

**«КОЗОЧКА» (HAD GADIJA) ЭЛЬ ЛИСИЦКОГО —
«СКАЗ ПРО ДВА КВАДРАТА»: ОТ АКВАРЕЛИ К ГРАФИКЕ,
ОТ ЕВРЕЙСКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА
К КОНСТРУКТИВИЗМУ И СУПРЕМАТИЗМУ**

Леонид Кацис

Ни у кого не вызывает сомнений, что наиболее значимой и знаковой работой Эль Лисицкого периода киевской Культур-Лиги является классическая «Козочка» (Had Gadija), вышедшая в Киеве в 1919 г. Не так давно был опубликован в цвете и полностью¹ акварельный вариант «Козочки», хранящийся в Государственной Третьяковской галерее.

Теперь, когда два редких источника оказываются одинаково доступны исследованию, настает время анализа двух вариантов культур-лиговской книжки, с одной стороны, и некоторого подведения итогов ее исследования, с другой.

При этом необходимо отметить, что «Козочка» исторически оказалась, как указывают многие исследователи, вершиной т.н. «еврейского творчества» художника, однако она же оказалась и «концом» этого периода, за которым последовал период супрематический и конструктивистский. Период, который даже самые чуткие исследователи характеризуют так: «Отказ от фигуративности, начавший наиболее ярко выявляться в «Козочке» 1919 г., обретал все большую значимость. Впоследствии он станет основным приемом, который полностью проявится в «Проунах» Эль Лисицкого.

Хотя тяга Лисицкого к созданию модернистского еврейского искусства была сильной, его отход тоже впечатляет. За исключением трех-четырёх-летнего периода, в котором можно проследить поразительное развитие от его копий еврейского народного искусства 1916 г. и его бьющей через край декоративности «Пражской легенды» 1917 г., с водоворотом завихряющихся линий, к кристаллизации и завершенности его концепта и роста политического осознания происходящего в «Козочке» и ее обложке, вплоть до рывка от национального, культурного основания своего искусства к интернациональному, абстрактному подходу, свободному от любых локальных коннотаций»².

С большей или меньшей степенью уверенности такую позицию занимают большинство исследователей, как до, так и после автора этих слов.

Между тем, это связано с одной проблемой, которую чаще всего не осознают сами исследователи. Дело в том, что супрематизм или другие варианты т.н. интернационального абстрактного стиля исследователи и зрители

воспринимают как стерильно космополитическое искусство, обращение к которому отрывает художника от его национальных корней. Между тем, как нам представляется, и как мы показали в ряде более ранних работ, кажущиеся предельно обобщенными, едва ли не архетипическими, супрематические квадраты витебских уновисовцев, к которым в до культур-лиговский период принадлежал и Эль Лисицкий, более чем окрашены как раз в национальные и конфессиональные тона. Знаменитые квадраты Казимира Малевича, включая и главный — черный квадрат — оказавшись в плотной еврейской среде витебских учеников Юдея (Иегуды) Пэна, обрели специфические черты, позволившие и самому Малевичу развить те их свойства, которые были связаны с христианской символикой (пусть первоначально и в теософском варианте), а Эль Лисицкому и еще некоторым его соратникам осознать плоские черные квадраты на черном фоне, как проекцию иудейского ритуального предмета Тфиллин, являющегося черным кубом на черном квадрате.

При этом, если Малевич осознавал себя новым Моисеем, а свои три квадрата как некий новый Храм, то неслучайно книга Эль Лисицкого называлась «Сказ про два квадрата». Ведь тфиллин бывает головной (*Шель Рош*) и ручной (*Шель Яд*). Один из них связан с Исходом, а другой — с Именем Всевышнего. Оба же этих тфиллин используются одновременно как выполнение заповеди из Книги Исхода. Более подробный анализ соотношения квадратов и мировоззрений Казимира Малевича и Эль Лисицкого был выполнен нами ранее, поэтому в дальнейшем мы будем на него опираться³.

Такой подход позволяет уравновесить две стороны диалога о национальном и интернациональном в искусстве и мировоззрении Эль Лисицкого, да и Культур-Лиги в целом. Ведь соотношение в ней национального и абстрактного актуально не только для Эль Лисицкого.

К тому же, и период 1916-1920, намеченный Р. Аптер-Габриэль, интересен не только с точки зрения позднейшей даты. Вот, что пишет исследовательница о периоде до 1916 г.: «Несмотря на тот факт, что «Пражская легенда» Эль Лисицкого оказывается первой его еврейской работой, дошедшей до нас, важно отметить, что она не обязательно пример его раннего стиля, но она манифестирует сознательную тягу художника к созданию собственно еврейского стиля. Никаких связей, позволяющих соотносить вихрящиеся линии «Пражской легенды» с тягучими линиями, говорящими о влиянии югендстиля из Дармштадта, не прослеживается. Сравнение с обложкой работы Эль Лисицкого для книги К. Большакова «Солнце на излете», которая появилась в 1916 г., делает ясным, что Лисицкий уже воспринял последние авангардные тенденции до того, как появились его чисто еврейские работы»⁴.

Таким образом, с учетом и вполне возможного раннего знакомства Эль Лисицкого с работами Казимира Малевича⁵, можно считать, что известный отход от живописной идеологии Шагала, которую можно проследить в ранних «еврейских» произведениях Лисицкого, к супрематизму Малевича был не просто отказом от ранних еврейских стилистических поисков в пользу т.н. интернационального стиля. Но, наоборот, он являлся закономерным этапом волнообразных и циклических уходов-возвращений, которыми полон творческий путь Эль Лисицкого. Поэтому и довольно безболезненный переход от «Пражской легенды» и акварельной экспрессионистской «идишской» «Козочки» к киевскому гуашно-графическому уже полу-кубистическому варианту «Хад Гадьи» и, далее, к странице витебского «Альманаха» УНОВИСА с его супрематической указкой «Яд» для чтения Свитка Торы, где два красных квадрата уже отбрасывают черный, и «Сказу про два квадрата» (где можно разглядеть и перевернутый объемно нарисованный тфиллин!) вместе с конструктивистско-супрематической сценографией для берлинской «Победы над солнцем» (основанной, в отличие от варианта Казимира Малевича 1913 г. на красном, а не на черном квадрате) представляется вполне закономерным развитием творческого пути еврейского художника Элизера Марковича Лисицкого.

Теперь обратимся непосредственно к «Козочкам» 1917-1919 гг. Исследователи неоднократно обращались к сопоставительному анализу двух вариантов иллюстрированной пасхальной еврейской песенки, однако делали это, на наш взгляд, слишком прямолинейно, с одной стороны, и, одновременно, слишком фрагментарно, с другой. На наш взгляд, оба подхода грешат определенной предвзятостью, а порой и политизированностью.

Р. Аптер-Габриэль считает, что акварельный и графический вариант отличаются не сильно. Исследователь сводит различия к стилистическим. Главное внимание уделяется ею политическим аспектам киевского издания Культур-Лиги, где откровенная кубистичность графического варианта оказывается знаком равноправия евреев после Октябрьской революции 1917 г. и пути народа к общечеловеческой культуре. При этом отмечается, что новая стилистическая направленность книжки Эль Лисицкого приближает ее к нееврейской графике художника революционного содержания.

Более того, новая стилистика киевского варианта, лишенная стилистической связи с иллюминированием древних Агадот, свидетельствует об ослаблении связи художника с еврейскими источниками⁶.

Существенные различия исследовательница находит лишь в самой первой картинке «Хад Гадьи», обозначенной буквой ׀ («Алеф») (илл. 1). Причем, Р. Аптер-Габриэль имеет в виду гуашный эскиз к будущей киевской книжке «Хад Гадья». Мы же включим в анализ еще один вариант первого

листа \aleph («Алеф»), который сохранился в Третьяковской галерее и который не был доступен автору статьи в 1987 г. Это позволит сделать важный шаг в анализе семантики и листа «Алеф», и всей работы Эль Лисицкого в целом.

В сущности, гуашный вариант к книге 1919 является развитием первого акварельного варианта 1917 г. На обеих картинках радуга направлена слева направо, в то время как на картинке из книги радуга светит справа налево. Это, отметим, соответствует и направлению чтения еврейских слов в окончательном варианте.

Левый нижний край акварельного варианта представляет собой деревенскую сценку с кошкой, сидящей на крыше. Отец ведет козу на веревке, в то время как его сын отсутствует вообще. В качестве одного из зданий местечка можно определить стилизованное изображение Могилевской синагоги из знаменитого рисунка Лисицкого.

На втором, гуашном, варианте рисунка здание куда больше похоже на Могилевскую синагогу отделено от домов местечка. И если на акварельной картинке вообще нет козленка, а есть коза, то на гуашном варианте как раз видим козленка на руках мальчика, а на книжном мальчик уже кормит взрослую козу. А вот наличие головы козы на заднем плане над крышей дома ближе к правому углу картинке, действительно, может свидетельствовать о близости подобной композиции к Шагалу. Печатный же вариант с кошкой на крыше Шагала, как нам представляется, явно пародирует.

Есть, однако, одна важная деталь, встречающаяся на акварели, отсутствующая на гуаши и вновь появляющаяся в печатной версии. Это колодец-журавель. Как известно, он состоит из двух соединенных между собой бревен-рычагов, находящихся под острым углом. Нажимая вниз на угловой рычаг, мы поднимаем вертикальное бревно с ведром воды.

Как известно, вода наряду с палкой являются важными «персонажами» «Козочки», в чем нам еще предстоит убедиться.

Пока же обратим внимание на то, что фон, на котором происходит «действие» акварельного варианта, вполне мирный, желто-зеленый. А вот фон, на котором появляется сын, сначала с козленком, а потом с козой, — ярко-алый. Здесь трудно не увидеть зловещую символику. Тем более, что к выходу в свет культур-лиговской книжки кровавый шлейф еврейских погромов, резко ослабивший былой оптимизм евреев, уже прокатился по Югу России и Западному краю.

Не исключено, что и появление сына с отцом на красном фоне с козой, которой надлежит погибнуть, тоже не свидетельствует о даже начальном оптимизме художника. Ведь козочка, идущая по нормальному лугу, какая бы судьба ее ни ждала по воле Всевышнего, все же сохраняет надежду на лучшее, чего не скажешь о ребенке, стоящем на земле кровавого цвета.

Иллюстрации Э. Лисицкого из книги «Хад Гадья» («Козочка»).
Киев: «Культур-Лига», 1919. (литографии)



1. Лист \aleph («Алеф»). Литография



2. Лист \beth («Бет»). Литография



3. Лист γ («Галет»). Литография



4. Лист δ («Хей»). Литография



5. Лист 1 («Вав»). Литографія



6. Лист 1 («Зайн»). Литографія

Эта цветовая семантика сохраняется и во втором листе 2 («Бет») (илл. 2). В акварельном варианте кровь из шеи козы капает все на тот же зеленый или песчаный фон. А в гуашном и печатном варианте несоразмерно большая ярко-красная кошка разгрызает живот и вымя козы. При этом вместо луны и вечернего колорита акварельной версии, печатный вариант обретает страшноватый глаз, с небес наблюдающий за происходящим.

Следующая картинка 3 («Гимел») вновь существенно различается в двух, на сей раз, вариантах. Наблюдающий из угла картинка за происходящим улыбающийся юноша поразительно напоминает шагаловский прием введения в картину наблюдателя, обсуждающего события. Его, естественно, нет в печатном варианте. В остальном, за исключением мощной экспрессии схватки кошки и собаки, в отличие от акварельного варианта, содержательно этот лист не отличается от своего предшественника. Хотя тревожные тона места схватки животных в печатной версии противопоставлены вновь ночному сине-зелено-желтому колориту акварели.

Печатный лист 4 («Далет») (илл. 3), повествующий о том, как пришла палка и убила собаку, носит существенные сюжетные и мотивировочные отличия от акварельного варианта. Здесь сказывается разница в сюжетах первых листов, о которой мы говорили выше. Если в акварельном варианте палка, пришедшая в карающей руке с небес, прибывает собаку, а сами

облака радужных тонов покрывают верх рисунка, то в печатном варианте — иное. Палка, убивающая собаку, приходит не с небес, а оказывается отлетевшей частью колодца (т.н. «журавель»). И бежит к словавшемуся как бы случайно колодцу или, наоборот, спасаясь от него, человек. Таким образом, Рука с небес заменяется здесь итогом человеческих действий, опасных для самого человека. В свою очередь, радужное небо заменяется серыми тучами.

Лист 1 («Хей») (илл. 4) тоже существенно отличается в двух своих вариантах. И здесь стоит прислушаться к словам публикатора акварельного варианта, который связал, но на наш взгляд, слишком жестко, сюжет первой «Козочки» с обстоятельствами романа Эль Лисицкого и художницы Полины Хентовой, которой посвящена акварельная «Козочка». В наиболее общем и лишенном животных или человеческих персонажей листе «Пришел огонь и сжег палку» художник изображает горящую палку, зажигающуюся от крылатого ярко-розового сердца. Похоже, что здесь реализовано некое подобие метафоры В. Маяковского «Любовь — пожар сердца». Об этом свидетельствует и благодная атмосфера листа, веселенькие цветочки и сам огонь, никого реально не сжигающий.

Совершенно иное мы видим в печатной версии, где огромный, почти во весь лист язык огня с петушиной головой сжигает город, реализуя совсем другую метафору: поджечь — пустить красного петуха. Ни о каком огне любви речь здесь идти не может. Это уже огонь Гражданской войны и гибели еврейского мира.

Эта же мотивика продолжается и в паре следующих листов 1 («Вав») (илл. 5), где вода, как известно, «пришла и погасила огонь». «Горячее сердце» акварельного варианта, как бы вырвавшееся из земли на предыдущем листе, разворачивается острым кончиком вверх, голубеет (=охлаждается) водой из кувшина, который принесен на землю все той же рукой с небес, что и убила палкой собаку. Сердце же на крылышках улетает на «седьмое небо» от счастья. А вся эта картинка, особенно с рукой, проливающей воду из кувшина с неба, столь прямо напоминает, если не цитирует в обратном, «живом» варианте типичный сюжет с надгробий-мацев, где подобный кувшин, только «льющий» в обратную сторону, либо вообще сухой находится на могилах левитов. А это уже заставляет вспомнить и о мессианском содержании пасхальной песенки о «Хад Гадье». В типографском же варианте вода, вылившаяся из глаза, заливают огонь-петуха. Это изуродованное солнце-лицо с вытекающим глазом вновь заставляет вспомнить об исторической реальности массовых погромов времен создания книжки. Кроме всего прочего, если на предыдущем листе все небо было закрыто красным пожаром, а на листе «Бет»

тот самый глаз наблюдал с неба за алой кошкой, то на листе «Вав» небо просто белое, а весь огонь вокруг упавшего солнца с вытекшим глазом превращается в отблески хвоста красного погибающего петуха, сжигающего догорающую палку. Однако есть на типографском варианте этой страницы и еще одна особенность. Схватив два ведра на коромысле от огня, убегает человек с полными ведрами.

Следующая картинка ז («Зайн») (илл. 6) в акварельном варианте являет собой красно-фиолетового быка, выпивающего воду из реки, которая потушила огонь. На голубом небе, светящемся светом от взлетевшего на крыльях любви сердца, светит солнце. А в типографском варианте ярко-красный кровавый бык выпивает реку, едва обладающую признаками воды и бесцветную.

Интересно, что на листе П («Хет») в акварельном варианте резник довольно спокойно и натуралистично зарезает связанного быка (илл. 7). И действие это вполне представляется совершаемым с соответствующим для быка результатом. На типографском варианте резник лишь пробует лезвие ножа, как того и требует традиция (илл. 8). То есть темп действия «Козочки» в печатном виде несколько замедляется по сравнению с более ранним аналогом, и даже боле того, изображенное действие не полностью соответствует тексту.

И это расхождение двух сюжетов естественным образом продолжится и в дальнейшем. Если лист ו («Тет») акварельного варианта довольно банально демонстрирует то, как ангел смерти зарезает резника далеко не еврейским символом смерти — косой, то резник печатного варианта никем и никуда на небеса не уносится, а по еврейской традиции лежит мертвый на полу, а над ним горит свеча (илл. 9). Лишь на фоне красного занавеса находится на подставке типа пенька отрезанная голова быка. Понятно, что и открытое, без покрывала мертвое тело, и эта бычья голова абсолютно исключены в реальности. Это и придает всей сцене символический смысл. Ведь стоит закрыть дверь в комнату покойника, исчезнет с изображения и голова. А если исчезнет голова, то не понадобится и красное, цвета быка, пившего реку крови, полотнище. Оно займет свое законное место, на теле покойного. Однако ярко-красное полотнище вновь будет противоречить традиции. Впрочем, оно не будет противоречить кровавой реальности 1919 г.

А наибольших расхождений два варианта «Козочки» достигнут, что неудивительно, в последнем листе י («Юд»), который не только завершает 10 листов книги, но и заключает собой 10 сефироту Кабалы. На акварельном рисунке довольно веселый барочный громовержец молниями и волнистым мечом уничтожает ангела смерти, убившего резника (илл. 10). Но лежит он между двумя могильными камнями-мацевами, завершая тот мотив, о котором шла речь выше. Человекоподобное изображение полуязы-



7. Лист П («Хет»). Акварельный вариант



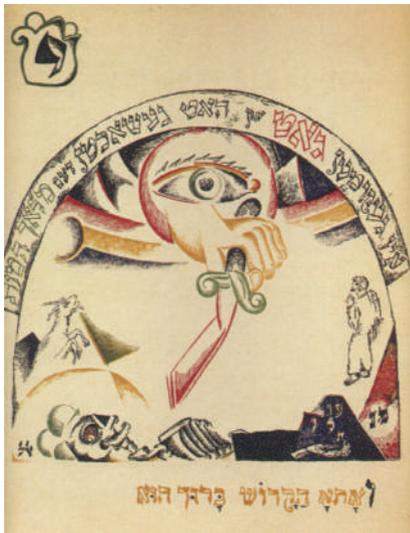
8. Лист П («Хет»). Литография



9. Лист ו («Тет»). Литография



10. Лист י («Юд»). Акварельный вариант



11. Лист י («Юд»).
Литография

ческого громовержца столь же мало соответствует еврейской традиции, как и коса-смерть.

Куда более осмыслен в рамках еврейских представлений последний лист печатного варианта (илл. 11). Карающий меч с рукой, исходящей из огромного глаза, не только убивает ангела смерти. Он одновременно оживляет и козочку, и резника, которые в печатном варианте обрамляют лежащего ангела смерти, а под глазом и рукой с мечом мы видим закрытый свиток, который, по-видимому, символизирует книгу жизни, что открывается и закрывается каждый Судный День — Йом Кипур. День, когда решаются судьбы всего живого на следующий год.

Так выглядят сюжеты двух (и частично, трех) вариантов книги Эль Лисицкого «Хад Гадья».

Теперь нам необходимо вернуться к самому началу, чтобы понять, каково место работы художника в том мировоззренческом синтезе, каким стала вся его жизнь. И здесь важно помнить, что не так уж случайно отличаются не только стилистические решения двух вариантов «Козочки», но и тексты на идише и арамейском языке. Причем нас сейчас интересует не столько стилистические различия, сколько различия числовые. Напомним, что в классическом варианте «Козочки» она была куплена за ДВА зуза. А в идишском варианте монет или денежек оказывается ТРИ. Казалось бы, это можно было объяснить особенностями поэтики. Однако ЦВЕИ и ДРЕИ ничем друг от друга метрически не отличаются. Поэтому позволим себе одно предположение. Эта разница — два и три — в древнем арамейском и относительно современном, да еще и сниженно-детском или шутовском варианте имеет в виду серьезную разницу между иудаизмом и христианством. Причем, если в древние времена, когда евреи говорили на арамейском языке, всем было ясно и очевидно, что мессианский смысл ожидания Машиаха связан с наступлением всего лишь второго завета, то в новые времена, когда евреи говорят на идише, их окружает славянское население, для изобразительной культуры которого как раз и характерны антропоморфные боги, дующие из облаков, и коса-смерть. Именно для

еврейского окружения характерно ожидание второго пришествия и Третьего Завета. Отсюда и несколько славянизированный художественный язык акварельной «Козочки». Понятно, что события Гражданской войны не способствовали развитию этого настроения. Поэтому и стилистически более близкая к кубизму и авангарду вообще печатная «Хад Гадья» на самом деле куда более еврейская, чем это кажется на первый взгляд.

Эти рассуждения не выглядят голословными на фоне того, что произойдет в искусстве Эль Лисицкого практически сразу же вслед за его киевским культур-лиговским периодом.

Не говоря уже о том, что Лисицкому времен витебского УНОВИСа были вовсе не чужды вполне вербальные рассуждения о нынешних и следующих Заветах. Так, обращаясь к Казимиру Малевичу, Лисицкий писал о том, что был уже Завет Бога Отца, Бога Сына, прошел Третий Завет — Коммунистический, а он, Лисицкий, ждет от Малевича Четвертый Завет — Супрематический.

В свою очередь, как мы писали ранее, знаменитые квадраты на одежде УНОВИСовцев, помещенные у Малевича и его верных учеников на обшлаге левого рукава, символизировали как раз Второй Завет, в то время как такой же квадрат на обшлаге правого рукава Лисицкого символизировал все тот же Первый иудейский Синайский Завет. Если мы правы, и в витебский период знаменитые черные квадраты имели прямое отношение к тфиллин, то подобное их ношение сознательно нарушало соответствующие талмудические правила, где, в частности, запрещалось носить тфиллин поверх одежды. Однако у Лисицкого подобное нарушение могло означать как раз наступление Второго Завета, т.е. приход Машиаха. И не имело значения, сверху, справа или слева одет этот квадратик. Ведь у еврейского художника был «в запасе» еще один тфиллин — головной. Именно его перевернутое изображение и видели мы на красном шаре в «Сказе про два квадрата». Еще раз вернемся к предшественнику «Сказа» — рисунку из «Альманаха УНОВИСа». Там рычаг в форме еврейской указки «яд» указывает на два красных квадрата, находящихся под «Солнцем». И от этой пары «отваливается» третий — черный квадрат. В таком случае, мы имеем дело с двумя красными квадратами, которым вскоре в «Сказе про два квадрата» предстоит «победить солнце». Однако, в отличие от «дохлой луны» футуристов, Луна в иудаизме напрямую связана с Именем Всевышнего. Именно поэтому и благословляется луна в каждое новолуние. В свою очередь, Имя это находится и на тфиллине. Таким образом, мы встретились здесь уже с целым рядом небесных тел, которые встречались нам и в «Хад Гадья». Не обсудили мы здесь лишь самый первый символ, который как раз и отличает первые варианты «Козочки» от окончательного. Речь идет о радуге. В еврейской тради-

ции она является символом окончания Потопа, с одной стороны, и знаком союза со Всевышним. Однако появление ее может свидетельствовать и о том, что в общине умер праведник, и теперь она беззащитна. По-видимому, именно эти два смысла обыгрываются во всех вариантах «Хад Гадья», которые начинаются с радуги, повернутой в разные стороны. Не исключено, что эти повороты тоже могут иметь отношение к мессианскому смыслу книжек Эль Лисицкого о Козочке, как имеется подобный смысл во многих его сочинениях. Однако, как мы старались показать, смысл этот, равно как и степень еврейскости работ Эль Лисицкого зависит исключительно от целей и задач конкретного произведения, а его стилистические различия здесь вполне факультативны. Более того, у авангардистов типа Казимира Малевича или Эль Лисицкого постоянное прохождение последовательных этапов художественного развития человечества с периодическим переходом через временной «Ноль», означающий ощущение перехода из Эры в Эру или из Завета в Завет, является делом привычным, если не обязательным. Именно в этот процесс художественного осмысления своего времени в еврейских мессианских терминах и вписывается «Хад Гадья», опубликованная киевской Культур-Лигой в 1919 г. А тот факт, что в 1923 г. «Козочка» была переиздана Культур-Лигой в Варшаве, говорит лишь о том, что простенькая с виду книжка о песенке, исполняемой на празднике, посвященном Исходу из Египта, оставалась актуальной для художника уже и в супрематический его период, когда проблемы, стоявшие перед евреями первой трети XX века, проще не стали. В свою очередь, опыт анализа «Козочки» может оказаться актуальным и в наше время.

Примечания:

1. Эль Лисицкий. Козочка. Хад Гадья. — М., Дом еврейской книги. [2004]. Вст. ст. А. Канцедикаса. — 20 с. (Еврейская детская литература и искусство). К сожалению, это издание не свободно от ошибок и серьезных недостатков. См.: Кацис Л. Две «Козочки» // Книжное обозрение. — № 44. 25 октября 2004. — С. 8/PRO 2.

2. Apter-Gabriel R. El-Lissitzki Jewish Works // Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art. 1912-1928. Ed. by Apter-Gabriel R. — P. 123.

3. Кацис Л. Идеология витебского УНОВИСа, Иерусалимский Храм и Талмуд // Quadrivium. Festschrift Professor W. Moscovich. К 70-летию профессора В.А. Московича. — Иерусалим. 2006. — С. 321-332.; Кацис Л. «Ягвизм» Эль-Лисицкого и «моисеизм» К. Малевича // Jews and Slaves. — Jerusalem-Sofia, 2006. — Vol. 18. Messianic Ideas in Jewish and Slavic Cultures. — P. 222-238. Там же указаны ссылки на наши более ранние исследования.

4. Apter-Gabriel R. El-Lissitzki Jewish Works // Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art. 1912-1928. Ed. by Apter-Gabriel R. — P. 104.

5. Ibid. — P. 111.

6. Ibid. — P. 111.