

МАРК ЕПШТЕЙН:
ТВОРЧИЙ ШЛЯХ, СКУЛЬПТУРА, ГРАФІКА

Сергій Папета

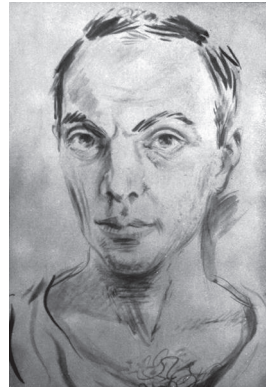
У 1966 р. головний хранитель фондів Державного музею українського образотворчого мистецтва (ДМУОМ, нині — Національний художній музей України) Дмитро Горбачов, перебуваючи у Москві, вперше почув про Марка Епштейна. Ірина Жданко (дружина Лева Крамаренка), розповідаючи про колишніх членів ОСМУ, зокрема згадала і Епштейна як видатного художника-авангардиста. Вона ж дала адресу його сестри Августи, що мешкала десь у Сокольниках. Августи Епштейн радо передала на зберігання до музею, все, що лишилося в неї по смерті брата. При тому вона зазначила, що чимало робіт зникло з помешкання брата після його раптової смерті. Теку з живописом і графікою Д. Горбачов забрав з собою, а скульптури, що зберігалися в майстерні учня Епштейна Герша Інгера, люб'язно переправили до Києва співробітники Третяківської галереї.

Знаючи, яка доля може чекати роботи колишнього авангардиста, Д. Горбачов записав твори М. Епштейна до науково-допоміжного фонду. Він не підлягав такому суворому ідеологічному контролю, як основний фонд музею. Оскільки нічого було й сподіватися на те, аби зробити виставку М. Епштейна в музеї, Д. Горбачов звернувся до голови Співки письменників України П. Загребельного з пропозицією організувати виставку в клубі співки, де цього 1966 р. було вже проведено виставку О. Богомазова. Згоду було отримано. Проте, коли залишалося привезти і розвісити роботи (а було це вже у 1967 р.), Д. Горбачову повідомили, що все відмінється, оскільки Ізраїль саме в цей час здійснив напад на арабські країни. Виставку єврейського митця за тих умов було б прийнято, як демонстрацію підтримки дій, які офіційно засуджувалися Радянським Союзом. 1970 р. Д. Горбачова було звільнено з посади за популяризацію мистецтва українського авангарду і відтоді твори М. Епштейна пролежали у запасниках до початку 1990-х рр.

Автор цієї статті вперше побачив роботи М. Епштейна 1993 р. в оновленій експозиції ДМУОМ. Серед полотен О. Екстер, Д. Бурлюка, А. Петрицького, В. Пальмова особливу увагу до себе привернули дві графічних роботи в кубофутуристичній манері, підписані абсолютно невідомим прізвищем. В музеї про М. Епштейна нічого повідомити не змогли і порадили звернутися до Д. Горбачова. З цього моменту впродовж двох років тривали пошуки в архівах, бібліотеках, зустрічі з людьми, які хоча б щось могли розповісти про художника.



1. М. Епштейн ліпить голову проф. Гер'є.
Фото. 1940-і рр.



2. Автопортрет. Ол.,
акв., пап. 1930-і рр.

Зокрема в Державному архіві м. Києва пощастило розшукати особову справу М. Епштейна, коли він навчався в Київському художньому училищі. В Державному архіві-музеї літератури і мистецтва по документам, які туди було передано Д. Горбачовим, вдалося частково реконструювати московський період життя і творчості художника. Окремі публікації в періодиці 1920-30-х рр. і видання Культур-Ліги, оформлені М. Епштейном, було знайдено в ЦНБ ім. В.І. Вернадського (нині — Національна бібліотека України). Завдяки особистим зустрічам з ученицею О. Екстер Лією Дроб'язко-Вайсблат, ученицею М. Епштейна Раїсою Марголіною, художницею Іриною Жданко почав складатися живий образ непересічної людини, видатного художника і педагога. Зрештою 1995 р. в Українській академії мистецтва (нині — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) автор статті захистив дипломну роботу на тему «Творчість Марка Епштейна». Про те, наскільки на той час ім'я М. Епштейна було невідомим навіть фахівцям, свідчить коротенька ремарка керівника дипломної роботи П. Білецького, зроблена ним на титулі рукопису після першого ознайомлення з текстом: «Начать следует с того, что имя Марка Эпштейна в настоящее время почти забыто, даже не всякому специалисту известно. А был он, между тем, художником незаурядным, можно даже сказать — выдающимся. Скучна и литература, посвященная Эпштейну».

Справді, публікацій, присвячених М. Епштейну за життя, поки що вдалося знайти небагато. 1928 р. в 4 числі часопису київської Культур-Ліги «Ді роите вельт» з'явилася стаття А. Лур'є «Марк Епштейн». Разом із загальними роздумами про еволюцію форми в скульптурі, автор не зовсім

точно викладає факти біографії художника і фрагментарно аналізує формотворчі принципи його скульптури другої половини 1920-х рр. Так само частково торкається А. Лур'є графіки Епштейна, але тут в його висновках чималу роль починає відігравати ідеологічний аспект. Попри всі недоліки зазначеної статті, автор все ж таки точно виокремлює в художньому обдаруванні М. Епштейна головне — особливе відчуття узагальненої монументальної форми.

Більш ґрунтовний характер мала стаття Г. Адольфа «Художник Марк Епштейн», яка з'явилася 1930 р. в 6 числі часопису «Життя і революція». Автор послідовно простежує еволюцію творчості художника через імпресіонізм, модерн, кубізм, архаїку до монументально-синтетичного мистецтва. Г. Адольф стисло і точно характеризує кожен з періодів, а також називає пов'язані з ними твори. Це тим цінніше, оскільки на сьогодні даний матеріал — єдине джерело, з якого можна отримати уяву про ранній період творчості художника.

Деяке враження про графіку М. Епштейна початку 1920-х рр. можна отримати з дошкульної рецензії Є. Кузьміна на виставку художників Культур-Ліги, яка була опублікована 1922 р. в 5 числі тижневика «Искусство». Особливе роздратування автора викликав «Цикл кравців» М. Епштейна. Є. Кузьмін характеризує роботи М. Епштейна, як «...плоские кусочки, напоминающие по рисунку части человеческой фигуры».

Решта інформації, яку вдалося знайти, розпорошена в численній періодиці 1920-х рр., присвяченій питанням мистецтва. Це, зазвичай, невеликі рецензії або дописи про театральні вистави, де М. Епштейн згадується як сценограф. В київському тижневику «Нове мистецтво» в 7 числі за 1927 р. знаходиться фотографія сцени з вистави театру Кунст-Вінкл «10 днів в тресті», оформлена М. Епштейном. В 17 числі тижневика того ж року художній керівник Державного єврейського театру Е. Лойтер в інтерв'ю повідомляє про запрошених в театр художників, серед яких і М. Епштейн. В 27 числі знаходимо такий допис: «Державний єврейський театр в Одесі в першій половині сезону показав уже шість постановок. З поміж нових першою пройшла комедія «Ристократн» («Аристократи») за Шолом-Алейхемом в обробці Волкенштейна, в постановці режисера Н. Норвуд і оформленні сцени худ. Епштейна». В 9 числі тижневика «Театр-клуб-кіно» за 1927 р. було надруковано допис «Еврейская госдрама», в якому директор Державного єврейського театру, зокрема, зазначає, що для роботи в театрі було запрошено з Києва професора Епштейна. В 16 числі того ж року надруковано рекламну афішу вистави «Койменкерер» в оформленні М. Епштейна. В київському часописі «Радянське мистецтво» за 1928 р. знаходимо короткі дописи про єврейський театр Кунст-Вінкл. Зокрема в 1 і 7

числах прізвище М. Епштейна згадується в зв'язку з постановкою вистав «Трест» і «10 днів в тресті».

Після смерті М. Епштейна в 1949 р. його ім'я знов потрапило до друкованих видань тільки 1967 р. Д. Горбачов розмістив декілька репродукцій його творів в своїх статтях «Забуте повертається» в часописі «Дніпро» і «Народжене революцією» в часописі «Наука і культура» (обидві — 1967). Декілька робіт М. Епштейна також потрапили до 5 тому «Історії українського мистецтва». Пізніше, завдяки зусиллям Д. Горбачова репродукції графічних творів художника потрапили до книжок «В сім'ї вольній новій» (К.: Дніпро, 1972) і «Український радянський памфлет» (К.: Дніпро, 1984). Протягом 1991-93 рр. в статтях Г. Казовського, присвячених єврейській культурі і мистецтву, М. Епштейн згадується як один з провідних художників Культур-Ліги. В 1990-91 рр. в Загребі, а в 1993 р. в Мюнхені і Тулузі відбулися виставки українського авангарду, де були представлені дві кубофутуристичних композиції М. Епштейна. В пресі тих років неодноразово згадувалося його ім'я в контексті цих резонансних виставок. 1998 р. в 21-22 числах культурологічного альманаху «Хроніка-2000» було опубліковано великий фрагмент дипломної роботи автора даної статті під назвою «Формула крові»¹. Згодом вийшли друком публікації О. Лагутенко², Л. Амеліної³, присвячені постаті майстра та його мистецтву. І нарешті, останніми роками одна за одною в Національному художньому музеї відбулися виставки, де були представлені твори Марка Епштейна. Спочатку, в 2007 р. його роботи експонувались на великій виставці «Культур-Ліга. Художній авангард 1910-1920-х років», що було відображено в прекрасно виданому каталозі⁴. А в 2010 році відбулася перша посмертна персональна виставка художника «Марк Епштейн. Повернення майстра», де художник з'явився широкому глядачу в усьому різноманітті творчості⁵.

Дана публікація включає частини перекомпонованого і доопрацьованого тексту дипломної роботи автора цієї статті, а також новий матеріал щодо творчості і педагогічної діяльності М. Епштейна.

Марк (Мойсей) Епштейн народився 19 лютого 1899 р. в родині кустаря-кравця в м. Бобруйську. Невдовзі родина перебралася до Києва, де Епштейни оселилися за адресою: Хрещатик, 54. Єдиний цілком певний факт дитинства Марка пов'язаний із здібностями до скульптури, які виявилися в досить несподіваній ситуації. Цей випадок повіла у своєму листі до директора музею українського мистецтва І. Говді сестра художника. Вона згадувала, що якось узимку мати послала десятирічного Марка по воду. Занепокоєна тривалою відсутністю сина, вона разом з донькою пішла на розшуки. Вони побачили його у дворі, де Марк в оточенні юрби зацікавлених сусідів захоплено ліпив зі снігу скульптуру Льва Толстого. Цей момент



3. Виолончеліст. Ол., туш, перо, пап.
Поч. 1920-х рр.



4. Родина. Ол., туш, перо, пап.
Поч. 1920-х рр.



5. Містечковий єврей. Туш, перо,
пап. Сер. 1920-х рр.



6. Буржуа. Ақв., пап. 1927-28.



7. Чоботар. Туш, перо, пап.
Сер. 1920-х рр.



8. Прачки. Туш, перо, пап.
Кінець 1920-х рр.



9. Музики. Ол., акв., пап.
1927-28



10. Голова сільради. Ол., акв., пап.
1927-28

зафіксував відомий фотограф Гальперін, що мешкав по сусідству. Світлина і невеличкий коментар до неї потрапила до київської преси. Августа Епштейн в своєму листі до музею стверджує, що фото Марка біля скульптури «снігового діда» Толстого є в музеї письменника в Ясній Полянці.

12 січня 1911 р. у 12-річному віці Марка Епштейна було зараховано до Київського художнього училища вільним слухачем 1-го класу. Навчання виявилось для хлопчика нелегким і, перш за все, через бідність батьків. В його особовій справі є документи, які свідчать про плачевний стан бюджету родини Епштейнів. 27 серпня 1914 р. батько Цалер Давидович подає прохання вносити плату не за півріччя, а по чвертях, тобто дрібнішими сумами. 1 квітня 1913 р. канцелярією училища було видано посвідку, в якій зазначено відмінні поведінку й навчання Епштейна, а також його вкрай нужденний стан. Посвідку було адресовано на ім'я Симона Абрамовича Грінберга як підставу для надання допомоги. Збереглося також прохання батька художника від 2 жовтня 1913 р. про звільнення сина від додаткової оплати за навчання. У проханні було відмовлено через фінансові труднощі, які переживало училище. Чергову посвідку, знову ж таки із зазначенням відмінних успіхів у навчанні, було видано Епштейнові 28 серпня 1915 р. для подання барону Володимиру Гораційовичу Гінзбургу. І знов-таки, бозна вкотре простягнута рука лишилася порожньою.

Далі з особової справи довідуємось, що лише 4 травня 1916 р. (через 5 років після вступу!) Епштейн написав прохання про його допуск до складання іспитів із загальноосвітніх дисциплін⁶. Тільки після цього його могли зарахувати дійсним учнем училища. Останнім документом з тоненької течки є власноручне прохання М. Епштейна на ім'я директора від 12 грудня 1918 р.: «У зв'язку з хворобою я не міг відвідувати училище протягом 17/18 навчального року, що засвідчує надана мною медична довідка. Прошу вважати мене серед учнів КХУ»⁷. У медичній довідці лікар Мошкович засвідчує, що його пацієнт хворіє на порок серця, зокрема має ваду другої стулки, а також страждає на хронічний бронхіт, через що влітку був направлений на лікування до Криму.

З статті Г. Адольфа «Художник Марк Епштейн» дізнаємося, що 1918 р. він закінчив скульптурне відділення Київського художнього училища. Звідси ж отримуємо уяву про початковий період творчості художника, оскільки всі його ранні роботи втрачені. «До 1915-16 рр. у творчості триває «імпресіоністичний період». Він перебуває під впливом Родена і Меньє. За цей час він творить ряд барельєфів і невеличких групових композицій, кілька портретних погрудь. З 1915 р. періодично буває в Москві. Його починають цікавити питання компактності, фактури скульптурного матеріалу. Разом з тим його тягне до модернізму. В цьому стилі він творить у цей період

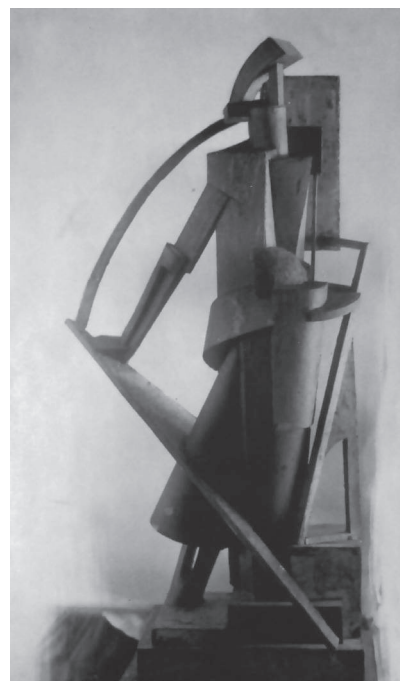


11. Дівчата. Ол., акв., пап.
1927-28

них образотворчих традицій і авангардних течій в сучасному мистецтві. У щоденниках Соломона Никритіна є запис: «Літо 1916 року... Безлад. Самотність. Шукаємо наш шлях. Гольдфейн, Ельман, Рибак, Епштейн і Пайлес. Рибак приїхав. Усупереч гуркоту грому, він завжди відчуває експресію крові (смысл, що об'єднує єврейську націю, етнос). Зима 1916 року. Виставка подала формулювання цієї крові. Формація сутності і формація духу. Ця експресія розпочалася 1917 року»⁹. В рецензії на виставку, згадану Никритіним, маститий мистецтвознавець Яків Тугенхольд писав: «Епштейн — чудовий рисувальник і стиліст, хоча в його стилізаціях є дивна суміш. Він урівноваженіший за Рибак, а в його композиціях більше замкнутості; в його графіці багато соковитості й чіткості, — недарма він добрий скульптор, котрий монументально відчуває форму»¹⁰.

5 скульптурних голів, ряд вільних композицій, портрети з натури, два великих композиційних барельєфи, серед них барельєф «Збирання плодів». 1918 року він закінчує свою освіту. Починається третій період його творчості, період захоплення кубізмом. З самого початку цього періоду питання теми перестає домінувати в його роботах. Він вибирає і оформлює скульптурний матеріал, щоб розв'язати абстрактно-формальні завдання сполучення структурних мас, організації обсягів, виявлення динаміки, рівноваги тощо. Скульптор творить кілька голів, погрудь і торсів — з них слід відзначити великий скульптурний торс «Робітник»⁸.

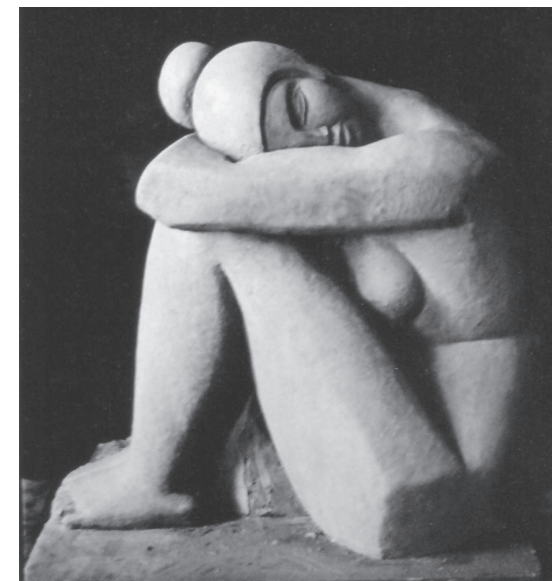
В наведеній цитаті з статті Густава Адольфа не згадано один суттєвий факт творчої біографії художника, який визначив напрямки стильових шукань 1916-18 рр. Ці шукання були пов'язані з формуванням національного мистецтва, створенням оригінального єврейського стилю на ґрунті народ-



12. Робітниця.
Початок 1920-х рр.

13. Робітник.
Початок 1920-х рр.

14. Відпочинок. 1918



Кульмінацією втілення принципів національного стилю в мистецтві стала діяльність художників, що утворили секцію мистецтва Культур-Ліги. Цю позапартійну організацію було засновано в Києві у квітні 1918 р. В період з 1918 по 1920 рр. Культур-Ліга існувала як незалежна інституція, що практично монополює здійснювала роботу у всіх сферах культури на їдиш, а з 1920 по 1924 рр. відбувався процес поступового її підпорядкування Наркомосу.

1919 р. було створено Художню секцію Культур-Ліги. До її складу увійшли найталановитіші єврейські митці Києва, а також утікачі з охоплених голодом і громадянською війною Москви й Петербурга. Серед них: І.-Б. Рибак, Б. Аронсон, М. Епштейн, О. Тишлер, І. Рабинович, С. Никритін, Е. Лисицький, Й. Чайков, А. Маневич та ін. На думку ідеологів Культур-Ліги мистецтво мало слугувати одним з найважливіших національно-культурних пріоритетів, воно мало стати невід'ємним атрибутом «сучасного» народу, важливою сферою національного самовираження. В зв'язку з цими ідеями формуються уявлення про «національне мистецтво» і «єврейського художника». Молоді єврейські митці звертаються до пошуків нової художньої мови, формальних «пластичних» основ національного мистецтва. Вони намагаються знайти «автентичну» національну художню традицію, щоб на її основі створити сучасний «єврейський стиль».

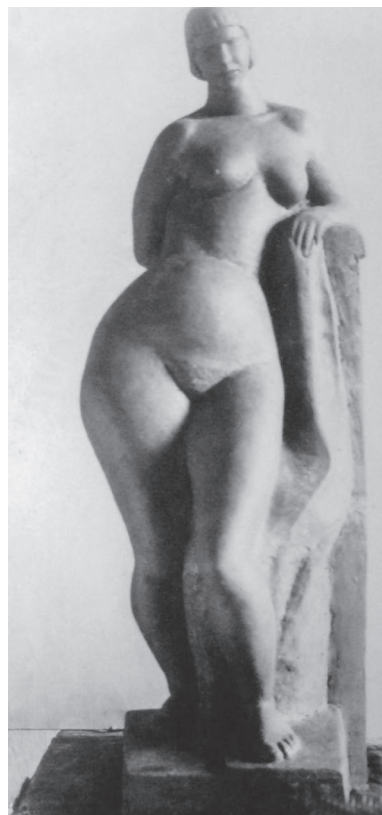
Процес пошуків нової виразності в єврейському мистецтві яскраво проявився в творчості і педагогічній діяльності М. Епштейна, який посів одне з чільних місць в художній секції Культур-Ліги. Серед найважливіших робіт початку 1920-х рр. варто згадати кубістичні скульптури, де він вирішує абстрактно-формальні завдання сполучення структурних мас, організації об'ємів, виявлення динаміки, рівноваги тощо. Аналітичний процес усвідомлення форми розвивався від уявлення фігури як сукупності первісних обсягів до більш абстрагованої гри площин і об'ємів. Наприклад, в скульптурі 1918 р. «Відпочинок» Епштейн лише злегка геометризує тіло молодої жінки, узагальнюючи його як цілісний обсяг. Надалі, тіло він починає трактувати не як сукупність кісток і м'язів, а як поєднання об'ємних модулів, що являють собою комбінацію абстрактних об'ємів, змонтованих в цілісну монументальну форму. Це добре видно на прикладі скульптури «Робітник». Починаючи з 1922 р. можна говорити про вплив кубофутуризму і, в меншій мірі, конструктивізму на формування образу скульптур М. Епштейна. Для нього стилістика кубофутуризму цікава насамперед з огляду на подальший аналіз головної форми — людського тіла. Справжнім віртуозом демонструє він себе в таких скульптурах як «Робітниця» і «Пані в капелюшку». Г. Адольф у

своїй статті писав наступне: «Як яскравий зв'язок тяжіння художника до синтетичної скульптури треба відзначити зроблену в 1922 році «Жінку у капелюсі». У цій речі, задуманій як абстрактна комбінація геометричних форм, скульптор розв'язав обсягові й просторові завдання з добром контрастових матеріалів. Надзвичайно цікаво розв'язано момент відношення кривих і простих ліній, обсягів і площин»¹¹. Незважаючи на абстрактність завдань, які Епштейн вирішує в скульптурах «Робітниця» і «Пані в капелюшку», характерною ознакою його манери є те, що він залишає в них ознаки антропоморфності. Нехай навіть, як у цьому випадку, людська фігура є зображальним мотивом.

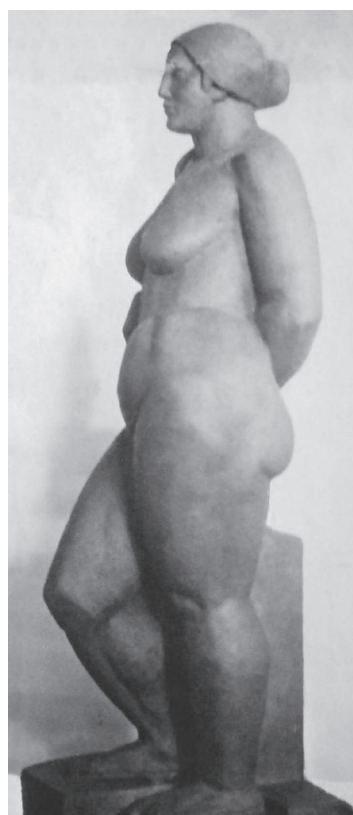
Розвиток аналогічних тенденцій спостерігається також і в графіці художника. До цього часу відносяться п'ять кубофутуристичних рисунків: «Родина», «Двоє», «Віолончеліст», «Кравець», «Молочниця». Пошуки монументальної форми тут поступаються організації двовимірного зображення на площині аркуша. Вони позначені чіткістю композиційної побудови, лаконічною конструктивністю постатей і речей, урівноваженістю в поділі світла й тіні, ясністю зображувального мотиву. Тут, як і в кубофутуристичних скульптурах, Епштейн зберігає виразні ознаки людської фігури. Використовуючи геометризацию обсягів, деформацію структури і зміщення просторових відношень, розкладання зображення на площини, що перетинаються, Епштейн, разом з тим, всюди дотримується міри, яка зберігає цілісне сприйняття форм і їхніх співвідношень на картинній площині.

Загалом слід зауважити, що вищезгадані роботи виконано з чудовим відчуттям стилю та його специфічних можливостей. Побудові просторово-предметного середовища притаманна чіткість і простота креслень. Зображення здебільшого утворюються площинами простої конфігурації. В жодному з рисунків немає надмірного подрібнення і ускладненості форми. Завдяки цьому зберігається чіткість і цілісність зображення. Разом з тим Епштейн майстерно уникає в своїх рисунках сухості і схематизму. Це досягається здебільшого через використання простих криволінійних форм. Так, скажімо, на всіх рисунках жіночий тулуб подібний до елегантного корпусу музичного інструмента або до «кравецького манекена будь-якої киево-подільської майстерні».¹²

На початку 1920-х рр. М. Епштейн захоплюється архаїчною скульптурою Стародавнього сходу. Г. Адольф в своїй статті пише про це так: «Після закінчення формальної освіти в Епштейна чимраз більше починає виявлятися потяг до монументально-синтетичного мистецтва, що через кубізм приводить його до періоду захоплення архаїчною скульптурою Єгипту і Асиро-Вавілонії. Чітка конструктивність, узагальнена й спрощена мону-



15. Оголена. 1920-і рр.



16. Фігура невідомої. 1920-і рр.

ментальність відповідали творчому напрямкові майстра. Шукаючи максимально простої і стислої скульптурної форми, він у своїх творах того часу бере від натури найістотніше. В такому духові виконані його твори виставлені на Київській Єврейській художній виставці 1920 року — три жіночі голови (гіпсові), трактовані в стилі архаїчної скульптури».¹³

Г. Адольф в своєму аналізі випускає одну суттєву подробицю — цікавість до монументальної пластики Стародавнього сходу була популярна в колі митців Культур-Ліги і мала чітко окреслений національний характер. Дисципліну кубістичного мислення Епштейн з успіхом використовує в побудові архаїчних за стилем скульптур, де монументальність статичної форми сполучалася з чіткою логікою основних об'ємів фігури. Результатом узагальнення кубізму і архаїки стали скульптури середини

1920-х. В цих роботах архітектоніку абстрактних об'ємів майстер «одягає» в архаїчне вбрання вагритої плоті, наповнюючи форму сучасним змістом. Узагальнений реалізм образів євреїв селян, робітників, діячів культури сполучається з внутрішньо обумовленою експресією, характерною для художнього мислення єврейських митців. Внаслідок такого складного синтезу формується своєрідний варіант авангардної скульптури, що відповідає формальним та ідеологічним засадам «єврейського стилю». Разом з тим, незалежно від ролі, яку відігравали національні міркування у зверненні до скульптури Єгипту і Асиро-Вавілонії, її велична монументальність сама по собі була близька характеру обдарування М. Епштейна.

Починаючи з 1921 р. з Києва розпочався відтік єврейської інтелігенції. Це була реакція на «зрадянщення» Культур-Ліги і примусове підпорядкування її радянським органам. Зокрема Аронсон і Рибак опинилися в Берліні. Чайков, Шифрін, Тишлер, Никритін перебралися до Москви. Ще раніше, 1919 р., виїхав до Вітебська Лисицький. 1922 р. було засновано художню секцію московської Культур-Ліги. Тоді ж відбулась остання виставка в межах цієї організації, т. зв. виставка трьох, де експонувалися твори М. Шагала, Н. Альтмана, Д. Штернберга. 1924 р. московська Культур-Ліга визнала за неможливе провадити подальшу діяльність.

Короткий період «єврейського ренесансу» підсумував Б. Аронсон: «Спільність прагнень, схожість митців цієї групи — річ не випадкова, а глибоко органічна. Це художнє явище, вага якого — не в запротоколованому факті, а в природному образі ідеологічних настроїв цілої епохи. [...] Оскільки воно було іноді головним, шаблонним і таким, що перебувало поза малярською культурою, остільки воно негативне. Трафаретність на-



17. Шахтар. («Робітник-забійник»). Друга половина 1920-х рр. (можливо це скульптура, виконана у 1928 р. для вестибюлю Академії наук)

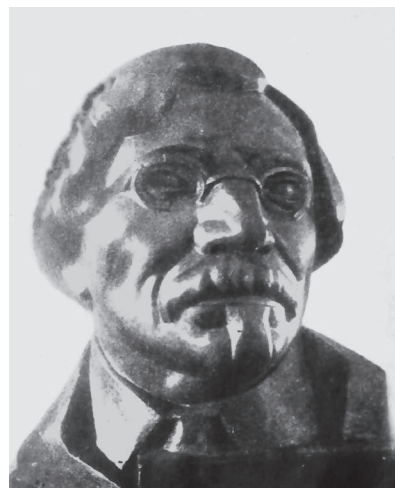
перед поставлених завдань відхиляє від проблеми створення чистого стилю. Однак було знайдено чимало живих форм, які, навіть не ховаючись за старими шаблонами, не втратили потужності й зуміли зберегти свою внутрішню теплоту й живучість».¹⁴

М. Епштейн виявився одним з небагатьох, хто залишився в Києві. Тоді, як його колишні колеги по Культур-Лізі, кожен по-своєму, вже пристосовувалися до умов радянського мистецтва, він залишався суто єврейським митцем. Звідтоді, як єврейський рух втратив свою самостійність, у творчості Епштейна дедалі більше знаходять вияв національні мотиви. У скульптурі він створює портрети таких діячів єврейської культури, як письменник Шолом-Алейхем і композитор Кунін. Його постійними «моделями» стають єврейські трударі. В 1920-х рр. Епштейн — серед найактивніших ілюстраторів книжок та журналів на їдиш, які виходили друком у видавництві Культур-Ліги. Також він оформлює ряд вистав ГОСЕТу (Державного єврейського театру) і театру Кунст-Вінкл, створює велику графічну серію, присвячену євреям-землеробам.

Період з 1923 по 1930 рр. став найпродуктивнішим часом у творчості митця. Продовжується еволюція скульптури, якій, за висловом Г. Адольфа, притаманна монументально-синтетична форма. Тут Епштейн підсумовує увесь попередній досвід для створення лаконічної монументальної форми, в якій органічно сполучалося б реалістичне трактування природи з елементами архаїки і кубізму. В цей час Епштейн обмежує коло своїх героїв представниками найнижчих соціальних верств. Він умисне обирає якнайпримітивніші «екземпляри», так би мовити, «низи низів». Справді, якщо в скульптурі поч. 1920-х «Пані в капелюсі», малюнках «Двоє», «Родина» Епштейн, характеризуючи своїх персонажів, дає прикмети городян з буржуазно-інтелігентського середовища, то вже в скульптурі 1924 р. «Жінка, яка несе» перед нами сучасна «Віллендорфська Венера», жіноча істота у край примітивна зовнішня і внутрішня. Таке зниження образу героя має своє логічне пояснення.

Причини слід шукати в глобальній переоцінці естетичних цінностей, характерній для межі ХІХ — ХХ ст. Митці більше не йняли віри ефемерним властивостям витонченої, шляхетної, вишуканої форми, що надто довго гіпнотизувала око митця і глядача. Вони намагалися відчутти ґрунт під ногами, пізнати початкові форми і властивості світу, що знаходиться в безперервному розвитку. В цьому контексті тенденції модерністських течій в мистецтві змикалися з ретроспективними екскурсами в мистецтво давнини.

З першого погляду на скульптури М. Епштейна др. пол. 1920-х рр. стає зрозумілим, що він не поділяв оптимізму більшовиків щодо тієї ролі, яку



19. Шолом-Алейхем. 1925



19. Людина з люлькою. 1929

вони відводили в новому житті людині-трудівнику. В міфі про свідомого радянського трударя все було умоглядно. Але саме ця умоглядність оголошувалася радянською ідеологією як істина. Умоглядна ідея народила умоглядного героя, який під пильним наглядом керівників культури утвердився в умоглядному мистецтві. В мистецтві визначальну роль починає відігравати своєрідний ідеологічний грим. Без ідейних оцінок все ставало непевно, розпливчато, нереально.

Водночас залишався справжній, неідеологізований трудівник і його реальна роль у суспільстві. Знімаючи всі штучні нашарування, Епштейн намагається досягти основи буття людей нижніх верств суспільства. Митець виокремлює те, що не в змозі скасувати жодна ідеологія, хіба що разом із самим життям. Це — дітонародження і праця. До того ж Епштейн дає зрозуміти, що ніякі ідеологічні і соціальні процеси не в змозі суттєво вплинути на роль трудівника в суспільстві. В його інтерпретації жінка, мати, робітник, селянин уособлюють фундамент суспільства, його родючий шар. Відповідно до цього художник шукає форму незалежну від ідеології і позбавлену поверхової ефектності.

Справжньою первісністю віє від скульптури «Мати з дитиною». Це своєрідна апологетика біологічного материнства. Тут виявлено непохитний принцип відтворення роду людського. Епштейн зумисне прибирає з природи все, що хоч якимось чином може прив'язати свідомість глядача до сучасного стереотипу сприйняття жінки. Відсутні краса форм, еротичність,

емоційність, інтелект — всі покрови знято! Гола сутність. Проте, яка міць у незграбній гіпертрофованій постаті, скільки вітальної сили в ній! Справді, фундаментальний принцип, фундаментально втілений в скульптурі.

Так само, в згадуваній вище роботі 1924 р. «Жінка, що несе» Епштейн недвозначно підкреслює лише загальні ознаки жіночості, трактовані на вимисне примітивно. А от в скульптурі «Та, що стоїть» разом із зовнішньою ваговитістю пропорцій присутнє класичне розуміння жіночої фігури. Графічно окреслений профіль обличчя, узагальнений об'єм волосся, що нагадує шолом, асоціюється з суворою пластикою скульптурного оздоблення храмів Еллади часів ранньої класики.

На фотознімках чоловічих скульптур цього періоду здебільшого представлені робітники і селяни. Тут, як і в скульптурах жінок, Епштейн немов протистоїть всьому штучно вигаданому, прагнучи відобразити «авангард» суспільства, таким, як він його розумів. Його роботи геть позбавлені т. зв. класового підходу, хоча вже тоді кон'юнктурники захопилися добре оплачуваними експериментами, намагаючись «витиснути» з образу трударя якийсь новий зміст, аби обґрунтувати його історичну місію. Годі й казати, що роботи Епштейна не користувалися попитом на радянському ринку навіть у той, ще досить привільний час.

Стилістично постаті робітників і селян продовжують головну лінію творчості М. Епштейна — створення монументальних форм і образів. Прикладом оригінального поєднання реалістично трактованої фігури робітника з абстрактно-конструктивними мотивами слугує скульптура 1925 р. «Будівельник». Тут фігура напружено працюючого чоловіка разом з конструкцією, яку він тримає, утворює форму гостроверхої арки. Узагальнені об'єми масивного тіла робітника нібито злиті з сталою формою арки. Однією з кращих робіт цієї серії є барельєф 1927 р. «Вантажник». Епштейн вільно використовує різноманітні формальні прийоми для створення виразного образу моделі. Він гармонійно сполучає геометричне узагальнення об'ємів з реалістичною ліпкою форм, використовує прийоми площинного і перспективного трактування фігури, деформує окремі частини тіла, не порушуючи його цілісного сприйняття.

1928 р. Епштейн виконує на замовлення дві скульптури для вестибулу Академії наук УРСР. Це цілком реалістичні твори — «Шахтар» і «Єврей-землероб». Порівняно з сухуватим, до певної міри умоглядним образом шахтаря природно і переконливо сприймається землероб. Аніскільки не схематизуючи форми, скульптор, разом з тим, не вдається і до натуралістичної описовості, створюючи воістину епічний образ селянина. Скульптура майже тепла від відчуття живої сили тіла, модельованого з справжньою пластичною майстерністю.

В 1920-ті рр. Епштейн повною мірою реалізує свій талант портретиста. Він створює низку образів діячів єврейської культури, робітників і селян. Підвищена експресивність образів притаманна двом роботам 1925 р. — «Голова єврея-колоніста» і портрет Шолом-Алейхема. В образі колоніста ця експресивність набуває навіть дещо гротескного характеру. В рисах цього обличчя не прозирає оптимізм звільненого єврейського трударя. У Епштейна він виморений, безрадісний, скорений важким життям — різко видається ніс, глибоко запали щоки, гостро окреслено вилиці. На додачу скульптор «саждає» голову на кубізований об'єм, що надає їй вигляд монументу. Це своєрідний скорботний пам'ятник усім єврейським колоністам, примусово переміщеним на цілинні землі радянською владою. На відміну від образу єврея-колоніста Портрет Шолом-Алейхема — це концентрований вираз думки і волі. В цьому образі, кажучи словами С. Никритіна, втілено «формацію духу і формацію сутності». В ньому відчувається «експресія крові». Суворота узагальненість образу в дусі Давнього Єгипту притаманна портрету композитора Куніна. Все життя, весь зміст занурюються вглиб, залишаючи на поверхні безпристрасний образ, що випромінює потужну енергію. Тут присутнє відчуття величі й таємниці, якою завжди оповито творчість.

Галерею трударів даної серії завершують дві скульптури — «Портрет невідомого» (1926 р.) і «Людина з люлькою» (1928 р.) Виникає враження, що чимдалі автор посилює внутрішню полеміку з сучасністю. Схоже на те, що Епштейн шукає формулювання людини натовпу, одиницю виміру безликих мас, якими так полюбили маніпулювати більшовики. Його інтерпретація такої «одиниці» докорінно відрізнялася від ідеологічного мистецького штампу. Пролетар Епштейна стереотипний, автоматичний, він один з натовпу — тобто такий, як усі. Аби підкреслити його автоматизм, Епштейн надає окремим елементам форми механістичності. Зокрема горловина светра і шия «Людини з люлькою» нагадують втулку і циліндр. Здається, досить натиснути кнопку і циліндр розпочне рівномірно рухатись всередині втулки. Людина-автомат — ідеальна деталь державного механізму.

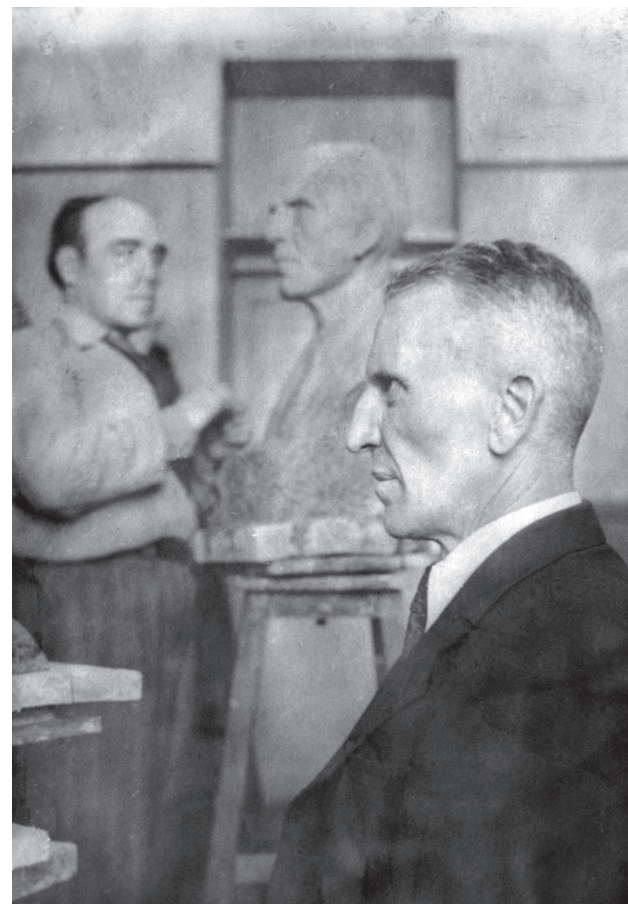
Мабуть найяскравіше ідеї нового єврейського мистецтва втілилися в графіці. В 1910-1920-тих рр. у творах митців Культур-Ліги сформувалась самотня художня виразність зображення з характерними, чітко визначеними стильовими ознаками. Часто-густо роботи різних за характером обдарування майстрів дивують різною стильовою схожістю. Специфічна виразність графіки єврейських митців поєднувала принципи народного мистецтва і авангарду. З найвиразніших її особливостей — експресивна, афектована манера зображення, яка зазвичай балансува-

ла на межі гротеску. Р. Марголіна, характеризуючи ставлення єврейських митців тієї доби до всього єврейського, виокремила дві якості — іронію і любов. Саме в графіці тих років ці суперечності утворили справжню гримучу суміш.

Чималий доробок М. Епштейна складає друкована графіка. В 1920-х рр. він був серед найактивніших ілюстраторів видавництва Культур-Ліги. Його манера багато в чому перегукується з раніше створеними кубофутуристичними роботами. Це здебільшого позначилося в підкресленій аналітичності побудови композиції і особливостях формоутворення. Водночас його малюнки стали експресивнішими, більш загостреного та конкретизованого характеру набула чиста виразність образотворчого мотиву. В другій половині 1920-х рр. у графіці Епштейна проявилися наявні ознаки повернення до «літературності» і реалістичності. В цей час і аж до початку 1930-х рр. у його графіці, як і в скульптурі, переважає єврейська тематика. Роботи цього часу позначено прагненням до гостро типових образів. Тут цілком наочно проявляються «іронія та любов» щодо персонажів малюнків. Його улюбленими моделями стають містечкові євреї, «носії» специфічного єврейського колориту. Зображуючи їх, Епштейн поступається принципами абстрактної форми на користь жанрової оповідності. Він дає емоційну і психологічну оцінку персонажів, відтворює характерні типи облич, жестикуляцію, манеру одягатися. Серед найвиразніших робіт зображення євреїв-ремісників «Чоботар», «Столяр», «Теслі».

Як майстер гостро характерного типу проявив себе Епштейн і в ескізах до оформлення вистав. Він максимально лаконічний і, як завжди, точний у доборі деталей. Загострюючи характерні риси своїх персонажів, він не порушує межі, за якою усмішка перетворюється у насмішку, а добродушна іронія переходить у сарказм. На відміну від більшості творів, театральні роботи Епштейна відрізняються інтенсивним кольором. Тут художник працює в традиційній для театральних ескізів гротескно-реалістичній манері. Образи, створені ним, яскраво типові. Ретельно продумані характерні пози, типи облич, міміка, антураж — створюють чіткі соціально-психологічні портрети персонажів. Їх легко розпізнати: середнього достатку єврейський буржуа «з претензією», обмежений бравий вояк, вибілене лице якого нагадує маску, самозаглиблений книжник, бідні музики, завжди готові дарувати своє мистецтво за незначну винагороду.

Зі створеного в Києві останньою за часом і найбільшою за кількістю робіт, що збереглися, була серія малюнків з життя єврейських землеробських колоній, завершена 1928 р. на замовлення Всеукраїнського ТЗЄПу¹⁵. Довкола широко пропагандованої кампанії переселення євреїв на нові землі було здійснено багато оптимістичного галасу, що цілком відповідало духові



20. М. Епштейн під час роботи над портретом академіка Александрова у своїй майстерні у м. Москві, 1940-і рр.

часу. Зокрема, пафос нового життя мав знайти своє відображення у творах єврейських митців. У літературі, створеній на ідиш, є чимало трафаретних зображень єврейських землеробів, які мало чим відрізнялися від ідеологізованих образів російських або українських селян. Епштейн, «мобілізований на фронт єврейського мистецтва», побачив усе це по-своєму. В його малюнках ми не знайдемо жодних оцінок чи сюжетних підказок, що спонукали б пристати до якоїсь певної позиції. Єдина реальність — факт, побачений очима художника. Водночас факти ці не такі однозначні, як може видатися на перший погляд. За кожним з них стоїть не розтлумачена автором дійсність.

Понад сто аркушів, на яких у різних ситуаціях зображено сповнену фізичної міці плоть, спочатку викликають подив. Поряд з малюнками, присвяченими життю єврейських колоністів, сюди входять й інші сюжети, становлячи стилістичну і тематичну єдність. Якщо розгорнути весь ряд зображень цього циклу, виникає досить несподіваний ефект — різноманітні герої Епштейна починають сприйматися, як єдиний, внутрішньо цілісний потік буття. Попри всі зовнішні розбіжності, їх об'єднує дещо суттєвіше за національність, стать або вік, — фігурально кажучи, ці люди являють собою м'язи суспільства, його фізичний потенціал. М'язові зусилля є головною умовою їхнього існування.

Створюючи гіпертрофовано могутні тіла своїх героїв, Епштейн немов дає зрозуміти обмежені можливості та беззахисність людей, котрі не мають нічого, крім дужих рук і ніг. З цього приводу пригадується аналіз двох скульптур — античного Геракла й Роденівського мислителя, зроблений в одній з публікацій А. Луначарським. Зокрема, він зазначає, що все титанічне напруження м'язів Геракла не варте єдиної зморшки, що з'явилася на чолі Мислителя. Саме люди без «зморшки на чолі» — головні герої цього циклу малюнків Епштейна.

На малюнках «Голова сільради», «Дівчата», «Селянин» євреї-колгоспники аж ніяк не подібні до своїх побратимів з пропагандистських агіток. Надто невесело і зморено виглядає голова на тлі пустельного непривітного пейзажу. Відкидаючи все вторинне, художник насамперед прагне підкреслити здатність своїх героїв до важкої праці. І справді, при погляді на атлетичну дівчину і могутнього селянина, спадає на думку, що «такими можна орати». В роботах Епштейна цього циклу могутні кінцівки, широкий кістяк стають обов'язковими атрибутами персонажів, щось на кшталт високого чола у вченого мужа. Налиті величезною міццю, тіла робітників сприймаються як ідеальні знаряддя праці.

Інакше трактовано той самий мотив в рисунку «Атлети». Зовнішність персонажів тут набуває гротескності. Немає нічого загрозливого в цих «горах м'язів», в їхній надлюдській міці є щось бутафорське. Епштейн з доброзичливою іронією підкреслює несуттєву роль голови в цих слоноподібних істот. Дещо саркастичного відтінку набуває іронія Епштейна в рисунку «Богатирша». На перший погляд безглуздо виглядають здоровенні гирі в руках «дами», одягненої в плаття, вбраної у намисто й браслети. Але гирі — це тільки прозорий натяк на те, що немає нічого такого, чого б не затягла така атлетка до свого «гніздечка».

Час від часу тональність гротеску переходить в мінор, наповнюється відчуттям безнадії й абсурду. Рисунок Епштейна «Музики» залишає по собі гнітюче враження. Серце шкребе дисонанс між убозтвом «героїв» і

тим, що вони видобувають з себе музичні звуки. Здавалося б тут категорично відсутнє все, що пов'язується у свідомості з музикою й співами. Несвідомі «дерев'яні» обличчя музик більше за все подібні до маріонеток. І знов повертається думка про автоматизм буття. Життя відбувається поза волею цих людей, вони лише виконавці кимсь завданої програми. Навіть пісня в їхніх устах набуває механічності шарманкового наспіву.

Повернення до монументальності і класичної урівноваженості образів притаманне рисунку Епштейна «Прачки». Візуально ця робота скидається на барельєф. Попри прозаїчність мотиву, тут присутнє відчуття високої упокоєності і гармонії буття. Поза працюючих жінок урочисто ритуальні, на всьому лежить відбиток класичної цілісності і ясності.

Стилістично роботи Епштейна кінця 1920-х рр. являють собою досить строкату картину. Однак це не зібрання цитат, механічно запозичених з різних стилів, а органічний сплав у цілісній художній формі. По-різному і в різних пропорціях тут мають прояв впливи реалізму, кубофутуризму, конструктивізму, примітиву, архаїки.

Істотно змінюються художні засоби, використовувані автором. Насамперед це — крок до живописного трактування форми. Лінія втрачає геометричну лаконічність, стає гнучкою, плавною, іноді надто химерною. Інакше Епштейн починає моделювати форму. Він відмовляється від суцільних мас світла й тіні, так само, як і від чіткої геометричної штриховки. В цих рисунках ніби проявляється імпульсивна частка натури митця. Він далекий від того, щоб ретельно відтворювати об'ємні форми, дотримуючись реальних співвідношень світла й тіні. На перший план виходить фрагментарне моделювання форми й світлотіньовий акцент. Причому штриховка стає вкрай імпульсивною. Як і раніше, одним з ведучих засобів виразності є прийом деформації. Складається враження, що потреба внутрішньо мотивованої деформації об'єктів зображення взагалі становить одну з провідних рис його творчої індивідуальності. В усьому циклі рисунків ми не знайдемо жодного зображення, в той чи інший спосіб не деформованого. Саме за допомогою анатомічних, конструктивних і просторових деформацій Епштейн створює неповторну виразність своїх творів. Але і в деформації, як і в решті всього, що стосується мистецтва, він витримує ту міру, яка дає змогу сприймати форму так, ніби це її природний стан.

Цим циклом малюнків завершується київський період творчості Епштейна. Насправді на цій межі помирає самобутній єврейський митець Марк Епштейн і народжується новий, зовсім не подібний до колишнього — радянський художник. Ніщо так нищівно не вплинуло на його обдарування, як необхідність відмовитися від свого глибоко національного від-

чуття мистецтва. Примусовий перехід до примітивної зображувальності соцреалізму перетворив його на одного з пересічних радянських скульпторів.

Окремої уваги заслуговує педагогічна діяльність М. Епштейна. 1919 р. разом з І.-Б. Рибаким його було обрано керівником художньої студії. Вона виявилася найдовговічнішою, хоча й реформованою, структурою Художньої секції Культур-Ліги. Це стало можливим виключно завдяки самовідданості її незмінного керівника М. Епштейна. Попри несприятливу ситуацію навколо проблеми культурної автономії євреїв, Епштейн, по можливості, дотримувався принципів, задекларованих при створенні Художньої секції.

1924 р. художня студія була перетворена на Київську Єврейську художньо-промисловою школу. Вона стала одним з трьох існуючих на той час у світі єврейських художніх навчальних закладів — разом з художньою академією в Єрусалимі і школою мистецтв у Нью-Йорку. Від єрусалимської її відрізняла радикальна «лівизна», а від нью-йоркської — яскраво виражений національний характер. Саме тут знайшла своє продовження теорія і практика формування національного стилю.

Структура школи на кінець 1920-х рр. цілком відповідала статусу «художньо-промислової». До її складу входили такі відділення: живописне, декоративне, графічне, скульптурне, фотографічне, театральномакетне, відливки моделей з скульптури. Всі відділення були фактично самостійними індустріально-художніми майстернями. В тогочасній пресі школу навіть йменували «єврейським ВХУТЕМАСом». Між тим школа існувала у надзвичайно скрутних матеріальних умовах. Вона була поставлена радянською владою перед вибором: самоліквідація або самофінансування. Керівництвом школи було обрано шлях виконання замовлень на різноманітні художні роботи. Учні старших курсів займалися оформленням клубів, театрів, виконували плакати, літографські й друкарські роботи. Їхній заробіток надходив до шкільної каси і був важливою статтею доходу.

Система викладання у школі викликала суперечливі оцінки, проте, всі вони сходяться в тому, що вона мала яскраво виражений «лівий» ухил. Пропедевтичний курс читався за програмою «фортеху» КХІ одним з провідних професорів інституту М. Бернштейном. Р. Марголіна, котра навчалася у школі в 1926-27 рр., згадує, що після теоретичних занять з М. Бернштейном, практичні заняття здебільшого проводив М. Епштейн. Система навчання допускала великий рівень свободи. На практичних заняттях Епштейн робив короткі зауваження з приводу тієї, чи іншої роботи, але не наполягав на своїй думці. В школі панував своєрідний культ

О. Екстер — вестибюль та інші приміщення було прикрашено її роботами. За спогадами Г. Інґера Епштейн не заохочував учнів, які одразу намагалися працювати в стилістиці авангардних течій, не засвоївши техніки класичного рисунку й живопису.

Окрім вивчення формальних засад інтернаціонального авангарду, всі роки існування навчального закладу М. Епштейн виховував молодих художників в душі єврейського мистецтва, сполучаючи сучасну стилістику з традиційними темами і художніми прийомами. За спогадами Г. Інґера, М. Епштейн навчав працювати так, аби було видно, що це зробив єврей. І справді, учні М. Епштейна зазвичай, обирали теми з життя містечок і класичної єврейської літератури. В творчості найталановитіших з них, таких як Г. Інґер, Ш. Коткіс, Г. Резников, Р. Марголіна, Ц. Кіпніс, Х. Мастбаум знайшли продовження художні принципи Культур-Ліги.

Переїзд М. Епштейна до Москви 1932 р. збігся з Постановою ЦК компартії «Про перебудову літературно-художніх організацій», що водночас ліквідувала всі мистецькі об'єднання та угруповання. Збіг, вочевидь, не випадковий. З когорти митців, котрі стояли біля витоків нового єврейського мистецтва, Епштейн подався на державні харчі разом з останніми.

Рішення стати правовірним радянським скульптором в тій ситуації було рівнозначне рішенням, залишатись жити, чи ні. Воно було навіть дещо запізніле, адже тавро «формаліста» вже мертво прикипіло до художника (з слів учня Епштейна — Г. Інґера). Тож не дивно, що до кінця своїх днів М. Епштейн залишався на других ролях, а все створене ним в цей час нічим видатним не позначене.

Список творів, відновлений за архівними документами досить стандартний: груповий портрет Ворошилова, Фрунзе, Будьонного (1932); скульптура Леніна на ГОГРЕС (1934); скульптура «Єврейська колгоспниця» для ЦПКіВ ім. Горького (1935); оформлення хабаровської зали павільйону «Далекий схід» на ВДНГ (1939); курйозне замовлення на виконання погруддя Сталіна, датоване 9 червня: строк здачі — ранок (!) 11 червня (1945); барельєфи на будівлі інституту ім. Гнесіних (1946); меморіальна дошка на пам'ятнику полеглим у м. Брянську (1947); портрети професорів боткінської лікарні Гер'є і Архангельського.

Факти життя М. Епштейна в Москві такі ж скупі, як і під час його перебування в Києві. 1932 р. він вступив у члени МОССХ. 1936 — йому надано майстерню на Сретенці в будівлі покинутої церкви. Під час війни був евакуйований до Фрунзе. Після повернення до Москви квартира виявилася зайнятою, невдовзі померла дружина — цю втрату він переживав дуже важко. Якийсь час Епштейн ночував на розкладачці в комуналці Л. Крамаренка та І. Жданко. На той час в квартирі мешкало 18 осіб. Врешті-решт

Епштейн отримує квартиру на Софійській Набережній. Проте, життя вже не налагодилось. Він щораз частіше недужає, дається взнаки порок серця. З цього скористався молодий спиритний скульптор, якого «підселили» в майстерню Епштейна. Він фактично виставив колишнього господаря на вулицю. Можливо через це, а також через стан здоров'я, який різко погіршився, в останній рік життя Епштейн організував у себе вдома вечірню студію. Разом з ним у студії викладала І. Жданко.

Помер художник 19 серпня 1949 року. Г. Інгер згадував, що це сталося після одного з обговорень на художній раді його робіт.

Значення творчості М. Епштейна сьогодні варто оцінювати не тільки в контексті єврейського мистецтва 1910 — 20-х рр., але і в контексті українського авангардного мистецтва в цілому. Адже не випадково його твори експонувалися на виставках українського авангарду і увійшли в численні видання з українського мистецтва. Сам процес формування художника в середовищі київського художнього авангарду, свідчить, що визначення «єврейський художник» передусім вказує на походження і національні пріоритети але не вичерпує змісту того синтетичного стилю, який сформувався в контексті європейського і українського мистецтва.

В кубістичних і кубофутуристичних творах М. Епштейна 1918 — 22 рр., безумовно, переважає не національна ідея, а глибоке враження від європейського модернізму. Не випадково, характеризуючи загальне враження від особистості Епштейна, І. Жданко визначила це одним словом — єропеець. Вплив, передусім, французького кубізму позначився аналітичним підходом до розкладання форми і комбінування обсягів та площин. Також його раннім творам притаманна емоційна стриманість і елегантність. Риси кубофутуристичної експресії, які передусім проявилися в графіці, формувалися під впливом О. Екстер. Колишня учениця студії Екстер Л. Дроб'язко-Вайсблат згадувала про те, що бачила Епштейна, серед тих, хто відвідував студію. Вище також зазначалося, що в художній студії, яку очолював Епштейн, панував своєрідний культ Екстер. Також тут варто згадати і О. Богомазова. Вже на першій виставці 1916 р., в якій взяв участь молодий художник, він мав змогу ознайомитися з великою експозицією творів Богомазова. Окрім того в бесіді з Д. Горбачовим О. Тишлер зазначив, що Богомазов мав великий авторитет серед художників Культур-Ліги.

Таким чином ранні твори М. Епштейна варто розглядати в широкому контексті розвитку модернізму в Україні. За своїми художніми якостями його роботи не поступаються творам видатних скульпторів і графіків початку 1920-х рр. Зокрема, окрім уже згаданого, його манері притаманне надзвичайно гармонійне відчуття монументальності форми, віртуозне сполучення абстрактних і предметних якостей форми.

Творчість М. Епштейна середини і другої половини 1920-х рр. позначилася глибокою оригінальністю індивідуального стилю майстра. Разом з такими визнаними художниками як Й. Чайков, Н. Шифрін, О. Тишлер, Е. Лисицький, Н. Альтман, І.-Б. Рибак він став одним з творців нового єврейського мистецтва, продекларованого в програмі Культур-Ліги. На цьому етапі не можна вирізнити вплив когось з окремих майстрів на його творчість. Художник потужно генерує сучасні ідеї в мистецтві і створює світ самобутніх образів. Причому, як справедливо відзначав Г. Адольф, його стилю у високій мірі властива синтетичність. З надзвичайною свободою Епштейн синтезує стилістику архаїки, експресіонізму, реалізму тощо. І щоразу з цього складного сплаву народжується точно сформульована, виразна форма. Не зважаючи на те, що тематика його творів в цей період має яскраво виражений національний характер, їх художнє значення виходить далеко за межі тільки національних завдань єврейського мистецтва. В творчості М. Епштейна знайшли своє яскраве відображення не тільки формальні пошуки модерністського спрямування але й соціальні, психологічні і етичні проблеми тієї доби.

Примітки:

1. Папета С. «Формула крові». До київського періоду творчості Марка Епштейна / С. Папета // Хроніка 2000. — К. : Фонд сприяння розвитку мистецтва в Україні, 1998. — С. 316-345.
2. Лагутенко О. От кубизма до неокласици: графика Марка Эпштейна / О. Лагутенко // Єврейська історія та культура кінця ХІХ — початку ХХ ст. Збірник наукових праць: матеріали конференції. (Київ, 28-30 серпня 2002 р.) — К. : Інститут юдаїки, 2003. — С. 225-233.
3. Амелина Л. Исповель Марка Эпштейна / Л. Амелина // Антиквар. — К., 2008. — № 1-2 (15-16). — С. 64-69.
4. Культур-Ліга: художній авангард 1910-1920-х років: альбом-каталог / упор. Г. Казовський; наук. ред. І. Сергеева. — К. : Дух і Літера, 2007. — 219 с.: іл. (безпосередньо про Епштейна див. матеріал О. Лагутенко: с. 38-47, іл. 86-99).
5. Марк Епштейн. Повернення майстра : альбом-каталог / [упор. О. Межевікіна, уклад. Д. Нікітін]. Наукове видання. — К. : Дух і літера, 2010. — 72 с. — 80 іл.
6. Державний архів м. Києва. — Ф.93. Оп.1. Спр. 2295.
7. Там само.
8. Адольф Г. Художник Марк Епштейн / Г. Адольф // Життя і революція. — 1930. — №6. — С.174.
9. Казовский Г. Секция искусства Культур-Лиги / Г. Казовский // Евреи в Восточной Европе. — Иерусалим, 1993. — Вып.3(22). — С.13.
10. Тугенхольд Я. Виставка в городском музее / Я. Тугенхольд // Киевская мысль. — 1916. — 18 дек.

11. Адольф Г. Художник Марк Епштейн / Г. Адольф // Життя і революція. — 1930. — №6. — С.175.
12. Горбачев Д. На карте украинского авангарда / Д. Горбачев // Наше наследие. — 1992. - №2. — С.141.
13. Адольф Г. Художник Марк Епштейн / Г. Адольф // Життя і революція. — 1930. — №6. — С.175.
14. Казовский Г. Еврейское искусство в России. 1900 — 1948. Этапы истории / Г. Казовский // Советское искусствознание. — М., 1991. — Вып. 27. — С. 249-250.
15. Товариство земельного працевлаштування євреїв.