

ВАЛЕРИЙ
ДЫМШИЦ

Заблуждавшиеся звезды

*Блуждающие звезды. Советское еврейство
в довоенном искусстве*

Авт.-сост. Н. ПЛУНГЯН

М.: Кучково поле; Музеон, 2021. – 248 с.



*Валерий Аронович
Дымшиц (р. 1959) –
специалист в области
истории еврейской ли-
тературы и искусства,
еврейского фольклора и
этнографии, переводчик
стихов и прозы с англий-
ского, немецкого, идиша.*

Вещь больше интерпретации, проблема важнее ее решения. Вещь содержит все возможные интерпретации, проблема – все возможные решения. Книга (все-таки скорее книга, чем каталог) «Блуждающие звезды. Советское еврейство в довоенном искусстве» по материалам одноименной выставки¹ посвящена очень хорошим вещам, а ее автор Надя Плунгян обозначила очень важные проблемы. То, что эта книга вызывает у меня, пристрастного зрителя и читателя, желание не просто спорить и не соглашаться, но придирается к каждой мелочи, очевидным образом свидетельствует о том, что работа удалась.

Открывает рецензируемую книгу действительно важный вопрос: что можно сказать о национальном искусстве в СССР в 1930–1940-е? Особенно, если разговор идет о еврейском искусстве, которое, на первый взгляд, ушло в тень, пережив взлет в 1910-х – начале 1920-х.

- 1** Выставка проходила в галерее «На Шаболовке» объединения «Выставочные залы Москвы» со 2 марта по 23 мая 2021 года. О выставке, ее концепции и дизайне см. текст Александры Селивановой «Пространство и перспективы» в рецензируемом издании (С. 226–227).

НОВЫЕ
КНИГИ



В эти годы, которые можно обозначить как период «национального неоромантизма» (надо сказать, слегка запоздалого), еврейские художники в последний раз попытались создать не просто национальный стиль, а самодостаточный национальный художественный язык. Высшей точкой этой попытки стал манифест художников Бориса Аронсона и Сухера-Бера Рыбака «Пути еврейской живописи»². Его авторы настаивали на том, что евреям, как и другим народам, «расово» присуща определенная цветовая гамма и определенное чувство формы, а потому национальное «искусство – чистая форма – всегда абстрактно; национальное в искусстве выражается тогда, когда абстрактное живописное чувство воплощается через специфический материал восприятия»³. Близкие по смыслу формулировки использовали и другие теоретики «Культур-Лиги» – например, критик Йехезкел Добрушин усматривал особое качество еврейского фольклорного орнамента (который в свою очередь живо интересовал еврейских авангардистов) не в выборе сюжетов и символов, а в самой форме. Он писал: «Еврейский орнамент обладает самобытной “перспективой”, глубина которой совершенно не барельефна и не скульптурна»⁴. Впрочем, теоретики еврейского авангарда были не оригинальны в своих «расовых» поисках, так (или почти так) тогда думали многие. Например, очень близкие по смыслу высказывания есть в теоретических работах Кузьмы Петрова-Водкина, который развивал свою теорию национально и культурно мотивированных «трехцветий»:

«Трехцветия, которыми глаз ориентируется в видимости, не одинаковы не только у различных народов, не только зависят от географических и пейзажных условий, но и каждый из нас по зрительным и мозговым свойствам в иной шкале этого трехцветия мыслит»⁵.

Впрочем, эти запоздалые поиски «национальной органики» в искусстве были очень быстро оборваны самими еврейскими художниками. Жестче всех этот отказ от создания «национального еврейского искусства» с помощью национальных орнаментов, форм или цветов сформулировал Эль Лисицкий в программной статье «О могилевской синагоге. Воспоминания»:

«Но поскольку сейчас то ли благодаря тому, что люди начинают увлекаться стариной, то ли как-то сам собой пробуждается интерес к “народному творчеству”, то мы [еврейские художники. – В. Д.]

- 2 РYBACЬ Y.-B., ARONSON B. *Di vegn fun yidisher molerai. Reionos fun kinstler* [Пути еврейской живописи. Размышления художника] // *Ufgang* [Восход]. Kiev: Kultur-Lige, 1919. Z. 99–124.
- 3 РYBACЬ И.-Б., ARONSON B. *Пути еврейской живописи (Размышления художника)* [Перев. с идиша Г. Казовского] // *Зеркало*. 1995. № 124 (май). С. 26.
- 4 DOBRUSHIN I. *Kunst-primitiv un kunst-bukh far kinder* [Художественный примитив [народное искусство] и художественно оформленная книга для детей] // DOBRUSHIN I. *Gedankengang* [Размышления]. Kiev: Kultur-Lige, 1922. Z. 117.
- 5 ПЕТРОВ-ВОДКИН К. *Пространство Эвклида*. СПб.: Азбука, 2000. С. 565.

ВАЛЕРИЙ ДЫМШИЦ
ЗАБЛУЖДАВШИЕСЯ
ЗВЕЗДЫ

Блуждающие звезды

Советское
еврейство
в довоенном
искусстве

уж лучше обойдемся без такой [то есть ориентированной на национальные традиции. – В. Д.] культуры»⁶.

Лисицкий, безусловно, имел право на такие жесткие формулировки: в предыдущие годы он, может быть, больше, чем любой другой еврейский художник этого поколения, отдал дань собиранию, изучению, а потом и использованию форм народного искусства в своем творчестве. Диалектика, с помощью которой Лисицкий формулирует свой отказ, в высшей степени нетривиальна. Сначала он подробно анализирует росписи деревянной Большой синагоги в Могилеве, выполненные Ицхоком-Айзиком Сегалом около 1740 года, и доказывает, что этот «народный» мастер использовал общеевропейский художественный язык, восходящий к памятникам ренессансной Италии. Отсюда Лисицкий делает вывод: для того, чтобы стать по-настоящему «еврейским», современный художник должен в первую очередь стать частью интернационального авангарда, подобно тому, как Ицхок-Айзик Сегал в XVIII веке равнялся на передовое европейское искусство его времени. Лисицкий формулирует парадокс: «Подлинно национальный путь для еврейского художника заключается в отказе от всякого внешнего следования национальной традиции».

Другие художники не формулировали так резко, но художественная практика убеждает в том, что большинство из них пришли к сходным выводам. Всякое цитирование народного искусства почти исчезает в профессиональном советском еврейском искусстве уже к концу 1920-х. Наиболее наглядно эта тенденция проявлена в серии почтовых марок «Народности СССР», выпущенной в 1933 году. Достаточно сравнить три марки – «Украинцы», «Белорусы», «Евреи»⁷. Все их выполнил один и тот же художник Иван Дубасов. На первых двух представлены колхозники, в чьей одежде присутствуют национальные вышивки. Марки обрамлены фольклорными орнаментами, украинским и белорусским соответственно. На марке «Евреи» изображен мужчина в рабочей одежде, стоящий на фоне экскаватора, а марку окаймляет абстрактный геометрический орнамент. Советское еврейское искусство не могло предложить известному графику ничего специфически национального. Такой отказ от поисков национального на фоне известной сталинской формулы «Национальное по форме – социалистическое по содержанию»⁸ ставит в 1930-е еврейское искусство в мар-

6 LISITSKIY L. *Vegn der Moliver shul. Zikhroynes [О могилевской синагоге. Воспоминания]* // Milgroym [Гранат]. 1923. № 3. З. 13.

7 См.: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Знаки_почтовой_оплаты_СССР_\(1933\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Знаки_почтовой_оплаты_СССР_(1933)).

8 Сталин И. *Политический отчет Центрального комитета XVI съезду ВКП(б), 27 июня 1930 года* // Правда. 1930. 29 июня. № 177.

гинальную позицию по отношению к другим национальным художественным школам СССР. Более того, этот отказ происходит в тот период, когда слова «народное» и «фольклорное» служат до известной степени индульгенцией для всякого рода формальных поисков и экспериментов. Тем не менее большинство еврейских художников не спешит воспользоваться этой лазейкой. Из тех еврейских художников, которые начинали в 1910-е, наиболее «национальным» к 1930-м остался Соломон Юдовин, продолжавший создавать работы, связанные с народным орнаментом. Характерно, что Юдовин во всем широком спектре мастеров нового еврейского искусства занимал наиболее умеренную, наиболее академическую позицию.

Автор выставки и книги Надя Плунгян ясно увидела этот ключевой парадокс существования еврейского искусства в СССР в 1930-е. Она справедливо пишет: «К середине 1920-х поиск национального стиля временно отошел на второй план, уступив место метафизической идее современности» (с. 12). Вопрос, почему и как это произошло, поставлен правильно, но с предлагаемым Плунгян решением трудно согласиться. Она полагает, что советское еврейское искусство в 1930-е представляет собой продукт взаимодействия двух самостоятельных и самодостаточных сущностей, своего рода «вещей в себе» – «советской» и «еврейской». Однако, назвав эти ключевые для ее дальнейших рассуждений понятия, она их не только не определяет, но и считает такое определение невозможным, так как на протяжении всего бурного периода 1920–1930-х «оба этих понятия постоянно переозначались» (с. 9). Тем не менее именно на этих понятиях, или «пространствах» (как они названы Плунгян), точнее, на их взаимодействии, выстроены теоретические основания книги. «Решение может состоять в том, чтобы не пытаться разграничивать два пространства, а опереться на их диалог и их противостояние» (с. 9). Выявление этих «диалога и противостояния», которые, по мнению Нади Плунгян, составляют сущность еврейской советской культуры в 1930-е, выглядит затруднительным, коль скоро для этого следует предъявить некоторые сущности, которые, оказывается, невозможно ни определить, ни разграничить.

Попробуем все-таки найти выход из этого логического тупика. На мой взгляд, специфика предвоенного советского еврейского искусства заключается в том, что оно, быть может, неосознанно, следует по пути, начертанному берлинской статьей Эль Лисицкого (см. выше): «еврейское» понимается как общечеловеческое, современное, прогрессивное, что в 1930-е в СССР для многих как раз тождественно «советскому». Подлинно «еврейское» в этой парадигме должно быть очищено от всяких внешних этнографических примет. Чем меньше этих



примет, тем надежнее вещь идентифицируется как осознанно еврейская. Такова, например, «Еврейская свадьба» Александра Лабаса (1937) (с. 114–115), в которой равно значимы само название работы, надпись на идише (а значит, еврейскими буквами) «Клуб» и полное отсутствие этнографического колорита. Точнее, этот колорит можно отыскать «от противоположного», то есть в демонстративном нарушении норм и традиций. Например, центр картины образуют танцующие мужчины и женщины, которые движутся, положив друг другу руки на плечи: это подчеркнуто отрицает даже не нормы еврейской традиции, а прочно прошитые в сознании представления о приличиях. Точно так же, обняв друг друга за плечи, водят хоровод юноши и девушки на прекрасном рисунке Лидии Жолткевич «В коммуне Войо Нова. Пляски в столовой» (1930–1931) (с. 101). Здесь существенно то, что молодые люди на рисунке пляшут хору, любимый (псевдо)народный танец киббуцников, ставший символом этого движения. Танец, кроме всего прочего, указывает на Палестину как на «страну исхода» коммунаров. Левые сионисты, как и комсомольцы, таким образом утверждали свое еврейство через его демонстративное отрицание.

«Еврейское» понимается как общечеловеческое, современное, прогрессивное, что в 1930-е в СССР для многих как раз тождественно «советскому». Подлинно «еврейское» в этой парадигме должно быть очищено от всяких внешних этнографических примет.

Позволив себе некоторое обобщение, можно сказать, что если в первой половине 1920-х еврейское наследие все еще выступало позитивной ценностью, которую можно, очистив от «пережитков», использовать для создания «новой» еврейской культуры, то уже со второй половины 1920-х еврейская идентичность художника манифестируется через минус-прием, через *отсутствие* (отсутствие чего угодно – бороды на портрете, религиозного запрета на совместные танцы мужчин и женщин, традиционного орнамента). Такая апофатическая идентичность была полноценным высказыванием для еврейской аудитории 1920–1930-х, которая еще отчетливо знала, «как надо», и реагировала на «зияние пустоты», но для современной публики понятна далеко не всегда, а потому нуждается в дополнительном обсуждении.

Новые же советские ценности обладали полнотой наличного бытия, понимаемого как созидательная сила строительства новой жизни. Еврейская «пустота» и советская «полнота» дей-

ствительно создавали тот диалог, который придавал советскому еврейскому искусству 1930-х его узнаваемую специфику.

Для синтеза «еврейского» и «советского» Надя Плунгян прибегает к сомнительному с моей точки зрения термину «советское еврейство». Этот термин позволяет, по ее словам, «выявить и собрать воедино разные образные системы, описывающие историю еврейской идентичности в раннесоветский период» (с. 15). «Еврейство» – странный термин: никто ведь не говорит «китайство» или «английство». Он представляет собой кальку немецкого термина *das Judentum*. Этот последний, подчеркивающий нерасторжимое единство религиозного и национального начал в исторической судьбе еврейского народа, появился в кругу берлинских студентов-евреев, учеников Гегеля, будущих создателей *Wissenschaft des Judentum*. Термин «еврейство» кажется мне плохо применимым к советским евреям довоенного периода. Это было многомиллионное, в высшей степени неоднородное сообщество, только часть которого обладала традиционным самосознанием, основанным на синтезе этносоциального и религиозного начал как основ идентичности. Но как раз эта, все еще значительная, часть еврейского населения СССР, которая попадает под определение «еврейства», не была репрезентирована в советском искусстве и литературе. Между тем словосочетание «советское еврейство» даже попадает в название всего проекта – как выставки, так и книги.

Впрочем, название вообще кажется выбранным неудачно. Оригинальную по мысли, по конструкции и по подбору материала выставку и книгу автор зачем-то увенчал банальным штампом, и к тому же, как это часто бывает со штампами, выбранным «не по делу». Как известно, «фрукт – яблоко, поэт – Пушкин», а еврейский писатель – Шолом-Алейхем. «Блуждающие звезды» – название его длинного и несколько «бульварного» романа, посвященного жизни актеров («звезд») еврейского театра, странствующих («блуждающих») вместе с труппой из города в город. При чем тут советское еврейское искусство 1930-х – решительно не понятно, но соблазн воспользоваться узнаваемым штампом (что-то «про евреев» и «про искусство») оказался слишком силен.

Состав художников, представленных на выставке, действительно вполне «звездный». Каждый из них искал свою дорогу к вышеупомянутому синтезу «еврейского и советского», каждый искренне заблуждался и в этом заблуждении черпал творческую энергию, которую Виктор Шкловский когда-то назвал «энергией заблуждения». Он писал: «История литературы – [...] это свод истории заблуждений»⁹. Хочется доба-

ВАЛЕРИЙ ДЫМШИЦ
ЗАБЛУЖДАВШИЕСЯ
ЗВЕЗДЫ

9 Шкловский В. *Энергия заблуждения*. М.: Советский писатель, 1981. С. 36.

вить – и история искусства тоже; так что выставку и книгу можно было бы переименовать в «Заблуждавшиеся звезды». Эти художники искренне и каждый по-своему заблуждались в разнообразных попытках найти для своего народа советское и в то же время еврейское будущее, даже не подозревая, что никакого будущего как у отдельной культурной общности у евреев в СССР не будет.

Выставка и книга начинают издавать (быть может, слишком издавать) – с формирования светской еврейской культуры в России в предреволюционные годы. Однако (и выставка это убедительно показывает) достижения 1910-х – начала 1920-х почти никак не влияют на еврейскую культуру в 1930-е. Конечно, преемственность присутствует на уровне тех или иных деятелей художественного процесса. Скажем, участник экспедиций Семена Ан-ского, Соломон Юдовин, стоит у истоков Музея Еврейского историко-этнографического общества (1916) (с. 44). И он же, еще совсем не старым человеком, принимает живейшее участие в подготовке последнего еврейского музейного проекта в Советском Союзе – выставки «Евреи в царской России и СССР» (1939–1941) (с. 126). Люди остались те же, а темы и художественный язык стали новыми. Качественный разрыв, который наступил во всех областях советской жизни в «год великого перелома», проявился и в еврейской культуре, и в еврейском искусстве как через формальное уничтожение старых институций (например в декабре 1929 года власти закрыли Историко-этнографическое общество и его музей), так и неформально. Даже если элементы старой культуры шли в дело, они использовались совершенно по-новому, приобретали иной смысл и звучание. Ощущение оглушительной новизны, жизни «с чистого листа», присутствующее в основной части представленного материала, отчетливо трагично. Одновременно именно в 1930-е начинает постепенно робко «вылупляться» область приватной художественной активности, которая, не имея никаких политических амбиций, в то же время не готова согласиться со все более набирающим силу эстетическим диктатом власти. Так начинает складываться то, что через много десятилетий назовут «второй культурой». Эти первые ростки не антисоветского, а как бы «не вполне советского» искусства замечены внимательным куратором и выделены в отдельную главу книги. Речь идет в первую очередь о «тихой», камерной, но эстетически бескомпромиссной живописи «Группы пяти», сформировавшейся в конце 1930-х (с. 189). Живопись этой группы – одно из важных открытий, которыми так богата эта выставка. В то же время эстетическое единомыслие в исследуемый период еще не абсолютно, поэтому вплоть до середины 1930-х сохраняются различные, кроме

самых радикальных, художественные языки даже в сфере политического и заказного искусства.

ВАЛЕРИЙ ДЫМШИЦ
ЗАБЛУЖДАВШИЕСЯ
ЗВЕЗДЫ

Все больший уклон в сторону единомыслия в СССР еще не делает еврейскую художественную жизнь в этот период эстетически однородной, но, безусловно, исключает создание собственно еврейского «большого нарратива», так как таковой был бы немедленно объявлен «буржуазным национализмом». Художественные практики, как самодостаточные, так и обслуживающие тот или иной внешний заказ, становятся все более разрозненными, отдельными, и каждая заслуживает специального рассказа. Таким образом, и отражающая эти практики выставка, и запечатлевшая выставку книга распадаются на множество относительно независимых нарративов. Перед нами не монологическое высказывание, а множество разных голосов – не роман, а сборник новелл. Такое строение книги продиктовано самой природой материала. И это решение представляется не просто убедительным, а единственно возможным.

Все это по необходимости делает работу куратора выставки и автора книги Нади Плунгян особенно сложной, почти цирковой, когда приходится жонглировать десятками тем и имен, вступать во взаимодействие со множеством музеев, хранилищ, галерей и частных собраний. Богатство результата при таком подходе очевидно – в художественный оборот введено множество имен и работ, часто полузабытых или малоизвестных. Все это сделало «Блуждающие звезды» существенным вкладом в разрастающуюся в последнее время историографию еврейского искусства в СССР.

Нельзя не порадоваться и богатству новых идей, которые должны стать точками роста новых исследований. Первая из них, само обращение к предвоенному еврейскому искусству как к отдельному исследовательскому полю, уже названа. А вот еще одна: в качестве «общего знаменателя» советского еврейского искусства Надя Плунгян предлагает видеть «принцип барочного формообразования» (с. 14). Основным стилем народного искусства Восточной Европы в XVII–XIX веках было именно фольклорное барокко в его разных этнических модификациях – польской, украинской, белорусской, еврейской. Еврейские художники начала XX века, с их интересом к фольклорному орнаменту, многое заимствуют из еврейского народного искусства. В 1930-е вкус к открытому цитированию фольклора проходит, но само ощущение «еврейского» как барочного остается. Это очень плодотворная мысль, которая еще должна получить свою дальнейшую разработку.

Вообще на уровне крупных высказываний, рубрицирующих массу разнородного материала, все решения автора вызывают согласие, кроме одного. Это глава «Еврейский лубок и со-





סאניטארן

כי קאג אביב ניט זאגג
בקרוב —
צו עמקס, צו ניו,
צו פונקט אויף און געשען.
נאר די מיטע און פריילעך,
ווי מע דערציילט זי —
אויף דערצייל אביב.

Иллюстрация Александра
Короткина к стихотворению
«Санитары»
в сборнике детских
стихов Лейба Квитко.

ветская литография» (с. 140). В ней Надя Плунгян стремится доказать преемственность силуэтных иллюстраций к детским книгам художника Льва Юдина по отношению к бумажным «мизрахам»¹⁰, выполненным в технике, называемой «рейзеле» («розочка») или «папиршнит» («резная бумага»). Во-первых, такое явление, как еврейский лубок (как печатный, так и рисованный), всегда существовало и хорошо известно; во-вторых, «рейзеле», имевшие преимущественно не сюжетную, а орнаментальную композицию, к ним обычно не относят. Но дело даже не в этом. Плунгян сама указывает на популярность силуэтной графики в русском искусстве начала XX века, но почему-то соотносит работы Юдина именно с еврейской традицией. Между тем в работах Юдина отсутствуют два главных качества «рейзеле» – орнаментальность и симметричность. Прочитываемые в доказательство этого неверного, на мой взгляд, тезиса «Загадки» Самуила Маршака с иллюстрациями Юдина были опубликованы в 1936 году. Между тем годом позже появилась детская книжка, чьи иллюстрации с гораздо большим основанием можно атрибутировать как фантазии на тему «рейзеле». Это сборник детских стихов Лейба Квитко «Десять историй» с иллюстрациями Александра Короткина. На одном из примеров таких иллюстраций (см. илл.) виньетка, открывающая стихотворение «Санитары»¹¹, как и другие виньетки из этой книги, гораздо больше похожа на «рейзеле».

То есть дело не в том, что «рейзеле» как характерный пример народного искусства не использовались профессиональными графиками, а в том, что есть примеры, гораздо более убедительные, чем иллюстрации Льва Юдина.

Как уже сказано, Надя Плунгян привлекла для выставки множество совершенно разнородных материалов, которые постаралась контекстуализировать, использовав практически всю доступную литературу¹². Тем не менее разнообразие материала, то есть очевидное достоинство проделанной работы, с неизбежностью привело к некоторому недостатку, а именно – к ряду неточностей, часто мелких, но от того не менее досадных. Кажется, автору книги имело смысл проконсультроваться со специалистами (все-таки иудаика не главное исследовательское поле для Плунгян), а также завести себе добротного редактора. Даст бог, книга будет переиздана, и там эти погрешности исчезнут.

Часто источник погрешности – малоудачная формулировка. Вот, например: «Герман Штрук – учитель Марка Шагала и Лео-

10 Мизрах (букв. «восток», на иврите) – декоративное панно, укрепляемое на восточной стене синагоги или жилища, чтобы обозначить направление молитвы.

11 Квитко L. *Tsen mayases [Десять историй]*. М.: Der emes [Правда], 1937. Z. 33.

12 Несомненным достоинством рецензируемой книги является обширный список литературы к каждой главе, учитывающий все основные работы на русском языке по каждой из основных обсуждаемых тем. Этот список (с. 242–245) сам по себе является полезным ресурсом.

нида Пастернака в Берлинской академии художеств» (с. 24). «Ого, – думает читатель, – оказывается Шагал и Пастернак (последний был на 15 лет старше Штрука) учились у Штрука в Берлинской академии! А я и не знал». Конечно, не учились. Штрук – один из виднейших мастеров гравюры, автор учебника по этому виду графики, дружил с Пастернаком, был знаком с Шагалом и дал, уже зрелым и знаменитым художникам, несколько уроков офорта, которые те с успехом применили в своем творчестве. Кроме того, Штрук был профессором Берлинской академии художеств. Из неудачной контаминации двух фактов у читателя появляется ощущение, что допущена серьезная ошибка.

Кстати, о Германе Штруке. Утверждение, что зарисовки еврейских типов и фотографии синагог, выполненные Штруком во время Первой мировой войны, представляют продолжение экспедиционной работы Ан-ского, выглядит по меньшей мере преувеличенным (с. 24).

Вообще попытку увидеть сходство или даже прямую преемственность между теми или иными «далековатыми» явлениями не просто иногда некстати упрощает цветущее разнообразие тогдашней еврейской художественной жизни, но и ведет к прямым ошибкам. В главе «УНОВИС» Надя Плунгян пишет: «Идея Казимира Малевича о беспредметной вечности, выраженной в искусстве, оказалась близка молодым витебским художникам круга Культур-Лиги» (с. 51). Проблема в том, что никакого отделения Культур-Лиги в Витебске не было. Было отдаленно напоминающие по своим задачам Культур-Лигу «Общество им И.-Л. Переца»¹³, находившееся в конфликте и с Витебским народным художественным училищем, в котором преподавали или учились те самые молодые художники, и с Марком Шагалом, который этим училищем некоторое время руководил. Из всех преподавателей Витебского училища и одновременно активных деятелей УНОВИСа с киевской Культурой-Лигой был связан только Лисицкий, который как раз в Витебске осенью 1919 года круто порвал со своим предыдущим «киевским» этапом творчества. Что касается взаимодействия Шагала с Культур-Лигой, то оно началось позднее, в Москве, уже после отъезда Шагала из Витебска. Но дело даже не в этом. Киевская Культур-Лига идеологически стояла на откровенно национальных позициях, а эстетически ориентировалась на кубизм, так как ее ядро составляли ученики студии Экстер и Богомазова. УНОВИС пропагандировал универсализм, очищенный от всего национального, а эстетически развивал супрематические идеи Малевича, противостоящие аналитическому кубизму. Тот факт, что многие преподаватели

ВАЛЕРИЙ ДЫМШИЦ
ЗАБЛУЖДАВШИЕСЯ
ЗВЕЗДЫ

13 Шатских А. *Деятельность Общества имени И.-Л. Переца (1918 – начало 1920-х гг.) // Шагаловский сб. Мат. VI–IX Шагаловских чтений в Витебске (1996–1999). Вып. 2.* Витебск: 2004. С. 100.

и студенты Витебского училища были евреями, не зачисляет их автоматически в сторонники Культур-Лиги, о которой они могли знать разве что понаслышке и чьих идей не разделяли.

В «Блуждающих звездах» – и это естественно – заметное место занимают книги, написанные на идише, как источник театральных постановок и книжной графики. К сожалению, Плуногян не привлекла грамотного консультанта по еврейской литературе. Например, пьеса Ан-ского называлась не «Гади-бук», а «Дибук» (с. 35). Ан-ский написал ее на русском, потом создал редакцию на идише. «Га» – определенный артикль на иврите, соответственно, перед нами название перевода этой пьесы на иврит, который шел в «Габиме», что и подтверждает тут же репродуцированная афиша. Возможно, Шира Горшман и писала стихи, но все-таки известна в первую очередь как прозаик, так что называть ее «поэтессой» (с. 34) явно не стоило. Автор драматической поэмы «Голем» не Гальперн Лейвик (с. 35) (так у Плуногян), а Г. Лейвик. Это псевдоним (именно так, инициал не раскрывается) великого поэта и драматурга, чье настоящее имя Лейвик (это личное имя) Галперн. И, конечно, не стоит называть поэта (у которого из прозы только одна книга мемуаров) «идишским писателем».

Прилагательное «идишский» вообще пора уничтожить: литературу определяют культура, а не язык (пишущие на английском бывают американскими, канадскими и так далее писателями, а не только английскими), так что и еврейский писатель, на каком бы языке он ни писал – все равно еврейский. А язык – принадлежность не автора, а произведения, тем более, что многие еврейские авторы писали на нескольких языках. Вообще идишу и словам на этом языке как-то пока категорически не везет. Например, одна из глав книги называется «Еврейское местечко в СССР» с подзаголовком «Идишкайт в раннесоветском искусстве» (с. 61). Из контекста становится понятно, что под «идишкайтом» автор интуитивно понимает что-то неопределенное, но безусловно относящееся к еврейской повседневности и идишу. Между тем слово «идишкайт» на идише означает «иудаизм» – и больше ничего. Нынешнее странное употребление этого слова (и рецензируемая книга здесь не исключение) – это то, что называется «ложный друг переводчика», и лучше бы от таких «друзей» держаться подальше.

Также огорчает отсутствие указания на авторство изображений на некоторых иллюстрациях. Скажем, обложки журнала «Трибуна», приведенные в книге (с. 92), украшают репродукции из великолепного цикла графики Сухера-Бера Рыбака «На еврейских полях Украины» (1926)¹⁴, но авторство

14 РИВАК У.-В. *Af di yidishe felder fun Ukraine [На еврейских полях Украины]*. Pariz: A. Simon & Cie, 1926.

Рыбака – одного из самых ярких художников Культур-Лиги – нигде не указано.

Вышеприведенными погрешностями список, конечно, не исчерпывается. Есть и другие недочеты. Однако при том количестве материалов, которым оперировала Надя Плунгян, погрешностей могло бы быть гораздо больше, поэтому, отдав дань ворчанию, можно, наконец, от души поблагодарить автора за проделанную работу. Советское еврейское искусство 1930-х – тема новая и, несомненно, очень интересная. А значит, разговор на эту тему неизбежно будет продолжен.

ВАЛЕРИЙ ДЫМШИЦ
ЗАБЛУЖДАВШИЕСЯ
ЗВЕЗДЫ