



Основан в 1996 году

**Российский еврейский
конгресс**



**GENESIS
PHILANTHROPY
GROUP**



אשכולות
ЭШКОЛОТ
www.eshkolot.ru

State Institute for Art Studies
Russian Jewish Congress

The East by Reuven Mazel

Exhibition & Lectures Project

Moscow 2021

Государственный институт искусствознания
Российский еврейский конгресс

Восток Рувима Мазеля

Выставочно-лекционный проект

Москва 2021

Проект «Восток Рувима Мазеля» стал победителем Второго конкурса музейно-выставочных грантов Российского еврейского конгресса
The project 'The East of Reuven Mazel' became the winner of the Second Competition of museum and exhibition grants of the Russian Jewish Congress

Идея и концепция проекта Г.Б. Шамилли
Project idea & Conception by G.B. Shamilli

Восток Рувима Мазеля: выставочно-лекционный проект (17–21 мая 2021) / Сост. Г.Б. Шамилли. – М.: Государственный институт искусствознания, 2021. — 148 с.: ил. ISBN 978-5-98287-171-8

Проект «Восток Рувима Мазеля» посвящен 130-летию со дня рождения выдающегося художника-ориенталиста Ильи (Рувима) Моисеевича Мазеля (1890–1967). Он предоставляет уникальную возможность познакомиться с феноменом еврейского искусства через разнообразные формы взаимодействия со зрителем и слушателем – выставка, лекции, концерты и Первая Международная междисциплинарная сессия по еврейскому искусству (20–21 мая), собравшая ученых из 14 стран мира. Проект реализуется в рамках «Недели еврейского искусства в ГИИ» (17–21 мая) и объединяет десятки российских и зарубежных искусствоведов и художников-практиков. Исследователи разрабатывают подходы и актуальные темы еврейского искусства на местах тысячелетнего проживания и процветания еврейских общин Запада и Востока.

The East by Reuven Mazel: Exhibition & Lectures Project (May 17–21, 2021). Compiled by G.B. Shamilli. Moscow: The State Institute for Art Studies, 2021. – 148 p.: ill. ISBN 978-5-98287-171-8

The project 'The East of Reuven Mazel' is dedicated to the 130th anniversary of the birth of the outstanding orientalist artist Ilya (Reuven) Moiseevich Mazel (1890–1967). It provides a unique opportunity to get acquainted with the phenomenon of Jewish art through various forms of interaction with the audiences and listeners – an exhibition, lectures, concerts and the First International Interdisciplinary Session on Jewish Art (May 20–21), combined scientists from 14 countries. The project is implemented within the framework of the 'Week of Jewish Art in SIAS' (May 17–21) and brings together dozens of Russian and foreign art critics and practitioners. Researchers develop approaches and topical themes of Jewish art in the places of millennial residence and prosperity of Jewish communities in the West and East.

© Государственный институт искусствознания, 2021
© Российский еврейский конгресс, 2021
© Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус
© Дагестанский музей изобразительных искусств имени П.С. Гамзатовой, Махачкала
© Государственный музей Востока, Москва
© Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва
© Государственная Третьяковская Галерея, Москва
© Государственный центральный музей современной истории России, Москва
© Г.Б. Шамилли, составление, 2021
© Е.А. Сиверс, оформление, 2021

Оглавление

6	Идея проекта
8	Неделя еврейского искусства в Государственном институте искусствознания
9	Команда
10	Восток Рувима Мазеля. Выставка
65	Программа недели еврейского искусства в Государственном институте искусствознания
68	Обзор лекций
69	Лидия Чаковская
73	Илья Родов
76	Гюльтекин Шамилли
79	Владислав Иванов
82	Татьяна Цареградская
94	Первая Международная междисциплинарная сессия по еврейскому искусству
97	Программа
98	Тезисы докладов
144	Концерты

<u>Preface</u>	
7	Project idea
8	Jewish Art Week in The State Institute for Art Studies
9	Team
10	The East by Reuven Mazel. Exhibition
67	Programme of the Jewish Art Week in The State Institute for Art Studies
68	Lectures overview
83	Lydia Chakovskaya
85	Ilya Rodov
87	Giula Shamilli
90	Vladislav Ivanov
93	Tatiana Tsaregradskaya
120	First International Interdisciplinary Session on Jewish Art
121	Programme
122	Abstracts
144	Concerts

Идея проекта

Проект «Восток Рувима Мазеля», ставший победителем Второго конкурса музейно-выставочных грантов Российского еврейского конгресса в 2020 году, посвящен 130-летию со дня рождения выдающегося художника-ориенталиста Ильи (Рувима) Моисеевича Мазеля (1890–1967).

Центральная тема проекта – *память о Иерусалиме и Святой Земле*, укорененная в творчестве художника, – пронизывает нитью все события «Недели еврейского искусства в ГИИ» – от выставки и публичных лекций ведущих российских и зарубежных искусствоведов, сопровождаемых концертами известных исполнителей классической и традиционной музыки до Первой Международной междисциплинарной сессии по еврейскому искусству.

Выходец из черты оседлости, сын витебского скрипача, окончивший хедер и художественную школу Ю.М. Пэна (1854–1937), Рувим Мазель прошел через художественные мастерские Германии, однако раскрылся как подлинный художник, соприкоснувшись именно с Востоком. Пустыни и краски Туркмении, а позднее и Кавказа возбудили в его генетической памяти образы Святой Земли и Иерусалима, впоследствии запечатленные художником в библейских сюжетах на холсте, в рисунках и акварелях и переданные иносказательно в образах обычных людей через уклад их жизни, художественные традиции, включающие коверность и музыку.

На протяжении сложной истории двадцатого века Восток всегда был прибежищем для гонимых от войн, погромов, насилия и голода. Он остается благодатной житницей, принимающей и согревающей теплом своей земли, дарящей любовь всем, кто может почувствовать и принять ее. Сердце художника, наполненное радостью и счастьем от соприкосновения с природой, образами и искусством восточного края родной страны, щедро откликнулось благодарным чувством: «Тут у меня проснулась давняя страсть к Востоку, и мне показалось, что я нашел то, что давно искал...» (Р. Мазель. *Записки*. Рукопись).

«Восток Рувима Мазеля» – это нарицательный образ вечной памяти, помогающей выстоять сквозь века, собирая из рассыпанных атомов прошлого настоящее, прикладывая камень к камню, жердочку к жердочке в восстановлении утраченной гармонии вещей. Наталья Апчинская (1937–2014) – первый и единственный исследователь творчества Рувима Мазеля – назвала его ярким примером «еврейского художника, сохраняющего национальную идентичность и при этом влюбленного в иную, хотя и родственную культуру»*. В этом – гармоничное единение Запада и Востока, подарившее миру добрые, светлые и по-своему уникальные образцы мазелевского искусства – искусства видеть свое сквозь чужое и любить чужое как свое.

* Апчинская Н. Рувим Мазель: очерк жизни и творчества. М.: Параллели, 2004.

Project Idea

‘The East of Reuven Mazel’ is the project which became the winner of the Second Competition of museum and Exhibition Grants of the Russian Jewish Congress in 2020 year. It is dedicated to the 130th anniversary of the birth of the outstanding orientalist artist Ilya (Reuven) Mazel (1890–1967).

The central theme of the project – *the memory of Jerusalem and the Holy Land*, rooted in the artist's work, permeates all the events of the ‘Week of Jewish Art in SIAS’ – from exhibitions and public lectures by leading Russian and foreign art critics, accompanied by concerts of famous classical and traditional music performers, to the First International Interdisciplinary Session on Jewish Art.

A native of the pale of settlement, the son of a Vitebsk violinist, who graduated from the Heder and the art school of Yuri Pan (1854–1937), Reuven Mazel passed through the art workshops of Germany, but revealed himself as a true artist, having come into contact with the East. The deserts and colours of Turkmenistan, and later the Caucasus, aroused in his memory images of the Holy Land and Jerusalem, subsequently captured by the artist not only in biblical scenes on canvas, in graphics and watercolours, but also transmitted allegorically in the images of ordinary people, through their life, artistic traditions, including carpet weaving and music.

Throughout the complex history of the twentieth century, the East has always been a refuge for the persecuted from wars, pogroms, violence and famine. It has been and remains a fertile granary, accepting and welcoming with the warmth of its land, giving love to all who can feel and accept it. The heart of the artist, filled with joy and happiness from contact with nature, images and art of the Eastern edge of his native country, generously responded with a grateful feeling: ‘Here I woke up a long-standing passion for the East, and it seemed to me that I found what I had been looking for a long time...’ (R. Mazel. Notes. The manuscript).

‘The East by Reuven Mazel’ is a common image of eternal memory, which helps to survive through the centuries, collecting the present from the scattered atoms of the past, applying stone to stone, perch to perch in restoring the lost harmony of things. Natalia Apchinskaya (1937–2014) – the first and only researcher of the work of Reuven Mazel, called him a bright example of ‘Jewish artist who preserves national identity and at the same time is in love with a different, albeit related culture’. This is the harmonious unity of the West and the East, which gave the world gracious, bright and unique examples of Mazel’s art and reveals the skill to see your own through the other and to love the other as your own.

Неделя еврейского искусства в Государственном институте искусствознания

17–21 мая 2021

Jewish Art Week in The State Institute for Art Studies

May 17–21, 2021

Неделя еврейского искусства осуществляется на площадке Государственного института искусствознания как ведущего российского центра по комплексному изучению искусства всех регионов мира, созданного по решению Президиума АН СССР в 1944 году такими выдающимися деятелями культуры и науки, как И.Э. Грабарь, С.М. Эйзенштейн, Б.В. Асафьев, В.Н. Лазарев и А.К. Дживелегов.

The Week of Jewish Art in The State Institute for Art Studies is held at the site of the State Institute for Art Studies as the leading Russian centre for the comprehensive study of art in all regions of the world, created by the decision of the Presidium of the USSR Academy of Sciences in 1944 by such outstanding figures of culture and science as I.E. Grabar, S.M. Eisenstein, B.V. Asafyev, V.N. Lazarev and A.K. Dzhivelegov.

Команда

Team



Гюльтекин Шамилли
идея, руководитель
проекта (Россия). Доктор
искусствоведения, ведущий
научный сотрудник
Государственного института
искусствознания

Giula Shamilli
idea, project director (Russia).
Doctor of Sciences (Arts),
Leading researcher
of The State Institute
for Art Studies



Владислав Иванов
исполнитель проекта
(Россия). Доктор
искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
Государственного института
искусствознания

Vladislav Ivanov
project manager (Russia).
Doctor of Sciences (Arts),
Leading Researcher
at the State Institute
for Art Studies



Лидия Чаковская
исполнитель проекта
(Россия). Кандидат
искусствоведения,
старший научный сотрудник
Государственного института
искусствознания

Lidia Chak'ovskaya
project manager (Russia).
Candidate of Sciences (Arts),
Senior Researcher
at the State Institute
for Art Studies



Илья Родов
исполнитель проекта
(Израиль)
Доктор искусствоведения,
Университет Бар-Илан

Ilya Rodov
project manager (Israel)
PhD in Art History, Bar-Ilan
University



Марта Штельмахер
соорганизатор панели
«Миграции и трансформа-
ции в еврейской музыке»
Первой Международной
междисциплинарной
сессии по еврейскому
искусству (Германия).
Кандидат искусствоведения,
Саксонская государствен-
ная и университетская
библиотека, Дрезден.

Martha Stellmacher
co-organizer of the
panel “Migrations and
Transformations in Jewish
Music” of the First
International Interdisciplinary
Session on Jewish Art
(Germany). PhD in Art History,
Saxon State and University
Library, Dresden.

Восток
Рувима Мазеля

The East
by Reuven Mazel

Музыка туркмен
не существует как
самостоятельное
искусство. Она вкраплена
в красочный быт туркмен,
в ковер Туркменистана,
напоминает своим
звучанием светлое пятно
среди сочных красных или
иссиня-черных тонов.



1. Музыкант. Холст, масло. 62,7 × 54 см
 Каракалпакский государственный музей искусств
 имени И.В. Савицкого, Нукус



2. В юрте. Бумага, гуашь. 34,3 × 30 см
 Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус

Искусство туркмен – это ковер, вобравший в себя все, что было прекрасного в душе народа, – природу, быт, историю, краски неба и земли. Туркмен поет о ковре, и в ковровый узор там слагается все живущее, и сквозь ковровый узор все смотрит на мир.

Рувим Мазель



3. «Шахсей-Ваксей». 1920-е. Бумага, гуашь, акварель, тушь, карандаш. 11,2 x 18,7 см
Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



4. «Шахсей-Ваксей». Дом пророка. 1921-1923
Бумага, тушь, перо. 9,7 x 14,7 см
Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



5. «Шахсей-Ваксей». Голые стены. 1921-1923
Бумага, тушь, перо. 10,4 x 14,7 см
Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



6. «Шахсей-Ваксей». Барабанщик. 1921-1923
Бумага, тушь, перо. 9,7 x 14,7 см
Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



7. «Шахсей-Ваксей». Факел. 1921-1923
Бумага, тушь, перо. 10,4 x 14,7 см
Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



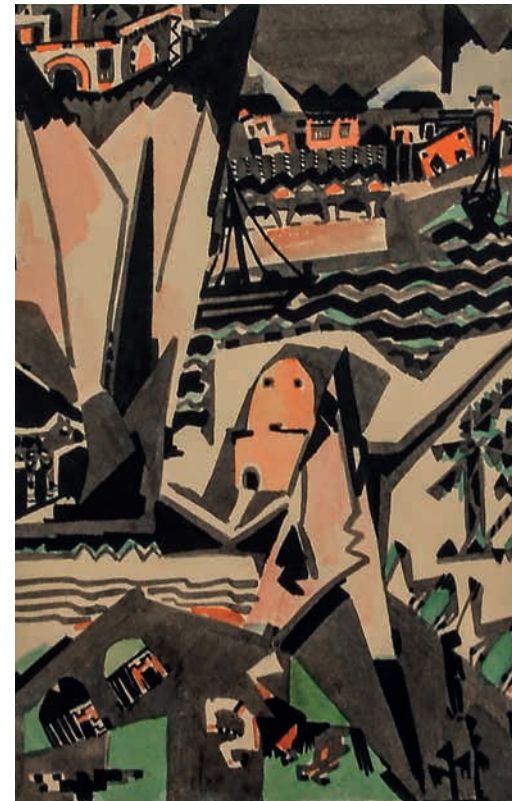
8. В Туркмении. Рисунок в ковровом стиле
Бумага, акварель, коллаж, тушь. 19 x 18,7 см
Каракалпакский государственный музей искусств
имени И.В. Савицкого, Нукус



9. Туркмения. 1933. Бумага, тушь, акварель
13,8 x 13,3 см. Каракалпакский государственный
музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус

Всматриваясь в искусство туркмен, ...
в процесс его создания... видишь
в нем одну главную и привлекательную
особенность – это музыкальность,
ритмические красочные звуки.

Рувим Мазель



10. Дорога к морю. 1933. Бумага, тушь, акварель
23,8 x 15,6 см Каракалпакский государственный
музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



11. Базар у гор. 1933. Бумага, тушь, акварель, гуашь
25,8 x 16,6 см Каракалпакский государственный
музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус

В ковре музыкальный ритм до того воплощен в изобразительные формы, что ковер звучит теми же мотивами, как и песнь...

Рувим Мазель



12. Иллюстрация из альбома «Степь говорит». № 2. 1925–1926. Бумага, акварель, гуашь. 5,3 × 17,3 см
Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



13. Иллюстрация из альбома «Степь говорит». № 5. 1925–1926. 5,2 × 17,4 см. Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



14. Иллюстрация из альбома «Степь говорит». № 7. 1925–1926. Бумага, акварель, гуашь. 5,8 × 17,6 см
Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



15. Возвращение с набега. Рисунок в ковровом стиле. 1933. Бумага, тушь, акварель. 8,9 × 30,6 см
Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



16. Обложка альбома «Ковровые сказки». 1920–1930. Бумага. Акварель, гуашь. 35 × 26 см
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

Орнамент ковра — это чудесные
письмена, которыми рука народа
начертала свою жизнь...

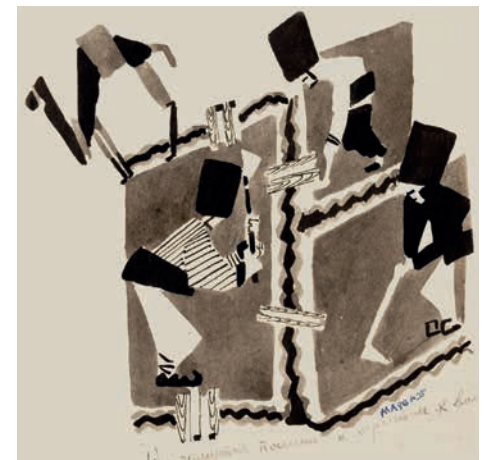
Рувим Мазель



17. Рождение ковра. Из альбома «Ковровые сказки». 1920–1930. Бумага, тушь. 7,5 × 8 см
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва



18. Рождение ковра. Карагач. Из альбома «Ковровые сказки» 1920–1930. Бумага, акварель, гуашь. 13,8 × 19 см. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва



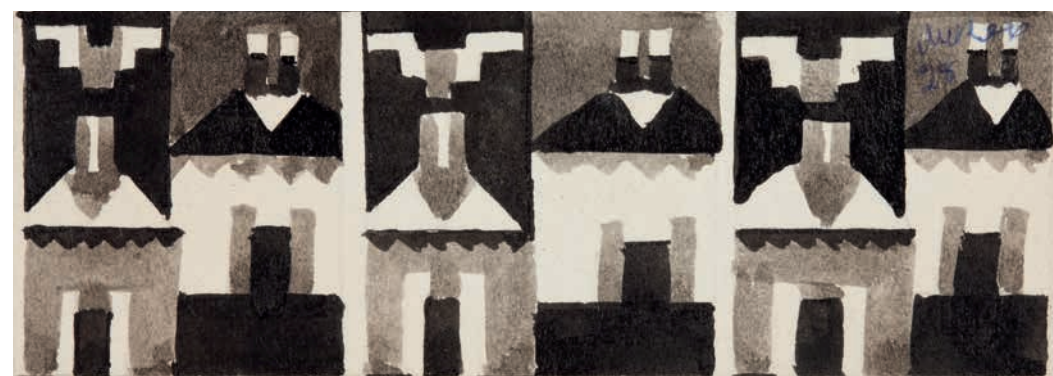
19. Рождение ковра. Из альбома «Ковровые сказки». 1920–1930. Бумага, тушь. 8 × 5 см
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва



20. Теке. Из альбома «Ковровые сказки». 1920–1930. Бумага, тушь
34,8 × 23,2 см. Государственный музей изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина, Москва



21. Песни кадыра. Из альбома «Ковровые сказки». 1920–1930. Бумага, тушь
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва



22. Из альбома «Ковровые сказки». 1920–1930. Бумага, тушь. 8,7 × 21 см
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва



23. Джигит. 1922 (?). Бумага, акварель, карандаш, гуашь. 21,2 x 16,7 см
Каракалпакский государственный музей искусств
имени И.В. Савицкого, Нукус

Фигурки женщин, строящих кибитку, пастухов, играющих на свирели, джигитов, стреляющих на скаку и умыкающих невесту, – все это становится частью компактной, геометризованной композиции.

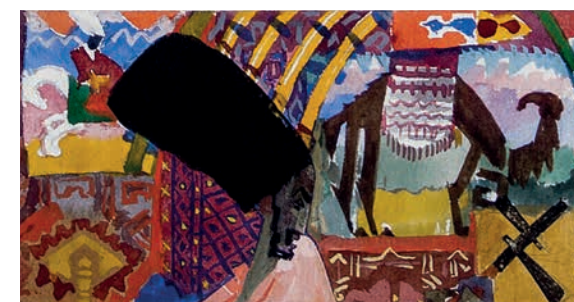
Наталья Апчинская



24. Восточный мотив. 1930-е. Бумага, акварель
28,4 x 35,2 см. Каракалпакский государственный музей
искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



25. Женщины, идущие в баню. 1930-е. Бумага, акварель
15,6 x 24,5 см. Каракалпакский государственный
музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



26. Рувим Мазель. Туркмен в юрте / Голова туркмена. 1925.
Бумага, акварель, гуашь, тушь. 6,3 x 12,3 см. Каракалпакский
государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



27. Обложка альбома «Узоры персидского города». 1916–1918
Бумага, наклеенная на картон, тушь, акварель, карандаш. 19,8 × 15,6 см
Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



28. Шашлык. Из альбома «Узоры персидского города». 1916–1918
Бумага, акварель, карандаш. 7,5 × 8,8 см. Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



29. Базар в Ашхабаде. Из альбома «Узоры персидского города». 1916–1918
Бумага, акварель. 10 × 9,9 см. Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



30. Амбал на пристани. Из альбома «Узоры персидского города». 1916–1918
Бумага, акварель, карандаш. 29,5 × 30,8 см Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус

Вскоре я увидел, что персидские кварталы Ашхабада – не главное в Туркмении. Персидская часть города не так уж характерна, а вот туркмены с их бытом, былой славой кочевников-аламанщиков – самое существенное в этой стране... Я был потрясен красочным бытом туркмен, чудесными коврами, в письменах орнаментов которых вылилась вся душа этого народа.

Рувим Мазель



31. Теке. Из альбома «Ковровые сказки». 1920–1930
Бумага, акварель, тушь. 17 × 14 см. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина

Мазель не только усматривал сходство туркмен начала XX века и древних иудеев, но порой почти отождествлял их. И кажется вполне закономерным, что в первой половине 1930-х годов он выполняет цикл графических и живописных произведений на сюжеты Торы, взятые из книг Бытия и Исхода.



32. Авель. 1932. Бумага, карандаш, пастель. 33,5 × 33 см
Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



33. Каин и Авель. 1932. Бумага, акварель.
19,8 × 18,8 см. Каракалпакский
государственный музей искусств
имени И.В. Савицкого, Нукус

В графических листах, выполненных уже не в ковровом, а неоклассическом стиле, мы видим Авеля с лицом самого Мазеля, олицетворяющего пастушескую культуру, и Каина, ее разрушителя. Замечательно красив лист, освещенный как будто не столько азиатским, сколько итальянским солнцем, с Авраамом и Саррой, принимающими трех ангелов. Первосвященник Аарон полон духовного величия. Моисей дарует народу скрижали Завета и умирает, созерцая Обетованную землю.

Наталья Апчинская



34. Авраам и три ангела. Начало 1930-х. Бумага,
пастель. 18 × 22 см. Государственный музей
Востока, Москва



35. Пророк Аарон [Первосвященник Аарон]. 1932. Бумага, карандаш. 21,4 x 18,4 см. Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



36. Вениамин. Сюжет из «Истории Иосифа» (находят чашу). 1938. Бумага, карандаш. 35,8 x 28,3 см. Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



37. Пастух и идущая женщина [Моисей дарует скрижали]. 1931 Бумага, тушь, перо 14,3 x 13,1 см. Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



38. Ребека (Вариант). 1930. Бумага, тушь, перо 12,4 x 11,9 см Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



39. Старцы [Моисей перед Землей Обетованной] 1931. Бумага, тушь, перо. 16,2 x 16 см Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



40. Караван с верблюдами [Вручение драгоценностей Ревекке]. 1933. Бумага, акварель. 15 x 60 см
Государственный музей Востока, Москва

Целый ряд работ посвящен истории Иосифа, любимого библейского персонажа Мазеля; в графике и в живописи отражена вечная и особенно характерная для советских 1930-х годов ситуация предательства и страдания невинного.

Наталья Апчинская



41. Продажа Иосифа. 1931. Бумага, акварель
26 x 26 см Государственный музей Востока,
Москва



42. Восточный мотив [Продажа Иосифа в рабство]. 1933. Бумага, акварель
10 x 17 см. Государственный музей Востока, Москва



43. Продажа Иосифа. 1933. Бумага, акварель. 22 x 35 см. Государственный музей Востока, Москва



44. Перекочевка [Бегство Иакова от Лавана]. Начало 1930-х. Холст, масло 80 × 124 см. Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



45. Восточная сцена с кубком [Посланцы Иосифа находят чашу у Вениамина]. 1930. Холст, масло. 85 × 57 см Государственный музей Востока, Москва



46. Отец и сын [Исаак благословляет Иакова]. 1930. Холст, масло. 60,5 × 125 см Государственный музей Востока, Москва



47. Исход. 1930-е (?). Бумага, наклеенная на фанеру, акварель. 27 × 71 см. Частное собрание, Москва

Уже в годы войны художник напишет древних иудеев с ковчегом Завета, одетых в туркменские одежды и заклинающих звуками длинных азиатских труб демонов XX века. И в этом, и во всех прочих произведениях серии мы видим своеобразную туркменизацию Библии, что было связано в равной мере со стремлением закамouflировать библейский сюжет в эпоху воинствующей борьбы с религией и с желанием показать родственность иудаизма и ислам.

Наталья Апчинская



48. Большая дорога. Эскиз росписи Обкома партии в Ашхабаде. 1922
Бумага, акварель. 51,5 × 61 см. Государственный музей Востока, Москва



49. У колодца. 1962. Холст, масло
78,7 × 57,5 см. Государственная
Третьяковская галерея, Москва



50. Арычник. 1930-е. Фанера, масло. 46,5 × 37,5 см
Каракалпакский государственный музей
искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



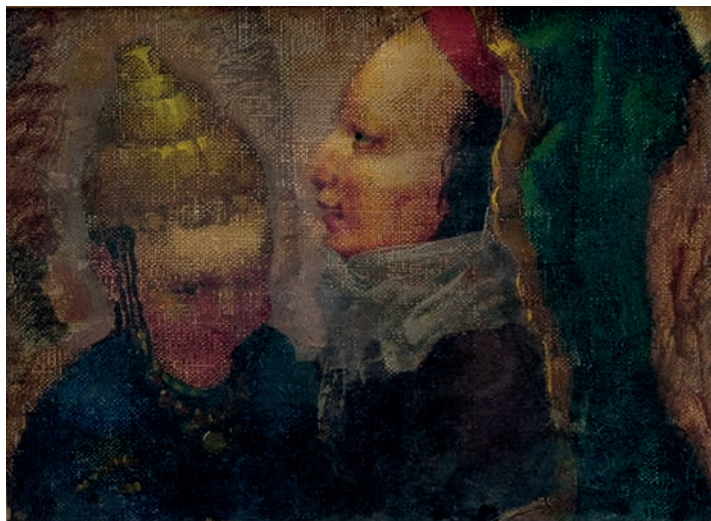
51. Сборка юрты. 1930-е. Бумага, темпера. 30,8 × 29,5 см
Каракалпакский государственный музей искусств
имени И.В. Савицкого, Нукус

И в туркменских, и в библейских вещах Мазель стремился к потаенности образов, а в ряде случаев – к «сокрытию лица», как бы продолжая в изобразительном творчестве, по мере возможности, не нарушать Вторую заповедь Моисея о запрете на изображение... Поворачивал фигуры спиной к зрителю или зашифровывал в узорах коврового стиля, растворял объемы в растушевках, окутывал дымкой или, наоборот, замыкал в непроницаемых формах.

Наталья Апчинская



52. В юрте. 1930. Холст, масло. 95 × 92 см
Государственный музей Востока, Москва



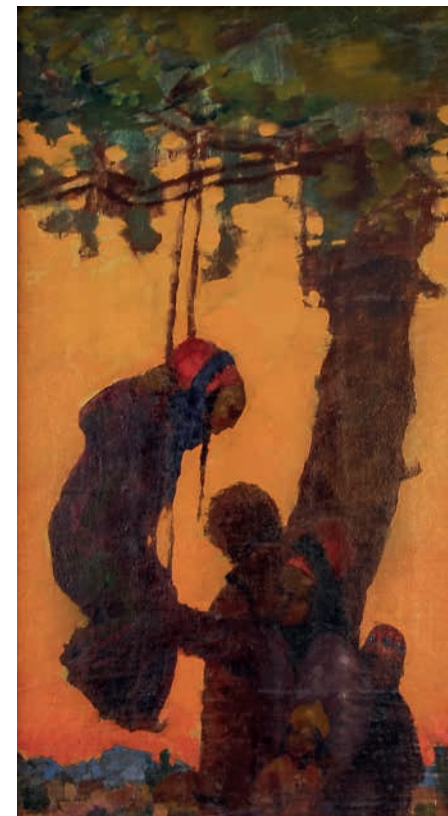
53. Туркменка с девочкой. 1920-е. Холст, масло. 17,2 × 22,6 см
 Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



54. Пахарь. 1922. Бумага, тушь, перо. 16,4 × 19,6 см
 Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



55. Туркменка. 1922. Бумага, тушь, перо
 12,3 × 8 см. Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



56. Качели. 1920-е. Холст, масло. 56 × 31,7 см
 Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус

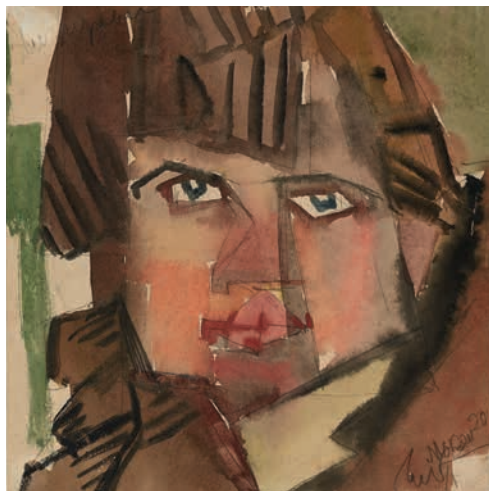


57. Пекут лепешки. 1930-е. Холст, масло
 33 × 32,5 см. Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус

Портреты и пейзажи

Создавая
психологические
портреты, он подчеркивал
неразгаданную тайну
духовной жизни.

Наталья Апчинская



58. Портрет Ольги Мизгиревой. 1920-е. Бумага, акварель. 22,2 x 22 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва



59. Портрет молодой горянки в платке. 1930-е
Бумага, уголь, сангина, пастель. 40 x 32 см
Дагестанский музей изобразительных искусств имени П.С. Гамзатовой, Махачкала



60. Портрет цыганки Шарафат. 1936. Бумага, уголь, пастель. 41,5 x 30 см
Дагестанский музей изобразительных искусств имени П.С. Гамзатовой, Махачкала



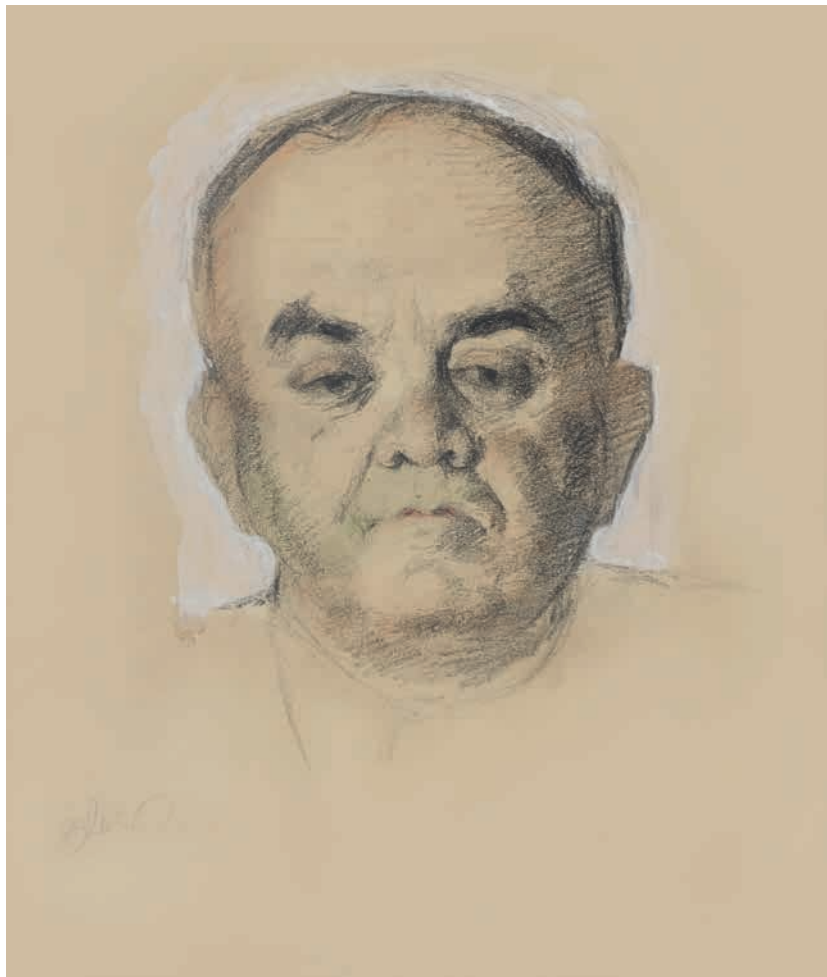
61. Портрет Валибега (5 годиков). 1936. Бумага, уголь. 30 x 41 см
Дагестанский музей изобразительных искусств имени П.С. Гамзатовой, Махачкала



62. Портрет Мукаила Сейзуханова. Бумага, уголь, карандаш. 41 x 29,7 см. Дагестанский музей изобразительных искусств имени П.С. Гамзатовой, Махачкала



63. Портрет музыканта (зурнач). 1935. Бумага, уголь. 28,5 x 22 см. Дагестанский музей изобразительных искусств имени П.С. Гамзатовой, Махачкала



64. Портрет мужчины. 1930-е. Бумага, уголь, цветные карандаши, белила. 41,5 × 32 см
Дагестанский музей изобразительных искусств имени П.С. Гамзатовой, Махачкала



65. Портрет молодого мужчины. 1930-е. Бумага, сангина, пастель. 32 × 27,7 см. Дагестанский музей изобразительных искусств имени П. С. Гамзатовой, Махачкала



66. Горянка с осликом. Бумага, акварель. 41 × 32 см. Дагестанский музей изобразительных искусств имени П.С. Гамзатовой, Махачкала



67. Балхар. 1937. Бумага, акварель
39 × 32 см. Дагестанский музей
изобразительных искусств
имени П.С. Гамзатовой, Махачкала



68. Сбор орехов. 1937. Бумага, акварель
34 × 27 см. Дагестанский музей
изобразительных искусств
имени П.С. Гамзатовой, Махачкала



69. Танец. 1930-е. Бумага, акварель
34 × 28 см. Дагестанский музей
изобразительных искусств
имени П.С. Гамзатовой, Махачкала



70. Собрание. 1930-е. Бумага, акварель. 42 x 32 см. Дагестанский музей изобразительных искусств имени П.С. Гамзатовой, Махачкала



71. Колхозный сход. 1930-е. Бумага, акварель. 41 x 30,7 см
Дагестанский музей изобразительных искусств
имени П.С. Гамзатовой, Махачкала



72. Пейзаж. 1930-е. Бумага, карандаш. 20,3 × 26,5 см
Дагестанский музей изобразительных искусств
имени П.С. Гамзатовой, Махачкала



73. У моста. Базарная площадь в селе Кубачи. 1938
Бумага, акварель. 42 × 32 см. Дагестанский музей изобра-
зительных искусств имени П.С. Гамзатовой, Махачкала



74. Сельская улица. 1930-е. Картон, темпера. 34,5 × 25,5 см. Дагестанский музей
изобразительных искусств имени П.С. Гамзатовой, Махачкала



75. Улочка в ауле. 1930-е. Бумага, акварель. 41 x 32 см. Дагестанский музей изобразительных искусств имени П.С. Гамзатовой, Махачкала



76. Сельский пейзаж. Картон, темпера. 34,5 x 25,5 см. Дагестанский музей изобразительных искусств имени П.С. Гамзатовой, Махачкала

В целом, творчество Мазеля – яркий пример еврейского художника, сохраняющего национальную идентичность и при этом влюбленного в иную, хотя и родственную культуру.

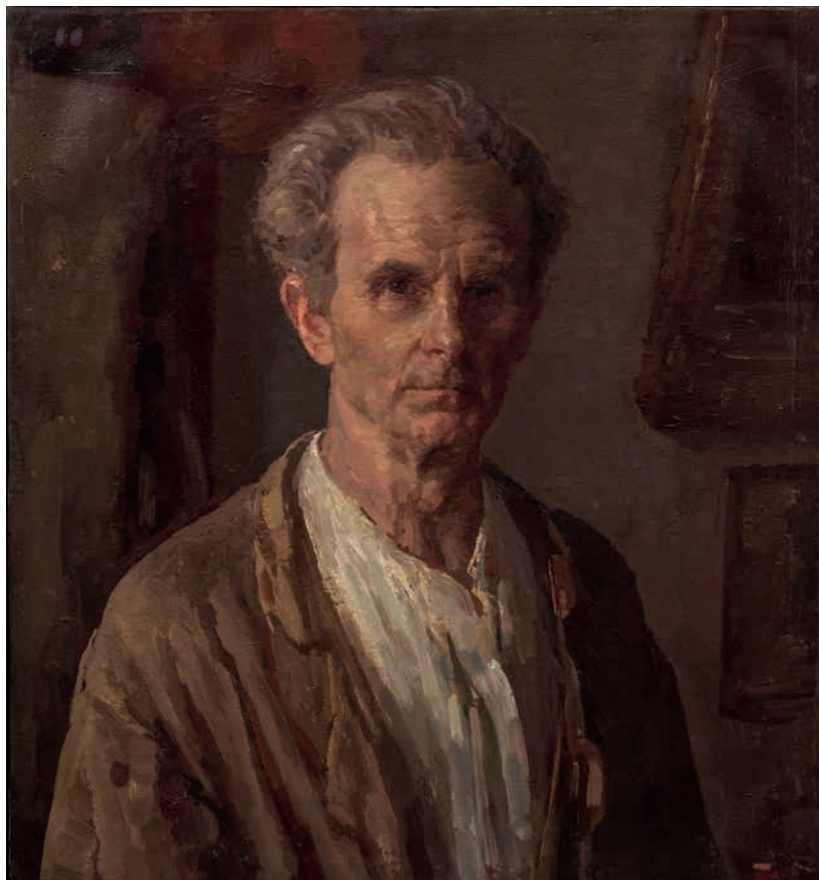
Наталья Апчинская



77. Сбор хлопка в Казахстане. 1930-е. Холст, масло. 80 × 120 см
Государственный центральный музей истории России



78. Сельский учитель. 1950-е. Холст, масло. 48,2 × 40 см
Каракалпакский государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус



78. Автопортрет. 1950. Бумага, акварель. 61 × 55 см
Государственный музей Востока, Москва

Программа недели
еврейского искусства
в Государственном институте
искусствоведения

17-21 мая 2021

Programme of the Jewish Art Week
in The State Institute for Art Studies

May 17-21, 2021

17 мая

Открытие выставки
«Восток Рувима Мазеля»

15.15 Видеопредставление проекта
Приветственные слова
организаторов проекта
Ведущая – Гюльтекин Шамилли

16.15 Знакомство с выставкой

17.30 Татьяна Цареградская, Михаил Дубов
Мортон Фелдман. Рисунки звуками
Лекция-концерт

19.30 Перерыв

20.00 Лидия Чаковская
Храмовый ритуал
как исток еврейского искусства
Лекция

18 мая

19.00 Илья Родов
«Лети, наша мысль».
Псалом «На реках вавилонских»
в традиционном еврейском искусстве
Лекция

20.00 «На реках вавилонских»
сквозь традиции и века
Концерт

19 мая

19.00 Гюльтекин Шамилли
«Мелодии Исхака». Еврейская музыка
от Кордовы до Бухары
Лекция

20.00 Мелодии от Кордовы до Бухары
Концерт

20 мая

09.45– Первая Международная
18.30 междисциплинарная сессия
по еврейскому искусству.
Формат проведения: онлайн

19.00 Владислав Иванов
Габима и ГОСЕТ: 1920-е годы
Лекция

20.00 Музыка еврейского театра 1920-х
Концерт

21 мая

10.00– Первая Международная
19.00 междисциплинарная сессия
по еврейскому искусству
Формат проведения: онлайн

Monday, May 17th

Opening of the exhibition
The East by Reuven Mazel

15.15 Giula Shamilli
'The East of Reuven Mazel':
Idea of the Project
Video-presentation
Greetings

16.15 'The East by Reuven Mazel'
Exhibition welcoming

17.30 Tatiana Tsaregradskaya, Mikhail Dubov
Morton Feldman. Drawing with sounds
Lecture-concert

19.30 Break

20.00 Lydia Chakovskaya
Temple Ritual as a Source of Jewish Art
Lecture

Tuesday, May 18th

19.00 Iliia Rodov
'Va, Pensiero': Psalm 'By the Rivers
of Babylon' in Traditional Jewish Art
Lecture

20.00 Psalm 'On the Rivers of Babylon'
through Traditions and Centuries
Concert

Wednesday, May 19th

19.00 Giula Shamilli
'Melodies of Ishak'.
Jewish Music from
Cordoba to Bukhara
Lecture

20.00 Musical Necklace of the East
Concert

Thursday, May 20th

09.45– The First International
18.30 Interdisciplinary Session
on Jewish Art
Online

19.00 Vladislav Ivanov
Gabima and GOSET: 1920s
Lecture

20.00 Music of the Jewish
Theater: 1920s
Concert

Friday, May 21st

10.00– The First International
19.00 Interdisciplinary Session
on Jewish Art
Online

Обзор лекций Lectures overview

Лидия Чаковская

Храмовый ритуал как исток еврейского искусства

Походная Скиния и Иерусалимский Храм находились в центре религиозного опыта библейского иудаизма, а их описания занимают центральное положение в Библейских текстах. Иерусалимский Храм, построенный около 950 года до н.э., как любой храм в истории человечества представляет собой художественное целое, отражающее в том числе стадию эстетического и технического развития человечества. К X веку до н.э. в храмах обитаемого мира сочетались архитектура, скульптура, живопись и музыка.

Библейский запрет на изобразительное искусство, содержащийся во Второй заповеди, ставил творцов Храма перед непростой задачей. Противоречие между художественными задачами храмового строительства и вынужденной ограниченностью художественного языка необходимо было разрешить.

Как заявляет о себе в Храме библейский запрет на изображение живых существ? Чем он компенсируется и как решается в связи с этим вопрос о принципиальном для древних культур синтезе изобразительных искусств в храмовом пространстве? Как и чем заполняется «пустота», возникающая из-за запрета Второй заповеди? И каким образом Храм демонстрирует свою непохожесть на другие храмы древности, тем более, что «писания израильтян с раннего периода постоянно повторяют тему непохожести, и рождения чего-то нового и отличного»¹?

В науке анализ текстов о Скинии и Храме, детальное изучение имеющегося ближневосточного контекста призвано восполнить недостающие данные археологии. Если некоторые внешние черты Храма имеют параллели в Ближневосточной традиции, то специфический синтез внутренних ритуалов Храма и особая роль, которую Храм играет в культуре народа, является уникальным для Израиля.

Даже беглый взгляд на описания Скинии и Иерусалимского Храма демонстрирует, что разные виды изобразительных искусств представлены в нем неравномерно. Вспомним, что знаменитые храмы Египта и Месопотамии включали в себя величественную каменную архитектуру, дополняемую изображениями божеств и росписями: «...границы между ними (видами искусства. – Л.Ч.) еще не определились, своеобразие каждого вида еле наметилось в пределах одного, единого “пространственного искусства”, в котором теснейшим образом переплелись между собой элементы архитектуры, скульптуры и живописи»². Так создавалось единая картина обиталища божеств на земле. Иерусалимский Храм должен был достичь того же самого художественного эффекта, ведь книга Исход

¹ *Hendel R.S.* Israel Among Nations: Biblical Culture in the Ancient Near East // Cultures of the Jews. A New History / Ed. by D. Biale. New York: Schocken Books, 2002. P. 147.

² *Брунов Н.И.* Египетская архитектура и проблема синтеза искусств // *Брунов Н.И.* Вопросы архитектуры. М.: Изогиз, 1935. С. 13.

говорит, что евреи «построят Мне святилище, и буду Я пребывать среди них» (Исх. 25:8).

Важная особенность описания Скинии состоит в том, что строительство как процесс и участие в нем народа / священников оказываются более важными, нежели художественный результат. Так, драгоценные материалы, использованные при строительстве, предстают как пожертвования всех сынов Израиля (Исх. 25: 3–7).

Вторая особенность связана со спецификой Скинии как таковой: ее архитектура прежде всего «походная», она сопровождает Израиль при исходе из рабства, а значит, в ней отсутствуют такие принципиальные характеристики, как прочность, незыблемость, масштабность. Даже сам материал, из которого сделана Скиния, указывает на временный характер ее внешнего облика. Из тканей и ковров создается тонкая, проницаемая преграда между внешним миром и внутренним миром Скинии. В Скинии есть пространство, но нет архитектурных характеристик, есть интерьер, но нет экстерьера: в устройстве Скинии существуют только ткани, натянутые между шестами. Пространственные характеристики будущего Храма тем не менее оформляются именно тут и остаются неизменными на всем протяжении его существования: Храм вслед за Скинией тоже будет иметь святая святых, святая и двор. В Скинии внутреннее пространство заменяет собой экстерьер, при этом особую роль берет на себя ось восток – запад, символически уподобляющая Скинию пространству в книге Бытия¹, или же метафорическое уподобление Скинии горе Синай (то есть одновременно и образу восшествия и природному феномену)².

В книге Исход пространство последовательно описывается через вещи на протяжении всей 25 главы, и только в 26 главе мы находим, наконец, рассказ о том, как же сделать шатер Скинии. Когда же библейский автор описывает Храм Соломона, то он также дает обширное описание предметов, из которых состоит Храм (Ковчег, трон, стол для хлебов предложения, светильник, алтарь благовоний, медное море, алтарь всесожжений, двор, священническая одежда, процесс рукоположения), то есть тех же предметов, что были и в Скинии. К ним присоединяются колонны входа Яхин и Боаз и резные золоченые панели, украшающие стены.

Так, прозрачность и неуловимость архитектуры Скинии компенсируется весомостью предметов, ее заполняющих, и значимостью участников ритуала – священников. Первосвященник воспроизводит в богослужении действия Моисея и Аарона. Его путь, как у Моисея, а затем Аарона, – это путь вверх (на гору Синай и во Святая) и затем путь вниз к народу, чтобы выступить посредником диалога человека с Божеством. Вещи выступают связующим между действиями священников / народа Израиля и Богом, поскольку они свидетельствуют о различных аспектах Бога-Творца: так,

¹ Kubis A. A Review of J. Daniel Hays The Temple and the Tabernacle. A Study of God's Dwelling Places from Genesis to Revelation. Grand Rapids, MI: Baker Books 2016. P. 283–287.

² Morales M. Who Shall Ascend the Mountain of the Lord? A Biblical Theology of the Book of Leviticus // New Studies in Biblical Theology. Vol. 37. 2015. P. 94.

медное море – это символические воды творения, менора – это и древо света, и указание на промысел Божий об Израиле (Зах. 4: 1–4; 10–11). На наших глазах возникает театр вещей – названный так Н.В. Брагинской особый тип архаического театра¹. Вещи – это составляющие ритуала, при этом каждая из них играет не только практическую роль, но и символическую, отсылая к фрагментам Священного Писания.

Обширное библейское описание должно продемонстрировать непохожесть Скинии на другие храмы. Ткани не только создают оболочку Скинии, они – необходимая часть ритуала: в них одеты священники и левиты. Андерсон показал, что семичастные структуры книги Исход и книги Левит демонстрируют неразрывную связь между Скинией и ее действующими лицами: «История собирания Скинии (Исх. 40) предполагает своего рода наложение времени на начало культового служения в Лев. 8–9», а «собрание одежд явление того же структурного ряда, что и собирание целой Скинии» по важности его описания в Библии².

В Библии описывается восемь видов священнической одежды (этому посвящены 43 стиха Исх. 28): четыре нижних облачения, которые носят все священники без исключения, и четыре верхних одежды, которые носит только Аарон для совершения ритуалов внутри Скинии. Таким образом, одежды, как показал Менахем Харан, связаны с теми частями Скинии, где в них совершают служение. Одежды священников обладают не только своей семантикой, но и собственным звучанием (звоном колокольчиков).

Одежда первосвященника должна была звучать («дабы слышен был от него звук») – по подолу были привязаны «позвонки золотые между ними кругом» (Исх. 28: 33), чтобы звуковое сопровождение отличало приближение первосвященника. В свою очередь, «реквизит» – Ковчег Завета, одна из вещей Скинии, – принимает черты священника: его сначала покрывают покровом синего цвета (Чис. 4: 6), а затем покрывалом из голубой шерсти. Поскольку библейский образ создается словами и никогда не предполагает прямой иллюстрации, то он максимально подробен, а каждое слово не случайно: *begeg* (בִּגְדֵי) означает покрывало как деталь одежды, недаром в Септуагинте оно превратилось в гиматий *himation* (ἱμάτιον) – платье, носившееся поверх хитона. И сегодня в синагогах Свиток Торы одевают в особые «одежды», по низу которых бывают, как правило, нашиты колокольчики. Музыка Храма подчеркивает театральную природу действия Храма.

Необычайно большой вес, таким образом, приобретает именно театральный аспект ритуала и музыка. Именно ритуал Иерусалимского

¹ См.: Брагинская Н.В. Театр изображений. О неклассических зрелищных формах в античности // Театральное пространство. Материалы научной конференции ГМИИ им. А.С. Пушкина (1978). М.: Советский художник, 1979. С. 55–58, 147.

² Anderson G.A. Inauguration of the Tabernacle Service at Sinai // The Temple of Jerusalem: From Moses to Messiah. In Honor of Professor Louis H. Feldman / Ed. by Steven Fine. Leiden; Boston: Brill, 2011. P. 4.

Храма становится основой для будущего строительства храма в христианской культуре.

Скинию, а затем и Храм как целое организует не только и не столько пространственная интуиция, сколько временная, она управляет вещами и ритуалами, она определяет глубинную интуицию архитектуры. Такое отношение к вместительности ритуала сохранится после разрушения Храма. По наблюдению, сделанному о синагогах Грузии, «синагога – это, в первую очередь, временная драматургия; своеобразная мизансцена, а здание – футляр для сцены. Здание для молитвы – для этой заповеди (мицва) – это конкретная, но не единственная форма; больше интерьер, чем экстерьер, больше содержание, чем форма, больше средство, чем цель»¹.

Храм как художественное целое становится образцом, к которому евреи будут обращаться в каждую последующую эпоху.

¹ *Бостанишвили Ш.* Синагоги Грузии // Страницы истории и культуры евреев Грузии (по следам экспедиции 2013) / Ред. М. Куповецкий, В. Мочалова, М. Членов (отв. ред.) и др. М.: Институт славяноведения РАН, 2014. С. 48.

Илья Родов

«Лети, наша мысль».

Псалом «На реках вавилонских»

в традиционном еврейском искусстве

Псалом «На реках вавилонских» (137-й в Масоретской Библии; 136-й в латинской Вульгате и русском синодальном переводе) включен в иудейскую и христианскую литургии и широко известен в поэтических, музыкальных и художественных обработках. Мой рассказ о том, как представляли этот псалом в европейском еврейском искусстве и визуальной культуре Средневековья и Нового времени.

Псалом описывает изгнание евреев из земли Израиля в Вавилон в VI веке до н.э. Иллюстраторов еврейских рукописей, синагогальных художников и оформителей печатной продукции, гравюр в основном привлекали две взаимосвязанные темы, изложенные в первых шести стихах. Первая тема – скорбь по разрушенному Иерусалиму («плакали мы, вспоминая Сион», 137: 1), вторая – горечь изгнания. Образы скорби часто соседствовали с пророческими видениями восстановленного Иерусалимского храма. Псалом раскрывает концентрическую картину мира, сакральное ядро которого – Святая Земля, а в ее сердце – Иерусалим. Изгнание за пределы центра, отмеченного особой близостью к Творцу, мыслится Божественным наказанием, которому должен прийти конец. Эту область изгнания символизирует Вавилон.

Поэтический язык псалма использует выразительные образы коллективной скорби и исторической памяти. Один из них связан с верностью священной географии: «Если я забуду тебя, о, Иерусалим...» (137: 5). В качестве залога выполнения обета псалмопевец предлагает телесное поручительство. Речь идет о залоге физических способностей, необходимых для игры на струнных инструментах – «... пусть отсохнет десница моя», и пения – «Да прилипнет язык мой к небу...» (137: 5–6). Этот словесный образ впечатляет читателя, но художнику непросто перевести его на язык изобразительного искусства: мне неизвестны изображения тех, кто не сдержал такого обещания и лишился руки либо языка. Для визуального выражения печали художники предпочитали иллюстрировать иной, более предметный литературный образ – музыкальные инструменты, висящие на ивах (137: 2).

Лютни на ветвях дерева иллюстрируют псалом 137 в Пармской Псалтири, манускрипте на иврите, созданном в Центральной Италии около 1280 года. Вблизи дерева, на берегу реки стоят два человека, жесты которых выражают отчаяние и плач. Подобная условная жестикация известна по образам скорбящих ангелов в росписях Джотто в Капелле дель Арена, выполненных несколькими десятилетиями позже. Безгласные лютни и плачущие «на реках вавилонских» люди отличаются от многочисленных музыкальных инструментов, музыкантов и певцов на страницах

этой рукописи. Такие иллюстрации напоминали еврейским читателям о том, что псалмы служили литургическими гимнами в иерусалимском храме. Иллюстрация 137-го псалма напоминает о рассуждениях о двойственных моральных аспектах музыки и радости в средневековой раввинистической литературе. Мелодии и песни выражали радость, которая охватывала благочестивых преданных людей и придавала им надлежащий эмоциональный настрой для мистического единения с Божественным Присутствием. Однако радость могла быть вызвана и греховными наслаждениями. В иллюстрации к псалму 149 в Пармском манускрипте благочестивая музыка исполняется хором праведников, поющих хвалу и радующихся Всевышнему (в соответствии с содержанием этого псалма). В хоре участвуют жених и невеста: радость влюбленных напоминает радость верующих, прославляющих Творца. Псалом 137 напоминает: иная радость и музыка неуместны, пока евреи остаются «на реках вавилонских» – на это и указывают лютни, развешанные на деревьях.

Данная псалмопевцем клятва – хранить память о Иерусалиме в изгнании – легла в основу противопоставления двух городов в росписи, выполненной в 1740 году Хаимом, сыном Исаака Сегала, в куполе деревянной синагоги в Могилеве на Днепре. Иерусалиму он противопоставил немецкий город Вормс, который, следуя легенде, полагал европейским Вавилоном. Легенда гласила, что еврейская община Вормса была основана группой изгнанников из Иудеи, которые после разрушения Первого Иерусалимского Храма отправились в Вормс, а не в Вавилон. Спустя семьдесят лет вавилонские пленники вернулись в Святую Землю. Однако евреи Вормса пожелали остаться в изгнании, утверждая, что Вормс стал для них удобным домом и «малым Иерусалимом». За забвение Иерусалима Бог подверг их жестоким преследованиям. За грех евреев Вормса были наказаны и другие европейские еврейские общины. На росписи в синагоге Вормс предстает европейской ипостасью Вавилона – архетипического символа еврейского изгнания, и псевдо-Иерусалимом, посягающим на память об истинном Святом городе. Под стенами Вормса Хаим Сегал изобразил ужасающего дракона, в котором зрители могли усмотреть орудие божественного гнева, карающего еретиков.

Музыкальные инструменты, на которых вавилонские изгнанники отказывались играть в знак скорби по Сиону, обычно изображали рядом или напротив вида Иерусалима. Начиная с XVIII века частыми в восточноевропейском синагогальном искусстве стали изображения музыкальных инструментов на деревьях, за которыми проглядывает городской пейзаж. Сопоставляя Вавилон и Иерусалим, эти произведения подчеркивали антитезу «изгнание – избавление». Еврейское представление о неизбежной памяти изгнанников о покинутой родине как условии национального возрождения стало созвучным духу стремления к национальной независимости Италии, отчетливо выраженном в опере «Набукко» Джузеппе Верди (1842), в частности в знаменитом хоре пленников, который содержит мотивы псалма «На реках вавилонских». Немецкий академический художник еврейского происхождения Эдуард Бендеман трактовал тот же

псалом иначе. Его картина «Скорбящие евреи в изгнании» (1832) проникнута чувством безнадежности. Разочарованием в иудаизме и неверием в его возрождение художник оправдывал свое обращение в христианство. Несмотря на это, еврейские ремесленные копии картины Бендемана заменили ее первоначальное пессимистическое послание традиционной надеждой на искупление, пробивающейся сквозь скорбь изгнания.

Стенная роспись начала XX века «На ивах развесили мы арфы...» в Большой синагоге города Яссы совмещает оба мотива. Иерусалим виднеется в глубине картины. Вавилония предстает стороной, с которой еврейский зритель в Румынии вглядывается в даль, в сторону Святой Земли. Романтически-национальное восприятие Святой Земли как миража, видного из далекого изгнания, было широко знакомо европейским евреям благодаря работам Эфраима Моше Лилиена (начиная с его иллюстрации к стихотворению Мориса Розенфельда «Еврейский май», 1902).

Говоря словами хора еврейских рабов в «Набукко», изобразительное искусство выражало «полет мысли» – ментальное путешествие евреев диаспоры из нескончаемого вавилонского изгнания в возрожденный Иерусалим.

Гюльтекин Шамилли

«Мелодии Исхака».

Еврейская музыка от Кордовы до Бухары

Несмотря на богатое и самобытное музыкальное наследие еврейских общин Передней и Центральной Азии и стремление описать этот опыт в исследованиях различного рода, сегодня нет ни одной работы, за исключением обзорной статьи Эдвина Серусси (р. 1953)¹, где данный феномен мировой культуры был бы целостно представлен, обобщен и систематизирован в своих основных проявлениях. Между тем сама тема не только актуальна, но и куда более содержательна, чем простое перечисление имен сотен и тысяч известных еврейских музыкантов и фактов, связанных с их личной и профессиональной деятельностью. Эта тема представляет сложный узел историко-культурных, социологических и собственно музыковедческих вопросов, которые ставят исследователя перед необходимостью пересмотра устоявшейся точки зрения на формулировку предмета обсуждения.

Проблема видится даже не в том, что из-за напряженности на Ближнем Востоке еврейская и исламская традиции, как правило, воспринимаются как находящиеся в постоянном столкновении и что политический конфликт «создал ложное ощущение, что иудаизм и ислам как религии находятся в конфликте» (Э. Серусси). Эта ложная точка зрения постепенно, но верно преодолевается в работах историков и культурологов, открывающих для нас мирное и гармоничное, за некоторым исключением, сосуществование иудеев и мусульман на протяжении почти полутора тысяч лет вплоть до начала двадцатого века, когда процессы распада колониальной системы, мировые войны, а затем и последовавшее возрождение государства Израиль поставили евреев так называемого исламского мира перед угрозой исчезновения на землях, освоенных ими еще в глубокой древности.

Настало время изменить европоцентричную точку зрения на роль евреев «как носителей музыкальных традиций земель ислама» (Э. Серусси) и осмыслить собственное наследие хотя бы по той элементарной и простой причине, что восточные еврейские общины – *мизрахим* и *сфарадим* – проживали на территории от Кордовы до Бухары, с Запада на Восток, задолго до начала исламской экспансии. Однако и после того они оставались верными своим традициям, адаптируя новое как свое собственное и возвращая усвоенное как незыблемое традиционное наследие, которое сегодня обсуждается в границах стран Передней и Центральной Азии.

Принимая во внимание условность религиозного влияния на процессы интонирования и передачи музыкальной информации, свойственной человеку в его освоении, познании окружающего мира, когда музыка сопровождает все виды его деятельности – от прикладной функции

до эстетической – понятие «ислам» в данном контексте актуализируется исключительно в значении исламского права и правоведов, которые выносили суждения отнюдь не на предмет самой музыки или музыкальных инструментов (к сожалению, это ошибочное представление прижилось в музыкознании). Они оценивали действия человека музицирующего / слушающего, делая это в специфической пятичленной нормативной системе, не сводившейся к простой оппозиции «благо – зло». Вердикты правоведов распространялись прежде всего на мусульман, в меньшей степени – на этноконфессиональные меньшинства, в чьих руках сосредотачивалась большая музыкальная активность. Еврейские музыканты в определенные периоды истории, во времена гонений и запретов, не только исполняли, но и сохраняли в своих общинах устное профессиональное музыкальное наследие всего региона, когда возникала опасность исчезновения тех или иных форм музицирования. Эта историческая данность нуждается в серьезном междисциплинарном изучении.

Таким образом, смена точки зрения неизбежно влечет разоблачение сложившихся мифов о якобы исчезновении еврейской музыки после разрушения Второго Храма, о том, что евреи ислама поют на чужом языке, что поют не свои, а заимствованные мелодии, и исполняют в чужих – арабских или персидских – ладах синагогальные и внесинагогальные культовые мелодии. Такое нагромождение мифов, появившихся в результате распространения на музыкальное искусство филологического или религиозного взгляда на вещи, а главное – универсалистского подхода и теории заимствования, популярной на рубеже XIX–XX веков, – приводит к предельному схематизму и упрощению сложных проблем. Однако иногда проблемы науки решает сама традиция, сохраняющая в памяти народа предания о музыкантах, их судьбах, поступках и профессиональных навыках, помогающих выжить в непростых жизненных ситуациях.

«Мелодии Исхака» – это собирательный образ анонимного искусного еврейского музыканта, предания о котором в самых разных вариантах сохранились на территории передне- и центральноазиатского региона. Все они без исключения передают устойчивый мотив бедного музыканта и властного правителя, который, будучи недовольным, либо неосознанно причиняя музыканту страдания без специального на то намерения, в конце концов прощает его, а в ряде случаев даже щедро награждает золотом. Одно из таких преданий, сохранившее и имя музыканта, и имя монарха, повествует о Исхаке – любимом музыканте персидского шаха Насер ад-Дина Каджара (1848–1896). В предании зафиксирован механизм трансмиссии мелодики еврейской синагогальной литургии в устную профессиональную музыкальную традицию, дворцовую музыку, известную как *mūsīqi-i motreban*. Исследование этой легенды в контексте письменных источников, в частности «Истории иранской музыки» Рухуллы Халеги (1906–1965), а также в контексте литургической практики еврейских диаспор Передней Азии и устно-профессиональной музыки данного региона дает возможность реконструировать более детально пути сохранения еврейского наследия всего региона в целом.

¹ Seroussi E. Jewish Musicians in the Lands of Islam // Tapasam: A Quarterly Journal of Kerala Studies. 2006. № 1/3. Pp. 596–609.

Помня о том, что традиционная музыка – явление региональное, важно отметить, что именно еврейская традиция закрепила универсальные для переднеазиатского региона в целом формы интонирования за определенными знаками-*teamim*. Эта конвенция выработывалась веками при распевании книг ТаНаХа. Конвенция знака и звучания со временем придала этой связке строго упорядоченный характер, скрепляя интонационные паттерны в синтаксические структуры, которые выстраивались в определенную последовательность. В какую именно – это зависело от практических задач: как исполнительских, так и учебно-дидактических. Важно, что мелодика распознается мною в разных слоях традиционной музыки как синтаксические структуры синагогальных распевов.

Пришло время собирать камни, создавая по крупницам целостную картину еврейской традиционной музыки на территории Передней и Центральной Азии – от литургии до городского музицирования, не ограничиваясь ни временными периодами, ни категоричным разделением музыкального наследия на свое и чужое. Этому поможет исследование интонационного словаря, анализ базовых и орнаментальных паттернов, изучение процесса трансмиссии интонаций из одного вида традиционной музыки в другой, из культовой – во дворцовую, где конструировались многочастные композиции так называемого искусства *maqām* – профессиональной музыки, изучаемой и передаваемой изустно от учителя ученику.

Владислав Иванов «Габима» и ГОСЕТ: 1920-е годы

Тема еврейского театра в диаспоре – трагическая тема, в которой есть счастливые страницы. Это только для антисемитов евреев всегда слишком мало. Для театра как культурного института евреев всегда слишком мало.

Отмена ограничений в правах по признаку «религии, вероисповедания и национальности», случившаяся в 1917 году, открыла дорогу национальной культурной активности. Но в то же время освобождение положило начало мощным ассимиляционным процессам, лишившим искусство почвы и зрителя. 1920-е годы стали недолгим историческим моментом социального, политического и культурного равновесия перед лицом приближающегося Холокоста и сталинских репрессий.

Существенную роль в судьбе еврейского театра сыграла проблема двуязычия – она только на первый взгляд имеет малое отношение к собственно театральной проблематике.

На протяжении сотен лет, вплоть до XVIII века, иврит объединял евреев всех стран рассеяния и сохранял свою исключительную роль в самых существенных сферах еврейской культуры, выражая эстетические, интеллектуальные, социальные, религиозные идеалы.

Идиш как разговорный язык евреев Центральной и Северной Европы сложился в основном в XVI веке. Его грамматической и лексической основой стал немецкий язык.

Функциональные различия языков вполне укладывались в формулу «молиться на иврите и торговаться на идиш» и следовали топографии «высокого» и «низкого», «избранного» и «массового».

В XIX веке усилиями крупных еврейских писателей идиш оформился как литературный язык, язык общения евреев Западной и Восточной Европы. Но долго еще, вплоть до XX века, приходилось доказывать, что идиш – не «жаргон». Для литераторов XIX – начала XX века вопрос языка был делом личного выбора, лишенным какой-либо окончательности. Они вели себя в этой ситуации пластично, писали как на иврите, так и на идиш, не абсолютизируя свой выбор.

После Октябрьской революции проблема двуязычия оказалась радикально политизирована. Сквозь призму классовой борьбы идиш виделся языком трудящихся масс, а иврит – орудием борьбы буржуазии против еврейского пролетариата.

Выбирая между идиш и ивритом, выбирали разное понимание культурной традиции и судьбы еврейского народа. Библейский язык привел «Габиму» к идее «библейского театра». Ведь в начале XX века язык сохранял свой архаический характер и был мало приспособлен к передаче современных явлений и смыслов. Идея театра на иврите, апеллирующего к фундаментальным духовным ценностям и способного стать инструментом культурно-национальной идентификации, стала двойным апофеозом почвы и беспочвенности. Само существование «Габимы» стало

романтическим вызовом принципу реального и возможного. В отсутствие почвы «Габиме» предстояло самой стать почвой.

Полные энтузиазма габимовцы, еще вчера обитатели местечек, не только ничего не умели на сцене, но и, как правило, толком не видели театра и ничего о нем не знали. Им чудился какой-то небывалый мессианский ивритский театр, способный вобрать тысячелетний еврейский опыт и обратить его в будущее. В свете этой миссии даже штудирование азов сценической техники становилось священнодействием. Такой фанатизм превращал габимовцев, по словам одних, в «религиозный орден», по словам других, в «группу лунатиков».

Практическая же сторона дела была более чем неясна. Театральные идеалы выглядели сколь пламенными, столь же и эстетически неотчетливыми. Обращение к Станиславскому за помощью осенью 1917 года стало поворотным моментом в превращении полулюбительской группы в профессиональный театр. Хотя «Габима» никогда официально не входила в круг мхатовских студий, в московском театральном быту ее называли «библейской студией» Художественного театра. В силу того обстоятельства, что иврит понятен немногим, режиссеры (от Е. Вахтангова до В. Мчедлова, Б. Вершилова, Б. Сушкевича и самого К. Станиславского) с неизбежностью должны были форсировать невербальные возможности театра. Именно невербальный сценический язык явился одним из слагаемых универсализма, позволявшего габимовцам говорить не только с евреями, но и со всем миром.

ГОСЕТ, выбирая идиш, выбирал диаспору как историческую судьбу и жизнь местечка как материал творчества. Возможно, и не с такой остротой, как «Габима», ГОСЕТ сталкивался со сходной проблемой – проблемой зрительного зала, способного понимать язык, на котором говорят со сцены. Поэтому и режиссеру ГОСЕТа Алексею Грановскому приходилось искать свой невербальный сценический язык, истоки которого коренились в низовой зрелищной культуре. Программному универсализму «Габимы» оппонировал невольный художественный универсализм ГОСЕТа.

А между тем художественная практика сложнее и богаче любых программных установок. Так, «Гадибук» С. Ан-ского в постановке Е. Вахтангова стал символом, своего рода «Чайкой» театра «Габима». Между тем отношение к спектаклю в труппе было сложным. Ведь «Гадибук», на первый взгляд, не имел никакого отношения к библейскому театру. Материалом для пьесы послужила та самая ненавистная жизнь еврейского местечка, которую габимовцы хотели «забыть», вытеснить великой библейской историей, где действуют евреи с выпрямленной спиной, глядящие гордо перед собой, а не в землю. А между тем вахтанговский «Гадибук» по своему был, вероятно, самым библейским спектаклем, но в неприемлемом для габимовцев смысле. Он доказывал, что в искусстве все решают не сюжеты, не вещи, а способ их видеть.

«Гадибук» – спектакль не библейского сюжета, но библейского видения, библейского зренья и библейской, если хотите, боли. На протяжении многих лет «Гадибук» был визитной карточкой театра. В какой бы город

ни приезжала труппа (Берлин, Париж, Нью-Йорк и т.д.), гастроли открывались и закрывались именно «Гадибуком».

ГОСЕТу были чужды попытки забыться в экзальтированном визионерстве и, таким образом, отрешиться от трехсот лет еврейской жизни. Абрам Эфрос, один из идеологов еврейского культурного возрождения и руководителей ГОСЕТа, выдвинул следующую формулу нового еврейского искусства: «Нашего эстетического возрождения или не будет вовсе, или оно взойдет на тех же двух корнях, на которых всходит все мировое искусство современности – на модернизме и народном творчестве». На протяжении десятилетия Грановский опирался на нее, средствами модернистского искусства фиксируя жизнь местечка как уходящую натуру.

ГОСЕТ открыл свою сцену для великих художников. Один за другим сюда пришли М. Шагал, Н. Альтман, И. Рабинович, Р. Фальк. С их помощью «Грановский действительно развел на сцене “жида”». Он бросил зрителям формы, ритмы, звуки, краски того, что носило эту кличку. <...> Он хотел, чтобы разведенная им гадость утверждалась как огромная, довлеющая себе ценность. Грановский углублял ее театральные и художественные черты до какой-то всеобязательности, до универсального обобщения» (А. Эфрос). В центре жестких режиссерских композиций находились С. Михоэлс и В. Зускин. Если в Михоэлсе жила сосредоточенная воля национальной жизни, то Зускин передавал ее грустный трепет. Контрастные художественные личности, дополняя друг друга, вели нескончаемый диалог.

В 1920-е годы «Габиму» часто обвиняли в том, что театр играет на языке «реакционном» и «мертвом», и противопоставляли ивриту живой язык трудящихся масс идиш. Именно из-за иврита театр подвергался жестоким гонениям со стороны влиятельного Центрального бюро еврейских секций. Горькая ирония истории заключается в том, что ныне иврит является живым языком народа, культуры и государства. Тогда как идиш оказался на грани исчезновения. И это тоже катастрофа, ведь гибнет целая культура на идиш.

Когда ЦБ Евсекций не удалось закрыть «Габиму», оно добилось перевода ГОСЕТа (тогда еще ГОСЕКТа) из Петрограда в Москву в качестве противовеса «клерикальной» и «контрреволюционной» «Габиме». И у «Габимы», и у ГОСЕТа было большое будущее. Театры оказались навсегда связаны в глазах современников и историков. Правда, в 1920-е годы эта связь истолковывалась как антагонистическая, естественным творческим различиям навязывался политический и классовый смысл. Заинтересованные силы пытались, подчас безуспешно, сравнить театры. Вся мнимость этого антагонизма двух еврейских трупп стала очевидной позже, когда Грановский и «Габима», ставшие «невозвращенцами», объединились в работе над «Уриэлем Акостой» К. Гуцкова в Берлине (1930). В октябре 1937 года спектакль был показан на парижской Всемирной выставке, театральная программа которой собрала знаменитые труппы. Из Москвы был приглашен МХАТ со спектаклями «Анна Каренина», «Враги», «Любовь Яровая». Постановка Грановского получила Гран-при за художественное достижение.

Татьяна Цареградская
Мортон Фелдман. Рисуя звуками

Мортон Фелдман (1926 –1987) – американский композитор, предки которого были выходцами из России, сегодня предстает перед нами как один из самых необычных художников и мыслителей своего времени. Его творческие взгляды формировались под влиянием выдающихся оригиналов эпохи: Джона Кейджа, Джексона Поллока, Сэмюэля Беккета. Его музыкальные произведения и сегодня заставляют задуматься о сущности музыки и ее возможностях.

Любимым инструментом Фелдмана было фортепиано, но это не мешало ему писать и струнные квартеты (Квартет № 2 поражает воображение своей продолжительностью – шесть часов!), и произведения для оркестра (например, свое последнее сочинение «Коптский свет» композитор написал под впечатлением от выставки предметов декоративно-прикладного искусства, в частности ковров, представлявших для него особый интерес). Фортепиано давало ему возможность наблюдать за резонансом открытых струн, что предопределило использование правой педали – ее следовало нажать и удерживать на всем протяжении музыкальной пьесы, как если бы фортепиано вдруг стало чем-то близкородственным арфе.

Удивительные названия произведений Мортон Фелдмана отражают всю глубину его «иновидения»: «Почему паттерны?», «Вертикальные мысли», «Проекция III», «Пересечение II», «Четыре инструмента» и т.д. Поневолле хочется спросить: это писал философ? Художник?

Мортон Фелдман был и философом, и художником, и композитором, и оригинальнейшим мыслителем своей эпохи. В кругу его общения – вся великолепная школа нью-йоркского абстрактного экспрессионизма: Джексон Поллок, Марк Ротко, Филип Гастон, Виллем де Кунинг (им посвящены отдельные музыкальные пьесы, каждому). Оригинальнейший музыкальный философ Джон Кейдж – встречи с ним наполняли Фелдмана новыми творческими импульсами. Меньше всего в творчестве Фелдмана можно ощутить какие-то рамки, и невозможно понять, музыкант ли он – или «гражданин мира», мысль которого гуляет, где хочет.

Lidia Chakovskaya
The Ritual of the Tabernacle as the source of Jewish art

The Tabernacle and the Jerusalem Temple played a crucial role in the religious practices of Biblical Judaism, and their description was central to the Biblical texts. From the very start, there was a need to juxtapose the Tabernacle / Temple and the surrounding religious cultures, for «Israelite writings from the earliest period repeatedly stressed the theme of its unique character and the birth of something new and different»¹

Unlike other ancient temples, the Jews had to follow the Second Commandment, prohibiting mimetic art, such as sculpture or painting or any other form of nature resemblance. The great temples of the ancient world used architecture, sculpture and painting to convey an ideological message: “large buildings were important, and important buildings were large. <...> ideological, political, or social information could be conveyed by symmetry or by distinctive architectural features, such as wall reliefs or niched and buttressed facades”². In 1935 the architectural historian Nikolai Brunov studied the Gesamtkunstwerk in the ancient Egyptian temples, where architecture, sculpture and painting worked together to express the religious idea.

In keeping with the Second Commandment, the Tabernacle had to avoid both painting and sculpture. This in itself made the Tabernacle different, but as I will show in my lecture, even its architectural features were unusual. The biblical description leaves its reader with the question of the substitute for the absent figurative art, since God commanded, that Israelites will “make me a sanctuary, that may dwell in their midst” (Ex. 25: 8).

The gathering of the people of Israel to build the Tabernacle is described in greater details than the artistic result. The Tabernacle appears as a gathering place without proper architectural features, such as exterior or interior. Its outer appearance is formed by the most vulnerable and perishable media – not the stones or bricks, but poles with a cloth. The pieces of cloth and poles are described in great details, while the artistic result as a whole is not the focus of attention, space or its construction are of secondary value. The exterior appears as unimportant, while the process of its constructing is vital for the Tabernacle / Temple as a social gathering space. The tripartite organization of the interior (courtyard, the Holy and the Holy of Holies) which will stay unchanged in the Temple, is described through the priestly ritual and objects.

The description of few objects in the Tabernacle are extent: the menorah, the molten sea, the shewbread table and the altar are described in great details. Each of the objects has a practical function along with the symbolic one.

¹ *Hendel R.S.* Israel Among Nations: Biblical Culture in the Ancient Near East // Cultures of the Jews. A New History / Ed. by D. Biale. New York: Schocken Books, 2002. P. 147.

² *McMahon A.* Space, Sound, and Light: Toward s Sensory Experience of Ancient Monumental Architecture // American Journal of Archaeology. 2013. Vol. 117, № 2. P. 168.

We have here the emergence of the archaic form of the theatre – the theatre of things¹.

The objects, the sound and the movements of the priests helped the ritual, theatrical. Thus, the way of the High priest to the Holy of Holies and his descent back mirrored the ascend of Moses to Sinai. Among other things, which enhanced the effect of the priestly service were the priestly vestments. The vestments helped to unite the structure of the Tabernacle with its main actors – the priests. Eight types of priestly vestments correspond to the parts of the Temple, where the ritual took place. Music and singing substitute for pictorial art and sculpture.

The organization of the Tabernacle, and the Temple as a whole, was determined not so much by spatial intuition, but by the time one, which governed things and rituals. This attitude towards the sacred space as a receptacle of the ritual will remain after the destruction of the Temple. According to a wise observation made about the synagogues of Georgia, “a synagogue is, first of all, a temporary drama; a kind of mise-en-scene, and the building is a case for the stage. The building used for the prayer – for this commandment (mitzvah) – is a specific but not the only form; It is more interior than the exterior, content than form, more means than purpose”².

This theatrical aspect became the foundation for the future Christian church development. The Temple as a symbolic unity in its turn became the everlasting source of inspiration for future synagogue art.

¹ See: *Braginskaya N.V.* Teatr izobrazhenij. O neklassicheskikh zrelischnykh formah v antichnosti // Teatral'noe prostranstvo. Materialy nauchnoj konferencii GMII im. A.S. Pushkina (1978). M.: Sovetskij hudozhnik, 1979. S. 35–58, 147.

² *Bostanashvili Sh.* Sinagogi Gruzii // Stranicy istorii i kul'tury evreev Gruzii (po sledam ekspedicii 2015) / Red. M. Kupoveckij, V. Mochalova, M. Chlenov (otv. red.) i dr. M.: Ins-t slavyanovedeniya RAN, 2014. P.48.

Ilia Rodov

“Va, Pensiero”: Psalm “By the Rivers of Babylon” in Traditional Jewish Art

“By the rivers of Babylon” (Masoretic Ps. 137; Vulgate and Russian Synodal Ps. 136) is one of the better-known Psalms, due to the featured role of its verses in Jewish and Christian liturgies, as well as in poetic, musical, and artistic paraphrases. This lecture focuses on representations of this Psalm in medieval and modern European Jewish art and visual culture.

Historically, Psalm 137 describes the Babylonian exile of Jews in the 6th century B.C.E. Thematically, Jewish manuscript illuminators, synagogue painters, and designers of prints referred mainly to the Psalm’s two interrelated topics elaborated in the Psalm’s first six verses: the sorrow of exile and mourning over the destruction of Jerusalem: “we wept when we remembered Zion” (verse 1). When appearing in wider settings, the images of sorrow were juxtaposed with prophetic visions of the reconstructed Temple in Jerusalem. Conceptually, many images reveal the Jewish perception of the world as the sacred realm of Jerusalem and the Holy Land, surrounded by the domain of temporal exile associated with Babylon.

Poetically, Psalm 137 employs two powerful metaphors for collective sorrow and historical memory. One, the bodily pledge for faithful adherence to the sacred geography (“If I forget thee, O Jerusalem,” v. 5), is distinctly verbal. To the best of our knowledge, the artists never visualized the vows relating to the human ability to play string instruments and to sing: “let my right hand forget her cunning” and “let my tongue cleave to the roof of my mouth” (Vv. 5–6). In contrast, musical instruments hung on willows (v. 2) have become a popular visual representation of the exiles’ mourning.

A pair of lutes on a tree, aside weeping men, illustrates Psalm 137 in the Hebrew Parma Psalter produced in central Italy ca. 1280. Joining numerous depictions of musical instruments, musicians, and singers in this manuscript, the illumination implies the moralizing approach to music and joy in medieval Jewish thought. The figures display conventional medieval gestures of lamentation known to us from Giotto’s paintings of mourning angels in the Capella Arena completed several decades later. The unused lutes indicate that their music is inappropriate, so long as the people are staying “by the rivers of Babylon.” The morality of playing music and singing – two interlaced faculties essential in the Psalms and prominent in Psalter illuminations – met an ambivalent rabbinical stance. Melodies and songs expressed joy, which could become either a desired spirit of godly devotees and a proper mood for their mystical union with the Divine Presence or a celebration of sinful delights. In the Parma Psalter, music’s proper role is implied by the choir singing in praise and rejoicing in God, as invoked by Psalm 149. The choir includes a bride and bridegroom, whose gladness is reminiscent of the joy of the faithful glorifying the Creator.

The Psalm’s oath to not forget Jerusalem in the Exile inspired Hayim ben Isaac Segal’s painting of Jerusalem and Worms in a synagogue in Mogilev on

the Dnieper in 1740. The artist's association of the German town of Worms with Babylon relied upon a legend asserting the establishment of the Jewish community of Worms by a group of Judean exiles from the Holy Land after the destruction of the First Temple in Jerusalem, who fled to Worms instead of to Babylon. When the Jews in Babylon were redeemed and resettled in the Holy Land, the Jews of Worms did not leave the Diaspora, arguing that Worms had become their comfortable home and a "lesser Jerusalem." For those reasons, the Jews of Worms were visited by harsh persecution; for their sin, the other European Jewish communities were also punished. The synagogue painting represents the town as a European Babylon, an archetypical figure of Jewish exile; and a quasi-Jerusalem contesting the memory of the true Holy City. Hayim Segal added the figure of a terrifying dragon before the town walls, which acts as an agent of divine anger punishing the heretics.

Straightforward expressions of the antithesis "Jerusalem versus Babylon" were implied by depictions of musical instruments hanging on trees, and in the background of some of these images appears a cityscape. These were much more frequent in east-European synagogue art from the 18th-century on. In synagogue paintings, the depictions of musical instruments, which the Jews in the Babylonian exile abstained from playing as a gesture of their mourning for Zion, became a common complement to the images of Jerusalem. The Jewish perception of the exiles' persistent memory of Jerusalem as a precondition and prelude to national revival coincided with the spirit of Giuseppe Verdi's 'Nabucco' (1842), generally considered a forceful hymn of longing for Italian national independence. The painting 'Die trauernden Juden im Exil' by the Jewish-born German academic artist Eduard Bendemann interprets Psalm 137 differently – as the lack of hope in Jewish redemption. The despair of Judaism was to justify the artist's conversion to Christianity. Nevertheless, the remakes of Bendemann's painting in Jewish popular art overrode its original pessimistic message with the traditional hope for redemption despite the sorrow of the Exile.

The image of the Holy Land is moved further to the periphery in the early-20th-century painting "Upon the willows..." by an anonymous artist in the Great Synagogue of Iași. The painting renders Babylonia as the side from which the Jewish viewer in Romania observes the heart of the Holy Land. The romantic-national perception of the Holy Land as a distant vision glimpses from the depths of the Diaspora was made familiar to a wide stratum of Jews through the works of Ephraim Moses Lilien, beginning with his illustration of *Der Jüdische Mai* in 1902.

The visual arts promoted the mental reconnection of the Jews in exile to the revived Jerusalem, or, in the words of famed Va, Pensiero chorus of Jewish slaves in Verdi's *Nabucco*, a "flight of thoughts."

Giula Shamilli

'Melodies of Ischak'.

Jewish music from Cordoba to Bukhara

Despite the rich and original musical heritage of the Jewish communities of Near and Central Asia, on the one hand, and the desire to describe this experience in various types of research, on the other, until now, except for a brief review article by Edwin Seroussi (b.1953), no work has been created in which this phenomenon of the world culture would be holistically presented, generalized and systematized.¹ Meanwhile, the topic itself is not only relevant but also much more meaningful than a simple list of the names of hundreds and thousands of famous Jewish musicians and facts related to their personal and professional life. This topic is a complex knot of historical, cultural, sociological, and musicological issues that pose the researcher with the need to revise the established point of view on the very formulation of the subject of discussion.

The problem is not even that because of the tension in the Middle East, Jewish and Islamic traditions are generally perceived as being in constant conflict, and 'this political conflict spilled over the religious divide, creating a sense that Judaism and Islam, as religions, are in conflict too' (E. Seroussi). This false point of view is gradually but surely overcome in the works of historians and cultural scientists, who reveal to us the peaceful and harmonious, with some exceptions, the coexistence of Jews and Muslims for almost one and a half thousand years until the beginning of the twentieth century when the processes of the collapse of the colonial system, world wars, and then the subsequent revival of the State of Israel put the Jews of the so-called Islamic world in the danger of disappearing on the lands that they had developed in ancient times.

It is time to change the Eurocentric point of view on the role of Jews 'the role of Jews as transmitters of the musical traditions of the lands of Islam' (E. Seroussi) and to comprehend their heritage, if only for the elementary and simple reason that the eastern Jewish communities-Mizrahim and Sfaradim-lived in the territory from Cordoba to Bukhara, from West to East, long before the beginning of the Islamic expansion. However, even after that, they remained true to their traditions, adapting the new as their own and returning the acquired as an inviolable traditional heritage, which is now discussed within the borders of the countries of Near and Central Asia.

Taking into account the conventionality of religious influence on the processes of intonation and transmission of musical information inherent in a person in his development, knowledge of the surrounding world, when music accompanies all types of his activities – from applied function to aesthetic one – the concept of 'Islam' in this context is actualized exclusively in the meaning

¹ Seroussi E. Jewish Musicians in the Lands of Islam // *Tapasam: A Quarterly Journal of Kerala Studies*. 2006. № 1/3. Pp. 596–609.

of Islamic law and legal scholars who made judgments, not on the subject of music itself or musical instruments (unfortunately, this erroneous idea has taken root in musicology). They evaluated the actions of a person playing music/listening, doing this in a specific five-part normative system, which was not reduced to a simple 'good – evil' opposition. The verdicts of the jurists applied primarily to Muslims, and to a lesser extent to ethnic and religious minorities, in whose hands a extensive musical activity was concentrated. Jewish musicians in specific periods of history, in times of persecution and prohibition, not only performed but also preserved in their communities the oral professional musical heritage of the entire region, when there was a danger of the disappearance of certain forms of music-making. This historical datum needs serious interdisciplinary study.

Thus, the change of point of view inevitably leads to the exposure of the existing myths about the alleged disappearance of Jewish music after the destruction of the Second Temple, that the Jews of Islam sing in a foreign language, that they sing not their own, but borrowed melodies, and perform synagogue and extra – synagogue cult melodies in foreign – Arabic or Persian-modes. This accumulation of myths, which appeared as a result of the spread of a philological or religious view of things to the musical art, and, most importantly, the universalist approach and the theory of borrowing, which was popular at the turn of the XIX–XX centuries leads to extreme schematism and simplification of complex problems. However, sometimes the issues of science are solved by the tradition itself, which preserves in the memory of the people the legends about musicians, their fates, actions and professional skills that help to survive in difficult life situations.

'Melodies of Ishaq' is a collective image of anonymous, nameless Jewish musicians, whose legends have been preserved in various versions on the territory of the Near-Central Asian region. All of them, without exception, convey a stable motive of a poor musician and an overbearing ruler, who, being dissatisfied, or unknowingly causing the musician suffering, without any special intention, eventually forgives him, and in some cases even generously rewards him with gold. One of these legends, which preserved both the name of the musician and the name of the monarch, tells about Ishaq, the favourite musician of the Persian Shah Naser al-Din Qajar (1848–1896). The tradition records the mechanism of transmission of the melody of the Jewish synagogue liturgy into the oral professional musical tradition, palace music, known as *mūsīqī-i moṭreban*. The study of this legend in the context of written sources, in particular, the 'History of Iranian Music' by Ruhullah Khalegi (1906–1965), as well as in the context of the liturgical practice of the Jewish diasporas of Near Asia and the oral and professional music of this region, makes it possible to reconstruct in more detail the ways of preserving the Jewish heritage of the entire region as a whole.

Keeping in mind that traditional music is a regional phenomenon, it is important to note that it was the Jewish tradition that secured the forms of intonation that are universal for the Near-Central Asian region as a whole for certain signs – *teamim*. This convention has been developed for centuries in

the chanting of the books of the Tanakh. The convention of sign and sound eventually gave this bundle a strictly ordered character, binding intonation patterns into syntactic structures that lined up in a specific sequence. Which one it was-it depended on the practical tasks, both performing and educational-didactic. It seems important that I recognize melodic in different layers of traditional music as syntactic structures of synagogue chants.

The time has come to collect the stones, creating a complete picture of the Jewish traditional music of the communities in the territory of Near-Central Asian – from the liturgy to urban music-making, not limited to periods, nor the division of the musical heritage into one's own and another's. This will be helped by the study of the intonation vocabulary, the analysis of basic and ornamental patterns, the study of the process of transmission of intonations from one type of traditional music to another, from cult music to palace music, where multi-part compositions of the so-called art of maqam were constructed-professional music, studied and transmitted orally from teacher to student.

Vladislav Ivanov

Habima and GOSET: 1920s

The history of Jewish theatre in the diaspora is a tragic theme with some happy pages. Only for the anti-Semites, there are too many Jews. There are always too few Jews for the theatre as a cultural institution.

The elimination of restrictions on the rights-based on 'religion, belief and nationality, which happened in 1917, opened the pass for national cultural activity. And at the same time, liberation marked the beginning of powerful assimilation processes that deprived art of ground and the audience. The 1920s were a short-lived historical moment of social, political and cultural balance in the face of approaching Holocaust and Stalinist repression.

The problem of bilingualism played a significant role in the fate of the Jewish theatre – even if at first glance it looked like it had no relation to the actual theatrical problems.

Hebrew united Jews from all countries of the diaspora and retained its exclusive role in the most essential spheres of Jewish culture, expressing aesthetic, intellectual, social, and religious ideas for hundreds of years, up to the 18th century.

Yiddish as a spoken language of the Jews of Central and Northern Europe developed mainly in the 16th century. German became its grammatical and lexical basis.

The functional differences of the languages fit into the formula "to pray in Hebrew and bargain in Yiddish" and followed the topography of "high" and "low", "chosen" and "mass".

Yiddish took shape as a literary language, the language of communication between Jews in Western and Eastern Europe only in the 19th century, thanks to the efforts of major Jewish writers. And up to the 20th century, it was necessary to prove that Yiddish is not "jargon".

Choosing the language for writing was a matter of personal choice, devoid of any finality for the writers of the 19th and early 20th centuries. They were flexible, wrote both in Hebrew and Yiddish, without absolutizing their choice.

After the October Revolution, the problem of bilingualism was radically politicized. Through the prism of the class struggle, Yiddish was seen as the language of the working masses, and Hebrew was seen as an instrument of the struggle of the bourgeoisie against the Jewish proletariat.

Choosing between Yiddish and Hebrew, they chose a different understanding of the cultural tradition and the fate of the Jewish people.

The biblical language led Habima to the idea of a «biblical theatre». Indeed, at the beginning of the 20th century, the language retained its archaic character and was poorly adapted to the transmission of modern phenomena and meanings.

The idea of a Hebrew theatre, appealing to fundamental spiritual values and capable of becoming an instrument of cultural and national identification, has become a double apotheosis of ground and groundlessness. The very existence

of Habima became a romantic challenge to the principle of the real and the possible. In the absence of ground, Habima was to become ground itself.

The enthusiastic people of Habima, just recently the shtetl inhabitants, not only did not know how to perform on stage but, usually, did not see the theatre and did not know anything about it. They fancied some kind of unprecedented messianic Hebrew theatre capable of absorbing thousands of years of Jewish experience and turning it into the future. In the light of this mission, even studying the basics of stage technique became a sacred rite. According to some opinions, such fanaticism turned the actors into a «religious order» or «group of lunatics».

The practical side of the matter was more than unclear. Theatrical ideals looked as fiery as they were aesthetically vague.

Asking Stanislavsky for help in the fall of 1917 was a turning point in the transformation of the semi-amateur group into a professional theatre. Although Habima has never officially entered the circle of the Moscow Art Theater, in Moscow theatrical life it was called the «biblical studio» of the Moscow Art Theater.

Because few people understood Hebrew, directors (from Eugene Vakhtangov to Vakhtang Mchedelov, Boris Vershilov, Boris Sushkevich and Konstatin Stanislavsky himself) inevitably had to force the non-verbal capabilities of the theatre. It was the non-verbal scenic language that was one of the components of universalism, which allowed the Habima actors to speak not only with Jews but with the whole world.

Choosing Yiddish, GOSET (The State Jewish Theatre) chose the diaspora as the historical fate and the shtetl as a material for creativity. Perhaps, and not as acutely as Habima, GOSET faced a similar problem – lack of an auditorium able to understand the language spoken from the stage. Therefore, the director of GOSET, Alexei Granovsky, had to look for his non-verbal stage language, the origins of which were rooted in the grassroots entertainment culture. The programmatic universalism of Habima was opposed by the involuntary artistic universalism of GOSET.

Meanwhile, artistic practice is more complex and rich than any program setting. So, "Hadibbuk" by S. An-sky staged by Vakhtangov became a symbol, a kind of "Seagull" of Habima. Meanwhile, the actor's attitude to the play was complicated. After all, at first glance, "Hadibbuk" had nothing to do with biblical theatre. The material for the play was the very hateful life of a shtetl, which the Habima actors wanted to «forget», to supplant with the great biblical story, where Jews act with their backs straight, looking proudly in front of them, and not at the ground. Meanwhile, Vakhtangov's "Hadibbuk" was, in its way, probably the most biblical performance, but in a sense unacceptable for the Habimites. He proved that in art everything is decided not by plots, not by things, but by ways to see them. "Hadibbuk" is not a biblical play, but a biblical vision and biblical, if you will, pain. For many years "Hadibbuk" has been the hallmark of the theatre. The tour was opened and closed with "Hadibbuk", whichever city the troupe came to (Berlin, Paris, New York, etc.).

GOSET was alien in attempts to forget itself in exalted visionary and, thus, to renounce three hundred years of Jewish life. Abram Efros, one of the ideologists

of the Jewish cultural revival and the leaders of GOSET, put forward the following formula for the new Jewish art: «Our aesthetic revival will either not exist at all, or it will rise on the same two roots on which all contemporary world art is emerging – modernism and folk creativity». For a decade Granovsky relied on it, using the means of modernist art to record the life of the little town – “the shtetl” as a fading reality.

GOSET has opened its stage to great painters. Mark Chagall, Natan Altman, Robert Falk came here one after another. With their help, “Granovsky really threw a ‘Jew’ on the stage. He threw to the audience the forms, rhythms, sounds, colours of what bore this nickname. <...> He wanted the nastiness that he raised was asserted as a huge, self-sufficient value. Granovsky deepened its theatrical and artistic features to some kind of universality, to universal generalization” (Abram Efros). Solomon Mikhoels and Benjamin Zuskin were in the centre of tough directorial compositions. If Mikhoels had concentrated will of national life within, Zuskin conveyed its sad thrill. Contrasting artistic personalities, complementing each other, conducted an endless dialogue.

In the 1920s, Habima was often accused of playing in a “reactionary” and “dead” language, and as opposed to Hebrew, Yiddish was a living language of the working masses. It was because of Hebrew that the theatre was severely persecuted by the influential Central Bureau of Jewish Sections. The bitter irony of history is that now Hebrew is the living language of the people, culture and state. Whereas Yiddish is on the verge of extinction. And this is also a disaster because an entire Yiddish culture is dying.

When the Central Bureau of Jewish Sections failed to close Habima, it achieved the transfer of GOSET (then GOSEKT) from Petrograd to Moscow as a counterbalance to the “clerical” and “counter-revolutionary” Habima. Both Habima and GOSET had a great future. The theatres were forever linked in the eyes of contemporaries and historians. Really, in the 1920s, this connection was interpreted as antagonistic; political and class meanings were imposed on natural creative differences. The interested forces tried, sometimes quite successfully, to play off the theatres. The entire pretence of this antagonism between the two Jewish troupes became apparent later, when Granovsky and Habima, who became “non-returnees”, united at work on “Uriel Acosta” by Karl Gutschov in Berlin (1930). In October 1937, the play was shown at the Paris World’s Fair, the theatrical program of which brought together famous troupes. The Moscow Art Theater was invited from Moscow with the performances “Anna Karenina”, “Enemies”, “Lyubov Yarovaya”. Granovsky’s production won the Grand Prix for artistic achievement.

Tatyana Tsaregradskaya

Drawing with sounds

Morton Feldman (1926–1987) – an American composer whose ancestors came from Russia – today is considered as one of the most original and unusual artists of the XXth century. His artistic ideas were formed under the strong influence of outstanding thinkers of the epoch: John Cage, Jackson Pollock, Samuel Beckett. His original music pieces oblige him to reinterpret the essence of music and its hidden possibilities.

The piano was the favourite of Feldman’s instrument but he wrote orchestral and chamber music as well (Second Quartet is amazing in its duration – it lasts for 6 hours!) His last composition – “Coptic Light” for symphony orchestra – composer wrote being deeply impressed by the exhibition of Coptic textiles and carpets which were of great interest for him. Piano gave him the possibility to observe the resonance of the open strings which was necessary to listen to overtones. This fact was crucial for the pedal technique – the right pedal in Feldman’s piano pieces had to be held throughout all the length of music as if piano somehow became something close to a harp.

The names of Feldman’s musical pieces are astounding and reflect all the profoundness of his unusual vision: «Why patterns?», «Vertical thoughts», «Projection III», «Intersection II», «In search of an Orchestration» etc. A question arises: who wrote all these pieces? A philosopher? A painter?

Morton Feldman was a philosopher as well as an artist and one of the most original thinkers of his epoch. Among his friends, we find all the outstanding members of New York abstract expressionism school such as Jackson Pollock, Mark Rothko, Philip Guston, Willem de Kooning (Feldman dedicated separate musical pieces to all of them). The most original music philosopher John Cage often met with Feldman and these meetings led to the composer’s new initiatives and findings. In Feldman’s output, you cannot discover any limits: his creative mind penetrates every pore of artistic life and it is impossible to understand whether he is a musician or a “world citizen” because his thought is free and this freedom lets him go everywhere and see everything in a different light.

Первая Международная
междисциплинарная сессия
по еврейскому искусству

20-21 мая 2021, Москва

First International Interdisciplinary
Session on Jewish Art

May 20th-21st, 2021, Moscow

Первая Международная междисциплинарная сессия по еврейскому искусству в Москве представляет собой уникальное событие в российской научной жизни, объединившее около сорока ученых из четырнадцати стран мира – от тихоокеанского побережья США до Москвы и Санкт-Петербурга.

Ученые из России, Белоруссии, Украины, Литвы и Азербайджана, а также европейские и американские исследователи из Хорватии, Австрии, Германии, Нидерландов, Израиля, Турции, Бельгии, США и Канады собрались, чтобы обсудить актуальные проблемы, касающиеся еврейского искусства в многообразии форм и жанровых проявлений – от традиционного до современного.

Два дня работы одиннадцати секций Сессии выявили основные направления для обмена опытом и выработки исследовательских стратегий, среди которых:

- понятие «еврейское искусство» в музыке, пластических искусствах, театре, кино и т.д.;
- место художника в еврейском искусстве;
- еврейское искусство – это темы, формальные признаки или другое?
- еврейское искусство в прошлом и настоящем;
- значение и последствия Второй заповеди иудаизма для еврейского искусства;
- ограничения и/или безграничность еврейского искусства;
- функции еврейского искусства в социально-культурном пространстве;
- «традиционное» и «национальное» в еврейском искусстве и другие.

В работу сессии включена специальная панель «Миграции и трансформации в еврейской музыке», являющаяся частью долгосрочного международного проекта по подготовке Международного конгресса по еврейской музыке (2023)..

Программа и тезисы

Первая Международная междисциплинарная сессия по еврейскому искусству в Москве проходит в Государственном институте искусствознания

Формат проведения: дистанционный

Четверг, 20 мая

09.45 Приглашение в Zoom

10.00 Открытие сессии

Гюльтекин Шамилли
Восток Рувима Мазеля: идея проекта

Приветствия:

10.08 Наталья Сиповская
директор Государственного института искусствознания

10.15 Анатолий Голубовский
Российский еврейский конгресс, куратор конкурса музейных инициатив и выставочных проектов

10.20 Джеральдина Ауэрбах
директор Института еврейской музыки Лондонского университета, Великобритания

10.27 Марк Клигман (видеозапись)
директор Фонда американской еврейской музыки Лоуэлла Милкена, Школа музыки Калифорнийского университета, Лос-Анжелес, профессор этномузыкологии, США

10.35 Семен Парижский
«Эшколот», программный директор, Кафедра иудаики Института стран Азии и Африки МГУ им. Ломоносова, доцент

Миграции и трансформации в еврейской музыке

Секция 1: Методы и подходы

Ведущая – Марта Штельмахер

10.45 Юдит Фригеша Ниран

Университет Бар-Илан, Израиль

Что еврейского в еврейской мелодии?

Доклад посвящен традиционной музыкальной культуре восточноевропейских евреев (далее слово «евреи» и «еврейский» будут указывать на этот регион). Я полагаю, что восточноевропейские еврейские мелодии – даже если они, будучи зафиксированными в нотации / транскрипции, кажутся похожими на мелодии окружающих музыкальных традиций, – звучат поразительно иначе в слуховом опыте. «Еврейство» мелодий проявляется во многих аспектах, но, пожалуй, самое главное – в «жестовой» концепции мелодии, ритма, импровизации и качества голоса. Становление и акценты мелодии поражают, они как будто «рассказывают историю». Этот феномен параллелен тому, что можно наблюдать в восточноевропейском еврейском танце. У восточноевропейских евреев было множество стратегий формирования различных музыкальных материалов в стилистически однородную еврейскую музыкальную культуру, и среди этих стратегий «жестуализация», по-видимому, является наиболее важной. Этот аспект связывает еврейский музыкальный стиль с другими формами выразительности, такими как интонация языка идиш, жесты рук / движения тела в молитве, интонация повседневной речи, а также с формами выразительности в изобразительном искусстве XX века и автономной музыке.

11.00 Гюльтекин Шамилли

Государственный институт искусствознания

«Арабо-персидские» корни еврейской музыки,

или К чему ведет теория заимствования?

Несмотря на растущий объем зарубежной литературы о евреях «незападного мира», включая работы, посвященные общинам, иммигрировавшим в Америку, сохраняется проблема с ключевым словом «незападный», в котором прослеживается универсалистский подход не только к музыке, но и к наследию ближневосточных еврейских общин в целом. Микротоновая ладовая система (*maqamāt*) чрезвычайно отличается от европейской и воспринимается исследователями как «незападная». Европоцентристский взгляд переводит ее в феномен абсолютно чуждый евреям, заимствованный от арабов и адаптированный к еврейской литургии. Парадоксальную мысль высказала востоковед Эмилия Вольфсон (1909), путешествуя по Персии: «...музыка, пение и танцы, которые, по всеобщему признанию, так любят евреи, также сосредоточены здесь исключительно в их руках; хорошо известно, что восточные народы считают эти искусства унижительными для человека, и персы придерживаются тех же взглядов». Живя в России, Вольфсон воспринимала

евреев как европейский, или западный народ, противопоставляя их персам как народу восточному. Соответственно тому, евреи исполняют якобы заимствованную персидскую музыку, тогда как персы, будучи восточным народом, презирают ее. Между тем евреи, как и другие народы этого региона, с древнейших времен интонировали в микротоновой системе, которая лишь в начале XIV века была концептуализирована в термине *maqām* в трактате на персидском языке, а ранее Сафи ад-Дин аль-Урмави систематизировал лады в арабском термине *shadd* (мн. *shūdūd*). Цель доклада – разработать подход для концептуализации еврейского музыкального наследия Передней и Центральной Азии, минуя теорию заимствования, популярную в конце XIX и первой половине XX века. Основанием является мысль о том, что традиционная музыка – явление не национальное, а региональное, объединяющее сопредельные народы, при этом не лишая самобытности каждый из них.

11.15 Илья Сайтанов

Институт социально-экономического проектирования НИУ ВШЭ

Трансформация или объемное видение:

еврейские мелодии и границы национальных культур

Одна и та же мелодия часто бытует у нескольких народов и в нескольких контекстах. Например, мелодия популярного танца «Казачок» известна и евреям, и украинцам. Более того, оба народа примерно одинаково под нее танцуют. Но эту мелодию знают также греки, венгры, молдаване и танцуют под нее совсем другие танцы... Мелодия песни *Geyt a yold in kapelush* известна с текстами на десятке языков от финского до идиш, от армянского до русского. Причем идишских текстов существует минимум два, русских – минимум шесть. Следуя терминологии, предложенной М. Эпштейном (стереотекстуальность), можно говорить о «стереовзгляде» на известные реализации мелодии как на стороны единого комплексного объекта и изучать этот единый объект. Это особенно важно с учетом фактического сосуществования и носителей традиции, и самих мелодий – здесь национальное деление часто искусственно. Более того, кроме стереовзгляда на со-бытование в соседних традиционных культурах, мы можем добавить к нашим целым контекстам бытования в каждой из культур жанровые трансформации мелодии, танца и текста, причем не только в рамках традиции, но от фольклора до попадания в авторскую литературу и композиторскую музыку, кино, театр, массовую культуру. Такой подход требует совместного труда компетентных в разных традициях (и разных областях искусства) специалистов. Также потребуются развитие поддерживающих инструментов, таких как корпуса национальных музыкальных текстов, аннотированные ссылками на их бытование в других культурах и жанрах.

11.30 Обсуждение

11.50 Перерыв

Секция 2: Кросскультурное взаимодействие и миграции
Ведущий – Михаил Лукин

12.00 Нильс Фальх

Университет Гронингена, Нидерланды

Еврейско-русский музыкальный стиль в американских популярных песнях 1892–1945 годов

В первой половине двадцатого века еврейские иммигранты из России и их потомки коллективно разработали еврейский музыкальный стиль, который изменил американскую популярную музыку. Такие композиторы, как Гарольд Арлен, Ирвинг Берлин, Джей Горни, Шолом Секунда и Джордж Гершвин опирались (сознательно и подсознательно) на стереотипные элементы из широкого спектра еврейско-русской музыки. Они перенесли элементы кантильи, свадебной музыки и народных песен сначала в идишские театральные песни, а затем превратили их в бродвейские мюзиклы и музыкальные фильмы. В течение 1930-х годов авторы песен писали хиты, отражающие этот еврейский музыкальный стиль, включая *Bei Mir Bist Du Schön*, *Blue Skies*, *Donna Donna*, *I Love You Much Too Much*, *My Heart Belongs to Daddy* и *Summertime* (который был получен из старой песни нищих на идиш). Однако с тех пор этот стиль не подвергался систематическому анализу и не концептуализировался как исторически значимый музыкальный стиль с другими стилистическими разработками популярной музыки. В докладе я сравниваю черты еврейско-русской музыки с американскими популярными песнями, используя Периодическую таблицу еврейских музыкальных элементов, основанную на Периодической таблице химических элементов русского химика и изобретателя Дмитрия Менделеева. Кроме того, я ввожу такие термины, как «еврейский музыкальный стиль», «Jew notes» (противопоставляя *Blue Notes*) и «счастливый минор». В этом кросскультурном исследовании я также возрождаю концепцию «переключения музыкального кода». Я утверждаю, что и по сей день люди в западном мире слушают песни, не ведая своих еврейско-русских корней.

Евгения Хаздан

12.15 Независимый исследователь

Научный дискурс как пространство межкультурного диалога

Музыка, играющая чрезвычайно значимую роль в традиционной культуре, тем не менее внутри еврейской общины долгое время не становилась предметом исследования и не выделялась в самостоятельную дисциплину. Изучение практически каждой из областей еврейской музыкальной традиции начиналось извне. Сам процесс изучения может быть представлен как многоуровневый трансфер, в ходе которого как тексты и отдельные их элементы, так и упорядочивающие их структуры проецировались из одного культурного контекста в другой, порождая новую терминологию и позволяя взаимодействующим сторонам по-новому взглянуть на собственное наследие. Европейские ученые XVI–XVIII веков выбирали

объект изучения и определяли его значимость, руководствуясь не интересами музыкальной этнографии, а стремлением выявить основы собственной культуры. Для поколения исследователей Гаскалы европейские сведения о музыке евреев выглядели уже общепризнанными фактами. Ученые – выходцы из традиционной еврейской общины – воспроизводили эти данные в своих трудах, таким образом признавая и подтверждая их, но и отчасти корректируя, устраняя наиболее явные расхождения между научными данными и реально существующей практикой. Со второй половины XIX века еврейская музыка перестала рассматриваться лишь как предыстория европейской музыкальной культуры и обрела самостоятельную значимость. При этом она описывалась в рамках дискурса европейской науки и по ее правилам с использованием предложенного ею понятийного аппарата. При анализе подхода исследователей, работавших «извне» и «изнутри» традиции, следует учитывать потребности принимающей культуры, обращать внимание на различия в применении терминологии и в определении границ между «своим» и «чужим».

12.30 Марта Штельмахер

Саксонская государственная и университетская библиотека, Дрезден, Германия

Процесс трансформации в литургии еврейских общин Праги (на материале архивов)

Понятие *minhag ha-makom* – местной традиции – является очень значимым для иудаизма. Несмотря на то, что в определенных общинах не существует полного согласия относительно его содержания, данный концепт используется в качестве серьезного аргумента в спорах, касающихся изменений в литургическом репертуаре или исполнительской практике. Между тем музыкальные традиции не являются чем-то раз и навсегда установленным и стабильным. Как правило, между общинами происходит обмен мелодиями посредством их письменной и устной передачи. Выбор определенных мелодий, изменяемая практика нового кантора или введение хора могут быть предметом серьезных дискуссий и конфликтов внутри сообщества. В докладе будут рассмотрены процессы обсуждения литургических мелодий и их исполнения в Праге в XIX и начале XX века. Материалом для исследования главным образом стали архивы различных еврейских общин.

Стеновый доклад

Исаак Лберан

Независимый исследователь, Австрия

Еврейская музыка у сопредельных народов

В процессе сбора клезмерской музыки в Молдавии и Украине я столкнулся с интересным феноменом: записывать еврейский репертуар пришлось у украинских и молдавских музыкантов, так как в некоторых бывших местах проживания еврейского населения евреи в результате Холокоста, миграции или эмиграции уже не проживали. К необычной, но чрезвычайно

плодотворной методике я обратился после интервью с Йосифом Бургом – последним из черновицких писателей-идишистов. В разговоре со мной он привел пример из псалма «Инэсане тойкев», который хасиды поют в Йом Кипур (день поминовения усопших), и обратил мое внимание на то, что мелодия псалма почти один к одному сходна с гуцульской пастушеской песней. Это натолкнуло меня на мысль, что если гуцульская пастушеская мелодия оставила свой след в еврейской литургии, почему бы не поискать следы еврейской музыки у музыкантов других народностей, соседствовавших с евреями. Действительно, некоторые из этих музыкантов овладели еврейским репертуаром, играя на свадьбах вместе с еврейскими музыкантами, другие же получили в наследство от своих отцов, дедов и прадедов, которые полностью адаптировали и играли этот репертуар, также на украинских и молдавских свадьбах на протяжении столетий.

12.45 Обсуждение

13.05 Перерыв

Секция 3: Классическая и современная музыка

Ведущая – Евгения Хаздан

13.45 Инесса Двужильная

Гродненский Государственный музыкальный колледж, Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, Беларусь
Память о Холокосте: контакт культур в музыке Михаила Броннера
В центре внимания – произведения современного московского композитора М. Броннера (род. в 1952), в которых отражается тема Холокоста. В творческом наследии композитора, работающего в разных жанрах, треть сочинений связаны с образами сакральных текстов Ветхого Завета, что обусловлено национальной идентификацией автора музыки. Важной для себя композитор отмечает тему Холокоста, указывая, что она всегда мыслится им экзистенциально. Нередко автор дает названия произведениям, чтобы помочь слушателю выбрать адекватный вектор восприятия музыки. В докладе анализируется проблема контакта культур (европейской, русской, еврейской) в этих произведениях, который проявляется на разных уровнях: художественного содержания; жанрового определения (Еврейский реквием, Шоа-симфония); тематизма, определяющего звуковую ауру. Доклад выявляет следующие еврейские идиомы в камерно-инструментальной музыке: традиция клезмеров («Еврей: жизнь и смерть»), элементы синагогального пения («Кадиш по уходящему веку»). В нем обозначена позиция композитора в выборе языка текста вокально-инструментальных сочинений, анализируется соотношение музыки со словом: тексты идишских песен (хоровая опера «Долгое возвращение. Книга песен»), идиш и иврит («Еврейский реквием»: поэма Хаима Нахмана Бялика «Город резни», переведенные на идиш слова из дневника Анны

Франк; псалмы на иврите). Материалом для исследования послужили беседы с композитором (2014–2021), рукописи, аудио- и видеозаписи произведений М. Броннера.

14.00 Валерия Федотова

Государственный институт искусствознания

Еврейская тема в творчестве Панчо Владигерова

Болгарский композитор Панчо Владигеров (1899–1978) – автор многих сочинений в разнообразных жанрах: камерно-инструментальная музыка, симфонические произведения, опера, балет. С приходом Гитлера к власти Владигеров был вынужден покинуть Германию, поскольку имел не только болгарские, но и еврейские корни: матушка композитора, Элиза Пастернак, родилась в Одессе в семье математика, а ее дед служил раввином в Житомире – городе, считавшемся центром еврейской культуры в дореволюционной России. В течение своей творческой жизни Владигеров почти не касался еврейской темы, за исключением музыки к спектаклю по пьесе О. Дымова «Юзик», поставленной М. Рейнхардтом с М. Чеховым в главной роли. Но в послевоенное время композитор отдал дань памяти своим предкам и трагически погибшим современникам во время Второй мировой войны, создав «Еврейскую поэму» (1950). Сочинение Владигерова связано и с личными переживаниями, поскольку в его основу положена мелодия молитвенного кадиша, когда-то напетая ему дедом, Леоном Пастернаком. В строении «Еврейской поэмы» можно выявить черты, связывающие произведение Владигерова с атмосферой, последовательностью отправления религиозного обряда, его содержанием, в который входит чтение кадиша, в данном случае как заупокойной молитвы.

14.15 Давид-Эзра Оконсар

Брюссельская Королевская консерватория,

Стамбульский Технологический университет, Бельгия – Турция

Еврейская современная классическая музыка сегодня

Что такое «еврейская музыка»? Еврейская классическая музыка авторов как еврейского, так и нееврейского происхождения в новейшей истории с конца XIX и XX века? «Кадиш» Равеля, «Бабий Яр» Шостаковича, «Увертюра» Прокофьева на еврейские темы, «Шеломо» Блоха?.. Являются ли упомянутые выше произведения «еврейской музыкой»? Какое место занимает сегодня еврейская классическая музыка? В докладе будет сформулирован призыв к созданию единой глобальной и структурированной платформы, поддерживающей распространение еврейской современной классической (художественной) музыки, чтобы выработать определение и рабочую политику.

14.30 Обсуждение

14.50 Перерыв

Секция 4: Исторические страницы
Ведущая – Гюльтекин Шамилли

15.00 Тамара Юркич Свибен

Загребский университет, Хорватия

Следы и влияние еврейской национальной школы на композиторов Хорватии в 30-е годы XX века

В течение тридцатых годов XX века среди еврейских музыкантов и композиторов Северной Хорватии, большей частью происходивших из центральноевропейских ашкеназских общин, усилился интерес к собственным корням. С целью углубления знаний о своей общине музыканты и композиторы организовали многочисленные культурные мероприятия, лекции, концерты и радиопередачи, посвященные еврейской музыке, культуре и религиозным обычаям. Идеологом этого движения был композитор и оперный певец Арон Марко Ротмюллер. В газете «Еврей» и «Еврейский альманах» он просвещал широкие слои населения своими статьями по истории еврейской музыки с библейских времен до современности. В целях популяризации еврейской музыки Ротмюллер организовал концерты в главном концертном зале Загреба – Хорватском музыкальном институте и Загребской синагоге, где звучала музыка таких композиторов, как Л. Саинский, Я. Ахрон, А. Крейн, Я. Стучевский, Я. Энгель, а также его собственные произведения (Я. Кинор / А. Ротмюллер). Цель доклада – зафиксировать следы отмеченной выше деятельности в музыковедческих записках и концертных обзорах, а также в обзорах лекций и радиопередач на основе изучения архивов и довоенных периодических изданий, опубликованных в Хорватии. Анализ авторских записей самого Ротмюллера показал осознанный интерес к композиторам еврейской национальной музыкальной школы, под влиянием которых сочинялись его собственные произведения, направленные на создание новой еврейской музыки. Что касается образования Ротмюллера в классе Альбана Берга, то специфическое соединение следов второй венской школы и еврейской национальной школы в музыке будет прослежено через анализ некоторых его произведений.

15.15 Тамара Сквирская

Государственный институт искусствознания
Евгения Хаздан

Независимый исследователь

Еврейская мелодия в записи Мусоргского
(из фондов Рукописного отдела Пушкинского Дома)

В рукописном наследии Модеста Мусоргского есть несколько десятков записей песен разных народов. Большая часть этих записей публиковалась П.А. Ламмом в 1939 году в составе Полного собрания сочинений Мусоргского. Однако в поле зрения Ламма и других ученых XX века не попала сделанная Мусоргским запись еврейской песни. Автограф Мусоргского хранится в Рукописном отделе Пушкинского Дома в Петербурге с 1919 года, но

до XXI века не публиковался и не изучался. Задача доклада – представить эту песню в записи Мусоргского, определить ее источники и жанровые особенности. Еврейскую мелодию Мусоргский записал от Ильи Гинцбурга. В автографе стоит дата 9 мая 1877 года и помета над нотным текстом: «Еврейская». Это всего шесть тактов, текст подписан русскими буквами. Песнопение, записанное Мусоргским, представляет собой гимн «Yo ribon» на арамейском языке и относится к жанру *змирес* (*змирот*) – субботних гимнов, которые исполняются дома во время праздничной трапезы. Автор текста – Израэль бен Моше Наджара. Мусоргский подписывает под нотами лишь первую строфу гимна, фиксируя произношение, характерное для литовско-белорусского диалекта ашкеназов. Мелодия не имеет аналогов среди опубликованных вариантов гимна «Yo ribon», и автограф Мусоргского – единственный источник данного варианта. Гимн «Yo ribon» в записи Мусоргского впервые опубликован авторами доклада.

15.30 Инна Манолова

Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского
Еврейская тема в русском исполнительском искусстве
(по новым данным архива Дневника-журнала В.В. Борисовского)

Еврейская тема в культуре занимает большое место. В докладе она разграничена на несколько основных линий. Первая – еврейская тема в творчестве русских композиторов-классиков XX столетия. Вторая посвящена целой плеяде еврейских композиторов. Третья – выдающимся музыкантам-исполнителям, завоевавшим мировое признание как представители страны Советов. Четвертая – живые комментарии В.В. Борисовского, которые содержат неизвестные сведения как об их авторе, так и о еврейских деятелях музыкального образования и культуры. Дневник – летопись советского музыкального искусства. Дневник-журнал В.В. Борисовского, основателя русской школы альты и кафедры альты в Московской консерватории является поистине кодом русского музыкального искусства протяженностью полвека (1923–1971). Это не обычный дневник, а хроника работы знаменитого Квартета имени Бетховена, участником и секретарем которого был музыкант. Лаконичность текста включает в себе огромную информационную сферу. План исследования: 1. Еврейская тема в творчестве великих русских композиторов С.С. Прокофьева и Д.Д. Шостаковича. 2. М.Ф. Гнесин, А.М. Веприк, А.А. Крейн, М.С. Вайнберг и другие – плеяда известных еврейских композиторов. 3. Выдающиеся исполнители и деятели культуры – А.Б. Гольденвейзер, Л.М. Цейтлин, М.В. Юдина, Д.Ф. Ойстрах. 4. Интересные факты еврейской темы в личных комментариях В.В. Борисовского. Заключение: анализ музыкальной летописи Дневника призван дополнить объективную картину огромного вклада еврейской составляющей в мировое и в том числе российское исполнительское искусство.

15.45 Обсуждение

16.05 Перерыв

Секция 5: Традиционная музыка и танец евреев Восточной Европы
 Ведущая: Юдит Фригеша Ниран

16.30 Вальтер Зев Фелдман

Нью-Йоркский университет, Клезмерский институт США, США – ОАЭ
Танец и жест в традиции восточноевропейских евреев

Ашкеназский танец в Восточной Европе обнаруживает слияние двух предельно контрастных источников и концепций, первый из которых происходит из раннего современного немецкого популярного фольклорного танца, а второй – из самой еврейской общины. Независимо от происхождения танцевальных фигур или шагов, ашкеназская еврейская танцевальная практика характеризовалась жестами рук и верхней части тела. Движение в еврейском танце подчеркивало выразительность рук, которые, в свою очередь, часто были связаны с жестами, используемыми в языке идиш. Наиболее типичными идишскими жестами были «идеографические», то есть «прослеживающие в воздухе путь и направление мысли». Жесты могут быть как выражением эмоций, так и средством привлечения различных средств восприятия для усиления смысла художественного дискурса. Родственный язык жестов был основополагающим в сольном или соревновательном танце *tentser* – опытного танцора среди евреев Восточной Европы. Этот танец был непосредственно связан с более развитыми и выразительными жанрами инструментальной (*klezmer*) танцевальной музыки в таких традиционных формах, как *khosidl*, *skotshne* или *makhetonim tants*. В этих случаях опытный танцор выражал смысл музыкальных фраз и их взаимосвязи посредством своих телесных движений.

16.45 Михаэль Лукин

Иерусалимский университет,
 Центр исследования еврейской музыки, Израиль
Музыка хасидского хоровода: межэтнический диалог?

Для объяснения генезиса жанра хасидских танцевальных мелодий были предложены различные гипотезы. В 1915 году Ю. Энгель указал на отличия этой музыки, сопровождавшей мистический ритуал хасидов, от украинских и польских мелодий, на ее самобытный еврейский характер. В 1931 году А.-Ц. Идельсон предположил, что на ранней стадии формирования жанра, в середине XVIII века, важной его составляющей являлся контрафакт – использование нееврейских светских мелодий в иудейских религиозных контекстах, и что прототипом этой практики являлись контрафакты XVI века евреев Османской империи, в особенности Исраэля Наджары. При этом Идельсон отмечал, что хасидские мелодии, напоминающие нееврейские, обычно являются имитациями, а не заимствованиями: постепенно хасиды сформировали свой собственный стиль, отличавшийся от соседних традиций, и только малая часть старинных заимствованных нееврейских мелодий сохранилась. Эта теория была впоследствии упрощена М.-Ш. Гешури (1937), который утверждал, что за неимением собственных источников ранняя хасидская музыка опиралась в основном на валашскую, украинскую и «казацкую». Несмотря на отсутствие каких-либо доказательств, гипотеза Гешури превратилась в широко

распространенный нарратив, который в 1990-е годы нашел поддержку в научно-популярном фильме о хасидской музыке и в монографии А. Шилоаха о еврейской музыке. М. Береговский (1946) отметил тесную связь хасидских песнопений с инструментальной клезмерской музыкой. П. Фентон (1997) указал на многочисленные параллели между хасидским хороводом и суфийскими танцами и на возможность генетической связи между ними. Современные исследования по истории хасидизма, а также сравнительный анализ хасидских мелодий позволяют скорректировать некоторые из этих гипотез. Их критический пересмотр показывает, что межэтнический музыкальный диалог играл лишь скромную роль в формировании хасидской танцевальной музыки.

17.00 Хава Шмулевич-Ванникова

Хайфский университет, Израиль
К вопросу восприятия и функционирования еврейского и нееврейского в мире хасидской музыки

В хасидском музыкальном репертуаре ассимилировалось множество мелодий и песен из нееврейских источников. В настоящем докладе будут рассмотрены вопросы еврейского и нееврейского в хасидской музыке с точки зрения учения хасидизма и с учетом хасидских практик. Следует отметить, что хасидами часто практиковались специфические способы аккумуляции инонациональных элементов, несвойственных фольклору других еврейских общин. Так, песни, заимствованные хасидами из другой национальной культуры, как правило, сохраняют исходный (нееврейский) язык, однако текст их перерабатывается либо просто реинтерпретируется. Заимствованные мелодии обычно не меняются интонационно, но обретают специфический хасидский колорит за счет особой артикуляции; в некоторых же случаях может сохраняться даже артикуляция нееврейского первоисточника. Таким образом, в сущности, любая мелодия в хасидизме может восприниматься еврейской при определенных обстоятельствах. У этой практики есть теоретическое обоснование, и оно связано с концепцией, в чем-то аналогичной понятию ризоморфной структуры. Речь о восприятии музыки как таковой в качестве рассеянных в мире фрагментов храмовых песнопений – странствующих, меняющихся до неузнавания, существующих в осколочном виде мелодий, давно оторванных от своего первоисточника. Эта теория, связанная с концепцией «избавления мелодии» и извлечения искр святости, касающейся как мелодии, так и языка, получает свое практическое выражение в отношении хасидов к мировой музыке и приводит к активному и целенаправленному ассимилированию нееврейских песен (текстов и мелодий) в хасидском репертуаре. Ведь у каждой песни и мелодии есть потенциал стать еврейской – быть обращенной на служение Богу, исполнять функцию проводника между человеческой душой и Божественным началом, приближать наступление мессианской эпохи. Еврейский характер песни, становится, таким образом, субъективным параметром, отражающим личный настрой ее исполнителя.

17.15 Обсуждение

17.35 Перерыв

Секция 6: Еврейская идентичность глазами музыканта и исследователя
Ведущий – Вальтер Зев Фелдман

17.45 Марша Дубров

Американская теологическая академия, Нью-Йорк, США
От иммигранта к инсайдеру.

Уникальное путешествие композитора и дирижера Лазаря Вайнера
Доклад посвящен американскому путешествию Лазаря Вайнера, прошедшего путь от подростка-иммигранта из России начала XX века до почтенного деятеля культуры в мире американской еврейской общинной музыки как религиозной, так и светской. Мое исследование основано главным образом на материалах, собранных в архивах Института еврейских исследований в Нью-Йорке (YIVO), связанных с данным еврейским музыкально-культурным феноменом. Коллекция, собранная в течение всей жизни самим Вайнером, затем подаренная YIVO в 1974 году и впоследствии каталогизированная музыкальным архивариусом Чаной Млотек, содержит рукописи и опубликованные произведения Вайнера; рукописи и изданные произведения других еврейских композиторов, с которыми он общался; обширную переписку на идиш, русском и английском языках, в основном с еврейскими композиторами-эмигрантами, и – самое главное – копии программ всех музыкальных мероприятий, которые Вайнер создавал и проводил; наконец, программы лекций и концертов на 92-й авеню и всей страны и Канады. Также ранние альбомы с вырезками, содержащими большое количество статей и обзоров концертов, большей частью на языке идиш. Я также приведу собственные высказывания Вайнера о том, как он познакомился с еврейскими композиторами Санкт-Петербургского общества, рядом российских композиторов, включая Джозефа Ахрона, Джоэля Ангеля, Александра Крейна и Моисея Мильнера, которые оказали глубокое влияние на привязанность Вайнера к профессиональной еврейской музыке в Америке. Доклад подтверждает процесс миграции и трансформации еврейской музыки из России в Америку в начале XX века, демонстрирует необъятный уникальный талант русского эмигранта Лазаря Вайнера как катализатора еврейско-американского культурного феномена, охватывающего совершенно разные миры американского реформистского иудаизма – от музыкального руководителя Центральной синагоги, говорящего на идиш, и нового еврейского иммигранта из Восточной Европы и России до музыкального руководителя хора Рабочего кружка.

18.00 Юдит Коэн

Йоркский университет, Торонто, Канада
Взгляд на еврейскую идентичность сквозь автобиографию

На протяжении всей моей исследовательской карьеры, выступления, преподавание и путешествия были неразрывно переплетены, для меня было бы немислимо делать что-то одно без другого. Я выросла в Монреале,

Квебеке, Канаде, в еврейском доме и общине ашкенази, в тогдашнем преимущественно французском католическом обществе. Музыка синагоги, с одной стороны, и музыка нашего светского еврейского летнего лагеря, с другой, были частью формирования моей музыкальной и личной идентичности. В лагере мы учили как израильские песни, так и песни американского движения за гражданские права, а также легкие пародии, которые дети создают и делятся ими вдали от надзора взрослых. В то же время я изучала французские канадские песни, старые песни из Англии и Шотландии, а позже средневековую музыку и музыку, услышанную во время путешествий по Испании, Португалии и Балканам. Позже, узнав о сефардских песнях, я поняла, что в этом репертуаре сочетались многие музыкальные элементы, которые уже стали частью моей личности: Испания, Португалия, Балканы, Средневековье, Турция, Марокко – и то, что я была еврейкой в католической среде. В докладе я обсуждаю переплетение моей личной и профессиональной, а также личной и музыкальной идентичности вместе с примерами из моих исследований и краткими примерами исполняемой музыки, которая сформировала и всегда будет продолжать формировать меня на протяжении моей жизни.

18.15– 18.30 Дискуссия

Пятница, 21 Мая

Еврейское искусство. От теории к практике

9.45 Приглашение в Zoom

Секция 6: Методы и подходы
Ведущий – Владислав Иванов

10.00 Илья Родов

Университет Бар-Илан, Израиль

Меняю телескоп на микроскоп,
или Зачем определять еврейское искусство?

Развившись в XIX веке, романтическое представление об особом психологическом характере и отличительном художественном языке каждой нации до сих пор вдохновляет поиски универсальных критериев еврейского искусства. Научный позитивизм побуждает выработать четкое определение изучаемого объекта. Исследования визуального выражения еврейского самосознания в разные времена и в разных странах раскрывают гибридную и динамичную природу этого искусства. Для понимания визуальных проявлений еврейской культуры в каждую эпоху и в каждом месте, требуются всякий раз иные аналитические инструменты.

10.15 Лидия Чаковская

Государственный институт искусствознания

Как менялся подход к еврейскому изобразительному искусству?

На протяжении XX века менялся подход к еврейскому изобразительному искусству. Планомерные раскопки, проводимые в Израиле, деятельность Центра еврейского искусства Иерусалимского университета и Еврейского музея в Иерусалиме постоянно меняли картину еврейского искусства. В докладе я посмотрю, с какой парадигмой изучение еврейского искусства подошло к XXI веку и какой подход господствует в настоящее время.

10.30 Обсуждение

10.40 Перерыв

Секция 7: Искусство синагог и микрографика
Ведущая – Лидия Чаковская

10.45 Григорий Шапиро

Южный федеральный университет

Архитектура синагог Ростова-на-Дону и Таганрога в аспекте
общеевропейских тенденций еврейского культового зодчества

Доклад посвящен комплексному исследованию такого малоизученного пласта материальной культуры иудеев юга России, как здания синагог. Доклад основан на проведенном автором архитектурном анализе двух сохранившихся и двух утраченных памятников второй половины XIX – начала XX века, расположенных в Ростове-на-Дону и Таганроге. Основная цель – выявить особенности формирования и развития синагогального зодчества региона второй половины XIX – начала XX века в контексте общеевропейской и общероссийской синагогальной архитектуры. В частности, раскрываются принципы размещения зданий синагог в структуре городской застройки; определяются закономерности формирования планировочно-пространственных, объемно-композиционных и конструктивных решений памятников. Предлагается их классификация. В докладе раскрываются вопросы выбора стилистического решения и формирования архитектурно-художественного образа в аспекте общеевропейских тенденций реформизма и течений выбора национального еврейского стиля, существовавших во второй половине XIX века в Российской империи. Анализ проведен на основании графических и текстовых материалов, полученных автором как в результате работы в архивах (Государственный исторический архив, архив Ростовской области, архив Центра еврейского искусства Еврейского университета Иерусалима), так и в результате полевых работ и авторских обмеров.

11.00 Анастасия Баукова

Львовский национальный университет имени Ивана Франко, Украина

Мозаики синагог восточных римских провинций:
между искусством, политикой и утилитарностью

Одним из видов декоративно-прикладного искусства, который широко использовался в римское время, являются мозаики. Различные рисунки, орнаментальные и сюжетные композиции часто встречаются в оформлении внутреннего убранства гражданских и религиозных зданий во всем Средиземноморье. Распространение мозаик в регионе было одним из влияний римской культуры на население восточных провинций и гомогенизацию эстетических вкусов. В это же время происходит наиболее активное смешение культов и духовных практик. Распространение мозаичного оформления в синагогах на территории провинций Азия и Иудея было не только данью моды. Анализ изображений указывает на часто утилитарный, а не сакральный принцип подбора изображений. Будучи памятниками еврейского сакрального искусства, мозаики синагог одновременно являются прекрасными источниками для изучения античной мифологии. Это обстоятельство поднимает перед исследователями вопрос об этническом

составе действительных или гипотетических посетителей синагоги. Ведь на территории, например, Азии такое оформление, согласно римским обычаям, не то чтобы содействовало привлечению новых посвященных, но учитывало особенности ситуации в регионе. Наличие мифологических сюжетов в оформлении синагог говорит также об осведомленности мастеров не только в особенностях своей религии, но и в тонкостях античной мифологии. Эти аспекты позволяют обсуждать синкретизм еврейского искусства на территории восточных провинций, движущие мотивы появления римских мифологических сюжетов и римских практик в оформлении синагог на территории современных Турции и Израиля, глубже понять процессы культурного взаимодействия в формате «империя – провинция» и функции еврейского искусства в социально-культурном пространстве.

11.15 Екатерина Белкина

Институт восточных рукописей РАН, Санкт-Петербург

Микрография и не-микрография в средневековых еврейских рукописях (на примере кодексов из собрания ИВР РАН)

Микрография в средневековых еврейских рукописях выполняет две функции: художественную – через декоративное оформление основного текста листа – и информационную, так как сам декор является текстом. У еврейского переписчика в Средние века не было необходимости использовать микрографию в качестве единственно возможного оформления текста. В одном кодексе мы встречаем ее параллельно с иллюминированием страниц (*Codex Leningradensis* будет самым знаменитым тому подтверждением, на наш взгляд), поэтому вряд ли можно говорить о том, что микрография считалась «выходом из ситуации» в отношении Второй заповеди (Исх. 20: 3). Однако микрография была тем видом оформления рукописи, который был доступен самому переписчику и не требовал от него дополнительных навыков и приложения усилий. Микрография – это определенное нарушение канона работы писца, получаемое в результате изменения букв, в обязательном порядке с уменьшением их размера и отхода от следования строке с изначальной задумкой этого изменения мастером. Обратим внимание, что исключение любого из этих двух пунктов автоматически лишает нас возможности говорить о микрографии как художественном оформлении рукописи. Если речь о микрографии как способе фиксации текста в рукописях малого формата, то она не может считаться способом декорирования. Если же изменение строки не подкреплено изменением шрифта или размера букв, то наиболее корректно было бы назвать такой вид каллиграфией. В докладе на примере еврейских рукописей в коллекции Института восточных рукописей РАН будут показаны данные изменения фиксации текста с точки зрения палеографии и сложности в определении микрографии, с которыми сталкивается исследователь.

11.30 Обсуждение

11.50 Перерыв

Секция 8: Еврейский театр

Ведущий – Денис Вирен

12.00 Владислав Иванов

Государственный институт искусствознания

Что значит быть еврейским театром?

Существенную роль в судьбе еврейского театра сыграла проблема двуязычия – она только на первый взгляд имеет малое отношение к собственно театральной проблематике. Выбирая между идиш и ивритом, выбирали разное понимание культурной традиции и судьбы еврейского народа. Идея театра на иврите, апеллирующего к фундаментальным духовным ценностям и способного стать инструментом культурно-национальной идентификации, стала двойным апофеозом, почвы и беспочвенности. Само существование «Габимы» стало романтическим вызовом принципу реального и возможного. В отсутствие почвы «Габиме» предстояло самой стать почвой. Габимовцы хотели «забыть» о местечковой жизни, по которой бесправный и униженный еврей бредет, глядя себе под ноги. В библейских сюжетах они видели возможность вывести на сцену еврея, твердо стоящего на своей земле, глядящего в небо, бросающего вызов богу. ГОСЕТ, выбирая идиш, выбирал диаспору как историческую судьбу и жизнь местечка как материал творчества. Абрам Эфрос, один из идеологов еврейского культурного возрождения и руководителей ГОСЕТа, выдвинул следующую формулу нового еврейского искусства: «Нашего эстетического возрождения или не будет вовсе, или оно взойдет на тех же двух корнях, на которых всходит все мировое искусство современности – на модернизме и народном творчестве». На протяжении десятилетия Грановский средствами модернистского искусства фиксировал жизнь штетла как уходящую натуру. А между тем художественная практика сложнее и богаче любых программных установок. Так, «Гадибук» С. Ан-ского в постановке Евгения Вахтангова стал символом, своего рода «Чайкой» театра «Габима». Между тем «Гадибук», на первый взгляд, не имел никакого отношения к библейскому театру. Материалом для пьесы послужила та самая жизнь местечка, которую габимовцы хотели «забыть», вытеснить великой библейской историей. «Гадибук» – спектакль не библейского сюжета, но библейского видения и библейской боли.

12.15 Ольга Левитан

Тель-Авивский университет,

Еврейский университет Иерусалима, Израиль

Диалоги с прошлым: проблематика формирования национального репертуара в израильском театре

Диалогическое мышление – одна из составляющих еврейской интеллектуальной традиции. Доклад предлагает анализ двух репертуарных направлений израильского театра как опытов диалога с прошлым. Одно из этих направлений связано с постановкой идишской драматургии, переведенной на иврит, другое – с постановкой библейской драмы. В первом

случае речь о диалоге с «ближней» национальной историей, во втором – с историей далекой.

- 12.30 Галина Элиасберг
 Российский государственный гуманитарный университет
Национальное театральное искусство в отражении
«Лексикона еврейского театра» Залмена Зильберцвайга
 Шеститомный «Лексикон еврейского театра» (*Leksikon fun yidishn teatr*, 1931–1969), опубликованный на языке идиш на протяжении трех десятилетий, не только авторитетный и до сих пор непревзойденный источник для исследований как театральной истории в целом, так и деятельности отдельных коллективов, драматургов, актеров, режиссеров, музыкантов, художников, антрепренеров. Это издание служит также важным материалом для изучения подходов его главного редактора Залмена Зильберцвайга (1894, Озорков – 1972, Лос-Анджелес) и его коллег к пониманию театра как интегральной части еврейской национальной культуры, его истоков в народном искусстве. Этот труд во многом отразил представления З. Зильберцвайга о мировом еврейском театре, развивавшемся в странах Европы, Америки, Австралии и Израиле, понимание его многоязычного характера; в центре описания «Лексикона» – история театра на идиш и его непростая судьба в XX веке, отразившая сложные модернизационные процессы первых десятилетий XX века и трагические события Холокоста; роль театра в сохранении национальной идентичности. Подтверждением актуальности этих подходов в настоящее время является работа коллектива под руководством Стивена Ласки по переводу статей «Лексикона» на английский язык, размещаемых на портале «Museum of Family History».

Обсуждение

12.45

Перерыв

14.05

Секция 9: Искусство и взаимодействие культур
 Ведущий – Илья Родов

- 15.00 Денис Вирен
 Государственный институт искусствознания
 Светлана Пахомова
 Московская высшая школа социальных и экономических наук
Еврейские диббуки – польские демоны
(о фильме «Демон» Марчина Вроны)
 Мистический фильм «Демон» (2015) стоит особняком в польском кино последних лет. Будучи вдохновленным классической экранизацией пьесы С. Ан-ского «Диббук» (1937, реж. М. Вашиньский), он поднимает на новый уровень проблему памяти о Холокосте и польско-еврейских взаимоотношениях в целом. Кроме того, во многом благодаря исполнителю главной роли Итаю Тирану, лента вступает в интригующий диалог с американско-израильским фильмом «Всепрощение» (2006, реж. У. Алони). Доклад будет посвящен художественным стратегиям, к которым прибегал Врона, а также контекстам бытования этого незаурядного фильма.
- 15.15 Татьяна Емельяненко
 Российский этнографический музей, Санкт-Петербург
Искусство одеваться: об особенностях традиционного костюма бухарских евреев XIX – начала XX века
 В истории этнографического изучения бухарских евреев их традиционный костюм обычно не привлекал внимание исследователей из-за сходства с костюмом окружающего населения – таджиков и узбеков, у которых, как считается, он был заимствован. Сведения касались только «отличительных знаков» в мужском костюме, принятых для иноверцев в мусульманском мире: в Средней Азии им запрещалось носить чалму, их верхние халаты должны были быть темной расцветки и опоясываться веревкой, что и составляло особенность «внешнего» мужского костюма бухарских евреев, в котором они появлялись на улицах среднеазиатских городов и среди мусульман. Однако в своем квартале, куда посторонние не заходили, в домашней обстановке они могли одеваться «как хотели», и именно этот «внутренний» костюм, особенно праздничный, который у всех народов обычно дольше сохраняет этнически выразительные черты, может считаться традиционным для бухарских евреев. При этом ни мужской, ни женский костюм не отличались от узбекско-таджикского ни по составу, ни по крою отдельных элементов. Но при их сопоставлении – по характеру и расцветке используемых тканей, времени появления или исчезновения из костюма тех или иных компонентов, по гендерным особенностям и другим признакам, наконец, по манере ношения – открывается целый ряд специфических отличий, характерных для традиционного костюма бухарских евреев и придающих ему неповторимый облик. Результаты подобного сравнительного анализа показывают, что бухарские евреи, заимствуя костюм окружающего населения, «перекодировали» его в соответствии со

своей этногенетической историей, религиозными воззрениями, эстетическими представлениями, создав собственное искусство одеваться. В докладе будут рассмотрены отдельные примеры специфики традиционного костюма бухарских евреев, а также методика ее выявления.

- 15.30 Рами Меир
Независимый исследователь, художник,
Россия – Израиль – Азербайджан
Искусство горских евреев Азербайджана
в аспекте взаимовлияния традиций
Азербайджан – место исторического проживания народа джуури, получившего название горских евреев в результате первых русских этнографических экспедиций на Кавказ и в Закавказье. В процессе многовекового соседства горских евреев с народами, проживающими на этих землях, происходило взаимное обогащение художественных традиций, несмотря на обособленность быта горско-еврейской общины и других народов Кавказа. Важен и тот факт, что Азербайджан как одно из мест концентрации горских евреев был на протяжении истории ареалом национальной и религиозной терпимости к евреям: здесь не препятствовали строительству синагог. Развивались традиционные ремесла и промыслы евреев – ювелирное дело, включая, инкрустацию холодного оружия, любимого народами этого региона, ковроткачество и прочие искусства, укреплялись социально-экономические отношения сопредельных народов. В творчестве горско-еврейских художников XX века, родившихся в Азербайджане (исторически самыми населенными местами были Баку и Куба), прослеживается влияние советской и азербайджанской художественных школ, что интересно рассмотреть на примере творчества таких художников, как Мушаил Мушаилов, Нису Нисуев, Рами Меир, Лана Илизарова и др.

15.45 Обсуждение

16.05 Перерыв

Секция 10: Еврейская идентичность в искусстве
Ведущий – Галина Элиасберг

- 16.30 Наталья Огорелышева
Независимый исследователь
Виктория Кирильцева
Европейский гуманитарный университет, Беларусь – Литва
Утраченное и сохранившееся еврейское наследие Гомельщины
через призму исследовательского фильма (видео-эссе)
В конце сентября 2019 года мы отправились в исследовательскую экспедицию по Гомельской области (Беларусь), чтобы отснять материал об утраченном и сохранившемся материальном еврейском наследии (синагогах, жилых домах, рынках и т.д.). Мы посетили городское поселение Копаткевичи, города Мозырь, Калинковичи и Гомель. В городах и бывших штетлах нас также интересовали носители еврейской культуры – представители еврейских религиозных и светских общин. Огромной удачей было то, что некоторые из них еще помнили и говорили на идиш! Поэтому в фильме мы пытались воссоздать утраченные штетлы и города Гомельщины. Для этого у нас есть и аудио-, и видеointервью, материалы из семейных архивов информантов и наши аудиозаписи. Самые первые звуки видео (которые слышит зритель) – это звуки патефона, шумы проигрываемой пластинки и реально записанные в синагоге песни людей – имеют своей целью предоставить зрителю необходимые вводные: рассказ будет о прошлом в контексте настоящего, о людях и их ценностях, принадлежащих определенной культуре. С рынка всегда слышались громкие крики торговли, а из синагоги – молитвенные напевы. Далее – звук поезда как синоним «прибытия» в определенный пункт; с криком петуха зритель переносится к бывшему еврейскому дому. Весь последующий звуковой ландшафт практически полностью (за исключением реальной записи песен людей в синагоге) создан из отдельных звуков (их около тридцати). Мы полагаем, что наш опыт работы создания исследовательского фильма может показаться интересным и полезным для участников конференции.
- 16.45 Анна Вошинчук
Независимый исследователь, Беларусь
Репрезентация повседневной еврейской культуры
в творчестве Юрия Крупенкова
(на примере цикла «Памяти местечка»)
В докладе представлен анализ живописного еврейского цикла «Памяти местечка» современного белорусского художника Юрия Крупенкова. Тема памяти является одной из ключевых в творчестве художника, он работает над ней в течение последних двадцати пяти лет. Серия состоит из тридцати живописных полотен, которые можно разделить на две части: одна посвящена жизни довоенного местечка – штетла, вторая – Холокосту. Первая серия картин – это еврейские бытовые сценки, на которых изображены характерные персонажи (сапожник, портной, клейзмеры), семейные

праздники, ярмарки и т.д. Автор воссоздает атмосферу исчезнувшего, несколько идеализируемого им весьма «личного», повседневного мира, в котором бок о бок жили представители разных национальностей и конфессий, создавая мультикультурный неповторимый колорит белорусского еврейского местечка. Другая серия работ посвящена Холокосту. Художник воспринимает работу над этой темой как своевременную и социально значимую. Поэтому цикл работ «Памяти местечка» – это увековечивание памяти об истории и культуре еврейского населения Беларуси и восполнение пробела в белорусской живописи, в которой практически отсутствуют работы на данную тематику. Цикл «Памяти местечка» не просто ностальгия по утерянному еврейскому миру, но одновременно и попытка реконструировать важную социокультурную составляющую – еврейское местечко. Имея еврейские корни, Юрий Крупенков учился у выдающегося белорусского мастера, художника Мая Данцига, что, безусловно, оказало влияние на творческую манеру автора цикла. Оставаясь в рамках традиционной живописи, художник создает свой гиперболизированный язык, используя при этом универсальные символы (коды) еврейской культуры.

17.00 Представление

Рафаэль Некталов, Борух Бабаев, Зоя Таджикова,
Тамара Катаева, Рошель Рабаев, США
Музыкальная традиция бухарских евреев

17.45 Изалий Земцовский

Дом на Шелковом пути, Беркли, Калифорния, США
Марк Шагал: Триумф сопричастности

Не претендуя ни в коей мере на исчерпывающую полноту, докладчик предпринимает попытку дать один общий ответ на два сложнейших вопроса шагаловедения – что такое «еврей» в понимании самого художника и что такое «любовь» в его концепции живописи. Этот неожиданно сдвоенный ответ сосредоточен для автора в одном феномене – глубоко, если не тотально шагаловском – феномене сопричастности. Это не партиципация (фр. *participation*) Люсьена Леви-Брюля или К.-Г. Юнга, но скорее, если непременно искать параллели, каббалистическое понимание сопричастности как основы жизни и любви. Исходными для автора (и требующими развернутого комментария) выступают нижеследующие признания Шагала: «Я уверен, что не будь я евреем (со всеми оттенками смыслов, которые я вкладываю в это слово), я либо вообще не был бы художником, либо был бы совсем другим»; «...невозможно написать картину без любви, в полном смысле этого слова...»; «Я всегда писал такие картины, где все краски до единой были переполнены любовью к людям»; «Добродетель и Любовь – по моей терминологии – это цвет и свет». Всеобъемлющая сопричастность культурных миров Шагала в рамках его уникальной по богатству «Я-традиции» сопоставима с культурной сопричастностью феномена так называемого художественного идишизма, рассматриваемого в его исторической, географической и этнической динамике.

18.00 Обсуждение

18.30– Резолюция Первой Международной междисциплинарной
19.00 сессии по еврейскому искусству

The First International Interdisciplinary Session on Jewish Art in Moscow is a unique event in Russian scientific life, bringing together about forty scientists from fourteen countries from the Pacific coast of the United States to Moscow and St. Petersburg.

Scientists from Russia, Belarus, Ukraine, Lithuania, and Azerbaijan, as well as European and American researchers from Croatia, Austria, Germany, the Netherlands, Israel, Turkey, Belgium, the United States, and Canada, gathered to discuss current issues concerning Jewish art in a variety of forms and genre manifestations – from traditional to modern.

The two days of work of the eleven sections of the Session identified the main areas for the exchange of experience and the development of research strategies, including:

- Jewish art in past and future;
- the history of the concept of ‘Jewish art’ and what meanings it is filled within different art forms – such as music, plastic arts, theatre, cinema, etc.;
- the meaning and consequences of the second commandment of Judaism for Jewish art;
- what exactly defines Jewish art – themes, formal features, or something else?
- what place belongs to the artist in the concept of “Jewish art”?
- the limitations or limitlessness of Jewish art;
- the functions of Jewish art in the socio-cultural space;
- “traditional” and “national” in Jewish art, etc.

The Session includes a special panel “Migrations and Transformations in Jewish Music”, which is part of a long-term international project for the International Congress on Jewish Music (2023).

Programme and Abstracts

The first International Interdisciplinary session on Jewish Art in Moscow is being held at the State Institute for Art Studies

Format of the event: remote

Tuesday, 20 May

09.45 Zoom-welcoming

10.00 Official opening introductions

Giula Shamilli

The East of Reuven Mazel: Idea and Project

Greetings:

10.08 Natalia Sipovskaya

State Institute for Art Studies, director

10.15 Anatoly Golubovsky

Russian Jewish Congress, curator of the competition of museum initiatives and exhibition projects

10.20 Geraldine Auerbach

Jewish Music Institute at the University of London, director

10.27 Mark Kligman (video message)

Lowell Milken Fund for American Jewish Music, director

Mickey Katz Endowed Chair in Jewish Music

The UCLA Herb Alpert School of Music, Professor of Ethnomusicology

10.35 Simon Parizhsky

Eshkolot Program director

Department of Judaics IAAS Lomonosov Moscow State University,

Associate Professor

10.40 Break

Migrations and Transformations in Jewish Music

Panel 1: Methods and Approaches

Chair: Martha Stellmacher

- 10.45 Judit Frigyesi Niran
Bar Ilan University, Israel
What is Jewish in a Jewish Melody?
This lecture will focus on the traditional music culture of the East-European Jews, and therefore in the following, 'Jews' and 'Jewish' will mean this milieu. I propose that East-European Jewish melodies, even those which in notation/transcription seem to be similar to melodies of the surrounding music cultures, sound strikingly different in the auditory experience. The 'Jewishness' of the melodies manifests itself in numerous aspects, but perhaps most importantly in the "gestural" conception of the melody, rhythm, improvisation and voice quality. The direction, flow and accents of the melody strike as if they were 'telling a story'. This phenomenon parallels what can be observed in East-European Jewish dance. The East-Ashkenazi Jews had numerous strategies to mould a variety of musical materials into a stylistically homogeneous Jewish musical culture, and among these strategies, 'gesturalization' appears to be the most crucial. This aspect connects Jewish musical style with other aspects of Jewish expression, art and behaviour, like the intonation of Yiddish language, the hand gestures/bodily motion in prayer, the intonation of everyday speech, and also aspects of the expressive forms in 20th-century visual arts and composed music.
- 11.00 Giula Shamilli
State Institute for Art Studies, Russia
The 'Arab-Persian' roots of Jewish music, or What does the borrowing theory lead to?
The universalist approach organic to European culture usually is not correct to Eastern cultures and sometimes lead us to strategic failure of implemented theory. The methodology becomes particularly acute when we examine the musical heritage of the Middle Eastern Jewish communities, defined in such term as Mizrahi Jews. So I want to draw your attention to a methodological problem, which, perhaps, is not even recognised as a problem but covers not only the Jewish heritage involving all researchers of traditional music with-out exception.
In *Persians in Their Past and Present* (1909), Emilia Wolfson unconsciously expressed the universalist perspective. Describing the arts of Persia, she writes that "music, singing and dancing, which, by all opinion, are so fonding by the Jews, are also concentrated here exclusively in their hands. It is well known that the Eastern peoples consider these arts humiliating to man, and the Persians hold the same views." Wolfson is correct in saying Persian music is concentrated in Jewish hands. But she is entirely wrong in opposing the Jews to the Persians as non-Eastern people to Eastern ones. She does not think of the Jews as the people who have been living in these lands for 2,500 years. Living in

Russia, Wolfson perceives the Jews as a Western people, contrasting them with the Persians accordingly that the Jews supposedly perform borrowed Persian music, while the Persians, being an Eastern people, despise it.

Meanwhile, the Jews, like all the peoples of this region, since ancient times have been intonating in a microtonal fret system. Only in the early 14th century this microtonal system was conceptualized in the term of *maqām* in the Persian (not Arabic!) treatise on music (early Safi ad-Din theorized it in Arabic term *shadd* (pl. *shūdūd*)). Traditional music not belonging to one people is a *regional phenomenon* that brings together neighboring peoples. The purpose of my report is to propose an approach for conceptualizing the Jewish musical heritage of the Middle East, bypassing the borrowing theory that was popular in the late 19th and the first half of the 20 century.

- 11.15 Ilya Saytanov
Institute of Social and Economic Planning of HSE, Russia
Transformation or Binocular Vision: Jewish Melodies and the Margins of Ethnic Cultures
It is a common situation when the same melody is a part of two or more ethnic cultures in several contexts. For instance, the melody of the popular '*kazachok*' dance is known both to Ukrainians and the Jews. Moreover, they dance to it similarly. But *kazachok* is also known to the Greeks, Hungarians, Moldavians and they dance their dances to it... The melody of the '*Geyt a yold in kapelush*' song is known with text in several languages — from Finnish to Yiddish and from Armenian to Russian. And there are at least two different Yiddish and six Russian texts. We can find several standard approaches to the analysis of such complex phenomenon in the existing literature. The processes of borrowing, assimilation or preservation, genre transformation are researched. There's another possible optic. Following M. Epstein's terminology (stereo-text) we can use stereo or binocular vision when we see and study this object as all embodiments of one melody as the sides of one complex object. It's particularly important considering the fact of co-existing musical traditions— often the national division is artificial here. Moreover, we can add new dimensions to our stereo/binocular vision of the complex musical object, considering the contexts of its existing, genre transformations of melody, dance and the text. We can also look at the same melody at a broad range of versions from oral tradition to written literature and music, cinema and theatre. An approach like this presumes a common work of specialists in different traditions and kinds of arts. We need also supporting facilities, such as national music corpora with links to the melody's appearances in other national traditions and other genres. Binocular vision gives a possibility of a new vision of music, adds colours to our perceptions, and I am going to share these colours with listeners.
- 11.30 Discussion
- 11.50 Break

Panel 2: Cross-Cultural Interactions and Migrations

Chair: Michael Lukin

12.00 Niels Falch

University of Groningen, Netherlands

From Oy to Joy: Jewish-Russian Musical Style in American Popular Songs, 1892–1945

In the first half of the twentieth century, Jewish immigrants from Russia and their descendants collectively developed a Jewish musical style that would alter American popular music. Composers such as Harold Arlen, Irving Berlin, Jay Gorney, Sholom Secunda, and George Gershwin drew (consciously and subconsciously) upon stereotypical elements from the broad spectrum of Jewish-Russian music. They migrated features from cantillation, wedding music, and folk songs, first into Yiddish theatre songs, and later transformed them into Broadway musicals and musical films. During the 1930s, songwriters wrote hit songs reflective of this Jewish musical style including 'Bei Mir Bist Du Schön,' 'Blue Skies,' 'Donna Donna,' 'I Love You Much Too Much,' 'My Heart Belongs to Daddy,' and 'Summertime' (which was derived from an old Yiddish beggar song). However, since then, this style has not been systematically analyzed, nor conceptualized as a historically relevant musical style with other popular music stylistic developments. In this paper, I compare traits of Jewish-Russian music to American popular songs using and coining the Periodic Table of Jewish Musical Elements, which I based on the Periodic Table of Chemical Elements by the Russian chemist and inventor Dmitri Mendeleev. Besides, I introduce terms such as 'Jewish musical style,' 'Jew notes' (versus *Blue Notes*), and 'happy minor.' In this cross-cultural study, I'm also reviving the concept of 'musical code-switching.' I argue that to this day people in the Western world listen to songs without knowing their Jewish-Russian roots.

Evgenia Khazdan

12.15 Independent researcher, Russia

Jewish Music within Scholarly Discourse: Cross-Cultural Interactions

Although music plays a significant role in traditional culture, it has been not considered a subject of study within the Jewish community for a long time. The exploration of almost every area of the Jewish musical tradition began from the outside. The research process can be represented as a multi-level transfer, in which texts and separated elements thereof, as well as structures that ordered them, were grafted from one cultural context to another, creating new terminology and giving both parties a new perspective on their heritage. European scholars of the 16th and 18th centuries chose the object of study and determined its significance, guided not by the interests of musical ethnography, but by the desire to reveal the background of their own culture. For a generation of Haskalah researchers, the information about Jewish music presented in academic works looked at already generally recognized facts. Scholars from the traditional Jewish community had been reproducing these data in their works, thus accepting and confirming them, but also making some adjustments to eliminate the most obvious discrepancies between writing information and actual practice. From the second half of the 19th century, Jewish music ceased to be regarded only as a prehistory of European musical culture and

gained an independent significance. At the same time, the research devoted to it continued within the framework of academic science, according to its rules and using the conceptual apparatus proposed by it. When analyzing the approach of scholars who worked 'from outside' the tradition or 'within' it, one should take into account the needs of interacting cultures, pay attention to differences in the use of terminology and in defining the boundaries between 'own' and 'alien'.

Martha Stellmacher

12.30 Saxon State and University Library, Dresden, Germany

Negotiation of Changes in the Liturgy. A Case Study from Prague

Minhag ha-makom, the custom of the place, is given a high authority in Judaism. Though in detail there is not always a consent about what it includes exactly in a certain community it is a concept that is used as a severe argument in negotiation processes about changes in the liturgical repertoire or performance practice. However, traditions are not stable and usually, there could be an exchange of melodies between communities through written material and oral transmission. The choice of certain melodies, a changed practice by a new cantor or the introduction of a choir can be the object of serious discussions and conflicts within a community. This case study examines negotiation processes regarding liturgical melodies and performance practice in 19th and early 20th century Prague based mainly on research in community archives.

Preliminary video-presentation

Isaac Loberan

Independent researcher, Austria

Jewish Music in the Practice of Neighbors

While collecting klezmer music in Moldova and Ukraine, I encountered an interesting phenomenon of recording the Jewish repertoire from the Ukrainian and Moldovan musicians due to the lack of the Jewish population in the former typically Jewish towns as a result of the Holocaust, migration and emigration. This very unusual but quite fruitful technique of research proved to be highly efficient after I had interviewed the last of the Czernowitz author who wrote in Yiddish – Yosiph Burg. When we talked, she referred to an example from the piyyut 'Inesane toikef' sung by the Chasides on Yom Kippur (Atonement Day) and drew my attention to the fact that the psalm's tune was almost identical to that of a Gutzul shepherd song. This gave me the following idea: 'Since a Gutzul shepherd's song is tracked in the Jewish liturgy, there are chances that the tracks of the Jewish music could be found in the music of the neighbouring with Jews ethnic groups as well.' Indeed, some of those musicians mastered the Jewish repertoire when playing at wedding parties together with the Jewish musicians, while others inherited it from their fathers, grandfathers and great-grandfathers who had adapted and played it at the Ukrainian and Moldovan weddings over centuries.

12.45 Discussion

13.05 Break

Panel 3: Classical-Contemporary Art Music

Chair: Judit Frigyesi Niran

- 13.45 Inessa Dvuzhlnaya
State Music College,
Yanka Kupala State University in Grodno, Belarus
Holocaust Remembrance: Contact of Cultures in Music by Michael Bronner
The research focuses on the musical works of the contemporary Moscow composer M. Bronner (born in 1952) which reflect the theme of the Holocaust. In the creative heritage of the composer, who works in different genres, a third of the compositions are associated with the images of the sacred texts of the Old Testament, which is due to the national identity of the author of the music. The composer notes the Holocaust theme as important for himself, pointing out that he always thinks of it existentially. Often the author gives titles to works to help the listener choose an adequate vector of music perception. The report analyzes the problem of contact in these works of cultures (European, Russian, Jewish), which manifests itself at different levels: artistic content; genre definition (Jewish Requiem, Shoah Symphony); thematic that defines the sound aura. The report reveals the following Jewish idioms in chamber instrumental music: the klezmer tradition ('The Jew: Life and Death'), elements of synagogue singing ('Kaddish for the Leaving Century'). It outlines the composer's position in the choice of text language of his vocal and instrumental works, analyzes the correlation of music with the word: the texts of Yiddish songs ('Long Return (Book of Songs)' for chorus theatre), Yiddish and Hebrew ('Jewish Requiem' – the poem of Chaim Nachman Bialik 'The City of Massacre', translated into Yiddish words from the diary of Anne Frank; psalms in Hebrew). The material for the study was conversations with the composer (2014–2021), manuscripts, audio and video recordings of M. Bronner's works.

Valery Fedotova

State Institute for Art Studies, Russia

- 14.00 'Jewish Poem' by Bulgarian Composer Pancho Vladigerov
Pancho Vladigerov (1899–1978) was the author of numerous works in a variety of genres: chamber and instrumental music, symphonic works, opera and ballet. With the rise of Hitler, he was forced to leave Germany because of his not only Bulgarian but also Jewish origins: the composer's mother, Eliza Pasternak, was born in Odesa to a family of mathematicians, while her grandfather served as a rabbi in Zhytomyr, the city's centre of Jewish culture in pre-revolutionary Russia. Throughout his artistic life, Vladigerov barely touched on Jewish themes, except for the music for the play 'Yuzik' by O. Dymov, staged by Reinhardt with M. Chekhov in the title role. But in the post-war period, the composer paid tribute to his ancestors and those of his contemporaries who had tragically died during the Second World War by composing 'Jewish Poem' (1950). Vladigerov's work is also deeply connected to his personal feelings, as it is based on the melody of kaddish – a prayer that his grandfather Leon Pasternak had sung to him in his childhood. In the structure of The Jewish Poem

one can identify signs that connect Vladigerov's work to the atmosphere, the sequence of a religious ritual, and its content, which includes the recitation of the Kaddish, in this case as a funeral prayer.

- 14.15 David-Ezra Okonsar
Brussels Royal Conservatory of Music,
Istanbul Technical University, Belgium / Turkey
Jewish Classical-Contemporary Art Music Today
The Jewish classical music by Jewish and non-Jewish composers in the recent history, from late 19th to 20th century. Ravel's Kaddish, Shostakovitch's Babi Yar, Prokofieff's Overture on Jewish Themes, Bloch's Shelomo... What is 'Jewish Music'? Are the works mentioned above 'Jewish Music'? What is the place of Jewish 'classical (art)' music today? A call for the creation of a global, unified, structured Jewish contemporary-classical (art) music support and diffusion platform. What could it be defined and which working policies should it practice.
- 14.30 Discussion
- 14.50 Break

Panel 4: From Historical Research

Chair: Giula Shamilli

15.00 Tamara Jurkić Sviben

University of Zagreb, Croatia

Traces and Influence of the Jewish National School to Music Composers in the Croatian Territory during the Thirties of the 20th century

During the thirties of the 20th century some musicians and composers of Jewish origin in Northern Croatia, where Ashkenazi culture was dominating among the members of the Central European Jewish Community, were empowering their belonging to the Jewish origin. To raise awareness of their community and domicile of the dominant Croatian population, musicians and composers are organizing numerous cultural events, lectures, concerts and radio shows regarding Jewish music, culture and religious customs. *Spiritus movens* of this idea was the composer and opera singer Aron Marko Rothmüller who through the articles in the Jewish newspaper Židov [The Jew] and Jevrejski pregled [Jewish almanac] informs and educates the wide population about Jewish music history from Biblical times to modern Jewish composers in that time. To promote Jewish music, Rothmüller organized concerts in the main concert hall of the Croatian Music Institute in Zagreb and the Zagreb Synagogue with the music of the Jewish composers L. Saminsky, J. Achron, A. Krein, J. Stutschewsky, J. Engel, as well as his works (J. Kinor / A.M. Rothmüller). This paper aims to record and prove traces of the mentioned activities in musicological records and concert reviews as well as lectures and radio show reviews through the results of archival research in pre-war periodicals published in Croatia. Through authorial records of the composer Rothmüller himself, interest and consciousness of The Jewish National School of Music composers will be noticed, most of the East European provenance under whose conscious impact composed his works aiming the creation of new Jewish music based on biblical tropes. Regarding Rothmüller's education in Alban Berg's class, the specific compound of traces of the Second Vienna School and The Jewish National School in Music will be followed through the analysis of some of his works.

15.15 Tamara Skvirskaya

State Institute for Art Studies, Russia

Jewish Melody in Mussorgsky's Manuscript (from the Institute of Russian Literature – Pushkin House)

Among the manuscripts of Modest Mussorgsky, there are several dozen musical notations of songs of various peoples. Most of these notations were published by P.A. Lamm in 1939 as part of the Complete Works of Mussorgsky. However, the notation of a Jewish song made by Mussorgsky was not known to Lamm and other scholars of the 20th century. Mussorgsky's autograph has been kept in the Manuscript Department of the Pushkin House in St Petersburg since 1919 but was not published or studied until the 21st century. The purpose of the report is to present this chant and to determine its origin and genre features. Mussorgsky wrote down the Jewish melody as sung by Ilya Ginzburg. The

autograph is dated 9 May 1877, at the top, there is the inscription “Yevreyskaya” (Jewish). The melody consists of only six measures; the lyrics are transliterated in Russian letters under the staff. The melody Mussorgsky wrote down is an Aramaic *piyyut* (hymn), a kind of *zmires / zemirot* (Chants to Sabbath). It was sung by Jews during their Friday night meal. The author of the hymn is Israel ben Moshe Najara. Mussorgsky wrote down only the first verse of the hymn, capturing the Ashkenazic pronunciation (Lithuanian dialect). The melody is unique among the published versions of the chant ‘Yo ribbon’, and the autograph by Mussorgsky is the only source of this variant. The manuscript of the hymn ‘Yo ribbon’ notated by Mussorgsky was first published by the authors of this report.

15.30 Inna Manolova

Moscow State Conservatory after Chaikovsky, Russia

Jewish Theme in Russian Performing Arts (according to New Data from the Archive of the Diary-Journal of Vadim Borisovskiy)

The Jewish theme occupies a large place in culture. The report is divided into several main lines. The first is a Jewish theme in the work of Russian composers – classics of the 20th century. The second is dedicated to a whole galaxy of Jewish composers. The third – to outstanding musicians – performers who have won world recognition as representatives of the country of the Soviets. Fourth – live comments by Vadim Borisovskiy contains unknown information both about their author and about Jewish leaders of musical education and culture. Diary-chronicle of Soviet musical art. Diary-journal of Borisovskiy, the founder of the Russian school of viola and the department of viola at the Moscow Conservatory, is truly the code of Russian musical art spanning half a century (1923–1971). This is not an ordinary diary, but a chronicle of the work of the famous Beethoven quartet, of which the musician was a participant and secretary. The conciseness of the text contains a huge informational sphere. Research plan: I. The Jewish theme in the works of the great Russian composers S.S. Prokofiev and D.D. Shostakovich. II. M.F. Gnesin, A.M. Veprik, A.A. Krein, M.S. Weinberg and others are a galaxy of famous Jewish composers. III. Outstanding performers and cultural leaders – A.B. Goldenweiser, L.M. Zeitlin, M.V. Yudina, D.F. Oistrakh. IV. Interesting facts of the Jewish theme in the personal comments of V.V. Borisovskiy. Conclusion: this analysis of the musical chronicles of the Diary is intended to supplement the objective picture of the huge contribution of the Jewish component to the world, including Russian performing arts.

15.45 Discussion

16.05 Break

Panel 5: Eastern European Jewish Dance and Music

Chair: Judit Frigyesi Niran

16.30 Walter Zev Feldman

New York University, Abu Dhabi; Klezmer Institute: UAE / USA

East European Jewish Dance and Gesture

Ashkenazic dance in Eastern Europe showed a confluence of two radically different sources and concepts – one deriving from early modern German popular and folkloric dance, and the other emerging out of the Jewish community itself. Regardless of the origin of dance figures or steps, Ashkenazic Jewish dance practice was characterized by gestures of the hands and the upper body. Movement in Jewish dance emphasized expressivity of the hands and arms, which were in turn often connected with the gestures employed in the Yiddish language. The most typically Yiddish gestures were ‘ideo-graphic,’ i.e. ‘tracing out in the air the path and direction of thought.’ Gestures could be both an expression of emotion, and aid in enlisting several means of perception in augmenting the meaning of discourse. A related gestural language was fundamental to the solo or competitive dancing of the *tentser* – the accomplished dancer – among the Jews in Eastern Europe. This dancing was directly related to the more developed and expressive genres of instrumental (*klezmer*) dance music, in such traditional forms as the *khosidl*, *skotshne* or *makhetonim tant*s. In these cases, the expert dancer expressed the meaning of the musical phrases and their interconnections, through his or her bodily movements.

16.45 Michael Lukin

The Hebrew University of Jerusalem, JMRC, Institute of Arts, Israel

The Music of the Hasidic Circle Dance: An Inter-Ethnic Dialogue?

Various hypotheses regarding the origin of the tunes that accompany the Hasidic mystical dance ritual have been proposed. In 1915, Engel pointed out their distinctively Jewish character and divergence from Ukrainian and Polish melodies. In 1931, Idelsohn suggested that during its early stages – the middle of the eighteenth century – the genre revolved around the contrafact (the use of non-Jewish secular melodies in Jewish religious contexts), a practice inspired by early modern Ottoman Jewish prototypes, especially the songs of Najara. Noting that when Hasidic melodies resemble non-Jewish tunes the former are usually imitations rather than borrowings, he maintained that Hasidism gradually formed its style, in which only a small part of the old, borrowed non-Jewish melodies survived. Geshuri (1937) later modified this argument, contending that, in the absence of its sources, early Hasidic music rested primarily on Wallachian, Ukrainian, and ‘Cossack’ music. Despite the lack of any evidence, this theory became widespread, finding support in the 1990s in an Israeli educational film about Hasidic music and Shiloah’s monograph on Jewish music. In 1946, Beregovsky observed the close ties between Hasidic chants and instrumental klezmer music. Much more recently, Fenton (1997) has drawn attention to the numerous parallels between the Hasidic round dance and Sufi dances, suggesting a possible genetic connection between them. Modern studies of the history of Hasidism and comparative analyses of Hasidic melodies serving as a framework within which to review earlier conjecture, critical revision

evinces that inter-ethnic musical dialogue only played a limited role in shaping Hasidic dance music.

17.00 Chava Shmulevich-Vannikova

University of Haifa, Israel

On the Question of Perceiving the ‘Jewish’ and the ‘non-Jewish’ in the world of the Hasidic Music

Many melodies and songs in the Hasidic repertoire were accumulated from non-Jewish sources. Here we shall attempt to assess the problem of identifying the Jewish and the Non-Jewish in the Hasidic music from the point of view of the Hasidic teachings and taking into account Hasidic practices. In Hasidic milieux, there are specific methods of borrowing foreign musical elements that differ from those used in other communities. As a matter of course, songs borrowed by the Hasidim from another national culture retain the original (non-Jewish) language, however, their texts are being transformed or just re-interpreted. Borrowed melodies usually retain their intonation but acquire the specific Hasidic *couleur* through the peculiar articulation. Sometimes even the articulation of the non-Jewish source remains the same. In essence, each melody might be interpreted as a Jewish one by the Hasidim, according to the situational context. There is a theoretical framework for this practice and it is somewhat similar to the modern idea of a rhizomatic structure. World music as such is conceived as dispersed fragments of the music and songs performed in the Temple and fallen into pieces after its destruction. There are vagabond melodies, cut off from their source, that are travelling around the world and longing for a reunion. According to the Hassidic teachings, the non-Jewish music must be redeemed and turned into the path of Divine service, sparks of Holiness in the non-Jewish languages and melodies have to be released. This conception brought about the practice of active and purposeful assimilating the non-Jewish songs (texts and melodies) into the Hassidic repertoire. According to it, each gentile song or melody has a potential for ‘Jewishness’: It might become a part of the Divine worship, a means of connecting the human soul to the Divine and hastening the approach of the Messianic age. Thus, the Jewish character of a song in the Hasidic interpretation is the subjective parameter indicative of the personal mental state of the performer.

17.15 Discussion

17.35 Break

Panel 6: Jewish Identity in Biography and Creativity

Chair: Walter Zev Feldman

17.45 Marsha Dubrow

Jewish Theological Seminary of America, NY, USA

From Immigrant to Insider:Composer/Conductor Lazar Weiner's Remarkable Journey

This paper will draw a picture of Lazar Weiner's American journey from a teenage immigrant from Russia in his late teens in the early twentieth century to an elder statesperson in the world of American Jewish communal music, both religious and secular, much later in the century. My research is based primarily on evidence culled from the Archives of the YIVO Institute for Jewish Research in New York City, where the greatest bulk of archival material related to this Jewish music cultural catalyst resides. The collection, assembled over a lifetime by Weiner himself and then donated to YIVO in 1974 and subsequently catalogued by Music Archivist, Chana Mlotek, contains manuscript and published works by Weiner, many manuscripts and published works by other Jewish composers with whom the composer came into contact, extensive correspondence in Yiddish, Russian and English, much of it with Jewish émigré composers, and most important, copies of programs of all musical events that Weiner created and conducted, along with programs of lectures and concerts from the 92nd Str.Y and from around the country and Canada, as well as early scrapbooks containing myriads of pertinent articles and reviews of concerts in mostly Yiddish papers. I will also present first-person remarks by Weiner of how he came to know the Jewish composers of the St. Petersburg Society, a collection of Russian-based composers including Joseph Achron, Joel Engel, Alexander Krein and Moses Milner, who had a deep and enduring influence on Lazar Weiner's commitment to a professional life in Jewish music in America. The paper will affirm the 'migration and transformation in Jewish music' from Russia to America in the early twentieth century, as well as establishing and demonstrating the wide and accomplished talent of Russian émigré Lazar Weiner as a Jewish-American cultural catalyst, straddling the distinct and different worlds of American Reform Judaism – as Music Director of the Central Synagogue – and the world of the Yiddish-speaking new Jewish immigrant from Eastern Europe and Russia – as Music Director of the Workmen's Circle Chorus

18.00 Judith Cohen

York University, Toronto, Canada

Negotiating Professional and Personal Jewish Identity through Musical Research and Performance

Throughout my career, research, performance, teaching and travel have been interwoven, inseparably; it has been inconceivable to me to do any one of these without the others. I grew up in Montreal, Quebec, Canada, in an Ashkenazi Jewish home and community, in a then predominantly French Catholic society. Music of the synagogue on one hand, and music of our secular Jewish

summer camp, on the other, were part of the shaping of my musical and personal identity. At the camp, we learned both Israeli songs and songs of the American Civil Rights Movement, as well as the light, parodies children create and share away from the supervision of adults. At the same time, I learned French Canadian songs, old songs from England and Scotland, and, later on, Medieval music and music learned from travelling in Spain, Portugal and the Balkans. Later, on learning about Sephardic songs, I realized that this repertoire combined many musical elements which had already become part of my identity: Spain, Portugal, the Balkans, the Medieval period, Turkey, Morocco – and being Jewish in a Catholic setting. In this presentation, I discuss ways in which my personal and professional, and personal and musical identities are interwoven, with examples from my research and brief performed examples of the music which has shaped – and will always continue to shape – my life.

18.15– Discussion

18.30

Friday, 21 May

Theory and Artistic Practice of Jewish Art

9.45 Zoom-welcoming

Panel 6: Methods and Approaches

Chair: Vladislav Ivanov

10.00 Ilya Rodov
Bar-Ilan University, Israel

Telescope vs. Microscope or Why Should One Define Jewish Art?

From its onset in the nineteenth century until our days, the romanticist notion of each nation's unique psychological character and distinctive artistic language prompts inquiries for universal criteria of Jewish art. Scientific positivism encourages the search for a strict clear definition of this art. Recent investigations of the visual expression of Jewish identities through ages and places reveal a hybrid and dynamic nature of Jewish art. Each local set of visual manifestations of Jewish culture requires its own ad-hoc defined analytical tools.

10.15 Lidia Chakovskaya
State Institute for Art Studies, Russia

The Changing Paradigm in the Discussion on Jewish Art

The perception of Jewish Art of late Antiquity has changed radically during the XX century. What is the present consensus concerning Jewish Art? How does archaeology affect scholarly perception?

10.30 Discussion

10.40 Break

Panel 7: Art of Synagogues and Micrography

Chair: Lidia Chakovskaya

10.45 Grigory Shapiro

Southern Federal University, Russia

The Architecture of Synagogues in Rostov-on-Don and Taganrog in the Aspect of the General European Trends of Jewish Cult Architecture

The report is devoted to a comprehensive study of such a poorly studied layer of the culture of the Jews of the South of Russia, as the buildings of synagogues. The report is based on the architectural analysis conducted by the author of two preserved and two lost monuments of the second half of the 19 – early 20 centuries, located in Rostov-on-Don and Taganrog. The main goal is to identify the features of the formation and development of synagogue architecture in the region of the second half of the 19 – early 20 ccs. in the context of pan-European and all-Russian synagogue architecture. In particular, the principles of the placement of synagogue buildings in the structure of urban development are revealed; the regularities of the formation of planning-spatial, volume compositional and structural solutions of monuments are determined. Their classification is proposed. The report reveals the issues of choosing a stylistic solution and forming an architectural and artistic image in the aspect of the pan-European trends of reformism and trends of choosing a national Jewish style that existed in the second half of the XIX century in the Russian Empire. The analysis is based on graphic and textual materials obtained by the author both as a result of work in the archives (the State Historical Archive, the archive of the Rostov Region, the archive of the Center for Jewish Art of the Hebrew University of Jerusalem), and as a result of fieldwork and author's measurements.

11.00 Anastasia Baukova

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

Mosaics of Synagogues in the Eastern Roman Provinces: between Art, Politics and Utilitarianism

Mosaic is one of the types of decorative and applied art, which was widely used in Roman times. Various designs, ornamental and subject compositions are often found in the design of the interior decoration of civil and religious buildings throughout the Mediterranean. The spread of mosaics in the region was one of the influences of Roman culture on the population of the eastern provinces and the homogenization of aesthetic tastes. At the same time, there was the most active mixing of cults and spiritual practices. The spread of mosaic decoration in synagogues in the provinces of Asia and Judea was not only a tribute to fashion. Image analysis indicates an often utilitarian rather than a sacred principle of image selection. As monuments of Jewish sacred art, the mosaics of synagogues are at the same time excellent sources for the study of ancient mythology. This circumstance raises before researchers the question of the ethnic composition of actual or hypothetical visitors to the synagogue. After all, in the territory of, for example, Asia, such registration, according to Roman customs, promoted not that attraction of new initiates, but considered features of a situation in the region. Also, the presence of mythological plots in the design of synagogues speaks

of the awareness of the masters not only in the peculiarities of their religion but also in the subtleties of ancient mythology. These aspects allow us to discuss the syncretism of Jewish art in the eastern provinces, the motives for the emergence of Roman mythological plots and Roman practices in the design of synagogues in modern Turkey and Israel, a deeper understanding of the processes of cultural interaction in the 'empire-province' function in socio-cultural space.

11.15 Ekaterina Belkina

Institute of Oriental Manuscripts RAS, St, Petersburg, Russia

Micrography and Non-Micrography in Medieval Hebrew Manuscripts
(Jewish collection, IOM RAS)

Micrography in medieval Hebrew manuscripts has two functions: the decorative function (design of the main text on the folio) and the informative function (being a text itself). There was no need for a Jewish scribe in the Middle Ages to use micrography as the only possible decorating for a text. One can find it in parallel with the illumination of pages (Codex Leningradensis must be the most famous example of this), so micrography was hardly considered to be an inevitable 'solution' to the second commandment (Ex 20: 3). Micrography was the type of manuscript decorating that did not require additional skills and efforts from a scribe. It was a certain contravention to the canon of the scribe's work, resulting in a change in letters, with a decrease in their size, and non-following the line of text, given that it was a scribe's original idea of this change. I argue that the exclusion of either of these points automatically deprives us of the opportunity to talk about micrography as a decorating tool. When we view micrography as a way of text formatting and fixing in small-format manuscripts, then it cannot be a way of decoration. If the change in the line is not supported by a change in the font or the size of the letters, then it would be most correct to call this type 'calligraphy'. In my presentation, using as examples Hebrew manuscripts in the collection of the Institute of Oriental Manuscripts RAS (St. Petersburg, Russia), I will illustrate these changes in the fixation of the text and point some difficulties in determining micrography as a manuscript decorating tool.

11.30 Discussion

11.50 Break

Panel 8: Jewish Theater

Chair: Denis Viren

12.00 Vladislav Ivanov

State Institute for Art Studies, Russia

What does it Mean to be a Jewish Theater?

The problem of bilingualism played a significant role in the fate of the Jewish theatre – it only at first glance has little to do with theatrical issues per se. Choosing between Yiddish and Hebrew, they chose a different understanding of the cultural tradition and the fate of the Jewish people. The idea of a Hebrew theatre, appealing to fundamental spiritual values and capable of becoming an instrument of cultural and national identification, has become a double apotheosis of ground and groundlessness. The very existence of Habima was a romantic challenge to the principle of the real and the possible. In the absence of soil, Habima was to become ground itself. The actors of Habima wanted to 'forget' about the shtetl's life, through which powerless and humiliated Jews wandered, looking at their feet. In the biblical stories, they saw an opportunity to bring a Jew to the stage, firmly standing on his land, looking into the sky, challenging God. Choosing Hebrew, the actors chose the 'land of the fathers', the return to which was originally included in the program. In the biblical stories, the Habima saw an opportunity to speak not only with Jews but also with the whole world. GOSET, choosing Yiddish, chose the diaspora as a historical destiny and the shtetl's life as a material for creativity. Abram Efros, one of the ideologues of the Jewish cultural revival and the leaders of GOSET, put forward the following formula for the new Jewish art: 'Our aesthetic revival will either not exist at all, or it will rise on the same two roots on which all contemporary world art is emerging – modernism and folk art creativity'. In a decade, Granovsky, through modernist art, recorded the life of the shtetl as a receding nature. Meanwhile, artistic practice is more complex and richer than any program setting. So, 'Hadibbuk' by S. An-sky staged by Yevgeny Vakhtangov became a symbol, a kind of 'Seagull' of the theatre Habima. Meanwhile, 'Hadibbuk', at first glance, had nothing to do with the biblical theatre. The material for the play was the shtetl, which the actors of Habima wanted to 'forget', to supplant the great biblical story. 'Hadibbuk' was not a biblical play, but a biblical vision and biblical pain.

12.15 Olga Levitan

Tel Aviv University, Hebrew University of Jerusalem, Israel

Dialogues with the Past: Problems of the Formation
of the National Repertoire in the Israeli Theater

Dialogic thinking is one of the components of the Jewish intellectual tradition. The report offers an analysis of two repertory directions of the Israeli theatre as experiences of dialogue with the past. One of these areas is associated with the production of Yiddish drama, translated into Hebrew, the other – with the production of the biblical drama. In the first case, we are talking about a dialogue with the 'near' national history, in the second-with the history of the distant.

12.30 Galina Eliasberg, Russia

Russian State University for the Humanities

'Lexicon of the Jewish Theater' by Zalmen Silberzweig
and the Idea of National Theatrical Art

The six-volume Lexicon of the Yiddish Theater ('Leksikon fun yidishn teatr', 1931–1969), published in Yiddish for three decades, is not only an authoritative but also still an unsurpassed source for researches of both theatre history and activities of individual groups, playwrights, actors, directors, musicians, artists, entrepreneurs. This publication also serves as an important material for studying the approaches of its editor-in-chief Zalmen Zilberzweig (1894, Ozorkov – 1972, Los Angeles) and his colleagues to the understanding of theatre as an integral part of Jewish national culture and its origins in folk art. This work largely reflected Z. Silberzweig's ideas about the World Jewish Theater. The World Jewish Theatrical Art developed in Europe, America, Australia and Israel. The Lexicon reflects his understanding of the multilingual nature of Jewish theatre, even though the description focused on the history of Yiddish theatre and its difficult fate in the 20th century. The history of Jewish theatrical art reflects the complex modernization processes of the first decades of the twentieth century, as well as the tragic events of the Holocaust. Silberzweig and his colleagues understood the role of theatre in preserving national identity. The relevance of this approach is confirmed now by the work of the team led by Steve Lasky, whose task is to translate the articles of the lexicon into English and post them on the Museum of Family History portal.

12.45 Discussion

14.05 Break

Panel 9: Art in the Cross-Cultural Interactions

Chair: Ilya Rodov

15.00 Denis Viren

The State Institute for Art Studies

Svetlana Pakhomova

Moscow School for the Social and Economic Science, Russia

Jewish Dybbuks – Polish Demons

(about the Film Demon by Marcin Wrona)

The mystical film "Demon" (2015) has stood out in Polish cinema of recent years. Inspired by the classic screen version of S. An-sky's play "Dybbuk" (1937, directed by M. Waszyński), it raises to a new level the problem of memory of the Holocaust and Polish-Jewish relations in general. Also, thanks to the leading actor Itay Tiran, Demon enters into an intriguing dialogue with the American-Israeli film "Forgiveness" (2006, directed by U. Aloni). The speech will be devoted to the artistic strategies that Wrona resorted to, as well as the contexts of the existence of this extraordinary film.

15.15 Tatyana Emelyanenko

Russian Museum of Ethnography, St. Petersburg, Russia

The Art of Dressing: About the Peculiarities of the Traditional Costume of
the Bukharian Jews of the 19th – Early 20th Centuries

In the history of the ethnographic study of Bukharian Jews, their traditional costume usually did not attract the attention of researchers due to the similarity with the costume of the surrounding population – Tajiks and Uzbeks, from whom they borrowed it. The information concerned only the 'distinctive signs' in a man's suit, adopted for the Gentiles in the Muslim world: in Central Asia, they were forbidden to wear a turban, their outer coats had to be dark in colour and girded with a rope, which was a feature of the 'outer' male costume of Bukharian Jews. In which they appeared on the streets of Central Asian cities and among Muslims. However, in their neighbourhood, where outsiders did not enter, they could dress 'as they wanted', and it is this "internal" costume, especially a festive one, which usually retains its ethnically expressive features longer among all peoples, can be considered traditional for Bukharian Jews. At the same time, neither the men's nor the women's costume differed from the Uzbek-Tajik either in composition or the cut of individual elements. But comparing them – by the nature and colour of the fabrics used, the time of appearance or disappearance of certain components from the costume, by gender characteristics and other features, and finally, by the manner of wearing – some specific differences characteristic of the traditional costume of Bukharian Jews and giving it unique look. The results of such a comparative analysis show that the Bukharian Jews, borrowing the costume of the surrounding population, 're-coded' it following their ethnogenetic history, religious views, aesthetic ideas, creating their art of dressing. The report will consider some examples of the specifics of the traditional costume of Bukharian Jews, as well as the method of its identification.

15.30 Rami Meir

Independent researcher, artist, Russia / Israel / Azerbaijan

The Art of the Mountain Jews of Azerbaijan
in the Aspect of Cross-Cultural Contacts

Azerbaijan is the ancestral homeland of the Juhuri people who were named Mountain Jews during the first Russian ethnographic expeditions to the Caucasus and Transcaucasia. Though the Mountain Jews community and other peoples of the Caucasus lived separately, their centuries-long proximity predetermined the cross-pollination of their artistic traditions. Not least importantly, throughout history Azerbaijan, as a place with some of the highest concentrations of Mountain Jews, has always been the centre of national and religious tolerance to these people – they were not debarred from building synagogues. Traditional arts and crafts of the Jews, such as jewellery, including inlay work on cold weapons well-loved by the people of this region, rug making, etc., were in continuous development, and socio-economic ties between the neighbouring peoples kept on becoming stronger. The influence of Soviet and Azerbaijani creative legacy is discernible in the art of Mountain Jews of the 20th century born in Azerbaijan (historically the most populated areas have been Baku and Quba). This is seen in the works of Mushail Mushailov, Nisu Nisuev, Rami Meir, Lana Ilizarova, and other painters.

15.45 Discussion

16.05 Break

Panel 10: Jewish Identity through Painting, Music and Research Film

Chair: Galina Eliasberg

16.30 Natallia Aharelysheva

Independent researcher, Belarus

Viktoryia Kirylytsava

European Humanities University, Vilnius, Lithuania

The Lost and Preserved Jewish Heritage of the Gomel Region
through the Research Film (video essay)

At the end of September 2019, we went on a research expedition in the Gomel region (Belarus) to shoot material about the lost and preserved material Jewish heritage (synagogues, residential buildings, markets, etc.). We visited Kopatkevichi, Mozyr, Kalinkovichi and Gomel. In the cities and former shtetls, we were also interested in the bearers of Jewish culture – representatives of Jewish religious and secular communities. It was a great stroke of luck that some of them still remembered and spoke Yiddish! Therefore, in the film, we tried to recreate the lost shtetls and cities of the Gomel region. For this purpose, we have audio and video interviews, materials from the family archive of informants, and our audio recordings. We believe that our experience of creating a research film may be interesting and useful for the participants of the conference.

16.45 Hanna Vashchynchuk

Independent researcher, Belarus

Representation of Everyday Jewish Culture

in the Work of Yuri Krupenkov: “In memory of the shtetl”

The report presents an analysis of the Jewish pictorial art cycle “In Memory of the shtetl” by the contemporary Belarusian artist Yuri Krupenkov. The theme of memory is one of the key themes in the artist’s work; he has been working on it for the past twenty-five years. The series consists of thirty paintings, which can be divided into two parts: one is devoted to the life of the pre-war town – the shtetl, the second – to the Holocaust. The first series of paintings are Jewish everyday scenes, which depict popular characters (shoemaker, tailor, kleizmer), family holidays, fairs, etc. The author recreates the atmosphere of a vanished, a little idealized very «privat», everyday world, in which representatives of different nationalities and confessions lived side by side, creating a multicultural unique flavor of the Belarusian Jewish town. Another series of his works is dedicated to the Holocaust. The artist perceives the work on this topic as opportune and socially significant. Therefore, the cycle of works «In Memory of the Town» is a perpetuation of the memory of the history and culture of the Jewish population of Belarus and fill the gap in Belarusian painting, where there are not many works on this topic. The cycle ‘In Memory of a Shtetl’ is not just nostalgia for the lost Jewish way of life, but at the same time an attempt to reconstruct an important socio-cultural component – the Jewish shtetl. Yuri Krupenkov studied with his Jewish origin took painting lessons from the outstanding Belarusian master artist May Danzig, which undoubtedly influenced the creative style of the author of the cycle. Staying within the framework of

traditional painting, the artist created his own hyperbolic style, using the universal symbols (codes) of Jewish culture.

17.00 Performance
Rafael Nektalov, Boruh Babaev, Zoya Tadjikova,
Tamara Kataeva, Roshel Rabaev, USA
Music of Bukharian Jews

17.45 Izaly Zemtsovsky
Silkroadhouse, USA
Marc Chagall: The Triumph of Co-Participation

Without making any claim to exhaustiveness, I will attempt in this paper to fashion a single comprehensive answer to two questions of the utmost complexity in Chagall studies: what is the nature of the “Jew” for Chagall, and what is the nature of ‘love’ in the artist’s conception of painting? The unexpectedly interconnected answer I will put forth focuses on a single phenomenon, one that is deep, if not Chagallian: the phenomenon of *co-participation*. This is not the *participation mystique* theorized by Lucien Lévy-Bruhl or Carl Jung, but (if we must search for parallels) something closer to the kabbalistic idea of co-participation as the foundation of life, and love as the essence of co-participation. My argument is based upon the following statements by Chagall, statements that also require extensive commentary beyond the scope of this paper: 1) ‘I am certain that if I were not a Jew (*with all the shades of meaning I attach to that word*), then I wouldn’t have been an artist at all, or I would have been a different kind of artist’; 2) ‘...it is impossible to paint a picture without love, in the full meaning of that word...’; ‘I have always painted pictures in which each and every colour is overflowing with love for people’; ‘Goodness and Love—according to my terminology, these are colour and light.’ The all-encompassing co-participation that characterizes Chagall’s cultural worlds within the context of his uniquely rich ‘I-tradition’ is akin to the cultural co-participation that characterizes the phenomenon known as artistic *Yiddishism*, considered in its historical, geographical, and ethnic dynamics. The works of Chagall are a triumph of love and co-participation.

18.00 Discussion

18.30– Resolution of The First International Interdisciplinary Session on Jewish Art
19.00

Концерты

Concerts

Программа

17 мая, 17.30

Мортон Фелдман.Рисунки звуками. Лекция-концерт

Татьяна Цареградская (лектор)

Михаил Дубов (фортепиано)

18 мая, 20.00

Псалом «На реках вавилонских» сквозь традиции и века

Исполнители:

Анастасия Бондарева (вокал, шифони)

Андрес Измаилов (романская арфа)

Данил Рябчиков (цитоль XII века, цитоль XIII века)

19 мая, 20.00

От Кордовы до Бухары: музыкальное ожерелье Запада и Востока

Исполнители:

Анна Гофман (вокал)

Геннадий Лаврентьев (безладовая гитара, скрипка)

Кирилл Ошеров (перкуссия)

20 мая, 20.00

Музыка еврейского театра

Исполнители:

Алина Ивах и Еврейский оркестр имени А.П. Чехова:

Алина Ивах (вокал)

Михаил Альтшуллер (контрабас)

Александр Бронвейбер (скрипка)

Игорь Бурмистров (скрипка)

Борис Ицкович (скрипка)

Алексей Розов (скрипка, фортепиано)

Илья Сайтанов (флейта, свирель)

Programme

Monday, May 17th. 17.30Morton Feldman.Drawing with sounds. Lecture-concert

Tatiana Tsaregradskaya (lecturer)

Mikhail Dubov (piano)

Tuesday, 18th. 20.00Psalm "On the Rivers of Babylon" through Traditions and Centuries

Performers:

Anastasia Bondareva (vocals, chifon),

Andres Izmailov (Romanesque harp),

Danil Ryabchikov (tsitol of the XII century, tsitol of the XIII century)

Wednesday, May 19th. 20.00From Cordoba to Bukhara: Musical Necklace of the West and East

Performers:

Anna Hoffman (vocals)

Gennady Lavrentiev (fretless guitar, violin)

Kirill Osheroov, percussion

Thursday, May 20th. 20.00Music of the Jewish Theater

Performers: Alina Ivakh and the Chekhov Jewish Orchestra:

Alina Ivakh (vocals)

Michael Altshuller (double bass)

Alexander Bronweiber (violin)

Igor Burmistrov (violin)

Boris Itskovich (violin)

Alexey Rozov (violin, piano)

Ilya Saitanov (flute, pipe)

Научное издание

Восток Рувима Мазеля
выставочно-лекционный проект

Составитель Г.Б. Шамилли

Редактор Н.А. Борисовская
Корректор Г.А. Мещерякова
Оформление и компьютерная верстка: Е.А. Сиверс

Подписано в печать 10.05.2021
Гарнитуры PT Serif и Suisse Intl
Формат 70×100 1/16

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5