

Отношения к миру в искусстве русско-еврейских нонконформистов

ВАКАНА КОНО

В 1960–1970 годах многие русско-еврейские художники занимались искусством как нонконформисты, в частности, в таких московских группах неофициального искусства, как в лианозовской школе, московском концептуализме и соц-арте (Оскар Рабин, Илья Кабаков, Эрик Булатов, Виктор Пивоваров, Владимир Янкилевский, Александр Меламид, Виталий Комар, Владимир Яковлев). У них весьма разное отношение к еврейской культуре (религии, традиции, обществу, еврейскому языку, идишу и т.д.), но, как замечает искусствовед Виктор Мизиано, московский концептуализм является первым значительным явлением русско-еврейских художников.¹

В этой статье мы рассмотрим русско-еврейских художников, начавших свой творческий путь как московские нонконформисты в 1950–1960 годах, в частности, Гриши Брускина (р. 1945), Ильи Кабакова (р. 1933), Виталия Комара (р. 1943) и Александра Меламида (р. 1945), которые делали несколько любопытных произведений по еврейской теме. Кабаков, Брускин, Комар и Меламид начали заниматься искусством в 1960 годах, по-своему отражая социальный и культурный контексты этого времени в своих произведениях. Они создавали произведения, свободные от социального режима. Будучи отдаленными от его центра, они в своем творчестве показывали иные

1 Viktor Misiano, “Choosing to be Jewish,” in Susan Tumarkin Goodman, ed., *Russian Jewish Artists in a Century of Change 1890–1990* (Munich: Prestel, 1995), p. 89.

точки зрения на мир. На пути самоидентификации они пробовали деконструировать мифологические миры, причем не только советскую мифологию, но и еврейскую.

Кабаков, Брускин, Комар и Меламид переехали в Америку в 1970–1980 годах и время от времени меняют стили и мотивы в своем творчестве. Но с нашей точки зрения, существуют неизменные, общие темы и мировоззрение, которыми проникнуто их творчество разных этапов. В статье мы проследим за тем, как в их работах развиваются тема и приемы, которые они освоили в 1960 годах. Также мы рассмотрим их отношение к советскому и еврейскому мирам, и путь самоидентификации в произведениях.

Гриша Брускин

Среди русско-еврейских нонконформистов Гриша Брускин является одним из тех художников, который наиболее активно занимается еврейской темой. В детстве и юности Брускин рос как ассимилированный еврей. Его отец родился в еврейском местечке и родным языком отца был идиш. «С детства он (отец Гриши Брускина – В.К.) учил иврит с частным учителем. В тринадцать лет приехал в Москву, поступил учиться и сделал успешную карьеру советского ученого».² В то время отец уже начал жить как ассимилированный еврей, так что Гриша Брускин лет до шести не знал, что он еврей, пока мальчишки во дворе не начали его дразнить. В своих мемуарах «Прошедшее время несовершенно вида» Гриша Брускин часто говорит о том, как у него формировалось самосознание русско-еврейского мальчика. Он чувствовал, что «в советской России быть евреем было почти запрещено, неприлично».³

В 1969 году, когда Грише Брускину было 23 года, он вдруг начал рисовать картины, связанные с иудаизмом. Брускин пишет о пробуждении в нем интереса к еврейской теме:

2 Брускин Г. О двух темах // Гриша Брускин. Всяюду жизнь. СПб., 2001. С. 115.

3 Там же. С. 115.

Мне было важно понять, что означает быть евреем. В юности я много читал. И, в частности, ответ на вопрос, кто такие евреи, я искал в книгах. Интересные мне книги невозможно было купить в магазине. Но существовал черный книжный рынок, интеллектуалы одалживали друг другу книги [...]. В то время я читал среди прочих книги по истории еврейского народа, Библию, Евангелие, книги о раннем христианстве, Каббале, еврейскую энциклопедию, Талмуд и т.д.⁴

Таким образом, изучая еврейскую литературу, Брускин рисовал эскизы и такие “еврейские” картины, как «Синагогу» (1969), «Московскую синагогу» (начало 1970-х), «Соответствие-3» (конец 1970-х), «Четыре пространства» (конец 1970-х) и т.д. Любопытно, что именно в 1969 году, когда Брускина приняли в Союз художников СССР в секцию живописи, он вдруг начал читать книги по иудаизму, написал первую картину, связанную с еврейской мифологией, и подписал ее «Гриша Брускин». Художник думает, что у него были две причины возникновения интереса к еврейской теме. Это, по словам Брускина: «1) протест, желание быть не за, а против; вопреки намерению власти отобрать у меня право быть евреем; 2) внутренняя необходимость самоидентификации».⁵ Он пишет также: «Сейчас я понимаю, что если бы я родился не в России, а, скажем, в Израиле или Америке, я никогда бы не обратился к еврейской теме. У меня бы отсутствовали вышеупомянутые мотивы. Я думаю, что этот феномен естественен и логичен для художника из Восточной Европы, России».⁶ С точки зрения Брускина 1960 годы – это такое время, когда большинство интеллигентных людей его поколения искали «позитивные идеалы: в христианстве, буддизме, иудаизме, искусстве, диссидентстве».⁷ А для Брускина именно еврейский мир был позитивным идеалом и средством внутренней эмиграции из советской реальности.

4 Там же. С. 115.

5 Там же. С. 116.

6 Там же. С. 116.

7 Там же. С. 115.

Самосознание Брускина как ассимилированного еврея явно отражено в картине «Партнер», написанной в конце 1970 годов (Рис. 1). Здесь изображены два персонажа: у одного, стоящего на горе, еврейский облик и традиционная еврейская одежда. А другой персонаж одет в модный европейский костюм и, хотя персонаж является мужчиной, его лицо густо напудрено, губы накрашены, а у глаз ярко-синий макияж. Изящные и мягкие руки также несколько женоподобны. Однако, несмотря на такие различия, их поза, телосложение и вид крайне похожи друг на друга, и можно понять, что они не два разных персонажа, а, скорее всего, двойники. Важно, что один выходит из горного пространства, которое, по еврейской мифологии, является пространством религиозным. Уход из гор символически означает, что он бросает свои еврейские корни, надевает на себя новую “маску” и начинает жить как ассимилированный еврей. Изображая решительный момент жизни одного русского еврея, картина показывает судьбы многих русских евреев того времени.

В этой картине жест ухода из горного пространства имеет символическое значение. Этот жест служит важным символом также в произведениях, связанных с советской темой, в частности, в таких картинах, изображающих советские монументы, как «Лунный свет» (1982), «Шаг» (1982), «Памятники» (1983), «Монументы» (1983) и т.п. Как Брускин часто пишет о монументах, которые окружали его в детстве, в советском мире монументы создали своего рода советское мифологическое пространство:

Напротив дома, где я родился, в старом русском дворце 18-го века располагался Институт физкультуры им. Сталина. Дворец окружал обширный парк. Посередине возвышалась стальная фигура Сталина, окруженная клумбой с анютиными глазками. Вокруг «лучшего друга физкультурников» и повсюду в парке были установлены десятки скульптур, изображающих советских спортсменов.⁸

8 Брускин Г. «Жизнь превыше всего» // Брускин. Всяду жизнь. С. 50–51.

В своем творчестве Брускин не воспроизводит идеологическое монументальное искусство, а наоборот, многие его персонажи сходят с пьедестала. В картине «Монументы» (1983) люди, держащие в руках такие советские атрибуты, как самолет, мяч, музыкальный инструмент, с первого взгляда похожи на типичных советских героев, скажем, нарисованных на стенах станций московского метро (Рис. 2). Однако персонажи Брускина очевидно недовольны своим статусом советских героев, и половина тела ищет другое пространство. Картина «Шаг» выражает уход персонажа со своего пьедестала и имеет более выраженную идеологическую окраску.

Мы можем обратить внимание на то, что Брускин использует один и тот же прием, символический жест ухода, как в его “еврейских”, так и в “советских” картинах. В этом показана позиция художника, интересующегося не различиями, а общностью разных мифологий, в частности, еврейской и советской. На пути искания самоидентичности как русского еврея Брускин заметил структурное сходство двух мифологических систем: обе «обладают священным писанием, святыми реликвиями, мессианскими идеями и избранным народом».⁹

Другим важным приемом, который Брускин употребляет и в “еврейских”, и в “советских” картинах, является раздел тоталитарного пространства на мелкие части: имеются в виду “еврейские” картины «Двадцать пространств» (1979), «Алефбет 2» (Рис. 3, 1984), «Алефбете-Лексиконе 1–5» (1987), «Notes No. 3» (1995) и “советские” картины «Логии. Часть 1» (1987), «Жизнь превыше всего» (1998–1999). Типичным произведением с этим приемом является триптих «Жизнь превыше всего», который он создал для оформления Рейхстага в Берлине (при оформлении Рейхстага выбраны три художника из четырех стран-победительниц во Второй мировой войне) (Рис. 4, 5). Триптих состоит из 115 частей, на которых изображены такие типичные советские герои или люди, как пионер, солдат, колхозница, спортсменка с факелом. Однако в новом про-

9 Хартин Э. Мерцающая свобода // Там же. С. 9.

странстве, созданном Брускиным, персонажи уже перестали быть частью неразделимого гигантского идеологического мира, так что смешные сочетания разных фрагментов создают китч советской мифологии. Освобождение индивида от тоталитарной мифологии присутствует также в “еврейских” картинах, составленных из частей. Это уникальная попытка художника превратить идеологические, мифологические миры в личное, оригинальное пространство.

Комар и Меламид

Демифологизация еврейского и советского мифов является центральной темой также в произведениях Виталия Комара и Александра Меламида, начавших свой творческий путь как художники соц-арта в конце 1960 годов. Изображая пейзажи советского мифа и портреты Сталина в иронической манере, Комар и Меламид создают такую перспективу, из которой можно объективно видеть совокупность советского мифа. Они эффектно используют язык советского мифа против него самого. Об этом Борис Гройс пишет: «Их картины являются как бы сеансом социального психоанализа, выявляющего скрытую в подсознании советского человека мифологию, в которой он сам себе не решается признаться».¹⁰ Комар и Меламид сознательно представляют общие стили мышления, незаметно управлявшие советским человеком, тем самым разрушая механизм легковерия.

Типичным примером является картина «Происхождение социалистического реализма» из серии «Ностальгический соцреализм» (1982–1983), в которой изображен Сталин и обнаженная мифологическая женщина (Рис. 6). Как контекст картины Комар и Меламид используют эпизод о происхождении искусства из книги Плиния старшего (Plinius) «Естественная история» (*Historia naturalis*), а простая девушка в оригинале превращается у Комара и Меламида в богиню, как-будто придавшую власть Сталину. Притом крайне

10 Гройс Б. Искусство утопии. М., 2003. С. 117.

строгий, академический стиль картины эффектно пародирует академическое направление соцреализма и превращает советские священные мифы в некий фарс. В этой серии Комар и Меламид не просто пародируют некие внешние для них объекты, а сознательно создают автопародию, поскольку они также были частью, включенной в общий механизм советского мира. В одном из интервью Комар и Меламид говорят, что то, что многие считают политическим, для них одновременно является личным и ностальгическим.

В их картинах, связанных с еврейской мифологией, также присутствует дух самопародии и самообъективизация. В 2002 году в музее университета Ешива Комар и Меламид выставили серию «Symbols of the Big Bang», в которой они связывали еврейский символический образ с разными образами других мифологий (Рис. 7). В картинах они сочетали звезду Давида с буддийскими мандалами и даже с самым отрицательным для евреев образом – свастикой нацистов. Естественно, что выставка вызвала резкие реакции американского еврейского сообщества. Такие сенсации являются важным элементом произведений Комара и Меламида, так как цель их творчества не просто создать произведение, а провокационно показать общий механизм происхождения разных мифологий и воздействовать на сознание зрителей.

С конца 1990 годов Комар и Меламид расширяют объект демифологизации. Одним из примеров является проект «Самая любимая картина» (1995–), в котором художники, путешествуя по всему миру как вечные странники, нарисовали самые любимые и самые нелюбимые картины каждого народа на основе анкет о художественных вкусах. С первого взгляда их работы выглядят просто как юмористические. («Самая нелюбимая картина русских» (Рис. 8) напоминает русский авангард, а «Самая любимая картина японцев» является пародией французского импрессионизма, который “типичные” японцы банально обожают). Но можно посмотреть на этот проект по-другому. Например, он пародирует ситуацию в современном искусстве, в котором много сделано по вкусу потребителя, и также саму идею, что каждый народ имеет определенный характер.

Более того, что проект пародирует демократию, которая делает вид, что все решается из уважения ко мнению народа, ведь выборы – своего рода “анкеты” в государственном масштабе.

А в проекте «Картины, нарисованные слонами» Комар и Меламид научили слонов рисовать картины и устроили аукцион их произведений (Рис. 9). С одной стороны, у них была цель помочь азиатским слонам, потерявшим свою среду обитания после рубки лесов, а с другой стороны, они пародируют систему современного искусства, в которой продаются по сумасшедшей цене произведения избранных “талантливых” художников. Таким образом, они продолжали попытки деконструировать различные мифологии и системы до самороспуска пары в начале 2000 годов.

Илья Кабаков

Теперь обратим внимание на еврейские и советские темы в творчестве Ильи Кабакова. В его раннем творчестве есть два момента, когда Кабаков создавал произведения, связанные с еврейской темой.

Сам Кабаков, выросший как ассимилированный еврей, не знал ни древнееврейского языка, ни идиша, но он решил иллюстрировать роман еврейского писателя Шолом-Алейхема «Блуждающая звезда» в качестве дипломной работы Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова. Работа никогда не была опубликована, а художник лишь упоминает о ней в автобиографии для инсталляции «Корабль моей жизни» (1996). Кабаков пишет, что в 1956 году он посещал молдавские еврейские местечки, собирая материалы для работы. Запущенные пейзажи местечек произвели глубокое впечатление на художника и вызвали большой интерес к еврейской теме.

В раннем творчестве Кабакова есть еще одна работа, связанная с еврейской темой – иллюстрации к роману Бузи (Бориса) Олевского (1909–1941) «Ося и его друзья» (Рис. 10, 11). Работа была создана как иллюстрации к детской книге, изданной в издательстве «Детская

литература» в 1956 году. Книга о том, как еврейский мальчик Ося, его семья и друзья жили и переживали погромы.

Как известно, в 1960–1980 гг. неофициальные художники и поэты (в том числе Кабаков, Виктор Пивоваров, Юло Соостер, Олег Васильев, Эрик Булатов, Генрих Сапгир) активно занимались детскими книгами и детской литературой. Они жили двойной жизнью: с одной стороны, они делали иллюстрации или писали детские стихи для детских книг и журналов, издаваемых в таких издательствах, как «Детская литература» и «Малыш», а с другой стороны, тайно занимались произведениями, которые можно было показать только друзьям в своей квартире.

Кабаков начал иллюстрировать детские книги в 1956 году, еще во время учебы в институте, и стал популярным иллюстратором. До конца 1980 годов, когда он начал работать на Западе, он проиллюстрировал более 100 детских книг. В советских издательствах у иллюстратора не было возможности выбора текстов, а решение, кому какой текст дать, принимали редакторы.¹¹ Кабаков часто иронично пишет о своих отношениях с издательством:

Так как двигало мною, когда я получал заказы на иллюстрации, не желание создать уникальные произведения для книги и не любовь к детям, а целью было только заработать деньги, причем в оптимальное время, чтобы его оставалось на что-то еще и другое, то для меня тут даже не стоял выбор – настаивать ли на моем художественном «почерке» или освоить в кратчайший срок этот существующий «стиль» и эту норму. Должен был родиться такой кентавр – сочетание художника и редактора, который рисует то, что уже заведомо должно, не может не быть принятым.¹²

11 Кабакову часто давали, например, тексты таких авторов, как Евгений Пермяк (1902–1982) и Анатолий Маркуш (1921–2005), писавших рассказы о советской жизни. Один раз Кабакову дали текст его друга, поэта московского андеграунда Генриха Сапгира. Также Кабакову часто давали тексты разных иностранных авторов, таких, как Андерсен, Шарль Перро, Спиридон Вангели, Богумил Ржига, Отфрид Пройслер и т.д.

12 Ülo Sooster and Ilya Kabakov, *Illustration as a Way to Survive: Installation*, p. 28.

Кабаков также говорит, что он старался видеть «со стороны редактора»¹³, чтобы приняли его иллюстрации. По словам художника, «Ося и его друзья» является единственной детской книгой, которую он иллюстрировал без всякой иронии, с полной душой. Кабаков делал много эскизов и создал сильные иллюстрации для этой книги. В результате, как думает и сам художник, стиль иллюстраций этой книги до некоторой степени напоминает картины Марка Шагала. В этом просвечивается позиция Кабакова: нарисовать еврейскую судьбу, осознавая наследство русско-еврейских художников.

Однако ему больше не дали работ, связанных с еврейской темой. Сам Кабаков полагает, что причина была в том, что он слишком трогательно и трагично изобразил еврейскую судьбу, и именно поэтому иллюстрации не понравились редакторам. В 1956 году, когда опубликовали «Осю и его друзей», издательства делали вид, что интересуются историей и жизнью евреев, но на самом деле им была не нужна работа, изображавшая еврейскую трагедию слишком выразительно.

В таких условиях в конце 1950 годов Кабаков перестал заниматься еврейской темой. После переезда на Запад Кабаков начал активнее делать тотальные инсталляции, изображающие советский повседневный быт. А с конца 1990 годов Кабаков занимается такой темой, как сохранение памяти неизвестных художников. Таким образом, тема творчества Кабакова время от времени меняется – от еврейской к советской теме, потом от советской к теме отношения между художником и миром. Но необходимо заметить, что тема памяти о неизвестном, маленьком человеке, которого художник изобразил в книге Олевского, раскрывается и в его дальнейшем творчестве. Во многих произведениях отражается сочувствие художника к неизвестному, маленькому человеку, не обладающему возможностью рассказать о своей жизни и требующему помощи

An exhibition catalog published by Kanaal Art Foundation, Kortrijk; co-produced by Ikon Gallery, Birmingham and Les éditions La Chambre, Gent, 1992.

13 Ibid., p. 25.

художника, который вместо него может рассказать о его жизни.

Тема памяти развивается Кабаковым, например, в произведениях, созданных на основе разнообразного мусора. В инсталляции «Человек, ничего не бросивший» (1977) главный персонаж сохраняет в комнате весь мусор, прикрепив к каждой единице хранения этикетку с обозначением того, где, когда и как он собрал этот мусор. Он думает: «Выбросить что-нибудь – значит потерять память». Парадоксальность ситуации состоит в том, что известно время и место находок мусора, безмянного по своей природе. Изображаемая комната напоминает бюро находок или архив. Возможно, эти идеи Кабакова восходят к Андрею Платонову, создавшему образ человека, собирающего мусор в мешок («Котлован»), или Николаю Федорову, мечтавшему создать огромный музей, чтобы сохранить вещи, оставленные предками. На историческом уровне внезапное возникновение безмянного мусора ассоциируется со смертью многочисленных русских и евреев в советских и немецких лагерях.

Тема памяти раскрывается разнообразно и на выставке под названием «Жизнь и творчество Шарля Розенталя», представляющая как бы ретроспективную выставку придуманного Кабаковым еврейского художника, родившегося в 1889 году в Украине и погибшего в автомобильной катастрофе в 1933 году в Париже (Рис. 12). На выставке несуществующего художника Кабаков играет две роли: как Розенталь, он является автором более 60 картин, дневника и писем, и одновременно, как искусствовед и куратор, он пишет статьи, комментарии и биографию Розенталя. Выставка проникнута желанием сохранить память о неизвестном еврейском художнике. При этом индивидуальные характеристики нивелируются в связи с тем, что его творческий путь слишком типичен для многих советских еврейских художников того времени. Розенталь учился в художественном училище в Витебске, потом отправился в Париж и искал свой творческий путь. Тема памяти появляется и в творчестве созданного Кабаковым Розенталя. В его произведениях также можно найти такие мотивы, как память о нереализованных проектах и желание со-

хранить эфемерные мгновения.¹⁴

Любопытно, что Розенталь является персонажем, созданным Кабаковым, но сам Кабаков также ощущает, что он время от времени играет разные роли как персонаж. Как мы видели, до некоторой степени это было общее ощущение у русско-еврейских нонконформистов, в том числе у Брускина, Комара и Меламида. С самого начала творческого пути у них было осознание своей сложной идентичности.

Такое общее мировоззрение придает их творчеству несколько общих характеристик. Во-первых, в их творчестве между отношениями к советскому и к еврейскому миру нет существенной разницы. В обоих мирах Кабаков играет роль носителя памяти о маленьком человеке, а Брускин создает индивидуальное пространство в советском и еврейском мифологических мирах. Комар и Меламид отрицают тоталитарный характер определенных ценностей, в том числе советских и еврейских.

Во-вторых, они относятся к миру как к большому тексту: в произведениях они разделяют мир на маленькие части, делают коллаж, свободно сочетают несочетаемое или создают миниатюрный мир инсталляций и, таким образом, смотрят на мир со стороны. Причем это взгляд не с какого-либо высокого места, а наоборот, в творчестве этих художников сочетаются ирония с ностальгией и тяготением к миру – в частности, в кабаковских ностальгических “советских” инсталляциях, в серии «Ностальгический соцреализм» Комара и Меламида, в советских и еврейских мифологических картинах Брускина. Амбивалентное отношение к миру исходит из того, что у них сосуществует сознание отчуждения от мира и сознание, что они сами являются его частью. Они видят мир изнутри и снаружи, и такая позиция делает их творчество открытым и актуальным.

14 О теме памяти у И. Кабакова См.: *Коно В. Поэтика воспоминаний: вещь в инсталляциях Ильи Кабакова // XX век: Эпоха. Человек. Вещь. Сборник статей / Сост. О. Соснина. М., 2001. С. 67–73.*

Список иллюстраций

Рис.1 Брускин Г. «Партнер». Конец 1970-х гг. *Гриша Брускин. Всюду жизнь*. СПб., 2001. С. 114.

Рис.2 Брускин Г. «Монументы». 1983. *Брускин. Всюду жизнь*. С. 15.

Рис.3 Брускин Г. «Алефбет 2». 1984. *Брускин. Всюду жизнь*. С. 71.

Рис.4 Брускин Г. «Жизнь превыше всего». 1998–1999. *Брускин. Всюду жизнь*. С. 32.

Рис.5 Брускин Г. «Жизнь превыше всего». 1998–1999. *Брускин. Всюду жизнь*. С. 39.

Рис.6 Комар В. и Меламид А. «Происхождение социалистического реализма» из серии «Ностальгический соцреализм». 1982–1983. Carter Ratcliff, *Komar and Melamid* (New York: Abbeville Press Publishers, 1989), p. 94.

Рис.7 Комар В. и Меламид А. «Symbols of the Big Bang». 2002. Anthony Julius, Reba Wulkan, and Ori Z. Soltes, *Komar & Melamid: Symbols of the Big Bang* (New York: Yeshiva University Museum Center for Jewish History, 2002), p. 18.

Рис.8 Комар В. и Меламид А. «Самая нелюбимая картина русских». Joann Wypijewski, ed., *Painting by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art* (Berkeley: University of California Press, 1997), p. 104.

Рис.9 Комар В. и Меламид А. «Картины, нарисованные слонами». 2003. (Тиба, Японии).

Рис.10 Кабаков И. «Ося и его друзья». 1956. *Бузи Олевский. Ося и его друзья*. М., 1956.

Рис.11 Кабаков И. Иллюстрация к «Осе и его друзьям». 1956. *Олевский. Ося и его друзья*.

Рис.12 Кабаков И. «Жизнь и творчество Шарля Розенталя». 1999.



Рис.1 Гриша Брускин. «Партнер».
Конец 1970-х гг.

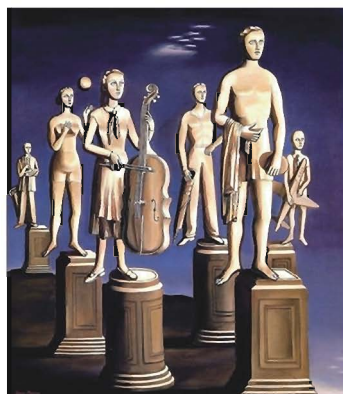


Рис. 2 Гриша Брускин. «Монументъ». 1983.

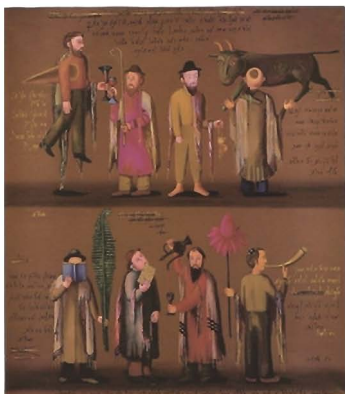


Рис.3 Гриша Брускин. «Алефбет 2». 1984.



Рис.4 Груза Брускин. «Жизнь превыше всего», 1998–1999.



Рис.5 Груза Брускин.
«Жизнь превыше всего». 1998–1999.



Рис.6 Виталий Комар и Александр Меламид.
«Происхождение социалистического реализма»
из серии «Ностальгический соцреализм».
1982–1983.



Рис.7 Виталий Комар и Александр Меламид.
«Symbols of the Big Bang». 2002.



Рис.8 Виталий Комар и Александр Меламид.
«Самая нелюбимая картина русских».



Рис.9 Виталий Комар и Александр Меламид.
«Картины, нарисованные слонами». 2003. (Тибет, Японии)

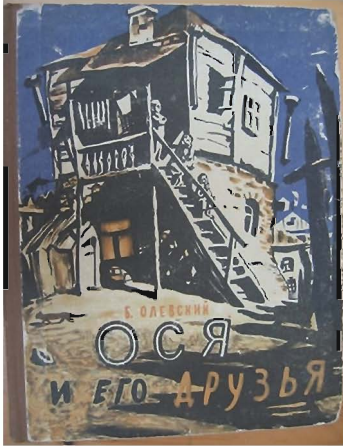


Рис.10 Илья Кабаков.
«Ося и его друзья». 1956.



Рис.11 Илья Кабаков.
Иллюстрация к «Осе и его друзьям».
1956.

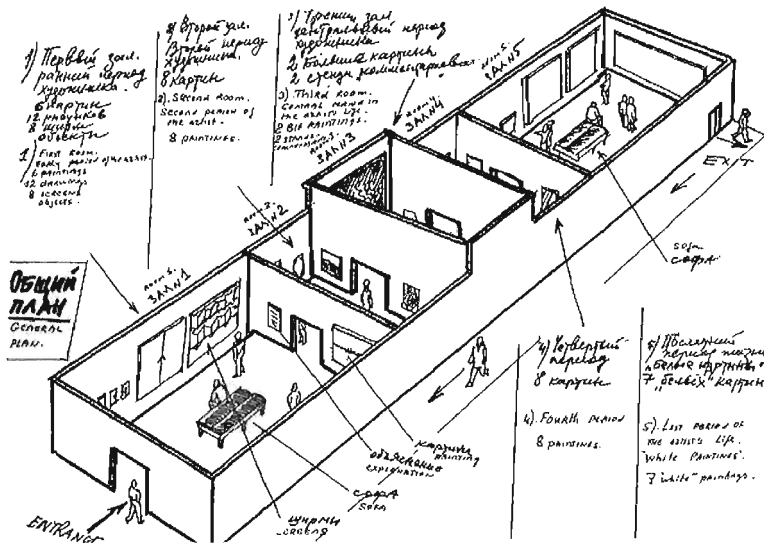


Рис.12 Илья Кабаков. «Жизнь и творчество Шарля Розенталя». 1999.