

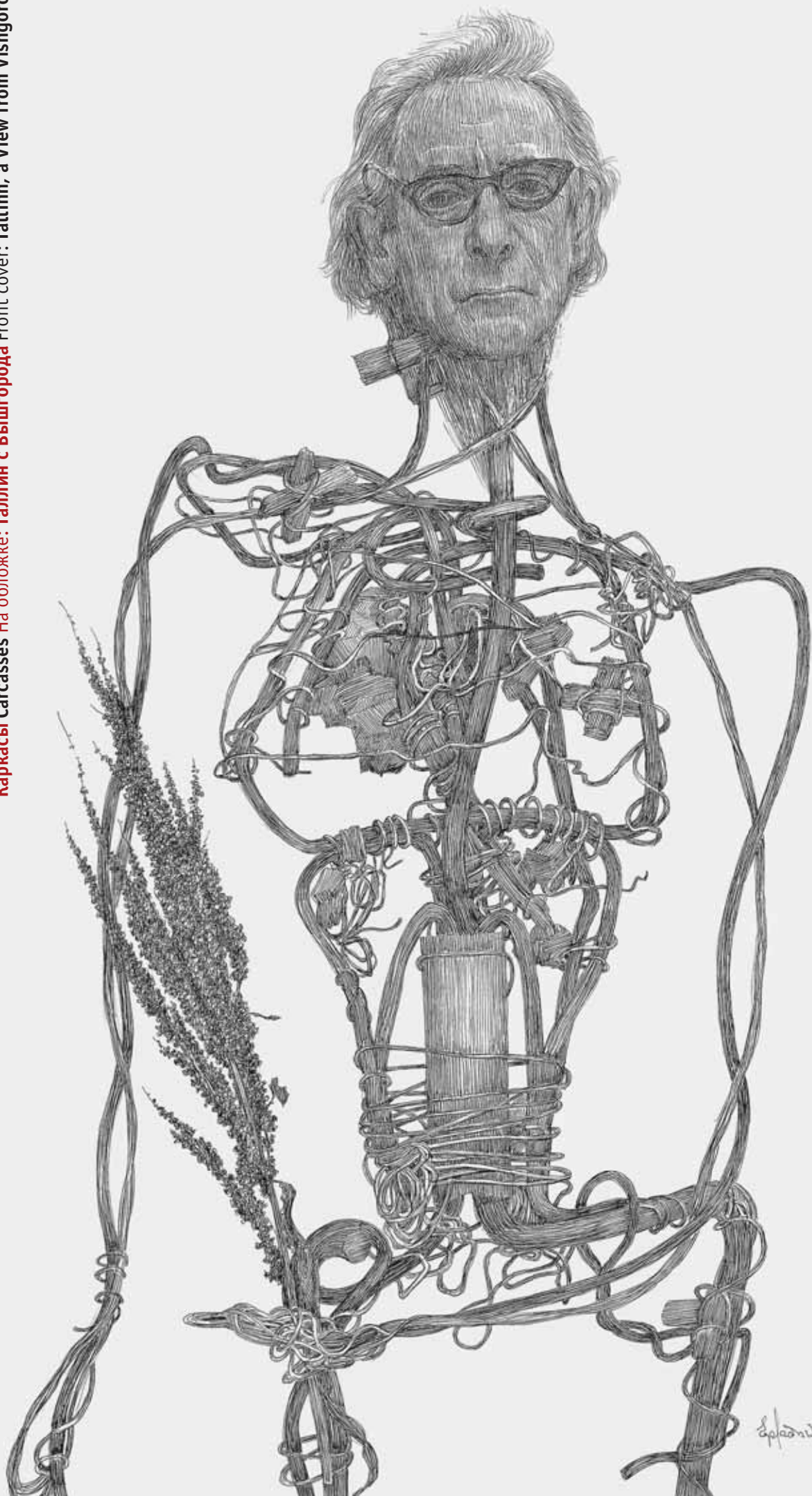


ЕФИМ ЛАДЫЖЕНСКИЙ

рисунок, акварель, темпера

YEFIM LADIZHENSKI

drawings watercolors tempera



*Не следует бояться открыть  
велосипед, зонтик или Америку.  
Когда я открываю Америку, я  
переживаю по-своему счастье  
открытия, и это я открываю свою  
Америку, а никто другой, и мне  
принадлежит оригинальность  
открытия.*

*Don't hesitate when you have to  
invent a bicycle, fashion a new  
umbrella, or discover America.  
When I discover America, I can  
experience my joy of discovery.  
I discover my own America, nobody  
but myself, and I originate the  
discovery.*

*Эрфандермент*

*Сын и дочь художника посвящают  
альбом памяти замечательного  
искусствоведа Григория Островского,  
столь проникновенно рассказавшего  
в своей монографии о драматической  
судьбе личности художника Ефима  
Ладыженского и его произведений.*

*The artist's son and daughter dedicate  
this album to the memory of the  
remarkable art historian Grigorii  
Ostrovsky, whose monograph spoke so  
profoundly about the dramatic fate  
of the personality of the artist Yefim  
Ladizhenski and of his art.*

**ЕФИМ ЛАДЫЖЕНСКИЙ**

рисунок, акварель, темпера

**YEFIM LADIZHENSKI**

drawings watercolors tempera

Составители альбома: **Виктор Ладыженский**  
**Виктория Ладыженская**

The album was compiled by:  
**Victor Ladizhenski, Victoria Ladizhenskaya**

ISBN 978-965-91343-0-4

Персональный сайт художника [www.yefimladizhinsky.com](http://www.yefimladizhinsky.com)

© Виктор&Виктория Ладыженские

Израиль /Israel

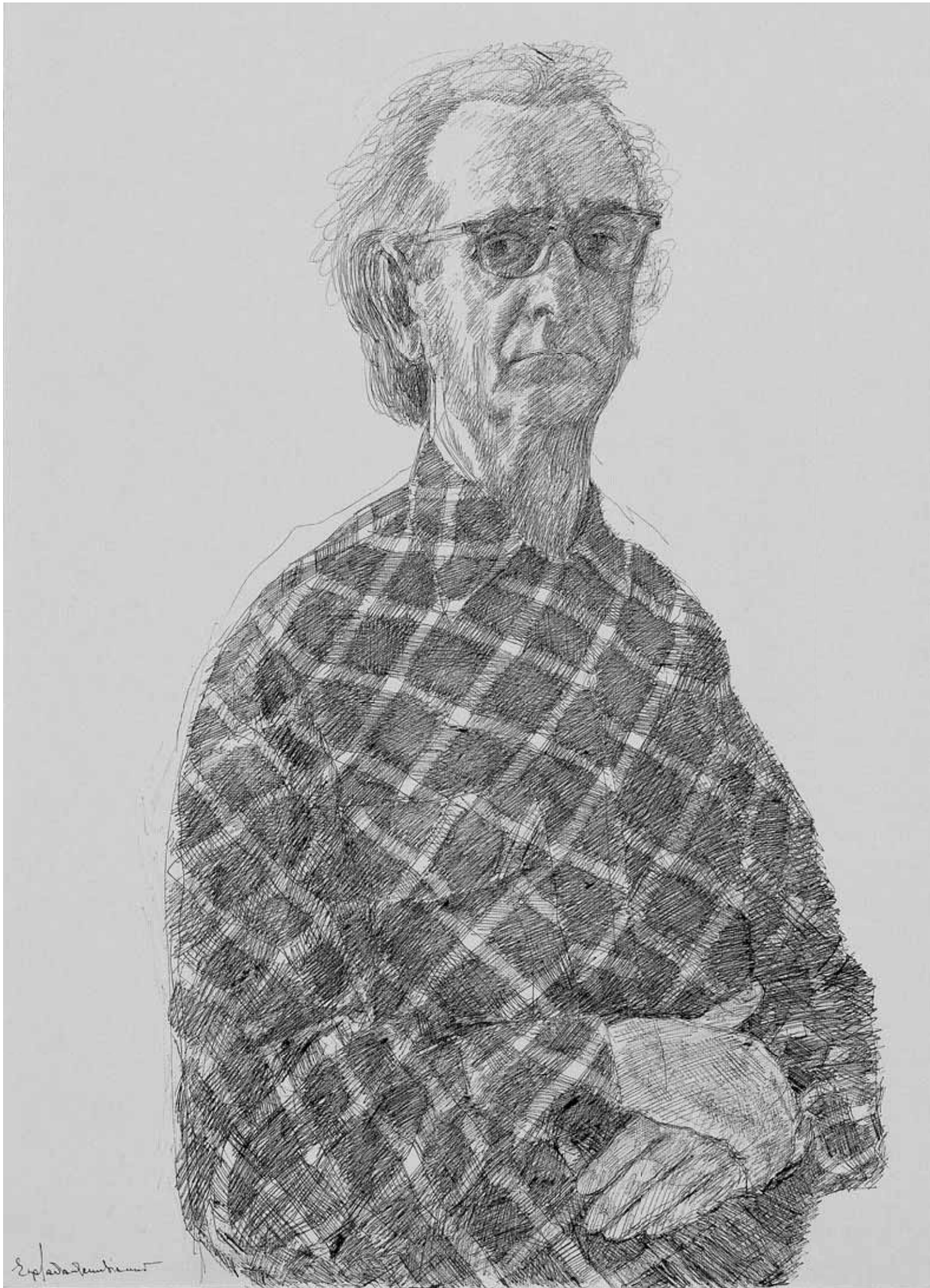
2008

Семья художника выражает  
благодарность за поддержку и  
участие в издании альбома:

Коллекционерам  
**Людмиле Хононовой**  
**Михаилу Трубнику**  
Редактору русского текста  
**Рудольфу Фурману**  
Переводчику на английский язык  
**Михаилу Загорскому**  
Редактору перевода  
**Елене Калинской**  
Дизайн студии  
**2w-design.com**  
Фотографам  
**Ави Амсалям**  
**Рану Эрде**  
**Бену Харрис**

The artist's family expresses  
its gratitude for support and participation  
in the publication of this album to:

Collectors  
**Lyudmila Khononov**  
**Misha Trubnik**  
Editor  
**Рудольф Фурман**  
Translation into English  
**Misha Zagorski**  
Editor of the translation  
**Yelena Kalinsky**  
Design studio  
**2w-design.com**  
Photographers  
**Avi Amsalem**  
**Ran Erde**  
**Ben Harris**



Σπ/αδα-Σουβαντ



# “ЕФИМ ЛАДЫЖЕНСКИЙ – ЖИЗНЬ В ТВОРЧЕСТВЕ.”

Григорий Островский,  
доктор искусствоведения.

*Искусство рождается только любовью и страданием, и познается и воспринимается душой любящей и сострадающей. В шуме есть шум, а не музыка. Восприятие искусства есть индивидуальный процесс, как и его созидание.*

*Многу созданные произведения – плод выстраданной жизни и упорного труда – явно нужны людям и дождутся своего Вечного Зрителя, во что я глубоко верю своим изломанным и израненным сердцем.*

*Ефим Ладыженский*

Более полувека длилась творческая деятельность художника Ефима Ладыженского, вобравшая в себя живопись, театральное-декорационное искусство, акварель, станковый рисунок. Это и десятки оформленных им спектаклей в столичных и периферийных театрах, и серии картин “Город моего детства”, “Конармия”, “Люблинское кладбище в Москве”, “Вечный жид”, и циклы рисунков “Автопортреты”, “Каркасы”, “Корни” и другие.

При жизни Ефим Ладыженский не стремился угодить властям и сильным мира сего, не искал наград, званий, премий, и относился к ним вполне скептически. Художнику претили корыстолюбие и конформизм, он презирал лживость так называемого социалистического реализма; от конъюнктурщины и карьеризма неукоснительно держался в стороне. Превыше всего ценил честность в жизни и искусстве, верность своим принципам, преданность гуманистическим, духовным и, собственно, эстетическим ценностям и идеалам. Свои убеждения Ефим Ладыженский воплощал в творческой практике, и за свою независимость платил дорогую цену непонимания, невостребованности творческого потенциала. Он страстно жаждал самого простого и одновременно самого большого – все, что создал за долгую жизнь художника, принести в дар своей стране и согражданам, и в этом ему было отказано.

Признание, как это бывает нередко, пришло с опозданием на целую жизнь, и все же историческая справедливость восторжествовала. Создан Мемориальный фонд Ефима Ладыженского, проявляющий деятельную заботу о сохранении, изучении, популяризации творческого наследия художника. Время не всегда все расставляет по своим местам, но в отношении Ефима Ладыженского остается надежда, что это имя по праву и по достоинству будет навсегда вписано в драматическую летопись искусства XX столетия.

<

Автопортрет  
Self-portrait

## “ИТАК, Я ЖИЛ ТОГДА В ОДЕССЕ...”

Всякое жизнеописание начинается с обозначения времени и места действия. Ефим Бенционович Ладыженский родился 3 августа 1911 года в Одессе.

Рассказывать об этом городе можно бесконечно; даже никогда не побывавшие в Одессе знают о ней, как о единственном в своем роде городе с неповторимо своеобразным обликом, яркой характерностью его жителей с их уникальным чувством юмора. Это своеобразие наложило глубокий отпечаток на всю жизнь и творчество Ефима Ладыженского, певца и изобразителя “города его детства”. Созданная им живописная летопись Одессы достойна стоять в одном ряду с книгами лучших писателей одесской, или как ее иногда называют, южнорусской школы – И.Бабеля, В.Катаева, И.Ильфа и Е.Петрова, Э.Багрицкого, К.Паустовского, Ю.Олеши и других. Об Одессе Ефим Бенционович вспоминал всегда с нежностью и любовью.

“Я родился в интернациональном городе, – писал Е.Ладыженский, – где жили и трудились бок о бок евреи и турки, русские и украинцы, поляки и немцы. В архитектурное убранство города вписывались церкви и синагоги, костел и кирха. В Одессе язык был вроде русский, но на самом деле “одесский” – сплав солнца, моря и множества языков, населяющих удобные дома не выше пяти этажей. Здесь люди ходили по тротуарам, устланным шлифованными квадратами плит из лавы Везувия, отражавшими разные состояния неба, расстилавшегося над этим городом.

Мостовые аккуратно уложены одинакового размера булыжниками, по обеим сторонам которых росли одурманивавшие запахом белые акации и южные каштаны, украшая в мае каждого года этот излучавший свет, доброту и ласку город. А если вы – мальчик, и в вашем доме все здоровы, а на столе, устланном цветной клеенкой или белой скатертью, шумит до блеска надраенный самовар, а на тарелках лежат скумбрия, обложенная ломтиками ярко красного помидора, и теплый ситный хлеб с розовой наклейкой “Пекарня Коротянского”, то скажите, пожалуйста, что вам еще нужно, чтобы быть самым счастливым человеком на свете?”

Все было, очевидно, не так безоблачно, тем более, когда революции и войны потрясли и перевернули устоявшийся быт. Вопреки и наперекор всему в восприятии и воспоминаниях мальчика Одесса оставалась самым прекрасным городом: “Мое счастье бытия не убавилось и тогда, когда с революцией исчезли и самовар, и скумбрия, и теплый ситный хлеб, когда изредка перепадали малай, макуха, мамалыга, маисовая каша на кокосовом сале в столовой “Ара”. Я не меньше удивлялся и радовался деревяшкам на ногах с верхом из поповских риз, комбинезонам, присланным из Америки, не взирая на неудобство пользования ими, заменившим мне матросску, короткие штанишки и бескозырку с надписью “Отважный”. В эти трудные голодные годы, с частыми сменами власти и денежных знаков, люди, большие брюшным и сыпным тифом, сохранили доброту прежних, сытых лет”.

Одесса – это море и солнце, улицы и бульвары, сады и рынки, но прежде всего Одесса – это одесситы, и понятия эти слитны и нерасторжимы. “Моя Одесса, – продолжал Ефим Бенционович, – чудесный город, и определялась она не архитектурой, как некоторые города в мире, и потому ее у меня в картинах почти нет. Нет и неба, потому что особого неба, кроме доброго, тогда над Одессой не было. Были закаты и восходы и серое, покрытое тучами, небо, и ясное, голубое. “И был вечер, и было утро”. Были люди, и их я носил в своей душе, их помнил и ощущал больше, чем дом на Дерибасовской, угол Ришельевской. Но я ведь не Марк Шагал, чтобы они у меня висели в воздухе и летали по небу. Они любили кушать и пить, им нужны были стол и тарелки, они ездили на дрожках, они торговали и покупали, они работали и учились. “И сотворил Бог землю”, а они, одесситы, устали ее плитками и бульжниками, уложили рельсы и пустили по ним трамваи русско-бельгийского общества. И мне, художнику, осталось только поведать об этом привычными для меня средствами, отпущенным мне Богом талантом”.

Мальчишеская память о городе той поры оказалась на редкость цепкой; много времени спустя, уже зрелый и многоопытный художник упоминал о том, как тесно и конкретно связано его творчество с одесскими впечатлениями детских лет: “Белая краска в моих холстах, превратившаяся в цвет и тон, взявшая на себя большую пластическую и эмоциональную нагрузку, ставшая значительным компонентом моих картин, родилась, возможно, от белой цветущей акации и от свечек каштанов, и от белых брюк, матерчатых туфель, вылизанных зубным порошком, и рубашек-теннисок”.

Повествование об Одессе превращается в рассказы самого Ефима Ладыженского. Может, кто и знал ее лучше и дольше, но мало кто так точно и глубоко чувствовал ту духовную, иррациональную субстанцию, которую можно обозначить как едва ли не мистический “дух города”, определяющий его неповторимое своеобразие и притягательность.

Была Одесса, и это была, – во всяком случае, для Ефима Ладыженского, – Одесса еврейская. Это был город еврейских бедняков и богачей, негодичантов и уличных торговцев, ученых раввинов и нахальных бандитов. Город еврейских поэтов, музыкантов, художников, за которыми ощущался мощный пласт национальной культуры. В Одессе жили и творили Менделе Мойхер-Сфорим и Шолом-Алейхем, Х.Н.Бялик и В.Жаботинский, Ахад Ха Ам и многие другие, составившие славу и гордость еврейской словесности.

Одесское Товарищество южнорусских художников, участвовать на выставках которого почитали за честь лучшие художники России, можно без особой натяжки назвать русско-еврейским.

“Еврейскую Одессу” Ладыженский знал, что называется, на слух, на вкус, на ощупь. “Это были не по паспорту и по обряду обрезания, – писал художник о своих земляках и соплеменниках, – а по каким-то непонятным мне и по сей день признакам, евреи, действующие лица в их произведениях тоже были евреями, и я тоже был еврей [...] Возникали добрые, под-

вижные и родные мне люди. И они оказались ближе и интереснее, чем те, в окружении которых я жил”. Только в этой атмосфере и могло зародиться и окрепнуть национальное самосознание, во многом определившее впоследствии характер творчества и мировидения Ефима Ладыженского. “Дух Гейне, дух Бабеля – близки, потому что они, как и Левитан, мыслили национальными категориями, оставаясь евреями по духу своему – и это определяло и их искусство. Я знал евреев! Как я их знал! И потому рисовал их и с таким удовольствием обращался к еврейской жизни”.

Была Одесса еврейских художников и была Одесса еврейских ремесленников, замечательных мастеров своего дела, и эта Одесса была для мальчика необычайно интересна и притягательна. Для Ладыженского среда имела большое значение: так складывались его первые представления об отношении ремесла к искусству и, наоборот, о мастерстве и о многом другом. “Я не был ювелиром и не умел делать колец и серег, я не умел чинить часы, – писал впоследствии Ефим Бенционович, – я не был жестянщиком и не умел делать гробы, я не был столяром и не умел делать шкафы или комоды, я не был фотографом и не умел и не умею фотографировать, я не был парикмахером и не умел стричь и брить, но я точно знал, как это делается. И я любовался ловкостью, с которой закройщик из хрома или шевро кроил туфли или сапоги, я восхищался, с какой артистичностью шорник сучил дратву, а сапожник забивал в подметки деревянные гвозди, как ловко перед засолкой скумбрии вытаскивали, враз, жабры и внутренности, не порвав нижней перепонки, соединяющей голову с туловищем. Ей Богу, это было не менее фантастично и красиво, чем любое сценическое действие, и пальцы их рук были столь же изящны, как у Хейфеца или Гилельса.

Великая штука ремесло! И многие ремесленники доводили его (ремесло) до артистичности и даже до искусства. [...] Любое ремесло несет в себе элементы, почти соприкасающие его с искусством, но искусство нигде и никогда не рождается без ремесла. “Артистизм” – в этом понятии есть что-то от красиво, легко выполнимого, сюда же относится и “виртуозность”. Эти характеристики, по-моему, имеют отношение к исполнительской деятельности, а не к созидательной”.

Мальчику было на кого и на что смотреть. Только в его доме, на Базарной, размещались парикмахерская и мастерские столяра, жестянщика, часовщика. Много позднее в очерке “Господин Шпиц и сыновья” Ладыженский обнаруживает – спустя полвека! – редкостную память на все подробности работы жестянщика, вплоть до оттенка каждого цвета, звука, запаха.

Но была “первая” Одесса, самая главная и важная, и находилась она на Базарной (потом Раковского, затем Кооперативной и, наконец, Кирова) улице в доме №100, под крышей которого жила семья засольщика рыбы Бенциона Ладыженского: его жена и сыновья – Володя, Даниил и Фима. Это был дом, где царили любовь и согласие, и обитала семья с довольно скромным достатком, но которую нужда обходила стороной. В этом теплом доме Ладыженские пережили, как тогда говорили, германскую

войну, революционные потрясения, перипетии Гражданской войны с ее неизменными спутниками – погромами, голодом, сменой властей, блеск и нищету НЭПа, индустриализацию, коллективизацию, электрификацию и прочие “-ции”.

Спустя много лет, Ефим Ладыженский напишет включенную в серию “Город моего детства” картину “Самодержавие свергнуто”: рушат памятники и монументы, полицейские верхом блюдут порядок, народу тьма, многие с красными бантами на груди, но ликования и энтузиазма что-то не ощущается...

Революция, советская власть, партия – это были бесконечно чуждые художнику и его близким явления. И позднее, во “взрослой жизни”, Ефим Ладыженский не бросался на баррикады, не устраивал демонстрации и акции протеста, но в окружавшей его действительности по отношению к обслуживавшему режим искусству, бездуховному и по сути безнравственному, и в жизни и в творчестве неизменно соблюдал дистанцию, подкрепленную особым рода одесской иронией и сарказмом.

...Отец много работал: поначалу засольщиком рыбы, впоследствии главным на рыбном рынке; умер он, будучи тяжело больным, в годы Отечественной войны, в уральской эвакуации. Тем не менее, сыновья получили хорошее образование: Владимир и Даниил стали врачами, Ефим – художником. Непререкаемым авторитетом в семье пользовалась мать, преданная, любящая, мудрая. В жизнь Ефима она вошла и осталась навсегда, до своей кончины в 1970 году, “главным человеком”, заботливой и нежной

Мама  
Матта





Мама / Mamma

матерью, всепонимающим и всепрощающим другом и советчиком. Ефим безгранично любил свою мать, неоднократно рисовал и писал ее портреты, составившие большую серию живописных и графических работ.

“Мама” – одни из лучших и, во всяком случае, самые проникновенные произведения художника.

Ближайшим аналогом этой серии могут послужить строки Исаака Бабеля: “Все смертно, вечная жизнь суждена только матери. И когда матери нет в живых, она оставляет по себе воспоминание, которое никто еще не решался осквернить. Память о матери питает в нас сострадание, как океан, безмерный океан, питает реки, рассекающие вселенную”.

Много позднее, уже в Израиле один из критиков писал: “Самые прекрасные работы, какие мы когда-либо видели в Израиле и лучшие академические, какие видел я сам, – это портреты пожилой матери художника в карандаше и акварели: техника виртуозна, ощущение фактуры плоти и одежды – несравненны”.

Детские годы Ефима Ладыженского были, надо полагать, примерно такими же, как и большинства его сверстников: пионерские парады и демонстрации, трудовая школа, дворы и базары, улицы и бульвары, сады и пляжи города, исхоженного вдоль и поперек, знакомого до последнего камушка. Море – всегда море, чуть ли не круглый год. Ланжерон, фонтаны, порт, ватаги беспризорников, рыбаки, грузчики... Наверное, единственное, что отличало мальчишка, была неодолимая страсть к пению и рисованию; в конце концов, восторжествовало рисование. Откуда взялась эта страсть-напасть у сына за-сольщика черноморской скумбрии, обыкновенном на первый взгляд еврейском отроке с Базарной улицы – неизвестно; вероятно, судьба, а с ней, как известно, не поспоришь. Так или иначе, но в 1925 году Ефим Ладыженский – в числе учащихся лучшей в Одессе художественной школы, называвшейся в духе времени Студией социального воспитания, где основным преподавателем был Юлий Бершадский. (Впоследствии Ладыженский напишет, можно сказать, автобиографическую картину “Студия Бершадского”, вошедшую в серию “Город моего детства”.)

В конце XIX и в первых десятилетиях XX века Одесса была одним из важнейших культурных центров России и Украины; творческая жизнь, что называется, била ключом. Одна за другой открывались выставки художников – местных и столичных, художественных впечатлений было в избытке. Одесское Товарищество южнорусских художников объединяло таких видных мастеров как К. Костанди (бессменный председатель общества), Ю.Бершадский, Д.Буковецкий, А.Гауш, С.Кишиневский, Т.Фраерман, Т.Дворников, П.Волокидин, В.Заузе и других. На выставках Товарищества охотно участвовали многие известные, признанные художники Киева, Москвы, Петербурга. В годы утверждения и распространения искусства авангарда Одесса не оставалась в стороне, однако, ведущие мастера Това-

Сухие бычки  
Dried fish



рищества южнорусских художников продолжали несколько обновленную импрессионизмом традицию реализма.

Юлий Рафаилович Бершадский (1869-1956) – один из самых крупных одесских живописцев. В свое время он учился в одесской Рисовальной школе у К.Костанди и однофамильца Ефима, Г.Ладыженского, позднее в Императорской Академии художеств у Н.Кузнецова и И.Репина. Одаренный колорист и превосходный рисовальщик, Бершадский известен как мастер психологического портрета и бытового жанра, продолжатель реалистических традиций, наконец, как талантливый и опытный педагог чистяковской школы. Бершадский был в числе наиболее авторитетных мастеров Товарищества южнорусских художников, систематически выставлялся в Одессе, Киеве, Петербурге, приобщал своих учеников к художественной жизни России.

Ефим Ладыженский на всю жизнь сохранил благодарность к своему первому наставнику. Ю.Бершадскому, по его мнению, он был обязан многим и, прежде всего, тем профессионализмом высокого уровня, который всегда отличал его и служил основой и предусловием творческих свершений.

Несколько лет занимался Ефим Ладыженский в студии Бершадского; в 1928-ом студия прекратила свое существование, а Юлий Рафаилович перешел в одесский Художественный институт. По совету учителя Ладыженский поступает на отделение театрально-декорационного искусства, преподаватели которого Т.Фраерман, А.Гауш, В.Мюллер давали основа-



тельную и разностороннюю подготовку. Ефим последовал совету и никогда об этом не сожалел. В 1928 году Ефим Ладыженский поступает в Одесский Художественный институт и в 1931-ом его заканчивает.

Хорошо известно, что если человек талантлив в одной сфере, то его одаренность проявляется и в других. Ефим Ладыженский подтвердил этот феномен, осуществив свой талант не только в живописи и рисунке, но и в литературе. “Критики – утверждал художник – не могли сказать того, что я знаю о себе и что думаю о своем искусстве. Это достаточный повод прибегнуть к буквам, а не к привычным для меня краскам и линиям”. Уже на склоне лет, будучи в Израиле и завершив в основном работу над “Городом моего детства”, Ладыженский решает продолжить ее другими средствами. Так родилась серия очерков, задуманных поначалу как своего рода комментарии к картинам, но в процессе работы значительно переросших эти рамки. Рассказы Е.Ладыженского об Одессе 1920-х годов – “Ланжерон”, “Господин Щпиц и сыновья”, “После ночной облавы”, и другие – вобрали в себя огромный запас знаний, наблюдений, воспоминаний, которые не вошли и не могли войти в картины. Очерк “После ночной облавы” впечатляет, быть может, не только и не столько своими коллизиями, сколько пронзительной любовью и состраданием к человеку, будь то беспризорник или малолетняя проститутка, нетерпимостью автора к фальши и показухе. Написанные ярким, образным языком, насыщенные достоверными подробностями, которые просто невозможно придумать, эти очерки – настоящая литература. Неопубликованные до сих пор, они между тем органично вписываются в контекст одесской ветви российской словесности.

## ЛАНЖЕРОН

*Внимание  
читателей предлагаем  
один из очерков  
Ефима Ладыженского.*

К Белой Арке, состоящей из двух малых и одного большого проемов, приводили либо человеческие ноги, либо ноги лошадей, впряженных в дрожки, либо четыре колеса трамвая номер четыре Русско-бельгийского общества. Трамвай начинал свой путь от Старо-Портофранковской, чуточку шел по Тираспольской и затем напрямик двигался по Успенской улице. Огибал Александровский парк по правой стороне его периметра и выходил к этой самой Белой Арке, на которой среди всякого рода лепных украшений выступали буквы “ЛАНЖЕРОНЪ” с отбитым твердым знаком. Трамвай еще не успевал затормозить, как из него выскакивали мальчуганы, ехавшие зайцем. (Недавно я их вспомнил, когда смотрел по телевизору на выпрыгивающих из воды пингвинов в Антарктиде.) Более чинно выходили молодые люди и девушки, взявшие билеты, и с трудом опускали свои ноги с площадки на землю старые женщины в больших пикейных панاماх и немолодые мужчины в еще сохранившихся соломенных шляпах с двумя козырьками, и потому именуемых “здрасьте-до-свидания”.

Колея, по которой двигался трамвай, шириной была в аршин, и этими параллельными рельсами был опутан весь город. Еще некоторое время после революции некоторые “ватманы” считали своей профессиональной честью провести по всему пути своего следования стакан, до краев наполненный водой, ни капельки не пролив из него. Кондуктриссы были молоды и, как все одесситки – самые красивые девушки на свете, не сварливы, и не подымали “хай на всю Одессу” из-за не взятого вовремя билета, и говорили, как многие девицы в городе, что “готовы отдаться ему и не меньше”. Все спинки, обитые соломкой, передвигались соответственно желанию пассажиров и давали возможность сесть на сидения лицом друг к другу. Ручки из бронзы на спинках, дверях и окнах были вычеканены и орнаментированы. Все было предусмотрено, чтобы человек, едущий на работу, не устал. Не надо было упоминать истасканное слово о культуре и взывать к взаимной вежливости пассажира и кондуктора. Трамвай сам, своим существом, располагал к такому поведению.

Семейная прогулка в трамвае выглядела бы странной в нынешнее суетливое время, но в мое, тогда – ничуть не так. Папа, мама и мы, трое их сыновей, на трамвайной станции Преображенская, угол Успенской, в сумерки, когда вечера были длинны, а дни коротки, садились в трамвай номер двадцать шесть и отправлялись в путешествие по кольцевому маршруту. Мы смотрели через окно трамвая на людей, гуляющих по улицам, на освещенные магазины и иллюзионы. Мы проезжали мимо двух полицейских участков, где одновременно размещались и пожарные команды с каланчой. По балкончику такой каланчи ходил по кругу пожарник, следя, не загорелось ли где и что в городе. Когда город окутывал мороз в [минус] двенадцать и ниже градусов по Цельсию, на мачте каланчи повисал белый шар, оповещавший родителей, что их дети, гимназисты до четвертого класса, должны пребывать дома. Красный шар на крестовине мачты обозначал, что где-то пожар. Однажды наш трамвай остановился, пропуская вырвавшихся из широченных ворот пожарной команды лошадей, тянувших повозки с бочками, наполненными водой, обклеенными пожарными в медных касках, застегивавшими на ходу пояса с топориками в чехлах и бряцающими металлическими карабинами. Такие повозки возили множество складных лестниц, багры и толстые брезентовые шланги, свернутые, как тощие змеи. Все уже сияло и светилось от зажжённых факелов и звенело колокольным нескончаемым звоном. Каждая пожарная команда имела своих полупершеронов, со своей отличной мастью. В этой стремительности было что-то захватывающее и от самого зрелища, и от того, с каким рвением одни люди желали помочь другим людям в постигшей их беде. Об этом могли подумать взрослые; мы же, дети, восхищались действием и зрелищем, и наши эмоции абсолютно не соответствовали ни чувствам, ни мыслям наших родителей.

Путь нашего трамвая следовал мимо гордости города и его аборигенов – Оперного театра. О нем говорили, что он – копия Венского театра, а раз

он, наш, копия, то Венский – самый лучший в мире и значит, наш – второй на свете. Театр действительно был очень хорош и наряден. Я в нем практиковал, учась в институте на третьем курсе, это было уже после его восстановления.

Театр загорелся после оперы “Демон”. Причина была одна, а толков – много. Это была драма не только для Демона, но и для одесситов. Говорили, какой-то комитет обратился ко всем одесситам, к настоящим и к одесситам в прошлом, раскиданным по всей стране и за границей, с просьбой о пожертвовании на восстановление театра. Пожертвовали более двух миллионов рублей. Театр восстановили, а техническую часть сильно усовершенствовали. Были вышиты, вытканы, и написаны три занавеса по эскизам Александра Яковлевича Головина. По его же эскизам были вновь сделаны декорации к “Кармен” и к другим операм и балетам для еще лучшего, чем прежде, обновленного театра. Я имел честь держать эти листы бумаги и картоны, на которых были написаны эскизы художниками лучшей школы декорационного изобразительного искусства. Благодаря Дягилеву сердца многих зрителей за рубежом были покорены декорациями этих замечательных русских художников. Те полгода, что я трудился в этом театре, дали мне возможность видеть, как эти эскизы претворялись в жизнь. В театре работали два брата Садовниковых декораторами-исполнителями. Это значило, что эскизы, размером сорок на шестьдесят сантиметров, поступавшие к ним в декорационную, должны были становиться кулисами, падугами и задниками по пятнадцать метров в высоту и двадцать пять метров в ширину, т.е. каждый изображаемый предмет, дом, дерево, куст увеличивались в двадцать-двадцать пять раз. Такое ремесло требовало огромного умения и мастерства, если еще учесть, что клеевая краска, которой писали декорации, при высыхании менялась в цвете, мокрая, она казалась темной и сочной, и если не знать и не уметь, высохшая она становилась светлой и вялой. Темпераментные мазки Коровина должны были обретать на заднике форму дерева, шатра или еще какой-нибудь конкретности. Писали они делижансами и флейцами на длинных ручках, пользуясь передвигаемой огромной цинковой палитрой, состоящей из множества отсеков, в которых и находились разведенные для этой цели краски. Старший из братьев был похож внешне на автопортрет Головина и тоже ходил в серой холщовой блузе при черном большом банте. Младший страдал запоями, дрящимися от двух до трех недель. На него было горько и страшно смотреть, когда он выходил из запоя. Он тогда походил на горемык, изображенных на картинах передвижников.

Завершив наше кольцевое путешествие, наполненные впечатлениями, мы возвращались в дом. Нас встречали тепло кафельных печей, шипение самовара с чайником, завершавшим его, как корона – чело короля. Яркий свет керосиновой лампы под абажуром, спускающейся с потолка, излучался так, что отражался белой скатертью на столе, на котором уже стояли

пять фарфоровых чашек в блюдцах с золотой каемочкой и серебряный подстаканник со стаканом для папы. Маня к нашему возвращению уставляла стол разными вареньями, сливочным маслом, хлебницей и колотым сахаром. Выкладывалась из пергаментной бумаги пастрома, купленная по дороге домой в гастрономическом магазине Айзенберга. Выпив чай, мама с Володей просматривали ранец и готовили его к завтрашним занятиям в гимназии. Все укладывалось согласно расписанию в дневнике, который мама держала с таким трепетом. Дневник был заполнен почти сплошь пятерками, ведь в каждой пятерке была значительная доля ее усилий и прилежания. Нас умывали и клали в постели. “Даня, ты спишь?” – спрашивал я в темноте младшего брата. “Да. А ты?” – возвращал он мне мой вопрос. “Да, а ты?” – отвечал ему я, и так несколько раз, пока сон не одолевал нас. Были ли эти минуты самыми блаженными в моей жизни? В детстве все минуты блаженны, если тебе тепло, ты сыт и рядом любящая тебя мама.

Море уже виднелось из трамвайных окон, а когда проходили под аркой, оно раскрывалось во всю ширь, готовое поглотить все и вся, и не от жестокосердия, а от любви. От горизонта до берега тянулась длинная полоса, отражавшая невысокое в небе солнце. Полоса как бы делила море на две части и излучала такой свет, что на него было больно смотреть, как больно смотреть на вольтову дугу, сваривающую железо.

Под Ланжероном понималось все побережье с морем до бывшей дачи Прокудина, где на узком каменистом, зажатом скалами берегу, потом разместилась водная станция совслужащих, бывшая дача “Отрада”, с несколькими рыбацкими, белыми хибарками. Они стояли на утрамбованной плоскости, отвоеванной у крутого, из красной глины, поросшего зелеными колючими кустами края города, окаймлявшего почти все побережье. Некоторые домики рыбаков были увиты диким виноградом, а спуск к морю совершался по вырытым в этой же глине ступеням, устланным дощечками. На берегу вытянутые из воды отдыхали после ночного лова скумбрии и бычков шаланды. Сети с нанизанными барбелками сушились на жердях. Весла стояли дыбом, красной лопастью упираясь в небо. Без всяких деревянных заборов и проволочных ограждений этот берег переходил в другой, более песчаный, больший по площади берег, именуемый Ланжероном. Он был дик, бесплатен, без всяких признаков цивилизации современных пляжей. Если стоять лицом к открытому морю, то слева начинался “малый”, а потом – “глубокий массив”. Видно, эта часть берега брала на себя основной удар моря, разбушевавшегося из глубин, дразнимого низовым ветром, и поэтому она была уложена огромными цементными блоками (тогда слово “бетон” мое ухо не слышало.) Они должны были удерживать страсть волн и желание берега быть ими поглощенным. Завершался “глубокий массив” деревянным зданием водной спасательной станции и купальнями с отдельными ступеньками, идущими в воду, для мужчин и женщин. Над этим зданием всегда развевалось белое полотни-

ще флага с перекрещенными черными якорями на фоне спасательного круга, наполовину красного. Вода в этом месте была зыбкой, цвета “берлинской лазури” и “французской зелени”. “Глубокий массив” был пристанищем умеющих плавать и не имеющих времени мужчин и молодых людей. На более долгие сроки его оккупировали в революционное и послереволюционное время беспризорники. Здесь они не купались, а мылись и стирали свои бесполье и обесцвеченные обноски, искали вшей и брили друг другу головы стеклом от битых бутылок. Пока их стиранные одежды сохли под солнцем, беспризорники играли в “очко”, в карты. В такие минуты и на них снисходило блаженство, и надежды бродили в их, теперь уже безволосых и безвшивых головах.

Ланжерон – французское не то имя, не то что-то обозначающее слово, а для меня ни то, ни другое, а часть жизни, оставившая след во мне на всю жизнь. Я бывал на Ланжероне, как только вода моря, и только Черного и только омывающего Одессу, могла остудить разгоряченное и снаружи и изнутри мое тело. Я шел, стремился, бежал к нему, чтобы на языке испытать его солоноватость и терпкость, чтобы учуять запах морской травы и йода, чтобы наполнить свои легкие его морским воздухом. Я видел море, ставшее льдом, припаянное к берегам Ланжерона. Я видел тебя, Море, бурное, как на картинах Айвазовского. Я видел Тебя без зыби, таким умиротворенным, как на картинах художника Марке. Я видел Тебя застывшим, как сталь в колошнике, я верил в замечательную идею Всеволода Мейерхольда пройти призраку отца Гамлета в спектакле по Тебе. Ты меня хотело несколько раз оставить у себя, но, видно, щадило мою молодость, а может, и верило в мой талант. Может, наступило время принять меня к себе навечно? А? Может, мы, так давно не видевшие друг друга, но так любящие друг друга, обручимся? Это ведь не может иметь значения, что я где-то далеко от тебя, Ланжерон? Я всегда с тобой, я рядом.

Но бывали редкие случаи, когда я отправлялся купаться из дому, и тогда за мной увязывалась Белка. Свою улицу я никогда не выбирал как путь к морю, хотя и по ней можно было напрямик попасть к нему. По моей не ходили трамваи, а по параллельным ей, Большой Арнаутской и Успенской – да. В трамвай я старался сесть последним, повиснув на ступеньке, чтобы быть виденным Белкой. Это мне не удавалось, так как желавших ехать зайцем было много, а обеспечивалось это далёкостью пребывания от кондуктриссы и легкостью прыгивания на ходу со ступеньки, если проходил контролер. В общем, Белка знала, что я еду в трамвае, а я знал, что она бежит невдалеке, высунув язык, обегая все встречавшиеся на ее пути препятствия. Когда я сходил с трамвая, прибыв на место назначения, она уже зорко поглядывала на меня, размахивая хвостом так, что удивляло, как он не отрывается. Предела радости у Белки не было. Она норовила высоко подскочить, чтобы лизнуть мое лицо, и удовлетворялась, облизывая мои ноги. На всех лаяла, что-то нюхала, отстав, догоняла меня, громко дыша, высунув свой язык. Это все должно было доказать ее принадлежность мне, а мою – ей.

Преодолев пологий и длинный спуск к морю, на берегу снимал с себя рубашку, сандалии, и эти две вещи укутывал в штаны и перевязывал поясом. Белка уже успела утолить свою жажду, выпив значительное количество морской воды. Положив на камушки с песком сверток своей одежды, просил-приказывал Белке стеречь мое добро, а сам отправлялся в воду. Каждый вступающий нагретыми ступнями ног в прохладную, морскую воду знает, что это такое. У меня бывали те же ощущения, что и у этого, каждого. Описать я их не смогу и, потому, даже пытаться не буду. Я испытывал странное чувство, будто все лежащие и сидящие на берегу смотрят на меня, как на человека, впервые одевшего новый костюм. Именно это чувство обращения на меня множества глаз вынуждало меня действовать решительно и красиво. Я входил в воду, как в свою стихию, отшвыривал ступнями ног леденящую воду, не чувствуя боли в пятках от острых камней. Пройдя глубину “выше колен”, нырнув, знал, что вынырнуть из воды смогу разрешить себе только на пределе бездыханности. Вынув голову из воды, вздыхал глубоко и удовлетворенно, начиная загребать то правой, то левой рукой, плашмя ударяя по поверхности воды всей пятерней, да так, чтобы хлопок слышался там, на берегу, предполагаемому зрителю. Сохранив всю эстетику и пластику движений, я поворачивался на спину и видел плывущую ко мне Белку. Я знал, как она исстрадалась, ища выход между долгом и желанием, должна сторожить одежду и искушаемая быть рядом со мной. Искушение брало верх, и она, бросив последний взгляд на одежду, входила в воду. Добравшись до меня, пыталась от радости меня утопить, взбираясь мне на спину, но, успокоившись, плыла рядом, держа голову высоко над водой, шлепая передними лапами по ней. Выйдя на берег, отряхивала приставшую воду к ее невысокой шерсти, обдавая людей, принимавших солнечные ванны мелкими брызгами, вызывая их гнев и возмущение. Я ложился плашмя на теплую поверхность берега, уместив свою голову на сверток одежды, как на подушку.

Белка, будучи явно пролетарского происхождения, презрев недовольство нэпманов, несколько раз обкатывая свою спину в песке, пристраивалась возле меня. И я, и она, чувствуя удовлетворение от содеянного, зажмурив глаза, уходили в глубокий сон. В “день четвертый” созданное Богом светило много тысяч лет спустя мое сонное тело сделало похожим на засушенный пергамент, который мог стать находкой для археологов. При попытке согнуть сустав он и звук издавал засушенного пергамента. Только море, созданное Богом в “день третий”, могло придать моей коже прежнюю, свойственную ей эластичность. Слава Всевышнему за все сотворенное им во все “шесть дней”.

По берегу ходили мальчуганы, продавцы пресной воды, наливающие ее в эмалированную кружку из огромного чайника, укутанного в огрызки ватного одеяла, чтобы уберечь ее прохладность. Немолодые женщины продавали “горячую пшенку” из корзин, тоже обернутых ватными одеялами

с целью сохранения ее горячности. Это было наглядным подтверждением “закона сохранения тепла” Джоуля.

Рыбаки, жившие рядом с Ланжероном, хорошо знали меня. Я на их территории часто писал этюды, вписывая в них их белые домики с плоскими крышами, их цветные шаланды с полюбившимися им именами женщин и даже их самих, иногда позировавших мне. Они в любое рабочее время давали мне шаланду, чтобы порезвиться на море со сверстниками. Если же к ним обращались люди, желающие снять лодку на час-два, чтобы прокатиться по морю, а грести они не умели, то ко мне рыбак обращался с просьбой “погрести”, так как ему, рыбаку, “размениваться на такие мелочи нет смысла”. “Це глупство за таки малы гроши отлучаться от дила”. Хозяин сталкивал лодку в воду, я же уводил ее в глубь, подальше от берега. Этого хотели большинство лодконанимателей. Я становился гондольером с парой тяжелых весел, а не с одним, как положено там, в Венеции, и не пел, как там, неаполитанские песни. Они сидели напряженно, с непривычно белым телом в трусиках и лифчике, на корме. Я против них, вполоборота, выставив вперед левое плечо, как принято у рыбаков, нажимая на одно весло, выдерживая привычный ритм и правильный курс против течения.

Мы уже минут двадцать как удалились от берега. Мои пассажиры, уверовав в меня, решили выпить и закусить. Он снял красную фольгу с бутылки шустовского коньяка, откупорил ее штопором, налил в серебряную рюмочку и поднес мне. Первый же глоток обжег меня и обдал запахом клопов, я его выплюнул за борт, прополоскав рот морской водой.

(С тех пор, до 1956 года, я помнил этот вкус и запах. Забыл его я в кафе “Красный мак”, в Столешниковом переулке в Москве, когда Александр Григорьевич Тышлер угостил меня им. Этот напиток мне долго нравился, независимо от марок и звездочек, до второго инфаркта).

Посмеявшись над моей некомпетентностью, они выпивали и закусывали, обнимались и целовались. Чтобы не смущать их и дать волю их рукам и губам, я повернулся к ним спиной, не греб, а табанил, удерживая лодку против зыби, и глаза свои в очках обратил туда, где горизонт отделяет воду от неба, или наоборот, они сливаются воедино. Мой разошедшийся кутила захотел показать своей Офелии, что ему море по колено и бултыхнулся в воду, а вынырнул без верхней, вставной золотой челюсти. Если бы я был аквалангистом, то, наверное, и тогда не рискнул бы нырнуть в воду из-за брезгливости искать чьи-то вставные зубы. Но тогда и слово “акваланг” не существовало. С трудом вытянул его на борт лодки и почти без трусов. Они, намкнув, черные, длинные обнажили далеко уже не такой уверенный зад, шлепнувшийся на дно. Его, с половиной зубов, ее, со всеми тридцатью двумя, доставил на берег Ланжерона. Потом наш рыбак, на котором живого места не было, а все сплошь татуировка, выпивая граненый стакан сивухи, рассказывал, как “Юхимка, художник, одним махом у его пассажира все зубы враз вышиб”.

## “ВСЬ МИР – ТЕАТР”

В 1931 году Ефим Ладыженский, получив диплом об успешном окончании учебного курса театрально-декорационного отделения Художественного института в полном объеме, покидает Одессу.

Художнику было тогда двадцать лет, и он был преисполнен желанием проявить себя. Учителя и наставники по институту открыли перед ним кладезь профессионального мастерства, дополненный полугодовой стажировкой в Оперном театре (восстанавливали после пожара декорации К.Коровина и А.Головина), а также общением с художниками-декораторами, братьями Садовниковыми.

Как театральный художник Ладыженский работал много и увлеченно, всего им было оформлено 76 спектаклей во многих театрах страны. В первые несколько лет после окончания института это были, в основном, периферийные театры – Краснодар, Сталинград, Ташкент, Ашхабад, в 45-ом – Алма-Ата, в 1950-51 годах – Саратов; отдельные постановки состоялись также в театрах Минска, Вильнюса, других городов. Это была, быть может, суровая, но полезная школа. Когда в 1935 году семья Ладыженских, наконец осела в Москве, перед художником открылись двери столичных театров. С 30-х годов и всю войну Ефим Бенционович работал в Московском Драматическом театре под руководством Ф.Каверина, писал, в частности, декорации для армейских и фронтовых театров. В 1950-х – 60-х годах в театре Сатиры, драматическом театре на Таганке, наконец, последняя постановка в Малом театре в 1964 году. Работал Ла-

*Эскиз декорации  
к балету “Белеет парус  
одинокий” по В.Катаеву*

*The scenery for  
“Lonely White Sail”  
by V.Kataev: a draft*





Эскиз декорации  
к балету “Белеет парус  
одинокий” по В.Катаеву

The scenery for  
“Lonely White Sail”  
by V.Kataev: a draft



Ладыженский и на студии Мосфильм, где в 30-х годах был художником двух фильмов — “Моряна” и “Последняя ночь”. Еще во время войны, в 1942 году, в маленьком провинциальном Борисоглебске, в Доме Красной армии Ефим Бенционович открывает свою первую персональную выставку. Это была выставка театральных эскизов. Репутация Е.Ладыженского, как театрального художника, была достаточно высокой и стабильной. Еще более она укрепилась после состоявшейся в 1962 году выставки его театральных работ, дополненной также живописными пейзажами, портретами, натюр-мортами, линогравюрами, монотипиями, офортами. В 1967 году участвовал во Всесоюзной выставке художников театра, кино и телевидения, и снова успех.

Наконец, биенале в Сан-Пауло, Бразилия. В контексте театрально-декорационного искусства первой половины и середины XX века Ефим Ладыженский занимал вполне определенную позицию. Сценография русского авангарда 1910х-20х годов, как ультралиберального, так и более умеренного толка оставалась ему в принципе чуждой. Тем более, что “золотой век” ее к этому времени остался позади. Вскоре после окончания института Ладыженский оформил несколько постановок в духе распространенного тогда конструктивизма, но продолжения не последовало. Живописец по призванию и “по страсти”, превыше всего ценивший цвет как основной носитель смыслового и эмоционального наполнения сценического образа, Ефим Ладыженский, отнюдь не отбрасывая новаторский

Эскиз декорации  
к балету “Белеет парус  
одинокий” по В.Катаеву

The scenery for  
“Lonely White Sail”  
by V.Kataev: a draft



опыт авангарда, решительно предпочитал театральную живопись, основанную на общепризнанных эстетических нормах и критериях. “Русская школа художников театра, – писал Е.Ладыженский, – имела в своих рядах Врубеля и Головина, Добужинского и Бакста, Шагала и Тышлера, Рабиновича и Фалька. Даже когда театр стал увлекаться конструктивизмом, то художники, которые в нем трудились – Якулов и Экстер, Альтман и Татлин – были не менее замешаны на большой, художественной живописной культуре.”

В этом русле Ефим Ладыженский и состоялся как театральный художник. Судить о его работе в театре затруднительно, поскольку спектакли, как известно, сходят со сцены, а эскизов декораций сохранилось, к сожалению, мало. В репертуаре Ладыженского была и отечественная (Гоголь, Островский, Чехов, Горький) и мировая (Гольдони, Шиллер, Бальзак, Бомарше) классика; более всего современная драматургия – В.Катаев, И.Сельвинский, А.Галич, А.Арбузов, М.Шатров, Н.Зархи и другие. Зрительные образы этих и других спектаклей при всем их разнообразии объединяло пристрастие художника к жизненной конкретности целого и всех деталей, временная и локальная характерность – но не буквальная, а по сути и по духу, изобретательность в сценической условности образных и пространственных решений, наконец, многоцветность и декоративность, соотносенные с замыслами драматурга, режиссера, актеров. В одних случаях это была скорее театрализованная графика, в других – броская декоративность цвета и композиций, в тре-

тых – трансформация и перетекание одних мотивов в другие, а вот чего не было в творчестве Е.Ладыженского как театрального художника, так это помпезной роскоши постановок, внешних эффектов при скудости или банальности образных решений. Впоследствии, создавая эскизы декораций к “Закату” И.Бабеля, либретто “Думы про Опанаса” Э.Багрицкого, “пьесам моей темы”, по словам художника, Ефим Ладыженский широко и свободно пользовался более усложненным языком сценического гротеска и овеществленных метафор.

На протяжении тридцати лет театр оставался и источником существования, и главной, но не единственной, темой и содержанием творческой жизни Ефима Ладыженского. Жизнь ведь не стоит на месте, все время происходят какие-то события, значительные, важные и не очень, возникают новые задачи и проблемы. В 1939 году Ефима Ладыженского принимают в члены Союза советских художников. Тогда же он получает заказы на декоративные панно для павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки “Свекла” (1936) и “Северный Кавказ. Крым” (1939). При малейшей возможности срывался с места и отправлялся в дальние и ближние странствия. В 1959 году побывал в Таллине и Риге, привез несколько очень удачных пейзажей, и с тех пор “заболел” станковой живописью. В 1950-60-х годах – в Латвии, Средней Азии, на Каспии и Азовском море, в Косове на Прикарпатье. Переход от театрально-декоративной живописи к станковой потребовал не только творческой, но и психологической перестройки. “Ощущение было такое, – признается художник, – как будто

Суздаль  
Suzdal



*На Каме  
On Kama river*



я вошел в ледяную воду, до этого нагревшись на солнце”. С особой радостью писал в Новгороде, Суздале, на Севере неповторимые по красоте и гармонии древнерусские храмы – Кирилло-Белозерский и Ферапонтов монастыри на Беломорье, Софийский собор, Ярославово Дворище, Антониев и Юрьев монастыри в Новгороде, церковь Покрова на Нерли. А вот в рабочих и шахтерских поселках Пермского края возникла серия индустриальных ландшафтов, впечатляющих мрачноватой, угрюмой тональностью, драматическими интонациями. И здесь же пейзажи “Солнце в тумане”, “Предместье”, “Серый день” (все – 1963 г.) и другие, воссоздающие иную Россию – убогие деревеньки, хмурые избы вдоль размокших в осенних дождях дорог, такие же пасмурные дни. В крутом “замесе” палитры, обостренном ощущении сильной цветопластики природы видится причастность художника к московской школе, мощной традиции отечественного колоризма, идущей от живописи “бубнововалетцев”, еще раньше от К.Коровина и Союза русских художников. Да и вообще, как мне представляется, пейзажи Ефима Ладыженского в перспективе его творческого наследия, остаются недооцененными, культура цвета и пластики соединяет лирический подтекст образа с суровой, мужественной эпичностью первозданной природы, “озвученность” пространства с глубоким проникновением в самую сердцевину традиционного российского пейзажа.



Останкино / Ostankino

*Кувшин и вобла*  
*Still life with jug*  
*and fish*



Особую группу работ составили акварели, воссоздающие дворцовые интерьеры Останкино (1948 и 1965) и Кусково (1976). Виртуозно владея сложной и такой благодарной техникой акварели, Е.Ладыженский сумел сберечь редкостную свежесть и непосредственность картинного образа, не допуская при этом ни одной поправки или неверного мазка. Светоносная прозрачность фактуры, единство цветовой гаммы, гармония звучного, слегка приглушенного колорита, безупречность пространственных отношений, наконец, царственная роскошь этих парадных покоев и всего антуража создают ощущение величавой, торжественной праздничности. В филигранной узорчатости целого и деталей, утонченной изысканности цвета, графики, пластики слышатся отзвуки эпохи “Мира искусства”, эпохи изящного стилизаторства и благородного эстетизма.

А когда театр приковывал художника к Москве, то он мог работать даже ... на кухне. Его натюрморты (акварель и темпера) вполне “демократичны” по сюжетам, чаще всего рыбы – вобла, тарань красная и камбала белая, тушка курицы, лук, чеснок, редис, посуда, но красота живописи поднимает эти непритязательные натюрморты на уровень лучших работ взыскательного художника.

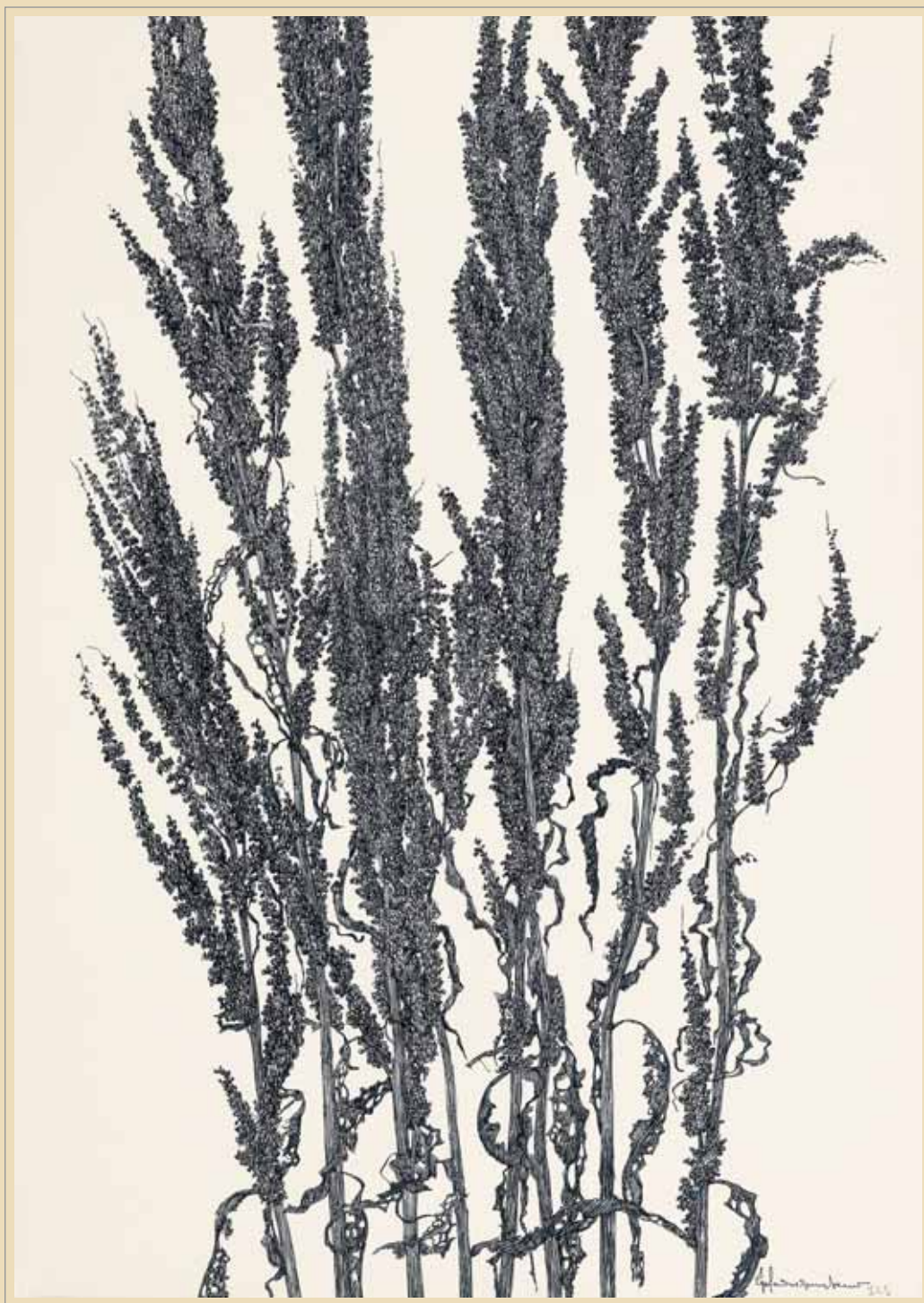
Пришло время, когда работа в театре становится художнику не в радость, а в тягость; с сожалением или без, но Е.Ладыженский с ней расстается.

“Одной из причин ухода со сцены театра, – поясняет Ефим Бенционович, – были непомерные посягательства режиссеров на изобразительную сторону спектакля, они не только диктовали что и где и как, но даже сами оформляли спектакли. А потому им художник, понимающий театр, как приложение пластических идей, воплощенных в изобразительные образы драматургического произведения, фактически не был нужен, потому-то на сцене появились технологи, умеющие в макете воплотить идею режиссера. Станковая картина, появившаяся из-под моей кисти в 1967 году, могла родиться именно тогда, когда я оставил сцену, оформив к этому времени более семидесяти спектаклей, где в моих декорациях действовали актеры”.

И далее: “Оставив работу в театре, ушла суета, освободилась черепная коробка от другими придуманных образов, от навязанных мне мест действия и событий. Я освободился от обязательно присутствующих драматурга с его пьесой, от режиссера с его планом спектакля, от актеров и актрис, не желающих играть в платье фиолетового цвета, так как “это их старит”. У меня появилась возможность подумать об окружающем меня мире”.

Театр остался в прошлом, но искусство сценического действия осталось с художником навсегда. Это не было ностальгическим воспоминанием о молодости в кулисах театра, но пережитое и осознанное принятие театральности в широком значении понятия и в качестве одного из важнейших слагаемых творческого метода. Если конкретнее и нагляднее, то это будет создание так называемых сценариев или либретто в виде законченных циклов эскизов декораций – без надежды и без расчета на их сценическое воплощение, например, к “Закату” И.Бабея, “Думе про Опанаса” Э.Багрицкого, “Умным вещам” С.Маршака. “Работа для театра, – поясняет Ефим Ладыженский – с его специфическими и разнообразными требованиями и возможностями, свойственными, пожалуй, только театру, развивает воображение художника, предоставляя ему известную свободу в выборе композиционных средств и способов выражения. Поэтому и по сей день, я продолжаю писать театральные эскизы, в этом жанре выражаю свои художественные замыслы, свое отношение к жизни [...]. Те пьесы или инсценировки, которые я выбираю, требуют пяти и более эскизов. Тем легче, как мне кажется, и вернее выразить замысел автора и себя. Это же желание “выговориться” руководит мною, когда я пишу натюрморты, пейзажи, портреты”.

Ефим Ладыженский “выговаривался” всю свою творческую жизнь.



*Растения / Plants*



## ГОРОД ЕГО ДЕТСТВА

Все мы родом из детства – эта банальная, до предела затасканная и замусоленная сентенция не становится менее истинной. В самом прямом и буквальном значении она относится к Ефиму Ладыженскому. Его главное творческое свершение так и называется – “Город моего детства”. Сага об Одессе – около двухсот (!) глав уникального, единственного в своем роде эпического и лирического повествования в цвете и линиях.

“Путь к причалу” был долгим и трудным. Первые картины цикла возникли в 1962 году, но условия для воплощения замысла сложились лишь в конце 60-х годов, когда художник расстался с театром и целиком посвятил себя станковой живописи. “Так я приближался к заветной цели [...] и пришел в свой дом на улице Базарной, а потом Раковского, а потом Кооперативной, а потом Кирова, улице в городе Одесса моих юных лет, пришел на место действия, не отходя от мольберта и холстов в мастерской на улице Вавилова в городе Москва [...]. Теперь, когда с годами ушла суета, – продолжал Ладыженский – когда за спиной большой кусок жизни, когда остаешься один на один с самим собой, возникают образы моей молодости, моей Одессы, грежу о юности и зарисовываю свои грезы”. Художник уже не в силах был нести, что называется, на горбу груз воспоминаний, бремя ностальгии (хотя и не любил это слово) по стране его детства. Художник сравнил себя с кораблем, возвратившимся из дальнего плавания: “И если корабль, пусть как метафора, пришел в свой док отдохнуть, освободиться от ракушек, приставших к его днищу, так и я – вздохнул свободно и легко, обретя свое прошлое. Это прошлое стало настоящим для меня, и мое мастерство и умение его выразить станут столь же настоящим и для других. О, прошлое было столь многообразно, пусть даже в небольшом ареале его действий. Для своего воплощения оно потребовало множество картонов, холстов и более чем десять лет упорного труда. ... В воспоминании и воображении днем и ночью возникали улицы и бульвары Одессы минувших времен, текущий вдоль и поперек их нескончаемый многоголосый поток одесситов, и освободиться от этих видений можно было только одним способом – воплотить их в живую, пульсирующую плоть живописных образов, наделив их самостоятельным и самодостаточным бытием”.

И еще об одном. Возвращение в Одессу его детства стало для художника своего рода виртуальным, воображаемым уходом из так угнетавшей и оскорблявшей его окружающей действительности, уходом в город его детства, где он был так счастлив. Всю свою сознательную жизнь Ефим Ладыженский находился в состоянии внутреннего, не афишируемого конфликта с советской действительностью. “Город моего детства” оказался одной из адекватных форм этой скрытой конфронтации.

Хотелось бы остановиться на одном моменте, не имеющем, казалось бы, прямого отношения ни к профессиональному искусству, ни к художественной критике. Речь идет об искренности и непосредственности в творчестве,

которые, при определенных обстоятельствах, приобретают значение эстетических категорий. Это само собой разумеется; искренность художника, как одна из составляющих образной структуры, обычно, как бы выносится за скобки, а между тем такого рода равновесие оценочного баланса встречается, далеко не всегда. Ефим Ладыженский – художник безусловной искренности; его абсолютный слух отторгает малейшую фальшь. Художнику чужды столь распространенные в советском искусстве назидательность и осточертевшие всем морализаторские проповеди и поучения; он не идеализирует и не приукрашивает ни своих героев, ни Одессу 20-х годов – город Исаака Бабеля и Бени Крика, но и не принижает их, не смеется над ними, но лишь улыбается им и пишет такими, какими они были и какими остались в памяти современника. Он – не бесстрастный наблюдатель и созерцатель, а “действующее лицо, соучастник и сопереживатель”.

О картинах цикла “Город моего детства” писать и легко, и трудно. Легко, потому что серии присуще почти классическое единство времени и места действия, равно как и единство стиля, живописной манеры, выразительных средств – и это при всем их разнообразии и гибкости. Все ясно и нет никаких секретов и намеков, иносказаний и усложненных метафор и ассоциаций, психологических изысков и т.п. Но стоит только присмотреться, как загадок обнаруживается в избытке... Трудно потому, что, буквально, каждая из двухсот картин цикла – законченное произведение искусства и уже, в силу этого, заслуживает, по меньшей мере, внимательного анализа. Все вместе они образуют единую мозаику быта и бытия Одессы и одесситов, и утрата даже одного кусочка смальты оборачивается ущербом для ее целостности.

Живописный цикл, как было сказано, состоит из двухсот картин, и рассказ об одной или нескольких может означать обидное невнимание к другим, не менее важным и интересным. Этот пестрый, шумный, голосистый мир столь густонаселенный, что по количеству обитателей на каждый квадратный метр площади он удерживает первенство среди всех стран и городов планеты. Вот перепись населения, составленная одним из критиков: мужчины и женщины, дети, старики, старухи, лавочники, дельцы, жулики, мастеровые, проститутки, адвокаты, раввины, милиционеры, налетчики, богачи, артисты, дикие биндюжники, матросы... Среда обитания: улицы, бульвары, рынки, кафе, мастерские, театры, квартиры, рестораны, дворы, синагоги, притоны, кладбища, банки, пляжи, магазины... В этих картинах все главное и все неглавное, все – значительное, и все – незначительное. Принятая в обществе иерархия ценностей поставлена, если хотите, с ног на голову.

Выражение “вся Одесса” имеет определенный иронический подтекст, но в данном случае это не просто гипербола, а жанровая характеристика. Перечислять сюжеты Ладыженского – занятие неблагодарное, те или иные упу-

щения могут оказаться существенными. А понятие “классификация” слишком академично и не очень отвечает такому живому и творчески непредсказуемому явлению искусства, какой представляется серия “Город моего детства”. Разумеется, приводить эти работы к общему знаменателю нет необходимости, и все же интересно проследить некоторые нити, скрепляющие те или иные работы в некую целостность. Так, например, “массовки” как характерная черта общественного быта 1920-х годов. Это и “Пионерский парад” (“Мы кузнецы...”), и “Маевка фабрики имени Р.Люксембург”, и “Да здравствует 1-е мая”, и “В саду трезвости”, и многие другие. К ним примыкают сюжеты нового быта – “Публичка”, “Большая перемена”, “В студии Бершадского”, “Музыкальная школа Столярского”. А в параллель к ним ложится не формальное, но стихийное и традиционное многолюдье “Толчок”, “Дерибасовская”, “После базара”, “Амурские волны”, “Старый базар утром”, и другие.

Это и есть “вся Одесса”, состоящая из десятков и сотен одесситов и, очевидно, индивидуализация каждого из них – задача не просто невозможная, но выламывающаяся из общего замысла: то была эпоха массовых действий и массового сознания – в противовес “старорежимному” индивидуализму. Люди в толпе на картинах Ладыженского – на одно лицо, еще точнее – обезличены, и это не каприз художника, не прием, но закон памяти, временной ретроспекции пространства, слитого с историческим временем.

Толпа то бурлит, разливаясь по улицам и площадям, то замедляет ритм, и от нее отпочковываются небольшие группки, будь то посетители ресторана “Медведь” или “Кафе бывшего Фанкони”, работница на засолке скумбрии или прачка “Большой стирки”, непременные зрители любых уличных представлений и происшествий – цирка, борьбы, похорон – артистки Веры Холодной или директора Церабкоопа.

При желании, можно выделить сцены из еврейской жизни: “Ханука”, “Хупа в танцевальном классе Зингера”, “Фрида выходит замуж”, “Шойхет”, “Еврейская свадьба”, “Синагога”, “Саррочке от Фимы”, “Симхат-Тора” и другие. Здесь много сочного, незлобивого юмора, много душевной теплоты, благорасположенности художника к своим героям и своим зрителям. Город открывает нам свою “частную жизнь” с такими сюжетами как “Беспризорники на Глубоком массиве”, “В бане Исаковича”, “Боря-вундеркинд” и т.п.

В этом плане очень важен уровень жизненной и исторической достоверности и, соответственно, уровень нашего доверия к изображениям. Можно, конечно, проверить это посредством сопоставления с литературными источниками. Только один пример, И.Бабея: “Ветер шатался мимо лаво-

чек, сияющий глаз заката падал в море, и небо было красно, как красное число в календаре. Торговля прикрылась уже на Дерibasовской, и налетчики проехали на глухую улицу к публичному дому. Они ехали в лаковых экипажах, разодетые как птицы колибри, в цветных пиджаках, глаза выпучены, одна нога отставлена к подножке, а в стальной протянутой руке каждый держал букет, завороченный в папиросную бумагу. Отлакированные пролетки двигались шагом, в каждом экипаже сидел один человек с букетом, и кучера, торчавшие на высоких сидениях, украшены были бантами, как шафера не свадьбах. Старые еврейки в наколках лениво следили за течением этой привычной процессии – они были ко всему равнодушны, старые эти еврейки”.

Картина Ефима Ладыженского “Налетчики едут крутить любовь” хотя и близка к тексту И.Бабеля, но она не литературного происхождения: художник создавал не иллюстрации, а черпал из богатого запаса собственных наблюдений и впечатлений.

Художник испытывал к родному городу нежную любовь и привязанность, любовь, сдобренную изрядной дозой иронии, не язвительной и разрушающей, но доброй, благожелательной, в которой, как мне представляется, видится черта еврейского национального характера и, соответственно, еврейского искусства.

“Горечь и доброта, скорбь и юмор, горе и смех, – писал Ефим Ладыженский – извечные спутники моего народа, давшие ему возможность выстоять во всех его невзгодах, – и есть национальная черта искусства еврейского художника или художника, чьи предки были евреями.”

Время течет, словно песок, между пальцами, и на нашей памяти 20-е годы – годы детства художника, становятся “старым добрым временем”, а ирония перетекает в элегию... По этому поводу позволим себе лирический пассаж одного из критиков – И.Лещинского: “Нам не дано уже в белых теннисках и белых, чесучовых брюках сидеть под полосатым тентом кафе, не дано мчаться по бульвару в пролетке лихача, объедаться сверх меры и надобности на чьей-то свадьбе, смотреть с восторгом и ужасом на запряженных в катафалк лошадей под белым сетчатым покрывалом и на покойницу в белых туфельках в открытом гробу, не дано слушать уханье духового оркестра, надрывающего душу шопеновским маршем. И мальчишкой, который стоит там, среди зрителей, конечно, мог бы быть и я, но вот встретиться с ним я уже никогда не смогу...”

Опустим столь частый, хотя и не обязательный в биографиях художников этап сбора материала, не было нужды что-либо искать. “Мне ничего не надо было выдумывать, – писал Ефим Бенционович, – мне не надо было напрягать память, “пепел Клааса стучал в мое сердце”, как у Уленшпигеля.

Так мои одесситы и одесситки, мои родственники и не родственники безудержно рвались на холсты, размещаясь на их плоскости. И все они были главными, и все были мне дороги, и потому-то и пришлось отказаться от классической воздушной и линейной перспективы, чтобы никого не обидеть из них. А места на картине они выбирали сами, размещаясь удобно, в зависимости от коллизий”.

Здесь вплотную подходим к проблеме примитива, как составляющей творческого метода. Многим критикам, числящим Ефима Ладыженского по ведомству примитива, показалось, что этим они решили все вопросы: один из них даже нашел место Ладыженскому в статье “Наивное искусство в Израиле”. На самом деле все не так просто: Ефим Ладыженский по всем параметрам не “наив” и не примитив, а, в какой-то мере, весьма относительной, примитивист, иными словами, профессионально образованный, искушенный в мастерстве художник сознательно и целеустремленно работает “под примитив”, обретая в нем источник творческого обновления, непосредственного художнического переживания. О детерминированности “советского примитивизма” израильский искусствовед Марк Шепс высказался так: “Такая манера помогает советскому художнику достичь сразу двух целей: не отступить слишком далеко от визуальной реальности и отодвинуться как можно дальше от официального соцреализма”. Вероятно, это так, но это не вся правда. За всеми этими обстоятельствами и суждениями просматривается в художнике главное: Ефим Ладыженский прежде всего первостатейный живописец, и таковым он остается во всех творческих и жизненных ситуациях. Это означает, что цвет, хотя и не единственное, но, все же основное, выразительное средство, несущее в себе огромную нагрузку: смысловую, композиционную, эмоциональную. Только одной картины “Заезжий двор” было бы достаточно, чтобы признать за Ефимом Ладыженским место в ряду лучших колористов своего времени. В восприятии одного из критиков-зрителей возникает такая палитра Ефима Ладыженского: “Скорбен черно-белый эпос о революции, подавляет черный и густо-зеленый в изображении стынущей зимней улицы в голодный год; щемит душу пронзительный сине-зеленый “Вечера на старом рынке”, и жутко становится, когдаходишь в алое пламя, словно исходящее от картины “Наш театр горит””.

Восприятие и прочтение картины – это тоже своего рода искусство. Не обычное, повседневное, но особое, художническое зрение автора, его позиция, и его отношение к изображаемому, наверное, и есть самое трудное, но и самое важное в понимании художника и его произведений. “Одесса” – это остановленное кистью художника воспоминание, своего рода стоп-кадр. Одесса на картинах Е.Ладыженского – это город его детства, город, увиденный глазами ребенка и подростка, но воссозданный уже не ребенком, а зрелым и опытным художником. Возможно ли совмещение

этих двух взглядов на прошлое? Если только останется общепринятый язык профессиональной изобразительности, но из картин исчезнут бесхитростная наивность и непосредственность “очевидца в коротких штанишках”, а с ними и очарование “грез о детстве”. Если стилизовать “под наив”, померкнет обаяние естественной, а не нарочитой, искренности авторских интонаций. Ефиму Ладыженскому удалось органично, – без зазора, – совместить эти подходы в единой образной системе, найти этот язык и убедить зрителя, что он наиболее адекватный, быть может, и единственно возможный в этой творческой ситуации.

Эта двойственность, а если точнее, – удвоение, – взглядов ребенка из детства и взрослого, выросшего из этого детства художника, заставило Ладыженского пересмотреть многое из казавшихся незыблемыми основ традиционной изобразительности, ввести элемент “игры”. Начал с того, что упразднил классическую линейную, а заодно и воздушную перспективу. Восстановленная в своих изначальных правах плоскость холста оказывается трудно совместимой, с буквальностью натурного видения, его объемами и глубиной пространства. Художник будто разглаживает утюгом пространство улицы или бульвара, укладывает навзничь дома и всю эту узорчатость и ритмическую геометрию расцветчивает множеством увлекательных деталей. И это не куншттюки, не повод для демонстрации изощренного умения, но способ просто и наглядно донести до всех и каждого происходящее во всех подробностях. При этом, в отсутствии реальной перспективы есть еще один важный смысл: мы, зрители, будучи втянутыми художником на сценическую площадку его героев, и притом, отодвинутые от разыгрываемых интермедий, оказываемся, как бы, в ином пространстве, и это неодолимое пространство, пространство минувших безвозвратно лет, более того, исторических эпох, ставших легендой и нетускнеющими воспоминаниями. Между зрителями и актерами стеклянная стена: все видно, но общаться они не могут и не должны.

Игровое начало, балансирующее на зыбкой грани между “так есть” и “как будто”, выступает порой в самых неожиданных и парадоксальных ситуациях, эпизодах, подробностях. Посетители одесских ресторанов и кафе удобно расположились за столиками, но это только позы сидящих, а стульев-то нет! Эту странность зритель принимает не в свете элементарного жизнеподобия, а по законам игры и своего рода договора между художником, его героями и его зрителями. Исчезает нагоняющая тоску серьезность, уступая место одесским розыгрышам, смешкам, улыбкам “понарошку”: ведь все-таки это не Тьмутаракань, а Одесса, всемирная столица юмора!

Игровая стихия выплескивается на улицы Одессы, преображая город в удивительную декорацию, в которой оказываются возможными двухмерные трамваи, невероятные пересечения рельсов, увиденные сверху узоры

булыжной мостовой, а дома, деревья, извозчики – в ортогональной проекции.

Творчество Ефима Ладыженского, – а одесская серия тому пример, – образное мышление, и как только что описано, остро парадоксально. Не плоскому, однозначному правдоподобию следует художник, но свободному и раскрепощенному воображению: то, что он изображает, – это и рассказы, повествования, и в то же время притчи, воплощенные в свет и цвет условного пространства мифы и легенды веселого, уникального города. Условность эта театральна по своей художественной природе. Есть театры одного актера, а картины Ефима Ладыженского – это театр одного художника, запечатленный на плоскости холстов. Развивая эту мысль, один из критиков живописует такое зрелище: “Идет спектакль о человеческой жизни, начавшийся в Одессе, окончившийся в Москве. Сейчас явится режиссер, подаст знак, и оживут остановленные кадры воспоминаний о прошлом и будущем: поскачут пролетки и одесские налетчики, начнут прогуливаться люди в котелках, поднимет пасхальный бокал старый еврей, грянет скрипочка...”. Сам художник – и автор, и режиссер, и декоратор-постановщик, и главное действующее лицо этого увлекательного спектакля. “Город моего детства” стал важнейшим творческим свершением творческой жизни Ефима Ладыженского. Сто семьдесят шесть картин написаны им в московской мастерской, еще примерно двадцать добавлены к ним в Иерусалиме. Но, как оказалось, закончить работу не менее трудно, чем ее начать, ибо сказано в Вавилонском талмуде: “Не обязан ты начать свою работу, но и не волен кончить ее”. В исповеди художника – привкус горечи: “О, сколько раз я думал, что очередной холст, приставленный к стене – конец моей серии, и моей прошлой жизни! А на завтра, утром, в студии ставил следующий холст, белый, загрунтованный мною, на мольберт, и снова мысленно выходил из моего дома номер 100 на Базарной улице (позднее переименованной в Раковского, а еще позже в Кооперативную и в Кирова), и направлялся на старый базар или сворачивал на Преображенскую улицу. И ходил я по своему далекому прошлому, чувствуя тепло солнечных лучей или стужу ветра “Горышняк”, запах каленых каштанов на противнях, или щиплющий вкус сельтерской воды с сиропом “свежее сено”, звук звонка трамвая или цокот копыт лошадей, запряженных в дрожки, или тянущих биндюги, и снова и снова, рождались картины, и так более десяти лет и более ста семидесяти картин. Какие-то лучше, какие-то хуже, но все мои, и все мне дороги, и за все несу полную ответственность”.

Эту ответственность перед Одессой и одесситами, перед своими героями и зрителями Ефим Ладыженский нес с достоинством и любовью. “Картины Ладыженского музыкальны, – заключает автор альбома “Город моего детства”, – интонация их определена. Он говорит о праздничном и добром восприятии мира – тогда и теперь”.

## “КРАСНАЯ КОННИЦА”

Однажды, закрыв только что прочитанную книгу, Ефим Ладыженский ощутил, что Исаак Бабель вошел (ворвался, вломился...) в его жизнь прочно и навсегда, и не только потому, что в необозримом многоцветье мира художнику милее всего были загустевшие на палитре писателя краски Одессы, дело шло о более глубинных понятиях, “Для меня “Конармия” – свидетельствует Ладыженский, – была тем же, чем библия и мифы для множества художников, поводом и толчком к передаче своих чувств и переживаний”.

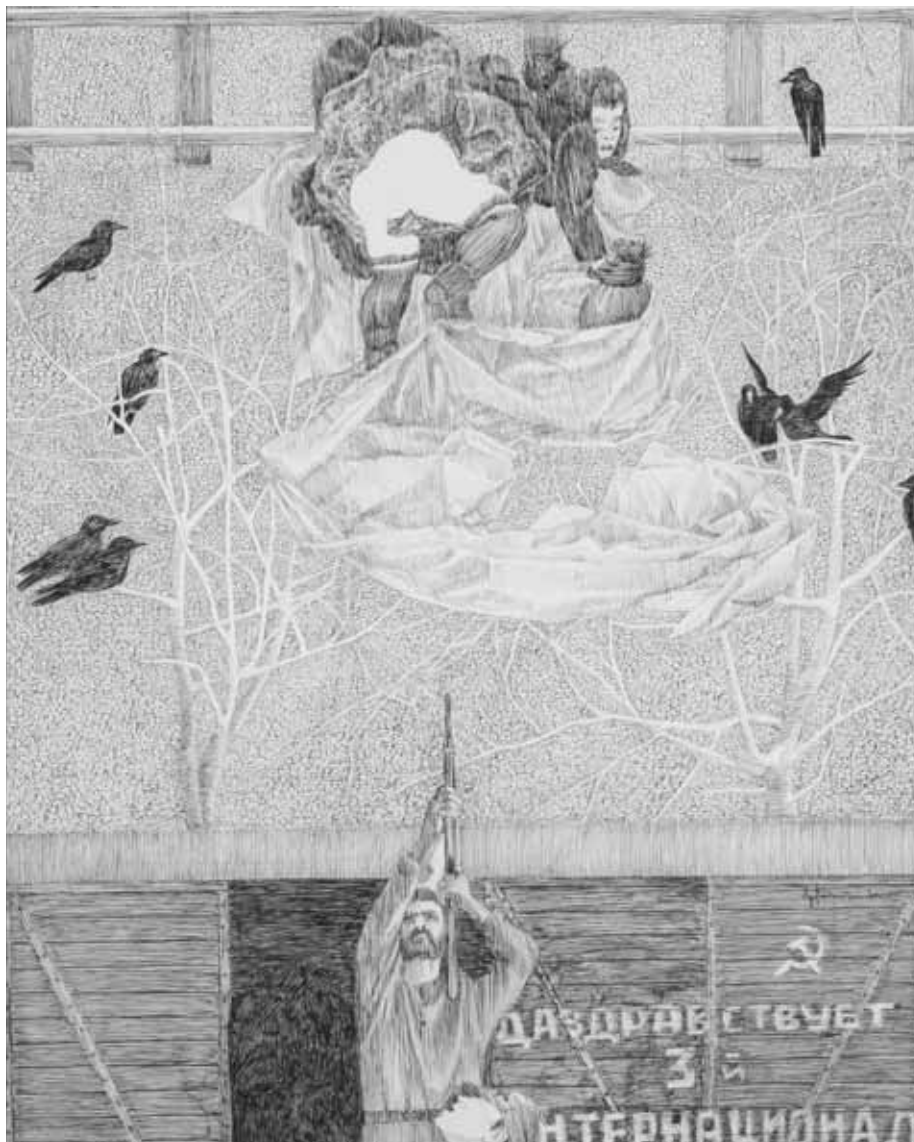
Книга Исаака Бабеля стала его книгой, и он уже с ней не расставался. Очевидно, было и существенное различие: Бабель – свидетель и непосредственный участник событий, которые Ладыженский воспринял, что называется, из вторых рук. Эта дистанция в известной мере сократилась, благодаря на редкость интенсивному, художническому переживанию текста, претворения его в материал искусства, литературы, в визуальные образы живописи и графики. (Поскольку “Конармия” не переводится адекватно на другие языки, в переводах, – а их более 20-ти, – книга И.Бабеля выходит под названием “Красная конница”). Значение “Конармии” в творческой биографии Ефима Ладыженского огромно. Рассказы Бабеля о Гражданской войне побудили художника глубже вникнуть в те “проклятые” вопросы бытия, которые так волновали и писателя, и художника: жизнь и смерть, верность и предательство, любовь и ненависть, животное и духовное в человеке, наконец, “частный” вопрос – революция и евреи. Ладыженский вошел в это поле притяжения не сторонним наблюдателем, но созидателем, и это стало предпосылкой нового этапа его творчества, не только появления иных тем, сюжетов, персонажей, но и обновления стилистики, еще шире – творческого мировидения.

Бабель как бы раскрепостил творческое сознание художника, дал ему упительное ощущение свободного волеизъявления. “Бабель ближе художнику, чем любой другой, – писал друг Ладыженского, художник Валентин Поляков, – отсюда та острая живописная трансформация бабелевских образов и, тем не менее, лишенных всякой иллюстративности. Чист источник и дальше чисто все, несмотря на суровую правду коллизий и обнаженных страстей”. В рассказах И.Бабеля Ладыженского покорило единство лирического начала с иронией, поразительной точности натурного видения с особым рода гротеском, дерзкими метафорами, неожиданными гиперболоми и страстной нетерпимостью к словоблудию, пустозвонству, претенциозной риторике. Бабель решительно отмежевался от какого-либо приглаживания и приукрашивания жизни и истории, он ходил буквально на краю дозволенного, на грани брутального натурализма – в противовес нравоучениям и назидательным банальностям, расслабленной чувствительности. Писатель не щадил ни “своих”, ни “чужих”, и спрос с его героев был строг и беспощаден. Не случайно “Конармия” Бабеля вызвала столь яростный гнев бывшего командира Первой Конной армии С.Буденного,



Соль, из цикла рисунков  
по "Конармии" И.Бабеля

*Salt, from the series of  
drawings "I. Babel – Red  
Cavalry"*



и только заступничество Максима Горького заслонило писателя от тяжелых последствий. Сорок лет спустя Ладыженский по своему отозвался на этот конфликт: два конника, а на месте их голов погрудные портреты в золоченных рамах командарма Семёна Будённого в легендарных усах и Клима Ворошилова. Ситуация необычная и страшноватая, можно сказать сюрреалистическая.

Дорога Дадыженского навстречу Бабелю не была прямой и укатанной: "К И.Э.Бабелю, замечательному писателю и моему земляку, я подступился не сразу. Он был недостижим, и это лишало меня веры в себя. Только в 1964 году, когда мне стало 53 года, и я уже был на двадцать лет стар-

ше того Бабеля, который создал “Закат”, я написал эскизы к этой глубоко правдивой пьесе, а позже мною была сделана сценическая интерпретация “Конармии” и написаны эскизы декораций, которые были выставлены на Всесоюзной выставке работ художников театра и кино и на биенале, в Сан-Пауло. Вот уже более двух лет я пишу на темы этого выдающегося трагедийного произведения. Это не иллюстрации, хотя они и имеют своим первоисточником литературное произведение”.

Еще одно авторское высказывание об особенностях творческого процесса. “Первым шагом к накопившимся во мне желаниям, может надеждам, может мечтаниям, были картины, написанные мною, возникшие после прочтения, и не раз, “Конармии” Исаака Бабеля. И они не сразу возникли. До них я создал по этому произведению сценарий, создал свой театр и потом свои декорации, свое театральное действие перенес на холст, а пластическое выражение (то, что называют формой) само нашлось. Лишь потом я приступил к композициям, где не фон имел главенствующее значение, а люди, в них участвующие”. Вот так в 1967-68 годах по мотивам “Конармии” Бабеля была создана серия картин, и это был Ладыженский, а не “комментарий” к Бабелю.

“Рабби”, “Гедали”, “Песня”, “Чесник”, “Эскадронный Трунов”, “Сын Рабби”, “Измена”, “Вдова”, “Соль”, “История одной лошади” и другие, и каждое из них – словно сгусток творческой энергии, подпитанной исходящими от прозы Бабеля токами высокой частоты.

Художник не стремится к буквальной точности времени и места действия, важнее было воссоздать пронизывающую книгу атмосферу драматизма, трагических судеб свидетелей и участников гражданской бойни. Писатель, а вслед за ним и художник, побуждают нас взглянуть на эти коллизии глазами современников, в частности тех, кто был втянут в глубокие и затяжные противостояния революции и еврейства.

Отношения эти были неоднозначными и противоречивыми, запутанными. С одной стороны разрушение одиозной черты оседлости, ликвидация гнетущей, едва ли не мистической, власти гетто, надежда на национальное равноправие и утопическая перспектива светоносного будущего – все это не могло не привлекать евреев на сторону революции. Великая и могущественная сила иллюзии! “Это замечательно, это – революция! – восклицает мудрый Гедали, – А революция – это и удовольствие [...] Революция – это хорошее дело хороших людей [...] И я хочу интернационала добрых людей, я хочу, чтобы каждую душу взяли на учет и дали бы ей паек по первой категории”.

Но есть и другая, сторона: “Поляк стрелял потому, что он – контрреволюция. Вы стреляете потому, что вы – революция [...] Но хорошие люди не убивают. Значит, революцию делают злые люди”.

И все это пронизано присущим еврейству мистицизмом, чудовищной, с точки зрения здравого смысла, взрывчатой смесью революционного энтузиазма и библейской мудрости, вольнодумства ниспровергателей основ и талмудической традиции. (Ближайший пример: боец Первой Конной армии Исаак Бабель и его же слова: “Еврей, который сел на коня, уже не еврей”.) А вот что рассказывает И.Бабель о сыне житомирского раввина и командире сводного полка Илье Брацлавском: “Здесь все было свалено вместе – мандаты агитатора и памятки еврейского поэта. Портреты Ленина и Маймонида лежали рядом: узловатое железо ленинского черепа и тусклый шёлк портретов Маймонида. Прядь женских волос была заложена в книжку постановлений Шестого съезда партии, а на полях коммунистических листовок теснились кривые строки древнееврейских стихов, печальным и скупым дождем падали они на меня – страницы “Песни песней” и револьверные патроны”. А еще художник изображает старого мудрого раввина то вниз головой со свитком Торы, то во главе стола, а по сторонам его такие же скорбные евреи в шляпах и с бородами. Незримо стоявшие за плечами писателя его предки обрели плоть в картинах его земляка и соплеменника.

“Конармия” преобразила творческий облик Ефима Ладыженского. На смену реалисту – автору портретов матери, пейзажей, натюрмортов, на смену автору “одесских рассказов” – не Бабеля, но Ладыженского с их, условно говоря, “наивом” и очень своеобразным примитивизмом приходит “барочный” Ладыженский с его новоприобретенной страстью к резким контрастам без полутонов, потрясающим воображение гиперболам. Чувство меры, столь характерное для большинства работ Ефима Ладыженского, утрачивает обязательность своего присутствия. (И.Бабель: “Пылание заката разлилось над ним, малиновое и неправдоподобное, как надвигающаяся смерть”.) Вслед за Бабелем, а скорее всего в “автономном режиме”, у Ладыженского возникает тяготение к необычному, из ряда вон выходящему. Во втором, черно-белом варианте рисунков к “Конармии” еще более ощутима “барочная стихия”: “Тут смертоносно бушуют стихийные силы, разбуженные революцией, и царит хаос, – писал один из критиков, – разметавшиеся ткани, динамика их складок, необычные ракурсы, непривычная перспектива. Смещение планов, игра на контрастах черного и белого, а как финал человеческой жизни, но и вечный символ ее – горящая свеча проходит через все листы серии. В них воля и мысль художника побеждают стихию; поразительно мастерство штриха и рисунка в целом”. В образную речь изобразительного эпоса “Конармии” органично входят фантасмагории, приемы и образы, отсылающие нашу память к экспрессионизму, а может и к сюрреализму. Надрывные, взвинченные, едва ли не на грани истерии, интонации звучат в картине, носящей развернутое название-цитату: “Где еще вы найдете такого, как мой отец?” Мрачное трехцветье багрово-красного, ночной синевы и слепящего белого, опрокинутая свеча и полнолуние за взломанным окном – все это, не повторяя

текстуально Бабеля, оказывается близким к его прозе, прежде всего, эмоциональной напряженностью образной речи, ее визуального воплощения. Не раз возвращался Ефим Ладыженский и к образу старого мудрого еврея Гедали. В одной из картин сидящий на упомянутом в рассказе граммофоне Гедали парит над местечком. Использованный Шагалом мотив воспарения духом над штетл ни на йоту не умаляет творческой самостоятельности художника. И не случайно, видимо, возникает, очевидно, не прямая, но опосредованная перекличка с известными сериями А.Тышлера 20-х годов: “Гражданская война на Украине” и “Махновщина”. “Конармия” всегда была любимым детищем Ефима Ладыженского, он очень дорожил этой работой, и в вынужденной разлуке с ней создал второй вариант – в черно-белой графике.

Во многом близка к “Конармии” серия по мотивам поэмы Э.Багрицкого “Дума про Опанаса” (1965-1967). Художник назвал этот цикл “либретто”, только инсценизация поэмы осуществлялась не на бумаге и не на сцене, а в картинах, которые можно было воспринимать и как эскизы декораций, и как самостоятельные композиции. Основную тональность – драматическую и тревожную – определил очень выразительный занавес: тачанки и телеги с задранными в небо оглоблями. Напряжение возрастает, пока не разряжается в заключительных сценах “Убийство Когана” и “Разгром Махно”.

Внешне все складывалось благообразно. У Ефима Бенционовича была своя мастерская на улице Вавилова, работалось удобно, приходили друзья, коллеги, собеседники. Ладыженский дружил с Александром Тышлером и театральным художником А.Васильевым, общался с Н.Цейтлиным, высоко ценил живопись В.Вейсберга. О Ладыженском писали в журналах “Театр”, “Творчество”, “Москва”, “Юность”, “Огонек”, “Советиш Геймланд” и других; в 1975 году в издательстве “Советский художник” увидел свет альбом “Город моего детства”. И все-таки, после смерти матери в 1970 году, Ефим Бенционович впервые заговорил об отъезде. Между тем дочь художника, Виктория, собралась и уехала с двумя детьми в Израиль. С сыном Виктором случилась заминка: ему предстояло провести в отъезде еще не один год.

Жить и работать становилось все труднее, не хватало воздуха. Понимания, в котором так нуждается каждый художник, он так и не встретил.

В 1977 году, когда у Ефима Бенционовича случился второй инфаркт, он вновь задумался об отъезде. Более всего волновала судьба картин и рисунков – всего, что было наработано за полвека творчества. С большим трудом собрали двадцать тысяч рублей на уплату грабительской пошлины (и это – за свои работы!), что соответствовало средней зарплате за 10 лет. Этого хватило на вывоз 620 картин и рисунков. Кое-что приобрели различные музеи, в их числе Театральный музей имени А.Бахрушина, но главные

проблемы не решались. Наиболее болезненным ударом был запрет на “репатриацию” серии “Конармия”. Никакие хлопоты не действовали, картины поместили в хранилище Министерства культуры. “Поначалу отец хотел создать некую ассоциацию художников, которые могли бы убедить власть предрержащих, создать хранилище, где бы находились работы художников, и по первому требованию выставкомов для комиссий по организации выставок они попадали бы на выставки в хорошем состоянии. Отец знал, что запасники в России – это могильники работ”. Ладыженский ходил к А.Пластову, Кукрыниксам, к кому-то еще, убеждал поддержать идею, но все было тщетно.

Выхода не было. Обременять кого-либо заботой о таком количестве произведений не хотелось. И Ефим Ладыженский решается на отчаянный поступок: уничтожить около двух тысяч картин, акварелей, рисунков... Только значительно позднее, уже после смерти Ефима Ладыженского, его сыну Виктору удалось вызволить из министерского хранилища плененную там “Конармию”. Драматическое “прощание с Россией” сильно подействовало на художника. Рана в душе так и не затянулась; надо полагать, это ускорило фатальный конец его жизни.

## “Я – В ИЕРУСАЛИМЕ”

“Я – в Иерусалиме”, “Я – в Рамоте”, “Я – в Израиле” – такой живописной трилогией озаменовал художник состоявшееся осенью 1978 года пришествие в Израиль.

Начиналась новая жизнь, и начиналась она с привкусом горького разочарования. Ефим Ладыженский никогда не заикливался на “еврейском вопросе”, и, при этом, ему всегда было присуще развитое национальное самосознание: во все времена и во всех обстоятельствах он ощущал себя евреем. “Я неверующий человек, – говорил он, – но мой отъезд из России – это сугубо еврейский поступок. Я не мог поехать во Францию, не остался, хотя и рекомендовали, в Вене – ни в коем случае, я ехал сюда. Но сейчас я чувствую, что там, в России, я был больше евреем, чем здесь”.

В Израиле, единственной в мире еврейской стране, художнику не хватало ... еврейскости. Ефим Ладыженский то ли не мог, то ли не хотел понять и принять, что между евреями России, среди которых он вырос, сложился как личность и как художник, с одной стороны, и израильтянами, с другой, как говорится, дистанция огромного размера. “Я приехал сюда с такой любовью и надеждой, а теперь мне обидно, потому что страна эта – не еврейская. Я не берусь анализировать, но констатирую для себя чисто эмоционально: Израиль – это не евреи. У них же нет никакого воображения! И это евреи-то? Ценится только все западное, американское – а Израиль

не может быть западной страной, у него другие формы, другие истоки формирования. Евреи в Израиле теряют свой еврейский дух и облик, ориентируются на западное, американское, и от этого мне очень грустно”.

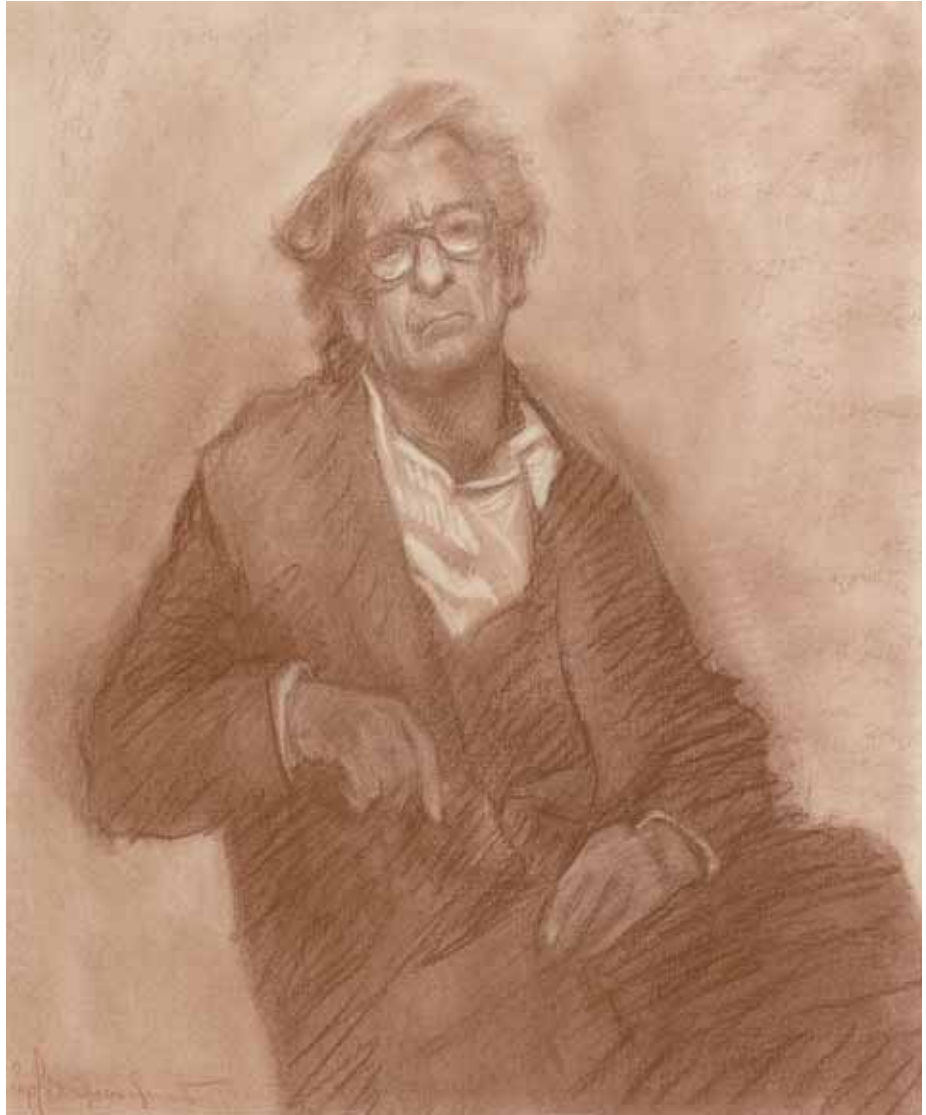
В Израиль Ефим Ладыженский репатриировался, будучи уже пожилым человеком, со своей системой устоявшихся взглядов, убеждений, предпочтений, и ему трудно было принять замену её на совсем иное мировидение. Идиш, так прекрасно звучавший на одесских бульварах и базарах, здесь почти не слышен, а с ивритом Ефим Бенционович так и не поладил. Решительный противник тоталитарно-большевистского режима, он недоумевает, повстречав то, что казалось ему похожим на рецидив насилия над свободной личностью. “Я считал, что тут должен быть абсолютно другой тип государственности, а теперь я не понимаю, где кончается демократия и начинается нечто тоталитарное: вот внучка моя учит в школе ТАНАХ – обязательно. Но почему же, если демократия, надо учить “обязательно”?”

Отчуждение углублялось: речь шла уже не об интеграции в искусстве современного Израиля, но о неприятии его, взаимном непонимании. Ладыженский был очень далек от официоза советского искусства, догматического понимания реализма, тем более, социалистического. В то же время, он не мог понять и принять нравы и законы художественного рынка и свободной конкуренции; слишком многое в окружавшей его действительности его шокировало, оскорбляло, раздражало. “Я не приемлю всякие “-измы”, очень возможно – я устарел, но с этим уже ничего не поделаешь. Формальное искусство везде и всегда мне чуждо, ну, сколько можно на этом спекулировать? Никто не гордится своими национальными корнями, художники не стремятся выразить свой национальный дух [...]. Дело не в том, чтобы писать только еврейские иероглифы, а именно в духе, который дано художнику выразить.” И далее: “На художника здесь страшно влияет меркантильная сторона. В России она чрезвычайно слаба, фактически почти отсутствует. Это очень важно, и потому я свысока смотрю на тех, кто смотрит свысока на нас, художников, приехавших из России”.

Ситуация усложнялась, и это сказывалось на настроении болезненно уязвимого и очень одинокого художника.

Выванный из привычной для него творческой среды, из круга друзей, сверстников, собеседников, Ефим Бенционович тяжело переживал эту вынужденную изоляцию. Незнание иврита лишало общения с местными художниками, ограничивало творческие и жизненные контакты. Появились, правда, и новые друзья – художники, поэты, критики, но это не очень изменило ситуацию. Ладыженским предоставили двухкомнатную квартиру – она же и мастерская, в не самом уютном и живописном, почти лишенном зелени иерусалимском квартале. Жил и работал в чужом, так и не обжитом жилище,

Автопортрет  
Self-portrait



забывая в творчестве о необходимости зарабатывать под девизом “все на продажу”. Но о “второй эмиграции” и мысли не было. “Отсюда я уже никуда не уеду, быть тут – мой рок, да и физическое состояние не позволяет. И еще я понял: мне нигде в мире ничто не интересно, как, впрочем, и здесь. Мне хорошо только перед холстом, пока есть что сказать”.

Ему было что сказать: каждый день с рассветом вставал к мольберту. По его словам, “красил холсты”, и это единственное, что помогало художнику выжить. Работал много, в полную силу, невзирая на возраст, недуги, бытовые и иные неурядицы, может, и вправду предвидя близящееся завершение жизненного пути. А для воспоминаний и неутраченной тоски оставались ночи без сна и покоя.

Сын рабби, из цикла  
картин по "Конармии"  
И.Бабея

*The Rabbi's son from  
the series of drawings  
"I.Babel – Red Cavalry"*



Не утихла боль разлуки с выстрадавшим и особенно любимым детищем – "Конармией". В Иерусалиме художник пытается воссоздать эти работы заново: сделал на бабелевские сюжеты восемнадцать больших черно-белых рисунков.

Что-то получилось, что-то не совсем так, как хотелось, но это было продолжение той жизни, и художник этим дорожил. Даты не ставил, одна картина словно перетекала в другую, возникала иллюзия продолжения времен и пространства, непрерывности творческих процессов. Не отпу-



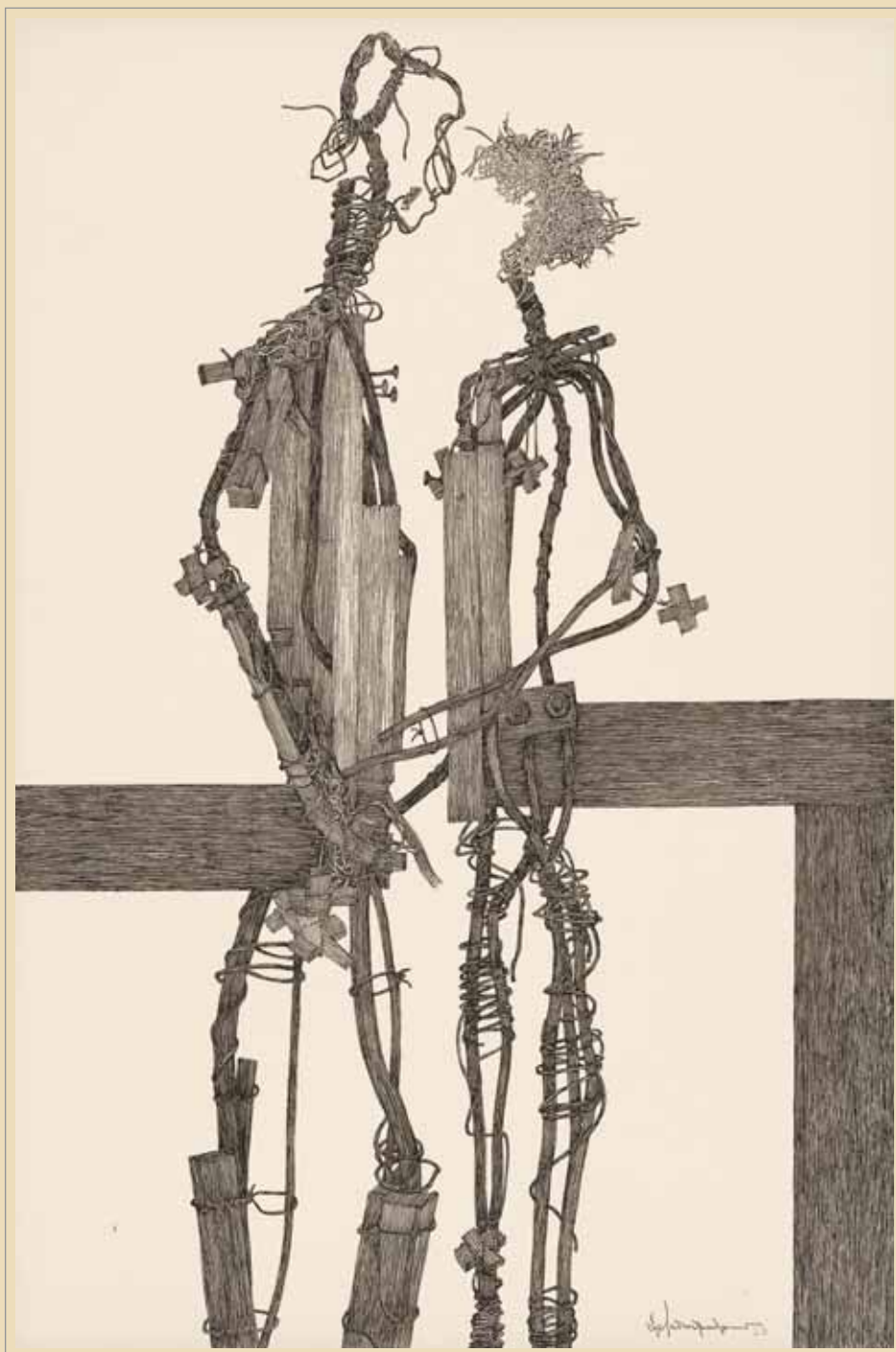
скал и “Город детства”: одесский цикл пополнился в Израиле двумя десятками фундаментальных полотен. Ефим Бенционович не заикливался на прошлом, дверь в его творческий мир оставалась приоткрытой. Но не столько для израильских впечатлений, сколько для виденного и пережитого, того, что накопилось за многие годы и сейчас ожидало своего часа. В Израиле художник много и увлеченно рисует: его рисунки составили особую и в высшей степени, примечательную часть его творческого наследия. Рисовал Ладыженский всегда, особенно много в 70-х годах в Москве. Тогда были начаты и основательно продвинуты графические циклы “Автопортреты” и “Каркасы”.

Продолженная в Израиле серия “Каркасы” – одна из самых интересных и оригинальных работ Ефима Ладыженского. Первый толчок дали посещения мастерской знакомого скульптора: каркасы для будущих произведений словно жили своей, потаенной от людей жизнью. Это прозрачное, едва ли не сюрреалистическое, параноидальное бытие, так похожее на человеческое, язвительно и беспощадно пародирующее его, производило сильное впечатление. Каркас под зонтом, каркас подруги, и вот их уже двое, каркас с газетами, с бутылкой водки и рыбой, в талесе... Поведение каркасов, этих “заместителей” человека и человеческих впечатлений, становится агрессивным, заглушая лирические интонации. “Странный мир, – писала дочь художника, – как бы нереальный, но со всеми элементами реальности, затягивал и увлекал остротой и динамикой”.

По иному, но, по сути, ту же тему трагической чуждости, изолированности от реального мира продолжает графическая серия “Корни” (1980-1981). Аллегоричность образа можно раскодировать, по мнению дочери художника, так: “Беспомощные корни, утомленные жизнью, светились мудрым смирением с судьбой”. Наверное, возможно и другое прочтение: сам художник не смирился, но спорил с судьбой до конца. Один из критиков утверждал, что в “Каркасах” мы “ощущаем отчуждение от символов христианства”, а цикл “Корни” “выражает стремление художника, найти литературный символ для своей алии”. Право, эти интерпретации слишком своевольны: трудно поверить, что Ладыженский воплощал такого рода надуманные ассоциации.

Между тем “Корни” как бы продолжились циклом рисунков “Растения Иерусалима”. Освобожденные от иносказаний, они покоряют тщательностью исполнения, вниманием ко всем подробностям, фантастической терпеливостью автора.

В обширной серии “Автопортреты” Ефим Ладыженский строго и пристрасно всматривается в себя и свой внутренний мир, и нет для него более сурового судьи, чем он сам. Автопортреты Ладыженского очень конкретны и психологичны; тем сильнее впечатляет порожденный воспаленным воображением кошмарный образ: его же головы, нанизанные на ветвистые рога собственного черепа и на фоне навязчивого повторения



Каркасы / Carcasses

Корни  
Roots



своего имени. В серии коллажей художник сопрягает газету “правда” и очки – символ жестокого давления общества и его идеологии на человека и его частную жизнь.

И каким же разительным, не укладывающимся в схемы контрастом явилась, как обычно, развернутая в серию, “Обнаженная”, светящаяся обаянием юности и нежности.

Серия “Паспарту” – это скорее психологическая разрядка художника, переживавшего драматически напряженные жизненные и творческие коллизии.

Ощущение хрупкости и недолговечности красоты в этом мире не покидает нас и перед работами, составившими цикл “Свет и тень” (темпера). Натюрморты действительно кажутся сотканными из скользящего света и прозрачных теней, обтекающих деликатнейшие цветовые нюансы, а в них высвечиваются тончайшие душевные движения.

“Великая загадка бытия, – размышляет Виктория Ладыженская, – непредсказуемость русла, в которое его творчество направляет свои плодотворные силы. Насколько “Люблинское кладбище” отражало душевный настрой Ладыженского, настолько неожиданным явилось создание в тот же период светлейших холстов “Одессы” – таких, как “Концерт Шуберта”, и “Саррочке от Фимы”, “Хупа в танцклассе Зингера” и других; очаровательных рисунков растений, нежных, тонких рисунков обнаженной натуры, серии холстов “Асенька в пересказе дедушки Ефима Ладыженского”.

Это было как взрыв, как извержение, но не огнедышащей лавы отчаяния, а чистейшего родника, радости ребенка, его непосредственности и восторга перед открывающимся ему впервые многокрасочным, многомерным миром. Поводом стали прелестные в своей наивности и стихийной, неосознанной талантливости, рисунки внучки пяти лет от роду. Прикасаясь к этому миру, вбирая в себя магнетизм творчества, как игры, Ефим Бенционович словно проходил через горнило душевного очищения от коросты будней. Дедушка не изображал внучку, но осторожно и деликатно приближался к средостенью детского творчества, к миру, представшему глазам не взрослого, но ребенка. Не стилизация, пусть даже искусная “под наив”, а безостаточное растворение многоопытного мастера в первоисточках творчества, как такового.

Но уйти от себя еще никому не дано. Итожа жизнь свою, Ефим Ладыженский приступает к созданию серии картин и рисунков “Вечный жид” (1979-1982).

О Ладыженском было сказано: “Остро перестрадавший горести века и смертельно раненный ими”. На склоне лет художник словно перелистывает книгу жизни – скорбную летопись “хождений по мукам”. Вот только названия этих композиций: “Информация”, “Попал в ОВИР”, “Я в трех лицах”, “А надо ли жить?”, “Отчаяние”, наконец, триптих “Прошлое всегда со мной” – и так через все четырнадцать работ, и только в одной – “Музыка” прорвался назревавший катарсис. И почти в каждой работе – автопортрет художника как знак личностного, исповедального характера серии. “Вечный жид” – послание художника нам, нынешним и будущим зрителям, “Вечному Зрителю” – Ладыженский писал – заглавными буквами, – но не все его услышали и поняли...

Это если по большому счету, а сегодня и ежедневно, по словам дочери художника, “незавидная судьба эмигранта до конца жизни – вот с чем надо было уживаться. Пронизывающая тоска настойчиво возвращала картины прошлого, образ матери все чаще являлся в бессонные ночи. Так родилась серия “Люблинское кладбище в Москве”.

Кто-то из поэтов сказал, что Родина – это земля и могилы отцов. Родина раскололась: земля отныне – Эрец-Исраэль, могилы отцов – там. “Люблинское кладбище” возникло из стремления преодолеть в пространстве творчества это раздвоение.

Эту серию можно прочесть, как цепочку бытовых сценок: хоронят и так, и эдак, богато и убого, с оркестром и без, хоронят ударников труда и просто “интеллигентного человека”, рядовых защитников Отечества и даже немецких военнопленных. Всем по сути один конец – последний долг живущих, а могильщики привычно и равнодушно выпивают и закусывают тут же, у открытой могилы, все здесь просто и буднично, без каких-либо изысков мастера, искушенного в искусстве композиции и колорита: в час прощания не должно быть мельтешения суеты или раздражающего пустозвонства.

Но можно воспринять “Люблинское кладбище” и в другом регистре – как глубокое, выстраданное философическое раздумье художника о жизни и смерти – по ту сторону добра и зла, как прикосновение к вечности. И в этом, по убеждению Ладыженского, состоит высшее предназначение искусства: “Придание явлению вечности средствами изобразительными, музыкальными, литературными – и есть произведение искусства”. Преодолев “земное притяжение” конкретного сюжета, оказываемся в параметрах духовной составляющей искусства Ефима Ладыженского, и если путь к ней был нелегким и непростым, то освободиться от едва ли не магической ее власти невозможно.

Личность и творчество Ефима Ладыженского, как уже не раз подтвердилось, явление уникальное. И столь же единственным в своем роде представляется успех художника в Израиле, успех прижизненный, можно сказать, феноменальный, которого не удаивался ни один художник-репатриант. Этот успех даже трудно объяснить, но так сложилось, несмотря на то (а может благодаря тому), что никаких точек соприкосновения художника из России с современным искусством Израиля не было.

Ладыженский приехал в Израиль не с пустыми руками: привез более шестисот картин, акварелей, рисунков. В их числе 176 картин серии “Город моего детства”. Так что было что показать.

Уже в конце 1979 года, состоялась первая, персональная, выставка Ефима Ладыженского в главном музее страны – музее Израиля в Иерусалиме.

Успех был Фантастический! Вторая персональная состоялась в 1980 году, в Новой галерее Хайфского университета. Экспонировались 69 “одесских” картин, в том числе из тех, которые не показывались в Иерусалиме и 18 рисунков по “Конармии”. И снова успех, неоспоримый, единодушный.

Искусство Ефима Ладыженского оказывается востребованным, и это не было скороминующей модой, но полнозвучным и убедительным ответом на потребность израильского общества в “нормальном” искусстве и, при этом, искусстве художника-еврея. В начале 1982 года еще одна выставка – в иерусалимском Доме художника: серии “Мама”. “Вечный жид”, “Каркасы”, “Корни”.

“Успех выставки в Музеон Израэль, – вспоминает Виктория Ладыженская, – подарил ему возможность проявить свое социальное неравнодушие. Ладыженский отдал картину на аукцион в пользу больных детей-хроников, и ее продажа принесла самый большой доход”.

О Ефиме Ладыженском говорят и пишут. Мало кто из израильских художников, даже знаменитых, не говоря уже о новых репатриантах, имел такую прессу. О Ладыженском писали не только русскоязычные, но и ивритские газеты и журналы, что редкость вдвойне, ведущие критики – Мириам Таль, Меир Ронен, Давид Дар, Иосиф Лещинский, Александр Верник, Нина Воронель, Рафаил Нудельман, Иегуда Каве, Ш. Цукерман, профессор Камф, доктор Хофман и другие. “Выставка открыла израильской публике живопись, которая представляет собой настоящее чудо, – писала Мириам Таль, – техника Ладыженского столь же оригинальна, как и его стиль и тема. Представляется весьма желательным создать в Израэле специальный музей, чтобы хранить и выставлять в нем произведения Ладыженского”. Еще одно высказывание Меира Ронена в газете “Jerusalem Post”: “Совершенно необычный образный памятник Одессе двадцатых годов с акцентом на еврейскую жизнь там являет собой выставка картин Ефима Ладыженского в иерусалимском музее. Картины эти не чисто реалистические, но и не чисто вымышленные: они представляют собой стилизацию высокого уровня и отлично сделаны композиционно, с глубоким пониманием принципа группировки и красочных гармоний, это наивный стиль, но, в то же время, весьма интеллектуальный. Мастерски изображая массы форм (толпу людей, горы арбузов или бочек с рыбой, наполненные интерьеры), художник, однако, не теряет свободы мазка и не снисходит к выписыванию скучных частностей. Будучи внимательным к деталям (к булыжнику мостовой или плиткам паркета), он никогда не забывает за этой деталью общего, за деревьями – леса. Он игнорирует перспективу и глубину картины, но разрабатывает сюжет на плоскости и на переднем плане. Очаровательная выставка Ладыженского доказывает, что счастливый дух открытости царит в Национальном музее в Иерусалиме”.

Было признание, но не было понимания. Критиков прельщали две “приманки” и обе уводили на ложный путь. Ефима Ладыженского числили по ведомству советского (антисоветского ?) нонконформистского, едва ли не диссидентского искусства, а он таковым не был. Другой перекосяк – в сторону чисто еврейской тематики, как главной и чуть ли не единственно достойной в творчестве художника. Корректируя эти неточности, Р.Нудельман утверждал, что “главное в нем – та ось, вокруг которой разворачивается его живопись – сводится для меня не к знакам групповым или даже национальным, а к общечеловеческим”.

Успех успехом, но, при этом, ни один из израильских музеев не приобрел картин Ефима Ладыженского, и это говорило художнику о многом. Суть вопроса не в этом, но где-то близко. То, ради чего художник приехал в Израиль, не свершилось, и он, даже не приблизившись к цели, утратил надежду. В этой коллизии видятся и издержки “советской” ментальности: там все зависело от властей, начиная с мастерской, жилья, хороших красок и т.п. Эти глубоко засевшие представления о взаимоотношениях художника и государства Ефим Ладыженский невольно проецировал на кардинально иную творческую и жизненную ситуацию, и это фатальное заблуждение стало источником многих переживаний. “Он хочет не продать, – пояснял Р.Нудельман, – а отдать свое творчество еврейскому народу в лице его официальных организаций. Кому-то это покажется странным, но для Ефима Ладыженского это обернулось жизненной трагедией”.

Весной 1982 года готовилась еще одна, – четвертая в Израиле, – персональная выставка в музее “Дом искусства” в кибуце Эйн-Харод. Незадолго до открытия художник поехал на выставку, осмотрел и остался довольным и залами музея, и развеской картин.

4 апреля 1982 года – самоубийство Ефима Бенционовича Ладыженского.

Об истинных причинах смерти художника во всей полноте уже не узнает никто: тайное тайного Ладыженский унес с собой. Дочь художника Виктория предостерегает от скоропалительных суждений: “Не забывайте о главном: внутренний мир художника – это особый, таинственный мир. То, что вызывает в нем чувство страдания или восторга, нас может оставить абсолютно равнодушными, мы проходим мимо объектов, которые обращают на себя его обостренное внимание, отсюда наши ошибочные определения “странности” его поведения, пока он жив, и наши безответные вопросы – после его смерти”.

К своей смерти Ладыженский шел долгой дорогой, а за ним по пятам шла смерть. Художник знал о ней, ощущал ее присутствие, чувствовал ее неотвратимое приближение. Он заранее оставил за собой место на “Люблинском кладбище” – надгробие, на нем фамилия, имя, дата рождения; надо

только проставить дату смерти. В серии “Вечный жид” художник появляется трижды – распятый, за колючей проводкой, пронзенный стрелами, как святой Себастьян. В “Я в Израиле” оплакал себя в гробу, при свете ста двадцати поминальных свечей. В “Городе моего детства” картина “Шива”, похороны и еще раз похороны, в “Конармии” буквально все о жизни и смерти, “Автопортреты”, “Каркасы” – так или иначе о смерти, до и после нее. Тридцать картин в серии “Люблинское кладбище в Москве” – очевидно, все о смерти. Художник говорил о ней порой жестко, без суеверного страха, но и без напускного сострадания и, столь же, ханжеского сочувствия. С бесстрашием – или в отчаянии? – он пытается поставить себя во все ситуации, примеривая смерть на себя, на прошедшую жизнь. “Творчество Ладыженского, – размышлял Р.Нудельман, – предельно личный и потому обращенный к каждому, не только к “еврею” или “одесситу”, рассказ о двух главных моментах человеческой жизни – о детстве и смерти, о ярком свете и холодных сумерках, о “смехе, суতোлке, суете” – и об одиночестве”. Художник сам, по жизни и по творчеству, приговорил себя и сам привел вердикт в исполнение. И в смерти человек остается с ней один на один, и каждый умирает в одиночку.

Разрубив гордиев узел жизни, художник оставил в наследство немало проблем и противоречий. Признанием он не был обделен и при жизни, но непонимание следовало за ним как пришитое. Не исчезло оно и сегодня. Сколько раз слышал от некоторых художников: “Чего ему, дескать, не хватало? Выставки в крупнейших музеях, внимание прессы, успех – да о таком не мечтал ни один из нас!” Заблуждения и предрассудки сплошь и рядом оказываются долговечнее момента истины.

“Я хочу, чтобы искусство моего отца сохранилось. Я хочу, чтобы его произведения видели. Я хочу, чтобы они попадали в музеи. И этого я хочу не потому, что я сын своего отца и делаю это как наследник, а потому, что я хорошо знаю искусство отца, люблю это искусство и хочу, чтобы оно жило”. – Виктор Ладыженский.

Эту страницу следовало бы озаглавить “Жизнь после жизни”. Уход художника из жизни еще не означает конец его творческого бытия. И сейчас, спустя годы, ощущаем незримое присутствие Ефима Ладыженского в современных: художественных процессах. Быть может только сейчас, когда искусство и художники XX-го, ныне уже прошлого, века становятся достоянием истории, мы, пусть не в полном объеме, но хотя бы в первом приближении осознаем масштабность личности и творчества Ефима Ладыженского, его место и значение в контексте искусства и его, и нашего времени. Забыть, вычеркнуть художника, изъять его из исторической памяти искусства невозможно: имя его вписано в летопись своего времени, что называется, отдельной строкой.



...Вопреки всему выставка в музее Эйн-Харода все же открылась: последняя прижизненная и первая посмертная, В 1985 году в иерусалимском Доме художника состоялись вечер памяти Е.Ладыженского и небольшая выставка его произведений. Еще одна, персональная выставка, в 1988 году, в иерусалимской галерее Веры Гуткиной. Между тем возник Мемориальный фонд Ефима Ладыженского. Свою основную задачу фонд видит в популяризации, изучении, сохранении творческого наследия художника. Одной из акций в этом направлении стала организация в начале 1992 года ретроспективной выставки произведений Ладыженского в лондонской Concourse Gallery, Barbican Centre и издание альбома. Выставки следовали одна за другой: “Одесса” и “Конармия” в галерее Шуламит в Тель-Авиве (1993), музей Бен-Давид в кибуце Бар’ам (1995), музей Мане-Катц в Хайфе (1996), наконец, в музее диаспоры в Тель-Авиве (2001), в рамках обширной художественно-документальной выставки, посвященной “еврейской Одессе”, ее истории и быту, ее вкладу в культурные и общественные движения конца XIX и начала XX веков: включение в нее картин Е.Ладыженского было естественным и само собой разумеющимся.

Имя Ефима Ладыженского приобретает европейскую и мировую репутацию. Вслед за лондонской ретроспекцией 1992 года последовала персональная выставка в Gregory Gallery в Нью-Йорке в 1996 году, спустя три года – еще одна там же. Наиболее многогранной и представительной стала выставка 2002 года в Rutgers University, Нью-Джерси, подготовленная на основе коллекции советского, нонконформистского искусства Нортон Доджа и экспонированная в Художественном музее Циммерли.

## ЖИЗНЬ ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Дни и годы отсчитывают неотвратимый бег времени: от Ефима Ладыженского нас отделяет уже более двадцати лет. Эти и предшествующие им десятилетия были временем глубокого и затяжного кризиса гуманистических, духовных и эстетических ценностей и критериев. Границы изобразительного искусства размываются вплоть до исчезновения, внехудожественные формы деятельности вытесняют такие фундаментальные дефиниции, как профессиональная грамота, владение средствами живописи, рисунка, пластики; технологии визуальной информатики подменяют образные структуры и, в конечном счете, творческую индивидуальность художника. В этой ситуации особенно важная роль возлагается на художников, современных по проблематике и в то же время работающих в русле изобразительного искусства в точном смысле понятия. Одним из таких крупных, выдающихся мастеров второй половины XX столетия был Ефим Бенционович Ладыженский.

Автопортрет  
Self-portrait

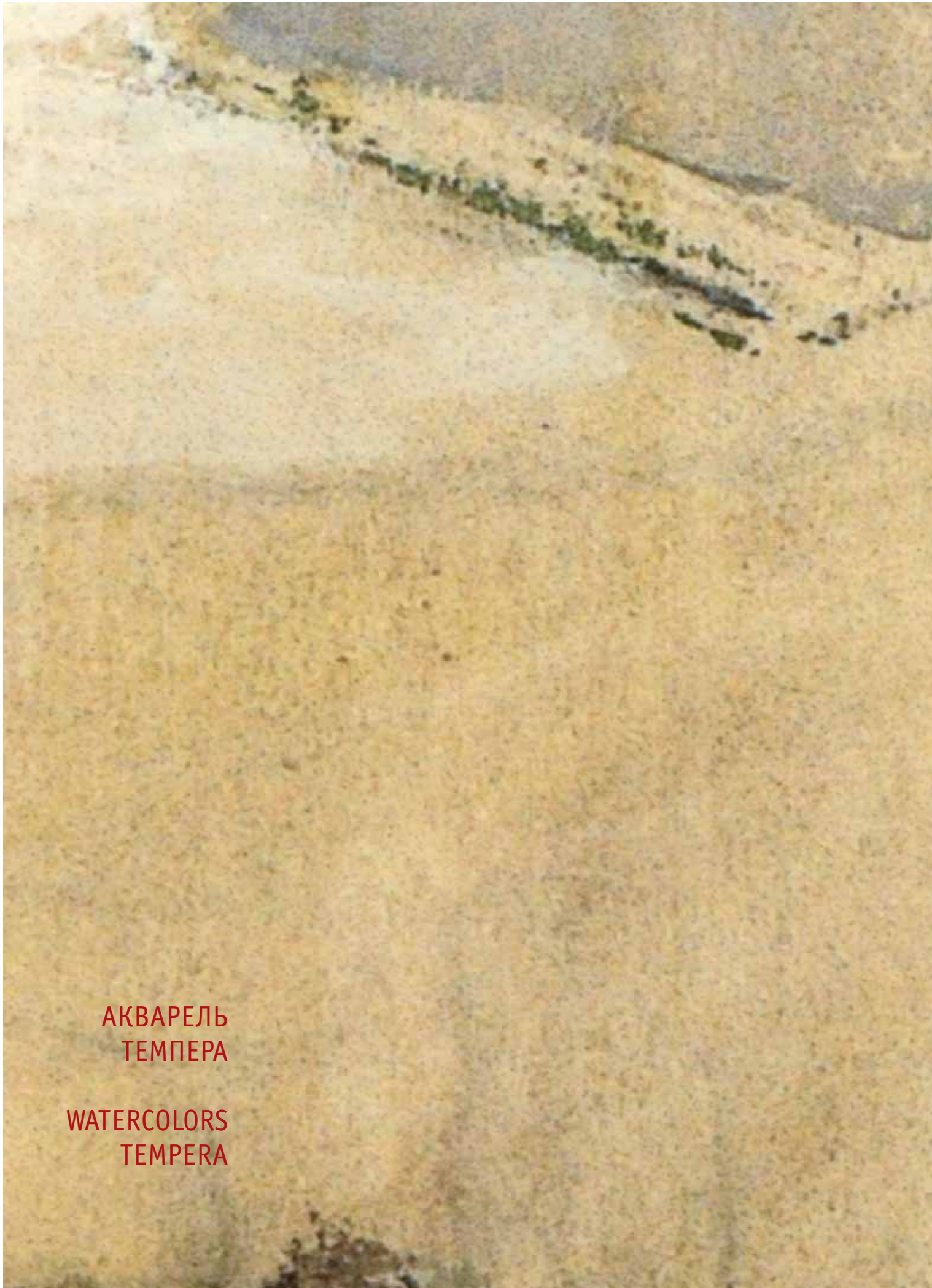


Творческий потенциал модернизма, судя по всему, исчерпан: художникам нового поколения предстоит на основе опыта предшественников возвращение к фигуративному искусству, профессионализму, эстетическим критериям. Ефим Ладыженский был “хранителем огня”, и очень важно, чтобы этот огонь не угас.

Выразительные средства искусства могут быть очень разными, но это неисчислимое многообразие направлений, стилевых и индивидуальных вариантов, в конечном счете, сводится к отношению художника и, соот-

ветственно, его творчества к человеку, к тем гуманистическим ценностям и идеалам, на которых и зиждется цивилизация. В эпоху терроризма – локального или масштабного, агрессивных войн, унижения и подавления личности искусство уважения и любви к человеку и человечеству оказывается самым важным и необходимым для всех и каждого, средством возвращения достоинства, искусства, художника, творчества. Ефим Ладыженский избегал патетических интонаций, но мы, вступившие в иную эпоху, когда снова возрождаются такие понятия, как духовность, нравственная, этическая основа творческой деятельности, наконец, девальвированная, но еще животворящая красота в жизни и искусстве, мы – не можем обойтись без них, и потому, снова и снова, возвращаемся исторической и личной памятью к образу большого художника, Ефима Бенционовича Ладыженского.

*Январь – Апрель 2003  
Тель-Авив, Израиль*



АКВАРЕЛЬ  
ТЕМПЕРА

WATERCOLORS  
TEMPERA



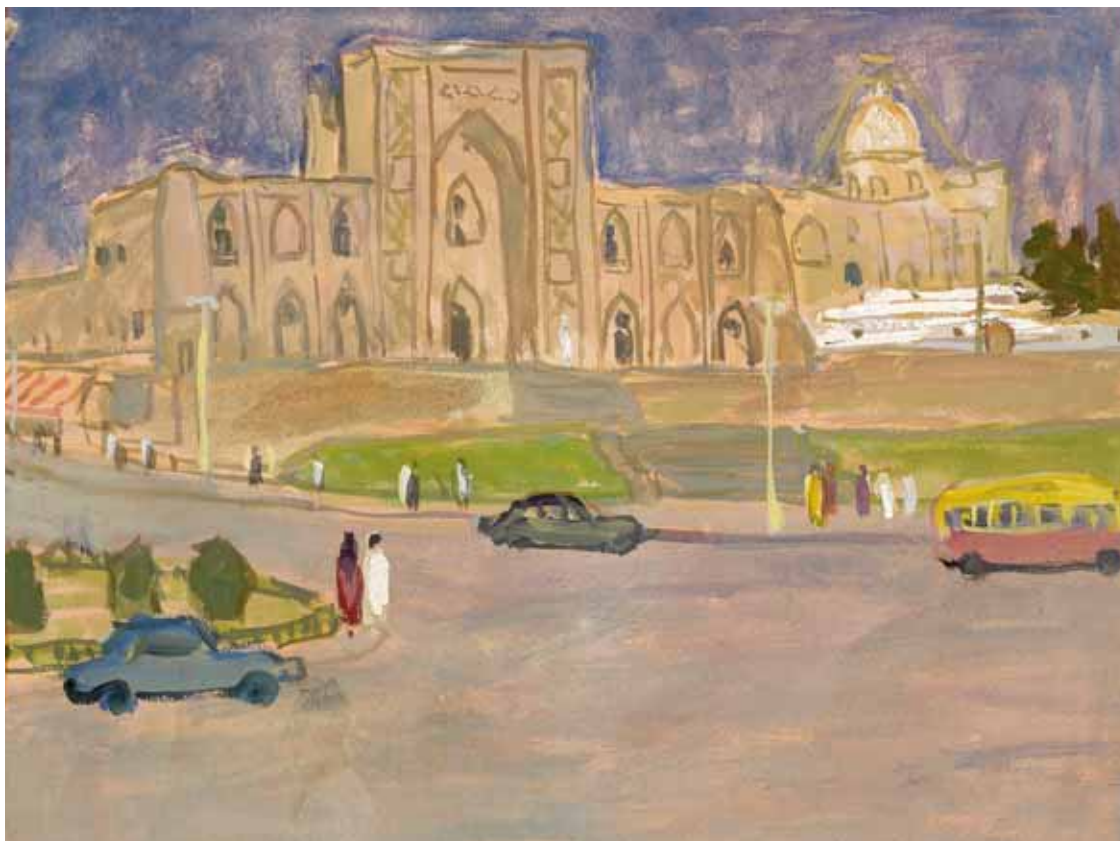
На столике  
On a side of table



Керосиновая лампа  
*The kerosene lamp*



*Витенька хвораєт*  
*Vitenka ailing*

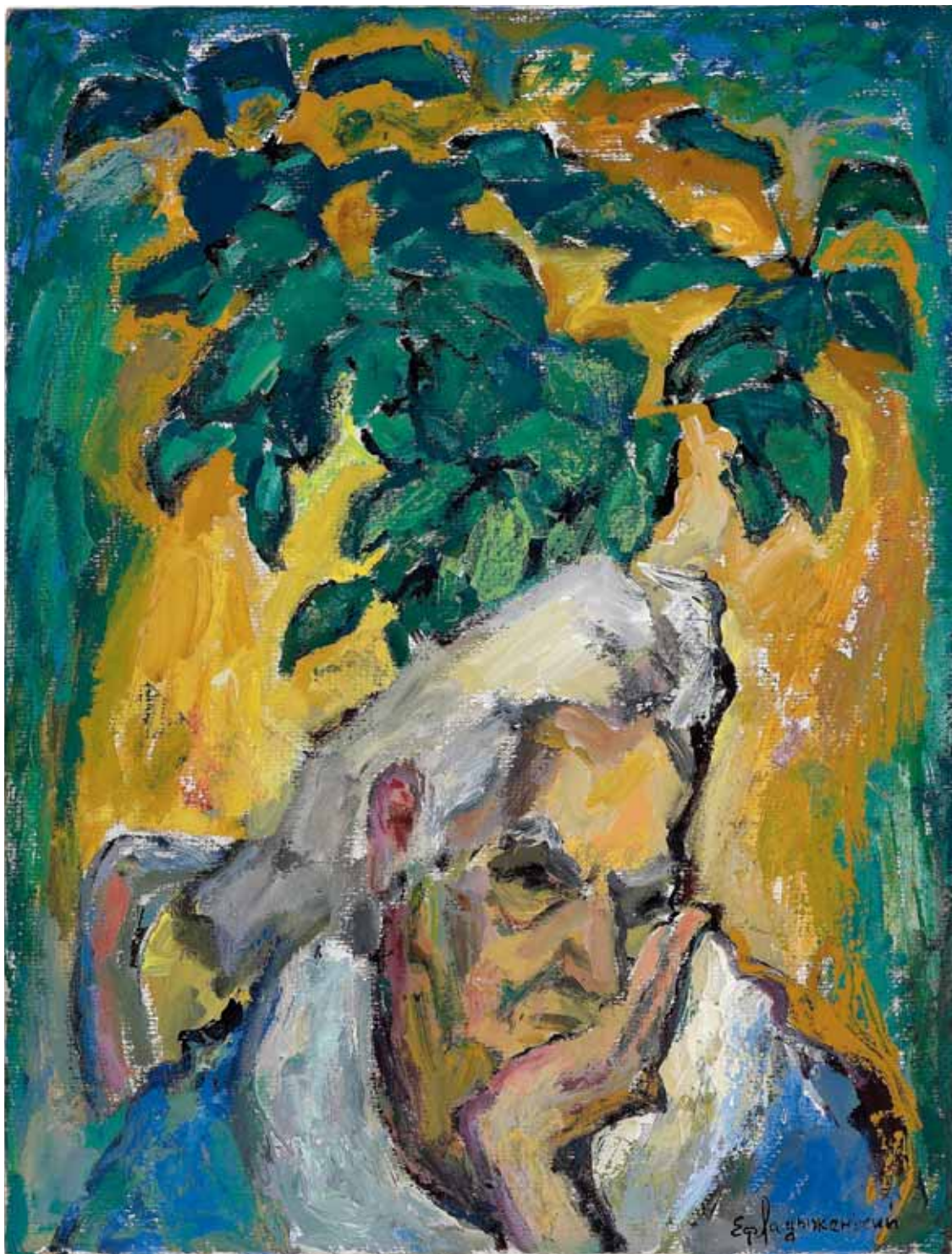


*Ташкент, Медресе*  
*Tashkent, Madras*





*Георгиевский собор  
St. George Cathedral*



*Только чтобы не было войны*  
*No war*



Мама  
Mamma



*В свободный час*  
*During a break*



*Викочка причёсывается*  
*Vikochka brushes*



*Добралась до подушки  
Finally head on the pillow*



*Рассказ о Севастополе*  
*Story about Sevastopol*

РИСУНОК  
DRAWINGS







*Комбриг 2, из цикла рисунков  
по "Конармии" И.Бабея*

*The Commander of the Second Brigade  
from the series of drawings "I.Babel –  
Red Cavalry"*



*История одной лошади из цикла рисунков по "Конармии" И.Бабея*  
*The story of a horse from the series of drawings "I.Babel – Red Cavalry"*



*Костёл в Новограде из цикла рисунков по "Конармии" И.Бабеля  
The church in Novograd from the series of drawings "I.Babel – Red Cavalry"*



Каркасы / Carcasses



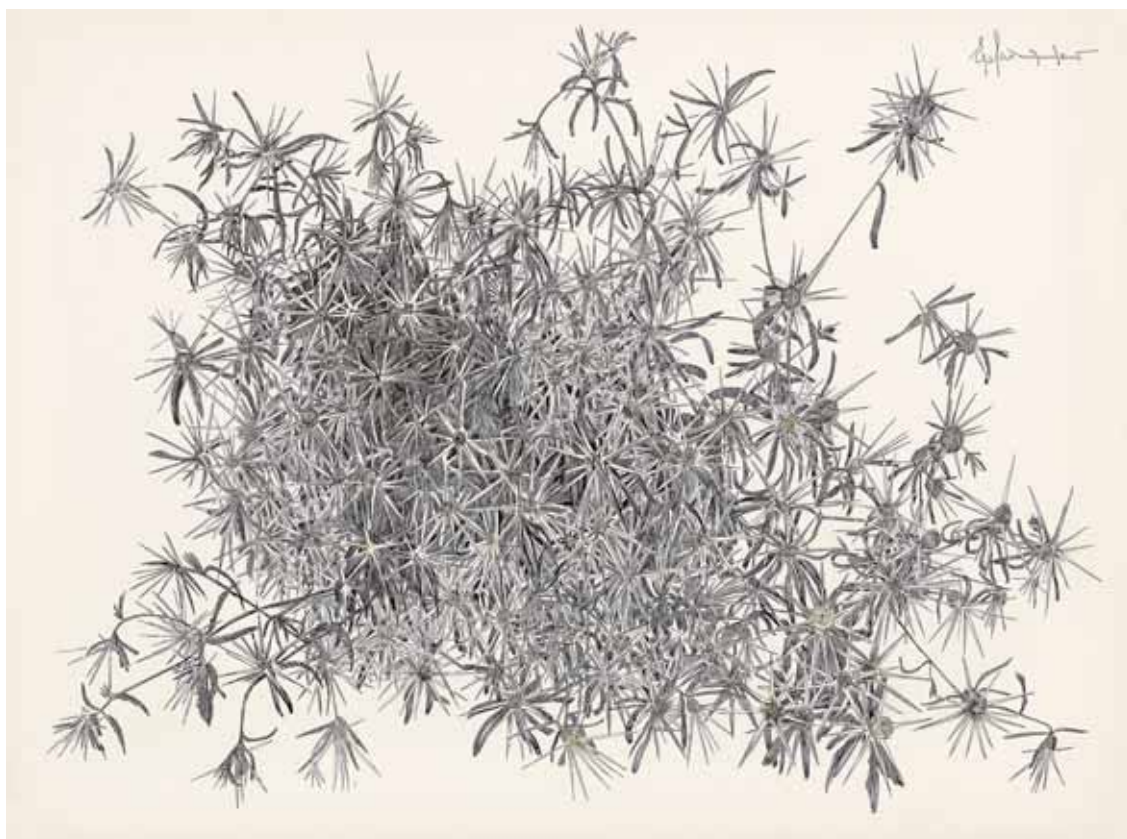
Растения / Plants



Растения / Plants



Растения / Plants

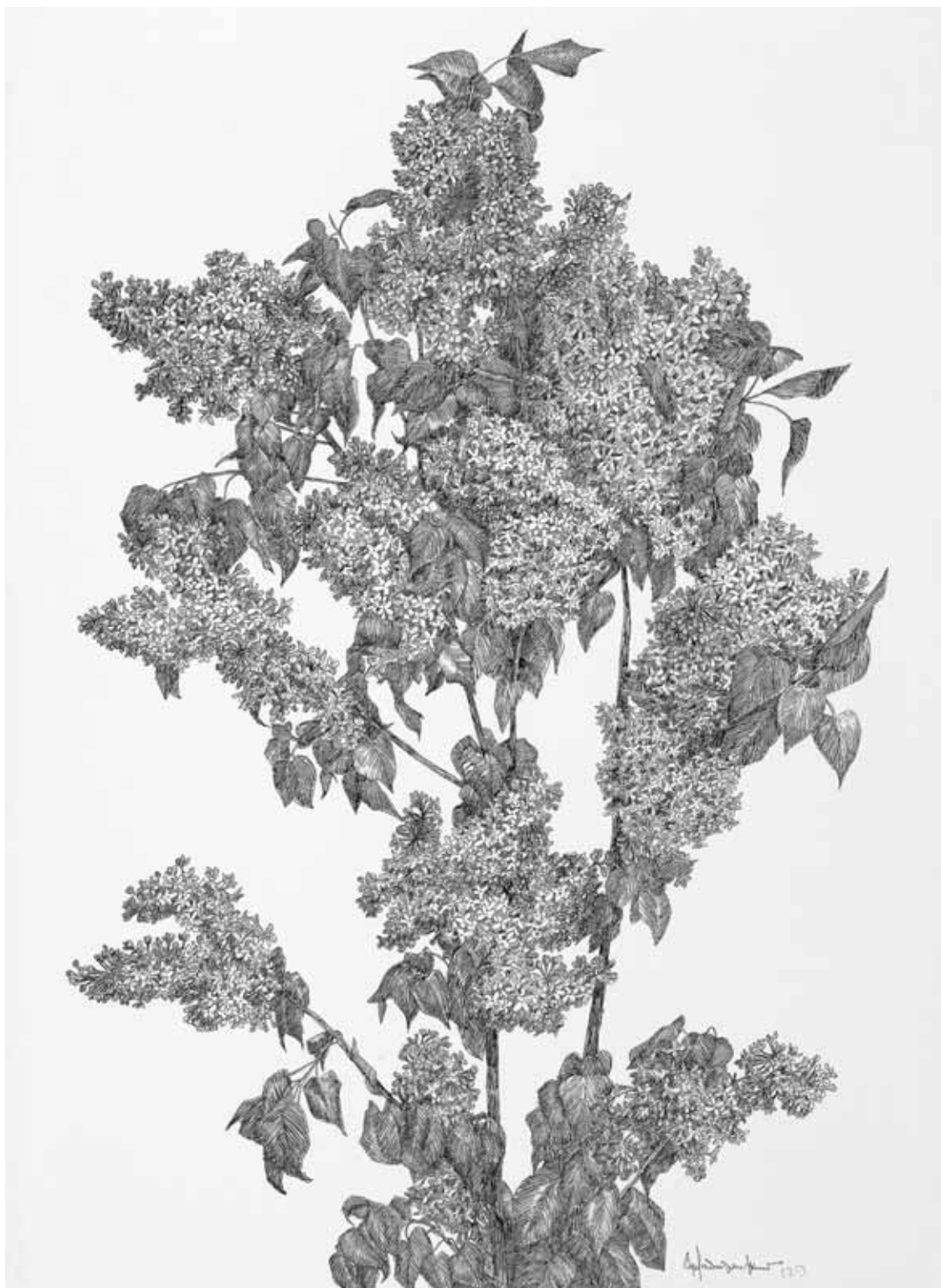


*Растения*  
*Plants*





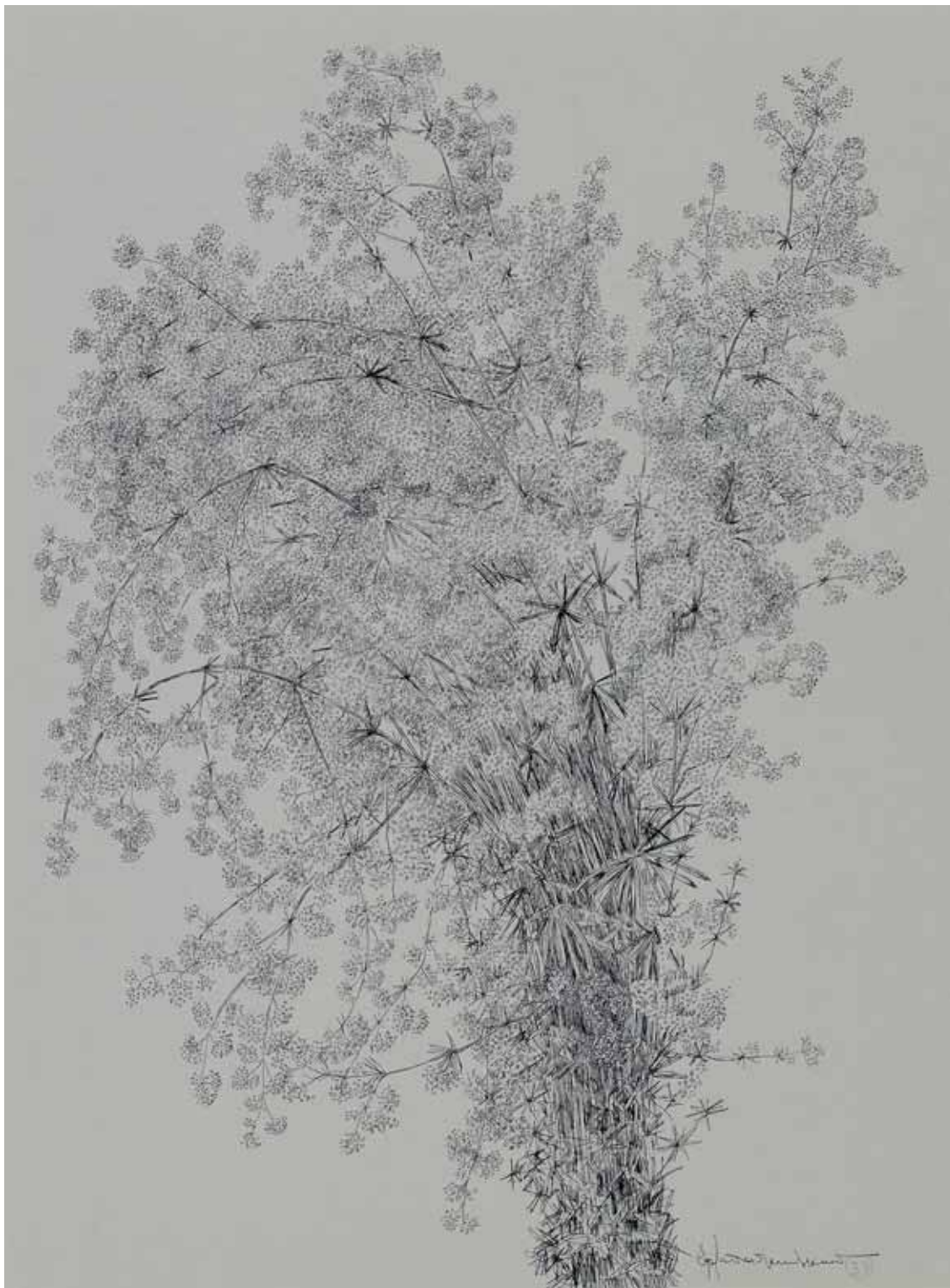
*Растения*  
*Plants*



*Растения / Plants*



Растения / Plants



*Растения / Plants*



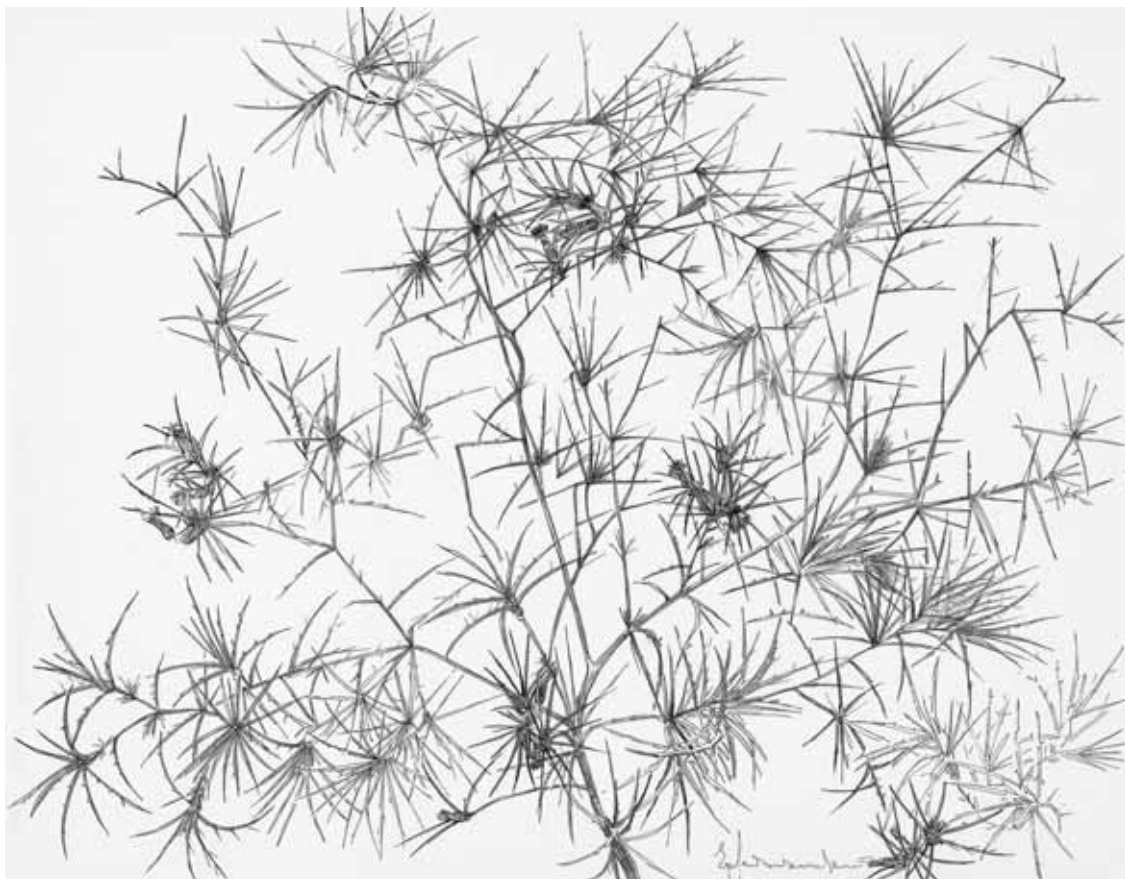
*Растения / Plants*



Растения / Plants

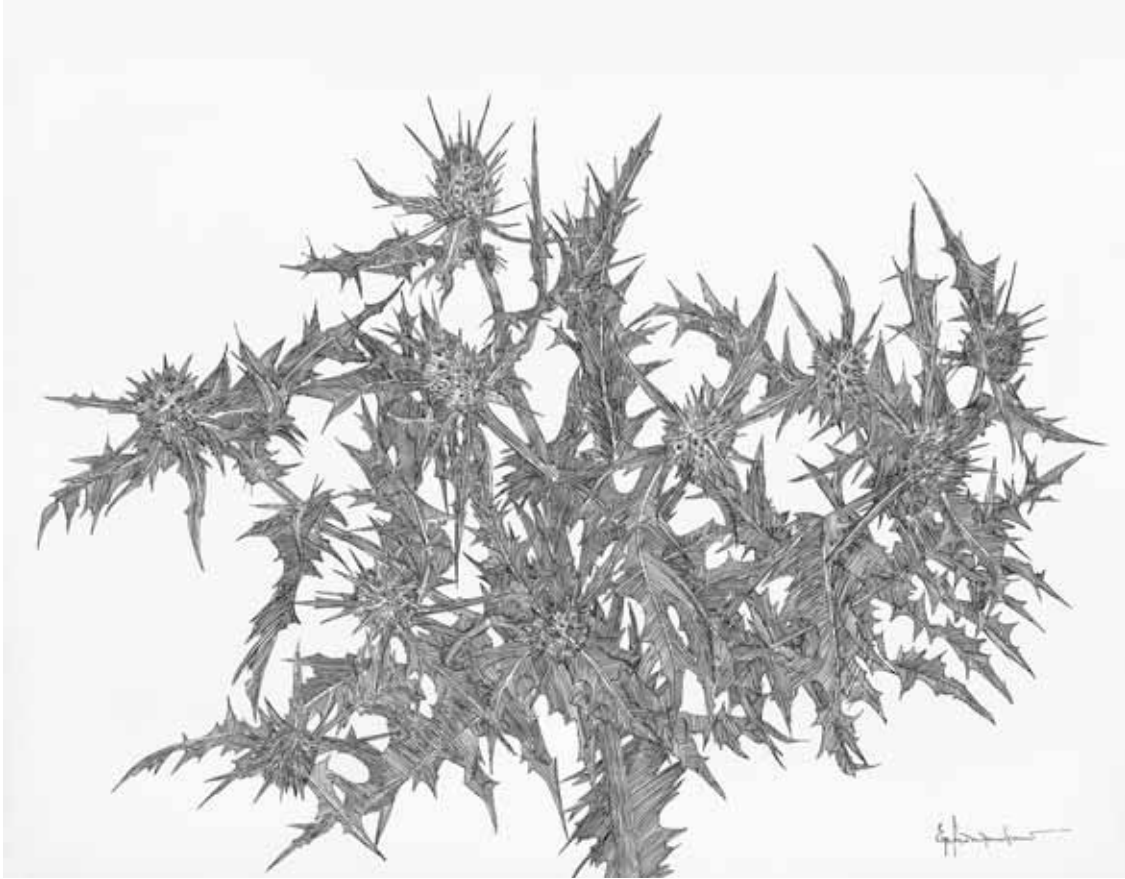


Корни / Roots



*Растения*  
*Plants*





*Растения*  
*Plants*



Растения / Plants



Мама / Матта



# “YEFIM LADIZHENSKI – A LIFE IN ART.”

**Grigory Ostrovskiy**  
Doctor of Arts

*Art is only born out of love and compassion and can only be understood by a loving and compassionate soul. Noise consists of noise, not music. The perception of art is an individual process, like its creation.*

*My works, which are the fruit of a life full of suffering and hard work, are clearly needed by humanity and will find their Eternal Viewer. I sincerely believe in this with all my wounded and broken heart.*

*Эрфлагивенхем*

<  
Автопортрет  
Self-portrait

Yefim Ladizhenski created art for more than half a century, including oil paintings, theater scenery, watercolors, and easel drawings. He was the author of scenery for dozens theatrical shows, of the series of paintings “The City of My Childhood”, “Konarmiya”, “The Lyublino Graveyard in Moscow”, “The Eternal Jew”, and of cycles of drawings, such as “Self-Portraits”, “Frames”, “Roots” and others.

During his life Yefim Ladizhenski did not strive to be in good favor with the powers that be, did not seek rewards, prizes and titles, and was actually quite skeptical about them. The artist loathed mediocrity and conformism, he despised the lies of the so-called socialistic realism; he had no interest in following popular trends or in careerism. Above all he valued honesty in life and in art, adherence towards one’s principles, devotion to humanistic, spiritual and aesthetic values and ideals. Yefim Ladizhenskiy held true to his ideals in his art and he paid a high price for his independence, the price of being misunderstood and his artistic potential being undervalued. He passionately wanted the simplest, and at the same time, the most important thing, – to make a gift of everything that he had created during his long life as an artist to his country and compatriots, and that was denied to him.

Recognition, as it often happens, came a whole life late, but justice finally did prevail. Yefim Ladizhenski Memorial Foundation, which takes care of preserving, studying and popularizing the artist’s legacy, has been created. Time does not always put everything in the right place, but in the case of Yefim Ladizhenski there is hope that this name will be rightfully forever inscribed into the dramatic annals of twentieth century art.

“SO, I WAS  
LIVING IN ODESSA  
THEN...”

Every biography begins with denoting the time and place of action. Yefim Bentsionovich Ladizhenki was born on August the 3rd, 1911 in Odessa.

One could talk about this city endlessly; even those who have never been to Odessa know that it is a unique and dazzling city, whose colorful inhabitants possess a fantastic sense of humor. This uniqueness has deeply influenced the life and art of Yefim Ladizhenki, a singer and portraitist of the city of his childhood. The pictorial chronicle of Odessa that he created is worthy of the books of the best writers of the Odessa school, also known as the South-Russian school, – I.Babel, V.Kataev, I.Ill’f and E.Petrov, E.Bagritskiy, K.Paustovskiy, Y.Olesha and others. Yefim Bentsionovich always recalled Odessa with tenderness and love.

“I was born in an international city, – he wrote, – where Jews and Turks, Russians and Ukrainians, Poles and Germans lived and worked side by side. The city’s architecture encompassed Orthodox churches and synagogues, Protestant churches, and Catholic ones. The language was seemingly Russian, but actually “Odessan” – the blend of the sun, the sea and a multitude of languages, inhabiting comfortable houses, no more than five stories high. Here people walked on sidewalks, paved with polished squares of Vesuvian lava, reflecting different states of the sky that spread over the city.

Streets paved with neat, identical cobble-stones were lined on both sides by stupefyingly fragrant acacias and southern chestnuts, which adorned this kind and bright city each May. And if you are a boy, and everyone in your family is healthy, and on the table covered by a colored oil-cloth or a white cloth there is a boiling samovar, polished to the point of shining, the plates are filled with mackerel and bright red tomatoes, and warm rough bread with the rose label of “Korotyanskiy’s Bakery”, then tell me please, what else do you need to be the happiest boy alive?”

Obviously, everything was not quite as cloudless, especially after revolutions and wars shook and overturned the established way of life. In spite of and against everything, in the perception and memories of the boy Odessa remained the best possible city: “My happiness did not subside even when the revolution led to the disappearance of the samovar, of the mackerel and of the warm rough bread, when we only rarely came by malai, makuha, mamalyga, corn porridge made with coconut milk in the “Ara” canteen. My amazement and joy were undiminished at the sight of leg-shaped pieces of wood wearing priests’ chasubles and overalls from America, which replaced my earlier sailor’s jacket, shorts and cap with the inscription A Brave Soul. In those hard, hungry years, with their rapid changes of power and currency, the people even when ailing with typhus still kept the kindness of previous, fat years.”.

Odessa is the sea and the sun, the streets and the boulevards, the gardens and the markets, but first of all Odessa is the Odessites and these concepts are one and

the same. “My Odessa, – continued Yefim Bentsionovich, – is a wonderful town and, unlike many cities of the world she wasn’t defined by architecture, which is why there is almost none of it in my pictures. There is no sky either, because there was no special sky, other than a kind one, over Odessa. There were sunsets and sunrises, a grey cloudy sky and a clear blue one. “And there was evening and there was morning”. There were people, and I carried them in my soul, I remembered and felt them better than a house on the corner of Deribasovskaya and Rishelievskaya. But I am not Mark Chagall for them to hang in the air and fly in the sky. They liked to eat and drink, they needed tables and plates, they drove buggies, they sold and bought, and they worked and studied. “God made the earth”, and they, the Odessans, paved it with tiles and cobblestones and put rails on it and started the Russian-Belgian society trams. And I, as an artist, only had to tell about this by my usual means, using whatever talent God gave me”.

The boy’s memory of the city of that time turned out to be astoundingly firm; many years later the already mature and experienced artist spoke of how closely and solidly was his art connected with his childhood impressions of Odessa: “The white paint on my canvases that has turned into color and tone, that has taken a significant plastic and emotional role, that has become an important part of my paintings was possibly born out of the white blooming acacias and chestnut flowers and white pants, textile shoes cleaned with tooth powder and T-shirts”.

My tale of Odessa turns into the stories of Yefim Ladizhenski himself; perhaps, someone had known it better or longer, but hardly anyone had so deeply and precisely felt the spiritual and irrational substance that can be dubbed “the genius of the city” and that defines its unique allure.

Odessa was, at least for Yefim Ladizhenski, a Jewish Odessa. It was a city of Jewish poor men and rich men, wealthy traders and street peddlers, studious rabbis and impudent bandits. A city of Jewish poets, musicians, and artists, who carried a powerful layer of national culture behind them. Mendele Moisher-Sforim and Sholom-Aleihem, H.N.Byalik and V.Zhabotinskiy, Ahad Ha Am and many others, who constituted the fame and glory of Jewish literature, lived and worked in Odessa.

The Odessan Association of South-Russian artists, whose exhibitions boasted the paintings of the best Russian artists, could have been called Russian-Jewish without stretching the truth.

Ladizhenski knew “The Jewish Odessa”, so to say, by hearing, by taste, by feeling. “These were Jews not by passport or the circumcision ritual, – the artist wrote of his fellow – townsmen and tribesmen, – but by some signs, which are unclear to me to this day, the heroes in their works were also Jews, and I was a Jew too[...] Good, active people of a kindred spirit appeared. And they turned out to be closer to me and more interesting than those who surrounded me.” Only this atmosphere could lead

to an ethnic self-identification, which to a large extent defined Yefim Ladizhenski's art and world view. "The spirit of Heine and the spirit of Babel are close, because they, like Levitan, thought in ethnic categories, remained Jews in their spirit – and that defined their art too. I knew Jews! Did I know them! And that was why I drew them and turned to the Jewish life with such pleasure."

There was an Odessa of Jewish artists and there was an Odessa of Jewish artisans, remarkable masters of their trades, and that Odessa was very interesting and alluring to the boy. The environment mattered a lot to Ladizhenski: thus his first concepts of the relationship between art and craftsmanship and, conversely, of mastery and many other things, were born. "I was not a jeweler and could not make rings and earrings, I could not repair watches, – wrote Yefim Bentzionovich later, – I was not a tinsmith and could not make coffins, I was not a joiner and could not make drawers or wardrobes, I was not a photographer and could not and cannot take photographs, I was not a barber and could not shave and cut hair, but I knew precisely how it was done. And I admired the dexterity with which a shoemaker's cutter cut shoes or boots out of box-calf or kid leather, I admired the artfulness of a harness-maker spinning waxed thread, a shoemaker driving wooden nails into soles, how they pulled out the fins and the innards with one adroit movement before salting mackerel, without tearing the membrane connecting the head and the body. I swear it was no less a fantastic and beautiful sight than any scenic performance, and their fingers were as elegant, as the fingers of Heifez or Gilels.

A great thing craftsmanship is! And many craftsmen brought it to the level of artfulness or even art. [...] Any craft has elements nearing it to art, but nowhere and never is art born without craftsmanship. The concept of artfulness has the connotations of something made prettily and easily, ditto for virtuosity. These characteristics, I think, deal with performing activities, not with creative ones".

The boy had whom and what to watch. In his house on Bazarnaya street alone there was a barber's, a watch-shop and the shops of a joiner and a tinsman. A long time later in his essay "Mister Shpitz and sons" Ladizhenski shows– after half a century! – an amazing memory of the details of a tinsman's work, up to the nuances of each color, sound, smell.

But there was the "first" Odessa, the most important one, and it was located on Bazarnaya street (later Rakovskogo street, then Kooperativnaya and, at last, Kirova), house number 100, where the family of the fish salter Bentsion Ladizhenski lived: the head of the family, his wife and sons – Volodya, Daniil and Yefim. In their home love and agreement abounded; the family lived quite modestly, but never sank into poverty. In this warm place the Ladizhenski lived through the German War, as it was then called, the revolutionary shocks, the troubles of the Civil War with its constant companions – pogroms, hunger, and changes of power; the rise and fall of NEP (New Economic Policy), industrialization, collectivization, electrification and other "-ions".

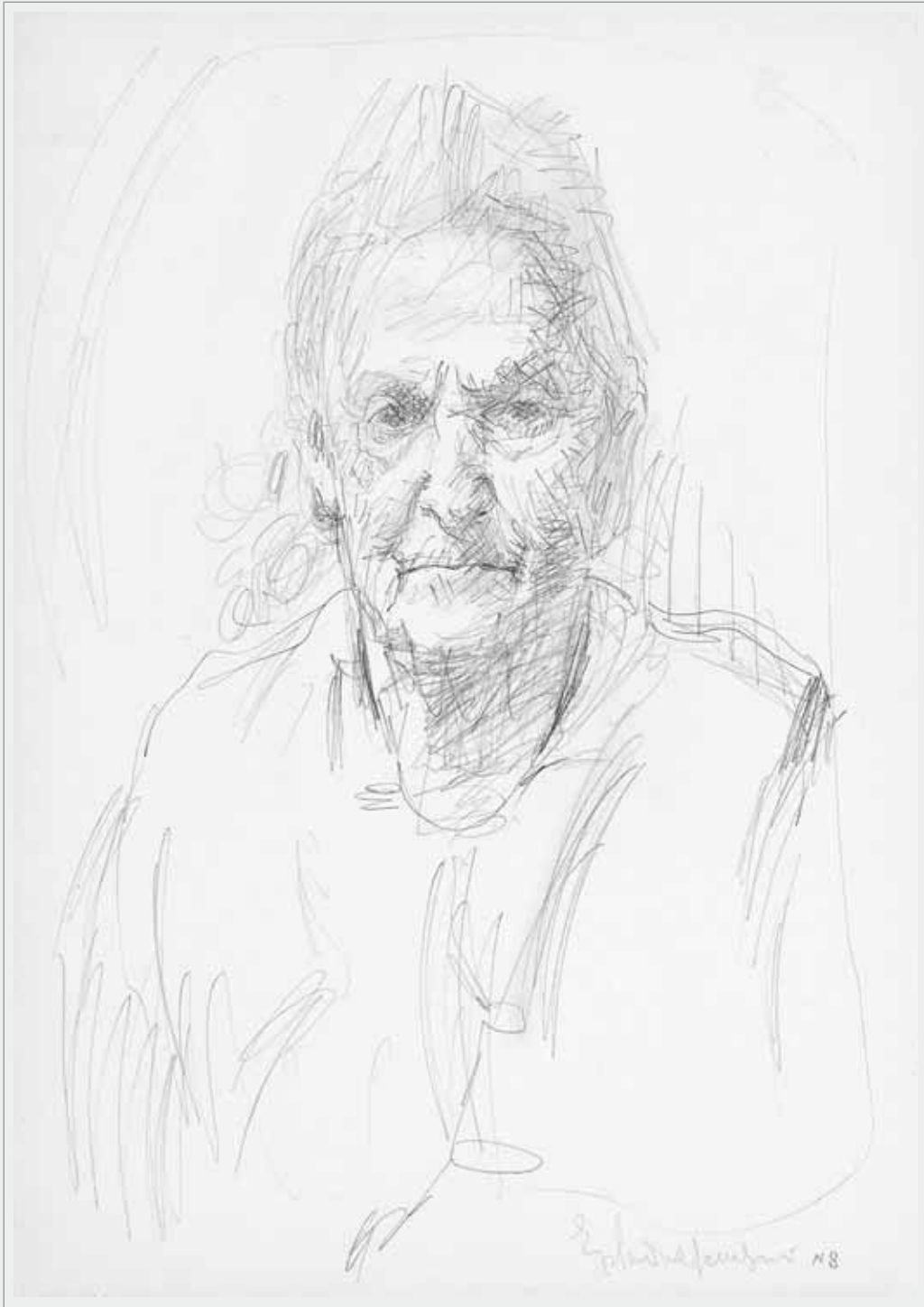


Many years later Yefim Ladizhenski would paint a picture “Monarchy Overturned”, a part of the cycle “The City of My Childhood”: monuments are being destroyed, policemen on horseback are keeping the people in check, the crowds are enormous, a lot of people are wearing red ribbons on their chests, but there seem to be no rejoicing or enthusiasm...

This was also true in the years to follow. The revolution, the Soviet power, the Communist party-these were all things infinitely remote from the artist and his loved ones. Later, during the “adult life”, Yefim Ladizhenski did not go to the barricades, nor did he not participate in demonstrations or protests, but he kept

*Праздничная мама*  
*Festive mamma*





Мама / Матта

a distance without fail from the surrounding reality and especially from the kind of art that served the regime, callous and in essence immoral. This distance was reinforced by the special kind of Odessa irony and sarcasm.

The father worked a lot: first, as a fish salter, later, as a director on the fish market; he died of a serious illness in the years of the Second World War, in the Urals evacuation. Nevertheless, the sons received a good education: Vladimir and Daniil became doctors; Yefim became an artist. The mother was an undisputed authority in the family; she was devoted, loving and wise. In Yefim's life she entered as and remained forever, until her death in 1970, "the most important person", a caring and tender mother, an understanding and forgiving friend and advisor. Yefim's love for his mother was boundless; he has drawn and painted a number of her portraits, which constitute a large series of drawings and paintings.

"Mother" is one of the best and certainly the most heartfelt work by the artist. The closest counterpart of the series might be the lines of Isaac Babel: "Everything is mortal, only the mother is destined for eternal life. And when she is no longer alive, she leaves a memory behind her, which nobody has ever dared to desecrate. The memory of our mother breeds compassion within us, like the ocean, the endless ocean, feeds the rivers throughout the world".

A lot later, already in Israel, one of the critics wrote: "The best works that we have ever seen in Israel and the best academic works I have ever seen myself are the portraits of the artist's aged mother in pencil and watercolors: the technique is brilliant, the feeling of the texture of flesh and clothing is incomparable."

The childhood years of Yefim Ladizhenski were, one has to assume, quite similar to those of most children his age: pioneers' parades and demonstrations, work school, yards and markets, streets and boulevards, the gardens and beaches of the city, that has been walked through everywhere and known to the last stone. The sea is always the sea, almost the whole year round. Lanzheron, the fountains, the port, the gangs of homeless boys, the fishermen, the dockers... Perhaps the only thing that distinguished the boy from the others was an intense passion for singing and drawing; in the end, drawing prevailed. Where this passion came from to the son of a Black Sea mackerel salter is unknown; most probably, it was fate and, as it is well known, it is not to be argued with. One way or the other, in 1925 Yefim Ladizhenski joined the students of the best art school in Odessa, which was called in the spirit of the time Social Upbringing Studio, and where the leading teacher was Julius Bershanski. (Afterwards Ladizhenski would write, one can say, an autobiographic painting "Bershanski's Studio", which became a part of "The City of My Childhood" cycle.)

In the end of the nineteenth century and during the first decades of the twentieth, Odessa was one of the most important centers of Russian and Ukrainian

culture; the creative life was very active. Artists' exhibitions opened one after another – both local artists and artists from the capitals provided impressions aplenty. The Odessa Association of South-Russian Artists united such renowned masters as the Association's constant director K.Kostandi, Y.Bershadski, D.Bukovetski, A.Gaush, S.Kishinevski, T.Fryerman, T.Dvornikov, P.Volodikin, V.Zauze and others. Many well-known artists from Kiev, Moscow, and Petersburg gladly took part in the Association's exhibitions. In the years of avant-garde art's spreading Odessa did not step aside, however the leading masters in the Association continued the realistic tradition, slightly renewed under the influence of Impressionism.

Yuli Rafailovich Bershadski (1869-1956) was one of the most important Odessa artists. In his time he was a student of Odessa Art School, taught by K.Kostandi and Yefim's namesake, G.Ladizhenski, later in the Emperor's Art Academy, as a student of N.Kuznetsov and I.Repin. A talented colorist and an excellent draftsman, Bershadski is known as a master of psychological portraits and of the everyday genre, a successor of the realistic tradition and a talented and experienced teacher of Chistyakov's school. Bershadski was among the most authoritative masters of the Association of South-Russian artists, he had regular exhibitions in Odessa, Kiev, Petersburg, and brought his students closer to Russian creative life.

Yefim Ladizhenski kept a life-long gratitude towards his first master. In his opinion, he had a lot to thank Y.Bershadski for, first of all, that high level of professionalism, which had always marked him and which was the basis and precondition of creative successes.

Yefim Ladizhenski studied in Bershadski's studio for several years; in 1928 the studio ceased to exist and Yuli Rafailovich moved to the Odessa Art Institute. On his teacher's advice Ladizhenski entered the theater and scenery department, where the teachers – T.Fryerman, A.Gaush and V.Muller – offered a solid and all-round education. Yefim took the advice and never regretted it. In 1928 Yefim Ladizhenski entered the Odessa Art Institute and graduated from it in 1931.

It is well known that if someone is talented in one sphere, his talent will show itself in other fields too. Yefim Ladizhenski confirmed this phenomenon, having fulfilled his talent not only in art and drawing, but also in literature. The critics, as the artist contended, – "could not say that which I know about myself and think of my art. This is reason enough to use letters instead of the lines and paints that I am used to". When he already was an aged man, being in Israel and having mostly finished work on "The City of My Childhood", Ladizhenski decided to continue the cycle using another medium. Thus a series of essays, conceived at first as comments of a kind to the paintings, was born. In the process of writing, the essays, however, became something significantly larger than

Кактус  
Cactus



mere comments. Y.Ladizhenski's stories about the Odessa of 1920s, "Lanzheron", "Mr. Shpitz and Sons", "After a Night Round-up", and others, gave place to a huge wealth of knowledge, observations and memories that did not and could not enter the paintings. The essay "After a Night Round-up" impresses one not only and perhaps even to a lesser degree with its collisions, but also with an intense love and compassion towards other people, be it a down-and-out or an underage prostitute, with the author's intolerance of hypocrisy. Written in a vivid graphic language, full of realistic details that simply could not have been invented, these essays are true literature. Unpublished to this day, they, however, fit organically into the context of the Odessa branch of Russian literature.

## LANZHERON

*We offer one of  
Yefim Ladizhenski's  
essays to the readers'  
attention.*

One could get to the White Arch, consisting of two small and one large spans, either by human feet, or by the horses' legs that were pulling a buggy, or by the four wheels of a Number Four tram of the Russian-Belgian Society. The tram started its way from the Staro-Portofrankovskaya street, went a little while through Tiraspol'skaya and then segued straightly through Uspenskaya street. It passed the Alexandrovskiy park on the right-hand side of its perimeter and came directly to this very White Arc, on which, among various stucco moldings, were inscribed the letters "ΛΑΗЖЕРОНЪ" with the last letter broken off. The tram did not stop yet, when the boys who traveled without a ticket jumped off. (I recalled them recently, when I saw penguins jumping out of the water in Antarctica.) Young men and girls, who had paid for their rides, came out more orderly and the last to come out were old women in large soft hats and no-longer-young men in the yet-existing large straw hats with two peaks, which were for that reason called "Hello – Good-bye".

The rails that the tram ran on were about two and a half feet apart and ran through the whole city. Even for some time after the revolution certain tram drivers felt it a matter of professional pride to drive a glass filled with water to the brim through their whole route without spilling a drop. The conductresses were young and, like all the Odessa girls, the most beautiful girls in the world, with a kind character. They never raised "a shout to be heard by all Odessa" because of a ticket not taken in time. Like many girls in town they said, "I'd sleep with him, no less". The seat backs, complete with straw covers, could be moved according to the passengers' desire, so that they could easily sit down facing each other. Bronze handles on the seat backs, doors and windows were minted and ornamented. Everything was done so that a person going to work would not get tired. One did not have to speak tiredly about culture and ask the conductor and the passenger to be courteous to each other. The tram itself moved one towards behaving politely.

A family outing in a tram would seem strange in the present hasty times, but it did not do so in the least back then. Father, Mother and we, their three sons, entered the tram number twenty-six on the tram station Preobrazhenskaya and embarked upon a journey by the circular route. We looked through the tram windows at people walking the streets, and at the brightly lit shops and cinemas. We passed a police station, that also housed a fire brigade with its tower. A fireman walked a gallery of this tower, watching for fires. When the city was enveloped by frost of twelve degrees Celsius below zero or lower, a white ball was hung up on the tower's mast, informing the parents that their children, fourth-graders and younger, were to stay at home. A red ball on the mast meant a fire somewhere. Once our tram stopped, letting through horses, which stormed out of the wide fire brigade gates. The horses were pulling carts, filled with water barrels, to which were glued the firemen in brass casks, who were fastening their belts with small axes on them and clinking their metal carbines. Such carts carried a lot of folding ladders, hooks and thick tarpaulin fire-hoses, rolled up like

thin snakes. Everything was already shining in the light of burning torches and ringing in an unending bell ring. Every fire brigade had its own half-percherons of its own distinct color. There was something breathtaking in this swiftness, both because of the sight itself and because of the fervor with which these firemen wanted to help others in the catastrophe that fell upon them. This was what the adults could think; we, the kids, admired the sight and the action, and our emotions were absolutely unlike those of our parents.

On its way our tram passed the pride of the city and its natives, the Opera Theater. They said about it that it was the copy of the Viennese Theater, and since it, our theater, was its copy, the Viennese Theater was the best in the world, which means that our theater was the second best. The theater was really very good and pretty. I practiced in it when I was an art school student in my junior year, which was already after its rebuilding.

The theater had caught fire after a performance of *The Demon*. There was only one reason, but a lot of speculations. It was a drama not only for *The Demon*, but also for the citizens of Odessa. It was said that some committee addressed all the Odessans, present and past, dispersed over the whole country and abroad, with a request for donations for the theater's reconstruction. Over two million rubles were collected. The theater was rebuilt and the technical part was greatly improved. Three curtains were sewn and painted, using Alexander Yakovlevich Golovin's sketches. His sketches were also used for the new *Carmen* scenery and for other operas and ballets scenery for an even better than before theater. I had the honor of holding the sheets of paper and carton that the sketches of the artists belonging to the best decorative art school were drawn on. Thanks to Dyagilev the hearts of many spectators abroad were swayed by the scenery by these wonderful Russian artists. The half-year that I worked in the theater gave me a chance to see how these sketches were brought to life. Two brothers Sadovnikov worked in the theater as scenery-makers. The sixty-by-forty centimeters sketches that entered their scenery-room had to become wings and backdrops fifteen meters high and twenty-five meters wide, which meant that every object, house, tree or bush had to become twenty or twenty-five times as large. This workmanship demanded great skill and mastery, especially considering that the glue paint, which was used for scenery, changed its color after drying; when wet, it seemed dark and juicy, when dry, it would easily become light and weak, unless great care was taken. Korovin's temperamental brush-strokes had to become something concrete on the backdrop, a tree or a tent. They used flat paintbrushes on long handles, using a moving zinc palette, consisting of a lot of sections with paint solutions. The elder of the two brothers looked like Golovin's self-portrait and also wore a gray canvas robe with a big black bow. The younger brother had drinking binges, which lasted two or three weeks. It was painful and scary to look at him when he was coming out of a binge. He looked then like the sorry souls painted by the *Peredvizhniki*.

Having completed our round trip and full of impressions, we returned home. We were met by the warmth of the tiled stove and the hissing of the samovar with its kettle on top of it, like a crown on a king's forehead. The bright light of the kerosene lamp hanging from the ceiling shone from under the lampshade so brightly that it fell on the table like a white tablecloth. Five china teacups with golden-edge saucers were already on the table together with a silver glass-holder with a glass for Dad. Manya would put out various jams, butter, bread and broken sugar on the table just before our return. We would take out pastries bought on our way home in Aizenberg's grocery shop. After tea, mother and Volodya looked through his bag and prepared it for tomorrow's gymnasium lessons. Everything was put into the bag according to the timetable in the pupil's journal, which mother held with such awe. The journal was filled almost exclusively with As, and there was a significant part of her effort in each one. We were washed and put into bed. "Danya, are you asleep?" – I asked the youngest brother in the darkness. "Yes. And you?" – he returned my question. Yes. And you?" – I responded to him, and so we went on several times, till sleep took hold of us. Were these minutes the most blissful in my life? In one's childhood all the minutes are blissful if you are warm and full, and your loving mother is nearby.

The sea could already be seen from the tram windows and it showed itself fully after we passed the arch, ready to swallow everything and everyone, not from cruelty, but from love. The long stripe, reflecting the low sun, went from the horizon to the seashore. The stripe seemingly divided the sea into two parts and emanated such light that it was painful to look at it, as it is painful to look at a Volt's ark that is welding iron.

Lanzheron was defined as the entire seaside and the sea up to Prokoudin's former dacha, where on the narrow rocky shore a water station for Soviet workers was situated, which had formerly been the dacha "Otrada", with several white fishers' huts. They stood on flattened ground, captured from the steep edge of the town, which was encircling almost all of the seashore. The red clay edge was overgrown with green thorny bushes. Some of the fisher huts were entwined by wild grapes and steps made in that very clay and covered by wooden tiles led down to the sea. The fishermen's scows after a night's work of catching mackerel and bullheads lay resting on the shore. Nets dried up on poles. Oars stood with their red blades pointing up. Without any wooden or wire fences this shore melted into a larger sandy shore, called Lanzheron. It was wild and free of charge, without any signs of civilization of the modern beaches. If one stood facing the open sea, the "small" and after that, "the deep tract" were to the left. Apparently, this part of the shore took upon itself the larger part of the fury of the sea, enraged by the low wind and storming from its very depths; for that reason it was covered with huge blocks of cement (I had not yet heard the word "concrete" then.) They had to hold back the passion of the waves and the shore's desire to be swallowed up by them. The "deep tract" finished at



the wooden building of the lifeguard station and the bathhouses with separate steps for men and women leading into the water. Above this building there was always a white flag with black anchors crossed over a half-red life-saving circle. The water in this place was choppy, of the colors of “Berlin blue” and “French green”. “The deep tract” was a haven for people who could swim but did not have much time. In revolutionary and post-revolutionary times waifs occupied it for longer periods of time. They did not come here to swim, but to wash themselves and their sexless and colorless rags, to search for lice and to shave each other’s heads using broken bottle glass. While their washed clothes were drying under the sun, the waifs played cards, “twenty-one”. In such moments they were also visited by bliss and hopes entered their by now hairless and lice free heads.

Lanzheron is either a French name or a French word that means something, but for me it is neither of these, but a part of my life that has remained with me forever. I started coming to Lanzheron as soon as the seawater – and only that of the Black Sea where it washes Odessa – could cool my body, which was hot both from the inside and from the outside. I walked, I rushed, and I ran towards it to feel its saltiness and bitterness on my tongue, to smell the seaweeds and the iodine, to fill my lungs with the sea air. I have seen the frozen sea, welded to the shores of Lanzheron. I have seen you, Oh Sea, stormy as on Aivazovskiy’s paintings. I have seen You without ripple, peaceful as on the paintings by the artist Marque. I have seen You frozen like steel in a furnace, and I believed in the terrific idea of Vsevolod Meyerhold for Hamlet’s father’s ghost to walk on you during the play performance. You wanted to keep me with you a few times, but apparently took pity for my youth or maybe You even believed in my talent. Perhaps, now is the time to take me forever? Eh? Perhaps we, who have not seen each other for such a long time, but love each other so strongly, ought to become engaged? It cannot matter that I am somewhere far away from you, Lanzheron, can it? I am always with you, I am nearby.

But on those rare occasions that I went to swim from home Belka went after me. I never chose the street I lived on as the way to the sea, even though it led straight to it. There were no trams on my street, but they did run on the parallel ones, Bolshaya Arnautskaya and Uspenskaya. For that reason I preferred them to my own street. I tried to be the last one to board the tram, hanging on the step, so as to be seen by Belka. I did not manage to do this, since there were a lot of would-be free-riders and it was possible to be one if one was far from the conductress and could jump off the step easily if one saw a controller. Anyway, Belka knew that I was riding in the tram, and I knew that she was running nearby with her tongue hanging, going round all obstacles on her way. When I got off the tram, having arrived to my destination, she was already looking at me with a vigilant eye, wagging her tail with such force that it was surprising that it was not torn off. Belka’s joy knew no bounds. She attempted to jump up high enough to lick my face and had to content herself by licking my feet.

She barked at everyone, smelled something, hang back and then ran after me, breathing loudly, hanging her tongue out. All of this had to prove that she belonged to me and I to her.

After the long and gently sloping descent to the sea, I took off my shirt and sandals on the beach and tied them up with my trousers and belt. Belka had already slaked her thirst, having drunk a lot of seawater. Putting the bundle on the sand and stones, I asked – ordered Belka to look after my stuff and went to the water. Anyone who has entered cool seawater with warm feet knows what it is like. I had the same sensations as this everyone. I could not describe them and for this reason I will not even try. I had a strange feeling that everyone sitting and lying on the beach was looking at me, like at a man who puts on a new suit for the first time. This very feeling of a lot of eyes on me forced me to move decidedly and beautifully. I entered the water as if it were my element, kicking the ice-cold water with my feet, not feeling pain in my heels from the sharp stones. After passing the “above the knees” depth and diving, I knew that I would allow myself to dive out of the water only at the limit of breathlessness. After putting my head out of the water, I inhaled deeply and contentedly, starting to row with the right and the left hands in turn, striking the water with the flat palm so that the slap could be heard there, on the shore, by the imaginary spectator. Keeping all the aesthetics and plastics of the movements in place, I turned onto my back and saw Belka swim towards me. I knew how she had suffered, torn between duty and desire, the duty of guarding my clothes and the temptation to be near me. The temptation took over and she entered the water after throwing a last look at the bundle. After reaching me, she tried to drown me by climbing on my back, but after quieting down she swam near me, holding her head high over the water, slapping it with her front paws. After coming out on the shore, she shook off the water from her short hair, dousing it on the sunbathing people, provoking their anger and resentment. I lay down flat on the warm beach, putting my head on the bundle of clothes, as if on a pillow.

Belka, being of clearly working-class origins, disdained the vexation of the newly-rich and rolled a few times in the sand. Then she lied down near me. Both I and she, feeling deeply contented with our deeds, entered a deep slumber. The great light that God created on the fourth day after many a thousand years turned my body into a dry parchment, which could have become a good find for archaeologists. When I attempted to bend a joint it sounded like dry parchment too. Only the sea, created by God on the third day, could return the previous elasticity to my skin. Thank the Lord for everything that he created during all the six days.

Boys selling fresh water wandered the shore, pouring it into a metal mug from a huge kettle, which was wrapped in a quilt in order to conserve its coolness. Aged women served hot corn from baskets, which were also wrapped in quilts in order to keep it hot. It was a graphic demonstration of Joule’s law of the conservation of heat.

The fishers living near Lanzheron knew me well. I often sketched on their territory, painting their flat-roofed white houses, their colored scows with the women names that they liked and even themselves, who occasionally modeled for me. They would give me a scow at any time during working hours to have fun at the sea with my friends. And if people who could not row wanted to rent a boat for an hour or two, a fisher would turn to me with the request to row, since there was not point for him to turn to such trifles. “It is stupid to leave my business for such small money”. The master would push the boat into the water and I would lead it away from the shore. That was what most of those who rented boats wanted. I became a gondolier, though with two heavy oars and not one as is the custom there in Venice, and I did not sing Neapolitan songs either. They were sitting tensely with their unusually white bodies in underpants and bras on the aft. I was opposite them, half-turned away, putting the left shoulder forward, as is the custom among fishers, stressing one of the oars, holding the familiar rhythm and the right course against the undertow.

We were about twenty minutes away from the shore. My passengers, believing in me, decided to drink and eat. He took the red tin wrapping off the bottle of Shustov cognac, opened it with a corkscrew, poured it into a silver wineglass and gave it to me. The very first mouthful burned me and smelled of bedbugs; I spit it out into the sea and washed my mouth with seawater.

(Since then till 1956 I remembered this taste and smell. I forgot it in the “Red Poppy” café in Moscow’s Stolesnikov side-street, when Alexander Tyshler treated me to it. I liked this drink for a long time, regardless of brands or number stars, till I had my second infarct.)

Having laughed at my incompetence, they were drinking and eating, hugging and kissing each other. In order to avoid discomfort and to allow complete freedom to their hands and lips, I turned my back towards them, stopped rowing and backed the oars and turned my eyes in glasses to where the horizon divides the water from the sky, or maybe, contrariwise, where they become one. My enthusiastic client decided to show his Ofelia that the sea was nothing to him and jumped into the water. He dived out missing his top jaw, which was artificial and made of gold. Even if I had been a scuba diver, I think I wouldn’t have dived into the water to search for someone’s teeth. But then even the word “scuba” didn’t exist. I barely managed to pull him back on board – and almost without his underpants. They were long, black and wet and they slipped off and showed his unsure ass, which fell on the bottom of the boat. I delivered him, with only half his teeth, and her, with all her thirty-two ones, to Lanzheron’s shore. Later our sailor, who did not have a bare piece of skin, only tattoos, liked to tell the story, while drinking a glass of cheap vodka, of how “Yuhimka, the artist, punched out all the teeth of his passenger with one strike”.

## “ALL THE WORLD’S A STAGE”

In 1931 Yefim Ladizhenski leaves Odessa after graduating from the scenery department of Odessa Art Institute.

The artist was then twenty years old and he was full of ambition. The teachers and masters of the university opened a deep well of professional skill to him, which was enhanced by a half-year internship in the Opera Theater (the scenery by K.Korovin and A.Golovin was being reconstructed after the fire) and by communication with the scenery artists, the Sadovnikov brothers.

This was Yefim Ladizhenski’s paradigm of thinking as a theater artist. It is hard to judge his theater work, because, as it is known, performances leave the stage and few scenery sketches have been left, unfortunately. Ladizhenski’s repertoire included both Russian (Gogol, Ostrovskiy, Chekhov, Gorky) and foreign (Goldoni, Shiller, Balzac, Beaumarche) classics; most of all modern plays – V.Kataev, I.Sel’vinskiy, A.Galich, A.Arbusov, M.Shatrov, N.Zarhi and others. The visual images of these and other performances with all their variety were united by the artist’s dedication to life-like specificity of the whole and of all the details, their time and local character – not literally, but in their meaning and spirit, by his inventiveness in the scenic convention of image and space decisions, and, finally, by the polychromatic and decorative direction of the scenery, in connection with the ideas of the playwright, the director, and the actors. In some

Эскиз декорации “Баня”  
по В.Маяковскому

The scenery for  
“The Bathhouse” by  
V.Mayakovsky: a draft



Эскиз декорации “Баня”  
по В.Маяковскому

The scenery for  
“The Bathhouse” by  
V.Mayakovsky: a draft



cases it was more like drawing adapted for theater, in others – loud decorative colors and composition, in the third ones – transformation and smooth flow of one concept into others. One thing, however, was absent from Y.Ladizhenski’s art as a theater artist, namely demonstrative splendor, exterior effects combined with scarce or banal images. Later, creating scenery sketches for “Sunset” by I.Babel, libretto “Thoughts of Opanas” by E.Bagritskiy, “my theme plays”, using the words of the painter, Yefim Ladizhenski freely and widely used the more complex language of scenic grotesque and embodied metaphors.

Ladizhenski worked on scenery a lot and with passion; in all, he created scenery for 76 performances in numerous theaters. During the first several years after his graduation he mostly worked in provincial theaters – in Krasnodar, Stalingrad, Tashkent, Ashhabad, in 1945 – Alma-Ata, in 1950-51 – Saratov; also there were occasional performances in the theaters of Minsk, Vilnius and other cities. It was a tough, but a very useful school. When in 1935 the Ladizhenski family finally settled in Moscow, the doors of the capital’s theater’s opened to Ladizhenski. Starting from the thirties and through the whole war Yefim Bentsionovich worked at Moscow Drama Theater under F.Kaverin, he also made, in particular, scenery for the army and the front theaters. In the fifties and sixties he worked at the Satire Theater, at the dramatic theater at Taganka, finally, the last performance was in the Malyi Theater in 1964. Ladizhenski also worked at the Moscow Film

Studio, where he was an artist for two films in the thirties: “Moryana” and “The Last Night”. The war hadn’t finished yet when Yefim Bentsionovich opened his first personal exhibition in the small provincial Borisoglebsk, in the Red Army House, in 1942. It was an exhibition of theater sketches. Y. Ladizhenski’s reputation as a theater artist was quite high and stable. It grew even stronger after his 1962 exhibition of theatrical works, enhanced by his landscapes, portraits, still lifes, lithographs, single types, and etchings. In 1967 he participated in the USSR Theater Artist Exhibition and was a great success again.

Finally, there was the biannual exhibition in San-Paulo, Brazil. In the context of theater and scenery art of the first half and the middle of the XXth century Yefim Ladizhenskiy occupied a quite defined position. The scenography of Russian avant-garde of the 1910-1920, both ultra-radical and of the more reserved kind, was alien to him in general, especially since its golden age was by then in the past. Soon after his graduation Ladizhenski designed a few performance in the spirit of the then-common constructivism, but there was no continuation. An artist by calling and by “passion”, who valued color above all as the main medium for emotional and meaningful interpretation of the scenic image, Yefim Ladizhenski, without rejecting the new experiments of the avant-garde, decidedly preferred scenic and theatrical art, which was based on generally recognized aesthetic norms and criteria. “The Russian school of theater artists, – wrote Y. Ladizhenski, – boasted among its ranks Vrubel and Golovin, Dobuzhinskiy and Bakst, Chagall and Tyshler, Rabinovich and Falk. Even when the theater started going into constructivism, the artists who worked there – Yakulov and Ekster, Altman and Tatlin, – [were] no less based on the great artistic culture.”

For thirty years the theater remained both the main source of income and the main, although not the only, subject and content of Yefim Ladizhenski’s creative life. Life is never still; something happens all the time, sometimes it is something important, sometimes not: new tasks and problems arise. In 1939 Yefim Ladizhenski becomes a member of The Union of Soviet Artists. At the same time he gets a commission for decorative panels for the agricultural exhibitions “Beets” (1936) and “Northern Caucasus. Crimea” (1939). He used any opportunity to take off his place and to go to a journey, near or far. In 1959 he went to Tallinn and Riga, brought a few very good landscapes and became very keen on easel painting. In the fifties and sixties he did it in Latvia, Central Asia, on the Caspian and Azov Seas, and in Kosovo. Switching from theater art to easel painting demanded not only creative but also psychological adaptation. “I had the feeling, – admits the artist, – of entering ice-cold water after basking in the sun “.

He especially liked to paint in Novgorod, Suzdal, and in the North, where he could find the inimitable in their beauty and harmony old Russian temples – Kirillo-Belozerskiy and Ferapontov monasteries on the White Sea, Sophia Cathedral,

*Домский собор  
в Риге  
Dome Cathedral  
in Riga*



Yaroslavovo Dvorische, Antony's and Yuri's cathedrals in Novgorod, the Pokrova-on-Nerli church. And the workers and miners communities of the Perm' area gave birth to the first series of industrial landscapes, impressing by their grim, somber tones and dramatic intonations.

And then there are the landscapes "The Sun in the Mist", "Outskirts", "A Grey Day" (all – from 1963) and others, recreating another Russia – squalid villages, somber huts along by-roads wet after the fall rains, likewise somber days. The colors are mixed a lot in the palette, the sharp feeling of the strong color plasticity of nature shows the artist's connection with the Moscow school, the powerful tradition of the Russian colorism, arising from the art of the "Jack of Diamonds", and even earlier, from K.Korovin and the Association of Russian Artists. In general, it seems to me that Yefim Ladizhenski's landscapes remain undervalued in the overall picture of his artistic legacy; the culture of color and plasticity connects the lyric subtext of the image with the stern, full-hearted epic of the virgin nature, the space's fulfillment "in sound" with a deep uncovering the very heart of the traditional Russian landscape.

Another unique group of works are the watercolors recreating the palace interiors of Ostankino (1948 and 1965) and Kuskovo (1976). Being a wizard of the complex and very rewarding watercolor technique, Y.Ladizhenski managed to keep the rare freshness and directness of the painting's image, without a single correction or misplaced brushstroke. The texture, full of light and transparency, the

unified color palette, the harmony of a resounding, if slightly obscured coloring, the impeccable space relationships, and, finally the royal splendor of these grand halls create an impression of a kingly, festive celebration. In the precise ornament of the parts and the whole an appeal to the epoch of “The World of Art” can be heard, the epoch of exquisite styling and noble aestheticism.

And when theater obliged the artist to stay in Moscow, he could even work... in the kitchen. His still lives (watercolor and tempera) are quite “democratic” in their themes, most often fish, be it roach or flounder, a hen carcass, onion, garlic, radish, dishes, but the beauty of the painting lifts these modest still lives to the level of the best works of the demanding artist.

*Рыба в паспорту*  
*Fish in passé-partout*





A time came when working in the theater stopped being a joy for the artist and became a burden; with regrets or maybe without them, Y.Ladizhenski left it. "One of the reasons for leaving the stage, – Yefim Bentsionovich explains, – were the exorbitant demands made by the directors on the visual side of the performance, they did not limit themselves to dictating what, and where, and how, but they also designed the performances. For that reason they did not need an artist who understood theater as an application of plastic ideas, embodied in the visual images of a play; for that reason technologists appeared on the stage who could fulfill the director's ideas in the setup. The easel paintings that were born under my brush in 1967, could appear only after I left the theater, having designed by that time more than seventy performances where actors appeared together with my scenery".

And later: "After I stopped working for the theater, the bustle stopped, my brain was freed of other invented images, of places of action and events forced upon me. I became free of the necessarily present playwright with his play, the director with his performance plan, from actors and actresses that did not want to appear in a violet dress "because it made them look older". I got a chance to think about the surrounding world".

The theater may have remained in the past, but the art of the scenic image remained with the artist forever. It was not a nostalgic remembrance of youth spent behind the stage, but a conscious acceptance of theatricality in the broad meaning of the word as one of the most important components of his creative method. To be more specific, it would be the creation of the so called scenarios or librettos as finished cycles of scenery sketches – without hope or reliance on their embodiment on the stage – for example, sketches to I.Babel's "Sunset", E.Bagritskiy's "Thoughts of Opanas", S.Marshak's "Clever Things". "Working for the theater, – Yefim Ladizhenski explains, – with its specific and various demands and possibilities, characteristic, I think, only of the theater, develops the artist's imagination, allowing him a certain freedom of choice for composition devices and methods of expression. For this reason I continue to paint theater sketches to this day, I express my artistic ideas and my ideas of life in this genre [...]. The plays or dramatizations that I choose demand five or more sketches. This makes it easier, in my opinion, to express myself and the author's concept. It is the same desire to speak myself that leads me when I am working on still lives, landscapes, and portraits".

Yefim Ladizhenski was "speaking himself" throughout his whole creative life.



*Растения / Plants*

## THE CITY OF HIS CHILDHOOD

All of us come from our childhood – this banality does not become less true no matter how often it is repeated. It refers to Yefim Ladizhenski in its most direct meaning. His most important creative achievement bears that very name, “The City of My Childhood”. This saga of Odessa has about two hundred (sic!) chapters of a unique epic and lyric story told in color and lines.

“The way to the dock” was a long and winding one. The first paintings of the cycle appeared in 1962, but the conditions for fulfilling the idea came only at the end of the 1960s, when the artist parted with the theater and devoted himself fully to easel painting. “Thus I became closer to the goal I dreamt of [...] and came to my home on Bazarnaya street, and then Rakovskogo, and then Kooperativnaya, and then Kirova street in the Odessa of my youth, came to the place of action without leaving my easel and canvases on Vavilova street in Moscow [...]. “Now, when the bustle has passed after all these years, – Ladizhenski continued, – when a large part of life is behind me, when I am alone with my self, the images of my youth appear before me, the images of my Odessa, I am dreaming of my youth and painting my dreams”. The artist could no longer bear on his shoulders, so to say, the burden of nostalgia (even though he did not like this word) for the country of his childhood. The artist compared himself to... a ship returning from a long journey: “And if a ship, as a metaphor, returned to its dock to have some rest, to get rid of the shells that are stuck to its bottom, so did I breathe lightly and freely after returning to my past. This past became the present for me and through my mastery and my skill in expressing it it will become just as real for others. Oh, the past was very diverse, even in a small area of its actions. It demanded a lot of cartons and canvases and more than ten years of hard work to capture it.” Day and night the streets and boulevards of Odessa’s past appeared in the artist’s memory and imagination, the infinite flow of Odessans speaking in many voices traversed them and the only way to be free of these visions was to embody them in the living and pulsing flesh of images on the paintings, to give them a separate and self-contained being.

One more thing. The return to the Odessa of his childhood became for the artist a kind of escape from the reality that pained and offended him so much into the city of his childhood, where he had been so happy. Throughout his adult life Yefim Ladizhenski was engaged in an interior, undeclared confrontation with the Soviet reality. “The City of my Childhood” turned out to be one of the adequate forms of this hidden conflict.

I would like to dwell upon one thing that apparently does not bear a direct relation to either professional art or art criticism. I mean sincerity and directness in art, which can take the meaning of aesthetic categories in certain circumstances. This is supposed to be understood; an artist’s sincerity as one of the components of the image structure is usually taken for granted, however, such equilibrium of evaluative balance is by no means universal. Yefim Ladizhenski was an artist of absolute candor; his pitch-perfect ear rejects the smallest insincerity. The edification and preaching, so common in Soviet art and so tiring for

everyone, are completely alien to the artist; he idealizes and beautifies neither his heroes, nor the Odessa of the roaring twenties – the city of Isaac Babel and Benya Krik. On the other hand, he does not lower them or laugh at them either, but only smiles at them and paints them like they were depicted in the memory of a contemporary. Not of a dispassionate observer, but, using the artist's words, "an active person, a deeply-feeling participant".

It is both hard and easy to write about the pictures that form the cycle "The City of My Childhood". Easy, because the series is characterized by an almost classical unity of time and place of action, together with a unity of style, manner and means of expression, with all their variety and flexibility. Everything is clear and there are no hints or secrets, no allegories or complex metaphors and associations, psychological tricks, etc. However, should one look at the cycle more attentively, an overabundance of riddles can be seen... Hard, because each of the two hundred paintings is a complete work of art and deserves, if for no other reason than that, at least an attentive analysis. Taken together, they form a single mosaic of Odessa's being and everyday affairs and the loss of even one piece of glass would become a loss for the integrity of the whole.

The cycle of paintings, as has already been said, consists of two hundred pictures and a description of one or several might mean a slighting inattentiveness to others, no less important and interesting. This motley, noisy, vocal world is more densely populated than any country or city on the planet. Here is the population census, made by one of the critics: men and women, children, old men, old women, grocers, businessmen, rogues, artisans, prostitutes, solicitors, rabbis, policemen, bandits, rich men, performers, cart drivers, sailors... Occupying: streets, boulevards, markets, cafes, workshops, theaters, apartments, restaurants, yards, synagogues, dens, graveyards, banks, beaches, shops... In these paintings everything is the most important thing and not the most important one, meaningful and meaningless. Accepted social hierarchies have been turned upside down.

This is "all of Odessa", consisting of tens and hundreds of Odessans and, evidently, individualization of each and every one of them is not only an impossible task, but also one that does not fit the overall scheme: it was an epoch of mass actions and mass conscience as opposed to "old regime" individualism. People on Ladizhenski's paintings have similar faces or, to be more precise, are faceless, and that is not an artist's whim, not a trick, but a law of memory, of introspection of the space taken together with historical time.

The expression "all of Odessa" has a certain ironic subtext, however here it is not a mere hyperbole, but a genre characteristic. It is not a fruitful task to list Ladizhenski's plots, since any omissions can turn out to be significant. And the concept of classification is too academic and does not correspond well with such a living and creatively unpredictable art phenomenon as "The City of My Childhood" seems to be. Of course, there is no point in bringing all these works to the common denominator, but it would be interesting to fol-

low some threads that bind some or other works into a certain kind of unity. For example, “massovki” (large crowds) as a characteristic part of the society’s activities in the 1920s. This shows in “Pioneers’ Parade” (“We Are Smiths...”), and “R.Luxemburg Factory’s May Outing”, “Hurray For May the 1st”, and “The Garden of Sobriety”, and in many others. This is closely related to scenes of the new everyday life—“The Public Library”, “The Lunch Recess”, “In Bershadski’s Studio”, and “Stolyarski’s Music School”. These paintings are paralleled by those showing not the formal parades, but the traditional and spontaneous crowds—“Bazaar”, “Deribasovskaya”, “After the Bazaar”, “Waves of the Amur”, “Morning at the Old Bazaar”, and others.

One moment the crowd is roaring, flooding the streets and squares, the next one it is slowing down and small groups separate from it, be it the patrons of the “Bear” restaurant or “Ex-Fancony’s Cafe”, a woman-worker at mackerel-salting or the laundresses of “The Big Laundry”, the ever-present spectators of any street performances or happenings—the circus, wrestling, burials – of the actress Vera Kholodnaya or the director of Tserabcoop.

If one is so inclined, one can single out scenes of Jewish life: “Hanukkah”, “Hupa in Zinger’s Dance Class”, “Frieda Is getting Married”, “Shoihet”, “A Jewish Wedding”, “Synagogue”, “To Sarah from Fima”, “Simhat-Torah” and others. Here we find a lot of juicy, kind humor, a lot of warmth and evidence of the artist’s goodwill towards the subjects of his paintings and his viewers. The city opens up its “private life” with such plots as “Waifs at the Deep Tract”, “In Isakovich’s Bathhouse”, “Borya-the Wonder Child”, etc.

In this respect, the paintings’ resemblance to life and historical validity are very important, and correspond to the level of our trust in them. Of course, one can test this using comparison with literary sources. Here is just one example from I.Babel. “The wind was staggering past the benches, the sunset’s shining eye was falling into the sea, and the sky was as red as a red number in the calendar. Trade was already over on Deribasovskaya, and the bandits rode to a whorehouse on quiet street. They were riding in varnished carriages, dressed up like hummingbirds, in colored jackets, with bulging eyes and one foot on the foot board, and in the steely outstretched arm each one held a bouquet, wrapped in cigarette paper. The shiny carriages moved in a trot, each holding one man with a bouquet and the coachmen, hanging out of their tall seats, were adorned with bows, like bridegrooms on weddings. Old Jewish women followed the procession lazily with their eyes – they were indifferent to everything, these old Jewish women”.

Yefim Ladizhenski’s painting “Bandits Are Driving to Make Love” is close to I.Babel’s text, but it is not of literary origins: the artist did not create illustrations, but used his own deep well of impressions.

The artist was attached to and loved his native city tenderly; this love was not without a good dose of irony, irony not of the caustic and destructive kind, but

a benign, well-wishing one; it seems to me that this kind of irony is a part of the Jewish national temperament and, correspondingly, of Jewish art.

“Bitterness and kindness, sadness and humor, sorrow and laughter, – Yefim Ladizhenski wrote, – which always accompanied my people and allowed it to deal with all its troubles, – are a national characteristic of a Jewish artist or of an artist whose ancestors were Jewish.”

Time flows like sand between our fingers and in our memory the twenties, the years of the artist’s childhood, become “the good old days”, and irony turns into elegy... With this regard we allow ourselves to quote a lyrical passage, written by one of the critics, I. Leschinskiy: “No longer could we sit under a café’s striped canvas in white T-shirts and white tussah pants, fly along the boulevards in a fast carriage, to eat more than we wanted or needed to on someone’s wedding, to stare with awe and admiration on hearse horses under a white cover and on the deceased in white shoes in an open casket, listen to the loud wailing of the brass band’s Chopin march. And the boy who stands there among the spectators could certainly be me, but I shall never be able to meet him...”

Let us omit the quite common, although not mandatory, stage of artists’ biographies: the stage of material collection, since there was no need to look for anything. “I did not have to invent anything, – Yefim Bentsionovich wrote, – I did not have to strain my memory, “Klaas’s ashes knocked on my heart”, as in Eulenspiegel’s case. Thus my Odessans, my relatives and non-relatives were leaping on the canvases, settling on their surfaces. And all of them were the most important, and all of them were dear to me, and that was the reason I had to stop using the classical airy and linear perspective – in order not to offend any one of them. And they chose their place on the painting themselves, taking it with comfort according to their place in the story.”

Here we closely approach the issue of primitivism as a part of the artist’s creative method. Many critics classified Yefim Ladizhenski as a primitivist and thought that this solved all the problems: one of them even found place for him in an article, entitled “Naïve Art in Israel.” In truth, everything is not quite as simple: Yefim Ladizhenski was neither naïve nor primitivist by all characteristics, but only a very relative primitivist, in other words, a masterful artist with professional education works under the tenets of primitivism quite consciously, finding a source of creative renewal and direct artistic experience in this way. Israel art critic Mark Sheps said the following about the determinants of “Soviet primitivism”: “Such a manner allows a Soviet artist to kill two birds with one stone – to move as far away as possible from the official Soviet realism without abandoning the visual reality”. This is probably so, but this is not the whole truth. All these judgments and circumstances do not tell us the most important thing about the artist: Yefim Ladizhenski was first of all a first-class painter, and he remained that in all everyday and creative situations. This means that color was not the only, but still the

most important means of expression, bearing a huge significance: it shows the meaning, the composition and the emotions of the paintings. The painting “An Inn Yard” would alone be enough to gain a place among the best colorists of his time for Yefim Ladizhenski. One of the critics and spectators perceived the following palette of Yefim Ladizhenski’s paintings: “Sad is the black-and-white epic of the revolution, depressing is the black and dark-green in the picture of the cold winter street in a hungry year; touching is the piercing green-blue of “Evenings at the Old Market” and one becomes terrified after entering the scarlet flame, which seems to be spreading from “Our Theater Is Burning”.

Perceiving and reading a painting is also an art of a sort. Not the ordinary, everyday, but a special artistic vision of the painter, his position and attitude towards the subject of his painting are probably the most difficult to see, but also the most important in understanding the artist and his paintings. “Odessa” is the artist’s memory, a stop frame of a kind. The Odessa of Y.Ladizhenski’s paintings is the city of his childhood, the city seen by a child and a teenager, but recreated not by a child, but by a mature and experienced artist. Is it possible to combine these two visions of the past? If only the conventional language of professional art stays in the paintings, they will become devoid of the naivete of “an eyewitness in short pants” and of the charming “dreams of childhood”. “Naïve” styling will dim the charm of natural sincerity of the author’s intonations. Yefim Ladizhenski managed to combine these approaches organically, without affectation, in a single image system, to find this language and to persuade the spectator that it is the most adequate one in this creative situation, perhaps even the only one possible.

This duality or, more precisely, the doubling of the visions of a child and the adult artist, who grew out of that child, forced Ladizhenski to revise many of the basics of traditional art, which seemed immovable before, and to introduce elements of “play”. He began with phasing out the traditional linear and, while he was at it, atmospheric perspective. The surface of the canvas, which was returned to its initial status, turns out to be hardly compatible with the literate character of traditional vision, with its volume and depth of space. The artist seemingly smoothes out the space of a street or a boulevard, laying down the houses, and colors all this ornamental and rhythmic geometry with a variety of fascinating details. And these are not tricks, not a way to demonstrate virtuosity, but a method of clearly and persuasively reaching each and every viewer in all the details. Moreover, the absence of a real perspective has another important meaning: we, the spectators, after being dragged by the artist into the scenic area of his heroes and, at the same time, being removed from the episodes that take place, turn out to exist in a different space and this impenetrable barrier is the barrier of years that have passed without return, more than that, of historic epochs, which have become a legend and an undying memory. There is a glass wall between the actors and the spectators: everything is visible, but they cannot and ought not to communicate.

The element of play, balancing on the thin line between “it is so” and “as if”, shows its face occasionally in the most unexpected and paradoxical situations, episodes, and details. The patrons of Odessa’s restaurants and cafés are comfortable by the tables, but these are only the poses of sitting people – the chairs are not there! The spectator sees this oddity not in the terms of elementary likeness to life, but according to the laws of play and an agreement of sorts between the artist, his subjects and his viewers. The boring seriousness vanishes, giving way to Odessa practical jokes, giggles, and smiles: after all this is not Paris, Texas, but Odessa, the world capital of humor!

The element of play flows out onto the streets, transforming the city into a marvelous scenery, where one can find two-dimensional trams, astounding rail intersections, the patterned cobblestone pavement seen from above, but the houses, trees and the coach-drivers in orthogonal projection.

Yefim Ladizhenski’s works and imagination are sharply paradoxical, and the Odessa series is an example of that. The artist does not follow the two-dimensional, unambiguous verisimilitude, but his free and unfettered imagination: his paintings are both stories and tales and, at the same time, parables, myths and legends of a unique gay city, embodied in the light and color of a symbolical space. This conventionality is theatrical in its nature. There are single actor theaters, but Yefim Ladizhenski’s paintings are a single artist theater, shown on the canvases’ surface. Furthering this point, one of the critics describes the following: “A performance of human life is going on, which started in Odessa and was finished in Moscow. Soon the director will come and give a sign and the stopped frames of memories past and future will come alive: the carriage and Odessan bandits will start moving, people in bowler hats will start walking, the old Jew will raise his Passover glass, a fiddle will start playing...” The artist himself is the author and the director, and the decorator and the main hero of this fascinating performance. “The City of My Childhood” became the crowning achievement of Yefim Ladizhenski’s creative work. He painted one hundred seventy-six works in his Moscow studio, and added approximately twenty in Jerusalem. However, it turned out that it is not easier to finish working than to start, for it is said in the Babel Talmud: “You are not obliged to start your work, but nor are you free to end it.” There is a taste of bitterness in the artist’s confession: “Oh, how many times did I think that the new canvas, standing against the wall, was the end of my series and the end of my past life! But on the morning of the next day I put the next white canvas, grounded by me, on the easel in my studio and left house number 100 on Bazarnaya street (later renamed Rakovskogo street, and later still Kooperativnaya and Kirova) in my mind’s eye and went to the old bazaar or turned on Preobrazhenskaya street. And I was walking in my distant past, feeling the warmth of the sun’s rays or the cold of the “Goryshnyak” wind, the smell of roasted chestnuts, or the nipping taste of Seltzer water with the “fresh hay” syrup, the sound of a tram’s bell or the horses’ hooves, pulling carts or buggies, and again, and again paintings were born and so it was for more than ten years and more than one hundred seventy paintings.



Some of them turned out better, some worse, but all are mine and all are dear to me, and I am fully responsible for all of them”.

This responsibility to Odessa and its inhabitants was carried by Yefim Ladizhenski with love and pride. “Ladizhenski’s paintings are musical, – the author of “The City of My Childhood” album concludes, – their intonation is definite. He speaks of kind and celebratory perception of the world – then and now.”

## “THE RED CAVALRY”

Once, having closed the book he just finished reading, Yefim Ladizhenski felt that Isaac Babel entered (broke into, rushed into...) his life strongly and forever. This was not only because out of all the unimaginably various colors of the world the artist loved those that were present on the Odessa palette; deeper issues were in action. “For me Konarmiya” – says Ladizhenski, – played the same role that the Bible and myths did for a multitude of artists—a reason and a stimulus for expressing my feelings and experiences”.

Isaac Babel’s book became his book and he never parted with it. Obviously, there was a significant difference: Babel was an eyewitness of the events and took a direct part in them, whereas Ladizhenski perceived them only indirectly. This distance was, to a certain extent, shortened by the wonderfully intense re-living of the text by the artist, re-shaping it into the material of art, changing literature into the visual images of paintings and drawings.

(Since the title “Konarmiya” cannot be adequately translated into other languages, in translations, – and there are more than twenty of them, – I.Babel’s book is entitled “The Red Cavalry”)

The importance of “Konarmiya” in Yefim Ladizhenski’s creative career is immense. Babel’s stories of the Russian Civil War moved the artist to think more deeply of the “accursed” questions of existence that interested both the writer and the artist so deeply, – life and death, loyalty and betrayal, love and hate, the animal and the spiritual in the human being, and finally, a “personal” question – the Revolution and the Jews. It is known that an artist thinks with his paintbrush in hand and fulfills his thought in the flesh and blood of the painting’s image. Yefim Ladizhenski did not enter this gravitational field as an outside observer, but as a creator, and this became the reason and the moving force behind a new stage of his creative work, not only of the appearance of new subjects, plots and characters, but a renewed style and, speaking even more broadly, a renewed way of seeing the world.

Babel in a way freed the artist’s creative conscience, gave him a breathtaking feeling of freedom of expression. “Babel is closer to the artist than anyone else, – wrote a friend of Ladizhenski, the artist Valentin Polyakov, – thence the sharp transformation of Babel’s images in the paintings, however far from being a mere

*Солнце Италии,  
из цикла рисунков  
по "Конармии"  
И.Бабеля*

*Italian sunshine,  
from the series of drawings  
"I. Babel – Red Cavalry"*



illustration. The source is pure and pure is everything else, despite the harsh reality of the collisions and naked passions". Ladizhenski was swayed by the unity of the lyrical and the ironic in I. Babel's stories, of the astounding precision of nature descriptions and a special kind of grotesque, by the daring metaphors and unexpected hyperboles. And, too, by a passionate refusal to tolerate wordiness, empty talk, pretentious rhetoric. Babel refused decidedly to smoothen up and beautify life and history; he literally walked on the brink of what was allowed, on the brink of brutal naturalism – as opposed to morals and edifying banalities, and relaxed sentimentality. The writer spared neither friends, nor enemies, and his demands

towards his heroes were strict and unrelenting. It had not been an accident that Babel's "Konarmiya" provoked the fury of the ex-commander of the First Cavalry Army, S. Budennyi, and only the protection of Maxim Gorkiy saved the writer from serious consequences. Forty years later Ladizhenski reacted to this conflict in his own way: two horsemen, and instead of their heads there are half-length portraits in gilded frames of Army Commander Semyon Budennyi with his famous mustache and Klim Voroshilov. It was certainly a weird and scary situation, one could say a surrealistic one.

Ladizhenski's road towards Babel was not a straight or smooth one: "I was not able to get to working with the material of I. Babel, a wonderful writer from my city. He was inapproachable, and this robbed me of belief in myself. Only in 1964, when I was 53 years old and already twenty years older than the Babel who created "The Sunset", did I paint sketches for this deeply truthful play; later I also made a scenic interpretation of "Konarmiya" and painted scenery sketches that were shown on the Soviet Exhibition of Works of Theater and Cinema artists and on the San-Paulo Biannual exhibition. I have been painting themes from this great tragedy for more than two years. These are not illustrations, even though they do have the work of literature as their source".

Here is one more comment by the author on his creative process. "The first step towards the desires that have been growing in me, perhaps even hopes and dreams, were the paintings I did after reading Isaac Babel's "Konarmiya" many times. And they did not appear all at once. Before that I had created a script of this work, my own theater and scenery, moved my scenic performance to canvas, and the plastic expression (that which is called form) was born by itself. Only later did I turn to compositions, where not the background played the first fiddle, but the people who took part in them".

Thus a series of paintings based on Babel's "Konarmiya" was created in 1967-68, and it was pure Ladizhenski, not a "commentary" to Babel.

"The Rabbi", "Ghedali", "A Song", "Chesnik", "Trunov from the Squadron", "The Rabbi's Son", "Treason", "The Widow", "Salt", "The Story of a Horse" and others are all like a storm of creative energy, fed by the high frequency electric current emitted by Babel's prose.

The artist does not strive for literal accuracy of time and place of action; it was more important to recreate the atmosphere that permeated the book, the atmosphere of drama, and the tragedy of the eyewitnesses and participants of the civil massacre. The writer, and the artist after him, force us to look at these collisions with the eyes of contemporaries, including those who had been drawn into the deep and prolonged standoffs between the revolution and the Jews.

The relationships between those last two were ambiguous and tangled. On the one hand, the destruction of the pale and the removal of the distressing, almost mystic, power of the ghetto, the hope for ethnic equality and the Utopian perspective of a bright future could not fail to gain the support of the Jews for

the revolution. How great and powerful illusion is! “This is wonderful, this is revolution – the wise Ghedali exclaims, – and revolution is a pleasure too [...] Revolution is a good deed by good men [...] And I want an International for the good men, I want every soul marked and given first-rate provision”.

But there is another side: “The Pole shot, because he was counter-revolution. You shoot because you are revolution [...] But good men don’t kill. This means that the revolution is done by evil men.”

All of this is permeated by the Jewish mysticism, a horrible, from the common-sensical point of view, mix of revolutionary enthusiasm and Biblical wisdom, of radical freethinking and Talmudic tradition. (An immediate example: the First Cavalry Army soldier Isaac Babel and his own words: “A Jew on a horse is no longer a Jew”.) And here is what I. Babel says about the son of a Zhitomir rabbi and a regiment commander Ilya Bratslavski: “Everything was heaped together here – agitator’s pamphlets and a Jewish poet’s notes. The portraits of Lenin and Maimonides were lying side to side, the wiry iron of Lenin’s skull and the dim silk of Maimonides’ portraits. A lock of a woman’s hair was put into the volume of the Sixth Party Congress decrees, and lines of ancient Hebrew verses were scribbled in the fields of Communist pamphlets; they fell on me in a sad and sparing rain – the pages of the Song of Songs and revolver rounds. The artist also shows an old rabbi upside down with a Torah scroll and at the head of a table, surrounded by likewise sorrowful Jews in hats and with beards. The writer’s forefathers, who were invisibly standing behind his shoulders, gained a new life in the paintings of his fellow townsman and contemporary.

“Konarmiya” greatly changed the art of Yefim Ladizhenski. The realist author of mother’s portraits, landscapes, and still lifes, the author of “Odessa tales” – not by Babel, but by Ladizhenski, with their, so to say, “naivete” and very peculiar primitivism is changed into a “baroque” Ladizhenski with his newfound passion for stark contrasts without halftones and astounding hyperboles. The sense of proportion that characterizes most works by Yefim Ladizhenski, is no longer a must. (I. Babel: “The sunset’s flames poured over him, raspberry-colored and unlikely as the impending doom.”) Following Babel, or, more probably, of his own accord, Ladizhenski becomes interested in the unusual, the extraordinary, the out-of-the-way. In the second, black-and-white, version of the drawings for “Konarmiya” the “baroque element” is felt even more clearly: “Here the forces of nature, woken by the revolution, rage murderously and chaos reigns, – wrote one of the critics, – drapery is ablaze, the dynamics of its creases is shown in unusual views and in new perspectives. The planes of vision are shifted, a game is played with the contrast of black and white, and a burning candle – an eternal symbol of human life and its finality – is present on all the sheets of the series. The will and the thought of the artist defeat the elements on them; the mastery of the stroke and the drawing in general is astounding.” The image system of the art epic of “Konarmiya” is organically permeated by phantasmagoria, techniques and im-

ages alluding to expressionism and, perhaps, even surrealism. Wrought-up and strained, verging on hysteria intonations can be heard in the painting bearing the long title-quote: "Where can you find another one like my father?" The gloomy three color combination of blood-red, midnight black-blue and blinding white, a toppled candle and the full moon behind the broken-into window – all of this, without repeating Babel contextually, turns out to be close to his prose, first of all, in the emotional tension of the image system and its visual representation. The image of the wise old Jew Ghedali has been also visited many times by Yefim Ladizhenski. On one of the paintings Ghedali is sitting on a gramophone, which was mentioned in the short story, and soaring over the borough. The motif of the spirit soaring over the shtetl, which had been used by Chagall, does not diminish the creative independence of the artist. And the indirect correspondence with the well-known 1920s series by A.Tyshler, "Civil War in Ukraine" and "Makhno", is apparently not coincidental. "Konarmiya" has always been Yefim Ladizhenski's favorite child, he valued this work very much, and when he was separated from it he created a second version in black-and-white graphics.

The series based on E.Bagritskiy's poem "Thinking of Opanas" (1965–1967) is in many respects close to "Konarmiya". The artist named this cycle a "libretto", but the poem was staged not on paper and not on a stage, but in paintings, that can be perceived both as scenery sketches and as self-sufficient works. The main tone of the series, dramatic and worrying, was defined by the very expressive curtain: carts toppled sideways. The tension grows, until it finds release in the concluding scenes "Kogan's Murder" and "Makhno's Defeat".

Outwardly everything went well. Yefim Bentsionovich had a studio on Vavilova street; it was comfortable to work there; friends and colleagues visited him. Ladizhenski was friends with Alexander Tyshler and the theater artist A.Vasiliev, communicated with N.Tseitlin, valued the art of V.Weisberg highly. Such magazines as "Teatr", "Tvorchestvo", "Moskva", "Yunost", "Ogonyok", "Sovetisch Heimland" and others wrote about Ladizhenski; in 1975 the album "The City of My Childhood" was published by the "Soviet Artist" publisher. And yet, after his mother's death in 1970 Yefim Bentsionovich speaks of emigration for the first time. Meanwhile, the artist's daughter Victoria and her two children went to Israel.

The son Victor, however, had to wait a year to be allowed to leave. It was becoming increasingly more difficult to live and work; there was want of air. He did not find the understanding that is so badly needed by every painter.

In 1977, when Yefim Bentsionovich had his second infarct, he began thinking of leaving again. He was most worried by the fate of paintings and drawings, the result of half a century's work. With great effort twenty thousand rubles were found to pay the he levy (for his own works!), which was the average salary for ten years. This was enough for 620 paintings and drawings. Some things were purchased by various museums, including the A.Bakhrushin's Theater Museum, but this did not solve the most important problems. The most painful blow was

the prohibition against the “repatriation” of the “Konarmiya” series. No efforts could help, and the paintings were put into storage at the Ministry of Culture. “At first father wanted to create an association of artists, which could persuade the powers that be to create a repository for paintings; in this way the paintings would be available for exhibitions at first demand and get there in a good condition. Father knew that store-rooms in Russia were graves for paintings”. Ladizhenski went to A. Plastov, the Kukryniksy, to some others, tried to persuade them to support the idea, but all was in vain.

There was no choice. The artist did not want to burden anyone with this huge amount of works. And so, Yefim Ladizhenski takes a desperate measure: he destroys about two thousand paintings, watercolors, and drawings... Only a lot later, already after the death of Yefim Ladizhenski, does his son Victor manage to free the imprisoned “Konarmiya” from the ministry’s storage. The dramatic parting with Russia influenced the artist a lot. The wound in his soul never healed; one has to assume it shortened his life.

## “I AM IN JERUSALEM”

“I Am in Jerusalem”, “I Am in Ramot”, “I Am in Israel” – this trilogy of paintings marks the artist’s arrival to Israel in 1978.

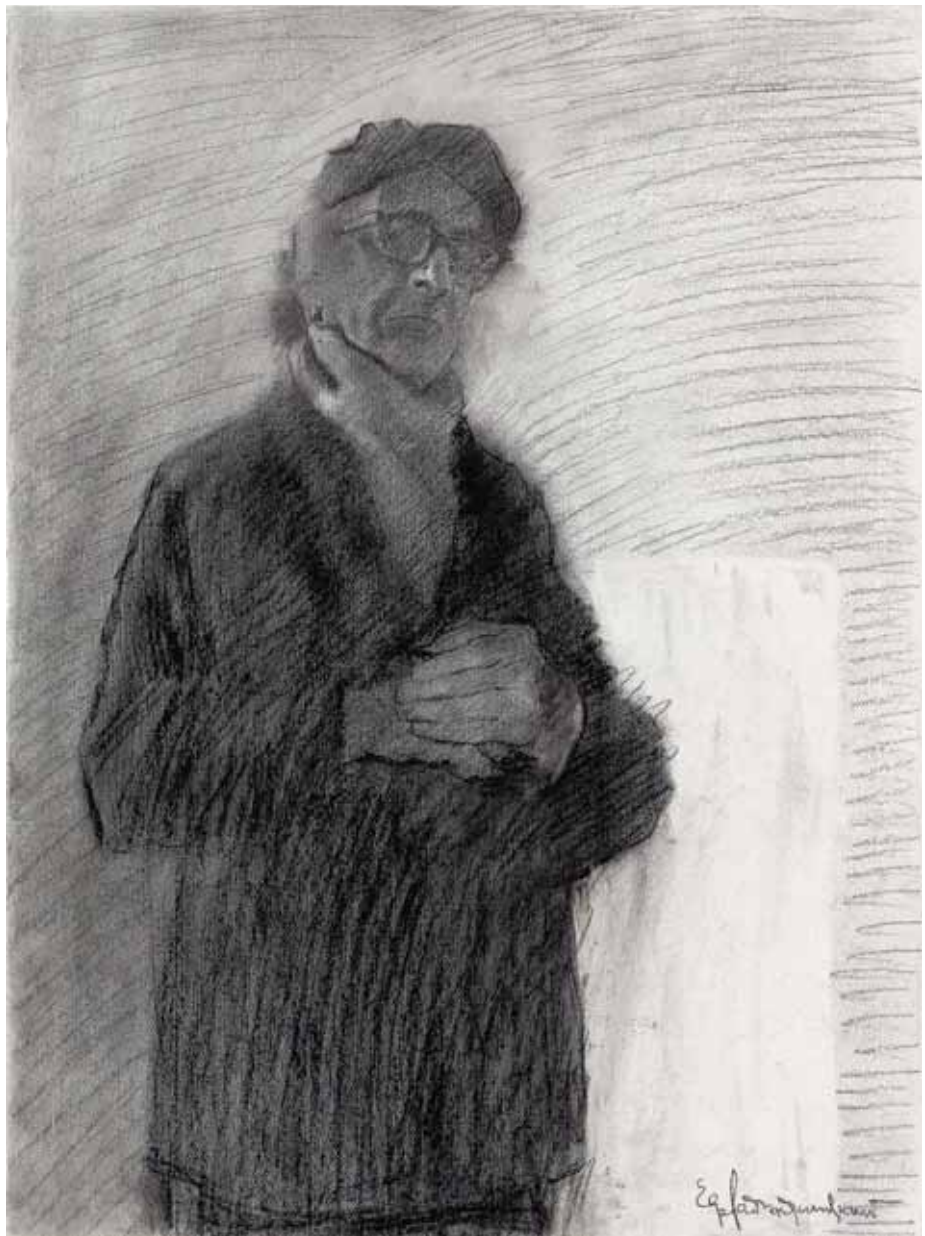
A new life was beginning, and it was beginning with the taste of bitter disappointment. Yefim Ladizhenski was never too keen on the “Jewish question”, and, at the same time, he always possessed a developed ethnic feeling: at all times and in all circumstances he felt himself a Jew. “I am not a religious man, – he used to say, – but my leaving Russia is purely a Jewish act. I could not go to France, I did not stay there, even though it was recommended to me, or in Vienna – by no means – I had to come here. But now I feel that there in Russia I was more of a Jew than here”.

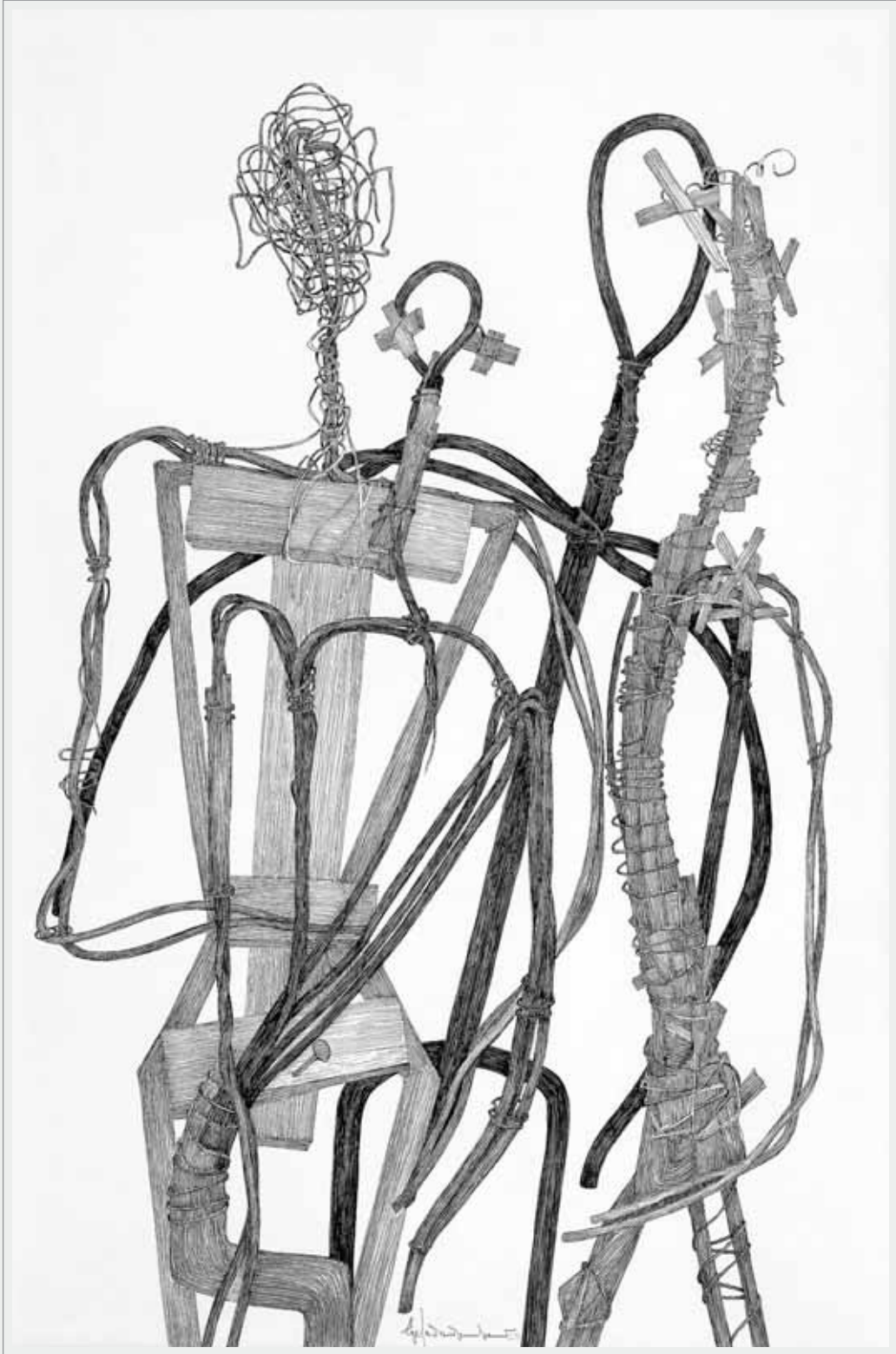
The artist lacked Jewishness in Israel, the only Jewish country in the world. Yefim Ladizhenski either could not or would not see and accept that there was a huge difference between Russian Jews, among whom he grew up and formed as a personality and as an artist, and between the Israelites. “I came here with such love and such hope, and now I am hurt, because this is not a Jewish country. I do not analyze, but I state this purely emotionally: Israel isn’t Jewish. They do not have any imagination! Are these supposed to be Jews? Only everything from the West and America is valued, but Israel cannot be a western country, she has other roots, and other forms of existence. Jews in Israel lose their Jewish spirit and form, start looking up to the West, to everything American, and this makes me very sad”.

Yefim Ladizhenski immigrated to Israel being already an aged man, with his own already formed system of views, ideas and preferences, and it was hard for him to

accept in their the place an entirely different world view. Yiddish, which sounded so nicely in Odessa's streets and boulevards, could seldom be heard here, and Yefim Bentsionovich was unable to come to grips with Hebrew. A decisive opponent of the totalitarian Bolshevist regime, he was perplexed upon meeting what he thought to be repression of freedom. "I figured that they had to have a totally different kind of state here, and now I don't understand where democracy ends and something totalitarian begins: say, my granddaughter has to study Tanach at school. But if it is a democracy, why does she have to study it?"

*Автопортрет*  
*Self-portrait*





Каркасы / Carcasses



The alienation deepened: the issue was no longer one of being integrated into the art of modern Israel, but of rejecting it, of mutual misunderstanding. Ladizhenski was very far from official Soviet art, from the dogmatic understanding of Realism, especially Soviet Realism. At the same time, he could not understand or accept the ways and laws of the art market and free trade; too many things shocked him, offended him, and annoyed him in the surrounding reality. "I do not accept any of the various "-isms" –it might be that I am obsolete, but this cannot be helped. Formal art is always and everywhere alien to me, come on, how long can one speculate on this? No one is proud of his ethnic roots, the artists do not try to express their national spirit [...] the heart of the matter is not in writing only Hebrew hieroglyphs, but in the spirit that the artist can express." And further: "The money side of the question influences the artist a lot here. In Russia it is very weak, in fact, it is almost absent. This is very important and for that reason I look down upon those who look down upon us, the painters who come from Russia".

The situation was becoming increasingly more difficult and that influenced the mood of the fragile and very lonely artist.

Torn out of his habitual creative environment, from the circle of friends and peers, Yefim Bentsionovich was very depressed by this forced isolation. His lack of Hebrew knowledge prevented him from communicating with the local artists, limited both creative and ordinary life contacts. There were, however, new friends – artists, poets, critics, but this did not change the situation significantly. The Ladizhenskis were given a two-bedroom apartment-cum-studio, in a not too cozy or picturesque Jerusalem neighborhood, which almost lacked greenery. He lived and worked in a new apartment that did not become comfortable, forgetting about art because of the necessity to earn money under the motto "everything is for sale". But there was no issue of a "second emigration". "I shall never leave this place, to be here is my fate, and my physical condition would not let me to do so anyway. And I have also understood that nothing is interesting for me anywhere in the world, just as it isn't here. I feel well only in front of a canvas, while I have something to say".

He did have something to say: he stood in front of the easel every day at dawn. In his words, "he painted canvases", and this was the only thing that allowed the artist to go on living. He worked a lot, in full force, in spite of age, ailments, everyday problems, etc. Perhaps he foresaw the nearing end of his life. And for memories and unabating sorrow there were the nights without sleep or rest.

The pain of parting with the favorite child of his effort, "Konarmiya", did not subside. In Jerusalem the artist tries to recreate these works: he did eighteen large black-and-white drawings, based on Babel's motifs.

Some turned out well, some did not, but in any case it was a continuation of that life, and the painter valued this. He did not mark the dates on the drawings, so that one seemed to flow smoothly into another, and thus an illusion of a continuation

of time and space appeared, an illusion of continuous creative processes. “The City of My Childhood” did not let go of him either: the Odessa cycle grew by twenty large scale canvases in Israel. Yefim Bentsionovich did not live only in the past; the door into the world of his imagination stayed open. But it was mostly open not for Israel impressions, but for those things that he had seen and lived through during his many years and that had patiently waited for their time to come. In Israel the artist draws a lot and with great zeal: his drawings constitute a special and a very interesting part of his artistic legacy. Ladizhenski always made drawings; he made especially many in the seventies in Moscow. This was when he began and developed the graphic cycles “Self-portraits” and “Carcasses”.

The series “Carcasses”, which was continued in Israel, contains some of the most interesting and original works by Yefim Ladizhenski. The first impulse for it was given by visiting the studio of sculptor friend: the armatures of future works seemed to live their own hidden lives. This ghostly, almost surreal, paranoid being, so like the human life, bitterly and mercilessly copying it, made a strong impression. A carcass under an umbrella, a carcass of a girlfriend – and soon there are two of them; a carcass with newspapers, with a bottle of vodka and with a fish, in a thales... The behavior of the carcasses, these “substitutes” for humans and human impressions, becomes aggressive, deadening lyric intonations. “This strange world, – wrote the painter’s daughter, – seemingly unreal, but with all the elements of reality, drew one into it and enthralled one by its sharp dynamics”.

The graphic series “Roots” (1980-1981) continues essentially the same theme, although in a different way, of tragic alienation and isolation from the real world. In the opinion of the artist’s daughter, the image’s allegory can be decoded in this way: “The helpless roots, tired of living, shone with a wise resignation to their fate”. Probably, another reading is also possible: the artist himself had not resigned, but went on struggling against fate till the very end. One of the critics posited that in “Carcasses” we can “feel the alienation of the symbols of Christianity”, whereas the cycle “Roots” “expresses the artist’s desire to find a literary symbol for his aliya (repatriation)”. To be honest, these interpretations seem too far-fetched: it is hard to believe that Ladizhenski used such contrived associations.

Meanwhile, “Roots” were in a way continued by the graphic cycle “Plants of Jerusalem”. Freed of allegories, they win the viewer’s regard by their meticulous attention to detail, by the masterful technique, and by the author’s fantastic patience.

In the numerous series “Self-portraits” Yefim Ladizhenski peers into his own self and inner world strictly and closely; and there is no sterner judge of himself than him. Ladizhenski’s self-portraits are very specific and psychological; the stronger is the impression from the nightmarish image, born of an inflamed imagination: his own heads impaled on the branched horns of his own skull, on the background of unceasing repetition of his name. In a series of collages the



Корни / Roots

*Растения*  
*Plants*



artist puts together the “Pravda” newspaper and glasses –a symbol of the society’s and its ideology’s hard pressure on the human and on private life.

And what an astounding, unexpected contrast was the, as usually serialized, “Nude”, shining with the charm of youth and tenderness.

The “Passepartout” cycle is rather a psychological relief for the artist, who was going through dramatic conflicts of life and creativity.

The feeling of fragility and brevity of beauty in this world does not leave us when we are looking at the works in the “Light and Shadows” cycle (tempera). The still lives do actually seem to be woven of fleeting light and transparent shadows, flowing around the smallest nuances of color that express the most sublime motions of the soul.

“A great puzzle of existence, – Victoria Ladizhenskaya meditates, – is the unpredictability of the route that his creative energy takes. Inasmuch as “The Lyublino Graveyard” expressed Ladizhenski’s state of mind, the creation of the lightest canvases of the Odessa cycle, such as “Shubert’s Concert” and “To Sarah from Fima”, “Hupa in Zinger’s Dancing Class” and others, was a great surprise, as were the charming drawings of plants, the tender and delicate drawings of nudes, the series of canvases “Asen’ka Retold by the Grandpa Yefim Ladizhenski”.

This was like an explosion, like an eruption, not of the lava of despair, but of the purest fountain of a child’s joy, its simple joy and amazement at the multidimensional and multicolored world that opens itself to it for the first time. It was sparked by the charming in their naivete and spontaneous talent drawings by the artist’s five-year-old granddaughter. In touching this world, taking into him the magnetism of creation as play, Yefim Bentsionovich went through a cleansing from the everyday burdens. The grandfather did not imitate the granddaughter, but carefully and delicately approached the essence of the child’s creativeness, into a world shown to a child and not to an adult. It was not a stylization, not even an artful one, “as if naive”, but an unending dissolution of the experienced master in the origins of creation.

But no one can escape himself. Summing up his life, Yefim Ladizhenski starts creating the series of paintings and drawings “The Eternal Jew” (1979-1982).

It has been said about Ladizhenski that “he had suffered the century’s troubles acutely and was mortally wounded by them”. The over the hill painter seems to leaf through the book of his life – a sorrowful chronicle of “walking in agony”. Here are the tell-tale titles of these compositions: “Information”, “Got into OVIR”, “My Three Faces”, “Does One Have to Live?”, “Despair”, at last, the triptych “The Past Is Always with Me” – and so in all the fourteen works, and only in one of them, “Music”, the author’s catharsis managed to happen. And almost in every work there is a self-portrait of the author as a sign of the personal, confessional character of the series. “The Eternal Jew” is a message from the painter to us, the present and the future spectators; Ladizhenski wrote in capital letters “To the Eternal Spectator”, but not everyone has heard and understood him...

But this is the large-scale picture; today and every day, according to the painter’s daughter, “the unenviable fate of an emigrant till the end of life – this was what he had to live with. The permeating sadness brought back the pictures of the past, the mother’s image came back more and more often during sleepless nights. Thus the series “The Lyublino Graveyard in Moscow” was born.

One of the poets said that motherland is the land and the graves of the forefathers. The motherland had split: the land from now on was Erez-Israel, but the graves of the forefathers were left behind. “The Lyublino Graveyard” came to be out of the desire to conquer that split in the creative space.

This series can be interpreted as a chain of everyday scenes: they bury people in this way and in that way, richly and poorly, with an orchestra and without one, they bury prized workers and simply “intelligentsia”, ordinary defenders of the motherland and even German POWs. Everyone, in essence, ends in the same way – the living perform the last rites and the gravediggers customarily and without emotion drink and eat here, at the open grave; everything is simple and everyday here, without any trick by the master, who is well-versed in the art of composition and coloring: in the hour of parting there should be no hustle or annoying vanity.

However, one can perceive “The Lyublino Graveyard” in a different register, as deep philosophical meditation by the artist on life and death, backed up by a great deal of suffering and transcending good and evil, touching upon eternity. And this, by Ladizhenski’s persuasion, is the ultimate goal of art: “Expressing eternity by painting, music, or literature – this is art”. Having surpassed “the earth’s gravitation” of a specific plot, we find ourselves in the parameters of the spiritual part of Yefim Ladizhenski’s art, and if the way towards it was neither easy nor light, then all the more impossible it is to free oneself from its nearly magical power.

The person and the art of Yefim Ladizhenski, as has been many times confirmed, is a unique phenomenon. And in the same way unique is his success in Israel, success in life, which had never been achieved by any other immigrant artist before. It is even hard to explain this success, but that is how everything happened, in spite of (or, maybe, thanks to) the artist’s not having any points in common with Israel’s contemporary art.

Ladizhenski did not arrive in Israel empty-handed: he brought more than six hundred paintings, watercolors, and drawings. Among them there were 176 paintings of the series “The City of My Childhood”. Thus, he had much to show.

The first personal exhibition happened as early as the end of 1979 in the main museum of the country – the Israel Museum in Jerusalem. The exhibition was a fantastic success! The second personal exhibition took place in 1980, in Haifa University’s New Gallery. 69 “Odessa” paintings were shown, including those that had not been shown in Jerusalem, together with the eighteen large “Konar-miya” drawings. And again success came, unequivocal and unanimous.

Yefim Ladizhenski’s art turned out to be in demand, and it was not a fad, but a resounding and persuasive response to the Israel society’s need for “normal” art and, at the same time, the art of a Jewish artist. In the early 1982 another exhibition takes place in the Jerusalem Artist’s House: the series “Mother”, “The Eternal Jew”, “Carcasses”, and “Roots”.

“The success of the Museon Israel exhibition, – remembers Victoria Ladizhenskaya, – gave him the chance to express his social awareness. Ladizhenski gave a picture to be auctioned off with the proceeds going to chronically ill children, and its sale brought the largest income”.

Yefim Ladizhenski is talked and written about. Few of Israel’s artists, even famous ones, let alone new repatriates, had such publicity. Not only Russian, but also Hebrew newspapers and magazines wrote about him, which is doubly rare, including articles by the leading critics –Miriam Thal, Meir Ronen, David Dar, Josef Leschinski, Alexander Vernik, Nina Voronel’, Rafael Nudelman, Ieguda Kave, S.Zukerman, professor Kamf, doctor Hoffman and others. “The exhibition opened to the public in general painting, which is a veritable miracle, – wrote Miriam Thal, – Ladizhenski’s technique is as original as his style and subjects. It appears very worthwhile to create a special museum in Israel to keep and exhibit Ladizhenski’s works”. Here is what Meir Ronen wrote in the Jerusalem Post: “A very unusual and full of images monument to Odessa of the twenties with an accent on Jewish life there is shown in the exhibition of Yefim Ladizhenski’s paintings in the Jerusalem museum. These paintings aren’t purely realistic, but they aren’t a pure invention either: they are a stylization of a high level and are done very well from the compositional point of view, with a deep understanding of the principles of grouping and color harmony; it is a naïve style, but at the same time a very intellectual one. While he is masterfully depicting masses of forms (crowds of people, mountains of watermelons or barrels of fish, detailed interiors), the artist does not however lose the freedom of stroke and does not stoop down to detailing boring particulars. Being attentive to detail (to a cobblestone or floor tiles), he never forgets the whole behind this detail, the forest behind the trees. He ignores perspective and the depth of a painting, but works on the plot on a plane and in the front. The charming Ladizhenski exhibition shows that the happy spirit of openness reigns in the National Museum in Jerusalem”.

There was recognition, but there was no understanding. The critics were lured by two “baits” and both led them astray. Yefim Ladizhenski was classified as a Soviet (anti-Soviet?) nonconformist, almost dissident artist, but he wasn’t one. Another skewed way of looking at his art was to see the Jewish theme as the main, and almost the only worthy one, subject of his work. Correcting these imprecise judgments, R.Nudelman posited that “the most important thing in him, the axis, around which his art unfolds, does not seem to me to be something about a group or even a nation, but to deal with the whole of humanity”.

Success might be success, but not a single Israel museum bought Yefim Ladizhenski’s paintings, and this meant a lot for the artist. This is not the gist of the question, but close to it. That what the artist had come to Israel for did not happen, and he lost hope without even getting closer to his goal. One can see the rudiments of “Soviet” mentality in this collision: there everything depended on the powers that be, starting with a studio, a place to live, good paints, etc.

These deeply ingrained ideas of the relationship between artist and state were unwittingly projected by Yefim Ladizhenski onto a very different life and creative situation, and this fatal illusion became a source of numerous disappointments. “He wants not to sell, – explained R. Nudelman, – but to give his works to the Jewish people in the person of its official organizations. It might seem strange, but this became a life tragedy for Yefim Ladizhenski.”

In the spring of 1982 another exhibition in Israel – the fourth one – was being prepared, a personal exhibition in the Ein-Harod kibbutz. A short while before the opening, the artist went to the exhibition, examined and was satisfied by both the museum halls and by how the pictures were hung.

On the 4th of April 1982 года Yefim Bentsionovich Ladizhenski committed suicide.

No one will ever know the true reasons of the artist’s death fully: Ladizhenski carried the secret of secrets with him to the grave. The artist’s daughter Victoria warns us against quick judgements: “Do not forget the most important thing: the inner world of an artist is a special mysterious world. Something that makes him suffer or wonder may leave us completely indifferent; we pass objects, which call for his sharpened attention, thence our mistaken definitions of the “strangeness” of his behavior, while he is alive, and our unanswered questions after his death”.

Ladizhenski walked a long road towards his death, and death followed him closely. The artist knew about him, felt his presence, felt his ineluctable approach. He left a lot for himself in advance at the “Lyublino Graveyard” – a monument with the last name, the first name, and the date of birth; one only had to fill in the date of death. In the “Eternal Jew” series the artist appears thrice: crucified, behind barbed wire, and pierced by arrows, like St. Sebastian. In “Myself in Israel” he be-moaned himself in a coffin, in the light of one hundred and twenty burial candles. In “The City of My Childhood” there are the painting “Shiva”, burials and burials, in “Konarmiya” literally everything is about life and death, “Self-portraits”, and “Carcasses” are in one way or the other about death, and what comes before it and follows after it. There are thirty paintings in the “Lyublino Graveyard in Moscow” – obviously, all are about death. The artist sometimes spoke about him sharply, without superstitious, with despair? – he tries to place himself in all situations, trying on death on himself, on the past life. “Ladizhenski’s work”, – R. Nudelman thought, – “is a very personal and for that reason directed towards everyone, not only a “Jew” or an “Odessan”, tale of two chief moments of human life – of childhood and death, of the bright light and the cold twilight, of “laughter, helter-skelter, and hustle” and of loneliness”. The painter himself, in his life and in his art, sentenced himself and acted upon the verdict. In death a man is alone with him, and everyone dies alone.

After slashing the Gordian Knot of life, the painter left a legacy of many problems and contradictions. He did not lack recognition while he was alive, but



Последний,  
неоконченный,  
рисунок

*The last drawing,  
Unfinished*



misunderstanding seems to have been glued to him. It has not stopped today. Countless times I have heard from some painters: “What did he lack? Exhibitions in the largest museums, the attention of the media, success – this is more than any one of us could dream of!” Misjudgments and prejudices often turn out to live longer than the moment of truth.

“I want my father’s art to be preserved. I want his works to be seen. I want them to get into museums. And I want this not because I am my father’s son and heir, but because I know his art well, love his art and want it to stay alive”. – Victor Ladizhenski.

This page should have been named “Life After Life”. An artist’s death does not mean the end of his creative existence. And now, after many years, the unseen presence of Yefim Ladizhenski can be felt in contemporary artistic processes. Perhaps only now, when the art and the artist of the twentieth, now the previous century belong to the past we can, probably not fully, but at least to a certain degree, realize the true scope of Yefim Ladizhenski’s person and his art, his place and meaning in the artistic context of both his and our time. It is impossible to forget, to cross out the artist, to pluck him out of art’s historic memory: his name is written into the annals of his time in capital letters.

...In spite of everything, the exhibition at the Ein-Harod museum did open: the last lifetime one and the first posthumous one. In 1985 the Jerusalem Artist’s House saw an evening in memory of Y.Ladizhenski and a small exhibition of his works. Another personal exhibition took place in 1988 in Vera Gutkina’s Jerusalem gallery. Meanwhile, the Yefim Ladizhenski Memorial Fund came into being. The

Fund considers its main task to be popularizing, studying, and preserving the painter's artistic legacy. One of the steps in this direction was the organization in early 1992 of a retrospective exhibition of Ladizhenski's works in London's Concourse Gallery, Barbican Centre, as well as the publication of a catalogue. The exhibitions followed one another: "Odessa" and "Konarmiya" in the Shulamit gallery in Tel-Aviv (1993), the Ben-David museum in Bar'am kibbutz (1995), the Mane-Katz museum in Haifa (1996), finally, in the Diaspora museum in Tel-Aviv (2001), in the context of a broad art and documentary exhibition dedicated to "Jewish Odessa", its history and everyday life, its part in the cultural and social movements in the end of the XIXth and the early XXth centuries: the inclusion of Y.Ladizhenski's paintings was natural and self-evident.

The name of Yefim Ladizhenski is acquiring a European and a worldwide reputation. The London 1992 retrospective was followed by a personal exhibition in New-York's Gregory Gallery in 1996 and another one three years later. The exhibition in Rutgers University, New Jersey in 2002 became the most multi-faceted and representative one. It was prepared on the basis of the collection of Norton Dodge Museum of Soviet Non-conformist Art and shown in the Zimmerly Art Museum.

## LIFE GOES ON

Days and years count out the flow of time: more than twenty years separate us from Yefim Ladizhenski. These and the preceding decades were a time of a prolonged and serious crisis of humanistic, spiritual and aesthetic values and criteria. The borders of art are being washed down to the point of complete disappearance, non-art forms of action are crowding out such fundamental definitions as professional literacy, knowledge of the means of oil painting, drawing, plastic; technologies of visual computing are being substituted for image structures and, in the end, the creative individuality of a painter. In this situation a special role must be played by artists, who are modern in their problematic and at the same time working in the traditions of fine art. One such great, outstanding master of the second half of the twentieth century was Yefim Bentsionovich Ladizhenski.

The creative potential of Modernism seems to have been exhausted; the painters of the new generation will have to return, using the experience of their predecessors, to figurative art, to professionalism and aesthetic criteria. Yefim Ladizhenski was a "keeper of the flame", and it is very important that this flame does not go out.

Art's visual means can be very diverse, but this countless multitude of schools, of variants of style and individuality, in the end boils down to the artist's, and correspondingly, his work's relationship to man, to humanistic values and ideas upon which civilization is based. In the epoch of terrorism, global and

*Растения*  
*Plants*



local, aggressive wars, humiliation and suppression of individuality the art of respecting and loving man and the humanity turns out to be of the utmost importance and necessity to each and every one, the means of returning dignity to art, the artist and creation. Yefim Ladizhenski avoided passionate intonations, but we who have entered a new epoch, when such concepts as spirituality, and the ethical, moral basis of creative activity and the devalued but life-giving beauty of art and life are being reborn, cannot do without them and for that reason we turn, time and time again to the art and person of a great artist, Yefim Bentsionovich Ladizhenski.

*January – April 2003*  
*Tel-Aviv, Israel*



БИОГРАФИЯ  
BIOGRAPHY

ГРУППОВЫЕ И  
ПЕРСОНАЛЬНЫЕ  
ВЫСТАВКИ

GROUP  
AND ONE-MAN  
EXHIBITIONS

СПИСОК  
ИЛЛЮСТРАЦИЙ  
LIST OF  
ILLUSTRATIONS



## БИОГРАФИЯ

- 1911** родился в городе Одесса
- 1924-1931** Учёба в студии выпускника петербургской Императорской Академии художеств Ю.Бершадского, в Одесском Художественном институте на театральном факультете (учителя А.Гауш, В.Мюллер, Г.Фраерман).
- 1931-1935** Начало творческой деятельности, работа на сценах театров Краснодар, Ташкента, Ашхабада, Сталинграда.
- 1936-1958** Работа на студии “Мосфильм”. С 1939 г. член Союза советских художников. В период 2-ой мировой войны оформлял выездные спектакли для армии в Московском драматическом театре. В 1942 г. состоялась первая персональная выставка эскизов декораций в Борисоглебске.
- Художником участвовал в постановке двух фильмов “Моряна” и “Последняя ночь”, и более семидесяти спектаклей по пьесам Бомарше, Гоголя, Островского, Шиллера, Сухова-Кобылина, Горького, Чехова, Толстого, Пристли, Лопе-де-Вега, Маяковского, Катаева, Маршака, Арбузова, Розова и др. в театрах Алма-Ата, Саратова, Вильнюса, Минска, Тулы, Брянска, Москвы.
- 1959-1961** Оформление двух павильонов на Всесоюзной Сельскохозяйственной Выставке в Москве. Творческие поездки по стране, участие во всесоюзных, республиканских и московских коллективных выставках.
- 1962** 2-ая персональная выставка – в Москве во Всесоюзном Театральном обществе – итог 30-летней творческой деятельности: эскизы декораций и костюмов, пейзажи, натюрморты, портреты, линогравюры, монотипии, офорты.
- 1963-1964** Работа в Московских театрах: Драматическом на Таганке и филиале Малого Театра
- 1965-1968** Создание циклов “И.Бабель – “Конармия””, “Мама”. Начало работы над серией “Одесса – город моего детства”.
- 1967** Участие в художественной выставке “Бьеннале в Сан-Пауло”.
- 1969** 3-ья персональная выставка – в Москве в доме художника.
- 1969-1978** Работа над циклами “Одесса – город моего детства”, “Каркасы”, “Растения”, “Автопортреты”. 1975 – выпуск альбома “Город моего детства” в издательстве “Советский художник”.
- 1978** Выезд в Израиль. Трагическая акция уничтожения около 2000 работ из-за невозможности оплатить огромную пошлину за вывоз собственных работ. Вывоз около 600 работ, прошедших “селекцию”.
- 1978-1979** Продолжение работы над циклами “Одесса – город моего детства”, “Растения”, начало работы над графической частью из серии “Вечный жид”.
- 1979-1980** Персональная выставка в Музеон Исраэль в Иерусалиме, персональная выставка в Новой Галерее Хайфского университета.
- 1980-1982** Работа над циклами: “Люблинское кладбище в Москве”, “Вечный жид”, “Корни”, “Асенька в пересказе Художника, бабушки Ладыженского”, “Свет и тень”, “Автопортреты”.
- 1982** 3-ья персональная выставка в Доме художника в Иерусалиме.
- 1982** Трагическая смерть художника.

## BIOGRAPHY

- 1911** Yefim Ladizhinsky born in Odessa, Russian Empire
- 1924-1931** Attended art studies in the studio of Y. Bershadsky, a graduate of the Petersburg Royal Academy of Fine Arts-; and graduated from the Theatre Faculty of the Odessa Arts Institute, under A.Gaush, V.Muller and G.Frayerman.
- 1931-1935** First professional work designing scenes for theatrical performances in Krasnodar, Tashkent, Ashkhabad, and Stalingrad.
- 1936-1958** Worked at the “MOSFILM” studio. A member of the Soviet Artists’ Union from 1939. During the Second World War he designed scenery for touring theatrical performances of the Moscow Drama Theatre. In 1942, he performed the first one-man show of scene designs in Borisoglebsk.
- The artist participated in the production of two films, “Moryana” and “The Last Night”, and in more than seventy theatrical performances – among them plays by Beaumarchais, Godol, Ostrovsky, Schiller, Sukhovo-Kobelin, Gorky, Chekhov, Tolstoy, Priestley, Lope de Vega, Mayakovsky, Katayev, Marshak, Arbuzov, Rozov and others – staged in Alma-Ata, Saratov, Vilnius, Tula, Bryansk, and Moscow.
- 1959-1961** Designed two pavilions at the All-Union Agricultural Exhibition, Moscow. He took part in theatre tours throughout Russia. Participated in national, regional and Moscow group exhibitions.
- 1962** Second one-man show in Moscow, at the Soviet Theatrical Society, showcasing thirty years of creative activity, including theatrical scenery sketches and costumes, landscapes, still life, portraits, prints, monotypes, and etchings.
- 1963-1964** Theatre work: Moscow TAGANKA Dramatic Theatre, and a branch of the Moscow MALY Theatre.
- 1965-1968** Creating series “I.Babel – The Red Cavalry” and “Mamma”. Beginning of work on series – “Growing in Odessa”.
- 1967** Participation in the biennial art exhibition in Sao Paulo, Brazil.
- 1969** Third one-man exhibition, at the Artists’ House in Moscow.
- 1969-1978** Work on series – “Growing in Odessa”, “Carcasses”, “Plants” and “Self-Portraits”.
- 1975** “The Town of My Childhood” album published by “The Soviet Artist” Publishing House.
- 1978** Emigration from Soviet Union to Israel. The tragic destruction of about 2,000 paintings which could not be taken out of Russia without the payment of a huge customs tax. Repatriation of about 600 paintings permitted to be taken out of the country after “selection”.
- 1978-1979** Continuation of work on the two series – “Growing in Odessa” and “Plants”. Start of the graphical section of the series “The Eternal Jew”.
- 1979-1980** One-man show in the Israeli Museum, Jerusalem ; and one-man show in the New Gallery of Haifa University.
- 1980-1982** Work on series – “The Lyublin Cemetery in Moscow”, “The Eternal Jew”, “Roots”, “Asenyka as seen by the Artist, her Grandfather Yefim Ladizhinsky”, “Light and Shade”, and “Self-Portraits”.
- 1982** One-man show in the Jerusalem Artists’ House.
- 1982** Tragic death of the artist.

## GROUP AND ONE-MAN EXHIBITIONS



*На открытии выставки  
Е. Ладыженского  
в Музеон Израель,  
Иерусалим 1979*

*At the opening of the Yefim  
Ladizhenski Exhibition,  
The Israel Museum,  
Jerusalem 1979*

- 1934 Tashkent, the 2-nd All-Uzbek Exhibition of Artists
- 1939 Moscow, the Artists' House, Youth Exhibition
- 1942 Borisoglebsk, One-man Exhibition, the Red Army House
- 1944 Moscow, Tretyakov Gallery, "The War and the Rear"
- 1951 Saratov, Radishchev Museum, Exhibition of Theatrical Stage Designers
- 1953 Moscow, Spring Exhibition of Moscow Artists
- 1955 Moscow, Exhibition of Works Painted in the Academic Dacha
- 1956 Moscow, the 2-nd Exhibition of Water Colour Paintings by Moscow Artists
- 1956 Moscow, Exhibition of Theatre and Cinema Artists
- 1957 Moscow, the 3-rd Exhibition of Water Colour Paintings by Moscow Artists
- 1957 Moscow, Exhibition to the 1-st All-Union Congress of Soviet Artists
- 1957 Moscow, the All-Union Art Exhibition, Manezh
- 1958 Moscow, the MOSKH Autumn Exhibition
- 1959 Moscow, Exhibition of Sketches of Theatrical Costumes
- 1959 Moscow, Exhibition of Paintings, Drawings and Ceramics
- 1960 Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts, the 2-nd Exhibition of Etching
- 1960 Moscow, Manezh, Art Exhibition "The Soviet Russia"
- 1960 Moscow, Manezh, Exhibition of Paintings by Moscow Artists
- 1960 Moscow, Exhibition of Water Colour and Ceramics of Moscow Artists
- 1961 Moscow, the All-Union Art Exhibition at the Academy of Arts
- 1962 Moscow, One-man Exhibition in the Central Theatrical Society (Catalogue published)
- 1962 Moscow-Kiev, the 2-nd All-Union Exhibition of Etching
- 1962 Moscow, Exhibition to the All-Russian Conference of Stage Designers
- 1964 Moscow, "Moscow, the Capital of Our Homeland"
- 1965 Moscow, "The Great Patriotic War in Works of Stage Designers"
- 1965 Moscow, Manezh, the 2-nd Republican Art Exhibition "Soviet Russia"
- 1966 Moscow, Autumn Exhibition of Moscow Artists
- 1967 Moscow, Manezh, the All-Union Exhibition of Theatre and Cinema Artists
- 1967 SaoPaulo, Biennial Art Exhibition
- 1969 Moscow, the Moscow Artists' House, One-man Exhibition, (Catalogue published)
- 1970 Moscow, Manezh, "100 Years of Lenin's Birthday"
- 1973 Moscow, Manezh, Exhibition Dedicated to the 24 th Party Congress
- 1975 Moscow, Manezh, "30 Years of Victory Over Fascism"
- 1976 Moscow, Manezh, the 3-rd Art Exhibition "Soviet Russia"
- 1977 Moscow, the All-Union Exhibition of Drawing
- 1979-1980 Jerusalem, the Israeli Museum, One-man Exhibition (Catalogue published)  
Haifa, the Haifa University New Gallery, One-man Exhibition (Catalogue published)
- 1982 Jerusalem, the Artists' House, One-man Exhibition



## POSTHUMOUS EXHIBITIONS

- 1982** Kibbutz Ein-Harod, Mishkan le-Omanut Museum, One-man Exhibition
- 1985** Jerusalem, the Artists' House, One-man show 'In Memory of the Artist Yefim Ladizhinsky'
- 1988** Jerusalem, Vera Gutkin Gallery, One-man Exhibition
- 1992** London, Barbican Centre, Concourse Gallery, Retrospective Exhibition (Catalogue published)
- 1993** Tel-Aviv, Shlomit Gallery, One-man Exhibition
- 1995** Kibbutz Bar-Am, Ben David Museum, One-man Exhibition
- 1996** Haifa, Mane Katz Museum, Group Exhibition.  
Haifa, Mane Katz Museum, One-man Retrospective Exhibition
- 1999** New-York, Gregory Gallery, One-man Exhibition
- 2001-2002** Tel-Aviv, Diaspora Museum, One-man Exhibition (Catalogue published)
- 2002** New Jersey, Zimmerli Art Museum, Retrospective Exhibition (Catalogue published)
- 2004** GINA Gallery of International Naive Art, Tel Aviv, Israel: The Na i ve World. Na i vism: Revisited
- 2005** Madrid, Spain, Eboli Galeria de Arte. Il Muestra de Arte Na i f Europeo
- 2005** The Jerusalem Theatre. "Asenyka as seen by the Artist, her Grandfather Yefim Ladizhinsky"
- 2007** Ann Loeb Bronfman Gallery  
Reconciling Worlds: The Work of Soviet Artist Yefim Ladyzhensky  
September 6 – December 30, 2007
- 2007** December 2007 – January 2008  
Retrospective Exhibition "Yefim Ladyzhensky" in Cetral House of Artist, Moscow

*На открытии выставки  
Е. Ладыженского  
в Музеон Исраель,  
Иерусалим 1979*

*At the opening of the  
Yefim Ladizhenski  
Exhibition, The Israel  
Museum, Jerusalem 1979*



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ LIST OF ILLUSTRATIONS

стр. 7	Автопортрет бумага, чернила 65x50	page 7	Self-portrait pen, ink on paper 65x50
стр. 11	Мама бумага, акварель 32x44	page 11	Mamma watercolor on paper 32x44
стр. 12	Мама бумага, карандаш 62x42	page 12	Mamma pencil on paper 62x42
стр. 14	Сухие бычки бумага, акварель, белила 60x80	page 14	Dried Fish watercolor on paper 60x80
стр. 22	Эскиз декорации Балет "Белеет парус одинокий" картон, темпера 70x80	page 22	The scenery for "Lonely White Sail" by V.Kataev: a draft tempera on cardboard 70x80
стр. 23	Эскиз декорации Балет "Белеет парус одинокий" картон, темпера 70x80	page 23	The scenery for "Lonely White Sail" by V.Kataev: a draft tempera on cardboard 70x80
стр. 24	Эскиз декорации Балет "Белеет парус одинокий" картон, темпера 70x80	page 24	The scenery for "Lonely White Sail" by V.Kataev: a draft tempera on cardboard 70x80
стр. 25	Суздаль бумага, акварель 40x57	page 25	Suzdal watercolor on paper 40x57
стр. 26	На Каме картон, темпера 78x56	page 26	On Kama River tempera on cardboard 78x56
стр. 27	Останкино бумага, акварель 60x47	page 27	Ostankino watercolor on paper 60x47
стр. 28	Кувшин и вобла бумага, акварель 50x60	page 28	Still Life with Jug and Fish watercolor on paper 50x60
стр. 30	Растения бумага, чернила 88x63	page 30	Plants pen, ink on paper 88x63
стр. 39	Соль, из цикла рисунков по "Конармии" И.Бабея бумага, чернила 89x67	page 39	Salt, from the Series of Drawings "I.Babel – Red Cavalry" pen, ink on paper 89x67
стр. 45	Автопортрет бумага, пастель 76x57	page 45	Self-portrait pastel on paper 76x57
стр. 46	Сын рабби, из цикла рисунков по "Конармии" И.Бабея бумага, чернила 88x66	page 46	The Rabbi's Son, from the series of drawings "I.Babel – Red Cavalry" pen, ink on paper 88x66
стр. 48	Каркасы бумага, чернила 94x62	page 48	Carcasses pen, ink on paper 94x62

стр. 49	Корни бумага, чернила, пастель 67x90	page 49	Roots pen, ink, pastel on paper 67x90
стр. 56	Автопортрет бумага, уголь 76x57	page 56	Self-portrait charcoal on paper 76x57
стр. 59	На столике бумага, акварель 58x75	page 59	On a Side of Table watercolor on paper 58x75
стр. 60	Керосиновая лампа бумага, акварель 58x75	page 60	The Kerosene Lamp watercolor on paper 58x75
стр. 61	Витенька хворает бумага, акварель 34x45	page 61	Vitenka ailing watercolor on paper 34x45
стр. 62	Ташкент, Медрессе бумага, акварель 41x49	page 62	Tashkent, Madras watercolor on paper 41x49
стр. 63	Георгиевский собор бумага, темпера 53x70	page 63	St. George Cathedral tempera on paper 53x70
стр. 64	Только чтобы не было войны картон, темпера 64x50	page 64	No War tempera on cardboard 64x50
стр. 65	Мама картон, темпера 40x30	page 65	Mamma tempera on cardboard 40x30
стр. 66	В свободный час картон, темпера 53x75	page 66	During a Break tempera on cardboard 53x75
стр. 67	Викочка причёсывается бумага, акварель 52x30	page 67	Vikochka Brushes watercolor on paper 52x30
стр. 68	Добралась до подушки картон, темпера 89x69	page 68	Finally Head on the Pillow tempera on cardboard 89x69
стр. 69	Рассказ о Севастополе картон, темпера 73x55	page 69	Story about Sevastopol tempera on cardboard 73x55
стр. 71	Комбриг 2, из цикла рисунков по "Конармии" И.Бабея бумага, чернила 67x93	page 71	The Commander of the Second Brigade from the series of drawings "I.Babel – Red Cavalry" pen, ink on paper 67x93
стр. 72	История одной лошади, из цикла рисунков по "Конармии" И.Бабея бумага, чернила 90x67	page 72	The Story of a Horse from the series of drawings "I.Babel – Red Cavalry" pen, ink on paper 90x67
стр. 73	Костёл в Новограде, из цикла рисунков по "Конармии" И.Бабея бумага, чернила 89x66	page 73	The Church in Novograd from the series of drawings "I.Babel – Red Cavalry" pen, ink on paper 89x66

стр. 74	Каркасы бумага, чернила 94x62	page 74	Carcasses pen, ink on paper 94x62
стр. 75	Растения бумага, чернила, пастель 63x49	page 75	Plants pen, ink, pastel on paper 63x49
стр. 76	Растения бумага, чернила 63x50	page 76	Plants pen, ink on paper 63x50
стр. 77	Растения бумага, чернила 89x63	page 77	Plants pen, ink on paper 89x63
стр. 78	Растения бумага, чернила, пастель 57x76	page 78	Plants pen, ink, pastel on paper 57x76
стр. 79	Растения бумага, чернила, пастель 57x76	page 79	Plants pen, ink, pastel on paper 57x76
стр. 80	Растения бумага, чернила 89x65	page 80	Plants pen, ink on paper 89x65
стр. 81	Растения бумага, чернила 67x50	page 81	Plants pen, ink on paper 67x50
стр. 82	Растения бумага, чернила 66x50	page 82	Plants pen, ink on paper 66x50
стр. 83	Растения бумага, чернила, пастель 92x67	page 83	Plants pen, ink, pastel on paper 92x67
стр. 84	Растения бумага, чернила 64x49	page 84	Plants pen, ink on paper 64x49
стр. 85	Корни бумага, чернила, пастель 89x60	page 85	Roots pen, ink, pastel on paper 89x60
стр. 86	Растения бумага, чернила 56x77	page 86	Plants pen, ink on paper 56x77
стр. 87	Растения бумага, чернила 56x77	page 87	Plants pen, ink on paper 56x77
стр. 88	Растения бумага, чернила, пастель 89x63	page 88	Plants pen, ink, pastel on paper 89x63
стр. 89	Мама бумага, карандаш 62x42	page 89	Mamma pencil on paper 62x42
стр. 90	Автопортрет бумага, уголь 76x57	page 90	Self-portrait charcoal on paper 76x57

<i>стр. 95</i>	Праздничная мама картон, темпера 75x60	<i>page 95</i>	Festive Mamma tempera on cardboard 75x60
<i>стр. 96</i>	Мама бумага, карандаш 62x40	<i>page 96</i>	Mamma pencil on paper 62x40
<i>стр. 99</i>	Кактус картон, темпера 75x60	<i>page 99</i>	Cactus tempera on cardboard 75x60
<i>стр. 106</i>	Эскиз декорации "Баня" по В.Маяковскому картон, темпера 70x80	<i>page 106</i>	The scenery for "The Bathhouse" by V.Mayakovsky: a draft tempera on cardboard 70x80
<i>стр. 107</i>	Эскиз декорации "Баня" по В.Маяковскому картон, темпера 70x80	<i>page 107</i>	The scenery for "The Bathhouse" by V.Mayakovsky: a draft tempera on cardboard 70x80
<i>стр. 109</i>	Домский собор в Риге бумага, акварель 41x54	<i>page 109</i>	Dome Cathedral in Riga watercolor on paper 41x54
<i>стр. 110</i>	Рыба в паспорту картон, темпера 75x60	<i>page 110</i>	Fish in Passé-partout tempera on cardboard 75x60
<i>стр. 112</i>	Растения бумага, чернила 64x49	<i>page 112</i>	Plants pen, ink on paper 64x49
<i>стр. 120</i>	Солнце Италии, из цикла рисунков по "Конармии" И.Бабеля бумага, чернила 87x66	<i>page 120</i>	Italian Sunshine from the series of drawings "I.Babel – Red Cavalry" pen, ink on paper 87x66
<i>стр. 125</i>	Автопортрет бумага, уголь 76x57	<i>page 125</i>	Self-portrait Charcoal on paper 76x57
<i>стр. 126</i>	Каркасы бумага, чернила 94x62	<i>page 126</i>	Carcasses pen, ink on paper 94x62
<i>стр. 129</i>	Корни бумага, чернила, пастель 90x62	<i>page 129</i>	Roots pen, ink, pastel on paper 90x62
<i>стр. 130</i>	Растения бумага, чернила 85x60	<i>page 130</i>	Plants pen, ink on paper 85x60
<i>стр. 135</i>	Последний, неоконченный, рисунок бумага, чернила 71x100	<i>page 135</i>	The last drawing, unfinished pen, ink on paper 71x100
<i>стр. 137</i>	Растения бумага, чернила 63x49	<i>page 137</i>	Plants pen, ink on paper 63x49







ISBN 978-965-91343-0-4



9 789659 134304