

Белла Бризель (1929–1982)

Живопись, жизнь и смерть Беллы Бризель окутаны тайной. Родившаяся в Твери в ортодоксальной семье из старого ишува, Белла испытала в 16 лет переломный момент, когда впервые посетила художественную выставку. В тот день она решила стать художницей. Она переехала в Тель-Авив, чтобы изучать скульптуру и живопись. В 20 лет она познакомилась с художником и арт-критиком Сиомой Барамом, и они быстро стали партнёрами на всю жизнь, находясь в симбиотических отношениях, пронизанных взаимным восхищением.

Бризель и Барам входили в число многих израильских художников 1940-х годов, которые восхищались Парижем как мировым центром художественных новшеств и развития. В 1949 году, когда массы евреев иммигрировали в новообретённый Израиль, пара переехала в Париж, где Бризель училась в Школе изящных искусств (École des Beaux-Arts). После окончания учёбы они купили дом на испанском острове Форментера, где вели простую жизнь, приносящую Бризель глубокое счастье и вдохновлявшую её живописный стиль. Этот идиллический период трагически завершился в 1980 году с внезапной смертью Барама. Убитая горем, Бризель посвятила следующие два года созданию книги о творчестве Барама и обеспечению его захоронения на Масличной горе в Иерусалиме. Завершив эти задачи, она скончалась в 1982 году.

Живопись Бризель пронизана мощной умственной энергией. Фигуры на её полотнах, лишённые индивидуализирующих деталей, словно перетекают из воображения художницы прямо на холст. Эти произведения изображают нежные, интимные и внимательные взаимоотношения, несущие в себе оттенок тяжести. Её метафизический стиль отличался от типичных подходов израильских художников того времени. Хотя она изредка выставлялась в Израиле, её имя оставалось неизвестным широкой публике. Настоящая выставка представляет собой первую полноценную музейную экспозицию её работ, раскрывающую их глубокую художественную суть.

В конце 1950-х — начале 1960-х годов творчество Бризель претерпело значительные изменения после переезда пары на Форментеру. В этот период сосредоточения и сжатия её живопись всё больше отказывается от символических мотивов, животных и пейзажей, ранее определявших её стиль. Вместо этого на её полотнах начинают появляться фигуры, вовлечённые в динамичные отношения зависимости и защиты.

Фигуры на этих картинах выступают в роли опорных элементов, обеспечивающих устойчивость и поддержку другим, кажущимся слабыми и нуждающимися. Часто мы видим две фигуры, держащие друг друга, или группу людей, поддерживающих одного. Общая атмосфера серии, в основном озаглавленной «*Защита*», передаёт тоску по человеческому укрытию. В некоторых картинах ощущается временное слияние, где живые и мёртвые сосуществуют в одном пространстве уюта и поддержки.

Картины, изображающие мать и ребёнка, раскрывают сложные отношения зависимости и заботы. Ранее работы художницы трактовались как выражение её

неосуществлённого желания иметь детей, что отражало традиционные взгляды общества на женщин, оставшихся бездетными. Однако возможно, что тоска художницы была обращена скорее к матери, чем к ребёнку, поскольку визуальный язык её работ акцентирует темы заключения, удерживания и обволакивания. В более широком тематическом контексте исследуется цепь женского существования, с особым вниманием к сложным отношениям между матерью и дочерью и к традиционному культурному образу женщины как существа, которое одновременно содержит в себе других и стремится само быть содержащимся.

С середины 1960-х и до смерти Бризель в 1982 году в её работах развивается свободный умственный язык. Круговое движение, характерное для её ранних полотен, вновь проявляется, в то время как постепенный отказ от мифологии и традиционных значений открывает путь более личным и ментальным выражениям. После устранения мистических символов и мотивов из серии «*Защита*» Бризель отказывается от изображения тела как физической структуры, оставляя лишь парящие голову и руки. Художница словно стремится к единому существованию, где границы между фигурами и фоном размыты. В интервью 1969 года она объясняла: *«Я хочу, чтобы взаимоотношения между лицами на моих картинах были столь же органичны, как и связи между камнями в едином массиве, подобные связям между листьями, окружающими ствол дерева».*

Эти картины вызывают ощущение пренатального, первобытного момента. В Бытии 1:6 сказано: *«И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да отделяет она воду от воды».* Этот стих подчёркивает акт разделения воздуха и воды как фундаментальную часть Творения. Подобным образом при рождении ребёнок изгоняется из утробной жидкости и попадает в земной воздух. Картины передают травматичный миг появления на свет, и кажется, Бризель стремится воссоздать предразделённые моменты до того, как воды были разделены.

С середины 1960-х годов до смерти Бризель в 1982 году в её творчестве формируется свободный ментальный язык. Круговое движение, характерное для её ранних картин, вновь появляется, в то время как постепенный отход от мифологии и традиционных смыслов открывает путь более личным и внутренним выражениям. После устранения мистических символов и мотивов из серии «*Защита*», на этом этапе Бризель отказывается от тела как физической структуры, оставляя только парящие голову и руки. Художница, по-видимому, стремится к единому бытию, в котором границы между фигурами и фоном размыты. В интервью 1969 года она говорила:

«Я хочу, чтобы отношения между лицами на моих картинах были столь же органичны, как и связи между камнями в едином массиве, подобно связям между листьями, окружающими ствол дерева».

Эти картины вызывают образы внутриутробного, первозданного момента. В Бытии 1:6 читаем: *«И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да отделяет она воду от воды».* Этот стих подчёркивает акт разделения воздуха и воды как фундаментальный элемент Творения. Подобным образом при рождении ребёнок изгоняется из утробной жидкости и попадает в земной воздух. Эти картины запечатлевают травматический миг

появления на свет; кажется, Бризель стремится воссоздать доразделённое состояние — моменты до разделения вод.

Предисловие

Выставка «Белла Бризель: *Воды из вод*» возвращает забытую художницу в центр внимания и заново помещает её в современный контекст. Эволюция этой выставки воплощает собой потенциал музейной работы: Белла Бризель провела две персональные выставки в Музее искусств Тель-Авива в его ранние годы в Дизенгоф-хаус — одну в 1956 году под руководством Эжена Колба, и другую в 1969 году под руководством д-ра Хаима Гамзу. Несколько произведений с каждой из этих выставок вошли в коллекцию музея — как в виде даров от художницы, так и через приобретения. Позднее коллекция пополнилась новыми работами, пожертвованными А. Кальманом в память о Мэри и Отто Зонненфельдах.

В 2022 году, спустя пятьдесят лет хранения, три картины Бризель были отобраны для раздела «*Земля обетованная*» в рамках экспозиции музейной коллекции «*Материальное воображение*», куратором которой выступила старший куратор израильского искусства Далит Мататьяу. Работы Бризель, при жизни воспринимавшиеся как находящиеся за пределами основного течения местного искусства, внезапно обрели своё место в самом сердце художественного канона.

Новая экспозиция очаровала как посетителей музея, так и кураторов. Куратор Ади Дахан приняла вызов и начала исследование жизни и творчества Бризель ещё до того, как музей принял решение организовать выставку. Она провела глубокое изучение наследия Бризель, чтобы найти и каталогизировать сотни её работ, рассеянных после её смерти.

Взгляд на *капсулу памяти*, сохранённую в музее, подчеркивает значимость этой коллекции и необходимость дальнейших исследований. Сосредоточенность на творчестве Бризель — не случайность и не совпадение; она отражает сдвиг вкусов, тенденций и установок, соотносящийся с изменениями в международном художественном поле, и в то же время отражает возрождённый интерес к женской духовности. Это перспектива, долгое время находившаяся на периферии, и в последние годы требует переосмысления. Музей искусств Тель-Авива горд возможностью обратить внимание на эту нестандартную, интроспективную художницу, чья внутренняя душа связывает нас с самими собой.

Выставка завершается экспозицией современных работ, вдохновлённых духом Беллы Бризель, которые освещают её творчество в свете нашего времени и раскрывают его актуальность. Я благодарю участвующих художников — Омера Халперина, Ханиту Илан, Мерав Камель, Эти Леви, Томера Розенталя, Эстер Шнайдер и Шахара Яхалома — за этот ценный диалог.

У выставки множество создателей, чья любовь и забота сделали её возможной. Прежде всего благодарю Ариэ Беркобица, который связал воедино нити и построил мосты. Благодарю исполнителей завещания Бризель-Барам — Игаля Грейфа и Ури Либермана — за их стремление почтить память художницы и за поддержку в

сохранении её работ и подготовке каталога выставки. Благодарю реставратора искусства Гиору Айлона за реставрацию и сохранение работ, а также авторов статей профессора Хавиву Педаю и Арнона Бен-Дрора за их выдающиеся интерпретации творчества Бризель, обогатившие исследование о ней.

Выставка представляет около 120 работ Беллы Бризель, которые, возможно, остались бы неизвестными, если бы не преданность их владельцев, великодушно согласившихся предоставить их для экспозиции, тем самым наполнив выставку значимыми материалами. Отдельная благодарность дизайнеру экспозиции Ариэлю Армони за создание среды, в которой картины Бризель могут засиять, и, конечно же, Дафне Грейф за вклад в графическое оформление, оживившее и выставку, и книгу. Благодарю редактора текста Дафну Раз, переводчиков на английский — Сиван Раве и Эми Ашер, а также переводчицу на арабский Джанан Бсул за их профессиональный вклад в книгу и выставку. Наконец, благодарю Йонаса Мозес-Лустингера за его ключевую роль в исследовании в Париже.

И, наконец, огромная благодарность куратору выставки Ади Дахан за её оригинальную и глубокую интерпретацию новых контекстов, вплетённых в творчество Беллы Бризель. Я также хочу поблагодарить её помощников: Эдну Кокиа за важнейший вклад в исследование и Анат Пелед, присоединившуюся для помощи в организации выставки. Особая благодарность Далит Мататьяу, старшему куратору израильского искусства, за поддержку; главному куратору Миру Лапидот за ценные советы на всех этапах подготовки выставки; профессиональной команде музея во главе с Ронели Лустиг-Штейнмец, заведующей отделом выставок и коллекций, и её помощнице Мааян Коэн-Дувек; Тиби Хиршу и Гале Вайцман за оформление рам; реставрационной группе под руководством д-ра Асафа Орена; команде регистрации под руководством Орен Хиллель; и всем нашим коллегам из различных музейных отделов, помогавших воплотить выставку в жизнь.

Островная благодать

Ади Дахан

Глубина и тайна окружают картины, жизнь и смерть Беллы Бризель (1902–1982). Родившись в Твери в ортодоксальной семье из старого ишува, она внезапно изменила направление своей жизни. После посещения художественной выставки впервые в жизни она пережила откровение:

«В 16 лет я посетила скульптурную выставку в Тель-Авиве — и вдруг я поняла. Это был шок, как удар по голове. Я решила заняться скульптурой. Я лепила одна, без обучения».

Этот момент заставил её принять решение стать художницей и переехать в Тель-Авив, где она изучала скульптуру и живопись.

В двадцать лет Бризель познакомилась с художником и арт-критиком Сиомой Барамом. Между ними быстро сложился симбиотический союз, основанный на взаимном восхищении. Экстравертный Барам помогал Бризель, содействуя её социальным и профессиональным связям, что позволяло по природе своей замкнутой художнице сосредоточиться на творчестве, не теряя при этом своей загадочной и отстранённой натуры.

В 1940-х годах Бризель и Барам были среди тех израильских художников, кто обратил свой взор на Париж — в то время магнит для художников со всего мира. В 1948 году, когда евреи по всему миру начали переселяться в Израиль, пара переехала в Париж, где Бризель училась в Школе изящных искусств (École des Beaux-Arts). После окончания учёбы они поселились на испанском острове Форментера, где вели простую жизнь, приносящую Бризель радость и ставшую подходящей средой для её живописи. Эта идиллическая жизнь была прервана в 1980 году внезапной смертью Барамы. Потрясённая Бризель посвятила следующие два года написанию книги о Бараме и организации его захоронения на Масличной горе. В 1982 году, завершив эти задачи, она умерла.

Биография Бризель больше напоминает легенду или киносценарий, чем описание жизни.

Фантастическая фигура художницы-отшельницы, отступающей от общества в уединение своих внутренних святилищ, будоражит воображение. История любви Барыма и Бризель кажется взятой из викторианского романа, как и драматические финалы их жизней. Оставшиеся от неё фрагменты только усиливают это впечатление, придавая образу художницы ещё больше тайны.

Двойственность чудесного

В начале 1950-х, обучаясь в Школе изящных искусств, Бризель начала входить в парижскую художественную сцену, выставляясь в галереях и даже выигрывая

художественные премии. Французский арт-критик Ален Жюффруа, комментируя одну из её выставок, писал:

«Поэтическая природа её живописи проистекает из чистой мудрости народа, который всегда знал двойственное лицо чудесного».

Картины Бризель того периода наполнены «чистой мудростью» еврейского народа и религиозной традицией, в которой она росла. Они насыщены символами и мотивами еврейского мистицизма, христианской иконографией, византийским искусством и мифологическими образами, органично вплетёнными в визуальный язык Парижа, её окружавший. Композиции, как правило, носят круговой или симметричный характер, изображая женские фигуры рядом с животными и небесными телами — сцены, излучающие ощущение сексуальности в духе Эдема, до великого разделения между Евой и природой, между человеком и его сущью.

Картины Бризель несут глубокий эмоциональный заряд. Фигуры, лишённые отличительных признаков, как будто рождаются из сознания художницы прямо на поверхность холста. В них сохраняется мягкое, интимное, сложное и напряжённое взаимодействие между образами. Эти метафизические работы сильно отличались от преобладающего стиля среди израильских художников. Хотя Бризель изредка выставлялась в Израиле, её имя оставалось малоизвестным.

В том, что осталось от наследия Бризель, можно распознать чёткую серийность, ранее не осмысленную как художественный метод. На протяжении десятилетий её творческого развития происходил процесс созревания: в нём кристаллизовались глубокие эмоциональные импульсы, служившие сырьём для её творчества.

В ретроспективе, ранний период её творчества, по-видимому, единственный, в котором наблюдается поворот к тому, что можно назвать «внешним» — системе символов и культурных образов, укоренённых в иудаизме, христианстве и мифологии. Стиль её живописи — фигуративный, мифологический и астральный. Если пытаться отнести его к какому-либо современному направлению, можно было бы связать его с сюрреализмом. Однако, как отмечает Давид Гилад, более широкое рассмотрение её работ показывает, что это не совсем так:

- «В начале своего пути как художницы те, кто изучал её картины [...] называли её сюрреалисткой. Даже сегодня её можно было бы так классифицировать, хотя её работы уже тогда существовали в замкнутом круге её внутреннего мира, скрытого за тяжёлыми замками».

В отличие от сюрреалистов вроде Дали, стремившихся прорваться через культурную оболочку и выразить подсознание с его скрытыми желаниями, страстями и страхами, работы Бризель существуют в принципиально иной подсознательной плоскости. В её искусстве подсознание — это субтворение, связь с жизненной силой, почти полностью удалённой от культуры и любого внешнего влияния, не пронизанного личной духовностью.

«Духовное восприятие видимого мира — вот что такое искусство», — говорит Бризель, — «оно рождается из сообщений, полученных от предков, из их диалогов с вещами, из

их одиночества, из сути их земли и формы облаков, и прежде всего — от духа Бога, который всегда витает над землёй, над всеми народами и расами. Для художника картина — это органическая необходимость; это его послание, источник которого порой остаётся неизвестным».

В картинах Бризель призрачные фигуры сливаются друг с другом, представляя некий образ «всечеловека» или нечеловека. Двойственность чудесного отмечает этот ранний этап её творчества: изящество и невинность, переплетённые с ощущением опасности и тьмы.

Остров и город

В 1955 году Бризель и Барам переехали из Парижа на испанский остров Форментера. Похоже, не могло быть более подходящего места для жизни Бризель, чем земля, окружённая водой — географическое отражение её потребности в среде, напоминающей утробу. Задним числом можно увидеть глубокую связь между содержанием её картин и образом жизни, который она сама выбрала. Позже она вспоминала:

- Тот год ознаменовал начало наших поисков острова. Почему именно остров? Возможно, каждый ищет свой остров... Мы прожили на Майорке год, но нам показалось, что остров слишком велик. Потом мы перебрались на другой остров — Ибицу, — где на горизонте заметили ещё один остров. Это была Форментера. Мы увидели бескрайнее небо и широкий горизонт. Плоский островной ландшафт. Но мы не знали тогда, что останемся там навсегда. Нас особенно привлекала простая, первобытная жизнь — с колодцами, козами, медленным, тихим ритмом — где теперь можно найти нечто подобное? Мы купили дом в арабском стиле с колодцем. По вечерам я зажигаю лампы «Аладдин», потому что электричества нет. Зимой я топлю углём. Продовольствие доставляется на остров кораблём, а краски мы привозим из Парижа или покупаем на Ибице. Мы проводим на острове по семь–восемь месяцев; остальные четыре — в Париже и Израиле, чтобы отдохнуть от работы. Мы ехали на остров, чтобы найти себя, и возвращались в город, чтобы расслабиться. Идеально — сочетание двух: остров и город.

Изоляция и простота жизни шли им на пользу. Они много писали, ловили рыбу, поддерживали тёплые отношения с местными жителями. У себя дома они организовали печатную мастерскую, в которую приходили работать местные художники. Литографии продавались туристам на соседних островах и служили источником дохода.

Французский писатель Жак Пошмор посещал их на острове и в 1964 году опубликовал роман, основанный на истории любви Беллы и Сиомы.

Эти картины возвращаются к моменту до рождения и до творения. В библейском рассказе о сотворении мира Бог разделяет воды и небо: «И сказал Бог: да будет твердь посреди вод, и да отделяет она воды от вод». Подобным образом при рождении плод извергается из амниотической жидкости в воздух мира. Этот травматический

момент выхода в мир как бы приостановлен в картинах, и кажется, что Бризель воссоздаёт состояние непосредственно перед этим разделением — до того, как воды были отделены от вод.

Бризель действительно можно назвать художницей цезуры — понятия, введённого психоаналитиком Уилфредом Бионом для обозначения разрыва, разделяющего события, которые могут казаться совершенно различными, но на самом деле находятся на одном континууме. Бцион заимствовал эту концепцию у Фрейда, который утверждал: «Между внутриутробной жизнью и рождением гораздо больше непрерывности, чем предполагает резкий разрыв, как кажется на первый взгляд».

Согласно Биону, цезура представляет собой любое прерывание, разрыв или отсечение в линейной последовательности событий. Рождение с этой точки зрения — самое драматическое событие: с одной стороны, это естественный процесс выхода из утробы, с другой — решающий момент, когда океаническая среда внезапно сменяется воздухом. Поздние картины Бризель ясно выражают стремление к единству внутри жидкости, проникающей в пространство: фигуры поглощаются фоном, растворяясь в нём, словно плывут внутри самой картины. Бризель как будто отправляется в путь, чтобы вернуться к состоянию до разрыва.

Переход между тремя главными темами её творчества указывает на движение внутрь, на собирание и погружение в океанические пространства собственной души. Живопись становится местом сопротивления или активного отказа принять разрыв.

Более широкая тематическая рамка охватывает сложную цепочку женской обособленности: тонкие отношения между матерью и дочерью, и в более общем смысле — между женщиной как сущностью, содержащей в себе других, и культурным представлением о женщине как сосуде, которого стремятся заполнить.

Фигуры в этих сериях андрогинны, они редко вписываются в чёткие категории мужчины и женщины. Бризель запечатлевает женско-мужскую сущность и заключает её в единую фигуру, чья сексуальность ощутима, но не имеет пола, возраста или происхождения. Эти фигуры одновременно воплощают в себе каждого Адама, каждую Еву, ни-мужчину, ни-женщину.

Меж вод более нет преграды

Между серединой 1960-х и смертью в 1982 году в картинах Бризель сформировался новый язык. Круговое движение, характерное для раннего периода, снова проявляется, теперь уже как постепенное удаление от мистики, традиций и привязанности к месту, и открывает путь к личному психологическому пространству.

После того как мистические символы и мотивы исчезли в серии «Защита», художница отказывается и от изображения тела как физической структуры, оставляя только голову и руки — главные органы, связанные с близостью и выражением «я». Эти фигуры словно парят без скелета, в капсуле концентрированного присутствия.

Бризель, похоже, стремится к единому существованию, размывая границы между каждой фигурой и между фигурами и фоном. В интервью 1969 года она описывает это так:

- Сначала я писала целые фигуры, но со временем они свелись к головам и лицам, композициям из двух, трёх, четырёх, а иногда и большего количества голов. Лицо к лицу, головы, поддерживающие друг друга, одно за другим, лицо к лицу. Тихое противостояние лиц, каждое из которых — разное, но у всех есть нечто общее. Я хотела бы, чтобы отношения между лицами в моих картинах были органичными, как камни, сросшиеся в одну глыбу, или как листья, растущие вокруг ствола дерева.

Защита

Начиная с конца 1950-х и до 1960-х годов, параллельно с переездом на испанский остров Форментера, в творчестве Бризель произошло изменение. Символические мотивы, образы животных и ландшафты, определявшие её ранний стиль, исчезают. Это приводит к появлению фигур, погружённых в динамические отношения зависимости и защиты.

Фигуры становятся опорами, якорями, точками опоры для других фигур, кажущихся вялыми, беспомощными. Часто две фигуры обнимают друг друга, или группа поддерживает одну фигуру. В серии, чаще всего озаглавленной «Защита», преобладает стремление к человеческому укрытию. Иногда живые и мёртвые кажутся разделяющими общее пространство заботы и утешения.

Одна синяя женщина обнимает жёлтую женщину сзади. Синяя женщина поддерживает голову жёлтой. Синяя женщина следит за тем, чтобы жёлтая подняла голову. Синяя женщина утешает жёлтую. Что стало с глазами синей женщины? Глаза синей женщины размыты. Синяя женщина больше не видит. Почему синяя женщина синяя? Потому что она мертва. Когда мёртвые умирают, они становятся синими. Почему мёртвая женщина, как синяя, должна утешать живую, как жёлтая? Может быть, жёлтая женщина грустит. Может быть, она грустит, потому что синяя умерла. А может быть, синяя пытается сказать: «Я с тобой, даже если я мертва». Иногда, когда умирает любимый человек, он остаётся с нами, несмотря на своё отсутствие. И если этот человек утешал нас при жизни, он продолжает утешать нас и после смерти.

Передаёт ли это ощущение состояния до рождения и после смерти — мира, где фигуры существуют в пороговом состоянии человечности? Зависимость и доверие, выраженные в этих картинах, продолжают динамику отношений даже после того, как, согласно нашему определению, жизнь заканчивается.

Поздние работы Бризель обращаются к другой границе жизни — к состоянию до рождения. Если в «Защите» фигуры выстраивают отношения между живыми и мёртвыми, то в поздних работах они существуют в пространстве внутри утробы, подобно душам, которым ещё предстоит родиться. Бризель затрагивает глубокое переживание бытия, расширяя границы души — от души нерождённого до той, что уже

покинула тело. Узкая зона между этими состояниями — то, что мы называем «жизнью».

Особый вид зависимости и защитной связи проявляется в картинах матери и ребёнка. Ранее её работы интерпретировались как выражение нереализованного желания Бризель иметь детей. Но возможно, её стремление направлено не к ребёнку, а к матери — ведь язык этих картин сосредоточен на удержании, заботе и покое.

Абстракция, как и репрезентация и прочное присутствие, необходимы до того, как они могут быть отменены. Не менее понятно и стремление к фигуративной репрезентации, к той, что движется к архетипическому.

Фрейд много писал о женском аспекте. Он держал в своём кабинете фигурки Великой Матери, но не концептуализировал её. Чтения его текстов теми, кто соединяет психоанализ и феминизм, трактуют его как человека, страдавшего от тревоги, связанной с женским началом и материнской зловещестью. В отличие от Фрейда, Юнг разработал понятия анимы и анимуса — архетипов женского и мужского. Эрих Нойман, который встретил Юнга в Швейцарии и стал его учеником, прежде чем окончательно обосновался в Израиле, опубликовал в 1950-х — одновременно с творчеством Бризель — свои исследования о страхе перед женским началом в мужской культуре и архетипе Великой Матери. Таким образом, он опередил феминистские дискуссии о психоанализе на целое поколение.

Творчество Бризель воплощает символически-абстрактное мышление и требует архетипического анализа. Но вопрос заключается не только в том, как интерпретировать Бризель, но и на что она сама опиралась сознательно — то есть, кто был её культурным референтом. Похоже, что таким референтом был Эрих Нойман, чья книга «Страх перед женским» вышла на немецком языке в 1949 году и стала значимым событием в Тель-Авиве. Если учесть, что Бризель жила в Тель-Авиве до этого года, это может указывать на связь между ними — будь то через книги, или через личные отношения (социальные или терапевтические) с Эрихом или Юлией Нойман, которые в то время были заметными фигурами в городе.

Путешествие женщины в Великую Бездну

Хавива Педая

Белла Бризель «была там» — в Париже начала 1950-х годов, в период, который продолжал линии крупных художественных движений, возникших десятилетиями ранее. Композиции и мотивы, узнаваемые у Пикассо, Модильяни и Шагала, очевидны в её работах, и сам Пикассо признал её присутствие и принял в свой круг. Формы и мотивы её живописи, перекликающиеся с этим кругом, не стоит считать простым заимствованием или подражанием — скорее, это развитие, отражающее всю школу, и её центр, и её периферию. Бризель существовала на периферии — хронологически и содержательно, отражая звучание центра, но не будучи с ним тождественной. Эта периферийность связана с моментом, когда она присоединилась к школе — на три десятилетия позже её основания, и с гендерной точки зрения: она была женщиной, а с точки зрения расовой и национальной — еврейкой. Связь Бризель с творческим центром своего времени была, таким образом, непрерывным и всё ещё незавершённым процессом. Порой периферия отражает центр с большей выразительностью, и её вклад становится очевиден, как только устоявшиеся категории в этом поле начинают эволюционировать.

Подобно другим представителям школы, и в духе того времени, Бризель демонстрирует — особенно на раннем этапе своего творчества — влияние примитивного искусства, а также склонность соединять мифологические образы с абстрактной формой. Уникальность Бризель заключается в глубокой связи с еврейской духовностью, с одной стороны, и абсолютной свободе от ортодоксальных рамок — с другой. В её работах это сочетается с постоянным стремлением изображать женские архетипы и интересом к мифам и религиозным культурам по всему миру.

Мужской взгляд на женское тело был дан со времён зарождения цивилизации, тогда как исследование женского тела женщинами — это гораздо более новое художественно-научное явление. Поэтому неудивительно, что женщина, изучающая собственное изображение, делает это не только через деконструкцию и как «иное». Её магнетизм, завораживающий нас сегодня, возможно, связан с современными попытками выразить женский опыт, женскую психику и духовные измерения, вытекающие из неё. Это отсутствующее до сих пор выражение наконец обрело язык, позволяющий нам прикоснуться к другой, загадочной, ни к чему не причастной Бризель. О своих картинах Бризель говорила: «Это моё материнство». Если так, то мы нашли себе мать по линии искусства.

Еврейское слово для «острова» (יָם) также является словом отрицания. Поселение Бризель на острове отсылает к цепочке предыдущих выборов, сделанных через отрицание: сначала она отвергла религиозную жизнь, затем выступила против растущего национализма в Эрец-Исраэль, уехав в Париж в 1949 году, и, наконец, переехав на остров, отвернулась от городского образа жизни парижской богемы. Как женщина из общества, в котором ценится семейная жизнь, Бризель отказалась от

материнства, а значит — и от самой себя. Несмотря на свою замкнутость, она вновь и вновь сопротивлялась навязанным обстоятельствам. В духе «интимного бунта» Жюли Кристи́вы она проложила свой путь не через надменный отказ или провокационный вызов, а через ясное и спокойное сопротивление.

В своей печатной мастерской на Форментере Бризель и Барам создали множество литографий и гравюр, некоторые из которых раскрашивались вручную — ярко и экспрессивно, но большинство были чёрно-белыми. Чёрные отпечатки Бризель кажутся иллюстрацией внутреннего пространства тьмы, пещеры, в которой разворачиваются упомянутые ранее отношения. Кластеры голов, словно вылупляясь из чёрного фона, обретают жизнь во тьме.

Удерживание и поддержка, связь с мёртвыми, утробоподобное существование, тоска по матери — эти психологические первоэлементы, заложенные в творчестве Бризель, находили отклик у её современников, но никогда не были исследованы глубоко. Это привело к её классификации как маргинальной фигуры.

Книга о Бризель позже была адаптирована во французский телевизионный фильм, в котором пара играла эпизодические роли.

Их жизнь и творчество развивались в направлении, противоположном официальной истории израильского искусства, которое, будучи частью универсального Запада, так и не смогло окончательно дистанцироваться от местного «плавильного котла» и сионистского нарратива. Бризель и Барам представлялись как израильские художники на выставках в Париже, Лондоне, Токио и других городах, но при этом намеренно выделялись и географически, и художественно: от Израиля до Парижа, от Парижа до Форментеры. Решение жить на острове было принято ещё до того, как они нашли «тот самый», что указывает: это не была мимолётная страсть, а сознательный выбор образа жизни, основанного на отстранённости от материка, на взаимной поддержке и связи между собой, а также с островным сообществом и его ресурсами.

Как место стремления к уединению, остров — это литературный топос, напоминающий о «Робинзоне Крузо». Но у острова Бризель есть нечто особенное. Робинзон Крузо движется через волны тревожных дневников и приключений, завоеваний, противостоя обществу и колониальным амбициям, устанавливая новый порядок в «примитивных» пространствах. Но под этой жаждой контроля кроется психологическая потребность в освобождении от груза культуры, социальной жизни, семьи и бюрократии — в пользу образа жизни «выживания», определяемого пределами тела и его возможностей.

У Бризель остров исполняет другую функцию. Радость простой жизни пронизывает её слова, но главный поиск связан с защитой. Границы острова отчётливы: он окружён водой, защищён извне морским барьером; он служит географической утробой, перекликающейся с глубокой потребностью в защищённости, выраженной в её картинах. Она была не одна — её отношения с Барамом, описанные как тёплые и симбиотические, удовлетворяли большинство её психологических потребностей; это видно хотя бы в том, что когда Барам исчез из её мира, её жизнь также разрушилась.

Спасибо, я получил все изображения. Сейчас переведу представленный текст (страницы 163–169) полностью, без пропусков и без сносок:

Первая стадия:

Дева против мужского Уробороса, Анимус и Анима

В начале своего пути женщина отстраняется от отношений с партнёром во внешнем мире и заново переживает внутри себя силы и образы, от которых ей пришлось отказаться ранее под давлением норм воспитания и дисциплины в детско-женской сфере. На этой стадии она вновь сталкивается со своей мужской стороной, с анимусом, который на ранних этапах она воспринимала как внешнюю силу — проекцию мужчины, героя или фигуру отца (внутреннего патриарха). Логично, что она боится быть поглощённой этим мужским аспектом, в котором она окружена и из которого стремится вырваться. В этот момент начинается трансформация личности: она проясняет и интегрирует эти элементы.

В юнгианской психологии путь инициации — это путь развития. Если смотреть на картины Бризель, перед нами раскрывается серия, изображающая сновидческий маршрут, в котором архетипы повторяются снова и снова. Её жизненный путь можно разделить на три чёткие стадии. Первая, представленная в её картинах с 1950 по 1955 год, знаменует отход от патриархального уробороса. Следующая стадия выражает стремление к настоящему материнству и исследует границы между матерью и ребёнком без присутствия отца. Третья стадия символизирует матриархальное слияние с Великой Матерью, выходящее за пределы физического материнства. Мы можем вспомнить предположение Ноймана, что матриархат и патриархат — это не взаимоисключающие стадии сознания, а взаимосвязанные.

В своих картинах этого периода Бризель часто изображает женщину рядом с различными животными (лошадь, лягушка, птица, рыба) — это интериоризированные образы, которые в разных вариациях выражают проявления мужского анимуса и представляют собой некий акт слияния. На этой стадии дева оказывается поглощённой мужским Уроборосом (с греческого: «хвостоед») — древним символом замкнутого круга, змея, кусающего себя за хвост. Считается, что он возник в Древнем Египте и символизирует процессы рождения, становления и смерти, цикличности и вечного возвращения. Этот мифический змей рождает сам себя из самого себя.

В юнгианской психологии, особенно в работах Ноймана, этот образ указывает на симбиотическую стадию, момент ловушки и удушения, из которой героиня должна вырваться, чтобы совершить свой душевный путь.

В картинах Бризель уроборос изображён на многих уровнях и в разных измерениях: в сущности моря как архетипа; в повторяющемся образе змеи во многих работах; в круговых композициях; в образах животных, символизирующих мужской уроборос.

Присутствие женщины рядом с чудовищем, будь то рядом или внутри него, — частый мотив в народных сказках. Французская сказка «Красавица и чудовище» рассказывает о девушке, приговорённой к жизни с проклятым чудовищем, заточившим её в замке. В 1946 году этот сюжет был экранизирован Жаном Кокто, также входившим в круг Пикассо. Это почти совпадает по времени с публикациями Ноймана и книгами Роберта Грейвса. Другая книга Ноймана — *Amor and Psyche* — основана на рассказе Апулея и включает длинный монолог, прославляющий Белую Богиню, выходящую из моря и

принимавшую формы многих женских божеств — возможно, вдохновивших «Венеру» Боттичелли.

Версия в «Золотом осле» становится точкой отсчёта для всех вариаций мотива Красавицы и чудовища. Она иллюстрирует напряжение и противоположность между мужским и женским, выстроенные вдоль оси день/ночь. Только ночью, символизирующей матриархат и луну, мужчина раскрывается как нежное и красивое существо, с которым можно быть рядом. Днём же, на ясной и аналитической стороне анимуса, он предстаёт как уродливое и пугающее существо, к которому не хочется приближаться. Женщина оказывается обречённой на разделённое существование, которое отражает проекцию мужского расщепления — за исключением того, что она переживает это как свою собственную реальность.

Из этого разделения мужчина воспринимает женщину как двойственную, и проецирует на неё своё представление. Женщина же усваивает этот взгляд и живёт в тени эпистемологии, навязанной ей снаружи.

Чудовищный элемент, интериоризированный женщиной, выражен в картине Бризель «Идентификация» (1951). В ней изображена девушка, сливающаяся с головой лошади, обе головы составляют единую композицию. Позади — другая неуставленная фигура, возможно, водное существо, лягушка или головастики. Это та стадия, на которой героиня интериоризируется в рамках патриархата. Женщина оказывается в ловушке внутри мужчины — как в реальности, так и в символическом социальном порядке, изначально мужском. Быть поглощённой мужским уроборосом позволяет ей жить, любить и быть любимой — но лишь через слепоту, через отрыв между духовным и сексуальным. Иногда она воспринимает этот разрыв как игру близости и дистанции, разыгрываемую с ней.

Женщина отождествляется с лошадью, мифологическим розовым конём; над ней парит солнечный диск, и его освещённое лицо отражает лицо девушки. Это белизна, символ божественного и глубокой меланхолии, связанный с исчезновением луны и концом дневного света. Девичья сущность — лунная. Роберт Грейвс в своей книге «Белая Богиня» утверждает, что сияние — это грива белой лошади, приуроченная к освещённому дню. Таким образом, отождествление происходит между анимусом и анимой, днём и ночью, солнцем и луной. Лицо девушки и морда лошади сливаются в одно — они одинаковы по форме, как две стороны одного зеркала. Возможно, это символ завершённого слияния с мужским уроборосом. На этом этапе они становятся идентичными.

Поворот к мотивам луны и солнца в этом пути означает стремление к освобождению от вторичного процесса. Когда кисть держит женская рука, а объект картины — женщина, то гендерный аспект становится очевидным, и доминирует в нашем абстрактном мышлении. Работы Бризель как форма выражения показывают, что язык и канон радикально меняются, когда эти мотивы переходят от мужского к женскому. Женщина может быть кентавром: она не просто обречена с драконом, принимая его раздвоенность, но активно исследует свою собственную раздвоенность и единство, путешествуя по мирам, стремясь вырваться из слепоты и молчания.

Бык существует в пространстве между хрупкостью руки и мощью бычьей морды, в ореоле тайны или смутной тревоги о властных отношениях, окутанных напряжённостью. Бризель исследует печаль синего и немого быка, рассматривая её с женской точки зрения, как перспективу на зарождение цивилизации. В другой её картине бык изображён свернувшимся в обратной позе — подобно плоду в утробе — на фоне красного цвета. Он смотрит на солнечную сферу перед собой, напоминая о египетском мифе, в котором солнце описывается как голова быка.

Такая интенсивность образов животных и архетипов придаёт картинам почти храмовое звучание. В центре — аскетично-духовный персонаж с белым лицом, напоминающим меловую маску жриц богини; рядом — внутренняя теневая фигура, тоже совершенно белая. Но эта белизна не всегда означает жизнь: часто её воспринимают как символ женского паралича, смерти, которая определяет существование женщины ещё при жизни.

Вторая стадия:

Малое материнство, мать и дитя

В конце 1950-х интенсивность зооморфных архетипов иссякает. В живописи Бризель начинается новый этап, сосредоточенный на матери и ребёнке, на отношениях заботы и оберегающего начала. В поле отсылок входят византийские христианские иконы. Иногда, как в картине Опущенная голова (1959–1963), это выражается прямыми цитатами цвета и одежды святого Лазаря — типичной фигуры православных икон.

Святой Лазарь, по надписи в церкви Лазаря в Ларнаке (Кипр), никогда не смеялся. Он был воскрешён Иисусом и исцелял прокажённых — что связано с двойственным смыслом белизны: с одной стороны — это животворящее молоко, вода, юное мягкое тело; с другой — ужасающая белизна проказы и смерти. Одежды размытых иконных фигур у Бризель порой кажутся копиями, подвергшимися стиранию, что придаёт им фантомную природу.

Эти две картины дают нам полный словарь символов в творчестве Бризель: расщепление на женские фигуры в столкновении с мужской теневой фигурой; попытка соединиться с духовной силой, как в двойном взгляде и круговом танце между змеей и солнцем. Деление на три фигуры отражает понимание Грейвсом трёх богинь — трёх вариантов одной женщины.

Бык — повторяющийся мотив в фундаментальной серии Бризель. Картины с грустным быком, его опущенной головой, лицом, прижатым к земле, воплощают ослабленный анимус. Часто бык появляется рядом с постоянной женской фигурой, а иногда в одиночестве, с оскаленными зубами.

На картине Бык (1955) в синей гамме изображена розовая женская фигура, обнимающая голову быка — одно из самых мощных произведений Бризель. Оно отсылает к мании Пикассо на тему быков. Для Пикассо бык связан с корридой и символическим насилием, кульминацией которого стала Герника. Мотив может отсылать и к мифу о Минотавре — существе с телом человека и головой быка. Однако у Бризель, в контексте патриархального символического порядка, бык выступает

иначе: как ослабленный анимус, с которым женщина сталкивается не в его силе, а в его поражении.

Минотавр, заточённый в лабиринте царя Миноса, родился от союза человека и зверя. Ему приносили в жертву людей — символ мужской силы, пожирающей женщину. У Бризель, наоборот: розовая обнажённая фигура женщины держит голову быка как дар. Роли поменялись: теперь женщина приносит быка в жертву.

Круги и якоря у Бризель выражают разрыв между способностью ориентироваться во внешнем мире и уходом внутрь, к созерцанию и самоосмыслению. Женщина-кит держит сеть, и одновременно сама в неё поймана. В лунных гимнах из шумерских табличек луна изображается как бородатый, мужественный бог, держащий в себе жизнь всей земли. В картинах Бризель луна — это дионисийская сила в центре патриархального мира и архетип матриархата.

Картины Бризель поднимают вопрос: всегда ли красно-оранжевый шар изображает солнце? Возможно, это луна в одной из своих четырёх фаз — фаза женской полноты, сближения с землёй во время менструации. Луна, приближающаяся к земле в пылающем великолепии, — так описывается в пророчествах конец времён, когда она станет кровавой.

Как символ утробы мира, луна управляет кругами вокруг женских фигур в живописи Бризель. Эти фигуры напоминают статуэтки плодородия Древнего Востока, но у Бризель они преобразуются в более тонкие и духовные.

В одной из картин середины 1950-х жёлтая дева стоит за чёрным телом с опущенной головой, а солнце изображено внизу страницы, как своего рода перевёрнутая пирамида между мужским и женским, между солнцем и луной. Змея появляется в лазури — в мягкой форме рождения изнутри солнца. В другой картине икона девочки-женщины сидит в позе лотоса перед космическим яйцом. Слева от неё — жёлтая змея, справа — синяя птица. Над яйцом видны двойной глаз и красноватое солнце. Композиция построена по египетским иероглифическим принципам.

В другой картине 1953 года представлены женщины-беженки в виде сирены, рыбы или белой птицы. Центральная фигура напоминает святого Лазаря или других византийских святых: жестикулирует рукой, как мужские святые на иконах. За женщиной — зверь, возможно, чешуйчатый дракон или змея. Она буквально зажата между объектами мужского мира уробороса.

Все эти белые фигуры можно воспринимать как носящих маски смерти или выкрашенных в бледность от духовной перегрузки. Все они — Бризель, отражающая множественность своего раздробленного единства. Экстремальная белизна связана с Белой Богиней и белизной луны. Грейвс писал, что жрицы Белой Богини отбеливали свои лица в подражание белому лунному диску. Он связывает триады дева—старуха, невеста—мать—смерть и весна—лето—зима с цветами: белым, красным, чёрным. Эти цвета, иногда с розовым, формируют цветовую палитру женского архетипа у Бризель, восходящего из синих бездн.

Трудности женского расщепления и сложности удержания этой множественности воплощаются в образе полурыбы–полузверя, полуфантазии–полуправды, убитого кита, запутавшегося в сети. Розовое солнце на фоне дублируется в теле кита. Деву держит лебёдка, вокруг — ромб из четырёх крошечных женщин.

Их головы опущены вниз, а крылья выполняют функцию ног. Ноги вытянуты вверх в «точечном» положении, напоминающем рыбы плавники. В центре — женщина в чёрном с белым лицом, как у Мадонны. На фоне — корабль или кит, солнце, и профиль мужского лица с частью синего тела.

Все картины борьбы и слияния написаны в меланхоличных тонах. Женщина, заключённая в уроборос, представлена через синего мужского зверя, тень чудовища, жёлтую змею — всё это её расщеплённые части.

Женщина, стоящая на голове, ногах или крыльях, — это теневая фигура, втянутая в мир, где мужская власть доминирует. Она балансирует, как балерина, вся масса тела — на одной точке. В отличие от твёрдой позы Белой Богини, эти женщины едва касаются земли. Их рассказ об интеграции в символический порядок — это принуждение к балетной стойке.

Сказка Андерсена Русалочка и абсурд балета с женской точки зрения отлично вписываются. Ведь ведьма требует от русалки невероятный голос взамен на ноги:

«Ты хочешь избавиться от рыбьего хвоста и получить вместо него две опоры, чтобы ходить, как люди. [...] Твоя походка будет, как будто ты ступаешь по острым ножам, и ты будешь кровоточить. [...] А голос твой — самый прекрасный из всех, что слышны в морской бездне. Этот голос ты должна отдать мне».

Желание мистического слияния с возвышенной сущностью Великой Матери снова и снова проявляется в творчестве Бризель. В картине Танец (1972), которую можно также назвать Древом ликов, это — танец множественности. Гипнотический и обволакивающий синий цвет одновременно символизирует небо и океан. Лики матери и ребёнка колеблются и отражают друг друга. Хотя лица кажутся схожими, на деле они различны и выполняют разные функции: в нижней части картины появляются мужские и женские фигуры, представляющие анимуса и аниму, а выше — тройное лицо, архетип тройственной богини, заключённый в белую руку, напоминающую и ладонь, и рыбий плавник.

В последних картинах Бризель конца 1970-х отчётливо прослеживается стремление к дистилляции мистического повествования: дерево, удерживающее мировую сферу; руки, превращающиеся в крылья, — теперь стали деревом. Здесь возможен отголосок Древа жизни как каббалистического Древа Сефирот. К концу этого периода наблюдается явное возвращение к материнскому мотиву — обнажённое удержание ребёнка в материнских объятиях с чувством близости. В одной из картин мать и ребёнок стоят почти лицом к лицу, чего не было в гораздо более отчуждённых полотнах второго этапа — там, где изображался ребёнок-образ, а не реальный ребёнок.

Круг уробороса, охватывающий первую стадию, постепенно раскрывается на протяжении всего творческого пути Бризель. Этот круг тянет за собой — и в символическом, и в реальном смысле — тяжёлую и обширную сеть, заброшенную в глубины души. Она создаёт новую сеть женских элементов — в борьбе с китом и птицей, в усилиях женщин вырасти за пределы навязанной позы стояния на цыпочках, и разорвать дихотомию, в которой они застыли как вечные нимфы с тонкими ногами, созданными для танца, но без голоса. Бризель выступает как праматерь сетей художественного высказывания, всплывающая в израильском искусстве как та, кто стремилась освободить лебёдку, якоря и спутанные сети. Подобно забытой русалке, она поднята со дна забвения, втянутая в сеть кодов, в которых и действуют современные художницы.

Эта картина может отсылать и к эссе Исайи Берлина Ёж и лиса (1953), что согласуется с системой смыслов у Бризель: «Лиса знает многое, а ёж — одно, но великое», — писал Архилох в VII веке до н. э. Берлин использовал этот образ, обсуждая Достоевского и Толстого. Многоколючий ёж, который постигает суть, может символизировать взгляд Бризель: она отождествляет себя с ёжом, художницей, чьи работы вновь и вновь возвращаются к одной теме.

Лики, представляющие собой сочетание профилей, отсылают к мотиву разрезания (несира). Этот мотив появляется в картине с двумя чёрными лицами: мужское обращено вверх, женское — вниз, между ними — оранжевые крылья и голова белой птицы. Птичий аспект напоминает нам, что в каббалистических текстах архетип Великой Матери часто изображается в виде птицы.

Животное, устойчивый мотив первой стадии, вновь проявляется в третьей, вплетаясь в общую ткань. Первичное лицо — ключ к кодированию, как в картине, где волосы женщины напоминают колючки ежа. Перевернутые лица символизируют жизненные этапы, прошедшие, тогда как лица, обведённые кругами, — этапы новые, называемые стадией Великой Матери. Это и есть моё прочтение картины Полет (1969): большая птица с телом, направленным вниз, и оранжевыми крыльями, раскинутыми ввысь. На первый взгляд, мы можем не заметить головы журавля, приняв за лица мужчины и женщины с распростёртыми руками.

Вся первая стадия пронизана эротикой и мотивом слияния — будь то внутреннее соединение анимуса и анимы, или соединение с другим. Вторая стадия следует за архетипом матери и ребёнка. Третья же развивается внутри Великой Матери — представляет бесконечную множественность, соединённую в едином целом, где все противоположности взаимопереплетены. Это стадия единого пола, где различия между мужским и женским размываются, воспринимаются как новая форма беременности — мистической гестации из состояния высшего сознания. Несмотря на ясность пути инициации, дух белизны и меланхолического аскетизма пронизывает эти картины.

Религиозные иконографии, к которым обращается Бризель, несомненно, берут исток в мужском мире. Однако, когда женщина использует их, чтобы исследовать себя как женщину, она становится субъектом: женщиной, воссоздающей образ Марии; женщиной, проверяющей свою собственную состоятельность как дева. Священные

отсылки поддерживают женскую субъективность в двух формах: когда мужчина заменяется женщиной, и когда мужская фигура становится объектом женского взгляда.

Третий этап в творчестве Бризель — 1960–1970-е — более пространный, чем предыдущие. В эти годы доминируют образы трёх или четырёх женщин, иногда в сопровождении мужской фигуры. Это воплощает множественность и расщепление — женские аспекты, триединство девы, матери и Великой Матери, темы рождения, любви и смерти. Иногда лицо становится почти звериным — ежом, кроликом или лисой.

Образ ризы святого Лазаря (возможно, скрытый в её картинах) с её белизной, служит попыткой отменить, стереть и переписать проказу — своего рода белую смерть. Повторяющийся мотив Мадонны с младенцем, типичный для византийской иконописи, также доминирует: младенец — не новорождённый, а миниатюрный взрослый, сидящий на коленях у матери, в дистанцированной позе, а не в интимности кормления. Здесь мужчина отсутствует, он не является ни фигурой, ни архетипом.

В отличие от предыдущей стадии — стадии расщепления, где дева выходит из мужского уробороса, а немой зверь воплощает паралич — здесь мать и дитя представлены ясно, как воплощение желания иметь ребёнка или скрытой потребности в самости. Сознание по-прежнему сосредоточено на матери и ребёнке, с полным отсутствием эротики и слияния, сдерживаемого мужской цивилизацией.

Это также отсылает к еврейско-каббалистическому мифу о разрезании (несира), в котором первый человек вмещает в себе и мужчину, и женщину. На этой начальной стадии ещё не существует «лицом к лицу» — полного распознавания другого. Это состояние исследуется во второй стадии: день и ночь разделены, разрез сопровождается исчезновением луны — жестоким актом Бога, не позволившим ей стать равной солнцу.

Убийство женской Левиафанши противопоставляется кастрации мужского Левиафана. Возвращение женской Левиафанши — или символический момент, когда женщина становится той, кто «оседлал кита» — представляет собой архетипическую ценность смерти и возрождения в женской сфере.

Третья стадия: Возвращение к множественности и слиянию с Великой Матерью

Третий этап женской инициации возникает на пересечении психологического и художественного пути. После долгих процессов распада и фрагментации начинается фаза исследования множественности — «связанной множественности», связанной с семьёй.

В картине Семья (1968) остаётся неясным, представляет ли она реальную семью, семью мечты или идеальное семейное единство, способное жить в гармонии. Важнейшее отличие — это возвращение фигур: прежде всего птиц и рыб, а также солнца, луны, цветов. Эти архетипы теперь сливаются гармонично — почти как рассказ, а не символ. Это напоминает каббалистические рукописи, где бесконечность изображена множеством лиц, окружённых змеиным уроборосом.

В картинах Бризель руки превращаются в рыбы плавники или крылья, а ступни — в хвосты, символизируя слияние человека и животного.

Воскрешение Беллы Бризель и смерть израильского «хорошего вкуса»

Арнон Бен-Дрор

Пятьдесят долларов. Столько я заплатил за оформленную в раму масляную картину Беллы Бризель — ту самую, что представлена на нынешней выставке, — на малоизвестном аукционе два или три года назад. Морское блюдо с пастой в ресторане Toto, что за углом от музея, обошлось бы дороже. Я упоминаю об этом не для того, чтобы пожаловаться на удручающее состояние местного арт-рынка или похвастаться (довольно скромными) охотничьими навыками, а чтобы подчеркнуть исключительную значимость этой выставки — она спасает забытую художницу от почти полного забвения и возвращает её в самый престижный зал, какой только может предложить израильская арт-сцена.

На самом деле, Бризель никогда не была совсем уж неизвестна. В 1950–60-х годах, благодаря ей самой и её партнёру — художнику Сиоме Бараму, — ей удалось занять уникальное место на израильской арт-сцене: загадочная пара, живущая на далёком испанском острове Форментера (без воды, электричества и дорог), но регулярно возвращающаяся в Израиль для совместных выставок, которые привлекали внимание публики. Две такие выставки — в 1956 и 1969 годах — прошли в Музее Тель-Авива. Художественная карьера Бризель стартовала в Париже, где в 1950 году она начала учиться в Школе изящных искусств (École des Beaux-Arts), а после переезда на Форментеру она вместе с Барамом продолжала время от времени выставляться в Париже. Её работы демонстрировались в галереях художественных столиц мира — Токио, Парижа, Лондона и Нью-Йорка, — удостоивались наград, покупались частными коллекционерами. Согласно газетным публикациям, даже Пикассо подружился с парой и приглашал их к себе домой. Они также обрели популярность в массовой культуре: их жизнь на Форментере вдохновила на создание романа Солнце Паликорны (1964) Жака Пёшмура, а затем — на его телеэкранизацию, в которой Бризель и Барам сыграли самих себя.

Я рассказываю всё это для того, чтобы подчеркнуть резкий контраст между её сегодняшним забвением и статусом в художественном мире той эпохи. Почему же Белла Бризель исчезла?

Что привело к столь резкой девальвации, когда прекрасную живопись теперь можно купить за 50 долларов на безвестном аукционе? Часть причин вполне прозаична. В небольшом сообществе, где культурная преемственность слабо развита, отсутствие потомков легко ведёт к забвению. Жизнь на далёком острове Форментера, в стороне от художественных кругов, тоже не способствовала известности. Но есть и более глубокие причины. Обзор газетных публикаций той эпохи даёт первую подсказку: парадоксальным образом, одновременно с признанием загадочности и мистической выразительности её работ критики приписывали им слишком широкий спектр влияний и ассоциаций.

Её работы связывали с Шагалом, Модильяни, Джотто, Чимабуэ, де Кирико, Дюбюффе, Редоном, Эль Греко, Фра Анджелико, прерафаэлитами, неоэкспрессионизмом, сюрреализмом, а также с ренессансным, египетским, ассирийским, византийским, готическим, африканским искусством — со всем, что только возможно. С одной стороны, в её работах усматривали христианскую святость и строгость мадонн, с другой — «отчётливо еврейское качество». В ретроспективе всё это выглядит как отчаянная попытка найти ей «родителей» — художественную родословную — в то время как, по сути, она была художницей-сиротой. Как писала критик Мирьям Таль ещё в 1969 году, Бриэль была «художницей одного лица» — в смысле, уникальной. Она медленно, но неуклонно вырабатывала свой особый визуальный язык и личный стиль, рождавшиеся изнутри.

В отличие от многих современных художников, занятых формальными проблемами или сложными отношениями между искусством и реальностью, Бриэль сосредоточилась на выражении глубоких эмоциональных состояний, исходящих из экзистенциального чувства. Со временем её творчество становилось всё более выверенным и сосредоточенным: от символических произведений начала 1950-х к материнской тематике конца десятилетия с её эффетом фроттажа, и, наконец, к самым узнаваемым работам: переплетённые кластеры голов, парящих в космическом теле вне времени и пространства; клонированные женские фигуры — с большими глазами, бесплотные, возникающие как символы меланхолии. В этот период её палитра становится динамичной и яркой, появляется эффект спирали и пастельно-пластичная фактура, делающая её работы одновременно загадочными и ритмичными.

Важно помнить художественную атмосферу, в которой формировалась вселенная Бриэль. Её основной творческий период совпал с доминированием так называемого «хорошего вкуса»...

Отлично, это завершающие страницы. Сейчас переведу обе и добавлю к предыдущим частям. Готово будет в течение нескольких минут.

Рождение Матери: Современное искусство в духе Беллы Бризель

Таня Коэн-Уцциэлли

Участвующие художники: Омер Халперин, Ханита Илан, Мерав Камель, Эйти Леви, Томар Розенталь, Эстер Шнайдер, Шахар Яалом

Выставка Беллы Бризель стремится ответить на растущий интерес к её творчеству в последние годы. Переломным моментом стало включение трёх её работ из фондов музея искусств Тель-Авива в экспозицию «Материальное воображение» (2022), куратор — Далит Мататьягу. Исследование творчества забытой художницы выявило богатую ткань символических образов. По мере продвижения этого пути встал вопрос: почему сегодня нас так трогает искусство Беллы Бризель?

Одним из возможных ответов является связь с подходами, развивающимися в международном арт-мире, где в последние годы усилился интерес к женщинам-художницам (от конца XIX века до наших дней), исследующим различные аспекты духовности и мистики. Центральная выставка Венецианской биеннале 2022 года «Молоко снов» (куратор — Чечилия Але мани) была почти полностью посвящена женщинам-художницам (95%), большинство из которых ранее были неизвестны. Аналогично, Музей искусства Тель-Авива представил выставку «В духе духовности в искусстве» (2019, куратор — Рут Директор), в которой акцент был сделан на художницах, исключённых из модернистской повестки, таких как Хильма аф Клинт (1862–1944) и Эмма Кунц (1892–1963).

Эти подходы стремятся к исторической корректировке, пытаясь вернуть в канон женщин-художниц, чьё творчество ранее игнорировалось или признавалось маргинальным. Современное прочтение показывает, как модернизм пренебрегал этим важным пластом художественной истории, маргинализируя так называемые «женские темы»: «духовное» — в противоположность «рациональному»; духовную абстракцию — в противоположность математической или музыкальной абстракции (как у Кандинского); и всё, что связано с женским циклом жизни — от добеременного состояния до рождения, жизни, смерти и трансценденции.

Тем временем, в израильской художественной сцене последних двух десятилетий заметно усилилось внимание к искусству, черпающему вдохновение в психологических источниках — искусству, близкому духу сюрреализма, но не являющемуся его прямым продолжением. Если модернистский сюрреализм исследовал бессознательное сновидений, то современный тренд обращается к бессознательному бодрствования, раскрывая то, что внутренний взор находит в свете дня. Это стремление воплощает дух времени и искусства, стремящегося растворить дуальность между телом и разумом через практику и внутреннюю работу — условия, соединяющие художеский акт с душой. Данный подход также бросает вызов «научному» искусству и другим

академическим методологиям, стремясь сосредоточиться на внутреннем опыте прожитой жизни.

Искусство Беллы Бризель рождается из движения крючка, устремлённого в прошлое.

Бризель действительно добилась успеха как художница и не была забыта: она выставлялась, получала награды и зарабатывала на жизнь продажей своих работ. Однако начиная с 1950-х годов израильское искусство в основном сосредотачивалось на вопросах принадлежности к месту — будь то в поддерживающем или критическом ключе (часто в смеси этих двух) — и вытесняло другие источники на периферию. Бризель часто сравнивали по формальным признакам с такими художниками, как Йосл Бергнер, Марк Шагал и Амедео Модильяни. Но её работы передают чувство инаковости и отчуждённости по сравнению с современниками. Отсутствие поддерживающей среды для ярко выраженного женского искусства при жизни художницы оставляет пробел в языке. Эта выставка и книга стремятся восполнить его.

Современные художники, представленные в этой части выставки, отражают суть творчества Бризель через обращение к темам симбиоза и разделения, женственности и сексуальности, а также религиозной мистики и духовности. Их заметное присутствие в сегодняшнем арт-мире придаёт творчеству Бризель новый смысл. Это обратное движение, отличающееся от линейных моделей влияния между поколениями, позиционирует Бризель как художественную мать, переосмысленную ретроспективно.

Биографические сведения

- **1929, 23 июля** — Белла Бризель родилась в Твери в ортодоксальной семье из старого ишува.
- **1934** — Учёба в институтах «Бейт Яаков» для девочек в Твери.
- **1944** — Семья переезжает в Иерусалим; Бризель учится в семинарии «Бейт Яаков».
- **1946** — В возрасте 17 лет самостоятельно переезжает в Тель-Авив.
- **1947** — Изучает живопись у Авигодора Стематского, Йехезкеля Штрайхмана и Марселя Янко в студии Стематского и Штрайхмана в Тель-Авиве.
- **1948** — Знакомится с художником Сиомой Барамом. Призывается в «Пальмах» и в составе инженерных войск занимается камуфляжем техники и обмундирования, а также рисует муляжи укреплений.
- **1949** — Переезжает в Париж. Изучает фресковую живопись в Школе изящных искусств (École des Beaux-Arts).
- **1953** — Получает премию на выставке иностранных художников в Салоне в Париже.
- **1954** — Получает премию французской ассоциации художественной критики.
- **1955** — В Париже выходит книга религиозных стихов Иегуды Галеви с 12 литографиями Бризель. Получает премию на выставке израильских художников в галерее «Зак» в Париже. Вместе с Барамом покупает дом на испанском острове Форментера.
- **1964** — В Париже выходит роман Жака Пешмора *Le soleil de Palicorna*, основанный на любовной истории и жизни Бризель и Барама на Форментере.
- **1965** — Первая выставка работ Бризель и Барама на Форментере.
- **1974** — По роману *Le soleil de Palicorna* снимается фильм, показанный по французскому телевидению.
- **1980** — Сиома Барам умирает на Форментере.
- **1981** — Бризель возвращается в Тель-Авив и выпускает книгу о творчестве Барама.
- **1982, 1 ноября** — Белла Бризель умирает и похоронена на Масличной горе в Иерусалиме.