УДК 7.036(477)(=411.16):316.7
DOI https://doi.org/10.32782/2663-5984.2026/2.41

Сердобольська О. Ю.
https://orcid.org/0000-0003-3854-6642
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Федченко Є. Е.
https://orcid.org/0000-0001-9050-3338
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

УКРАЇНСЬКО-ЄВРЕЙСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТРАНСНАЦІОНАЛЬНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ: ВОЛОДИМИР БАРАНОВ-РОССІНЕ ТА ХАНА ОРЛОФФ

У сучасному мистецтвознавчому дискурсі культурна ідентичність дедалі частіше розглядається не як усталена сукупність національних або етнічних ознак, а як динамічний процес становлення, позиціонування та репрезентації. Особливо показовими в цьому контексті є мистецькі біографії Володимира Баранова-Россіне та Хани Орлофф, сформовані на перетині українського та єврейського походження, імперського досвіду, міграційних траєкторій і паризького мистецького середовища. Вивчення цих постатей дає змогу простежити, як культурна належність трансформується під впливом переміщень, професійної соціалізації та включення до нових художніх середовищ.

Метою статті є дослідження культурної ідентичності Володимира Баранова-Россіне та Хани Орлофф, як динамічного процесу становлення і позиціонування, а також виявлення особливостей взаємодії українського та єврейського походження, імперського досвіду, міграції та паризького мистецького середовища.

Теоретичною основою дослідження є концепція культурної ідентичності Стюарта Голла, що передбачає її осмислення через категорії становлення, позиціонування та репрезентації. Методологію «histoire croisée», розроблену Майклом Вернером і Бенедіктом Циммерманном, використано для аналізу перехрещень культурних просторів, циркуляції художніх моделей, взаємних трансформацій і історичної змінності категорій національної та культурної належності.

Наукова новизна полягає у проблемному зіставленні мистецьких траєкторій Баранова-Россіне та Орлофф не як симетричних біографій або прикладів переходу між усталеними національними культурами, а як різних конфігурацій культурних перехрещень. Означення «український», «єврейський», «французький» та «Паризька школа» розглянуто як історично змінні режими культурного позиціонування та репрезентації.

У результаті дослідження встановлено, що культурна належність обох митців формувалася в процесах міграції, професійної соціалізації, художньої циркуляції та інституційного переозначення. У творчій траєкторії Баранова-Россіне ця перехресність проявилася передусім у поєднанні авангардних і міждисциплінарних практик, тоді як у творчості Орлофф – у взаємодії діаспорного досвіду, культурної пам'яті, паризького модернізму та пізніших зв'язків з Ізраїлем. Таким чином, українсько-єврейська ідентичність у розглянутих випадках постає не як фіксована подвійна характеристика, а як історично ситуйований і змінний процес культурного самовизначення.

Ключові слова: *культурна ідентичність, українсько-єврейське мистецтво, єврейське мистецтво, мистецтво XX століття, Володимир Баранов-Россіне, Хана Орлофф, діаспора, histoire croisée, Паризька школа, авангард, авангардна естетика.*

© Сердобольська О. Ю., Федченко Є. Е., 2026
Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

Постановка проблеми. Проблема культурної належності митців модернізму, чиї біографії формувалися в умовах імперій, міграцій і транснаціональних мистецьких мереж, вимагає відмови від одновимірних національних класифікацій. Володимир Баранов-Россіне та Хана Орлофф є особливо показовими в цьому сенсі: обидва походили з українських територій Російської імперії, зростали в єврейському культурному середовищі та професійно сформувалися в контакті з Парижем, однак їхні траєкторії, досвіди міграції й способи художнього позиціонування істотно відрізнялися. Тому актуальним є не встановлення єдиної «правильної» національної належності цих митців, а дослідження механізмів, через які різні форми належності набували значення в конкретних історичних та мистецьких контекстах. Такий ракурс важливий і для сучасної історії мистецтва, оскільки категорії «український митець», «єврейський митець», «французький модернізм» або «Паризька школа» не є взаємозамінними нейтральними означеннями. Вони виникали в різних інституційних та історіографічних умовах і можуть по-різному структурувати бачення одного й того самого художнього доробку. Отже, аналіз культурної ідентичності потребує одночасного врахування біографічного досвіду, мистецьких мереж, репрезентацій і самої історії категоризації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історіографія творчості Володимира Баранова-Россіне та Хани Орлофф сформувалася переважно в межах окремих біографічних, національних і мистецьких контекстів. Український вимір творчості Баранова-Россіне розглядають Мирослав Шкандрій, Віта Сусак і Катя Денисова, акцентуючи його зв'язок з українським авангардом, одеським художнім середовищем та еміграційними мережами Парижа [21; 23; 6]. Жан-Клод Маркаде окремо проблематизує традиційне включення митця до категорії «російського авангарду» та наголошує на необхідності врахування українського контексту його творчості [15]. Для аналізу Одеси, як полікультурного простору важливою є праця Стелли Гервас [9], тоді як Річард Сонн розглядає Баранова-Россіне в ширшому контексті єврейської мистецької діаспори Парижа [22]. Творчість Хани Орлофф найбільш послідовно досліджена Полою Бірнбаум, яка аналізує її крізь проблематику єврейської ідентичності, діаспори, гендеру, материнства та переміщення між Україною, Палестиною, Францією та Ізраїлем [2; 3]. Водночас у наявній літературі український, єврейський, французький та інші культурні виміри обох митців здебільшого досліджуються окремо. Менш розробленим залишається питання їхньої взаємодії в процесі формування культурної ідентичності, а також історичної мінливості самих категорій, за допомогою яких Баранова-Россіне та Орлофф включали до різних національних і мистецьких канонів. Саме цей аспект становить основний предмет запропонованого дослідження.

Методологічно дослідження спирається на процесуальне розуміння культурної ідентичності Стюарта Голла та концепцію «histoire croisée» Майкла Вернера і Бенедікт Циммерманн. Голлове трактування ідентичності як становлення і позиціонування дає змогу відійти від її розуміння як сталої сукупності етнічних чи національних ознак і простежити, як культурна належність переозначується в історичному досвіді та репрезентації [12, с. 222–237]. «Histoire croisée», своєю чергою, орієнтує аналіз на перетини, циркуляції та взаємні трансформації культурних просторів і водночас вимагає історизувати самі категорії належності [25, с. 30–50]. Відповідно, означення «український», «єврейський», «російський», «французький» і «Паризька школа» розглядаються тут не як наперед задані характеристики митців, а як історично змінні способи їхнього позиціонування та репрезентації.

Постановка завдання. Мета статті – дослідження та аналіз культурної ідентичності Володимира Баранова-Россіне та Хани Орлофф, як динамічного процесу становлення і позиціонування та виявлення того, яким чином українське й єврейське походження, імперський досвід, міграційні траєкторії, паризьке художнє середовище і пізніші режими історіографічної репрезентації перехрещувалися та переозначували культурну належність обох митців.

Виклад основного матеріалу. Ранній досвід Баранова-Россіне вже засвідчує складність культурного середовища, у якому формувався митець. Він народився у Великій Лепетисі Таврійської губернії, на території сучасної України, в єврейській родині [16]. Упродовж життя змінювалися форми імені, під якими художник виступав у різних мистецьких середовища: у ранніх документах фігурував як Шулим Вольф Давидович Баранов, а згодом використовував ім'я Володимир Баранов-Россіне. Цю зміну доцільно трактувати не як однозначне свідчення зміни національної ідентичності, а як один із проявів публічного позиціонування митця.

Важливим етапом раннього мистецького формування був одеський період. У 1903–1907 роках

Баранов-Россіне навчався в Одеській школі образотворчого мистецтва, де здобув фахову підготовку та ознайомився із сучасними європейськими художніми тенденціями [21, с. 14]. Одеса початку XX століття була багатомовним і полікультурним міським середовищем із розвиненими міжнародними зв'язками. Стелла Гервас характеризує її як периферійний щодо імперського центру, але відкритий до європейських впливів простір [9, с. 107–124]. Відтак одеський період доцільно розглядати не лише як початковий етап біографії митця, а як простір його раннього мистецького формування, позначений взаємодією українського, єврейського, імперського та ширшого європейського контекстів.

Навчання Баранова-Россіне в Санкт-Петербурзі у 1908–1909 роках включило його до авангардного мистецького середовища та ранніх виставкових практик російського й українського авангарду [21, с. 14]. Жан-Клод Маркаде акцентує на українському контексті творчості митця, розглядаючи його поряд з іншими представниками українського авангарду [15, с. 31–44]. Відтак його належність до «російського авангарду» доцільно трактувати як історіографічну класифікацію, тоді як у перспективі «histoire croisée» авангард постає як транснаціональна мережа культурних взаємодій.

Переїзд до Парижа 1910 року змінив професійне середовище Баранова-Россіне, включивши його до кола митців з України, пов'язаних із паризьким модернізмом і феноменом Паризької школи [23]. Участь в Осінньому салоні та Салоні незалежних, проживання в Ла-Рюш і контакти з Олександром Архипенком, Осипом Цадкіним, Марком Шагалом, Хаїмом Сутіним, Сонею та Робером Делоне засвідчують його включеність у транснаціональне мистецьке середовище Парижа [20, с. 60, 63, 69]. Водночас цей процес доцільно розглядати не як односторонній «вплив Парижа», а як взаємодію засвоєних художником моделей із кубізмом, футуризмом, орфізмом та іншими напрямами європейського модернізму. Твори початку 1910-х років, зокрема цикли «Адам і Єва» та «Апокаліпсис», демонструють експериментальне переосмислення форми й кольору, в якому ремінісценції Сезанна поєднуються з авангардними пошуками [24]. Нефігуративні скульптурні конструкції 1913–1914 років, представлені, зокрема, на Салоні незалежних 1914 року, засвідчують його участь у транснаціональному оновленні скульптурної мови.

Ще виразніше принцип перехрещення проявився у прагненні художника поєднати різні медіа. Річард Сонн розглядає експерименти Баранова-Россіне в контексті синестетичних пошуків художників-іммігрантів у Парижі, пов'язуючи їх із передаванням музичного ритму засобами кольору й форми [22, с. 196–198]. Вони були частиною ширшого явища «візуальної музики», що поєднувало абстракцію, світло, колір і звук [4]. Після експериментів зі світло-кольоровими проєкціями у Скандинавії Баранов-Россіне у 1920–1923 роках створив оптофонічне піаніно, механізм якого включав розписані диски, призми, лінзи, дзеркала та джерело світла [14, с. 47]. У перспективі «histoire croisée» цей експеримент можна трактувати як перетин живопису, музики, оптики, механіки та перформативної практики.

Перша світова війна перервала перший паризький період художника. Після перебування у Скандинавії та кількох років роботи на теренах колишньої Російської імперії Баранов-Россіне 1925 року остаточно оселився в Парижі [20, с. 13–15]. У пізнішій творчості помітні контакти із сюрреалізмом і біоморфною абстракцією, а паралельне захоплення винахідництвом продовжувало характерну для нього тенденцію до синтезу мистецтва, науки й технології [24]. Отже, транснаціональний вимір його творчості виявлявся не лише в географії переміщень, а й у тому, як він поєднував досвід різних мистецьких середовищ із науково-технологічними пошуками.

Показовим є і сучасне музейне позиціонування Баранова-Россіне. Музей сучасного мистецтва (Museum of Modern Art) [19] у Нью-Йорку визначає його як українського художника, Центр Жоржа Помпіду (Centre Pompidou) [5] – як митця російської національності, народженого в Україні, тоді як у каталозі Музею і саду скульптур Гіршгорна (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden) [13] його представлено як російського митця, народженого у Херсоні, Україна («Russian, b. Kherson, Ukraine»). Така розбіжність демонструє, що культурна належність продовжує переозначуватися через музейні атрибуції та історіографічні рамки. У межах концепції Стюарта Голла репрезентація тут не просто відображає вже сформовану ідентичність, а бере участь у виробленні позицій, через які художника вписують у різні культурні історії [12, с. 222–237]. Відтак український, єврейський, імперський, радянський і французький контексти його мистецької біографії доцільно розглядати не ізольовано, а як історично змінну реляційну конфігурацію.

Мистецька біографія Хани Орлофф розгорталася за іншою траєкторією, однак її культурний

досвід так само не зводиться до однієї національної належності. Вона народилася 1888 року на українських територіях Російської імперії в єврейській родині. У родинному середовищі співіснували їдиш та українська, а також іврит і російська [11, с. 2]. Цей факт важливий не як ілюстрація «змішаної» ідентичності, а як свідчення того, що локальний український, єврейський і імперський контексти були взаємопроникними ще до міграції.

На відміну від Баранова-Россіне, перше переміщення Хани Орлофф було безпосередньо пов'язане з антиєврейським насильством. У 1905 році її родина, рятуючись від погромів, залишила Україну й емігрувала до Палестини, де оселилася в Петах-Тікві [3, с. 16–21]. Цей досвід важливий не лише як біографічний епізод. Пола Бірнбаум розглядає цю траєкторію в контексті вимушеного переміщення, діаспори та множинної культурної належності [3]. Крізь призму процесуальної концепції ідентичності від'їзд з України можна трактувати як розрив, що не знищує попередньої належності, а змінює її конфігурацію. Палестинський період посилив її зв'язок із єврейським культурним середовищем, однак процес формування ідентичності тривав і надалі.

1910 року Орлофф переїхала до Парижа, а 1911-го вступила до Школи декоративного мистецтва (École des Arts décoratifs). Академічна освіта поєднувалася з неформальним середовищем Академії Марії Васильєвої та Монпарнаса, де вона контактувала з Фернаном Леже, Амедео Модільяні, Хаїмом Сутіним, Мойсеєм Кіслінгом та іншими представниками паризького модернізму [11, с. 4–5]. Її художня мова формувалася через вибіркову трансформацію модерністських формальних рішень: видовження пропорцій, узагальнення об'ємів, фронтальність і декоративну організацію поверхні. Гробо-Дрейфюс відзначає також спорідненість її пошуків із творами Модільяні, Елі Надельмана та Олександра Архипенка [11, с 5–6]. У перспективі «histoire croisée» ці паралелі варто трактувати як результат циркуляції форм у спільному художньому середовищі.

Одним із ключових творів раннього періоду є дерев'яне «Maternité» («Материнство») 1914 року. Узагальнення й геометризація форми дистанціюють його від академічної моделі скульптури. Мотив матері й дитини став для Орлофф довготривалим: у 1914–1961 роках вона створила двадцять чотири роботи на цю тему [11, с. 15]. Пола Бірнбаум розглядає материнство як один із центральних мотивів, через які Орлофф формувала образ модерної єврейської жінки, поєднуючи професійну ідентичність мисткині з досвідом жіночого тіла й материнства [1, с. 45–56]. Водночас було б спрощенням трактувати цей мотив як безпосередній вияв «єврейської сутності» її мистецтва. У межах запропонованого Голлом підходу він постає як динамічний образний комплекс, де перетинаються приватний досвід, модерністська пластична мова, гендерні уявлення та культурна пам'ять [12, с. 225–226; с. 235].

Подібна логіка простежуєтьсяу трактуванні Орлофф оголеного жіночого тіла. У роботі «Жінка, що купається навпочіпки» (Grande baigneuse accroupie, 1925; також Femme accroupie) 1924–1925 років антична традиція Афродіти навпочіпки, переосмислена в XIX та XX століттях Роденом, Майолем, Матіссом та іншими митцями, поєднується з модерністським узагальненням форми. Стилізація й лаконічність поверхні віддаляють твір від академічної моделі ню [10, с. 25; 7, с. 126; 17, с. 135, с. 218–219]. У цьому випадку культурна пам'ять виявляється не у прямому цитуванні «національних» мотивів, а в переосмисленні європейської художньої традиції.

До середини 1920-х років Орлофф була інтегрована у паризьке мистецьке середовище: брала участь у салонах, отримала французьке громадянство й мала власну майстерню [18]. Однак французький контекст не витіснив попередніх культурних зв'язків, а доповнив їх, вплинувши на подальше формування та репрезентацію її ідентичності. Новим тяжким випробуванням для мисткині стала Друга світова війна: 1942 року вона залишила Париж і виїхала до Швейцарії, а після повернення виявила, що її майстерню пограбували. У створеній 1945 року скульптурі «Повернення» пережитий досвід осмислюється через експресивне опрацювання поверхні та напруженість форми, що засвідчують трансформацію пластичної мови мисткині [8].

Після створення Держави Ізраїль Орлофф активніше працювала в ізраїльському культурному просторі: від 1949 року виставлялася в Тель-Авіві, Єрусалимі та Хайфі, створила портрет Давида Бен-Ґуріона, а 1961 року в Ізраїлі відбулася ретроспектива її творчості [11, с. 11]. Цей етап засвідчує, що єврейський та ізраїльський виміри її належності набували нових форм у змінених політичних та інституційних умовах. Водночас означення мисткині як представниці «Паризької школи» фіксує лише один аспект її мистецької біографії й не охоплює всієї складності її культурних зв'язків та ідентифікацій. У перспективі «histoire croisée» український, єврейський, французький

та ізраїльський виміри доцільно розглядати як історично змінну конфігурацію, сформовану на перетині місця походження, пам'яті, досвіду переслідування, Палестини, Парижа та Ізраїлю [12, с. 222-237; 25, с. 30–50].

Зіставлення Баранова-Россіне та Орлофф виявляє спільність вихідних обставин, але не симетричність їхніх траєкторій. Обидва народилися 1888 року на українських територіях Російської імперії в єврейських родинах і 1910 року опинилися в Парижі. У перспективі «histoire croisée» важливіше не вибудовувати з цих збігів наперед задану порівняльну схему, а простежити, як по-різному структурувалися їхні переміщення, професійні контакти та способи репрезентації. У Баранова-Россіне перехресність найвиразніше проявилася у взаємодії авангардних мов і медіа – живопису, скульптури, музики, оптики й технології. У випадку Орлофф домінує інша конфігурація: вимушена міграція, діаспорний досвід, Палестина, Париж, травма Другої світової війни та пізніший зв'язок з Ізраїлем, що особливо виразно проявляється в темах материнства, жіночого тіла, втрати й повернення. Саме ця відмінність не дозволяє використовувати поняття «українсько-єврейська ідентичність» як універсальну формулу. Йдеться радше про дослідницьку проблему: які форми належності набували значення в конкретний момент, через які інституції й мистецькі практики вони артикулятувалися та як змінювалися внаслідок міграцій, політичних розривів і подальшої історіографічної канонізації. Відтак українсько-єврейський вимір траєкторій Баранова-Россіне та Орлофф постає не як сума двох сталих компонентів, а як історично змінна конфігурація культурних зв'язків.

Висновки. Проведений аналіз засвідчує, що культурну ідентичність Володимира Баранова-Россіне та Хани Орлофф доцільно розглядати не як наперед задану національну чи етнічну характеристику, а як історично змінну конфігурацію належностей. Українське походження, єврейський родинний і культурний досвід, перебування в імперському просторі, міграції та включення до паризького мистецького життя не утворювали послідовності, у якій одна ідентичність витісняла іншу. Їхнє співвідношення змінювалося залежно від конкретного історичного контексту, професійних контактів, політичних розривів та способів подальшої репрезентації митців. Відтак поняття українсько-єврейської ідентичності в цих випадках означає не фіксовану «подвійну» належність, а динаміку взаємодії різних культурних зв'язків.

Водночас подібність вихідних обставин не зумовила симетричності двох траєкторій. У творчості Баранова-Россіне культурні перетини особливо виразно проявилися у взаємодії різних авангардних мов і медіа – живопису, скульптури, музики, оптики та технології. Для Орлофф вагомішими стали досвід вимушеної міграції, діаспори, пам'яті та зміни культурних координат між Україною, Палестиною, Францією та Ізраїлем. Її звернення до материнства, жіночого тіла, втрати й повернення показує, як особистий досвід і ширші культурні наративи могли входити в художню практику, не перетворюючись на безпосередню ілюстрацію етнічної чи національної належності.

Важливим результатом дослідження є також виявлення історичної мінливості самих категорій, за допомогою яких спадщину обох митців включали до різних мистецьких історій. Означення «український», «єврейський», «російський», «французький» або «Паризька школа» набували різного змісту залежно від часу, інституційного середовища та історіографічної оптики. Тому питання культурної належності Баранова-Россіне та Орлофф доцільно ставити не як пошук остаточної національної атрибуції, а як дослідження процесів, через які ця належність формувалася, змінювалася й репрезентувалася.

Список літератури:

1. Birnbaum P. J. Chana Orloff: Sculpting as a Modern Jewish Mother. In: Buller R. E. (ed.). Reconciling Art and Mothering. Ashgate, 2012. P. 45–56.

2. Birnbaum P. J. Chana Orloff: A Modern Jewish Woman Sculptor of the School of Paris. Journal of Modern Jewish Studies. 2016. Vol. 15, No. 1. P. 65–87. DOI: https://doi.org/10.1080/14725886.2015.1120430

3. Birnbaum P.J. Sculpting a Life: Chana Orloff between Paris and Tel Aviv. Waltham, MA: Brandeis University Press, 2022. 440 p.

4. Brougher K., Mattis O., Strick J., Wiseman A., Zilczer J. Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900. London: Thames & Hudson, 2005. 271 p.

5. Centre Pompidou. Vladimir Baranoff Rossiné. n.d. URL: https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/personne/cR5Agn9

6. Denysova K. The Émigrés from Ukraine: Archipenko, Delaunay and Baranoff-Rossiné. In: Akinsha K., Denysova K., Kashuba-Volvach O. (eds.). In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900–1930s. London : Thames & Hudson, 2022. P. 104–109.

7. Gamzu H., Cassou J., Goldscheider C., Coutard-Salmon G. Chana Orloff: Catalogue Raisonné. Brescia : Shakespeare & Company, 1980. 159 p.

8. Garzón E.I., Azulay Tapiero M. Chana Orloff: la mémoire sculptée. In: Fleury B., Mercier A., Monnier A. (eds.). Témoignage, mémoire et histoire: Mélanges offerts à Jacques Walter. Éditions de l'Université de Lorraine, 2023. P. 227–247. DOI: https://doi.org/10.62688/edul/b9782384510207/c14

9. Ghervas S. Odessa et les confins de l'Europe: un éclairage historique. In: Ghervas S., Rosset F. (eds.). Lieux d'Europe. Mythes et limites. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008. P. 107–124. DOI: https://doi.org/10.4000/books.editionsmsh.784

10. Gianfreda S. Chana Orloff: Grande baigneuse accroupie, 1925; 2000 (posthumer Guss). In: Jahresbericht 2024. Zürich: Zürcher Kunstgesellschaft, 2024. P. 24–26. URL: https://jahresbericht.kunsthaus.ch/2024/media/pages/downloads/46c63815f0-1745799883/01_kuns_jahresbericht_2024_einstieg.pdf

11. Grobot-Dreyfus A. Chana Orloff, Maternité, 1914. Une exposition – une œuvre. Paris: Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2021. URL: https://www.academia.edu/49505158/Chana_Orloff_Maternite_1914_MAHJ

12. Hall S. Cultural Identity and Diaspora. In: Rutherford J. (ed.). Identity: Community, Culture, Difference. Lawrence & Wishart, 1990. P. 222–237.

13. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Capriccio Musicale (Circus). Smithsonian Institution. n.d. URL: https://www.si.edu/object/capriccio-musicale-circus%3Ahmsg_88.8

14. Leal B. (dir.). Collection art moderne: La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. Centre Pompidou, 2007. 642 p.

15. Marcadé J.-C. Sur quelques traits distinctifs de l'école ukrainienne. Histoire de l'art. 2023a. No. 91. P. 31–44. URL: https://devisu.inha.fr/histoiredelart/100

16. Marcadé J.-C. Vladimir Baranoff-Rossiné. Galerie Le Minotaure, 2023. 124 p. ISBN 978-2-38203-141-4.

17. Marcilhac F. Chana Orloff. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 1991. 319 p.

18. Muller N. Chana Orloff, une femme artiste ukrainienne (1). Institut national d'histoire de l'art. 2024. URL: https://www.inha.fr/actualites/chana-orloff-une-femme-artiste-ukrainienne-1/

19. Museum of Modern Art. Vladimir Baranoff-Rossiné. n.d. URL: https://www.moma.org/artists/325-vladimir-baranoff-rossine

20. Pattu C. Vladimir Baranov-Rossiné (1888–1944), artiste pluridisciplinaire, créateur et interprète au sein de l'Avant-garde russe. Master's thesis. 2016. DUMAS. URL: https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01691791

21. Shkandrij M. Avant-Garde Art in Ukraine, 1910–1930: Contested Memory. Boston: Academic Studies Press, 2019. 202 p.

22. Sonn R.D. Modernist Diaspora: Immigrant Jewish Artists in Paris, 1900–1945. Bloomsbury Visual Arts, 2022. 392 p.

23. Susak V. Ukrainian Artists in Paris, 1900–1939. Rodovid Press, 2010. 408 p.

24. Tyl M. Baranoff-Rossiné, Vladimir. Galerie Le Minotaure. URL: https://galerieleminotaure.net/artist/baranoff-rossine-vladimir/

25. Werner M., Zimmermann B. Beyond Comparison: Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity. History and Theory. 2006. Vol. 45, No. 1. P. 30–50. DOI: https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2006.00347.x

Serdobolska O. Yu., Fedchenko Ye. E. UKRAINIAN-JEWISH IDENTITY IN THE TRANSNATIONAL ART SPACE: VOLODYMYR BARANOV-ROSSINÉ AND CHANA ORLOFF

In contemporary art-historical discourse, cultural identity is increasingly understood not as a fixed set of national or ethnic attributes, but as a dynamic process of formation, positioning, and representation. The artistic biographies of Volodymyr Baranov-Rossiné and Chana Orloff are particularly illustrative in this regard, having been shaped at the intersection of Ukrainian and Jewish heritage, imperial experience, migratory trajectories, and the Parisian artistic milieu. Examining these figures makes it possible to trace how cultural belonging is transformed through migration, professional socialization, and integration into new artistic environments. The aim of the article is to examine the cultural identities of Volodymyr Baranov-Rossiné and Chana Orloff as dynamic processes of formation and positioning, while also identifying the ways in which their Ukrainian and Jewish heritage, imperial experience, migration, and involvement in the Parisian artistic milieu intersected and interacted.

The theoretical framework of the study draws on Stuart Hall's concept of cultural identity, which approaches identity through the categories of becoming, positioning, and representation. The methodology of histoire croisée, developed by Michael Werner and Bénédicte Zimmermann, is employed to analyze the intersections of cultural spaces, the circulation of artistic models, processes of mutual transformation, and the historical contingency of categories of national and cultural belonging. The scholarly novelty of the study lies in a problem-oriented comparison of the artistic trajectories of Baranov-Rossiné and Orloff,

not as symmetrical biographies or as examples of movement between established national cultures, but as distinct configurations of cultural entanglements. The designations "Ukrainian", "Jewish", "French", and "School of Paris" are considered as historically changing modes of cultural positioning and representation. The study demonstrates that the cultural belonging of both artists was shaped through processes of migration, professional socialization, artistic circulation, and institutional redefinition. In Baranov-Rossiné's artistic trajectory, this cultural entanglement was manifested primarily through the synthesis of avant-garde and interdisciplinary practices, whereas in Orloff's work it emerged through the interplay of diasporic experience, cultural memory, Parisian modernism, and her later connections with Israel. Thus, in the cases examined, Ukrainian-Jewish identity should not be understood as a fixed dual designation, but rather as a historically situated and continually evolving process of cultural self-positioning.

Keywords: *cultural identity, Ukrainian-Jewish art, Jewish art, twentieth-century art, Vladimir Baranoff-Rossiné, Chana Orloff, diaspora, histoire croisée, School of Paris, avant-garde, avant-garde aesthetic.*

Дата першого надходження статті до видання: 21.08.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.09.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.10.2026