



תּוֹלֵדוֹת
שְׁכוֹלוֹת
Культурно-образовательный проект
ЭШКОЛОТ
www.eshkolot.ru

Основан в 1996 году
Российский
Еврейский
Конгресс

ОБЪЕДИНЕНИЕ
ВЫСТАВОЧНЫЕ
ВВ
FIBOON FIVE

ВЫСТАВОЧНЫЕ
ОБЪЕДИНЕНИЕ
ГАЛЕРЕЯ
НА ШАБОЛОВКЕ
FIBOON FIVE

ЦА
ЦЕНТР
АВАНГАРДА



ДЕПАРТАМЕНТ
КУЛЬТУРЫ
ГОРОДА
МОСКВЫ

МАНИФЕСТЫ ЕВРЕЙСКОГО АВАНГАРДА

Мини-курс медленного чтения с Валерием Дымшицем



В рамках культурно-образовательной программы к выставке
**«Блуждающие звезды: советское еврейство
в довоенном искусстве»** в Галерее «На Шаболовке»

Москва
14-15 марта 2021 г.
проект «Эшколот»
www.eshkolot.ru



GENESIS
PHILANTHROPY
GROUP

Сухер-Бер Рыбак, Борух Аронсон

ПУТИ ЕВРЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ. РАЗМЫШЛЕНИЯ ХУДОЖНИКА

*ДА ЗДРАВСТВУЕТ АБСТРАКТНАЯ ФОРМА,
ВОПЛОЩАЮЩАЯ СПЕЦИФИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ, ИБО ОНА НАЦИОНАЛЬНА!*

Художник должен показывать, а не доказывать.

Александр Блок

Если художник, погруженный в творчество, освобождается от созданного произведения сразу же после его использования, – то толпа долго остается рабом написанной картины и воспринимает окружающий мир через изображенную и нарисованную форму. Поэтому любая новая форма выглядит дико, а самое рабское подражание вызывает восхищение.

Альбер Глез и Жан Метценже

ПРЕДИСЛОВИЕ

Жизнь творчества только тогда исполнена смысла, когда все совокупные выразительные средства, порожденные им, развиваются оригинальным образом и снова воплощаются в формы жизни, каждое силою специфического материала.

Искусство, основывающееся на природе, имеет также и свои собственные законы и, следуя этим законам, овладевает канонами жизни. Чувство ритма и композиции, гармония контрастов, динамика и статика – все это уже вытекает из источника чистого искусства.

Однако у нас все еще редко подходят к живописно-пластическому творчеству с такой меркой. Вместо того, чтобы оценивать художественное произведение с точки зрения его материала (материальных особенностей), его интерпретируют, применяя обывательский, ничем не обоснованный шаблон. Вообще охотно объясняют самого художника. Выискивают его «лиризм», если художник – лирик, его «символизм», если он – символист, «повествовательность», если – рассказчик. Но при этом совершенно не оценивается живописность художника, как будто он не является единственно живописцем.

В чем же заключается истинная задача искусства? Выразить в живописи – живописность, в поэзии – слово, в музыке – звук, в театре – движение. Это и есть – задача искусства. Необходимо раз и навсегда прояснить, что в каждом виде искусства мы

МАНИФЕСТЫ ЕВРЕЙСКОГО АВАНГАРДА

имеем дело с различными сторонами восприятия. Момент восприятия живописи пробуждает специфические процессы познания, которые ничего общего не имеют с подобными процессами в поэзии, музыке и т.п., – процессы, при которых главную роль играет не мысль, не деятельность разума, но нечто совершенно иное, более важное, нечто такое, к чему апеллирует естество живописного искусства.

Еврейский художник – одинок. У него охотно замечают и ценят мысль, фантазию, идеологию, его общественное влияние и эмоциональные моменты. При этом никто не собирается поинтересоваться специфически живописными достижениями еврейского художника, не замечают важнейшего момента творчества – мастерства художника. Совершенно забывают, что живопись невозможна без внутренней полноты композиции, без строго продуманной формы, без богатой и разнообразной плоскости, из которой должен быть рожден новый великолепный мир – художественная картина.

К живописной картине можно применить и обычно применяются различные подходы. Лишь одна сторона остается в тени, та, где выражается вся глубина живописного произведения, его квинтэссенция, его богатство и его истина – то, благодаря чему картина, собственно, и является картиной, а не проповедью, не философским трактатом или литературой.

Поверхностный зритель всегда забывает самое важное, то, что для художника – принципиальны сложная композиция, а не идея, глубина тона, а не реалистическая интерпретация объекта. В картине вовсе не требуется смешивать понятия формы и содержания. Это – совершенно противоположные элементы. Насколько первый – важен и необходим, настолько же второй – незначителен и даже вреден. Не сюжет, как бы серьезно он и ни был бы задуман художником и как бы ни глубоко должно было бы быть его воздействие на сентиментального зрителя, – все же сюжет не является ценнейшим и вечным в художественной картине. Без формы – картина представляет собой не более, чем обычный холст, и тот, кто хочет наслаждаться картинами и даже судить о них, должен глубоко усвоить эту аксиому. Без этого мы никогда не сможем постигнуть истинного значения художественного произведения, находящегося перед нами, все равно, будь это Шагал или японская гравюра, Рембрандт или еврейский примитив. Чтобы проникнуть в сущность живописи, необходима культура глаза. Нужно уметь смотреть на картину, а не просто смотреть. Следует отбросить все ложное, лишнее и искусственное. Подобно тому, как картина требует от художника сосредоточения перед предстоящей работой, чтобы реализовать все свои духовные силы в процессе творчества, также и от зрителя, действительно стремящегося постичь картину, требуется высокое духовное напряжение, словно он сам – ее создатель. Тайна восприятия прекрасного – это единственно таинство творчества, и как бы различны

МАНИФЕСТЫ ЕВРЕЙСКОГО АВАНГАРДА

ни были глаза каждого отдельного зрителя, тем не менее сам процесс восприятия остается единым.

Сентиментальный зритель может в ответ заявить, что ему будет холодно среди этих голых форм и абстракций, в этой толще возможностей фактуры. Такой зритель не много сможет воспринять и из самой жизни. Ему можно ответить, что и художника, с одной стороны, увлекает мировая стихия, водоворот жизни и действительности, и ставит перед ним тяжелую дилемму: остаться живым или умереть (быть художником или иллюстратором природы). Но, с другой стороны, существует художественная стихия, сила законов искусства живописи, требующих от художника создания новых форм, обретения новых средств и приемов для воплощения новых концепций.

Возможны два пути: или художник будет внутренне побежден, пойдет на компромисс, приспособится и будет делать неживые, ненужные, искусственные вещи, уйдет в себе органическое живописное, или – художник-живописец найдет высочайшее наслаждение, высочайшую радость победителя в создании живого, подлинного и нового художественного произведения. Именно такой процесс должен отражаться также в восприятии зрителем живописи.

Зрителю, возможно, потребуется какое-нибудь объяснение смысла форм нового искусства. Однако подлинное понимание истинной картины начинается только там, где кончается всякое объяснение. Оно – лишь средство, с помощью которого зритель пытается через живописные формы постичь замысел художника. Но может ли вообще кого-нибудь действительно интересовать объяснение этих форм? Может ли кто-нибудь удовлетвориться простой, хоть и единственно правильной, интерпретацией творческой силы художника?

Современные художники сформулировали следующие задачи: 1) проблема устойчивой структуры – композиция картины; 2) проблема перспективы – вместо условной (кондициональной) перспективы, которая «описывает» плоскость, стремление к перспективе, идущей из глубины; 3) равновесие живописной массы; 4) проблема фактуры – обработка поверхности холста, сознательное отношение к живописи, наложение красок слоями различной структуры: в одном месте – плотно и ровно, в другом – шероховато-рельефно, в третьем – легко и прозрачно, рассчитывая при этом всю плоскость холста и богатство плоскости. Можно ли вообще после этого объяснить картину, где в простом подборе красок, в композиции форм, в их равновесии и вибрации – многократно переплетены и сокрыты важнейшие центральные моменты творчества, которые не поддаются выявлению ни в каком объяснении?

Художник может лишь наметить основные линии своего замысла, намекнуть на свои симпатии и склонности. В объективном анализе красок и формы художник может раскрыть то, что стоит за его картиной.

Можно по-разному оценивать достижения и достоинства мастера, так как каждый зритель по-своему обращается к художнику. Поэтому сила воздействия картины не является абсолютной величиной, но это – лишь один из многих, зримый путь, ведущий к искусству.

Наша аудитория только начинает видеть.

I

Задача искусства – выявлять пластические формы – всеобщая и интернациональная. Однако ВОПЛОЩЕНИЕ форм происходит у различных народов разным образом. Поскольку искусство выражает культуру, которая всегда национальна, в искусстве всякого народа находит свое выражение своеобразный характер воплощения национального гения. Всеобщая интернациональная задача ФОРМЫ в искусстве – существенна для любого истинного художника, но образ, характер воплощения форм – всегда национальны.

Перед древнейшими египтянами и греками стояли особые задачи: стремление воплотить свои жизненные эмоции в совершенной форме пластического материала. Только благодаря своеобразию различий строения конструкций у этих народов, формы воплощения у них не были идентичными и в своем логическом завершении даже противоречили друг другу.

Египтяне создали истинные подлинно-пластические монументы, и сегодня вызывающие восхищение. У них чувство объема скульптурной массы пришло к своему наивысшему проявлению, что, в частности, находит своих последователей и среди величайших мастеров нашего времени. В пластических формах египтяне нашли выражение для своих национально-религиозных эмоций и бытовых ощущений. При этом, конечно же, совершенно не случайно, что излюбленной темой для египетской скульптуры являлось создание именно монументальных форм в особой среде, окруженных светом, небом и пустыней. И не стоит удивляться тому, что портрету отведено у них незначительное место, так как портретная индивидуализация отдельного лица не несет на себе отпечатка воздуха, атмосферы и пространства. Именно эти, истинно глубоко-пластические задачи, отражающие самую суть скульптуры, ее первоисточник и завершение, родились благодаря творческому воплощению форм самой жизни. Именно в такой скульптуре национально-религиозный культ египтян обрел свое блестящее выражение в пластических формах. Языческая вера и культ, идолопоклонство не соответствуют комнатному масштабу, не предназначены для атмосферы будуара (что так характерно для искусства нашего времени). Они устремлены к бесконечному пространству, к воздуху, к небу. Обработка скульптурного материала через выявление объема и массы скульптуры – что, собственно, и является главной

МАНИФЕСТЫ ЕВРЕЙСКОГО АВАНГАРДА

задачей пластики, – НАИБОЛЕЕ ХАРАКТЕРНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ ЕГИПТЯН.

Греки же аналогичные скульптурные задачи решали совершенно иным образом. Они при этом следовали совершенно иным принципам, в своей основе отрицавшим принципы египтян. Греки подходили к скульптуре не с точки зрения предельно обобщенной, абстрагированной скульптурной формы, но подробно обрабатывали детали. Большое место уже отводится портрету. Скульптура становится утонченной, классической, анатомически-правильной, так как она является пластическим отображением жизни греков и их обычаев. В ней отражается культ человеческого тела – более рафинированный, по сравнению с египетскими куклами, более культурный и эстетический. Однако в то же время греки утратили примитивное, непосредственное восприятие материала.

Также и в живописи мы находим примеры того, как национальное «я» своеобразно проявляется в искусстве Японии и Персии, несмотря на то, что там, в сущности, решаются одни и те же пластические задачи. Каждый из этих народов выявил свое самобытное восприятие и воплощение, корни которых – глубоко национальны. Действительно, было бы трудно понять самый смысл японского искусства, если бы оно не было расцвечено переживаниями народных преданий, если бы оно не было пронизано духом традиции национальной религии. Именно они всегда были вместилищем мощной духовной силы, давшей искусству его рафинированное благородство и гениальную простоту, научившей японцев чувствовать, где бьется пульс их национальной жизни.

Не менее отчетливо эта истина проступает, в частности, и в Персии, где искусство насквозь проникнуто национальной сущностью. Экзотичность, красочность, фантастичность и праздничность – все то, что характерно для солнечной Персии, – отразилось и в ее искусстве, экзотичном, красочном, фантастическом и праздничном.

Национальное восприятие находит свое выражение не только в народном искусстве. Его можно обнаружить также в шедеврах великих мастеров, чьи живописные формы насыщены национальной атмосферой. Порывистый, темпераментный и плотски-радостный Рубенс – сын своей Фландрии, – не зря тянет его к большим холстам, не зря он так любил расписывать стены и украшать алтари. Не случайно в его живописной палитре смешиваются черный, красный и желтый цвета, что выражает жизнерадостность и чувство цвета истинного фламандца.

В умении компоновать портрет, вписывая его в четырехугольник, никто не может сравниться с великим испанцем Веласкесом. В его композициях проступают строгость, аскетизм и фанатичность, столь характерные для Испании его времени.

МАНИФЕСТЫ ЕВРЕЙСКОГО АВАНГАРДА

Не менее убедительно и глубоко национально искусство Гольбейна и Дюрера, в котором воплощается рациональность и философичность немцев, особенно в характерном жертвовании живописностью ради рисунка.

Проблемы головокружительного ритма и чудовищной интенсивности красок совершенно не случайно являются главными в произведениях француза Матисса.

Футурист Маринетти – итальянец. Вообще вполне закономерно, что все футуристическое направление родилось именно в Италии. Там искусство пережило свой золотой век, когда оно достигло такой грандиозности, что на протяжении многих столетий вся Европа была вынуждена следовать застывшим итальянским шаблонам. Футуризм в Италии явился логической реакцией на инертную выхолощенность и мертвяще-подражательное штучарство в искусстве.

Творения различных народов и отдельных мастеров только тогда исполнены колоссальной силы и могут служить примером подлинного «высокого искусства», когда национальная сущность, формы и эмоции самой жизни, отразились в них не поверхностно и внешне, не с идеологической или общественной стороны, но глубоко, изнутри переосмыслены и пластически воплощены в материале пластического творчества.

II

Определенные специфические условия послужили причиной того, что у евреев развитие индивидуального пластического творчества началось позднее, чем у других народов. И все же творческий вклад художников-евреев можно найти во всех, за редким исключением, направлениях и видах искусства.

К сожалению, художники-евреи (не еврейские художники как творцы еврейского искусства в его своеобразной форме) появились в большом числе именно в то время, когда искусство находилось в упадке. Это была эпоха господства в русской живописи так называемых «передвижников». В шестидесятые-восьмидесятые годы прошлого столетия в определенных кругах русской общественности началось движение против влияния западноевропейской культуры. Образовались народнические группы, стремившиеся противопоставить само-бытную, национально-русскую культуру – западной. Они «ходили» в народ, надеясь в народной массе найти одаренных людей, которые были бы способны выразить русский дух в самобытной форме.

В русской живописи царил в то время псевдоклассицизм и шаблонная подражательность, хотя и сохранялись традиции западноевропейской маэстрии. Художников, вышедших из народа, обдавало холодом этой технической законченности и рафинированной искусности. Они же стремились воплотить нечто новое, то, что было порождено народом, жизнью. Внешность, форма – в их глазах имели самую ничтожную

ценность, не считались необходимыми. «Наш принцип, – как говорил теоретик нового движения Стасов, – не совершенное и искусное исполнение, но тенденция и сюжет». Идеолог «передвижников» художник Крамской утверждал, что задачей художника является критика общественных явлений, а Антокольский провозглашал, что «не существует формы без содержания». Они все были твердо убеждены, что в искусстве хорошо лишь то, что похоже на действительность, что природа лучше фантазии.

«Передвижники» порвали тогда с центром эстетизма – с Академией. Традиции академической системы были похоронены. Изящество совсем перестало цениться, с презрением взирали на «грациозные лохмотья академизма», форма была полностью принесена в жертву идее. И действительно, к чему было учиться технике там, где главным принципом было содержание? Множество художников руководствовалось учением Стасова. Запрещалось видеть красоту, прекрасное; запрещалось учиться. Перов, Антокольский и Репин, уехав за границу, не нашли там для себя ни одной темы и презрительно отзывались о древней европейской культуре, обогащенной трудом многих поколений. «Увядший, мертвый город, – писал Репин о Риме. – Один Микеланджело еще в состоянии произвести впечатление. Все же остальное, с Рафаэлем во главе, настолько старчески-беспомощно и по-детски наивно, что нет никакого желания смотреть все это, так все ничтожно в этих галереях, что просто нечего увидеть».

Вот так думали русские «передвижники». Так убаюкивали себя те, кто стремился изучать жизнь, – а именно так они представляли себе искусство и отводили ему в этой жизни лишь вспомогательную роль. Живопись, лишенная реальной почвы, покорно плелась в этом ярме. Отсутствие глубокой культуры губило в представителях этого направления и имеющиеся подлинные художественные инстинкты.

Так, например, исторические и бытовые сюжеты совершенно подчинили себе органически-живописное чувство у Сурикова и Ге. Последний, под влиянием идей Толстого, вообще прекратил заниматься живописью в плодотворнейшем творческом возрасте.

Все эти иллюстраторы жизни были во власти народнического духа, царившего тогда в русском обществе. Он приводил к утрате чувства художественного мастерства, а в холсте и красках видели не более, чем средство для отображения жизни понятным образом. Однако «передвижники» изображали лишь внешние, анекдотические стороны жизни, они не переосмысливали ее своеобразных форм. Поэтому и их искусство не содержало в себе ничего национального по своей форме. Национальное у них проявилось не как специфическое воплощение формы, но только как сюжеты русской жизни.

Ту же стадию прошли также и еврейские художники. С той лишь разницей, что, в отличие от русских «передвижников», чьи националистические тенденции раз-

МАНИФЕСТЫ ЕВРЕЙСКОГО АВАНГАРДА

вивались под влиянием народнических групп, среди еврейской интеллигенции господствовало тогда космополитическое направление, призывавшее к ассимиляции и вживанию в чужую, господствующую культуру. Это было время Гаскалы, когда просвещенные единицы из еврейского народа отбросили ярмо некоторых заповедей, и между ними – заповедь «не сотвори себе кумира». Появились художники-евреи. Влияние русских «передвижников» с их узко-националистическим подходом к искусству побудило и художников-евреев пойти не по пути ассимиляторской еврейской интеллигенции, но искать национальные мотивы в своем искусстве. Правда, среди них было немало и таких, которые, главным образом, стремились к изучению жизни и прошлого чуждого им русского народа, но критик Стасов постоянно напоминал об их долге служить своему собственному народу.

Так было с Антокольским – одной из самых значительных личностей в истории русского идейного искусства.

Еврей по своим жизненным убеждениям (но не в пластическом творчестве), со своеобразным пониманием природы, в котором отчетливо выражены расовые черты, он все же был обращен к русскому историческому натурализму. Он первым устремился к поискам символа для идеи. В истории русского искусства он сыграл роль тяжелой болезни, чьи последствия еще не преодолены. В истории еврейского искусства его единственная «заслуга» состоит в том, что он, будучи первым скульптором среди евреев, положил начало ложно-описательному национальному подходу к еврейской пластике.

Именно в лице М. Антокольского российскому еврейству было тогда суждено выдвинуть из своей среды характернейшего и сильнейшего представителя еврейского творчества. И это, конечно же, не случайно. На почве российской интеллектуальной жизни встретились две интеллигенции, имевшие между собой немало общего. Это были – интеллигенция русская, и – еврейская. Обе были оторваны от жизни социально, обе обладали сходными идеями. Кроме того, еврейский интеллигент привнес еще и отточено-абстрактный, сухой и формалистический ум. Над его идеями господствовал односторонний догматизм, он был погружен в особого рода бесплодную пильпулистику. В таких душах не оставалось места для чистого искусства, у них – искусство нуждалось в оправдании, а оправдание они находили в своем отношении к искусству – как к вспомогательному средству для выражения общих идей и для осуществления высших социально-этических принципов. Вот в таких условиях и формировался Антокольский, и сам был, в то же время, их наиболее ярким выразителем. В нем – еврейская психика, соединившись с русской руководящей идеей, породили образ художника-мыслителя, столь характерного для его времени, для его народа и для его страны.

МАНИФЕСТЫ ЕВРЕЙСКОГО АВАНГАРДА

Почти все художники-евреи в России с самых первых своих шагов на арене европейского искусства обратились к изображению еврейского быта, иначе говоря, к воплощению актуальных и свежих впечатлений от своего непосредственного окружения: типов евреев и евреек, на улице и в синагоге, торгующих и молящихся, молитвенный экстаз и синагоги с их бедным интерьером и мрачным колоритом. Наиболее характерными представителями такого рода живописи были Гиршенберг и чрезмерно «земной наблюдатель жизни» Пилиховский. Их произведения являются примерами еврейского «передвижнического» натурализма в живописи, который, к сожалению, был тогда тесно связан со слабым и плохим бытописанием в литературном творчестве Менделеева, Шолом-Алейхема и начинающего в то время Переца. В картинах еврейской жизни искали только особого, пронизанного поэзией, эпоса грусти и минорных настроений, царивших в ту эпоху.

У Гиршенберга были и предшественники, как, например, Готлиб, Мориц Оппенгейм, Горовиц и др. Следует упомянуть также Кауфмана, очень формально, иными словами, чисто фотографически, изображавшего жизнь галицийского еврейства. Этот художник следовал раз и навсегда принятому им принципу: изображать натуру такой, «какова она есть», а не так, как ее видит или чувствует художник. То, что делал Кауфман, — это просто «плагиат природы», что значительно упрощает композицию и дурачит зрителя. Того же принципа придерживались позднее и Маркович, Минковский, Пастернак и др. Вообще, трудно говорить о творческом начале в их произведениях, так как они, фактически, переносили на холст нечто вроде фотографических форм. Искусство же не признает форму в духе фотографии; оно не терпит фотографического правдоподобия по отношению к натуре, так же, как и так называемой избыточности в натуре. Искусство не имеет ничего общего с лживой бесстрастностью фотографического объектива, что сейчас стало понятно даже самим фотографам, стремящимся обрабатывать свои фотографии в духе живописи... Этого не поняли только верные «натуре» художники, которые в духе «передвижников» и в наши дни изготавливают и пишут всего лишь раскрашенные фотографии.

Подобно русским, еврейские «передвижники» пытались создать национальное искусство, изображая сюжеты из еврейской жизни. В их живописном воплощении не происходило, однако, художественного переосмысления форм жизни народа. Их поиски в области национального искусства ни к чему не привели.

Интересно отметить, что подлинно-национальное искусство проявилось как раз у художников, вовсе не стремившихся идеологически воплотить национальное. Если посмотреть на произведения Кауфмана и ему подобных натуралистов, напрягавших все свои силы для того, чтобы как можно более отчетливо выразить еврейский обывательский юмор и мещанскую беспечность своих героев, то невольно вспоминается

великий голландец Франс Хальс. В своих картинах он совершенно бессознательно выразил национальные черты своего народа, его быт. Холсты Хальса дышат самобытным, настоящим юмором, несмотря на то, что эта сторона жизни интересовала Хальса-художника меньше, чем других. Если мы сравним живой юмор Хальса с юмором на картинах Кауфмана, то станет ясно, что, если еврейские «передвижники» видели в юмористическом жанре определенную национальную задачу, то Хальс, не размышляя о сюжете своих картин, в то же время воплощает национально-бытовые юмористические черты своего народа.

То, что происходило с нашими художниками-бытописателями, не миновало и еще одного художника-археолога и историка – Аскназия, весьма охотно обращавшегося к истокам.

III

Передвижнический натурализм понемногу сходил со сцены и освобождал место другим направлениям в искусстве. Появился импрессионистский реализм, нашедший своих последователей и среди еврейских художников. Однако, подобно их передвижническим предшественникам, еврейские импрессионисты не внесли ничего национального в свое творчество, хотя бы потому, что импрессионизму чуждо еврейское восприятие формы. Рожденный во Франции во второй половине девятнадцатого века, импрессионизм совершил переворот в области живописной техники. Это направление принесло с собой целый ряд открытий и методов в технике и композиции живописи, а также продемонстрировало возможность видения природы по-новому и выражения новых настроений. В творчестве импрессионистов литературно-интеллектуальное восприятие уже не играло сколько-нибудь значительной роли. Это уже было искусство ХУДОЖНИКА, искусство, построенное на непосредственном впечатлении глаза, далекое от философии и символизма.

Импрессионизм – чисто французское явление, и ни в какой другой стране, кроме Франции, он не достиг полноценного совершенства. Импрессионизм – это национальное французское искусство. Именно в нем мы можем найти характерные черты французской живописи: просветленный тон, живописность, живую и острую способность к наблюдательности, антипатию к абстрактному.

Импрессионисты пытались решить две задачи: найти новую живописную технику и реалистически отобразить современную жизнь. Это и был реализм, появившийся как движение, направленное против классической и романтической живописи. Предшественниками этого движения были бурно-темпераментный Делакруа и молчаливо-спокойные Коро и Курбе. Это было движение против «разумности» в искусстве, протест против привлечения в живопись различных посторонних, литературных, пси-

холологических и символических элементов. Это была революция, свергшая историческую и мифологическую живопись римской школы, восстание против банальности и чванливости «официальных» художников.

Не следует только смешивать РЕАЛИЗМ импрессионистов с НАТУРАЛИЗМОМ официальной салонной живописи. Между ними имеется глубокое противоречие. Натурализм передает натуру непосредственно, с большим или меньшим подобием. При этом избираются лишь чисто-внешние формы природы. Реализм воспроизводит натуру далеко не так непосредственно и абсолютно точно, хотя художник и здесь находится в зависимости от нее. Здесь не передается ее сырое состояние (правда, импрессионисты стремились изобразить всякие случайные световые эффекты природы). Художник еще не уходит от природы, но он уже берет, развивает и переосмысливает наиболее яркие ее формы и элементы, чтобы через них выразить свое собственное живописное чувство, свое собственное восприятие жизни.

Согласно теории импрессионистов, в природе не существует отдельного цвета самого по себе. Окраска предметов – не более, чем иллюзия. Единственный творческий источник цвета – солнце, окутывающее всю природу сиянием света. Импрессионисты объясняют далее, что когда мы воспринимаем природу с помощью глаза, мы усваиваем два понятия: форму и цвет. Однако они – нерасчленимы, и только искусственно мы можем отделить контур от цвета. Поэтому признавались лишь основные цвета спектра и активно разрабатывалась теория декомпозиции, о дополнительных тонах. Это имело огромное значение, так как благодаря тому, что импрессионисты уничтожили всякие цветовые примеси, они возвратили цвету его собственный блеск, его свежесть и силу. Импрессионисты углубили законы композиции, не считаясь при этом с сюжетом, но опираясь лишь на видение внутренних соотношений цветов, гармонии всей картины. Можно привести такой пример: если бы натуралист захотел скомпоновать картину – убийство Каином Авеля, – он должен был бы сначала подготовить всю композицию, изображающую Каина, затем – проделать то же самое с изображением Авеля, и лишь в самом конце – саму сцену убийства. К тому же ему следовало бы распределить в картине свои литературные и живописные интересы в соответствии с их значением и уже к этим интересам приспособить колорит и реалии. Реалист-импрессионист, напротив, на первый план картины выдвинул бы яркое пятно, например, красное одеяние, и уже к нему он бы приспособлял композицию, основное внимание уделяя тональной гармонии. «Главный персонаж в картине – свет», – говорил Мане.

Именно такая теория очень характерна для французского искусства. Лишь французам удалось искренне воплотить пульсацию света, блистательную и легкую гамму, рафинированную композицию и колорит. Французские импрессионисты пропустили

формы самой жизни через свое живописное восприятие, и поэтому им удалось совершить переворот в живописной технике и, в то же время, воплотить характер окружающей их природы.

Импрессионизм оказал колоссальное влияние. Особенно велико было его влияние на русское искусство, в котором, после упадка передвижнического натурализма, начались поиски новых, чисто-живописных истин. Однако – русские художники истолковали импрессионизм по-своему и внесли в него эстетически-интеллигентские нюансы. Благодаря своему славянскому характеру, русские художники восприняли импрессионизм очень романтично и, большей частью, литературно. Врубель, Серов, Сомов, Бенуа, Добужинский, Борисов-Мусатов, Лансере – вот характернейшие представители романтического импрессионизма. Этот романтизм проглядывает в скучающих «Маркизах и кринолинах» Сомова, в тоске «Версальских этюдов» Бенуа, в заброшенных парках Борисова-Мусатова, с их меланхолическим настроением, и в произведениях многих других русских импрессионистов.

Еврейские художники также были увлечены импрессионизмом. Однако они не проявили никакого особенного своеобразия в восприятии чуждых форм. У евреев – у Писарро – во Франции, Левитана и, позднее, Бродского, Бразы, Анисфельда, Бакста – в России, Лессера Ури, Макса Либермана – в Германии, у Йосефа Израэльса – в Голландии – у большей части перечисленных художников форма, как правило, вообще не отражает их национального восприятия. Некоторое исключение представляют собой Израэльс, Левитан и Писарро. Они были великими мастерами, и их творчество обладает поэтому определенной технической оригинальностью. У Левитана семитическое восприятие художника обнаруживается в композиции, в колорите и в вибрирующем чувстве тона. Левитан занимает совершенно особое место среди русских пейзажистов его времени, и бессмысленно видеть в его творчестве отражение русской тоски Чехова и поэтичности Тютчева. Левитановские «грустные» и «осенние» мотивы рождены не столько тоскливой русской природой, сколько специфическим восприятием ее Левитаном как евреем, с его специфической способностью совершенно слиться и сжиться с чуждым окружением. Подобное же своеобразие в известной мере чувствуется и в импрессионизме Израэльса. Сероватый колорит, глубина тона, «интимность» его композиций – все это характерно для голландского еврея Израэльса. У Писарро расовые черты находят свое выражение в том, что он обращается с принципами импрессионизма более рационально и сдержанно, чем большинство его французских коллег. Именно поэтому он был первым, кто дал французскому художнику Сезанну толчок к пониманию сущности истинной картины. О расовой личности у Макса Либермана говорить трудно. Возможно, лишь его способность к имитации является единственным доказательством его происхождения. Уро-

женец Германии, он воспринял импрессионизм исключительно как немец, «чисто по-немецки». Совершенно не случайно то, что Бака – декоратор. Его утонченность, культурность, полнота темперамента находят свое применение в балетных декорациях. Экзотически кричащие по своему колориту, они, в своей рафинированности, в определенной мере являются продуктом древней семитской культуры.

И все же, все эти перечисленные еврей-импрессионисты внесли чрезвычайно мало своего в подходе к технике импрессионизма. У некоторых из них «национальное» проявилось только в еврейской способности к имитации, умении приспособиться, а органично-своеобразные ценности у них абсолютно заслонены. Итак, еврейским импрессионистам также не удалось в полной мере выразить национальное начало в своем искусстве. И все это потому, что импрессионизм не был в состоянии воплотить самобытно-еврейские особенности восприятия, так как специфическое выражение невозможно в заимствованной чуждой форме, которая отражает чуждые эмоции.

IV

*Я хотел бы создать из импрессионизма нечто такое,
что сильно и вечно, как искусство музеев.*

Поль Сезанн

Искусство, чистая форма, – всегда абстрактно. Национальное в искусстве выражается тогда, когда абстрактное живописное чувство воплощается через специфический материал восприятия. Искусство, создаваемое таким способом, отражает расовые черты, иными словами, национальную форму.

Наше живое еврейское искусство, переварившее уже элементы западноевропейского творчества, находится в лагере «левых». И это совершенно не случайно. Еврейские художники ощущают свое родство с современными новаторами, выдвинувшими принципы абстрактной живописи, ибо только в чистом, абстрактном творчестве, свободном от какой бы то ни было примеси литературы, возможно достичь воплощения собственного национального ощущения формы. Современные художники выражают свои идеи исключительно средствами чистой живописности. Их собственное восприятие и восприятие зрителя больше не разделяют никакие другие вспомогательные средства, кроме линий, форм и красок. Благодаря особенностям абстракции, всегда отвечающей лишь на один вопрос «как?» в восприятии художника, многие из современных еврейских художников раскрыли свои расовые черты, даже если они совершенно не предполагали выискивать и подчеркивать свое специфическое национальное восприятие. Как бы художник ни стремился в своих намерениях быть интернациональным, но если он оформляет свое живописное чувство абстрактно,

оно всегда будет национальным, так как специфическая духовная конструкция художника всегда вырастает из накопленных эмоций окружающей среды.

Абстракция, которая есть самостоятельная форма живописи, не терпит никаких других душевных излияний, кроме чисто живописных. Тем самым выявляется их самая сокровенная сущность, состоящая в том, «как» художник воплощает свое живописное чувство. Если мы проанализируем это самое «как», то обнаружим, что для французов характерны светлый тон и живописность; для немцев – сухость, рациональность, принципиальное значение рисунка, в то время, как живописность почти полностью у них отсутствует; для евреев – аналитически-синтетическая сероватость колорита и углубленно-темноватая полихроматичность (цвета, переходящие в полутона); фресковая живопись характерна для итальянцев; упрощенность линий и возвышенность религиозной живописи – для византийцев.

Итак, совершенно ясно, что национальное в искусстве воплощается только в абстрактной форме. Поэтому-то и произошло то, что, когда еврейские передвижники пытались создать еврейское национальное искусство с помощью «что», через сюжеты еврейской жизни, а не через живописный материал, то есть абстрактно, им не удалось воплотить свое национальное и они остались в пустоте – вне формы и вне искусства.

Принцип абстрактного воплощения формы наиболее активно провозгласили французы. «Не то, «что» воплощено, но «как» воплощено» – эта аксиома нашла свое ярчайшее выражение в творчестве Поля Сезанна. Сезанн переосмыслил все достижения импрессионизма и искал уже не случайное, не минутные блики и трепетание света, но объемность и длительность обнаруженного и выявленного мотива. Сезанн почти всегда писал с натуры, но только в частности он был похож на своих товарищей, импрессионистов. Вместе с ними он был сыном эпохи, богатой и великой в своих исканиях, и ему в большой мере удалось показать, что в качестве объекта своего искусства можно выбирать форму и именно в ней выражать свои ощущения. Решение задач, которые ставил перед собой Сезанн, привело его к невероятно плодотворным открытиям, а потому он по праву считается одним из величайших художников девятнадцатого столетия. Ко времени Сезанна уже созрела необходимость обновления искусства, понимание того, что оно нуждается в свежем и живом дыхании. Первые намеки на новое искусство мы находим уже у Эль Греко, об этом говорил Делакруа, но на деле осуществил обновление искусства – только Сезанн. В ту переходную эпоху, когда, казалось, живопись исчерпала все свои, даже побочные, средства, Сезанн открыл ряд новых, чрезвычайно важных истин, или, вернее, – одну глубокосущностную истину, возвысившую его творчество до уровня искусства Тициана, Эль Греко, Рембрандта.

Благодаря Сезанну, искусство вновь расцвело, словно дерево, впитавшее свежие жизненные соки. В творчестве импрессионистов было немало декоративного, случайного, они нередко пренебрегали формой и композицией, чтобы передать экспрессию и эффект красочности. Сезанн освободился от всего этого. Он сформулировал принцип монументальной живописи: устойчивая конструкция (композиция квадрата), равновесие живописных масс, выявление объема вещи на плоскости картины, обработка внешней поверхности холста с учетом его тональности. Значение достижений Сезанна стало еще более понятным тогда, когда живопись превратилась в искусство воплощения определенных предметов с помощью линий и красок, призванных пробудить в нас пластическое сознание. В творчестве Сезанна как бы возродилась «станковая живопись» («брэт-молэрай» – живопись на плоской деревянной панели – прим. Г.К.). Исползованный термин «брэт-молэрай» – всего лишь намек на такой вид искусства, который имеет своим источником прежде всего живописные явления, проистекает из творческого процесса самого художника и из творческого восприятия подлинной картины, в противоположность инструментальному искусству росписей плафонов, декоративной и театральной живописи.

Основные принципы, сформулированные Сезанном, в полной мере воплотила пришедшая вслед за ним группа художников. Они дополнили сезанновский принцип о конструировании вещи в ее объеме и ушли далеко вперед по сравнению со своим учителем. Они развили понятие объема и, в отличие от учения Сезанна об объеме как едином объекте формы на плоскости четырехугольника холста, они работали с объемом как со взаимоотношением отдельных, упрощенных и систематизированных плоскостей, что создает единство композиции. Такой способ выявления объема на плоскости холста придает картине еще большую глубину и значительность. Эти достижения наиболее ярко воплотились в произведениях Брака, Ле Фоконье, Метценже, Глеза, Дерена, Леже. Кубисты провозгласили, что картина сама по себе имеет право на существование, даже если она не содержит никакого отражения живой реальности, как, например, деревьев, цветов или человеческого лица. Они, однако, были единодушны в том, что невозможно полностью игнорировать формы реальной природы. Теоретики и проповедники кубизма Глез и Метценже заявляли, что в наше время, по крайней мере, «нельзя сразу поднять искусство до уровня чистой абстракции».

И все же эволюция искусства свернула с их дороги, искусство обновилось «до уровня чистой абстракции». Некоторые из кубистов, не удовлетворенные достижениями в области объема и композиции, стремились углубить поверхность холста так, чтобы до беспредельности внедрить в картину поверхность объема, считаясь при этом с особенностями человеческого зрительного аппарата. Ради достижения этой цели кубисты совершенно отказались от какого бы то ни было уподобления формам

реальности и сосредоточились на беспредметных конструкциях, являющихся глубинными элементами объема. Кубисты полагали, что предметы, благодаря особенностям своего движения и определенной окраски, не допускают окончательного построения конструкции объема на плоскости. Свои композиции кубисты строили из центра, откуда определенные части изображения распространялись по диагоналям к границам четырехугольника холста. При таком подходе к композиции выявился ряд новых возможностей в смысле индивидуализации фактуры каждого элемента структуры, что позволяло также обогатить картину различными новыми техническими методами.

Первым художником, создавшим такого рода композицию, был француз Брак. Однако последующее непрерывное развитие беспредметной абстракции связано с именем испанца Пабло Пикассо. Пикассо не удовлетворился достижениями Брака. Эффект, что достигается при выявлении цвета во всей его глубине, Пикассо стремился усилить также по отношению к различным боковым плоскостям, связанным между собой в виде наросших слоев. Для этого он применял всевозможные вспомогательные материалы, которые должны были подчеркнуть воздействие живописи. Таким образом он ввел в употребление дерево, железо, стекло, ткани, газетную бумагу и т.п. Подобные искания привели Пикассо к тому, что в конце концов он отложил палитру и краски в сторону и принялся сооружать композиции своих картин, наклеивая на них кусочки мрамиро-ванной бумаги, обрывки газет, части музыкальных инструментов, игральные карты, фрагменты вывесок и т.п. Эти всевозможные материалы он сводил воедино очертаниями круга или овала. С помощью таких экспериментов Пикассо стремился достигнуть истинно-живой, органичной материальной гармонии в ее красочном многообразии. Во всяком случае, в последних свершениях Пикассо живопись уже достигает «уровня чистой абстракции».

Оценивая достижения современной живописи в области формы, нельзя пройти мимо вклада в эту сферу футуристов. Футуризм, рожденный в Италии, привнес в искусство целый ряд новых импульсов и устремлений (у итальянцев и у русских – с нюансами литературности), тесно связанных с ультрасовременной действительностью. Футуристы стремились выразить в картине реалистическое представление о движении в его динамических, непрерывно сменяющихся формах. Они стремились запечатлеть черты лица современной жизни: бешеный темп, динамичность, механизированную усложненность и придавленность проявлений и поползновений этой жизни, втягивающей все в неумолимый водоворот стремительных, неуправляемых изменений. Футуристов отличает от кубистов стремление к отображению современной действительности в ее динамическом состоянии. Они требовали, чтобы «эпоха машин и электрической энергии была бы отображена во всех видах искусства».

МАНИФЕСТЫ ЕВРЕЙСКОГО АВАНГАРДА

Для многих современных художников футуристическое движение открыло новые горизонты, обнаружило новые художественные формы. Динамическая конструкция живописной поверхности картины, как и ее статическое состояние, характерные для современной живописи, являются результатом футуристического движения.

Пикассо – это синтез и высшее проявление современного абстрактного чувства формы. В творчестве Пикассо соединились все достижения его предшественников и великие открытия его времени. Выявление поверхности объема, глубины плоскости картины и передача объема на плоскости, – все то, что являлось задачей кубизма и, одновременно, выражение и мощного динамизма, и статики, в чем заключались достижения футуристов, – все это умел только испанец Пикассо. Только ему удалось это совместить, благодаря аскетичности и аналитичности своего восприятия. Вот, почему Пикассо близок и дорог нам, еврейским художникам, воспринимающим форму только как воплощение живописного материала. Кто знает – может быть, таким образом проявляются определенные еврейские расовые черты, родственные испанским?

Во всех перечисленных свершениях нашел свое отражение национальный материал художника, каждый художник выразился в этом материале своим особенным образом. Француз Брак и испанец Пикассо, которые оба работали над вещественными абстрактными композициями, привнесли в эту область характерные только для каждого из них особенности, и каждый из них воплотил в своих композициях свою расовую индивидуальность. В творчестве Брака отразилось своеобразие французской культуры, которое не позволяет выявлять до логического конца сущность живописного произведения, – то, чего достиг испанец Пикассо, благодаря фанатичной аскетичности и аналитичности, присущим испанскому народу.

Первые попытки еврейских художников воплотить некоторые специфические элементы в своей живописи были предприняты в России. Наиболее ярким проявлением их достижений в этой области является творчество Шагала, Фалька и Альтмана, весьма своеобразно воспринявших современную абстрактную форму.

Натан Альтман – один из тех художников, которые выдвинулись на волне русского интеллигентско-романтического импрессионизма (группа «Мир искусства»). Однако, будучи евреем, Альтман быстро освободился от определенного груза отсталости русской живописи и освоил открытия французских художников. В период рафинированного ретроспективизма и мании графичности творчество Альтмана активно погружено в русский художественный мир («Портрет Анны Ахматовой», 1914). В ахматовском портрете мы находим умственно-интеллектуальный анализ достижений Запада, пропущенных через призму русского живописного восприятия. По своей внутренней конструкции композиция портрета слезливо-сентиментальна, но при этом

исключительно рациональна. В этом портрете парадоксальным образом соединяются различные, противоречащие друг другу, подходы. Натуралистическая трактовка лица противоречит кубистическому построению фона. Реалистическая лепка рук не сочетается с графически-расчлененными частями всей композиции, построенной по законам кубизма. Вообще, в «Портрете Анны Ахматовой», как и в других работах Альтмана, недостает подлинности живописного материала. Его холсты – скорее раскрашенные рисунки, чем настоящая живопись. В них – больше графики, чем живописности. В своем «Натюрморте» Альтман стремится выявить самую сущность вещей, но их воплощение у него – не живописно.

И все же Альтман выражает новейшие тенденции. Однако он не воплотил исканий в области чистой живописности, в чем и состоит заслуга современного новатора. В Альтмане встречаются два начала: современный еврейский художник-новатор и реликты устаревшей натуралистической живописной традиции, мешающей ему воплотить специфический материал, соответствующий его семитической конструкции. Тем не менее, Альтман владеет интеллектуальной рациональностью, и, благодаря этому, напряженные усилия воли и разума превратили его в современного еврейского художника-новатора. Альтман обратился к поискам элементов, с помощью которых он смог бы выразить свое специфическое «я», а потому не случайно, что он начал изучать еврейское народное искусство. Результатом этих исканий стал цикл «Еврейская графика» (Художественная выставка «Мир искусства» 1914 года). К сожалению, произведения еврейского народного творчества у него не были индивидуально переосмыслены, но просто скопированы. В прекрасно изваянном скульптурном портрете «Голова молодого еврея» видно намерение художника выявить свое национальное начало.

В несколько большей степени еврейское восприятие выражено у художника-живописца Фалька, ищущего подлинно-живописную форму в ее абстрактном понимании. Это наиболее ярко проявилось в его работах крымского периода 1916-1917 годов («Портрет родителей», натюрморты и этюды). Благодаря своему своеобразно-еврейскому стремлению к сдержанности и, в то же время, к предельной убедительности, Фальк в «Портрете родителей» синтезировал живописные достижения Сезанна и кубистов и при этом внес свои собственные субъективные штрихи. Сезанн и несколько кубизированное построение отдельных частей (элементов) всего целого композиции. Это достигается модуляциями формы живописного пятна с помощью тончайших обертонов. Фальк располагает на плоскости четырехугольника холста обобщенные крупные живописные формы и при этом не размечает границ между отдельными частями и пятнами. Поэтому его живопись можно считать монументальной. В своем стремлении утвердить сущность картины на ее плоскости Фальк более

сдержан, чем Пикассо. Фальку, преодолевшему принцип многих новаторов, стремившихся передать глубину картины с помощью живописной перспективы, построенной из центра, удается достичь выражения глубины всей поверхности холста, не прибегая к центрическим построениям. Национальное воплотилось у Фалька в синтетизированности тона и живописного колорита. В ряде его натюрмортов и пейзажей, как правило, чувствуется синтез каждого цвета, каждой краски: это – не просто розовое, черное, голубое, но именно синтез розового, черного или голубого. Такого рода восприятие возможно только у еврея.

Фальк всегда пытался воплотить свой собственный живописный материал, но почти никогда не искал воплощения своего национального материала. Кто знает? Если бы Фальк был воспитан в лоне еврейской культуры, если бы он был обращен к ней, может быть, тогда его творчество было бы еще более величественным, еще более универсальным. Тем не менее, Фальк – отрадное явление среди еврейских художников. Во всяком случае, все достижения Фалька могут быть успешно применены на пользу нарождающейся еврейской живописи.

Особое место занимает Шагал. Особое место – потому что, в отличие от Альтмана и Фалька, Шагал в абстрактной форме воплотил как свой индивидуально-живописный, так и свой национальный материал. Шагал, в определенной мере, уже продукт еврейской культуры. Живописными понятиями он выражает формы жизни своего народа. Находясь в Париже, в самом эпицентре водоворота поисков новейших форм в искусстве, задушившем немало личностей, Шагал, благодаря специфичности своего восприятия, сохранил свою индивидуальность. Он воспринял все современные достижения, включая и футуризм, но своеобразно переосмыслил их. Лучшим доказательством тому служит «Молящийся еврей» (1914), произведение, которому принадлежит законное место среди величайших шедевров современной живописи. Эта картина может служить краеугольным камнем основания развивающегося еврейского искусства. Ни в каком другом произведении не сконцентрировано вместе такой, передававшейся через поколения и освященной опытом всего совокупного наследия, культуры, наряду со свежестью и остротой животрепещущего восприятия. Содержательное и визуальное в этой картине выявляются глубиной живописной поверхности, и это исполнено такой колоссальной убедительности, что она приобретает монументальность фрески. Это – то, что касается архитектоники картины. В ее фактуре и живописной поверхности наилучшим образом запечатлелась национальная личность Шагала. Насыщенный тон, бархатистый колорит, глубина красочных слоев – в этом отразилось благоговейное отношение евреев к бархату, шелку, атласу и другим полихромным тканям, использовавшимся в культовых целях (футляры для филин, талесы, облачения свитков Торы и т.п.). Экстатическая насыщенность тона в

живописи Шагала – достижение в области еврейской национальной живописи. Совершенно не случайно, что в шагаловской палитре такое важное место занимают дополнительные цвета: бархатисто-черный, фиолетовый, коричневый, небесно-лазурный, соседствующий с багрово-красным. Все это – колорит тканей, столь любимых евреями и распространенных в их жизни.

Некоторые современные художники утверждают, что не может быть никакого подхода к портретируемому живому лицу в отрыве от окружающих его предметов. Шагал же, благодаря своему еврейскому восприятию, в своем «Молящемся еврее» отобразил существовавший у евреев на протяжении жизни многих поколений контраст, глубокое противоречие между восторженным живым лицом, осененным Божьей благодатью, и его убогим окружением. «Молящийся еврей» наделен живописно-конструктивным национальным пафосом, а потому займет первое место в еврейском музее.

Характерно еврейским является также шагаловский цикл «Пейзажи штетла», особенно – «В окрестностях Витебска». Упрощенность форм и примитивизация восприятия особенно ярко проявляются в глубокой живописности. Наиболее впечатляющую значимость глубина четырехугольника холста приобретает в шагаловской композиции «Празднование дня рождения» (1917), в которой даже мельчайшие ее части с подлинным мастерством соединяются в живописное целое.

Шагалу как художнику-живописцу непростительно лишь одно – его литературно-анекдотические холсты, где отсутствует всякая живописная конструкция и композиция. Именно к такому роду произведений относится его этюд «Часы». Глядя на него, хочется спросить: для чего нужны такие большие часы, глубокая ночь, глядящая в окно, и маленькая человеческая фигурка? К тому же ряду должны быть причислены также шагаловские «парикмахерские» и другие подобные «этюды».

Большую роль в живописи Шагала играет то, что художник, многим обязанный маленькому штетлу, переосмыслил еврейское народное творчество. Еврейское народное искусство дало Шагалу зоркость и остроту в видении плоскостных композиций. То, что Шагал видел на протяжении всего своего детства и в зрелом возрасте – резные надгробия, росписи синагог, множество еврейских примитивов и т.п., – послужило ему материалом, который он воплотил, чтобы выразить свое национальное «я».

Заслуживают внимания и достижения Шагала в области графики. Сокровенная сущность графики – ритмическое движение черно-белого пятна – у Шагала выявлена ярко и убедительно. В его графических работах чувствуется также влияние еврейских деревянных примитивов Галиции.

Из всех еврейских художников Шагал – единственный, кто смог понять, оценить и частично творчески переосмыслить народное еврейское пластическое наследие.

На вопрос, «как» воплотил Шагал свой ЖИВОПИСНЫЙ материал? – мы можем ответить: являясь продуктом еврейской культуры, Шагал воплотил свой НАЦИОНАЛЬНЫЙ материал. В этом его величайшая заслуга, и потому – он первый, кто по праву может называться «еврейским художником».

Кроме упомянутых еврейских художников, существует также уже сегодня некоторое число еврейских живописцев, стремящихся выразить национальное начало. В целом ряде городов и местечек созданы коллективы и группы еврейских художников, пытающихся воплотить живописный материал в национальной форме. Эти искания только начинаются, и поэтому их характеристика и оценка были бы преждевременными. Интересное явление представляет собой вышедший из этой среды художник Шейхель. Что же касается всей прочей графической и живописной продукции, носящей в последнее время явный отпечаток влияния творчества Шагала, то в своем большинстве – это антихудожественная макулатура, для которой нет никакого места в развитии еврейской живописи.

* * *

Еврейское народное искусство – лучшее доказательство того, что у евреев всегда было живо органическое живописное чувство. Однако воплощение подлинно-живописных форм началось у нас только в последние шестьдесят лет. Неизрасходованная живописная энергия, не имевшая возможности выразиться в пластической форме, отразилась только в словесной, языковой форме еврейской культуры. Этим и объясняется то, что аналитичность, синтетичность и погруженность в живописные искания определяют самобытность материала современного еврейского художника. Художественное слово, в самом себе воплощающее пластическое восприятие, вообрало в себя все элементы пластики. Отсюда проистекает пластическая картинность еврейской светской культуры. Когда еврейский художник ставит перед собой задачу выявить свой национальный материал, он должен при этом впитать культурные ценности своего народа, накопленные многими поколениями.

Из-за отсутствия пластического воплощения в живописи накопившиеся пластические формы находили свое воплощение в формах самой жизни. Однако современный еврейский художник склоняется к беспредметной живописи, так как в такого рода живописи не отражаются жизненные эмоции.

На фоне экстремальных достижений западноевропейской живописи, доходящих до абсолютной абстракции, которая уже нередко граничит с чисто-техническими экспериментами, – еврейский художник, благодаря его свежести, его ярко-фанатичной и наивной способности к восприятию и к воплощению своего животрепещущего жи-

МАНИФЕСТЫ ЕВРЕЙСКОГО АВАНГАРДА

вописного чувства в национальном материале, – еврейский художник призван про-извести переворот в современной живописи.

Усталый Запад, уже исчерпавший все формы пластического ремесла, принесший в жертву во имя этого ремесла самый экстаз живых жизненных эмоций, зовет све-жих, молодых живописцев, еврейских художников, по-азиатски опьяненных формой. Еврейская форма уже здесь, она просыпается, она возрождается!

Перевел с идиша Г. Казовский

«Уфганг» (Восход»), Киев, 1919. Русский перевод: «Зеркало», Тель-Авив, 2011.

О МОГИЛЕВСКОЙ СИНАГОГЕ

Воспоминания

(«Римон», 1923, № 3, сс. 8 – 13. Берлин)

Это было между 19... и 1916-м. Глянешь на календарь – не так уж и давно, оглянешься на прожитое – несколько эпох тому назад.

Первопроходцы еврейской живописи добрались со своим ремеслом до восточной границы черты оседлости. Иными словами, они доказали, что если водить по бумаге карандашом или углем, или по холсту кистью и красками – получится картинка. И молодежь начала «творить». Стали возникать группы, из групп – выросли «школы», и из всего этого – проблемы.

Мальчишки из хедера, еще и не нюхавшие Талмуда¹, уже были пропитаны искусством анализа.

И мы, едва взявшись за кисть и карандаш, сразу принялись препарировать не только окружающий мир, но и самих себя. Кто же мы такие? Каково наше место среди народов? И каким должно быть наше искусство? Движение это сформировалось в местечках Литвы, Белоруссии, Украины, оттуда докатилось до Парижа и закончилось – а не началось, как мы тогда думали – в Москве на «Первой выставке еврейского искусства» в 1916 г.²

Ища самих себя, ища образ нашего времени, мы заглядывали в старые зеркала, стараясь постичь так называемое «народное творчество». Такой путь в начале нашей эпохи проделали почти все народы.

Теперь у вас есть логичное объяснение тому, как так вышло, что в один прекрасный летний день я «пошел в народ». За компанию со мной отправился Рыбак³.

О могилевской синагоге ходили всякие легенды. Мы пустились вслед за ними. Сначала мы остановились в Копыси⁴. Нам сказали, что копысская синагога – того же

¹ Начальная религиозная школа для мальчиков. В такой школе мальчики начинали изучать Талмуд в 9-10 лет. Его изучение, в отличие от предшествующего заучивания библейского текста, было построено, вслед за самим текстом, на провокативных вопросах, на анализе.

² Имеется в виду «Первая выставка еврейского искусства», организованная Еврейским обществом поощрения художеств в апреле 1916 в Петрограде. Лисицкий не принимал в ней участия. Зато активно участвовал в организации второй выставки, которая прошла в апреле 1917 г. в Москве. Он был секретарем ее оргкомитета, подготовил эскиз плаката и обложки каталога.

³ Исохр-Бер Рыбак (1897 – 1935) – живописец, график, активный участник «Культур-Лиги».

⁴ Заштатный город Горецкого уезда Могилевской губ. (в наст. время поселок в Витебской обл., Беларусь). В 1897 г. в Копыси проживало 1400 евреев (40 % населения города). Еврейское название Копуст. Значимый центр хасидизма и еврейского книгопечатания.

типа, что и могилевская, и что расписана она тем же мастером. Увидели же мы в Копысе горстку угля, обгоревшие кирпичи фундамента, да несколько подгнивших бревен, которые кто-то уже отдал на постройку новой синагоги – старая сгорела. Да и всё местечко целиком сгорело, так что никаких следов старины больше не оставалось.

Мы поехали дальше. Приехали в Могилев⁵. И еще издали с Днепра заметили черную, высокую, похожую на амбар, небольшую постройку – синагогу. Но это ведь еще только что-то в роде предместья. Это не может быть та синагога. Мы вышли на берег и отправились в город на поиски. Нас посылали к каким-то новым, каменным, «красивым» синагогам с будуарными фонарями, свежевыкрашенными карнизами и с вывесками, как в провинциальном «кинематографе».

Через пару часов мы нашли ее. Синагога эта стоит на самом берегу Днепра, но в таком «котле», что она оказывается совершенно спрятана⁶. И это примечательно. Синагоги всегда так располагают, чтобы они доминировали над окружающим пейзажем – как в Друе, в Дубровно⁷ и в других местечках: синагога всей своей массой, а в особенности крышей, формирует узнаваемый профиль местечка, так же как характер старого европейского города формируется его башнями и соборами.

Стиль синагоги могилевского типа (тип чистый, ясный, я бы сказал – классический) – тот же что и у христианских базилик, то есть – возвышается центральная часть с окнами, два более низких флигеля расположены по бокам на севере и юге. Но в отличие от церквей, боковые части тут не открыты, а совершенно отделены от центральной части – от мужской синагоги. Во флигелях – женская синагога, и только узкий проем выше уровня глаз соединяет ее с мужской частью. Это старинный стиль. Его нам довелось увидеть на изображениях внутреннего убранства старейшей синагоги Германии в Вормсе (XIII в.)⁸. Там тоже мужская и женская части расположены на

⁵ Губернский город (в наст. время областной город, Беларусь). В конце IX в. еврейское население – около 20 тыс. человек (50% населения города).

⁶ Большая или Старая синагога на Школище. Школище – от общеславянского «жидовская или еврейская школа», то есть «синагога». Синагога часто определяла название окружающего ее городского района. На идише такой район назывался «Шул-хойф» (Синагогальный двор) или «Шул-гас» (Синагогальная улица). Очевидно слово «школице» является их белорусским эквивалентом. Построена ок. 1680 г. Расписана ок. 1840 г. В 1918 г. объявлена памятником старины и поставлена под охрану, в 1938 г. разобрана по указанию Горкомунхоза г. Могилева.

⁷ Друя – заштатный город Дисненского уезда Виленской губ (в наст. время поселок в Витебской обл., Беларусь). В 1897 г. в г. Друя проживало 3000 евреев (64 % населения города).

В 1916 г. Лисицкий написал маслом картину «Интерьер синагоги в Друе». Дубровно – местечко Горецкого уезда Могилевской губ. (в наст. время поселок в Витебской обл., Беларусь). В нач. XX в. в Дубровно проживало около 5000 евреев (50% населения города). Центр кустарного ткачества.

Лисицкий использовал силуэт синагоги в Дубровно в своей графике.

⁸ Здание синагоги в Вормсе – старейшей из сохранившихся в Германии до прихода нацистов к власти синагоги – было построено в 1175 г. В 1212 г. к нему была пристроена вайбершул (женская синагога). Описываемая Лисицким конструкция – мужская и женская молельня находятся на одном уровне, разделены стеной, в которой пробиты окошки – характерна также для синагог Восточной Европы XVI – XVII вв.

одном уровне, и в стене между ними – окошечко. У такого окошечка обычно стояла еврейка, повторявшая за хазаном молитвы, которой вторили остальные молящиеся еврейки. В Вормсе на кладбище есть даже надгробие XIV в. одной такой фирзогерин⁹.

Галерея для женщин – это позднейшее изобретение. Сейчас в Могилеве тоже уже есть галерея для женщин, а в боковых флигелях находятся: в одном – шамес¹⁰, он же столяр, который со своими стружками и печкой когда-нибудь непременно спалит всю синагогу, а в другом – хедер. Общий характер синагоге придает ее самая высокая центральная часть с заостренной крышей и два вжатых в нее по бокам флигеля с покатыми крышами и малюсенькими окошками.

В середине дня синагога закрыта. Мы отыскали шамеса, и он нам отпер.

Нет, это было как-то иначе, чем то первое потрясение, которое я испытал, посетив романскую базилику, готическую капеллу, барочную кирху в Германии, Франции, Италии. Может быть, когда ребенок просыпается в своей колыбельке, затанутой пологом, на которой сидят мухи и бабочки, и все это залито солнцем, вот, может быть, тогда он видит нечто подобное.

Стены – деревянные, бревна – дубовые, звенят от удара. Над стенами – дощатый потолок в форме шатра. Все швы на виду, никакой уловки, никакой хитрости плотника. Но все пространство синагоги так разделено художником и так заполнено несколькими локальными цветами, что весь огромный мир живет в нём, и цветет, и летит в этой небольшой чаше.

Вся внутренняя поверхность синагоги расписана – от спинок скамеек, которые тянутся вдоль стен, до самой верхушки шатра. Синагога, четырехугольная в плане, переходит в восьмериковый шатровый свод, точь в точь ермолка. Треугольные панели маскируют переход от четырех- к восьмиграннику. Стены и потолок разделены с величайшим чувством композиции. Это явление ничуть не примитивно, оно – плод великой культуры. Откуда она происходит? Мастер этой работы, Сегал говорит в своей подписи, исполненной благородного вдохновения... «Давно уже брожу я по земле живых...»¹¹.

⁹ Женщина, указывающая другим женщинам, какую молитву читают, чтобы они могли следить за литургией по молитвенникам с переводом на идиш.

¹⁰ Синагогальный служака.

¹¹ Здесь мы приводим полный текст надписей, прочитанных с приведенных в статье фотографии.

На верхнем щите написано: «Чтобы подробно изобразить это, многие дни бродил я по земле живых, исполняя долг свой и расписывая свод, на который дали пожертвования многие уважаемые господа, благодетели Хевра Кадиши и Гемаха* в честь Господа Бога нашего, создающего горы, да спасет Он нас от всех горестей на веки вечные, да будет воля Его, аминь».

На нижнем щите написано: «Эта священная работа сделана руками гр'р** Ицхок-Айзика Сегала, зц'л***, из святой общины столичного**** города Слуцка».

Под изображениями написано следующее: «Чтобы не потерять души своей и духа своего, пусть он [человек] дотошно постигает дела свои, пока он в силе своей и в могуществе своем, ибо Творец вешает человеку речь Свою языком Своим и устами Своими, и да уберезет Он его [человека] от посрамления».

Говорят, что он расписал три синагоги – в Могилеве, Копысе и Долгиново¹² (называют и другие места). После того как мастер закончил работу, он упал со помостей и умер. Так рассказывают в каждом местечке: могилевчане говорят, что он умер в Могилеве; копысьцы – что в Копыси; долгиновцы – что у них. Две последние синагоги сгорели. Долгиновская синагога – уже давно. Мой отец¹³ обыкновенно описывал огромную фреску оттуда – погребение Иакова, с катафалком, лошадьми, сыновьями Иакова, египтянами и так далее.¹⁴ Теперь нам не с чем сравнить его рассказ. Но сама история характерна для оценки художника. Так велико его творение, что дальнейшая жизнь может только принизить его. Закончил эту работу – и душе больше нечего делать в теле.

Центр всей композиции – свод. На западной стороне при входе изображены огромные стоящие львы, а под ними – павлины. Львы держат два щита с надписями, на нижнем – надпись в память о художнике. Затем по трем северным и трем южным панелям шатра идет фриз, на котором разворачивается жизнь пожирающих и пожираемых тварей. Внизу – вода, над ней – земля, над землей – небо, в небе – звезды, которые распускаются цветами. В воде – рыбы, их ловят птицы. На земле лиса тащит в пасти птицу¹⁵. Медведь лезет на дерево за медом. Птицы несут в клювах змей. И все эти летящие и бегущие твари – люди. Сквозь маски четырехлапых или пернатых они смотрят человеческими глазами. Это очень примечательная черта еврейского народного искусства. Что являет собой в Могилевской синагоге львиная голова в изображении зодиакального созвездия Льва, как не лицо раввина?

Над фризом расцветает огромный растительный орнамент, кольцом охватывающий весь потолок. Еще выше – череда медальонов скорее ориентального, я бы сказал – мавританского стиля. Сложные плетения в них – мотив, отчетливо напоминающий рисунок Леонардо да Винчи для печати его Академии. И теперь я вспоминаю,

¹² Местечко Вилейского уезда Виленской губ. (в наст. время деревня в Минской обл., Беларусь). В 1897 г. в м. Долгиново проживало 2560 евреев (72%).

¹³ Морехай Залманович (Марк Соломонович) Лисицкий (1963 – 1948) – торговый агент, литератор-дилетант, писал на иврите, идише и русском. Он был приписан к Вилейскому еврейскому обществу и до переезда в Починок (где родился его сын, художник Л. Лисицкий) и затем в Витебск жил в Долгиново. Очевидно, это объясняет его рассказы сыну о Долгиновской синагоге.

¹⁴ Интересно не критическое отношение художника к рассказу своего отца. В деревянных синагогах не было фресок. В росписях синагог, как деревянных, так и каменных, никогда не использовали изображения людей. Лисицкий, обследовав несколько синагог, казалось бы знает об этом. В частности, в Могилевской синагоге, которую согласно традиции украшал тот же мастер, что и синагогу в Долгиново, не было изображений людей. Тем не менее, Лисицкий некритично воспроизводит рассказ своего отца. Описанная им «фреска» с сыновьями Иакова и египтянами живо напоминает лубок, хранящийся в коллекции РЭМ. Это рисованный лубок был привезен с Волыни экспедицией Ан-ского и, возможно, экспонировался в Музее Еврейского историко-этнографического общества. Можно предположить, что произошла контаминация какого-то рассказа отца о синагоге в Долгиново и этого лубка, который Лисицкий безусловно видел.

¹⁵ Аналогичные мотивы присутствует в росписях синагоги в Ходорове (Восточная Галиция).

что видел однажды в Милане, в Каstellо, залу, потолок которой, расписанный Леонардо, имеет похожий плетёночный орнамент.

Над ним расположены выстроенные в ряд знаки зодиака. Двенадцать композиций в медальонах связаны вместе в единое целое. Изображение знаков зодиака очень самобытно, некоторые написаны удивительно лаконично и выразительно. Таков, например, стрелец. Нарисованы только руки – одна держит лук, другая натягивает тетиву. Это – «сильная рука», «карающая десница» из Библии. И надо всем – в центре «ермолки» – трехглавый орел, сросшиеся воедино русский или польский орлы¹⁶.

На восточной стене над орн-койдешем¹⁷ снова львы, но только здесь они держат уже скрижали, и от них тянется огромный капойрес¹⁸, охватывающий весь орн-койдеш. По сторонам – два панно: слева на северной стене «Вормайза»¹⁹ – некий проклятый город, окруженный драконом, и Дерево Жизни. С другой стороны, на северо-западе²⁰ – Иерусалим и Дерево Познания.

На треугольниках, маскирующих переход от стен к потолку, изображены: на том, что на северо-западе – Шорабор²¹; на другом, на северо-востоке – дикая коза²²; на

* Общинные благотворительные организации.

** Традиционная аббревиатура, означающая «ребё, господина».

**** Традиционная аббревиатура, означающая «благословенна память праведника». То есть мастер уже умер, и надпись выполнена в его память.

*** Служ по традиции считался столицей княжества.

¹⁶ Идея, что изображение орла с тремя головами в куполе синагоги представляет собой соединение государственных гербов кажется неверной. В куполе синагоги часто присутствует изображение двуглавого орла. Как убедительно показал Б. Хаймович, это символическое изображение Всевышнего (Khaimovich, 2000 - Khaimovich B. The Jewish Bestiary of the XVIIIth C. in the Dome Mural of the Khodorov Synagogue // Jews and Slavs. Ed. V. Moskovich. Vol 7. Jerusalem, 2000. P. 130-187.) Изображение трехглавого орла совершенно уникально. Вероятно, оно восходит к трем коронам, упомянутым в талмудическом трактате «Пиркей Авот» (Изречения Отцов, т.е Мудрецов). «Другой важнейший символ, кесер, венец или корона, восходит к известному изречению из талмудического трактата «Пиркей Овес» («Изречения отцов», сборник высказываний танаев, в основном, нравоучительного характера): «Есть три короны: корона [знатока] Торы, корона священнослужителя и корона царя – но корона [обладателя] доброго имени возвышается над ними» (Пиркей Авот, 4:12).

¹⁷ Кивот (букв. священный ящик) для свитков Торы.

¹⁸ Ламбрекен (букв. крышка, эти словом называлась крышка Ковчега Завета в Библии), охватывающий орн-койдеш.

¹⁹ Еврейское название Вормса. В данном случае имеется в виду не исторический Вормс, а легендарный город, фигурирующий в средневековом сочинении «Майсе Вормайза (Предание о Вормсе)». Появление дракона, похожего на жирного червя не случайно: слово «Вомайза» напоминает слово «ворем» – «червь» на идише.

²⁰ Ошибка. Изображение Иерусалима, судя по фотографиям, находилось в юго-восточном сегменте свода.

²¹ Дикий бык (Шор а-бар, Бегемот) – мифическое существо, гигантский бык, созданный в сумерках Шестого дня творения. Его мясом будут угощать праведники на пиру после пришествия Мессии.

²² Не понятно, что за животное имеется в виду. Возможно, дикая коза – это косуля, то есть олень. Изображения оленя очень распространены в росписях синагог.

третьем, на юго-востоке – Левиафан²³; а на четвертом на юго-западе – слон с паланкином на спине²⁴.

На стенах – щиты с надписями, священные сосуды из Храма царя Соломона, орнаменты и всевозможные твари.

Богатство форм у живописца – необъятное. И ты видишь как весь этот мир вырос из его кисти, как из рога изобилия, как рука мастера без устали попевала за его стремительной мыслью. С обратной стороны орн-койдеша я обнаружил первые наброски кистью, контур всей росписи, служивший основой для дальнейшей разработки в цвете. Этот контур был нанесен чрезвычайно опытным мастером, чья кисть полностью подчинена его воле.

Цвет живописи – янтарно-жемчужный с кирпично-красными вкраплениями. Его не ухватишь глазом, он живет и колеблется благодаря специфическому свету. На всех четырех стенах под самым потолком – окна. Солнце идет по кругу, и каждый час каждая стена, и в особенности наклонные части свода, освещены по-новому. Это создает непрерывную игру. Живопись при всей ее прозрачности очень насыщенная, сплошь тяжелые цвета: охра, свинцовые белила, киноварь, зелень, и мало холодных тонов – синего и фиолетового.

Откуда же берет начало это течение? Где напиталась эта туча, чтобы излиться чудесным дождем?

Оставим исследователям искать ответы, обшаривая море истории искусства. Я же могу только поделиться следующими наблюдаемыми мной фактами. В синагоге всегда имеется небольшая библиотека. В старых синагогах в книжных шкафах стоят тома Геморы и другие книги самых старинных изданий с богатыми титулами, всевозможными орнаментами и виньетками. Некоторые из таких изданий играли в свое время ту же роль, что сейчас иллюстрированные журналы – они знакомили с новейшими формами искусства. И верно. Однажды я видел надгробие с барельефом такого рода: медведь стоит на задних лапах и обнимает цветочный акантовый орнамент. На чердаке синагоги в Друе в грудe обрывков книг, напечатанных в амстердамской типографии в XVI - XVII вв., я видел виньетку с точно таким же мотивом. Не может быть никаких сомнений, что автор барельефа на надгробии был вдохновлен этой виньеткой.

Второй пример: резьба и вся композиция многоуровневых орн-койдешей и ренессансно-барочные титулы еврейских книг. Для еврейского резчика эти титульные

²³ Огромная рыба (Левиатан, Левьосон), созданная в сумерках Шестого дня творения. Ее мясом будут угощаться праведники на пиру после пришествия Мессии. Изображение Левиафана в виде длинной, узкой рыбы, кусающей свой хвост, часто встречается в синагогах.

²⁴ Аналогичный мотив присутствует в росписях синагоги в Гвоздце (Восточная Галиция).

листы служили образчиками, точно также как для архитекторов – работы Виньола и Палладио.

Остался еще вопрос о национальной составляющей этой живописи. Предоставим его психологам и этнографам. Хотелось бы только заметить, что близость этих форм, столь щедро рассыпанных по стенам и своду могилевской синагоги, с современными им формами у других народов должна заставить их серьезно задуматься. Итальянец Фиораванти построил Успенский собор в Кремле. А его земляк Алевиз – сам Кремль. Финикиец Хирам построил Храм царя Соломона. Подобные свидетельства можно приводить бесконечно.

И вот теперь, когда признаком культурной нации служат книгопечатание, газеты и журналы, собственный театр и собственная живопись, музыка и тому подобное – а всё это у нас есть, мы тоже являемся культурным народом. Недостаёт только блистательной родословной. Но поскольку сейчас, то ли благодаря тому, что люди начинают увлекаться стариной, то ли как-то сам собой пробуждается интерес к «народному творчеству», лучше уж мы обойдемся без этой культуры. Не стоит.

Сейчас, когда техника копирования стоит на высоте, и печатный станок работает неустанно, эти вещи получают широчайшее распространение и начнут захватывать «художников». Они станут припудривать этот однажды мелькнувший образ, создавать стилизации в его духе, разбивать его на части, и преподносить этот винегрет как новое изобразительное искусство – лучше уж без такой культуры. Не стоит.

То, что зовется искусством, может создать лишь тот, кто не знает, что он творит искусство. Только т о г д а это становится памятником культуры. Сегодня искусство будет создаваться только теми, кто с ним борется.

Нам живая собака дороже мертвого льва. Мы знаем: когда эта собака подохнет, она станет львом.

Перевод с идиша С. Ямпольской под ред. В. Дымшица

ДЛЯ ЗАМЕТОК



אשכולות
אשכולות
КУЛЬТУРНО-ОСОБЕДОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ
www.eshkolot.ru



GENESIS
PHILANTHROPY
GROUP