



ЕВРЕЙСКАЯ ГРАФИКА

НАТАНА АЛЬТМАНА

ТЕКСТ МАКСА ОСБОРНА

ПЕТРОПОЛИС

1923

Отпечатано в количестве двухсот пятидесяти пронумерованных экземпляров. Из них пятьдесят экземпляров римской нумерации снабженные подписью художника в продажу не поступают.

ЭКЗЕМПЛЯР № 51.

ГОС. ПУБЛИЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Ленинград
П 1977 акт РЛ-491/1
Эн47046

ЕВРЕЙСКАЯ ГРАФИКА

Существует ли еврейское искусство? Вопрос этот может показаться странным, и все же на него не легко ответить. Еврейские художники существовали всегда и были даже весьма многочисленны. Мы с изумлением обнаруживаем следы их творческой деятельности на протяжении веков. Имена их, нам не известные, тонут во мраке. Но мы видим, что они освоились с тончайшими художественными достижениями во всех областях и, соединяя высокое знание ремесла с творческой фантазией, следовали древней и прочной традиции. Среди них были писцы-миниатюристы, резчики по дереву и по металлу, в совершенстве владевшие техникой обработки материалов, ювелиры, литейщики и граверы. С одинаковым искусством они умели вырезать тончайшие вещицы из нежной слоновой кости, оправлять драгоценные камни, выбивать резцом и молотом величественные рельефные украшения. Они были вышивальщиками и ткачами. Они были строителями, воздвигавшими храмы, и с вечно новой изобретательностью украшали их изнутри празднично и торжественно. Им были доступны все отрасли художественного ремесла и, как у других народов, источником их вдохновения в искусстве была религия. Священные обычаи и обряды, связанные с культом, ставили перед ними все новые задания, находившие себе выражение в бесконечном разнообразии форм.

И все же, несмотря на блестящие достижения еврейских художников, обнаруживаемые повсеместно и во все времена, возникает вопрос: существует ли еврейское искусство? В самом деле: народ

этот был изгнан из своей родины, от истоков своей национальности. Части его рассеялись по всей земле и, встречая повсюду ненависть и непонимание, всплывали среди других народов, чтобы со всею силою своей первобытной жизненности пустить новые корни в новых пределах. Но, оставаясь верными своей религии и перешедшим от предков формам быта, евреи, тем не менее, неизбежно должны были испытать в своей творческой деятельности таинственное влияние климата и почвы. Правда, отчасти добровольно, отчасти в силу необходимости, они старались оградить себя от окружающей чуждой среды, сохранить даже в далеком изгнании замкнутый мир своей национальности, и с неослабной энергией соблюдали не только религиозные обряды, но и восходящие к легендарным временам твердо установившиеся формы семейного быта — но культура тех народов, среди которых они жили, поклоняясь Богу своих отцов, все же должна была оказать свое влияние. Живя с ними под одним небом, дыша с ними одним воздухом, еврейские художники и ремесленники не могли не испытать таинственного притяжения разлитых повсюду незримых начал, придающих своеобразную определенность свойственному всем людям стремлению к художественной форме. Твердо проводимая и свято соблюдаемая еврейская традиция восприняла и по-своему переработала чуждые ей элементы.

Один из лучших знатоков еврейской истории и еврейского искусства, Салли Кирштейн, устроил в своей вилле в Николасзее, недалеко от Берлина, небольшой музей, где он поместил ценную коллекцию, собиравшуюся им в течение многих лет путем неустанных трудов и поисков. Осмотр этого интересного хранилища ясно обнаруживает сложно переплетающиеся нити намеченных нами отношений. Сокровища Кирштейновского собрания, предметы культа, уборы, грамоты, рукописи, красноречиво говорят о влиянии чужих культур на художественную деятельность евреев.

И все же есть области, где старое еврейское искусство продолжает оставаться незыблемым и почти свободным от влияния окружающей среды. Памятники его мы находим на юго-востоке Европы. Здесь, где части еврейского населения не живут, как в других странах центральной и западной Европы, замкнутыми религиозными общинами, вполне обособленными от своих инаковерующих соседей, а сознают себя единой нацией внутри государства, обычаи, воспринятые от отцов, сохранились в исключительной чистоте. Русские евреи во многих навыках своей повседневной жизни, конечно, восприняли русскую цивилизацию — но славянская культура не вторглась за пределы, поставленные священными законами их исторического прошлого. Века не могли поколебать этих застав. Влияние русского искусства сказывается только на архитектуре больших синагог и маленьких деревянных храмов среди затерянных местечек. Но, едва вступив в молельню, мы уже не найдем ничего, что бы напоминало нам славянское или византийское мастерство. Нас охватывает атмосфера неподдельной, неразбавленной, ничего другого кроме себя самой не содержащей, национально-еврейской традиции.

В такой именно обстановке возникли художественные замыслы Натана Альтмана, давшие материал для графических работ, содержащихся в настоящем альбоме. Ему было 24 года, когда после разнообразной, открытой всевозможным влияниям художественной культуры большого русского города, он в 1913 г. приехал в Грицев, маленький еврейский городок Волынской губернии. С неудержимой силой им овладела эта тихая, замкнутая, благочестивая среда. Если прежде он прикоснулся к сложной полноте современности, здесь ему предстало таинственное и захватывающее единство мысли, быта и всего жизненного уклада, переносящее от холодной, раздробленной механичности нашего времени к целостной культуре

давно минувших эпох. Здесь, в живой действительности, перед молодым художником открылось то, чего так страстно искало его поколение, утомленное всеобедняющей цивилизацией, и это впечатление должно было тем более усилиться, что в его сердце и разуме заговорила кровь расы. Когда он заходил в храм и глядел там на предметы культа или видел дома, как по субботам и праздникам вынималась старая утварь, когда на полузабытом кладбище он проходил по рядам разрушенных могильных камней, он проникался духом еврейской народности, который незаметно для него самого, по необъяснимым законам художественного творчества, вызывал в нем определенные образы искусства и ремесла. Отдаваясь этим переживаниям, Альтман естественно пришел к мысли, что окружающие его явления художественной жизни, все сильнее с каждым днем сливавшиеся для него в единый организм, могут послужить основой для возрождения подлинного еврейского народного стиля.

К разрешению этой задачи Альтман подходил как художник, а не как ученый. Его не могли удовлетворить археологические изыскания и точное воспроизведение традиционных мотивов. Он хотел воспринять формы старого еврейского искусства и, проникшись их духом, самостоятельно найти художественный язык для выражения специфически-еврейского творческого начала. Он хотел изучить характерные элементы, рассмотреть их на тех предметах, которые он видел, отделить их от этих предметов и таким образом отыскать пути к творчеству, которое было бы одновременно и личным и вместе с тем объективным. Итак, дело шло не о подражании, а о самостоятельной работе. Само собой разумеется, что при этом неизбежно должно было сказаться влияние и ранее им воспринятых новых художественных форм. Взгляды современного ему поколения художников, явившихся на смену импрессионизма, жили в нем, успели войти в его плоть и кровь. Они

органически слились с художественным наследием еврейства, которое он старался воспринять. Характерные особенности современного декоративного метода, композиция, построенная на сопоставлении широких, легко обозреваемых, полных выразительности плоскостей, гармония и взаимное уравнивание света и тени, приводящие к простой мелодии линий, полных силы и ритма — все это ясно отразилось в его новых рисунках. Мягкие переходы от густой черноты к яркому свету, утвердившиеся во всех странах после достижений Сезанна, сильные контуры и резкая штриховка, вызванная желанием оживить старое искусство деревянной гравюры, появляются здесь снова. Мы видим здесь также отблеск таинственного пересечения плоскостей, созданного кубизмом, и, наконец, прирожденное стремление к архаическому и примитивному, возникшее из протеста против натуралистического подражания природе. Все современное искусство стремилось к простым символам, чтобы в композициях, полных силы и экспрессии, выразить углубленное и интенсивное чувство жизни. Народное искусство также могло найти себе здесь применение. Альтман все яснее чувствовал, насколько эти приемы прямо и непосредственно отвечают его намерениям.

Искусство современной графики, с которым он был знаком уже раньше, незаметно слилось с замкнутым кругом овладевших им еврейских художественных элементов. Он не столько создавал новые рисунки современного направления и выдавал их за еврейские, вводя в них для этой цели еврейские письмена, обладающие необычайной орнаментальной выразительностью, сколько направлял богатый поток старых еврейских художественных форм в русло современного графического мастерства. В еврейском искусстве мы почти не встречаем изображений людей, разве только изредка, в миниатюрной живописи. Причины этому коренятся в религиозном учении. Зато широкое развитие получают изображения животных.

Львы, символизирующие мощь и величие, стоящие подобно стражам у Святой Святы, вырезанные на дереве или сделанные из металла, часто, как доказано, превращавшиеся в конце концов в орнаментальные украшения с еле распознаваемыми первоначальными формами, сведенными к чистой декоративной линии, были для Альтмана ценным материалом. Равным образом большую роль должны были сыграть птицы, с которыми мы встречаемся во многих художественных произведениях, особенно голубь из библейского предания о Ноевом ковчеге, характерный для еврейского искусства всех стран и веков. Все эти образы не могли не привлечь молодого художника. Исходя из тех же стилистических особенностей, он мог создавать новых зверей, близких тем, которых изображали еврейские художники, находя для них аналогии в старых небесных картах или таинственных звездных символах.

Наряду с изображениями животных встречался также и растительный орнамент. Витые украшения грамот, резьба, искусные работы по металлу и каменные рельефы давали для этого достаточно поводов. Цветы и ветви, подымающиеся из земли, из вазы или из цветочного горшка, открывали широкий простор для художественной фантазии. К этому присоединялся мотив колонны, возникший, вероятно, из давних воспоминаний о Соломоновом храме и проходящий через все времена. На хранилищах тор, в резьбе стенных украшений, в сплетении узоров, неустанно применяемых писцами, встает во всевозможных обликах строгий символ колонны. Точно также с успехом применялись для разнообразного и выразительного заполнения плоскости изображения всем хорошо знакомых предметов культа. Таков, например, ханукальный подсвечник с доминирующими прямыми линиями центрального светильника и с легкими изгибами боковых — сочетание, легко запоминаемое всяким, кто знакомится с еврейским искусством.

Еще один характерный декоративный прием нашел себе отражение в графических работах Альтмана. Это последовательно-проводимый принцип параллелизма, отвечающий самой сущности еврейского духа. Еврейский язык чрезвычайно богат параллелизмами. Поэты и рассказчики, мечтатели, прозаики и религиозные мыслители для большей выразительности постоянно пользуются этим приемом. Острый еврейский ум открывает все новые возможности, чтобы передать мысль, отразить ее, разъяснить ее содержание; чтобы в чувственных образах, все ближе подводящих к цели, найти слова для того, что нельзя выразить. Всякий, кто стал бы писать поэтику псалмов, должен был бы отвести этому приему большое место. Эта черта с удивительным постоянством отражается и в еврейском народном искусстве, памятники которого, почти всегда построенные по принципу строгой симметрии, и справа и слева выражают одно и то же полным соответствием рисунка, противопоставленностью, отвечающих друг другу графических фигур, расходящихся и снова встречающихся в чарующем разнообразии. Но этим дело не ограничивается. В каждой из двух резко отделенных друг от друга частей можно обнаружить параллельные линии, изображения, вырезки, углы, изгибы, которые, поддерживая друг друга, должны усиливать общее впечатление. Лучшим примером может служить уже упоминавшийся нами ханукальный подсвечник, в строении которого метод параллелизма обнаруживается в наиболее чистом виде.

Еврейское искусство и в этом отношении вполне отвечало требованиям современности. В композиционных приемах художников и рисовальщиков последнего времени принцип параллелизма сыграл очень видную роль. Фердинанд Ходлер сознательно возвел его в систему. Таким образом Альтман был внутренне подготовлен к восприятию этой черты и то, что он видел на старых образцах,

нашло в нем живое понимание. Всем листам своего альбома он придал строгую и ясную симметричность, одинаково отвечающую законам старого декоративного искусства, торжественности религиозной символики и ясности еврейского духа. Строгое величие этих изображений еще подчеркнуто живописным оттенком, который Альтман сумел им придать. Он пользовался для своих рисунков итальянским карандашом, и впечатление бархатистой глубины еще усиливалось тем, что он оправлял свои композиции в золото, иногда прямо налагая черный рисунок на золотое поле, которое он в свою очередь окружал широким черным кантом. Простое сочетание черного, белого и золота, объединяющее все эти рисунки в единый цикл, придает им своеобразную пышность, сближающую их с роскошью восточного искусства. При этом художественное чутье Альтмана подсказало ему необходимость не ограничиваться в своей графике простым сопоставлением независимых друг от друга красочных элементов, а установить между ними органическую связь. С большим искусством он покрывал золотые поверхности тонким слоем прозрачного лака, так что в разнообразных переливах выступали более темные места, облегчающие переход от металлического блеска к мягкой черноте карандаша.

Первоначально Альтман ставил себе целью сделать иллюстрации и книжные украшения для Библии. Но он скоро отказался от этой мысли, выполнив только один рисунок, тот, которым открывается настоящая книга.

I. Ева со змием. Центр тяжести перенесен с момента иллюстрации в план орнаментики. Опору всей композиции дает крепкий вертикальный ствол дерева. С ним контрастирует горизонтальная линия земли и полулежащая на ней женская фигура. В этой противопоставленности и в примирении составляющих ее элементов

заклучен весь художественный смысл рассматриваемого рисунка. Ветви, отходящие от устремленного кверху ствола перерезающими друг друга согнутыми параллелями, отягченные пышными плодами и листьями, стремятся книзу, и им навстречу, расходясь строго рассчитанными углами, поднимаются из земли листья и завитки цветов. Расположенная под ними широкою каймою надпись: „Змий был мудрее всех зверей“, тянется дальше параллельно основным линиям композиции. Стремящиеся сверху вниз и снизу вверх части близко подходят друг к другу и сообщают всему рисунку характер огромной внутренней замкнутости. При большой отчетливости форм, среди которых темные листья и черная земля противопоставляются светлым плодам и сверкающему телу обнаженной женщины, представление о сказочном райском саде сжато выражается в графическом иероглифе, полном внутренней монументальности, несмотря на малые размеры. В изображении Евы приемы современного экспрессионизма тонко сочетаются со способами выражения старых миниатюр. Мягкие формы женского тела очерчены резкими линиями, и скользящие изгибы змеи композиционно связывают дерево с человеческой фигурой. Чем больше мы присматриваемся к частностям, тем искуснее и содержательнее кажется построение рисунка. Одна рука Евы, протянута к земле, и другая, простертая к плоду, предлагаемому змием, образуют с правой стороны сплошную линию, которой с левой — соответствует темная полоса. Таким образом устанавливается связь между нижними частями рисунка и центром его у ствола, с расходящимися вправо и влево ветвями, которые, со всех сторон соединяясь и встречаясь, образуют гармонически построенное целое.

II. Однако, большая часть листов лишена всякого литературного содержания. Рисунок, изображающий отдыхающего оленя

представляет собой чистую графическую фантазию в стиле старого еврейского искусства, свободно переложенного на язык современности. Фигура животного выдержана совсем строго. В центре композиции — его глаз, как обращенный к нам печальный символ. Отсюда лучами расходятся линии, налево — мягко изогнутая шея, направо — спина, увенчанная темными очертаниями рогов. Расходящиеся линии снова смыкаются, четыре ноги сходятся вместе, но не у самой центральной оси, а немного влево от нее, под головой. Полоса земли сделана черной; на ней покоится светлым пятном тело стройного зверя. Свободное пространство в левом и правом углу наверху заполнено неясными очертаниями леса и пейзажа. Изображение окружено выразительной чертой, проведенной от руки, с легкими отклонениями, подчеркивающими отсутствие линейки. Нанесенный местами своеобразный витой узор, гармонирующий с линиями шеи, отвечает несложным средствам простонародного искусства. У подножия введены еврейские письмена: подпись автора, главное значение которой лишь способствовать совершенству орнаментальных форм. Черный рисунок окружен покрытым лаком золотым полем; характерное сочетание этих двух цветов еще усиливает общее впечатление.

III. Традиционные львы изображены по обе стороны вазы с цветами, покоящейся на стройной подставке. Еврейское происхождение сказывается во фронтальной конструкции рисунка. Глядя на него, историк искусства вспомнит романских и ассирийских львов; однако эти звери всецело принадлежат художественной сокровищнице еврейства. И даже цветочная ваза в своих опрощенных очертаниях взята художником из какого-нибудь восточного сада. Все построение обрамляется резкими контурами усеченной пирамиды. Уверенное спокойствие очертаний нарушается орнальными

кистями львиных хвостов и становится от этого еще осязаемее. Впечатление дополняется противоположным движением цветочных стеблей, стремящихся вниз к центру рисунка. Отчетливо выведенные инициалы художника служат для заполнения соответствующего пространства. Если в отдыхающем олене все говорит о мягкости и отречении, здесь чувствуется скрытая всепоглощающая сила. Это передается позой готовящихся к прыжку зверей, несмотря на ее сознательную стилизацию, и подчеркнуто их взвивающимися хвостами, а также массивными, обращенными кверху листьями растения. Напротив, розетка цветов наверху и боковые очертания вазы вносят в композицию некоторое спокойствие.

IV. Та-же композиционная мысль проведена в рисунке, где по обе стороны колонны изображены два фантастических зверя. Здесь также косо срезаны верхние углы, только плоскость заполнена пышными стеблями цветов, обвивающимися красивыми гирляндами вокруг колонны и животных. Весь рисунок легче и свежее. Симметрия, единство центра и параллелизм соблюдены и здесь, но вместо архаического стиля, характерного для изображения львов, здесь выступают черты барокко. Этому отвечает также более резкая противопоставленность светлых и темных частей. Фигуры зверей выдержаны в совсем светлых тонах, и черное зубчатое обрамление, в которое входит также виньетка с подписью автора, образует вместе с черной колонной глубокий темный фон, на котором светлыми пятнами выступает фигурный мотив. Колонна изображена такою, какой мы видим ее в бесчисленных произведениях старого еврейского искусства.

V. Изображение зверей и цветочный орнамент определяют также рисунок, предназначавшийся для программы концерта

в одном художественном салоне. Из цветочного горшка в центре рисунка подымается растение, изгибая свои листья и стебли в полном соответствии с художественной традицией. Правая и левая сторона не одинаковы, как и бывает в природе, но в этом несоответствии соблюдена строгая закономерность. Изгибы и отклонения ветвей вполне отвечают друг другу. Справа и слева на верхних ветках по три листа, на нижних — по два. С той и с другой стороны выделяется склоняющийся книзу нераскрывшийся цветок: слева — черный на белом фоне, справа — белый на черном, — а также разворачивающиеся орнаментальные завитки по одному с каждой стороны, придающие равномерную законченность овалному рисунку. Эта форма определялась назначением рисунка, который должен был служить заглавной виньеткой на программе. Из-за темной листвы виднеется фигура стоящего оленя, совсем светлая на светлом фоне. Мы видим ее, правда, только с одной стороны и притом на заднем плане, но симметрия передних частей рисунка выступает от этого еще рельефнее. Голова оленя снова приходится на центральной оси. Снизу ей соответствует горшок с цветами.

VI. Та же строгая симметрия соблюдена в рисунке, где два голубя сидят по обе стороны сосуда с цветами, положив клювы на его края. Этот очаровательный рисунок напоминает арабеску стиля рококо, однако и здесь проступает национальный характер декоративных форм, и резко-очерченные контуры широких плоскостей придают всей композиции современный оттенок. Как мы уже сказали, птица — неотъемлемая принадлежность еврейского искусства. Мы встречаем ее на могильных камнях, где ее любили изображать улетающей с ветвей разбитого и согнутого дерева, как символ человеческой души, которая улетает от сраженного смертью тела. В этом рисунке с особенной любовью соблюден параллелизм линий

на прожилках листвы, на оперении голубей, на гребне вазы, даже на подставке этого стройного сосуда и на округлых и угловатых волнообразных линиях почвы. Кругом наведена густая чернота, и тем изящнее и нежнее кажутся фигуры стилизованных птиц.

VII. Второй лист с изображением птиц, напротив, выдержан в светлых тонах. Здесь снова идет речь о рисунке, имеющем определенное конкретное назначение: это марка издательства „Ахинар“. Название издательства использовано, как основание для нижней части рисунка, над которым замыкающим его полукругом расположена надпись, из которой мы узнаем, что издательство было основано „в честь Хаима Бялика“. Внутри полукруга отдельно стоящий, симметрично построенный цветок. Его завитки служат обрамлением для двух птиц. Темная, с левой стороны, приносит пищу светлому маленькому беспомощному птенцу с правой. Этим как бы подчеркивается, что дело идет об издательстве для детей. Сцена кормления передана простейшими средствами. Старая птица несет пищу, птенец раскрывает клюв. Этот простой и глубокий символ, древний как само искусство, гармоничными линиями окружают письмена.

VIII. Рисунок, изображающий ханукальный подсвечник носит национальный отпечаток не только благодаря своему орнаментальному характеру и непосредственному отношению к предметам культа. Перед нами разнообразная игра соответствующих друг другу изгибов. В светильниках зимнего торжества мы узнаем цветочные стебли. Завитки изогнутых боковых стержней расходятся в разных направлениях. Обращенные кверху полукруги розеток согласуются с орнаментальными нарезками на подсвечниках, в виде

обращенных книзу круговых сегментов, трактованных с легким оттенком кубизма. На этот раз надписи тянутся справа и слева снизу вверх, параллельно центральному стержню.

IX. Особенности, характерные для современного нам творчества, выступают еще яснее в изображении сосуда с цветами, сделанном чрезвычайно простыми средствами и лишенном всякого символического значения. Из крепкого ствола вырастает странное экзотическое растение и на нем только один таинственно закрытый цветок или плод. Оно окружено легким орнаментом. Сначала кажется, что строгая равномерность здесь нарушена, но при ближайшем рассмотрении обнаруживается большая законченность композиции, достигаемая строгим подобием углов и центральным положением растения. Рисунок приобретает характер своеобразного первобытного символа. Еврейские инициалы художника еще усиливают это впечатление, также как и расцветка, которую он избрал. Черный рисунок наложен на золото и это центральное поле окружено широкой черной каймой.

X. Последний рисунок этой серии — *ex libris*, сделанный Альтманом в 1917 г. для книжного собрания М. Персица. Разнообразно переплетающиеся завитки в стиле радостного барокко обвились вокруг двух львов. Звери так повернули головы, что во всей их фигуре центральное место занимают гривы. Это искусное сплетение линий нам знакомо по филигранным работам бесчисленных еврейских кустарей. Надпись, играющая в данном рисунке, как и в марке издательства „Ахинар“, чрезвычайно важную роль, искусно согласуется с завитками, нигде не становясь шире орнамента, и, вместе с тем, в своем замкнутом полукруге приятно контрастирует с движениями пляшущих завитков.

Настоящий альбом заключает в себе единственный в своем роде, никогда более не повторявшийся, цикл современной еврейской графики. Когда, побывав в Грицеве, Альтман в 1914 г. вернулся оттуда в Петербург, он принял участие в основании „Еврейского Общества Поощрения Художеств“. Здесь систематически должно было продолжаться то, что было начато им: художественная работа, которая не довольствовалась бы простым воспроизведением еврейских мотивов, не старалась бы придать национальный характер рисунку, искусственно вводя в него еврейские письмена, а стремилась бы по настоящему возродить в современном художественном восприятии дух и стиль национального искусства, путем углубленного понимания старых еврейских художественных произведений. Война помешала осуществлению этих планов, а времена, наступившие после долгого кровопролития, выдвинули совсем другие проблемы. Труды Альтмана так и остались попыткой, наброском, идеей. Но от дошедших до нас листов веет такой искренностью, глубиной, радостью и лиризмом формы, что ими будет наслаждаться всякий, кто любит искусство и кому близок дух еврейского народа.

Список работ, помещенных в настоящем альбоме:

1. Ева со Змием
2. Олень
3. Рисунок со львами
4. Рисунок с фантастическими животными
5. Программа концерта
6. Рисунок с голубями
7. Марка издательства „Ахинар“
8. Ханукальный подсвечник
9. Сосуд с цветами
10. Ex libris М. Персица

Текст отпечатан в типографии Sinaburg & Co., Berlin SW 68, Alte Jakobstrasse 129. Таблицы выполнены двойной фототипией в художественном издании Albert Friach, Berlin W 35, Lützowstrasse 66. Переплет исполнен по рисунку художника Н. Альтмана, в переплетном издании Otto Richter, Berlin W 35, Lützowstrasse 2.





















ГОС
БИ
Л

И
НА
ИД