

460
12

НЭТЭН

АЛТМАН

Др. Неросовцев
1944.

Академик Коммунистическому.

~~Груженский~~

Груженский

Наим. Нуталиан

18/XII 25

Москва.



28/II 28¹

Франсески Абрам Маршал

Груженский Ефим 19/XII - 25.

Леопольд Дедгерман



Государственная
опедна Ленинна
БИБЛИОТЕКА СССР
им. В. И. ЛЕНИНА

8399-47



2007067900

НАТАН АЛЬТМАН

Отпечатано в количестве пятисот экземпляров нумерованных 1—450 и I—L. Экземпляры римской нумерации снабженные подписью художника в продажу не поступают

Экземпляр №.....



I. ПУТЬ ТВОРЧЕСТВА.



Натан Альтман родился в 1889 году в гор. Виннице, на юго-западе России. Здесь он прошел начальную школу, а в 1901 году уехал в Одессу, где поступил в „Одесское Художественное Училище“. Его учителями были доморощено-провинциальные академические „реалисты“, работавшие шаблонно-бесформенные жанры, пейзажи и т. д. Ни о какой живописной систематике в училище не было и речи: преподаватели не умели об'яснить даже элементарных свойств материала (краски) и приемов ремесла. Альтман был, таким образом, предоставлен самому себе. В 1907 году, неудовлетворенный постановкой преподавания, он вышел из училища на последнем году обучения и уехал назад в Винницу; там в полном одиночестве он взялся за самостоятельную разработку живописных проблем. Произведения этого периода уже обнаруживают в Альтмане будущего профессионала. Его интересуют не сюжеты, а изобразительно формальные задачи. Он занимается цветом и светом, жидким и броским мазком пишет импрессионистские

пейзажи (никогда в жизни не встречавшись с импрессионизмом), растворяет тела в цветовой атмосфере, рисует цветным карандашом и, неудовлетворенный, пробует интенсифицировать впечатления, становится условным, крепко, чуть не по Ван-Гоговски, нажимает на штрихи, ищет максимально-выразительных живописных форм и, наконец, приходит к необходимости до конца овладеть техникой своей профессии. Здесь же в Виннице, Альтман кладет начало серии своих многочисленных портретов („Дама на балконе“, 1906 год и „Портрет бабушки“, 1908 год).

В 1910 году Альтман уезжает в Париж. В Париже он знакомится с новым искусством, смотрит Сезанна и кубистов, увлекается старыми мастерами — Зурбараном и Греко, попадает в самый центр художественного профессионализма, впитывает в себя дух, темперамент и методы передовых отрядов живописи и, не примыкая ни к одному из них, углубляется в разработку новых задач.

От чисто иллюзионистских композиций молодости он переходит к работе над материалом станковой живописи, — краской. Сначала он воспринимает ее только, как цветное явление (Автопортрет 1911 года), но мазок его становится плотнее и, несмотря на материал (гуашь), приобретает новое свойство: строить формы и моделировать об'емы.



Чем дальше идешь в глубь Альтмановского творчества, тем более проблемы цвета заменяются проблемами объема, одновременно включаясь в них. Художника занимает теперь не то, как вещи выглядят, а как они построены, не внешний вид явлений, а конструкция вещей. В этом именно и заключается смысл перехода от цвета к объему, от изобразительного реализма к реализму живописному. Вместе с тем и сама картина теряет вид фотографии или зеркала и приобретает свойства вещи. Альтман работает над поверхностью картины, тщательно, и всякий раз по новому, отделявая красочную массу, лежащую на холсте; все больше уходит он от перспективно-пространственных иллюзий, все ближе придвигает тела к плоскости картины, все прочнее замыкает задний фон композиций.

Какой путь был пройден Альтманом, наглядно демонстрируют две его работы: пейзаж 1908 года и пейзаж 1914 года; просвеченные, туманно-бесплотные, „висящие в воздухе“, раздробленные мелкими мазками деревья превратились в крепкие, почти архитектурные тела, вобравшие в себя цвет, как одно из своих свойств.

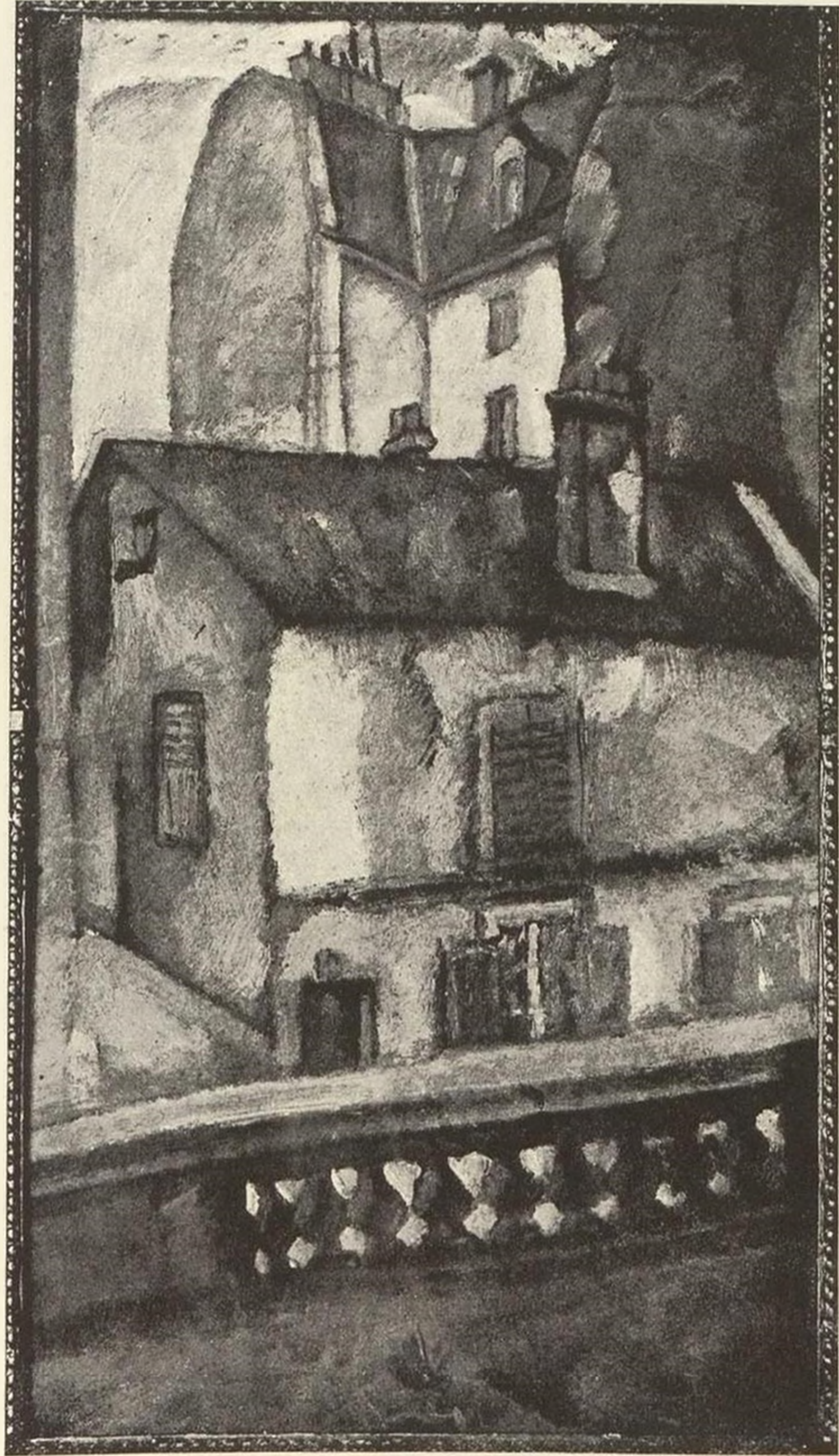
Пробыв год в Париже, Альтман уехал в Россию и с 1912 года поселился в Петрограде, продолжая оставаться вне всяких „направлений“. Одно время он выставлялся на левом крыле „Мира Искусства“ вместе с Татлиным

и позднейшими участниками группы „Бубновый Валет“, но скоро ушел оттуда, разойдясь с консервативным большинством.

1917-й год оказался для Альтмана, так же как и для многих художников России, решающим и поворотным годом. Октябрьская Революция захватила его и политически, и художественно. Работа художника в эти годы не ограничилась узко профессиональными задачами. Реорганизация художественных аппаратов Республики, педагогическая и просветительная деятельность, работа, выдвигаемая текущими жизненными потребностями — плакат, эмблемы, марки, обложки, украшение площадей, памятники, работа в области производства, портрет и, наконец, театральная работа отнимали у него почти все время. Но вместе с тем его художественная эволюция не остановилась; напротив, она приняла соответствующий эпохе темп. Тем более, что основные тенденции, приведшие к третьему, революционному периоду, уже намечены были в его прежних работах.

Через изобразительный материал к чистому материалу, так можно формулировать содержание эволюции альтмановского творчества за 1917—1922 г.г.

Художник совсем отказывается изображать, он хочет строить, — так же целесообразно, как рабочий строит вещи; художник отказывается от узкого специфически-



5

5



эстетского круга материалов (масло, гуашь, пастель и т. п.) — он хочет оформлять общежизненные материалы, те материалы, из которых возникает наш социальный быт; художник берется за дерево, уголь, эмаль, бумагу, лак и т. д.

Мало того: изменяются и самые методы его работы. Он теперь не рисует, а чертит; не накладывает мазки, а прокрашивает материалы; не изготавливает „эскизы“, а проектирует точные схемы. Художник становится на путь инженерии.

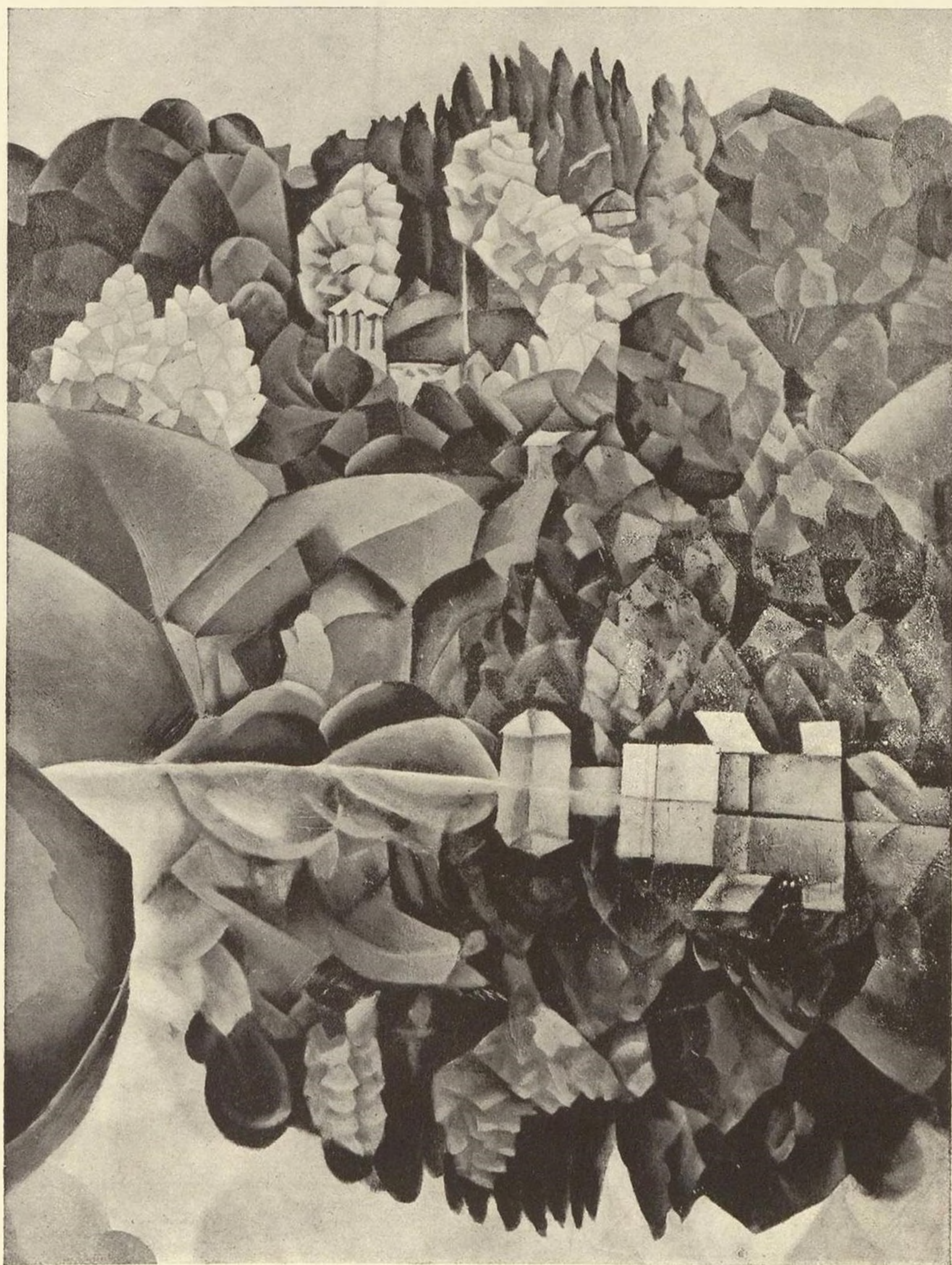
От изобразительного объема Альтман переходит к реальному объему, к обработке картины, как вещи. Постепенно исчезает перспектива, и художник остается лицом к лицу с материальной поверхностью; субъективные, индивидуальные формы сводятся к формам строго закономерным. Альтман переходит к беспредметному искусству.

В 1921 году Альтман переезжает в Москву. Здесь он работает над театральными постановками: „Мистерия Буфф“ Маяковского для III-го Конгресса Коминтерна (в цирке), „Гадибук“ в театре Габима и „Уриэль Акоста“ в государственном Еврейском Камерном Театре; и выполняет ряд производственных работ (юбилейные почтовые марки, обложки и т. п.). Здесь же им исполнены скульптурные портреты Ленина и Луначарского. В 1922 году Альтман выставляет в Москве впервые свои новые беспредметные, или, если угодно, овеществленные, композиции.



7

II. ФОРМЫ И МЕТОДЫ ТВОРЧЕСТВА.



В природе цвет может существовать двойко: или как свойство физического тела, обусловленное структурой тела и наличием в нем красящих пигментов, или как свойство света, как спектр.

В живописи нет и не может быть реального света, живопись материальна, в живописи цвет фактически всегда есть качество того или иного материала (напр., краски).

Когда импрессионисты пытались с помощью отдельных „чистых“ мазков имитировать эффект светового воздействия, они только вполне последовательно распространили иллюзионизм изображающего искусства на его материал.

У импрессионистов была потеряна и вещественность изобразительных форм, превращенных в игру света и воздуха, и реальная вещественность материала — краски. Цвет импрессионистов, это комбинация бесчисленных пятен, среди которых возникают и осаждаются тела. Иначе говоря, в импрессионистской живописи реальные отношения природы получили как раз обратную

форму: не тело обладает цветом, а цветовая, самостоятельная, самоцельная комбинация рождает из себя тела.

Цвет, как самостоятельная задача, не интересует „взрослого“ Альтмана. Он не знает ни контурной ограниченности цветовых плоскостей (прием декоративный), ни измельченности цвета в пространственной перспективе. Его цвет явно связан с поверхностями тел, ложится крупными наслоениями и соединяется с соседним цветом при помощи сплошных переходов, в которых главную роль играет светосила, это основное орудие объемной композиции¹⁾).

Относительная роль цвета и объема в станковой живописи фактически сводится к относительной роли зрительно-иллюзионистской композиции и материально-технической конструкции в искусстве вообще.

Альтман не сразу пришел к полной победе объема, но уже с самых первых шагов цветовые построения его обнаруживают ясное, измеренное и подчеркнутое стремление совпасть с объемами.

Сказанное можно иллюстрировать четырьмя работами. В первой из них („Похороны“, 1911 г.) схематичные, выдержанные под примитив, несколько „плоские“ объемы, обведенные цветовыми полями с точно намеченными

¹⁾ Понятие „светосила“ более свойственно современной живописи, чем барочная „светотень“. Здесь конструируется объем, там обволакивалась масса (см. об этом гл. Объем и пространство).



границами. Здесь каждое тело характеризуется своим цветом, но этот цвет еще не совпадает с объемом, — он его только окружает, только хочет с ним слиться. Цвет как-бы образует красочную атмосферу, в которой живет предмет и которая прикреплена к предмету; предмет словно сам излучает из себя эту атмосферу. Короче говоря, на первом плане находится предмет, тело, объем — недаром формы цветовых полей обобщенно повторяют и усиливают объемную композицию.

Весь 1911-й и следующие два года Альтман ищет более точных соотношений, решает ряд цвето-объемных задач, пока, наконец, не останавливается на монохромном объеме. В 1913 г. он пишет „Католического Святого“. В композиции цветовые задачи служат только предпосылкой — картина написана в одном общем тоне (серо-коричневом). Благодаря этому прямым объектом творчества становится объем, приобретающий новую для художника чеканность и „осязаемость“. Однако, и тут не дано решения задачи: и объем и пространство даны монохромно, т. е. другими словами, объем только формируется цветом, но не подчиняет его себе.

Значение „Католического Святого“ в том, что он сосредоточил техническое мастерство автора на задачах объема — только после этой работы возможно было появление „Портрета Ахматовой“ (1914—15 г.).

Альтмана любят вести от „Портрета Ахматовой“. Нет ничего более ошибочного. „Ахматова“ — не высший исходный пункт, а завершающая длинный ряд поисков работа, после которой начинается крупный поворот.

В „Портрете Ахматовой“ Альтман добился, наконец, того, чего хотел: об'ем и цвет совпали. Желтый связан с накидкой и скамейкой, синий с платьем, зеленый с деревьями, — и только в качестве композиционного дополнения те же цвета перекликаются друг с другом, то на полу, то на стене, то вокруг колен и среди деревьев, подчеркиваясь „беспредметными“ плоскостями, единственное назначение которых — уничтожить перспективное пространство и трансформировать его в геометрический об'ем.

Эволюция становится чрезвычайно наглядной при сравнении с „Католическим Святым“; в нем плоскости справа, в глубине, уводят глаз, — видна земля; в „Ахматовой“ они задерживают глаз, — перспектива превратилась в цель предметных форм, а пространство — в неизбежную, но беспредметно живописную связь между предметами (подробнее см. главу Об'ем и Пространство). Воздух исчез, а вместе с ним исчезла одна из святынь иллюзорности.

Почему-же Альтман не остановился на этом достижении? Почему „Портрет Ахматовой“ не удовлетворил его? Дело в том, что совпадение цвета с об'емом, которое





достигнуто тут художником, явно еще изобразительно; объемы сильно вдвинуты внутрь картины, и цвет покрывает их в значительной мере не „живописно“, т. е. не материально, а натуралистически (синее платье, желтая скамейка и т. д.), т. е. иллюзорно. Не краска на реальном объеме, а цвет на объеме изображенном.

Причина лежала, конечно, не в трактовке цвета, а в трактовке объема: изображенный объем невозможно связать с цветом реально.

И вот, после „Портрета Ахматовой“ Альтман надолго покидает самостоятельную область цвета. Он переходит в сферу чистого объема: берется за круглую скульптуру, за рельефы, за черно-белую, похожую на графику, живопись¹⁾.

Примером такой живописи может служить „Портрет Крэт“ (1915 год).

Пространство исчезло: фоном является реальная поверхность полотна с наложенной на него краской; все внимание мастера устремлено на моделировку объема. Цвет исчез, — вместо цвета формообразующая краска с одним единственным коэффициентом светосилы. Основная композиционная задача, решенная Альтманом, заключалась здесь в том, чтобы одинаково связать объемные отношения

¹⁾ Иллюзия графичности в этих работах создается отсутствием других цветов и полным исчезновением перспективного пространства.

верхней и задней частей головы с двумя различными комбинациями передней части (портрет показан одновременно с двух точек зрения: в три четверти и в профиль). Задача, как видим, чисто об'емная; задача на функциональную связь между об'емами.



III. ОБЪЕМ И ПРОСТРАНСТВО.



Основой живописного иллюзионизма является пространство, то изображенное пространство, которого на самом деле в картине нет и быть не может. Напротив, объем, как изобразительная форма, вполне аналогичен форме картины, целиком объемной.

Однако и понятие объема, терминологически достаточно запутанное, требует еще дополнительного разъяснения. Если взять какую угодно реальную вещь, — стул, пепельницу, костюм, то основной, формальной ее особенностью окажется строгая и точная члененность объема. Объясняется это тем, что вещь всегда и обязательно выполняет ряд вполне реальных социально-технических функций, каждой из которой соответствует определенный элемент объема (ножка стула для опоры, сиденье, спинка и т. д.). Но если ту же самую вещь взять вне ее функций, взять, например, чисто зрительно, — то окажется, что членение объема становится совершенно безразличным, теряет свое объективное значение (смотреть ведь можно на что угодно и как угодно)

и, при достаточном удалении от глаза, вещь превращается в нерасчлененный об'ем, ее элементы сливаются в общую форму, — об'ем становится массой. Таким образом, степень члененности, четкости, об'ема на картине есть точный, безупречный показатель степени соответствия изобразительных приемов художника приемам реальной действительности, речь тут идет, конечно, не о внешнем сходстве натуралистического порядка, а о совпадении методов организации материала (см. об этом в гл. „Композиция“). В этом смысле можно назвать импрессионистов наиболее далекими от жизни художниками.

В качестве наиболее показательного примера беру три альтмановских пейзажа (1911 г., 1913 г. и 1915 г.).

Первый из них достаточно хорошо обнаруживает тягу Альтмана к об'емам: основной план картины занят крупными телами, постепенно и волнообразно-падающими по мере перехода к заднему плану; но тела эти даны обобщенно, даны, как зрительно-пространственные восприятия, несмотря на их заполняющие композицию размеры.

В этой работе, как видим, об'ем понят, как масса; картина построена „вглубь“ и ее существенным содержанием является пространство.

Пейзаж 1913 года „Местечко“ дает целый ряд интересных изменений: перспектива значительно слабее,



13
74

пространственные отношения между телами выражены очень слабо, — на их место выступает непосредственное сочетание объемов. Особенно характерен в этом смысле низ картины.

Третий пейзаж говорит сам за себя: кристаллизация тел в живописи представляет собою один из распространеннейших способов объемного членения. Пространство играет тут настолько слабую роль, что в картине отсутствует опорная горизонтальная плоскость (изобразительно она могла бы быть дана в виде куска земли). Вся композиция заполнена объемами в двух связанных планах: в качестве изобразительной мотивировки взята вода с ее отражениями. В заключение предлагаю сравнить небо на всех трех картинах: если в первой оно обладает глубиной (подчеркнута облаками), если во второй оно „густеет“, то в третьей из него соорудили плоскостной фон, и глаз таким образом фиксируется не на пространственных формах, а на формах объемных. Последние становятся рельефными, требуют уже не зрения, а „осязания“. Композиция овеществляется. Перспектива пространственная превращается в предметную.

Задний фон, вернее задняя плоскость в новейшей живописи играет вообще большую роль. Ее главная задача — задержать глаз зрителя, не дать ему проникнуть внутрь картины, выдвинуть реальную поверхность картины и ее объемные построения.

Если просмотреть хронологически все работы Альтмана, то можно заметить, как задняя плоскость все ближе и ближе придвигается к поверхности картины, как, благодаря этому, становятся более рельефными, выпуклыми и осязаемыми об'емы и как, наконец, эта задняя плоскость целиком сливается с поверхностью (см., напр., Портрет Ясной). В последнем случае форма не мотивирована ничем, потому что ее ничем мотивировать; в предыдущих же случаях всегда имеется на лицо какая-нибудь изобразительная мотивировка: стена, драпировки и т. п. Так оправдывается темой живописная композиция¹⁾.

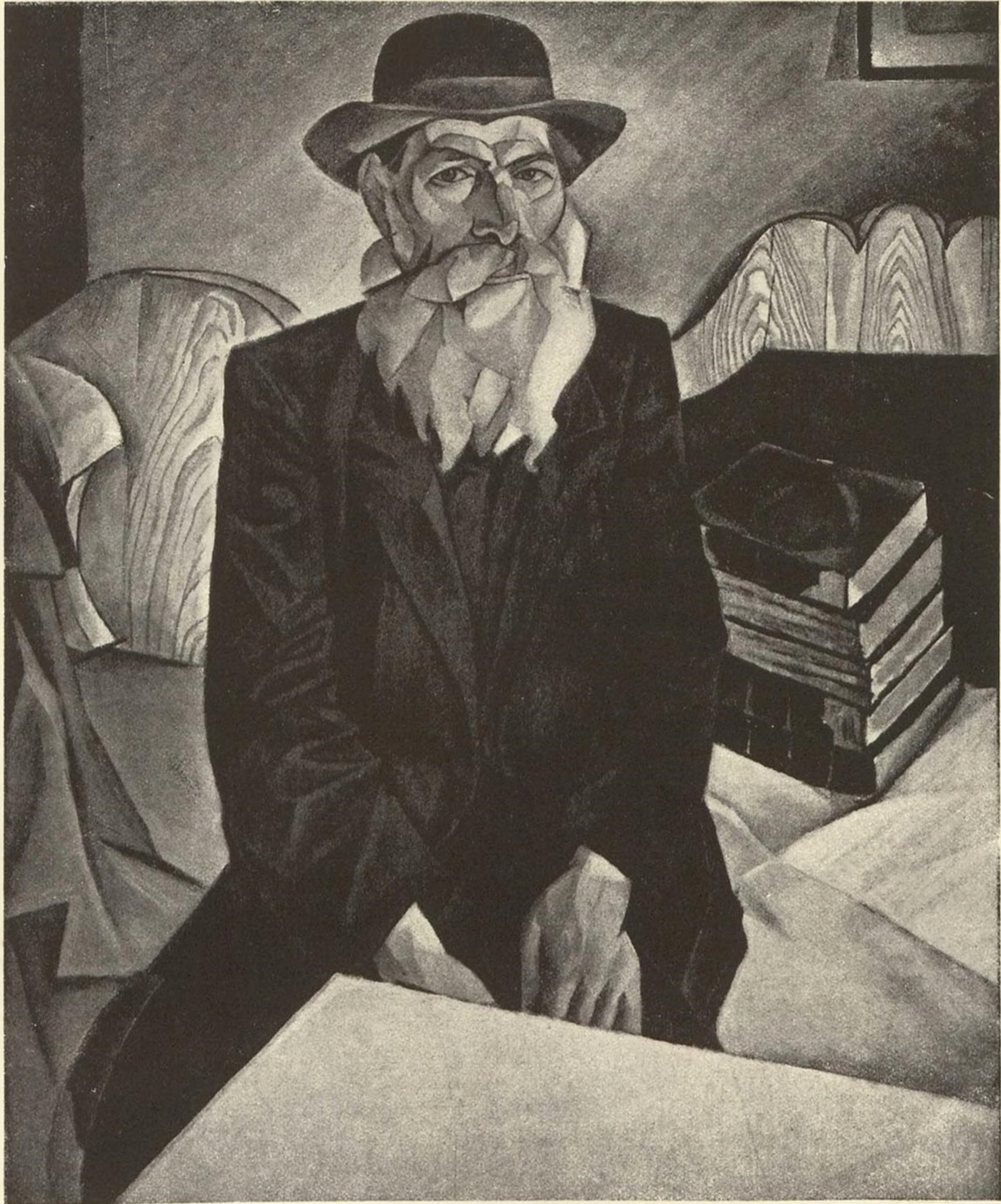
После всего сказанного не может показаться неожиданным, что Альтман взялся за скульптуру. Скульптура, несмотря на изобразительность, все же имеет дело с реальными об'емами. Но и в нее Альтман вносит новое отношение к об'ему. В то время, как прежняя скульптура фактически существовала, как организация однородных материальных масс, — Альтман строит свою работу на таком же членении об'ема, как и в живописи. В его „голове молодого Еврея“ (1916) скомпонованные элементы об'ема отличаются не голой зрительной формой, а материалом и функцией. Альтман покрывает бронзовую

¹⁾ Чрезвычайно сильно выступает замыкающая роль задней плоскости в работах другого русского мастера, Татлина. Любопытно, что оба они, и Альтман и Татлин, применяли этот прием, как мне пришлось убедиться, совершенно бессознательно.



голову снимающейся шляпой из меди, из меди же опускает ленту, а рядом ставит деревянную подпорку. Благодаря этому портрет приобретает все свойства материальной конструкции, что особенно хорошо видно из того, что, если смотреть на скульптуру сзади (где она обработана фактурно), она не теряет от этого своей формальной закономерности.

Остановлюсь на графике Альтмана этого периода. Графика есть искусство линии и, следовательно, существует на плоскости или сводится к ней (штрихование и т. п.). Приведенные тут графические работы Альтмана показывают, насколько об'емность является для него родной стихией. Линии становятся двойными, свето-тень так же моделирует об'емы, как и в живописи, — на место абстрактной линейной плоскости выступает почти фактурная поверхность. Мотивируется все это национальной темой (ассиро-еврейская стилизация), но разве возможна была бы такая мотивировка, если бы еще до нее у художника не сложились соответствующие и, разумеется, внациональные, общие всему новому искусству, формальные тенденции?



IV. ПОВЕРХНОСТЬ.







Есть очень распространенная привычка смешивать вопрос о поверхности с вопросом о плоскости. Эта привычка коренится в специфических особенностях искусства буржуазной эпохи. Последнее характеризуется т. н. станковой формой. Всякая же станковая картина по самому своему свойству теряет для человеческого сознания все основные черты физического тела, каким она реально является, и становится чистой, зрительной и, следовательно, абстрактной формой. По мере того, как с ходом исторического развития усиливался в обществе индивидуализм, станковая картина все больше и больше утрачивала свойства материальной вещи, все стремительнее превращалась в зрительную иллюзию. Процесс этот нашел свое завершение в импрессионизме, где материальные свойства и зрительная композиция начали в корне противоречить друг другу: импрессионистская картина воспринимается постолько, поскольку глаз не различает ее материальных качеств, и, обратно, достаточно подойти к ней на более или менее близкое

расстояние, чтобы живописное построение немедленно исчезло.

Поскольку всякая станковая картина обладает плоской поверхностью, постольку для абстрактного мышления вопрос о поверхности, т. е. о реальном явлении, свелся к вопросу о плоскости, т. е. о зрительно-геометрической абстракции. А тем самым была упущена проблема обработки поверхности, проблема материального, „вещного“ отношения к картине.

Таким образом, не только предметно-изобразительная, но и живописно-техническая композиция превратилась в самоцель, стала для себя и в себе существующей формой, т. е. иллюзией формы.

Поворот в европейском искусстве, порвавшим с импрессионизмом, был результатом новой стадии социального развития. Сознание художников эволюционировало под воздействием могучего технического прогресса. Тем самым радикально изменилось отношение к картине. Картину перестали „писать“, — ее стали „делать“, „обрабатывать“ и обработка эта, естественно, началась оттуда, откуда ее легче было начать, не меняя пока всех остальных элементов произведения, — началась она с обработки красочной поверхности.

Так центром исключительного внимания нового искусства на некоторое время сделалась

фактура, т. е. материальная форма живописной поверхности.

Беру сначала две работы Альтмана: „Дома“ (1911 г.) и „Дама у рояля“ (1913 г.). Уже первый, беглый взгляд на обе работы показывает две совершенно различных, а значит сознательно использованных манеры обрабатывать поверхность.

„Дома“ сделаны густым серо-желто-коричневым матовым маслом. Краска ложится разнообразными, сталкивающимися слоями „неправильно“, т. е. ассиметрично наложенными; в одних местах она гуще, выпуклее, — в других глаже и ровнее. Мазки только соприкасаются друг с другом, но не сливаются, а кое-где (например, наверху слева) приобретают ярко-штриховой характер. Вся поверхность ощущается, как шероховатая; краска как будто набросана, накинута на холст. Это фактура-пат.

Смысл ее совершенно определенный: художник хотел передать качество штукатурки изображенных на картине домов, но решил это сделать не только путем внешне-иллюзорного сходства живописных домов с домами настоящими, а путем применения в работе над краской тех же материальных форм, которые бывают свойственны штукатурке.

Изобразительная форма и форма живописная совпали друг с другом; рассматривая картину, как вещь, мы не перестаем ощущать ее, как художественную композицию; материальная поверхность становится поверхностью художественно-выразительной.

Такой же метод, но в противоположном направлении, дан во второй картине.

„Дама у рояля“ сделана „сплошным“, блестяще гладким маслом. Мазков нет, мазки втерты друг в друга настолько, что красочная масса сливается в одно однородное и непрерывное целое. Поверхность выравнивается, ее „хочется“ погладить, как гладят новый костюм, хороший портсигар, или отлакированный столик.

Эта гладко-блестящая фактура тоже изобразительна: поверхность картины соответствует поверхностям изображенных об'емов, — рояля и женского платья¹⁾.

Дальнейшую материализацию фактуры демонстрируют еще две Альтмановских работы: „Цветовые об'емы и плоскости“ (1918 г.) и „Материальный подбор“ (1920 г.).

Первая из них применяет принципиально новый для Альтмана фактурный прием: комбинацию материальных поверхностей.

В предыдущих картинах мы имели дело только с маслом и его различными обработками, — теперь разно-

¹⁾ Пример подбора сюжетных об'ектов, о чем см. гл. „Композиция“.



образии фактур перестает быть только внешним и получает опору в разнообразии реальных материалов.

В „Домах“ Альтман фактурой передает штукатурку. В то время, как в 1911 году он маслом только подражает известке, — в 1918 году он для штукатурной фактуры употребляет аналогичный материал: соответствующая часть картины сделана не маслом, а гипсом.

Композиция 1920 года представляет собой следующий шаг: в ней скомбинировано несколько фактур, и все они получены в результате сочетания нескольких реальных материалов: масла, клеевой краски, лака, опилок и штукатурки.

Фактура превращается из качества поверхности в качество материала, — новая ступень к вещи.

Этого мало: во всех трех первых работах фактура изобразительна, — здесь же она только материальна, здесь она не изображает, а конструирует формы также, как поверхность портсигара не изображает портсигар, а составляет элемент его конструкции. И соответственно с этим меняется и сам материал: „Дома“ подражали штукатурке масляной краской, далеким от штукатурки материалом; в „Цветовых об'емах и плоскостях“ взят родственный материал, гипс; в 1920 году — эстетика неподдельной штукатурки.

В главе об объеме я указывал, что изобразительные объемы Альтмана стремятся совпасть с реальным объемом картины. Теперь покажу тоже самое относительно объемных поверхностей.

Уже на основании анализа только что рассмотренных работ можно говорить о наличии у Альтмана такой тенденции; лучшее доказательство — изобразительность фактуры.

Но приведу и более наглядный пример, пример трех односюжетных портретов: „Дамы с собакой“ (1911 г.), „Добычиной“ (1913 г.) и „Ясной“ (1918 г.).

Для удобства и максимальной очевидности возьму только один, общий всем трем портретам, изобразительный элемент: кружево платья.

На первом портрете оно отодвинуто внутрь картины, и красочная поверхность связана с кружевом только зрительно, — постолько, поскольку она изображает кружево.

В портрете „Добычиной“ кружево приблизилось к поверхности; мало того, — орнаментальность кружева переведена в орнаментальность фактуры, и для этого подобраны соответствующие орнаментальные фоны¹⁾.

На „Портрете Ясной“ кружево целиком переводится на поверхность, делается выпукло-осязаемым (в буквальном

¹⁾ Изобразительная мотивировка.

смысле), из поверхности изобразительной превращается в фактурное свойство реальной поверхности картины: масляная краска лежит материальным узором на масляном грунте. Так делом ниспровергается ходячее представление о картинной „плоскости“, — последняя, выпячиваясь, кричит о своей материальности¹⁾).

¹⁾ Я все время сопоставляю картину с вещью; для избежания методологических недоразумений должен раз'яснить. Имманентный анализ в искусстве способен только на описания. Об'яснить же художественную форму можно лишь одним путем: сведя ее к форме практической, т. е. говоря о живописи, как форме материально-технической. Искусство только тогда будет понято, когда оно будет проанализировано, как социальный факт. Но это и значит изучать приемы художественного творчества, как приемы общесоциальные, и на этом строить их специфические особенности. Только выпрыгнув из искусства, поймешь его.



V. КОМПОЗИЦИЯ.



Проблема композиции в изобразительной живописи это прежде всего проблема взаимоотношения между формой изображаемого объекта и формой картины, между изобразительным сюжетом и живописным построением.

Как относится Альтман к сюжету?

Среди его работ имеются два автопортрета. Первый из них (1911 г.) сделан по отражению в черно-блестящей крышке рояля; второй (1912 г.) — по отражению в оконном стекле. К чему понадобились такие своеобразные методы работы? В первом случае Альтман хотел достичь сплошности тона и темной густоты цвета; во втором — он добивался сопоставления пространственно-объемных форм и их цветовых характеристик. И то и другое удалось дать путем подбора соответствующих изобразительных объектов.

Альтман сознательно подходит к проблемам композиции и тем самым раздвигает живописные возможности за пределы иллюзорного изображения. Независимость Альтмана от так наз. „естественности“ видна в любом

из его произведений; укажу хотя бы на „Портрет старого еврея“ (1913 г.), где свет и тени положены вне всякого отношения к законам физики, а существуют постолько, поскольку это необходимо для живописной композиции. Последняя, таким образом, становится единственным содержанием картины.

Как видим, переход Альтмана к беспредметности был естественным и органическим процессом. Шел этот процесс путем постепенной и последовательной ликвидации всех иллюзионистских элементов, т. е. в главном и основном, ликвидации изображенного, реально несуществующего, третьего измерения на двухмерной плоскости картины.

На каждом шагу приходится слышать, что беспредметность есть бессмысленность. Так может рассуждать только тот, для кого имеет смысл только изображенная вещь, только иллюзорная предметность. Еще чаще приходится выслушивать мнения, будто беспредметность представляет собою бегство от реализма, т. е. от здорового отношения к жизни; высказывающие такое мнение имеют в виду похожую на жизнь изобразительность, следовательно, не реализм, а псевдореализм, иллюзию реального отношения к действительности. Между тем только отказ от воспроизведения на двухмерной плоскости трехмерного пространства может дать выход к действительно



реальному творчеству, — такому творчеству, которое не изображает формы, а строит их так, как они на самом деле строятся в жизни. Иными словами, подлинный реализм заключается не во внешнем, чисто зрительном сходстве, а в полном совпадении методов художественного и обще-социального строительства.

Как пришел к этому Альтман, видно из сопоставления трех его вещей, представляющих собою постепенную материализацию картины. Первая работа („Цветовые объемы и плоскости“, 1918 г.) по самому своему названию является опытом компанования различных живописных форм и материалов, — недаром объектом изображения стал здесь впервые у Альтмана натюрморт, вещь, взятая в ее чисто технической функции. Композиция еще вполне изобразительна.

Но уже следующее полотно („Р.С.Ф.С.Р.“, 1919—1920 г.г.) дает ряд сопоставленных друг с другом плоскостей, лишенных всякого изобразительно-предметного значения. Третье измерение, однако, не выкинуто, и плоскости висят в иллюзорном пространстве, сочетаясь и связываясь лишь зрительно.

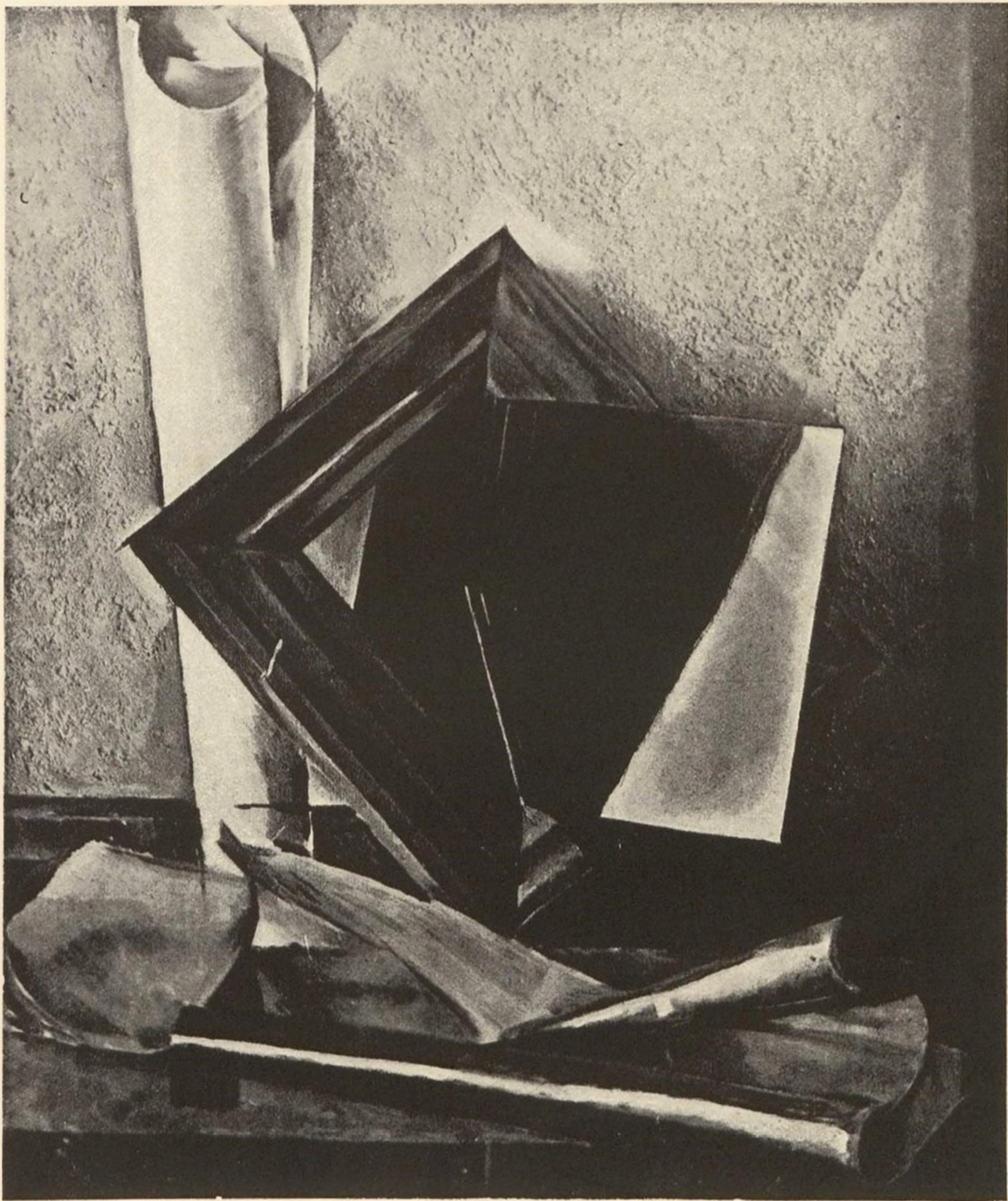
Дальнейший шаг Альтман делает в третьей работе („Петрокоммуна“, 1921 год) — плоскости сблизилась, подошли к поверхности холста, почти совпали с ней, почти превратились в форму самой поверхности, — пространст-

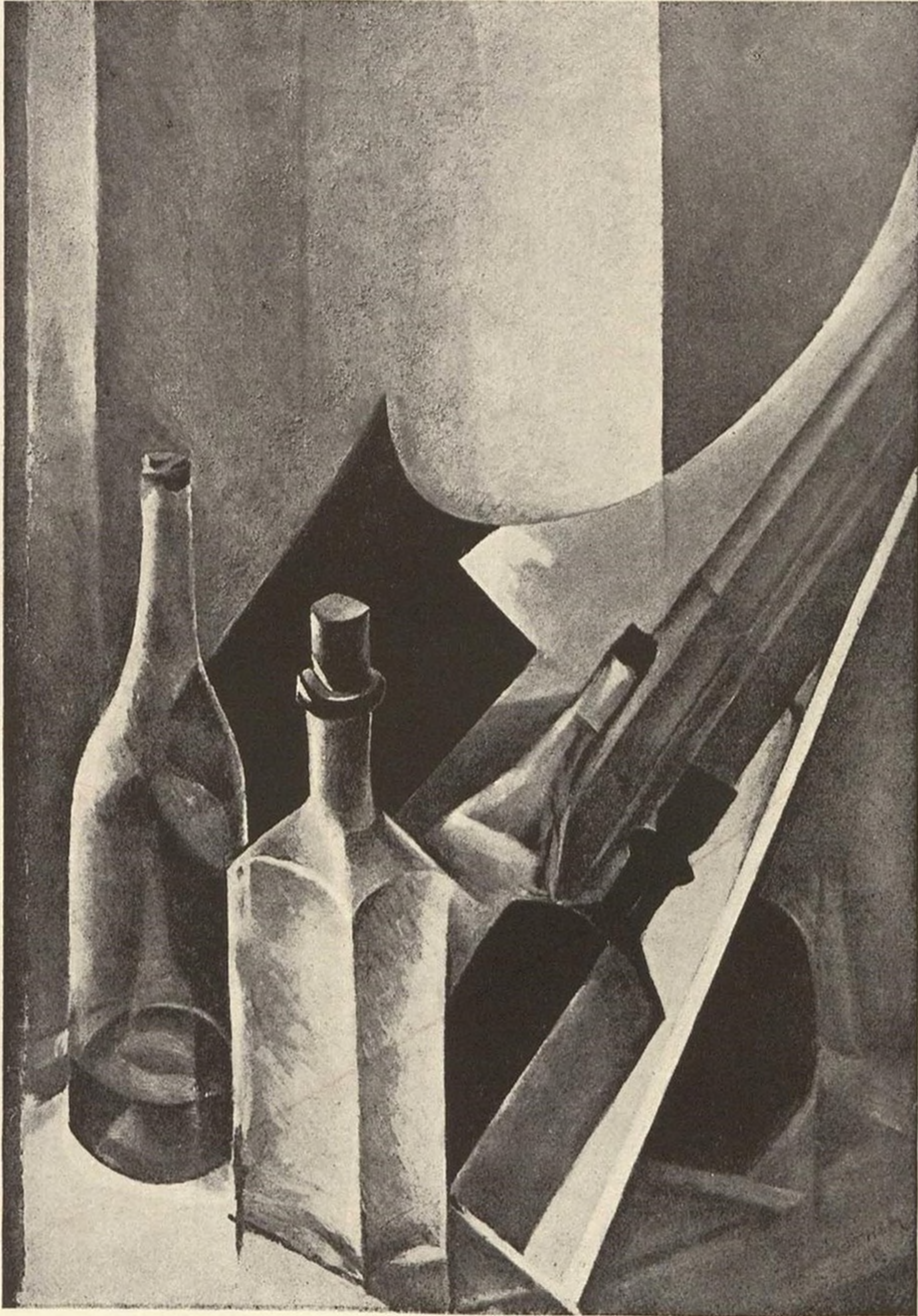
венная иллюзия сведена к минимуму. Ее полное уничтожение дано в доске „Россия“.

Чем реальнее, т. е. чем материальнее композиция, тем она должна быть закономернее по формам, тем меньше может проявиться в ней случайный темперамент личности с ее настроениями, зрительными навыками и прочими спутниками индивидуалистического творчества (пресловутое „вдохновение“ буржуазного искусства). Эволюция альтмановских форм целиком подчиняется процессу композиционной схематизации. Вместо разнокалиберности прежних вещей, несколько строго-математических форм: прямоугольник, круг, ромб, эллипс и т. д.

Даже альтмановские портреты, и те приобретают характер вычерченных, вычисленных вещей: достаточно сравнить портрет Адамовой (1915 год) с полу-графически намеченными линиями и об'емами, и портрет моряка, 1920 г.

Реализм, в новом, только что указанном его значении, проявился у Альтмана в его утилитарных работах: в декорировании площади Урицкого в Петрограде на октябрьских празднествах 1918 года и в его театральных макетах. И тут, и там отброшены панорамные навыки обычного декорационного искусства, и тут, и там пространство понято реально, т. е. строительски архитектурно, и тут, и там цвет использован, как свойство материальной поверхности, а не взят самостоятельно и иллюзорно.





VI. МАТЕРИАЛ.



Уже кубизм в поисках за материальной целесообразностью пробовал вырваться из замкнутого круга традиционных эстетических материалов. Но только в России, где тяга к социальной целесообразности и любовь к технике давали себя чувствовать тем сильнее, чем труднее их было добиться, где рабочий класс сыграл небывалую историческую роль, — только в России художник смело и последовательно принял все материалы, поняв, что везде и во всем можно увидеть и вызвать к жизни художественные формы.

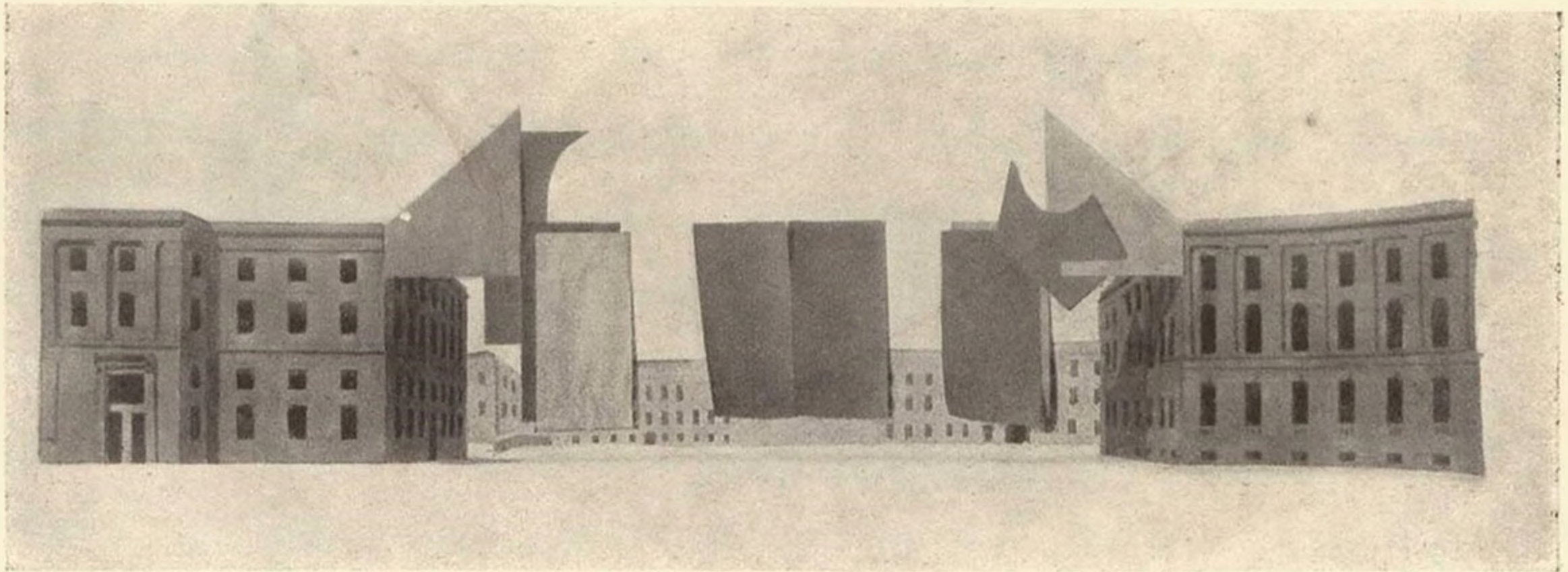
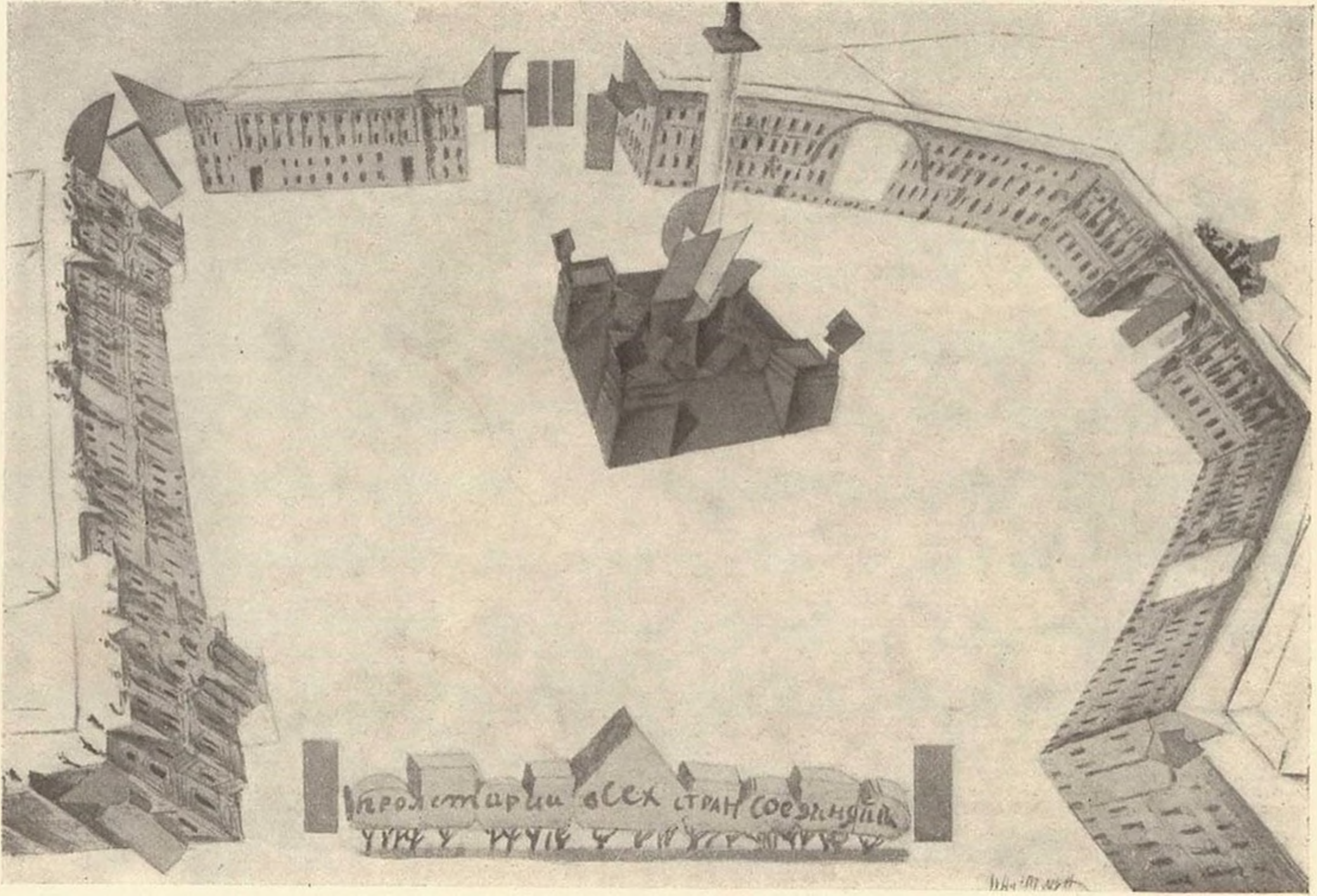
В ранних своих живописных работах, Альтман почти исключительно пользуется маслом и лишь изредка комбинирует другие материалы. Встречается цветной карандаш („Деревья“), гуашь с акварелью („Автопортрет“ 1911 г.), пастель с клеевой краской („Похороны“), — но уже в 1918 г. вводится наряду с маслом гипс („Цветовые об'емы и плоскости“); в 1920 г. — лак, опилки, штукатурка, и в 1921 г. дерево, эмаль, бумага, уголь („Россия“).

Этого мало: раньше материал применялся в изобразительных целях, т. е. фактически насилувался, — теперь

он действует на зрителя своими собственными естественными качествами; раньше он располагался в зависимости от чуждых ему задач, — теперь использование материала становится целесообразным, он подчинен своим собственным физическим законам: тяжести, плотности, сопротивляемости, силе сцепления частиц и т. д.; раньше материал был постолько, поскольку скрывался за оболочкой зрительной иллюзии, теперь он обнажен, вырван из сетей оптической формы, — его можно теперь ощущать; раньше материал был „красив“, оттого только, что фетишистское сознание наделяло его канонизированной и „вечной“ красотой, — теперь материал требует к себе сознательного отношения, хочет, чтобы в нем самом, в качестве его обработки, в максимально квалифицированном обращении с ним, каждый раз новом, для каждого материала отличным, видели бы красоту. Редкий мастер с такой экономной чистотой обрабатывает материалы, с какой это делает Альтман¹⁾.

В этом отношении совершенно исключительный интерес представляет одна из его последних вещей „Россия“; красное дерево, проработанное то растительным маслом, то лаком, то напильником, сделано с мастерством, которое не уступит лучшим изделиям индустрии.

¹⁾ Мало того: он отделяет его с исключительной в наше небрежное, неряшливое время тщательностью. В России мало найдется мастеров, которые могли бы поспорить с Альтманом качеством выделки.



Тираническая монополия традиционных материалов исчезла — художник обрабатывает общежизненные материалы, те, которыми пользуется человечество в быту и производстве — так перекидывается мост от искусства к жизни.

Естественно, что одновременно меняются и методы художественного творчества. Художник это уже не стоящий вне и над жизнью „вдохновенный жрец“, он теперь такой же формовщик материала, как и любой рабочий.

Художественный труд на условиях равноправности вступает звеном в цепь коллективно-сотруднической организации человеческих активностей.

Специфическое орудие эстетской живописи — кисть — все меньшую роль играет в искусстве; ее заменяют рубанки, напильники, наждачная бумага, сверла и т. п.

Процесс художественного производства также реорганизуется: художник вычисляет, чертит, контролирует научно каждый свой шаг, обдумывает его социальные последствия, работает медленно (Альтман отделяет мелкие вещи месяцами непрерывного труда), перестает зависеть от настроения, от субъективных симпатий и антипатий, — одним словом, процесс художественного производства социализируется.

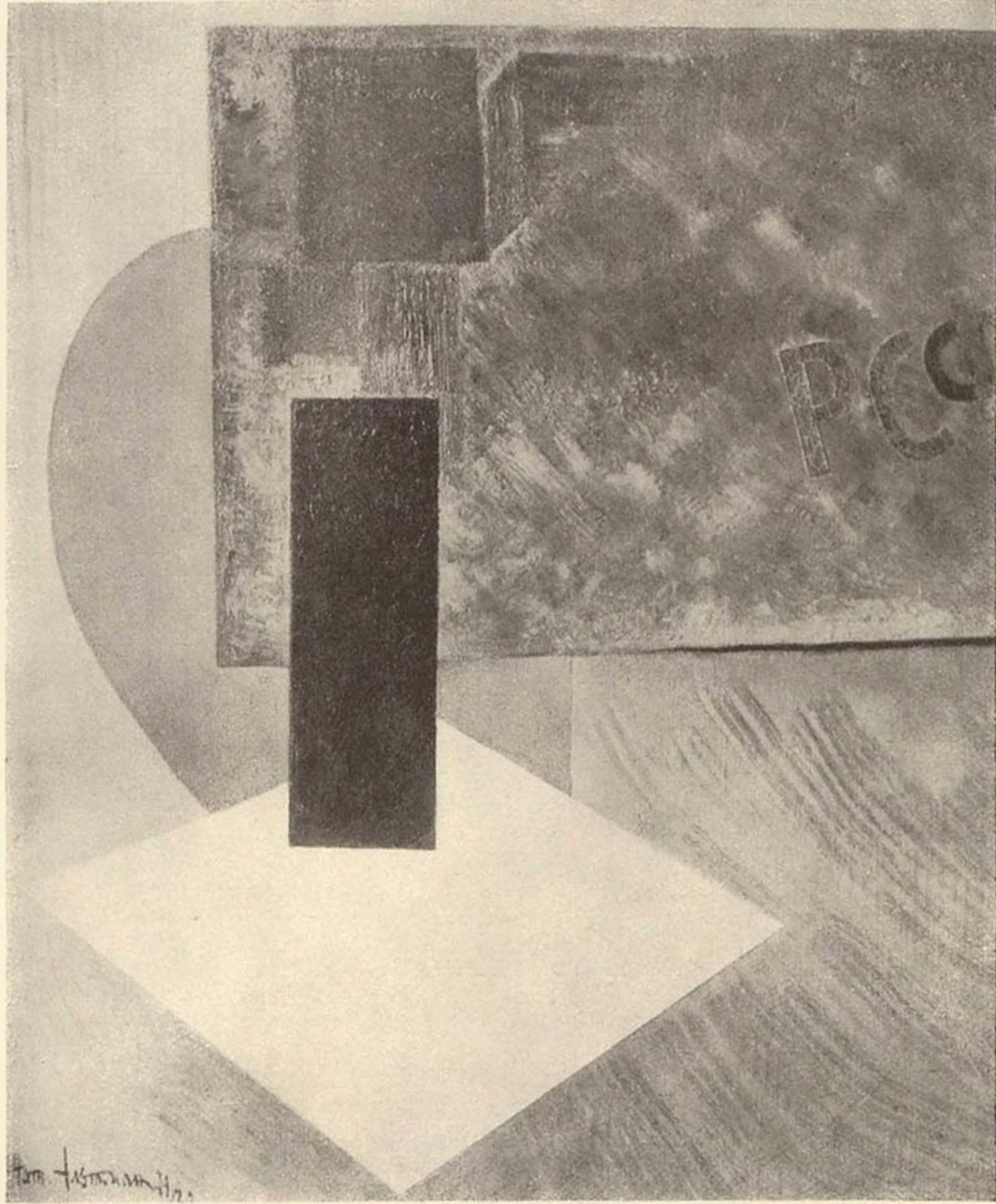
Насколько внимательно относится Альтман к материалу в своем практическом творчестве, показывают две

его работы: „Лак“ и „Уголь“ (обе сделаны в 1921 году). Они сработаны с единственной целью выявить формой свойства данного материала, — в первой вязкую тягучесть лака, во второй порошкообразность мелкого угля.

Лак у Альтмана тянется, сцепляется, стекает выпуклыми кляксами, размазывается, а параллельно с ним в композицию введены два куска бересты, т. е. материала, в котором текучесть только кажущаяся, который на самом деле тверд и намеренно противопоставлен реальной текучести, составляющей действительное свойство лака.

Уголь второй работы то веерообразно рассеивается от периферии к центру (подчеркнуто по контрасту с графическими линиями спирали), то мажется, то оседает пылью разной плотности, то, наконец, просеивается сквозь сито.

Разница станет явно ощутимой, если сравнить его с другим „Углем“ Альтмана, построенном на эстетическом материале; в то время как первый реально выступает со своими свойствами, подчиняя им форму, второй служит лишь живописно-графическим средством для построения зрительной формы с ее неизбежной иллюзорностью, — мы не видим угля, мы замечаем лишь свето-теневые оттенки, линии, об'емы.



VII. КОНСТРУКЦИЯ.



Альтман — беспредметный художник. Беспредметно и все новейшее искусство, между тем положение Альтмана среди современников кажется чрезвычайно неясным: точно также, как в „изобразительные“ времена, он остается вне каких бы то ни было установленных группировок, не принадлежит ни к одному течению, не примыкает ни к одной школе.

Случайно ли это? Случайно ли, что художник, фактически прошедший от начала до конца всю эволюцию нового искусства, тем не менее продолжает быть глубоко одиноким?

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, придется проникнуть в самое нутро Альтмановского творчества, исследовать его корни, подойти к ним с той стороны, которая пока что оставалась почти незатронутой.

Я имею в виду социальную цель Альтмановских произведений, ту организационную задачу, которую ставил и решал художник на всем своем творческом пути.

И формы и методы художественной практики являются лишь средствами удовлетворения некоторой потребности.

Весь вопрос в том, с какой конкретной потребностью имеет дело данный художник и каким образом он ее удовлетворяет в каждом отдельном случае.

В конечном итоге только организационная задача, социально поставленная, определяет историческую роль художника, независимо от того, сознательно или бессознательно ставится им эта задача.

Исследуя изобразительный период Альтмана, замечаешь следующую его особенность: Альтман не знает разложения изобразительности, характерного для всей пост-импрессионистской живописи. Он сразу перешел от целостной изобразительности к полной беспредметности. В его изобразительных работах приемы письма нигде не переходят границ так называемой условной похожести.

Иначе говоря, Альтман никогда не считался с индивидуальной, им самим созданной живописной формой, как с самоцелью. Всякий раз, когда он допускал изобразительность, эта последняя существовала у него, как объективно-значимая форма, как социально-понятное явление. Альтман не видит смысла в композиции, которая преследовала бы чисто формальные, вне композиции нереализуемые задачи.

Альтман всегда и во всем хочет быть утилитарным, социально полезным, воспринятым



и понятым. Формы Альтмана — это язык, на котором он говорит с людьми, язык не выдуманный в мастерской, а общепринятый.

Недаром Альтман прирожденный портретист, — качество необычайно редкое в новейшем искусстве.

Портреты в подавляющем количестве проходят сквозь всю эволюцию художника, не бросившего их даже тогда, когда беспредметность стала его родной стихией.

В чем здесь дело?

Портрет принадлежит к тому роду живописи, для которого похожесть является обязательной. Портрет нельзя превратить в абстрактную композицию без риска потерять портретность. Портрет должен быть похожим, т. е. смысл живописного портретного построения не в нем самом, а вне его, в той социальной среде, с которой общается художник. Портрет непременно хочет быть узнаваемым, хочет найти отклик в человеческом сознании. Портрет так или иначе выражает какое-то содержание, лежащее вне полотна и красок картины. Портрет всегда идеологичен и всегда эмоционален.

Отсюда кардинальные для выяснения особенностей Альтмана выводы:

- а) Альтман художник сознательно утилитарный,
- б) его искусство — это искусство идеологически и эмоционально воздействующих форм, искусство

социального воздействия, так называемое содержательное искусство.

Достаточно любого примера, чтобы показать, как та же самая тенденция господствует и в беспредметных работах художника.

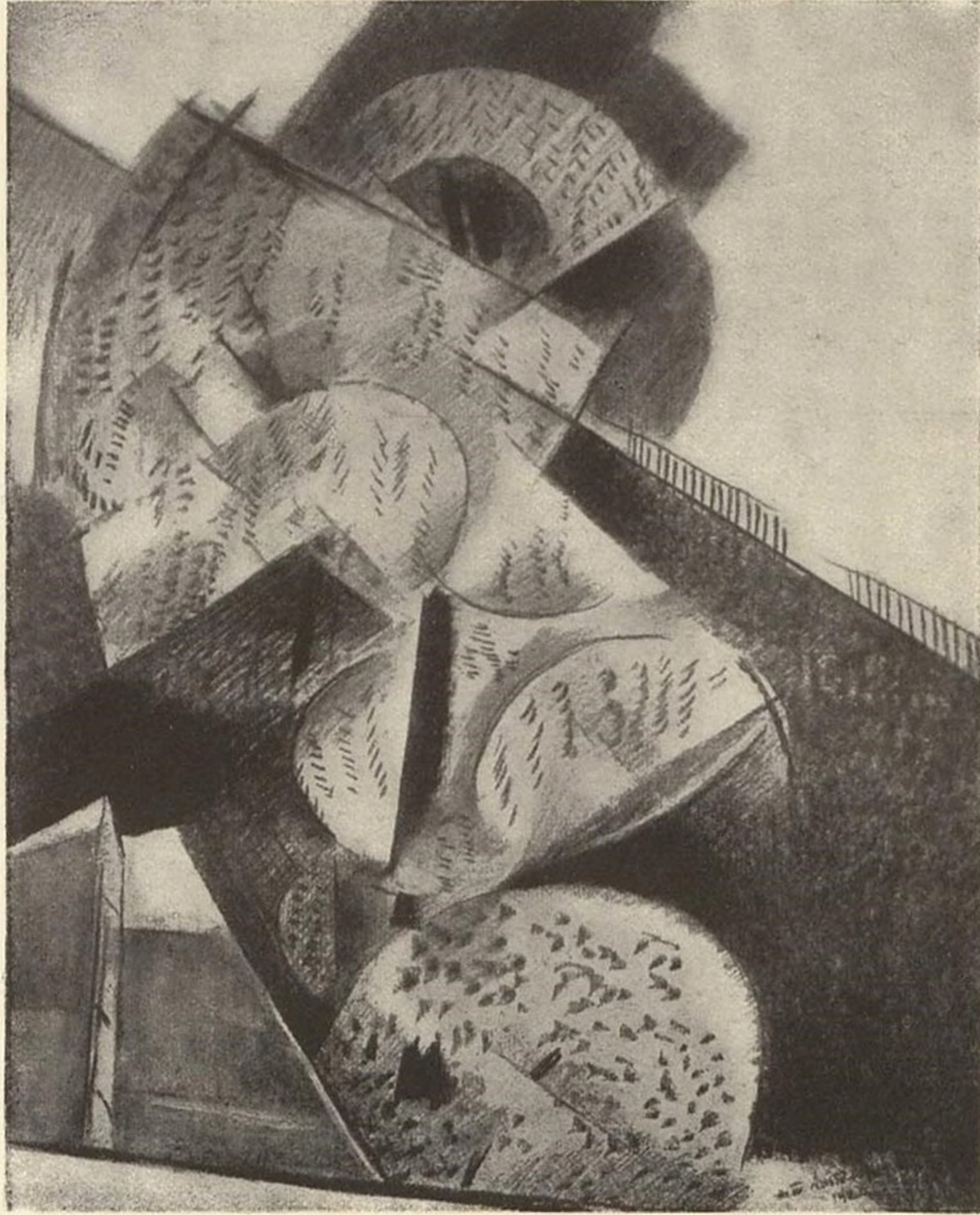
Возьмем хотя бы „Р.С.Ф.С.Р.“ и „Петрокоммуна“.

Самым характерным в них является то, что материал использован идеологически: автор хотел выразить и передать впечатление, полученное им от соответствующих реальных объектов, зафиксировав его в закономерных формах. Вот почему буквы включены в композицию не только формально (как напр. у кубистов), но и в их словарном сочетании.

Естественно, что при практическом применении своего труда Альтман остается таким же идеологичным. Его обложка для еврейского детского журнала „Клинг-Кланг“ покрыта в разных комбинациях буквами названия с таким расчетом, чтобы они воспроизводили ритмический перезвон металлов. Вместе с тем эта работа строго сохраняет плоскость листа, лишена иллюзорной перспективы и связывает графическую композицию с размерами и формами поверхности.

Альтман сочетает „вещность“ произведения с идеологичностью формы.

Каково же его место среди современных художников?





Обыватель, а вместе с ним кабинетный искусствовед большею частью не различают в беспредметном искусстве отдельных направлений. Причина такого отношения к новому искусству лежит, конечно, в субъективном огульном неприятии его при полном нежелании научно и внимательно изучить художественные достижения нашего времени. Теория и практика в искусстве остаются глубоко разединенными, и в то время, как художник прокладывает новые пути, теоретик, воспитанный на традициях „классиков“, не только не помогает ему, но, наоборот, обрушивает на его голову все молнии своей филистерской учености.

Беспредметное искусство представляет собой два полярно противоположных и борющихся стана.

На правом реакционном крыле находится экспрессионизм, т. е. искусство голых зрительных форм, выражающих субъективные эмоции художников и возводимых ими в абсолют; сюда же относится супрематизм Малевича, который отличается от экспрессионизма только геометричностью живописных композиций.

Другое, левое крыло беспредметного искусства занимает конструктивизм. Основной своей задачей конструктивизм считает обработку реальных жизненных материалов, ликвидацию всякой иллюзии, лабораторно-технические конструкции и, в конечном итоге, переход к искусству в производстве с превращением художника в инженера — кон-

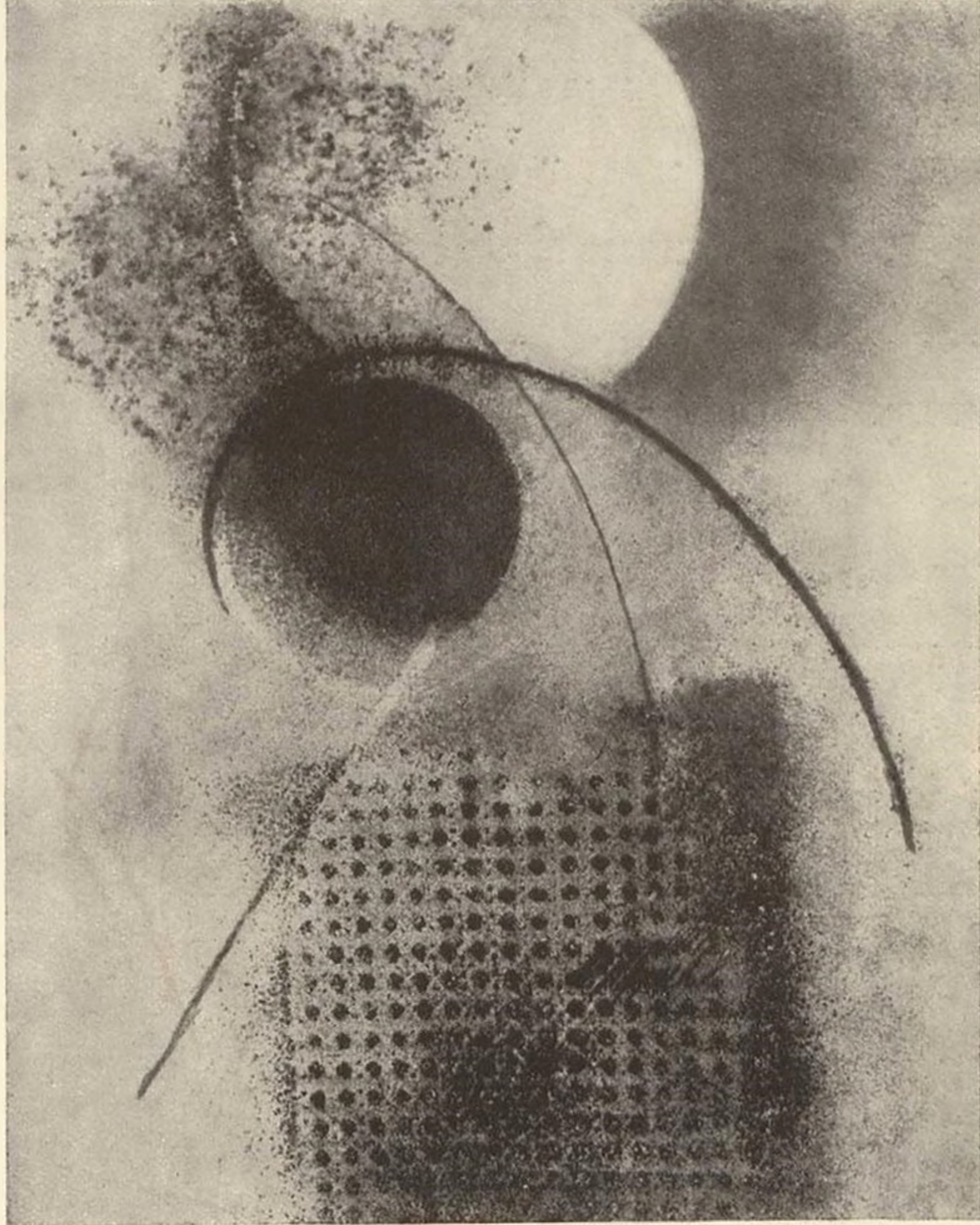
структора. Конструктивисты хотят организовать не иллюзорную гармонию, а реальную жизнь, организовывать целесообразно, социально, „конструктивно.“

Уже согласно одним этим определениям можно утверждать, что Альтман близок не первому, а второму движению. Материал и его техническая обработка присуща, как мы видим, Альтману и найдена им не случайно, а глубоко органично.

Но Альтман — не производственник; он — утилитарист, но в другом плане. В то время, как конструктивисты либо бросают совсем свои материальные построения и уходят в индустрию, либо продолжают упражняться в самоцельных технических опытах, — Альтман ищет в каждой самостоятельной композиции не просто лабораторной, т. е. косвенной целесообразности, а целесообразности непосредственной.

Как же он этого достигает?

В целях выяснения вопроса сравню три беспредметных работы: „Супрематическую живопись“ Малевича, „Доску № I“ Татлина и доску „Россия“ Альтмана. Работа Малевича построена на сочетании нескольких геометрических цветовых полей, связанных друг с другом чисто зрительно. Материала нет, он не ощущается, не выражен никак; есть только голая оптическая иллюзия, подчиненная целиком глубоко личным побуждениям художника.



„Доска “Татлина, напротив, сплошь материальна; она представляет собой профессионально-технический опыт обработки материально-живописных поверхностей.

У Малевича абстрактная плоскость, у Татлина — осязаемая поверхность. Имеет ли Татлиновская доска еще какое-нибудь значение, кроме технического? Нет. Не имеет.

Обратимся теперь к Альтману.

Характерно уже одно название: у Татлина просто „Доска № I“, у Альтмана — „Россия“. И основная диагональная форма композиции приобретает вид буквы Р.

Альтман несомненно опирается на материал, но этот последний интересует его с выразительной, с эмоционально-идеологической стороны.

Для Альтмана важна возможность с помощью технически, вполне жизненно-обработанных материалов производить социально-идеологический эффект. Если раньше он достигался пассивной, иллюзорно-изобразительной формой, то теперь он достигается конструкцией реальных материалов. В этом смысл Альтмановского беспредметного творчества. Искусство Альтмана — это искусство социального воздействия.

Произведения Альтмана — новые невиданные плакаты. Не декоративные, не изобразительные, не формальные, — плакатом доска Альтмана является постолько,

поскольку можно назвать плакатом произведение, сознательно рассчитанное на идеологический эффект. Отличие Альтмана в том, что он воздействует материалом, употребляя в искусстве социальные методы строительства.

Альтман — пропагандист новой эстетики, эстетики квалифицированного мастерства, целесообразности и любви к вещам.

Беспредметность Малевича — иллюзорная, зрительная форма; беспредметность Татлина — техническая конструкция; беспредметность Альтмана — воздействие материалом.

Не случайно полем практического приложения Альтмановского творчества оказались обложка, печать, марка, знамя и т. п.

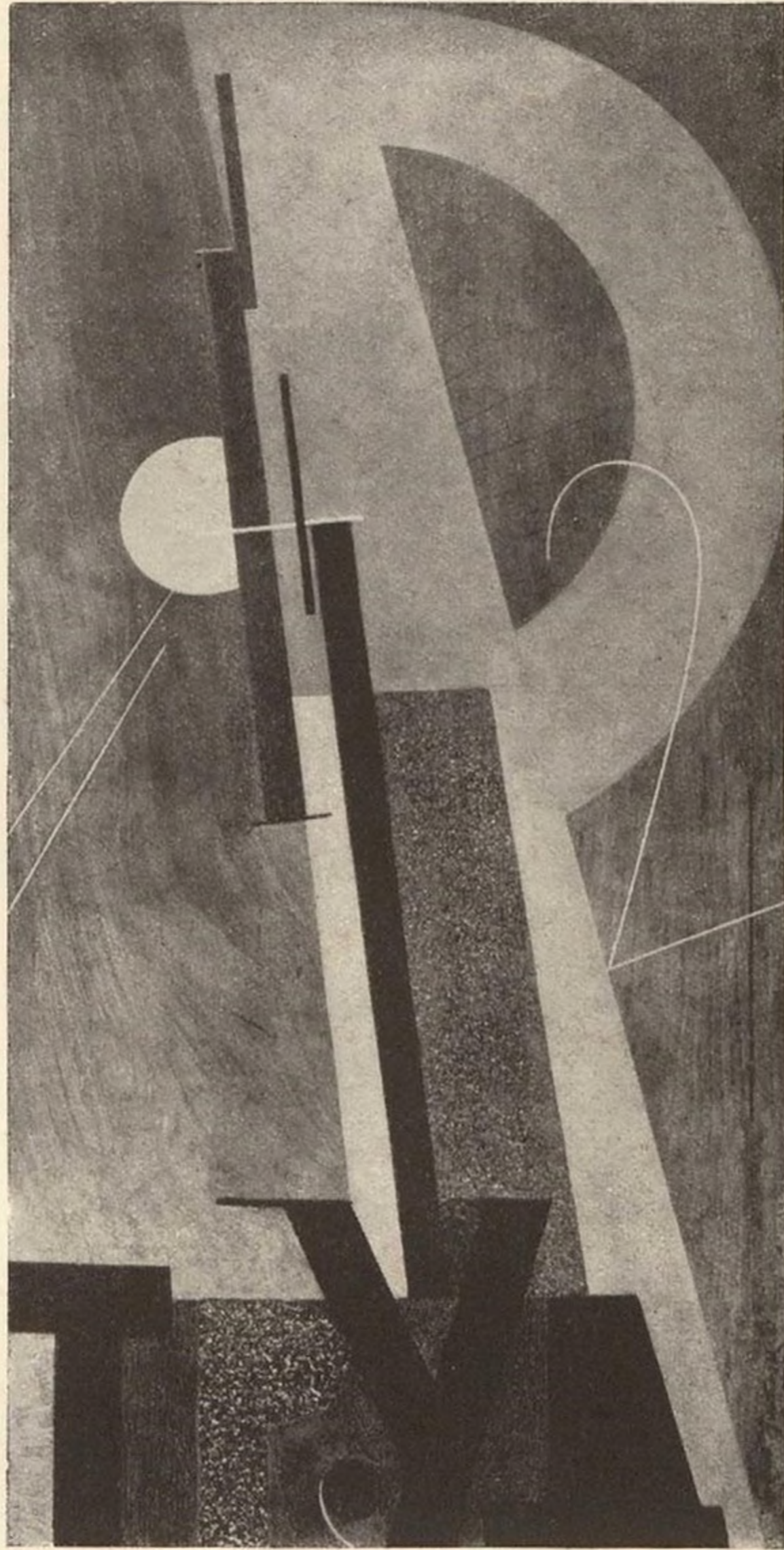
Малевич — весь в прошлом; Татлин — весь в будущем; Альтман — весь в настоящем; он — современен до мозга костей.

Сфера Малевича — индивидуалистическая самоцельщина; мир Татлина — общественное производство; область Альтмана — общественное сознание.

Человечество еще нуждается в агитации и пропаганде. Ценность Альтмана в том, что он — изобретатель новых реальных средств агитации. Творчество Альтмана принадлежит нашей переходной, революционной эпохе органически и безраздельно.



ПЕРЕЧЕНЬ ГЛАВНЫХ РАБОТ
НАТАНА АЛЬТМАНА



1906. Дама на веранде, масло.
1907. Церковь, масло, собр. Бурцева, Петербург.
1908. Пейзаж, цветной карандаш, собр. И. И. Рыбакова, Петербург.
Весна, масло, собр. И. И. Рыбакова, Петербург.
Бабушка, цветной карандаш.
Весна, масло, собств. Марьянова, Москва.
1909. Девушка, цветной карандаш, частное собр., Париж.
Портрет, цветной карандаш, собств. Брацлавского, Умань.
Портрет, цветной карандаш, собств. Гринберга, Умань.
1910. Портрет, }
Портрет, } масло, собр. Ханкаламова, Тифлис.
Двор костела, масло, частное собр., Париж.
Бульвар, масло, собр. Молло, Петербург.
„Рубят дрова“, пастель, частное собр., Гельсингфорс.
1911. Nature morte с драпировкой, масло, частное собр., Париж.
Автопортрет, масло, Музей Живописной Культуры, Москва.
Автопортрет, гуашь, собр. Б. Р. Власьева, Петербург.
Брюггэ, гуашь, Музей Художественной Культуры, Петербург.
Дома, масло.
Материнство, масло, собр. А. А. Вольфсона, Москва.
Еврейские похороны, темпера, собр. И. И. Рыбакова, Петербург.
Пейзаж, масло, собр. Миценгендлер, Москва.
Девушка, масло, собр. Мещанинова, Париж.
Девушка с собакой, масло, Русский Музей, Петербург.
Автопортрет, гуашь, акварель, Русский Музей, Петербург.

1912. Автопортрет, масло, Музей Художественной Культуры, Петербург.
Автопортрет, темпера, Госуд. Музейн. Фонд, Петербург.
В доме, масло, собр. Крамера, Ростов на Дону.
Брюггэ, темпера, собр. Гордона, Петербург.
1913. Местечко, масло, собр. А. Я. Гальперна, Петербург.
Портрет Н. Е. Добычиной, масло, собр. Н. Е. Добычиной, Петербург.
Рисунки к стих. А. Волковского, итальянский карандаш, частн. собр.
Дама у рояля, масло, Музей Худож. Культуры, Петербург.
Рисунки для детской книжки, цветн. кар., Русский Музей, Петербург.
Старый еврей, масло, собр. Вавельберга, Петербург.
Католический святой, масло.
1914. Портрет Анны Ахматовой, масло, Русский Музей, Петербург.
Деревья, цветн. карандаш, Музей Худож. Культуры, Петербург.
Серия „Еврейская графика“, тушь, золото, итальянский карандаш,
частное собрание.
Пейзаж, масло, собр. Н. Е. Штильмана, Петербург.
1915. Портрет Дзюбинской-Адамовой, масло, собр. А. Я. Гальперна, Петерб.
Портрет Н. А. Крэт, масло, Русский Музей, Петербург.
1916. Голова молодого еврея, бронза, дерево, медь, Музей Художественной
Культуры, Петербург.
Nature morte, масло, собр. Вейцмана, Москва.
Марка Еврейск. Общ. Поощр. Худож., итальян. кар., собр. Еврейск.
Общ. Поощр. Художеств, Петербург.
1917. Портрет М. И. Вавельберга, масло, собр. М. И. Вавельберга, Петербург.
Портрет Д. Пасманика, масло, собр. Рейниса, Петербург.
Ex libris М. М. Персица, итальян. кар., собр. М. М. Персица, Петербург.
Обложка к книге Маяковского, „Кофта Фата“, собр. В. Ясного, Петерб.
1918. Цветовые об'емы и плоскости, масло, гипс, собр. Гавронского, Москва.
Портрет, масло, собр. Гинзбурга, Москва.
Портрет М. Ясной, масло, собр. С. Ясного, Москва.

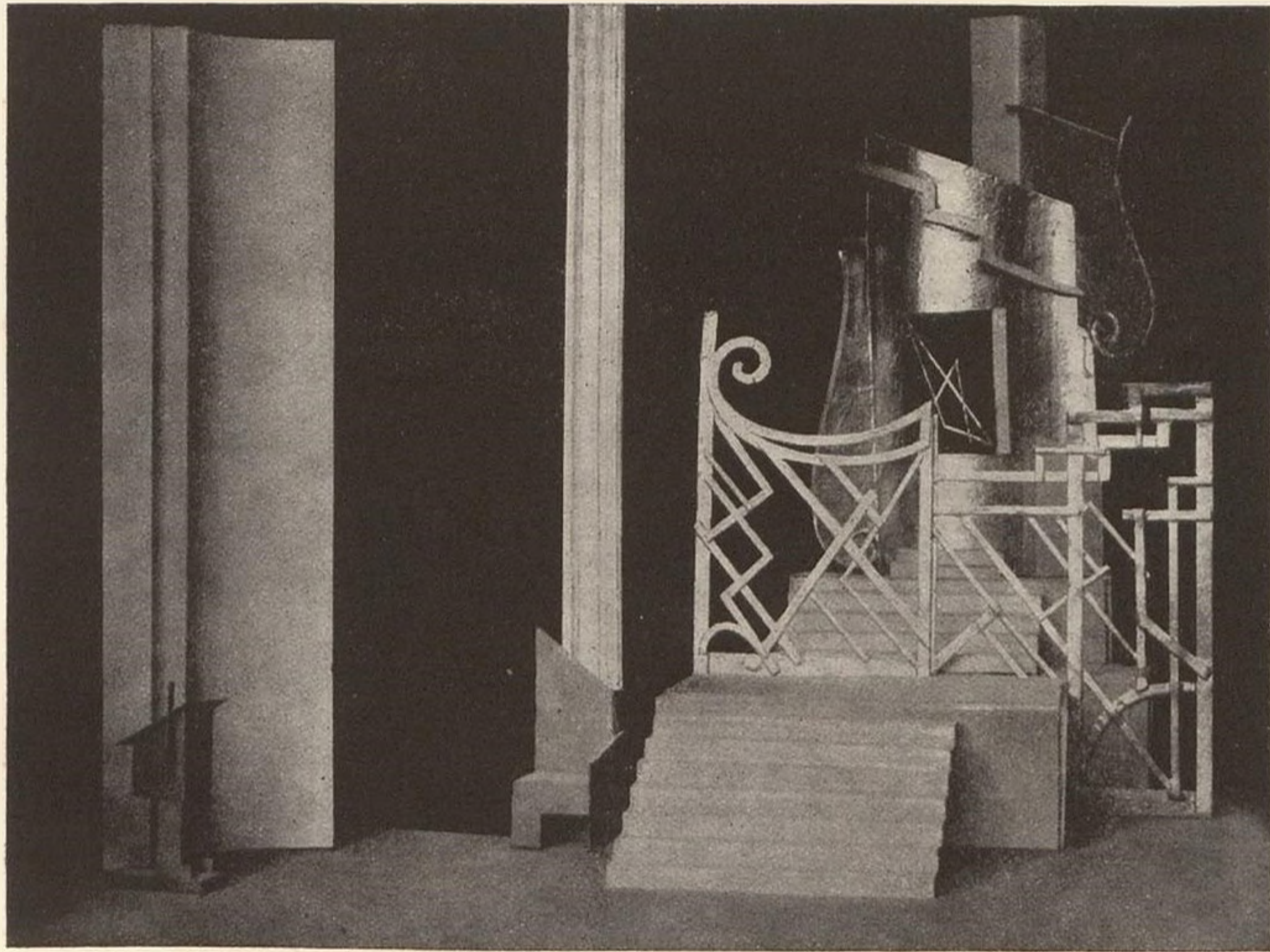
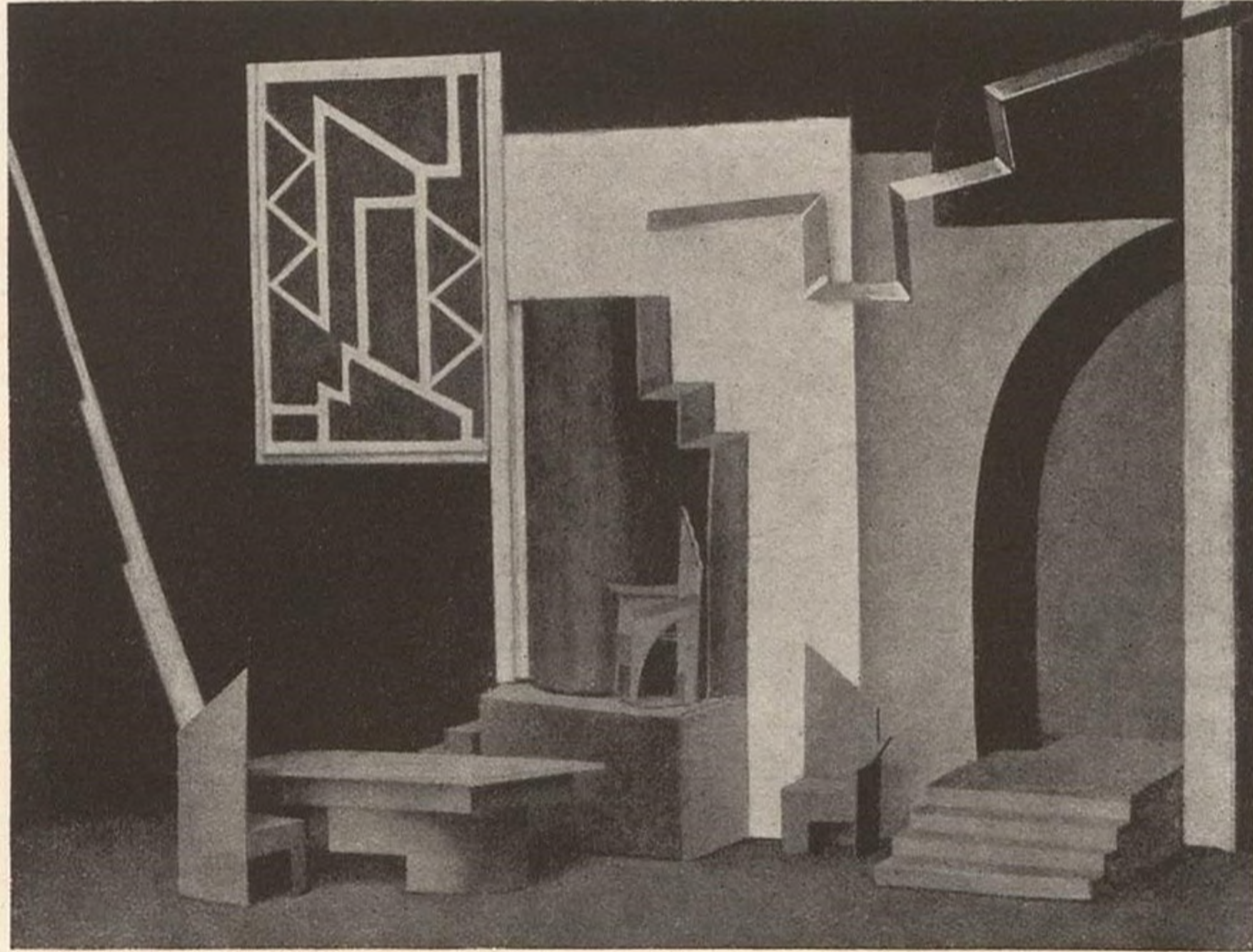


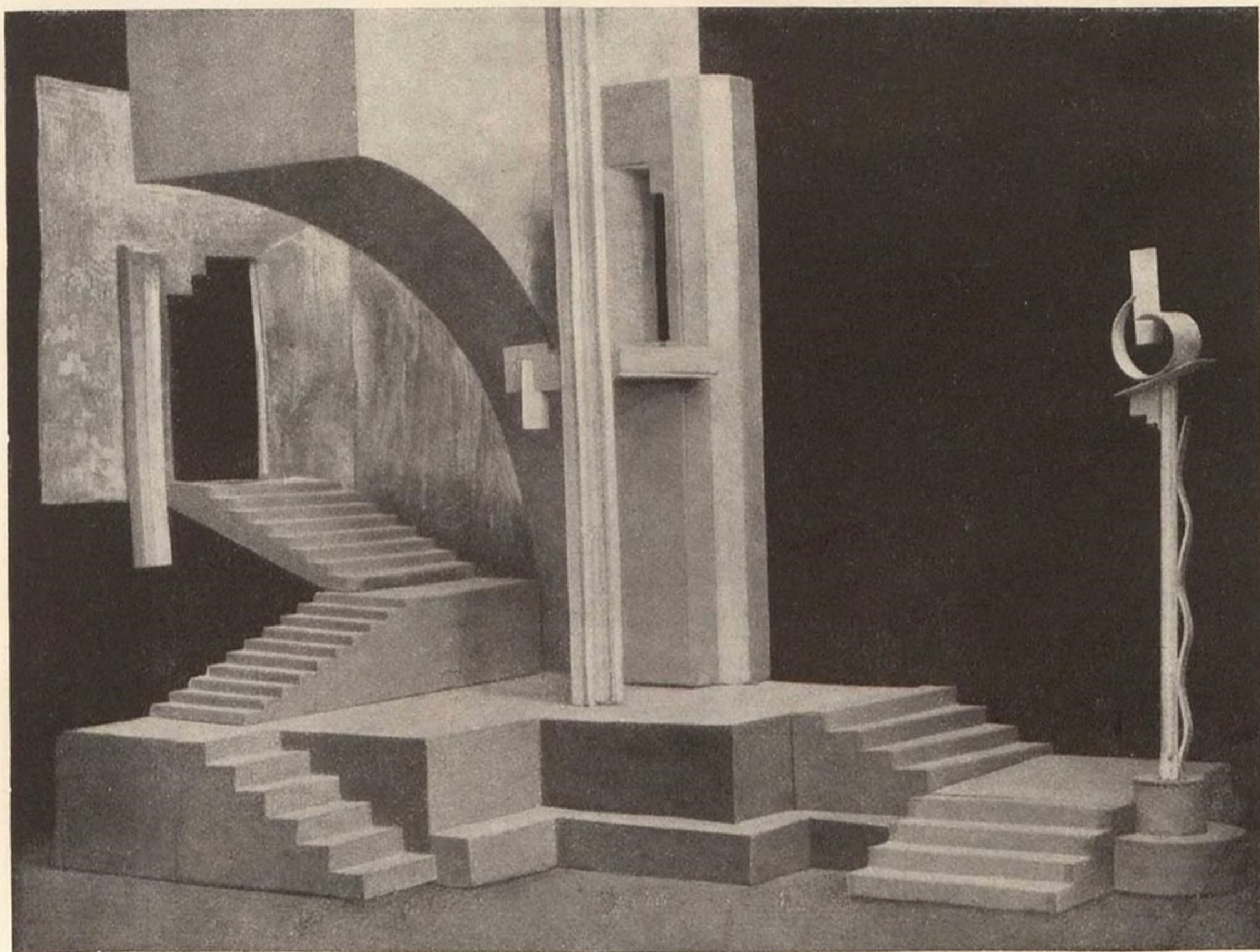
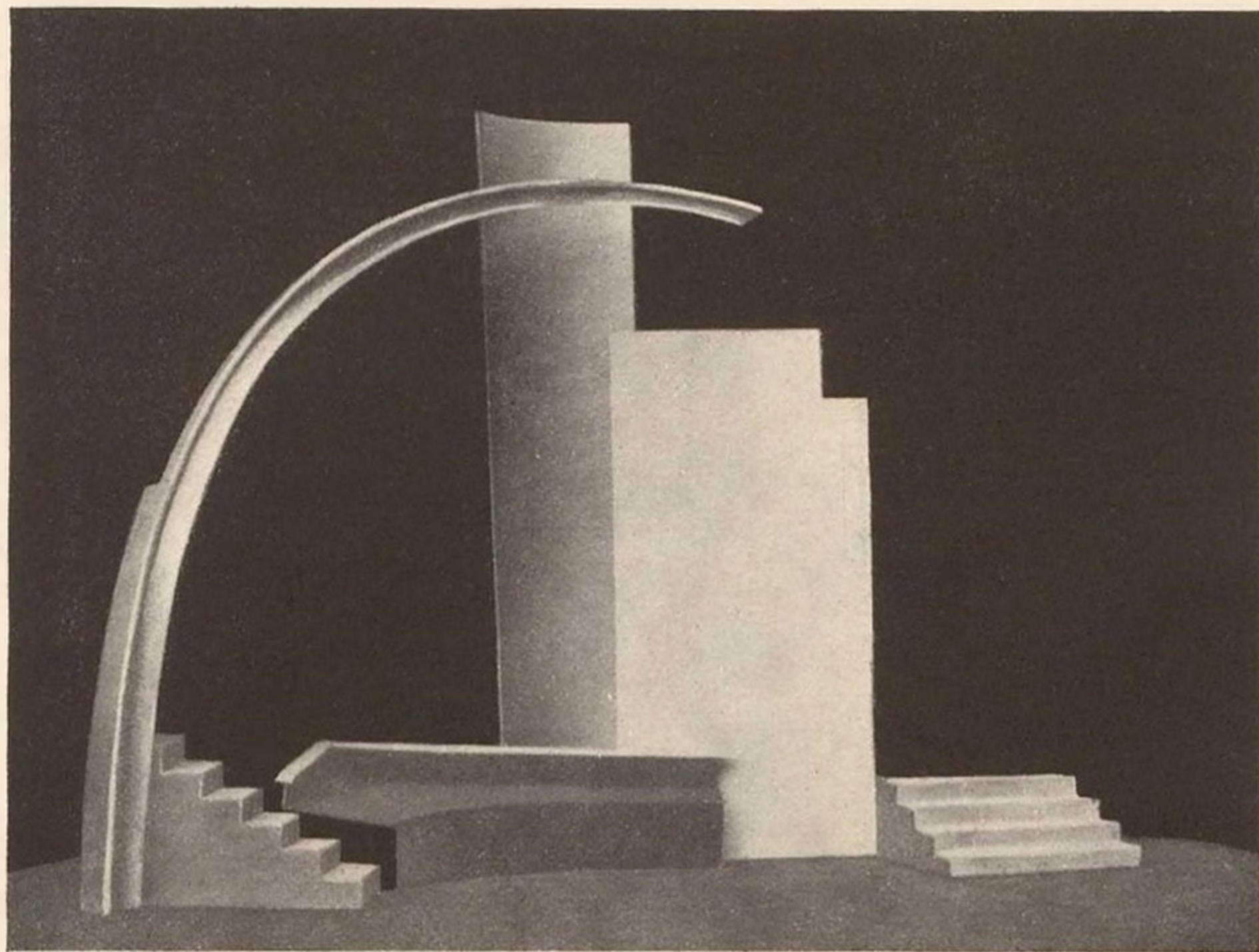
- Цветовые объемы и плоскости, масло, гипс, Музей Художественной
Культуры, Петербург.
- Проекты почтовых марок Р.С.Ф.С.Р., тушь, собр. Нар. Ком.
Почт и Телеграф.
- Украшение площ. Урицкого к Октябрьским торжествам 1918 г., Петерб.
Плакаты к первомайским торжествам 1918 г., Музей Революции,
Петербург.
1919. „Р.С.Ф.С.Р.“, масло, Музей Художественной Культуры, Петербург.
Цветовые объемы и плоскости, масло, Музей Художественной
Культуры, Петербург.
- Украшения площ. Урицкого к юбилейн. праздн. Красной Армии 1919 г.
Плакаты по ликвидации безграмотности.
1920. Моряк, масло, собр. Н. Е. Добычиной, Петроград.
Материальный подбор, масло, эмаль, клей, штукатурка, опилки.
Деревья, уголь, карандаш.
Памятник Рентгену, Петербург.
Декоративная сторона массового представления в честь VI конгресса
Коммунистического Интернационала у здания Биржи, Петербург.
Обложка альбома II-го конгресса Коминтерна.
Портрет А. В. Луначарского, гипс.
Портрет В. И. Ленина, гипс.
Агитационные барельефы: Халтурин, крашенный гипс.
Агитационные барельефы: Луначарский, крашенный гипс.
Портрет М. Гинзбурга, собств. М. Гинзбурга, Москва.
1921. Обложка к альбому „Ленин“, 1921 г., тушь и акварель.
„Россия“, дерево, уголь, эмаль, бумага, масло.
„Уголь“, древесный уголь.
„Лак“, лак и береста.
Петрокоммуна, масло.
Вещественные элементы спектакля „Гадибук“ в Еврейском театре
Габима в Москве.
Вещественные элементы спектакля „Мистерия Буфф“ в честь III кон-
гресса Коминтерна в Государственном цирке в Москве.

1922. Вещественные элементы спектакля „Уриэль Акоста“ в Государств.
Еврейск. Камер. театре в Москве.
Обложка журнала „Клинг-Кланг“, акварель и тушь.
Обложка к книге „Got der Faier“, акварель и тушь.
Проект юбилейной почтовой марки, акварель и тушь, собр. Нар.
Ком. Почт и Телеграф. в Москве.
1923. Портрет Сильвии Гринберг, масло, уголь и карандаш, собрание
З. Гринберг, Берлин.
„Табачная конструкция“.
Обложка для книги Кузмина „Сети“.
Обложка для книги Кузмина „Крылья“.
Обложка для книги Кузмина „Плавающие-Путешествующие“.
Обложка для книги Кузмина „Глиняные голубки“.
Обложка для журнала „Завтра“.
Обложка для издательства „Niola“.
Обложка для книги „Еврейская графика Н. Альтмана“.
Обложка для книги Эренбурга „Лик войны“.
Обложка для книги Гофштейна „In Tewel von Went“.
1924. Книжный знак Б. С. Стомоньякова.
Марка издательства „Научная Мысль“.
Марка издательства „Разум“.
Книжный знак Р. Р. Мееровица.
Книжный знак З. Г. Гринберга.



34.





СПИСОК РАБОТ ВОСПРОИЗВЕДЕННЫХ В НАСТОЯЩЕЙ КНИГЕ

	стр.
1. Фронтиспис, Материальный подбор	5
2. Бабушка, цветной карандаш	8
3. Весна, масло	10
4. Дома, масло	12
5. Брюгге, гуашь	12
6. Еврейские похороны, темпера	14
7. Пейзаж, масло	16
8. Девушка с собакой, масло	18
9. Автопортрет, гуашь, акварель	20
10. Автопортрет, масло	20
11. Местечко, масло	22
12. Портрет Н. Е. Добычиной, масло	24
13. Дама у рояля, масло	26
14. Католический святой, масло	28
15. Старый еврей, масло	30
16. „Еврейская графика“, тушь, золото	32
17. „Еврейская графика“, итальянский карандаш	32
18. Деревья, цветной карандаш	34
19. Пейзаж, масло	36
20. _____	38
21. Портрет Дзюбинской-Адамовой, масло	40
22. Портрет Н. А. Крэт, масло	42
23. Голова молодого еврея, бронза, дерево, медь	44

276

стр. 08

	стр.
24. — 25. Цветовые об'емы и плоскости, масло, гипс	46
26. Портрет М. Ясной, масло	48
27. Украшение площ. Урицкого к Октябрьским торжествам 1918 г.	50
28. „Р. С. Ф. С. Р.“, масло	52
29. Портрет М. Гинзбурга, масло	54
30. Моряк, масло	56
31. Деревья, уголь, карандаш	58
32. „Лак“, лак и береста	58
33. „Уголь“, древесный уголь	60
34. „Петрокоммуна“, масло	62
35. „Россия“ дерево, уголь, эмаль, бумага, масло	64
36. Обложка журнала „Kling-Klang“, тушь, акварель	66
37. Проект юбилейной почтовой марки, тушь, акварель.	68
38. — 41. Вещественные элементы спектакля „Уриэль Акоста“ в Государств. Еврейск. Камерн. Театре в Москве	68
42. Портрет Сильвии Гринберг, масло, уголь, карандаш	70



Текст и иллюстрации настоящей
книги отпечатаны в типографии
ЗИНАБУРГ и Ко, Berlin SW 68.