

восторга, радости бытия вызывает эта картина. Совсем другое настроение возникает при взгляде на вторую картину с тем же названием, созданную в том же году. Она, кажется, отражает другую грань жизни художника, может быть, предчувствие надвигающегося конца. Здесь удары чистого цвета – как аккорды – красного, золотисто-желтого, интенсивно-синего, а вдали расплзлось белое облако, словно фантастическое существо из сюрреалистического сна.

Он уехал в Париж и вернулся смертельно больным. 9 сентября 1962 года Мане-Каца не стало.

В 1958 году, еще при жизни мастера, было достигнуто соглашение с муниципалитетом города Хайфы о строительстве дома и мастерской для живописца в обмен на завещание передать Хайфе все его произведения и собранную им уникальную коллекцию. Здесь он провел последний год своей жизни. Дом-музей, носящий его имя, с чугунной решеткой ворот, выполненной по его рисунку, расположен в живописном месте над морем с восхитительным видом, открывающимся глазу.

Использованная литература

1. Амишай-Майзельс, Зива. Влияние Катастрофы на изобразительное искусство. Оксфорд, 1993.
2. Аронсон, Хил. Сцены и образы Монпарнаса. Париж, 1963. (Идиш).
3. Арье, Р.С. Мане-Кац. Полное собрание произведений в 2-х тт. 1970, 1972.
4. Вернер, Альфред. Мане-Кац. Тель-Авив (год не указан).
5. Еврейские свадьбы. Выставка из частных собраний. Музей Мане-Каца. Хайфа, 1979.
6. Мане-Кац. Ретроспективная выставка. Музей современного искусства. Хайфа, 1965.
7. Мане-Кац. Рисунки. Музей Мане-Каца. Хайфа, 1987.
8. Мане-Кац. Скульптура. Каталог. Музей Мане-Каца. Хайфа (год не указан).
9. Мане-Кац – Иссахар Рыбак. Связи. Музей Мане-Каца. Хайфа 1993.
10. Париж Мане-Каца. Каталог. Музей Мане-Каца. Хайфа, 1989.
11. Рагов, Пьер. Мане-Кац. Париж, 1960.
12. Тридцать четыре работы Мане-Каца из собрания Рене Лавинь. Иллюстрированный каталог аукциона. Лондон, 1987.
13. Эрец-Исраэль Мане-Каца. Каталог. Музей Мане-Каца. Хайфа, 1988.



**Наум Габо (1890-1977)
и Антуан Певзнер
(1886-1962) – скульпторы-
конструктивисты***

Дора Коган

(Иерусалим)

Наум (Нехамия) Габо и Антуан (Антон) Певзнер – родные братья (Габо – псевдоним Нехамии). Признанные и знаменитые на Западе как основоположники конструктивизма в скульптуре, они мало известны у себя на родине,

в России. Главная причина состоит в том, что на Западе прошла большая часть их творческой жизни и развернулся весь их творческий путь. На Западе они удостоились не только европейского, но и мирового признания как художники-новаторы, основатели нового направления в искусстве – конструктивизма. Но их связи с Россией, с традициями русской культуры сыграли свою роль в формировании их творчества. Не случайно первую выставку своих работ на Западе они назвали "Русские конструктивисты" (Париж, галерея Персье, 1924).

Братья родились в многодетной ассимилированной еврейской семье, далекой от ортодоксального иудаизма (мать была христианкой, православие исповедывал и старший брат – Антон). И если родителей, людей достаточно обеспеченных, не волновало религиозное воспитание детей, они заботились об их образовании, их профессиональном будущем. Поэтому Антон, с детства проявлявший художественные наклонности, был отправлен после окончания гимназии в Киевское художественное училище. Нехамия-Наум поехал в Мюнхен учиться медицине, которую оставил ради естественных, а затем точных наук – физики, химии, инженерии. Но в итоге сила художественного таланта победила, и он стал художником.

* Выражаю признательность за помощь в работе над этой статьей Джону Боуту и Илье Родову (автор).

Антон с трудом учился в Киевском художественном училище, не принимая академическую систему обучения. Он выдержал лишь год учебы в Петербургской Академии Художеств, в которую поступил после окончания училища. Его притягивали художественные явления, с которыми он мог познакомиться в Москве в частных галереях С.Шукина и И.Морозова, обладавших замечательными коллекциями нового западного авангадистского искусства. В оппозиционных настроениях заигдали, внутренне поддерживали молодые художники общества "Бубновый валет", отвергавшие с пылом и дерзостью молодости традиционное искусство.

Притягивал Запад, Париж куда и устремился Антон, бросив Академию. Он не был разочарован художественной жизнью Парижа. Его захватили кубисты, с которыми он вскоре познакомится через своих новых друзей - А.Архипенко и А.Модильяни.

Габо в этом отношении прошел тот же путь, что и Певзнер, - видел выставки кубистов в Париже, посещал галереи Шукина и Морозова в Москве. Пора их юности в искусстве, выбора пути совпала с признанием и распространением новых пластических идей - кубизма и футуризма. Братья, всем своим творческим сознанием органически расположенные к этим идеям, приняли их.

Едва в России произошла Февральская революция, Габо и Певзнер возвращаются на родину (Габо - из Осло, где он прожил несколько военных лет, Певзнер - из Франции). С революционным вихрем, охватившим страну, они связывали большие надежды. Молодые, талантливые, они были по всему своему творческому складу революционерами и ощущали в себе волю к свершению революции в искусстве. Их души были исполнены утопических мечтаний - они верили во всеобщее братство и равенство, в мировую революцию, которая станет очистительной бурей для жизни человечества и мировой культуры.

Братья были втянуты в водоворот художественной жизни. Они приобщались к самым скрупулезным исследованиям в области законов восприятия и свойств изобразительного языка: цвета, линии, формы, ритма, художественных качеств различных материалов. Их творческое сознание, углубленное, сосредоточенное на раздумьях о судьбах искусства в новом столетии, в новом мире, было связано с новыми представлениями о пространстве и времени.

Несмотря на потоки крови, заливавшие страну, надо сказать, что едва ли не самые гениальные идеи в области новых авангардных ху-

дожественных течений рождались тогда в России. Суперматизм К.Малевича (особое направление в области геометрической абстракции) и контррельефы В.Татлина (новый вид кубистической абстракции в реальном пространстве) не имели аналогов на Западе.

В конце лета 1920 года в Москве, в оркестровой яме на Тверском бульваре, состоялась выставка произведений Габо и Певзнера (с ними выступил ученик и последователь К.Малевича - Г.Клуцис). Выставка имела теоретическое сопровождение - "Реалистический манифест". Тогда трудно было удивить кого-либо дерзким тоном, вселенным размахом идей. И в этом отношении "Манифест" вписывался в поток такого рода деклараций. Но вызывающе пышная, помпезная фразеология отнюдь не исчерпывала содержания текста. В нем были важные мысли и предначертания на будущее развитие художественного творчества братьев.

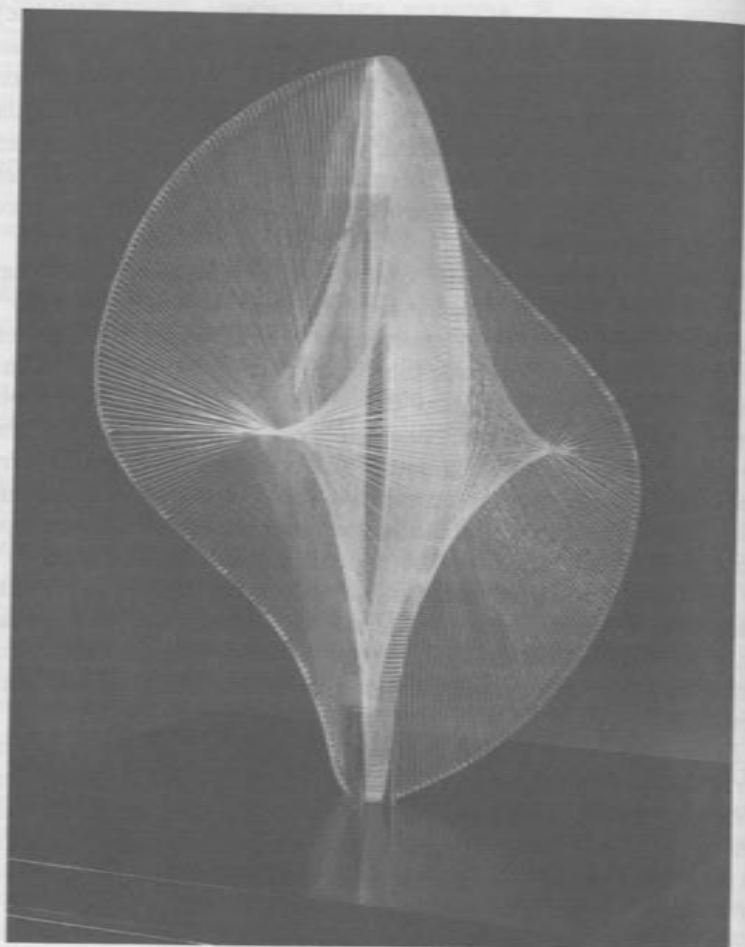
В начале творческого пути кубизм и футуризм послужили "стартовой площадкой" для формирования творческих принципов Габо и Певзнера. Теперь они резко выступают против обоих художественных направлений. По их мнению, опыты кубистов ведутся на поверхности искусства, не задевая его основы... "В результате получается все та же графичность, декоративность плоскости, что и в старом искусстве"... Такой же критике они подвергли футуризм: "Футуризм можно было бы приветствовать в его время за освежающий размах им возвещенной революции, за уничтожающую критику прошлого..." Но "каждому ясно, что простой графической записью о с т а н о в л е н н о г о движения не воссоздают самого движения... стоит спросить любого футуриста, как он представляет себе движение, и на сцену появится весь арсенал бешеных автомобилей, грохочущих вокзалов, перепутанной проволоки, лязга, стука, шума, звона, вертящихся улиц..."

Братья же, имея в виду феномен движения в "чистом виде", пишут: "Посмотрите на солнечный луч: типайший из типайших сил пробегает 300 000 километров в секунду. Наше звездное небо. Слышит ли кто его? А ведь куда нашим вокзалам до этого мирового вокзала, куда нашим поездам до этих торопливейших мировых поездов".

Манифест провозглашает:

Реализация наших мироощущений в формах пространства и времени - вот что является единственной целью нашего изобразительного творчества.

Мы знаем, что каждая вещь обладает одной ей положенной сущностью.



Н.Габо. Линейная конструкция в пространстве №2

Стул. Стол. Лампа. Телефон. Книга. Дом. Чайник – все это вселенные со своими особыми ритмами своих особенных орбит.

Вот почему мы, изображая вещи, срываем с них ярлыки их обладателей, все случайное и местное, оставляя им только их реальное и постоянное, выводя скрытый в них ритм сил. И вот почему:

1. Мы отвергаем в живописи цвет как живописный элемент. Цвет есть идеализированный этический лик вещей. Наружное поверхностное впечатление от них. Цвет случаен и не имеет ничего общего с внутренним содержанием тела.

Мы утверждаем Тон тела, т.е. его светопоглощающую материальную среду единственной его живописной реальностью.

2. Мы отвергаем в линии ее начертательную ценность.

В реальной жизни тел нет начертательных линий. Начертание есть случайный след человека, но на предметах оно не связано с основной жизнью и постоянной структурой тела. Начертание – элемент графики, иллюстрации, декорации.

Мы утверждает линию только как направление скрытых телестатических сил и их ритмов.

3. Мы отвергаем объем как изобразительную форму пространства. Нельзя мерить пространство объемами, как нельзя мерить жидкость аршинами. Посмотрите на наше реальное пространство, что оно, если не одна сплошная глубина.

Мы утверждаем глубину как единственную изобразительную форму пространства.

4. Мы отвергаем и скульптурную массу как скульптурный элемент.

Каждому инженеру уже давно известно, что статическая сила тел, их материальная сопротивляемость не зависят от количества массы...

А вы, скульпторы всех оттенков и направлений, вы до сих пор придерживаетесь предрассудка, будто объем нельзя освободить от массы. Вот мы берем 4 плоскости и из них строим тот же объем, что из 4-х пудов массы.

Этим путем мы возвращаем скульптуре позитивную у ней вековым предрассудком линию как направление. Этим путем мы утверждаем в ней глубину как единственную форму пространства.

5. Мы отвергаем тысячелетнее египетское заблуждение искусства, считающее статические ритмы единственными элементами изобразительного творчества.

Мы утверждаем ... кинетические ритмы как основные формы наших ощущений реального времени.

Вот они пять непреложных принципов нашего творчества, нашей конструктивистской техники.

Важнейшим явлением тех лет, перекликающимся с творческими исканиями Габо и Певзнера, в частности с "Реалистическим манифестом", стала длительная дискуссия ВХУТЕМАСа и ИНХУКа в области исследования элементов художественного языка, пространства и формы. Новое понимание пространства, движения ярко выразилось



А.Певзнер. Разворачивающийся столп свободы

в созданных в эти годы Габо проекте радиостанции для Серпухова и Кинетической модели. В кровавом хаосе трагической жизни России, в опустошенной Москве конструкция Габо — проект радиобашни — выглядела материализовавшейся поэтической мечтой-образом организованного и разумного голоса. В этом проекте Габо целеустремленно сводит массу к минимуму, основывая конструкцию на выступающих в пространство плоских пластинах, улавливающих рассеянный в нем звук и направляющих его по определенному руслу. Открытая форма, обладающая тенденцией к полному растворению, рассеиванию в пространстве, тяготеет к слиянию с кругом, стремится целиком отдаться в его власть.

Кинетическая модель — одно из самых примечательных произведений того времени, положивших начало целому направлению кинетического искусства, — представляла собой стальное лезвие, укрепленное на вращающемся моторе. В процессе вихревого движения лезвие как бы истаявало, заражая движением пространство. Движе-

ние осмыслялось как хаотическая категория, выражающая внутреннюю жизнь пространства. В зрительном образе этой модели на глазах совершался процесс обесплочивания, уничтожения материи, превращения ее в энергию.

Габо не был полностью удовлетворен Кинетической моделью, этой зависимостью движения от мотора. Он уже тогда мечтал воплотить "чистое движение", если и зависимое от чего-либо, то не от материальных субстанций.

В 1922 году Габо и Певзнер представляли свои произведения в известной галерее Galerie de Jan Diemen. Здесь состоялась первая выставка русского искусства, прибывшая из России. Ее устраивал отдел изобразительных искусств Наркомпроса и возглавлял художник Давид Штеренберг.

Выставка отражала все направления, существовавшие в то время в искусстве России, — от мажорных реалистических до крайне левых.

Наиболее примечательным стал отдел нового искусства, представляющий произведения крайне левых течений, принадлежащие кубизму, футуризму и абстракционизму. Они убеждали Запад в том, что искусство России не отставало от европейского в новаторских художественных идеях, в движении к абстракции. Мало того, в составе отдела были произведения, не имевшие аналогов в европейском искусстве, композиции, названные К.Малевичем супрематическими, — итог провозглашенного им похода против мирового искусства, началом которого было создание "нуля" форм — черного квадрата на белом фоне, — и контррельефы В.Татлина, исследующего взаимоотношения различных материалов в конкретном пространстве. Абстрактные композиции Габо имели внутренние точки соприкосновения с идеями Малевича и Татлина.

Во время этой выставки братья завязывают отношения с представителями новых течений на Западе и решают не возвращаться в Россию. Это решение было отчасти продиктовано культурной политикой большевиков. Новому режиму эстетические установки "беспольного" беспредметничества были противопоказаны. Искусство должно было непосредственно служить делу мировой революции, стать частью жизни и быта пролетариев. Это никак не согласовывалось с творчеством братьев, стремившихся к созданию произведений, которые смогли бы стать органическими участниками человеческой жизни, таких же естественных и не заинтересованных в непосредственной пользе, как сама природа.

В этот период Певзнер создает произведения в смешанных техниках и порой отдает дань разным направлениям. В портрете Марселя Дюшана грубые рубленые формы, сочетание живописи и предметных частей рождает "объемный" образ знаменитого художника и поэта-даданста.

Пока пути братьев идут рядом. В 1929 году они совместно оформляют балет "La Chate" ("Кошка") в антрепризе С.Дягилева, поставленный балетмейстером Ж.Баланчиным – одним из великих реформаторов искусства балета XX века. Стилистика балета, его язык формировались в тесной связи с идеями авангардного искусства. Обобщенная фигура богини, стоящая на подиуме над танцевальными группами, входящие в хореографические композиции кольца и прямоугольные рамы, которыми манипулировали танцоры, включались в хореографические композиции и обогащали их. Оформление балета раскрыло лирические возможности, заложенные в конструктивистском искусстве братьев.

Творческое различие их как художников стало очевидно в конце 20-х годов на интернациональных выставках машинного искусства во Франции и США. Певзнер разделил увлечение эстетикой машин, охватившее многих художников в это время, и создал произведения, представляющие художественный образ машины, из тяжелых металлических частей, скрепленных болтами. Габо смог откликнуться только реминисценциями радиобашни для Серпухова. И, напротив, именно в это время он проектирует совместно с архитектором Гуго Херингом проект праздника для Бранденбургских ворот, в котором главным, точнее единственным, героем и средством была бесплотная материя цветного света. Материальная субстанция исчезала в пучках цветных лучей, вспыхивающих на небе по определенной, разработанной партитуре и воплощающих "музыку сфер".

Певзнер создал в 1933 году свой образ неба в большом полотне "Рождение универсума" – образ тяжелый, материальный... Вселенское событие, связанное с вечностью, понято и истолковано художником как глубоко драматическое. Одновременно в композиции и особенно в колорите – в сочетании багровых и сине-сизых красок ощущается предчувствие грядущих катастроф, современником которых стал художник.

Раздумывая о различии творчества братьев, о его сущности, прежде всего обращаешь внимание на их отношение к пространству.

В соответствии с одним из тезисов "Реалистического манифеста".



Антуан Певзнер (слева) и Наум Габо (крайний справа)

утверждавшим высшим смыслом скульптуры воплощение таящейся в ней энергии, Габо и Певзнером была создана особая структура, где объем прочерчивался линиями, воплощающими энергию и токи, таящиеся в нем. В скульптурах Певзнера эта энергия резко гасится. В прозрачных формах Габо она уходит в пространство, сливается с ним.

В скульптуре Габо "Кручение" сгусток прозрачного целлулоида в процессе вращения вытягивается, образуя фигуру вращающегося штопора. Фигура эта настолько бесплотна, прозрачна, невесома, что кажется, она соткана из "идеальной" материи, пространства и лишь выносит на свет таящиеся в нем законы гармонии, строящие его, и мироздание. Законы эти Габо ощущает как человек серьезно причастный, знакомый с открытиями физики XX века. Скульптура воплощает и таящееся в пространстве движение. Такова и "круглая конструкция", в которой в таких же отношениях с пространством находятся и полукруги, очертаниями подобные тончайшему графиче-

скому рисунку, и прикрепленные к ним тонкие прозрачные плоскости, совместно овладевающие пространством, отдающиеся ему. Полушары и плоскости совместно пунктиром очерчивают фигуру шара.

Скульптура Певзнера в форме воронки*, казалось бы, также могла решать тему вращения. Но он создает образ противоположного характера, не имеющий никакого отношения к пространству и вращению. Воронка самодостаточна как предметная форма, и всей ее структуре движение противопоказано. Внутреннее движение и энергия массы, воплощенные в очерчивающих объем линиях, гасятся резким обрезом края скульптуры.

Красноречиво сравнение работ, исполненных для одного и того же конкурса: проектов композиций для увековечивания памяти неизвестных политических заключенных. Проект Певзнера основан на замкнутом кольце, сложно пересеченном тросами, ассоциирующемся с образом тюремной решетки. Проект Габо представляет собой две истаивающие сверху стеллы, оберегающие, как ладони свечу, стоящий между ними столб. Форма открыта пространству... Оба проекта братьев были удостоены второй премии.

Не менее показательны сравнение проектов аэропорта. У Певзнера конструкции составляют треугольные лопасти, напоминающие сцепленные между собой крылья птиц, которые не могут взлететь и крутятся на месте. Какая-то сила приковывает их к земле. Форма — закрытая, статичная, самодостаточная.

Проект Габо представляет собой комбинацию из трех квадратов: черного, белого и прозрачного, диагонально установленных по отношению друг к другу и к земле. Они вдохновлены квадратами Малевича. Прямое цитирование этого художника не случайно — пространственная концепция Габо во многом родственна концепции создателя супрематизма, его постулатам о законах земного и околоземного пространства, воплощенных искусством. Конструкция Габо связана не с конкретным местом, а с пространством "безмерной глубины", которая провозглашена в "Реалистическом манифесте" как его главный признак.

Показательно пристрастие Габо к форме кристалла. Из всех ипостасей "единицы" — клетки материального, вещественного, кристалл особенно поражает своей правильной стереометрической формой и

* Видимо, имеется в виду "Проекция в пространстве" (38-39 гг.) или "Рабочая поверхность" (38 г.) (примеч. ред.)

поэтому, возникая в физических и химических процессах, кажется порождением интеллекта и тем самым демонстрирует близость материального и "идеального".

Габо принадлежит открытие для Запада русского художника Врубеля, в чьем творчестве поиски нового образа пространства соединились с созданием новой живописной структуры, в которой кристалл составлял как бы молекулу. Габо считал Врубеля первооткрывателем кубизма и утверждал его равнозначность Сезанну.

Для Габо примат пространства над предметной формой несомненен. Примечательно с этой точки зрения его пристрастие к материи определенного рода — текучей, непреодолимой, противоречащей жесткому оформлению.

Габо писал: "Каждое произведение — действие, которое включает жизнь, добавляет к ней что-то в направлении движения и роста, расширения и развития, является конструктивным. Думаю, что образ моей работы — есть образ добра — не зла. Это образ порядка — не хаоса, образ жизни, а не смерти. Это все содержание, относящееся к моим конструкциям. Это все, что ведет к моей идее конструктивизма".

Габо хотел сделать свои произведения соприродными земле, жизни, миру, Вселенной. Он испытывал благоговение по отношению к ее высшему, непознанному до конца порядку.

Каждый по-своему, Габо и Певзнер, своими произведениями вносили гармоническую меру, подобную "золотому сечению" в "порядок" окружения человека. В этом их вклад в мировое искусство XX века.

Избранная библиография

1. Antoin Pevsner. Catalogue. Musée National d'Art moderne. Paris. Dec. 1956 — Mars 1957.
2. Butler, B. Antoin Pevsner in Paris. // Arts (N.Y.). V.31. №5. P.25-27.
3. Gabo, Naum. Of divers Arts. N.Y., 1962.
4. Giedion-Welcer, C. Antoin Pevsner. Neuchatel. Griffon, 1961.
5. Forge, A. An appreciation of Naum Gabo. Biddenden, Kent, 1985.
6. Naum Gabo. Sixty Years of Constructivism. Catalogue raisonné of the Construction and Sculpture. Munich, 1985.
7. Naum Gabo. Neuchatel, Griffon, 1957.
8. Naum Gabo. Centenary Exhibition. London, Annelly Juda Fine Art, Jun.-Sept. 1990.
9. Pevsner, A. Naum Gabo et Antoin Pevsner. Zwienburg, 1968.

От редактора

Дора Коган умерла, когда статья еще не была набрана.

Отдавая мне последний машинописный вариант с рукописными вставками, Дора сказала: "Я закончила. Вы поймете, что я хотела сказать, а то, что не сможете прочесть, вычеркните".

И я старалась сохранить авторский текст.

Юдифь Зислин

Савелий Сорин в Крыму и Закавказье в 1917-19 годах

Джон Боулт
(Лос-Анджелес)



Савелий Сорин. Автопортрет.
Около 1920 г. Публикуется впервые

С формальной точки зрения, нужно, по-видимому, пересмотреть даты отъезда в эмиграцию некоторых россиян, которые прежде чем попасть на Запад спасались от большевиков и гражданской войны в странах, отделившихся от России при первой возможности. К таким странам относилась Грузия – независимая до февраля 1921 года, когда ее "освободила до-

блестная Красная Армия". Сорин, Судейкин, Рафалович и некоторые другие художники и поэты, о которых написал Джон Боулт, переехали в Тифлис не менее чем за год до отъезда во Францию. Следовательно, события, описанные в настоящей статье, в значительной степени относятся к эмигрантскому периоду их жизни.

Работая с горьковедческой литературой, я несколько раз встречал материалы о художнике Савелии Сорине, которые запомнились. Знакомство с ним Горького произошло во время драматических событий в жизни молодого Сорина. В 1901 г. Янина Берсон, дочь крупного петербургского банкира, порвала с семьей и уехала в Нижний Новгород. Бежала она прямо с бала в вечернем платье. Ее сопровождал жених – Савелий Сорин. Побег был организован Скитальцем, он же помог Янине войти в дом к "Буревестнику революции". Пешковы приютили девушку, и она некоторое время жила у них. Между прочим, участвовала в благотворительных концертах, которые организовывали Алексей Максимович и Екатерина Павловна, – Янина играла на скрипке. Савелий, естественно, был завсегдатаем дома. Но между молодыми людьми произошел разрыв, и Сорин пытался покончить жизнь самоубийством. Вскоре Пешковы пригласили его к себе в Арзамас, где Горький отбывал ссылку. Там Сорин написал портрет Алексея Максимовича (в настоящее время портрет находится в Музее Сан-Франциско, США). Учи-