

## «СЧАСТЛИВ КАК ЕВРЕЙ В ПАРИЖЕ»: ХУДОЖНИКИ ПАРИЖСКОЙ ШКОЛЫ ИЗ БЕЛАРУСИ, ЛИТВЫ, ЛАТВИИ

### „Happy as the Jew in Paris”: the Artists of the School of Paris from the Belarus, Lithuania, Latvia

Александр Лисов (Alexander Lisov)

Витебский государственный университет, Витебск, Беларусь, e-mail: alisov@tut.by

**Abstract.** *This article examines the genesis of the relations of artists of the School of Paris to the problem of Jewish national art. The Paris art scene opened to Jewish artists an opportunity of free creative activity, and, at the same time, it raised a question about the content of the concept of “Jewish art.” In the community of exiles in Paris there was formed the different views on Jewish theme in art, on the problem of national stylistic identity. The author specifies some contradictions in the content of these definitions, which legitimacy of use in modern art criticism isn’t in question any more.*

*The term “School of Paris” doesn’t receive the accurate scientific development until today. This name contains a geographical reference, which, however, doesn’t give any criterion in defining the circle of the names of participants. Most often, the School is associated with an international range of artists established in Paris in the 1910-ies – 20-ies. In the circle of artists of the School of Paris, there predominate numerically the names from the overpopulated by Jews Ukrainian, Lithuanian, Belarusian provinces of the Russian Empire. It was not just those who simply lived in Paris. They were the ones who tried to take root into the local art environment. They were attracted not only by the particular situation of Paris, the cultural and artistic capital, but also by the civil liberties to which they could have access in France, in contrast to the countries of the Central and Eastern Europe. Their attempts to adapt in Paris were not always successful.*

*The question of the meaning of the terms “Jewish art”, “Jewish artist” is relevant today as it was a hundred years ago. Attitude towards the Jewry and the national perspective in art was ambiguous among the Parisian Jewish artists. A number of Jews, members of the School of Paris, distanced himself from the Jewry. Among them could be called O. Zadkine and Ch. Soutine. They often invented and created for themselves new versions instead of their real autobiographies. For them the creative freedom was the freedom from the Jewry. They deliberately refused from Jewish themes in their art.*

*Artists such as Chagall, recognized and accentuated their relation to the Jewry, including their artistic expression. However, they were far from the interest to the theoretical interpretation of the idea of National art. Finally, the third way of a Jewish artist assumed to search for meaning inside the concept of “Jewish art” and of “Jewish” art form. This is typical, for example, for the artists of the Parisian group called “Mahmadim.” The group was united around the magazine of the same name.*

*Paris opened to Jewish artists a freedom of the art expression. The “Jewish” theme was the first step to this freedom. But now it was not already a Biblical theme which at the initial stage of the formation of Jewish Art substituted a Jewish theme and was treated as “Jewish”. From these new positions the Jewish artists turned to modernity, to genre, to everyday, recognizable life of the shtetl, the town the Pale. This was a step in the direction to a truly Jewish art. It created a necessity of the formulation of the problem of National art, the content of which was discussed actively. The search of a National style turned Jewish artists to European innovations in the plastic language. The freedom of styling, innovation, enriched the traditional, folk forms of Jewish art. But the expected National art could be mature only in conjunction with the National ideology, could be formed in a community, and this situation at the same time threatened the creative identity of an artist.*

**Keywords:** *art of the 20<sup>th</sup> century, Belarus, Chagall Marc, Jewish Art, Kikoine Michel, Lithuania, Latvia, Mahmadim Grup, the School of Paris, Soutine Chaim, Zadkine Ossip.*

### Вступление

В качестве литературного заголовка этой статьи взята еврейская поговорка «Счастлив как еврей в Париже» (на языке идиш – «Azoу gluckor wi a yid in Paris»), в которой воплощается миф об этом городе как центре мира, где выходцы из восточно-европейских стран способны избавиться от традиционного антисемитизма, обрести право без препятствий заниматься творчеством. Не случайно феномен Парижской школы, сыгравший в истории искусства 20 века заметную роль, сформировался, в значительной мере с участием евреев российской черты оседлости, не только Украины,

Бессарабии, Царства Польского, но и тогдашних белорусских, литовских, прибалтийских губерний, т. е. нынешних Беларуси, Латвии и Литвы. В судьбах художников-евреев из этих мест не сложно обнаружить сходство. Следует, однако, учесть, что на протяжении нескольких десятилетий, на рубеже 19 и 20 вв. ценностные установки, творческие ориентиры тех евреев из Российской империи, которые устремлялись в Париж для обретения определенного художественного опыта, сами по себе изменялись, эволюционировали. Парижская школа формировалась в начале 20 века при участии не первой, «третьей волны» еврейской творческой эмиграции из России.

### **Цель работы**

В условиях формирования Парижской школы среди еврейских художников живо обсуждалась национальная художественная программа, содержание и смысл понятия «еврейское искусство». Не смотря на давний и значительный интерес к обозначенной проблематике споры о наполнении и смысле понятий «Парижская школа» и «еврейское искусство» продолжаются и сегодня. В предлагаемой статье автор видит необходимость указать на некоторые противоречия в содержании этих дефиниций, само использование которых в современном искусствознании, как нам представляется, сомнению уже не подвергается.

### **Парижская школа в ее содержательных и временных границах**

Термин «Парижская школа» не получил до настоящего времени четкой научной разработки. В самом названии есть географическая привязка, которая, однако, не дает критерия в определении круга имен участников. Чаще всего школу связывают с интернациональным кругом художников, сложившимся в Париже в 1910-е – 20-е гг. Обозначая персоны первого ряда, традиционно называют эмигрантов не только из России, но из других европейских стран. Это П. Пикассо из Испании, А. Модильяни из Италии, И. Фудзита из Японии. В перечислениях не обходится без выходцев из Беларуси М. Шагала и Х. Сутина. Но уже на этом этапе возникают проблемы. Если говорить об интернациональном сообществе, то следует ли относить к нему французов, определявших облик художественного Парижа этого времени, или речь должна идти лишь об эмигрантах? Нередко к школе причисляют таких наиболее крупных художников-французов как П. Боннар и А. Матисс. Говоря об эмигрантах, опрометчиво относить к «Парижской школе» весь очень разнообразный русский художественный Париж начала 20 века. Таким образом, нет четкости в обозначении содержательного наполнения понятия Парижская школа. Не однозначно определены и хронологические рамки явления. Можно отметить попытки в ряде случаев эти рамки раздвинуть, указывая на три поколения, из которых художники 1910-х–20-х гг. составляют лишь первое поколение, вслед за которым последовало второе – межвоенное и третье – послевоенное поколение вплоть до 1960-х гг. В дополнение следует прибавить оговорку, которая часто делается специалистами в связи с понятием Парижской школы: ее не следует понимать как стиль или направление, т. е. сообщество художников обнаруживающее известное стилевое единство.

### **Парижская школа художников-евреев**

В круге художников Парижской школы имена из перенаселенных евреями украинских, литовских, белорусских губерний Российской империи явно численно преобладают. Особенно, если очерчивать в сообществе имена, если можно так

говорить, уже не первого, но второго и третьего ряда. В их числе мы находим гораздо больше евреев-выходцев из России, очевидно, менее удачливых, чем художники первого ряда. Это были не просто те, кто жил в Париже. Это те, кто пытался вписаться в местную художественную среду. И, разумеется, их привлекало не только особое положение Парижа, культурной и художественной столицы, но и те гражданские свободы, к которым они получали доступ во Франции, в отличие от стран Центральной и Восточной Европы.

Две художественные выставки последнего времени, посвященные Парижской школе и организованные в Москве (2011) и Минске (2012), в очередной раз подвигают к рассуждениям об отношении многочисленных выходцев из черты оседлости Российской империи к этому своеобразному явлению 20 века (Парижская школа, 2011, Художники Парижской школы из Беларуси, 2012). В каталоге московской выставки можно найти библиографию наиболее значительных исследований, посвященных Парижской школе (Парижская школа, 2011). Одна из программных статей, опубликованных в московском каталоге, автор которой Натали Хасан-Брюне, называется «Еврейская парижская школа: «обрести себя в избранной стране»? (Парижская школа, 2011: 22-26). Заголовок статьи содержит знак вопроса. В ней Париж назван тем совсем не случайным местом, где евреи из Прибалтики, Беларуси, Украины смогли оторваться от своего происхождения. Стремление евреев заниматься искусством, которое ограничивалось в царской России конфессиональными и законодательными ограничениями, могло быть по-настоящему реализовано в Западной Европе, и непосредственно в Париже, занимавшем особое место в европейской художественной культуре рубежа 19 и 20 вв. С этим следует согласиться.

Для нас важным вопросом является то, сколь характерным, типичным оказывается путь еврейских художников из России в Париже. В какой мере стремление к искусству, путь к творческому освобождению связано у них с отказом от еврейства в жизни и в искусстве? Можем ли мы говорить вслед за автором упомянутой статьи, что обретение себя в избранной стране для евреев-художников обязательно становилось уходом от своего происхождения? Почему для некоторых из них совсем наоборот – существенным становится стремление по пути национальных форм искусства, желание разобраться в том, что такое еврейское искусство? Вопросов много, и они велики для небольшой статьи, целью которой является желание лишь в общих чертах обозначить проблематику.

### **Художники-евреи и еврейское искусство**

Вопрос о смысле понятий «еврейское искусство», «еврейский художник» актуален сегодня, как и сто лет назад. Он активно обсуждается, и написано об этом чрезвычайно много без надежды окончательно закрыть проблему. Об этом писали в начале 20 века И. Б. Рыбак и Б. Аронсон, об этом же продолжают писать современные авторы. Нам едва ли удастся представить не только исчерпывающую, но даже основную библиографию вопроса. В одной из публикаций искусствоведа, директора музея истории евреев Одессы М. Рашковецкого еврейская культура охарактеризована как парадоксальная, сочетающая в себе трудно соединимое (Рашковецкий, 2004). Подобные соображения могут быть высказаны в связи с понятием «еврейское искусство», в частности. Если следовать суждениям Н. Хасан-Брюне, что Парижская школа стала для евреев путем к творческой свободе и одновременно уходом от происхождения, то именно эта свобода дала им одновременно возможность ставить вопрос о смысле еврейского искусства, т. е. стала вместе с этим путем «к отчетливому

национальному самосознанию и основанному на нем оригинальному видению еврейского искусства и пониманию своих художественных задач» (Казовский, 2000).

В истории светского еврейского искусства в России первым этапом, этапом становления были 1880-е-начало 1900-х гг., когда происходила, по выражению Г. И. Казовского, «актуализация национальной идеи в искусстве» (Казовский, 1991: 232). В это время наблюдалось расширение еврейской тематики. В первом поколении художников-евреев, где выходцами из белорусско-литовской черты оседлости были М. Антокольский, И. Аскназий, М. Маймон, господствовали традиции русской академической школы, их идеалы не выходили за рамки современной им русской школы. Еврейская тематика не разграничивалась с библейской. Европейский художественный опыт это поколение воспринимало через академическую систему. С 1880-х гг., с этого же времени, еврейские художники стали осваивать Париж.

На рубеже 19-20 веков происходило формирование идеи национального стиля в еврейском искусстве. По словам того же Г. И. Казовского эта идея была «сформулирована в недрах сионизма», под влиянием политической мысли (Казовский, 1991: 236). Смысл и содержание понятия «еврейское искусство» обсуждали в Западной Европе представители второго поколения художников-евреев. В их творчестве формировался новый идеал. Многие из них обращались к примеру своих предшественников, были их прямыми учениками. Так Б. Шатц, посвятивший проблеме свои тексты, был учеником М. Антокольского.

Формирование Парижской школы приходилось на начало 1900-х гг. В концепции московской выставки «Парижская школа» отправной точкой служит 1905 год. Не пытаясь дискутировать по этому поводу, отметим, что именно с середины 1900-х гг. приток евреев-художников из России в Париж, их приход в художественную среду столицы искусств стал особенно значительным, массовым. Это дает достаточно оснований к тому, чтобы рассматривать формирование парижской школы как, в значительной степени, сообщества еврейских художников-эмигрантов, выходцев из российской черты оседлости. Накануне первой мировой войны сообщество это тяготело к парижскому общежитию для нищенствующей богему «Улей» (La Ruche). На новом этапе становления еврейского искусства осознавалась связь искомой художественной формы с общей культурной традицией, народной культурой. Итогом этого этапа, 1900-х-1910-х гг. стали художественные выставки с национальной программой (Казовский, 1991: 244).

### **Путь из российской черты оседлости в столицу искусств**

В большинстве еврейская творческая молодежь в Париже начала 20 века – это выходцы из глухой провинции, не из столиц, но из малых городов и местечек Литвы, Латвии, Беларуси. Происхождением она, чаще всего, связана с небогатой ремесленно-торговой прослойкой еврейских штетлов. Общее начальное образование этой молодежи не отличалось от того начального образования, которое получали художники-евреи первого поколения – М. Антокольский, И. Аскназий, М. Маймон, Ю. Пэн. Началом их образования были религиозные школы – хедеры, талмуд-торы, и даже ешивы, ориентированные на религиозную деятельность. Вместе с тем с большим основанием можно констатировать, что еврейская молодежь в это время повсеместно стремилась в светские учебные заведения с преподаванием на русском языке и для получения какой-либо практической профессии. Так М. Шагал и О. Цадкин были учениками городского училища с ремесленным классом в Витебске, М. Кикоин и А. Меклер учились в коммерческих училищах соответственно в Минске и Витебске.

Навыки изобразительной грамоты для этого поколения еврейских художников были более доступны, приобретались в отличие от первого еврейского поколения художников, которое обретало их чаще во все той же ремесленной среде или путем самообразования. Для них существовали рисовальные классы и училища, которых становилось в начале 20 века все больше. В белорусско-литовском регионе официальный государственный статус имела лишь Виленская рисовальная школа, учреждение в составе Виленского учебного округа, основанное академиком И. П. Трутневым в 1866 г. Оно ориентировало своих учеников на выполнение академической программы. Столь же значимую роль в творческой судьбе многих художников-евреев сыграли Одесская рисовальная школа (открыта в 1865 г., с 1899 г. – художественное училище) и Киевская рисовальная школа, основанная в 1875 г. Н. И. Мурашко. Еврейская молодежь ехала в эти учебные заведения из многих регионов и губерний. Более свободными были условия обучения в частных художественных школах, которые начали создаваться в белорусских городах в конце 1890-х гг.: школе Ю. Пэна в Витебске, Я. Каценбегена и Я. Кругера в Минске. Вот некоторые из тех учебных заведений, которые, как правило, предшествовали парижскому опыту художников-евреев.

Стремление к получению художественного образования в европейских центрах, прежде всего, в Париже, а кроме того – Берлине, Дармштадте, Брюсселе, Лондоне с определенностью свидетельствует о смене идеалов, ориентиров, отказе от безжизненного академического догматизма, стремлении к обретению творческой свободы. Ориентирами стали парижские свободные академии – La Palette, Русская академия М. Васильевой, куда и устремлялись многие эмигранты из России. Обучение в них не ограничивало какой-либо жесткой программой, сроками обучения, строилось часто на самостоятельной работе.

### **Свобода творчества и идеология еврейского искусства. Группа «Махмадим»**

Отношение к еврейству и национальной проблематике в искусстве в среде художников-евреев не однозначно. Ряд евреев, представителей парижской школы отмежевался от еврейства. В их числе можно назвать О. Цадкина, и Х. Сутина. Нередко они придумывают, создают для себя новые версии автобиографий взамен реальных. Для них свобода творчества была свободой от еврейства. Они нарочито отказываются от еврейской тематики.

Такие художники, как Шагал, признавали и подчеркивали связь с еврейством, в т. ч. и в своем творчестве. При этом они были далеки от интереса к теоретическому осмыслению идеи национального искусства. Наконец, третий путь еврейского художника предполагал поиск смысла понятия «еврейское искусство», еврейской художественной формы. Это характерно, к примеру, для художников парижской группы «Махмадим». Группа объединилась вокруг журнала с тем же названием.

Один из членов группы «Махмадим» был скульптор, график и теоретик искусства Марек Шварц (1892-1958). Он вспоминал, что среди молодых еврейских художников в Париже в 1911-1912 гг. складывались различные точки зрения на еврейское искусство и его развитие. Одни искали истоки нового национального искусства в пластике древних Ближнего Востока, другие, входившие позднее в «Махмадим» исходили из традиционного художественного творчества восточноевропейской еврейской диаспоры, черты оседлости Российской империи. М. Шварц так писал о разгоревшейся полемике по этому поводу: «Так сказать, две модели должны всегда находиться в поле зрения еврейского художника: стиль древних семитских народов и сегодняшний, живой еврей... Так же, как и перед современным

еврейским поэтом постоянно в одно и то же время должны быть раскрыты две великие вечные книги: древний ТАНАХ и сегодняшняя жизнь Голуса [«рассеяния», по еврейски – земель чужих народов]. Он должен заглядывать в ТАНАХ, чтобы не поддаться чуждому влиянию, чтобы иметь перед собой подлинные образцы вечно еврейского, но ему нельзя избегать и современной жизни, чтобы не стать риторически-архаичным и музейным...» (Szwarcz, 1923).

### **Препятствие к объединению на национальной почве**

Для еврейского сообщества в Париже существовало три пути. В первом случае нужно было освободиться и дистанцироваться от еврейской специфики, обратиться к формотворчеству. Для второго пути это было стремлением использовать новаторский язык, чтобы говорить с его помощью на традиционные темы. И здесь следовало понимание свободы как возможности говорить о том, что тебя волнует. Не случайно М. Шагал утверждал: «Если бы я не был евреем (в том смысле, который я вкладываю в это слово), я не был бы художником или был бы совсем другим» [«О еврейском искусстве – Листки. 1922 год»] (Марк Шагал, 2009: 76). Как ни удивительно, «новшества авангарда ... оказываются средством, способным подчеркнуть и усилить специфику фольклорной пластики, своеобразие еврейской «топографии» (Казовский, 1991: 241). И первый и второй пути предполагали вжиться в новую художественную среду, говорившую новаторским языком. Для третьего пути характерно неизбежное возвращение через опыт Парижа к истокам, к этнографическим корням, в черту оседлости. Для него важным оказывается глубокое осмысление содержания, национальной специфики, подчинение творческих задач идеологии, осознанного выбора несвободы.

Интересное высказывание мы находим в более поздней речи Шагала: «Ситуация у наших евреев-художников в Париже еще более сложная, потому что это столица искусства и мы не можем объединиться там на национальной почве. То, что легко сделать в Варшаве, Нью-Йорке, Лондоне, очень трудно в Париже, за редким исключением» [«Художники и еврейские художники. Речь во время дебатов в зале Еврейской художественной выставки в Париже, 10 апреля 1939 года.»] (Марк Шагал, 2009: 117). Свидетельствует ли оно об отсутствии свободы объединения? О какой свободе идет речь? Свободен ли творец выбрать несвободу? Коллективный поиск национальной стилистики предполагает такую несвободу.

### **Выводы**

Париж открыл перед еврейскими художниками свободу творчества. Первым шагом к этой свободе стала «еврейская» тематика, и не библейская, которая на начальном этапе формирования еврейского искусства подменяла еврейскую и трактовалась как еврейская. С новых позиций еврейские художники обратились к современности, жанру, повседневности, узнаваемому быту штетла черты оседлости. И это был первый шаг к подлинно еврейскому искусству, что привело к постановке проблемы национального искусства, содержание которого живо дискутировалось. Поиск национального стиля обратил еврейских художников к европейским новациям пластического языка. Свобода формотворчества, новаторство обогатило традиционные фольклорные формы еврейского искусства. Но ожидаемое национальное искусство могло быть зрелым лишь в соединении с национальной идеологией, могло сформироваться в сообществе, которое угрожало творческой индивидуальности мастера. Понимание этого противоречия объясняет смысл процитированных слов Шагала о невозможности объединения в Париже на национальной почве.

**Kopsavilkums.** Rakstā analizētā problēma ir Parīzes skolas mākslinieku attieksme pret ebreju nacionālo mākslu un tās ģenēze. Mākslinieciskā dzīve Parīzē ebreju māksliniekiem pavēra brīvas daiļrades iespēju un aktualizēja jautājumu par jēdziena „ebreju māksla” saturu. Emigrantu kopienā Parīzē veidojās atšķirīgi priekšstati par ebreju tēmu mākslā, par nacionālā stila problēmu. Raksta autors uzsver nepieciešamību norādīt uz dažām pretrunām šo definīciju saturā, taču netiek apšaubīts to izmantojums mūsdienu mākslas zinātnē.

#### Литература и источники информации

1. L'Ecole de Paris. (2000). *1904-1929: la part de l'autre*. Paris: Paris musées.
2. Nieszawer N., Boye M., Fogel P. (2000). *Peintres juifs à Paris, 1905-1939: Ecole de Paris*. Paris: Denoël.
3. Szwarcz M. (1923). Sztuka Żydowska w Paryżu. *Nasz Przegląd*, № 252 [08.12].
4. Warnod A. (1925). *Les Berceaux de la jeune peinture. L'Ecole de Paris*. Paris: Albin-Michel.
5. Герман М. Ю. (2003). *Парижская школа*. Москва: Слово.
6. Гинцбург Д. (1907). *Стасов и еврейское искусство*. Санкт-Петербург.
7. Зингерман Б. И. (1993). *Парижская школа*. Москва: Союзтеатр.
8. Казовский Г. (1991). Еврейское искусство в России. 1900-1948. Этапы истории. *Советское искусствознание*. Вып. 27. Москва.
9. Казовский Г. (1993). Шагал и еврейская художественная программа в России. *Вестник Еврейского университета в Москве*, 1, Москва.
10. Казовский Г. И. (2000). Еврейские художники в Париже. *Зеркало*, № 11-12. Смотр. 25.02.2011. <http://zerkalo-litart.com/?p=636>.
11. Марк Шагал. (2009). *Об искусстве и культуре / Под ред. Б. Харшава*. М.: Текст; Книжники.
12. Парижская школа. (2011). *1905-1932. Из музейных и частных собраний Франции, Швейцарии и России. Каталог выставки / Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина*. Москва: Сканрус. [Выставка проходила в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве с 20 сентября по 20 ноября 2011 г.].
13. Рашковецкий М. (2004). Еврейское искусство или художники-евреи? Мигдаль Times (Одесса). № 44, февраль-март. Смотр. 25.02.2012. <http://www.migdal.ru/times/44/>.
14. Рыбак И.-Б., Аронсон Б. (1919). *Пути еврейской живописи. Размышления художника*. Киев.
15. Стасов В. (1873-1878). Еврейское племя в создании европейского искусства. *Еврейская библиотека*. Т. 3, 5-6. Санкт-Петербург.
16. Художники Парижской школы из Беларуси. (2012). *Из коллекции Газпромбанка, музейных и частных собраний. Каталог выставки*. Минск. [Выставка была открыта в НХМ РБ в Минске с 22 сентября 2012 г. по 14 января 2013 г.].