

И. Кронверкский

ХУДОЖНИК ИЗРАИЛЬ БРОЙТМАН

"В родстве со всем, что есть, уверясь,
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть в конце, как в ересь,
В неслыханную простоту."

/ Б. Пастернак /

С Бройтманом я познакомился на летней выставке "десяти молодых", и, спустя два дня, к нему приехал. Все, что я увидел в его мастерской, познакомивший нас Боб Кошелухов квалифицировал как "еврейский примитив". Спорно ли это, не им придуманное, определение, или нет, — пока неважно — давайте для начала на нем уговоримся. "Еврейский примитив", так "еврейский примитив"! Иного названия я здесь не предлагаю; моя задача — объяснить, что в данном случае — поистине — "первое слово дороже второго" — несколько расплывчатого, нуждающихся в том, чтобы его — пусть даже оставив — оговорили и уточнили.

...Итак, я отправился к Бройтману, ожидая увидеть там обещанные Бобом "примитивы", и по дороге пытался представить, что же меня ожидает. Признаться, после "пытки Абезгаузом" ничего утешительного — с таким-то ярлыком — на ум не приходило. И когда я, наконец, приехал, все мои сомнения рассеялись. Никакого "концового" примитивизма я не увидел — передо мной были работы городского пейзажиста, жанриста, — бесспорно, еврейского, но не так называемого "примитивиста", а художника, избравшего своим языком простой и бескорыстный стиль, близкий к стилю народному, а не под него стилизованный.

Как истинный иудей, Бройтман не занимается "укра-

дательством" — такую изысканность, граничащую с лапидарностью, мы можем встретить и в традиционной культовой архитектуре, и в орнаментации надгробий, и на холстах Анатолия Басина — бесспорно, еврейского, но совершенно иного, чем Бройтман, художника. В отличие от ортодоксального, сурового Басина, Бройтман переполнен той живой хасидской радостью, которой питалось не одно поколение еврейской культуры, — даже когда он пишет уголок города, пространство между мрачных стен, где самое "живое" существо — фонарь. Кстати, у Бройтмана удивительное умение этот город создать, постичь, и "положить на музыку", тихую, чуть меланхоличную, но очень светлую еврейскую музыку. Почему — "еврейскую"? Почему прежде всего — "создать"? Попытаюсь ответить.

...Еврейская живопись менее, чем какая-либо, диктуется географией. Как в истории евреев не было "стабильной" географии, так не отсутствовала она и в живописи. Есть хасидская легенда, где речь идет о портном, умолившем раввина указать ему дорогу в Землю Обетованную, но в такую Землю Обетованную, где все было бы как дома. Путь был указан, портной шел по дороге, и, ночуя в пути, случайно во сне перевернулся; встал и пошел обратно, не зная, что это — обратно, пришел в свое местечко, увидел свой убогий дом, до слез обрадованную семью, и, казалось бы, зажил счастливо, если бы до самой смерти не тосковал о доме.

Все так же — и не так, везде — дома, и не дома. Еврейскому художнику необходим космополитизм, чтобы нигде не быть гостем, а о том, что он — немного не дома, он будет знать всегда; он — знать, а мы — догадываться.

То же происходит и в живописи Бройтмана. Конкретности как таковой нет — есть просто сумма, большой "гардероб" конкретностей; география примеряется, как костюм,

Из-за технической невозможности иллюстрировать текст репродукциями, я не буду подробно останавливаться на отдельных работах.

реальность бесчисленное количество раз варьируется, и все становится похожим, все "идет к лицу", все — реальнее, чем реальное, и потому — абстрактно, и потому при художнике остается только с и м в о л, а конкретности ему приходится иногда даже оговаривать, — как оговаривал Шагал, вводящий в картину элементы разных пейзажей, и подписывавший под ними географические названия. Вряд ли в этих надписях на идиш — только любовь к фольклору, внесение в живопись элемент лубочного. Они-то порой и различают, расподобляют у Шагала европейские столицы и местечки российской "Черты оседлости" — если, и когда — их надо расподобить.

В пейзажах Бройтмана надписей нет, и почти отсутствуют конкретно-географические названия работ. Здесь "оговоренная конкретность" — петербургские каналы, московские церкви, переулки Черновиц — позволяет с большей, или меньшей степенью правдоподобия придумать экспозиционный ярлык — не называть же все подряд "Городским пейзажем"! Сам художник никогда не думает, какой конкретно пейзаж он пишет, хотя отталкивается он, по собственным словам, от конкретного одного, или даже н е с к о л ь к и х — лишний аргумент в пользу заведомой космополитичности и "непривязанности" еврейской живописи. Единицей отсчета, в данном случае, становится настроение художника; точкой отсчета — символ Города — как символ Земли Обетованной, о которой толком не знаешь, но — чувствуешь в е з д е...

Все, кому приходилось видеть пейзажи Бройтмана, помнят эту особенную городскую ночь — настороженную, но не жуткую. Она мягка и спокойна, и нет в ней даже тени зловещего — ведь никакой беды не будет, да и быть не может — н о ч ь т е м н а, но ни в коем случае не ч е р н а.

Как бывает, когда оказываешься в каком-нибудь южном городке бывшей "черты оседлости" — удивляешься, какого черного цвета там ночь. И хотя знаешь, что это всего лишь расцветка, раскраска неба — все равно, жутковато-

очень уж мертвенно-белы дома и каменные заборы, очень уж отчетливы линии деревьев, крыш, очень уж выпукла трубчатая черепица, очень уж блещут звезды — как вырезанные из фольги — на бархате неба /В Петербурге иначе — жутко решительно все, кроме неба/, очень уж все неподвижно; идешь, и долго к этому привыкаешь, а когда наконец свыкнешься, откуда-то выпорхнет птица, или зашумит листва, только что найденный баланс нарушается, вздрагиваешь и ускоряешь шаг... У Бройтмана от этих "вдруг" абсолютно застрахован, его мелодия лишена диссонансов — даже в "дневных" пейзажах, хотя там она иная, иная при той же доле статики и динамики. Это стало бы особенно очевидным, написал бы Бройтман о д и н и т о т ж е пейзаж в разное время суток, но он никогда этого не делает — Бройтман-пейзажист, повторяю, абсолютно неконкретен.

Если его и можно назвать "еврейским Утрилло", вовсе не оттого, что некоторые пейзажи Бройтмана внешне напоминают холсты парижского маэстро, ^{х)} а оттого, что он сумел необычайно тонко и незатейливо запечатлеть с в о й город, с оговоркой на заведомую придуманность этого города — потому именно "еврейский Утрилло". Но в этом сравнении, как в зеркале, видится кардинальное противоречие — Бройтман с о з д а л свой город и сказал о нем, а Утрилло только о п о э т и з и р о в а л город, придуманный не им, до него бывший, с ним не исчезнувший, суций и поныне.

Куда труднее найти индивидуальный путь в жанровой живописи, но Бройтману удалось и это. Всякий современный еврейский художник, берущийся за жанр, рискует впасть в историзм — об угрозе литературно-бытописательской я не говорю — она всегда Дамокловым мечом висела над л ю б ы м жанристом. Историзм еврейского жанра обуславливается хотя бы тем, что само понятие о специфичес-

х) Речь идет о работах: "Кривая улица", "Городской пейзаж с церковью", "Улица" (Все — 1979 года).

ком "еврейском быте" — уже история. В большей степени, чем иной национальный быт, он рисуется нам чем-то патриархальным, идиллическим, а, стало быть, давно и навсегда утраченным. И потому еврейский жанрист неизбежно что-то воскрешает, и подходят к этому "воскрешению" по-разному.

Можно, прекрасно зная жизнь еврейского местечка, внести в этот, по-своему слаженный мирок, величайшую путаницу, раздробить его, унести в небо, "растворить" Парижем, как это сделал Шагал, и в такой невероятной коллизии выделить характерные для еврейского быта детали, сделав их — как всякие обломки — наиболее дорогими. Однако акцентирует Шагал, как правило, не их, хоть без них и не обходится.

Можно, не прибегая к глобальным обобщениям, просто в с п о м и н а т ь — с большей или меньшей долей символики, что видно из графики Каплана; можно оперировать исключительно символикой, как происходит, скажем, у Перкеля.

Здесь мы и подошли к так называемому примитивизму Бройтмана, цель которого — обобщая — вспомнить, а при случае, и рассказать, — памятуя о том, что "примитив" — всегда немного рассказ, что "афористический" стиль любой "непримитивной" живописи так же от него далек, как далека "профессиональная" литература от народного сказания. И тогда афористичность оборачивается лаконизмом легенды, ее "неслыханной простотой" — в таких работах, как "Дети гетто", "Девочка с козочкой", "Памяти Шолом-Алейхема". х)

Это не универсальные, "международные" лубки с надписями на идиш à-la Абезгауз, и не "еврейские анекдоты". А от пресловутого историзма Бройтмана спасает то, что такие обобщенные воспоминания — заведомо и очевидно антиисторичны. Воспоминания как таковые — легенда, творимая с е г о д н я. Воспоминания с такой долей обоб-

х) Все — 1979 года.

щения — реконструкция, а "исторический жанр" — реставрация, способная показать, рассказать, — что угодно, только не воскресить.

Бройтман работает немногим более двадцати лет. Как и многие, начинал он ученическими работами, ровным счетом ничего об его индивидуальности не говорящими. ^{xx)} Это были всем нам известные по большинству творческих биографий скучновато-однообразные "штудии" и "пленеры", так необходимые в определенный период любому живописцу, и так удачно подытоженные Бройтманом в начале шестидесятых годов несколькими работами мастихином, в которых уже угадывается почерк художника, пусть вскоре изменившийся. Далее — несколько образцов живописи, уже внешне схожих со сделанным за последние годы, и — десятилетний перерыв, предваряющий то быстрое развитие — почти скачок, — которое произошло потом.

В 1974 году Бройтман возвратился к живописи. Первые — снова первые! — работы его были немного неуверенными, будто бы робко составленными из нескольких раскрашенных — в виде лиц ли, фигур ли, домов ли — "картонок", из которых каждая продумана пластически, но вместе "картонки" эти не столько взаимосвязаны, сколько ловко друг к другу приставлены, приклеены. ^{x)} В этой по-Бройтмановски бескорыстной, живописи есть нечто от бесконечно милого и трогательного марионеточного театра, где все так просто, так изысканно, что одно это искупает технические несогласованности, которым, впрочем, суждено было постепенно исчезнуть.

Еще несколько лет — и появляются такие блестящие работы, как "Кривая улица", "Площадь", "Семья", и, прежде всего, "Прогулка" ^{xxx)}, по пластике неожиданно напо-

xx) Работы эти датируются 1956 — 60 гг.

x) "Встреча" /1975/, "Городской пейзаж". Крым" /1975/, "Вечер" /1976/.

xxx) Все — 1979 года.

минающая Арефьева. Их живописная "найденность", даже эффектность, — не заслонила оставшихся — думается, навсегда — чистоты и лаконизма художественного языка Бройтмана. В этом-то и весь его парадокс — скорее, антипарадокс, воспринимаемый многими, от подобных, по существу, естественных явлений отвыкших, — как парадокс.

Думается, что дорога, избранная Бройтманом — довольно остроумный и интересный выход из состояния некоторой искусственности, сложившейся в современной еврейской живописи нашей страны. ^{х)} И то, каким долгим был путь художника к так называемой примитивной живописи, и то, как эта живопись "невкусна" — в отличие от работ большинства наших "присяжных" примитивистов, — показывает, что стиль Бройтмана — не одна из для него возможных форм выражения, а именно тот "унифицированный" обобщенный язык живописи, которого так не хватает примитивистам истинным, не желающим разгрузить свои холсты от обилия деталей, не желающим хоть о чем-нибудь "умолчать". В сравнении с такой живописью, "примитивизм" Бройтмана явно "недостаточен", но именно эта мнимая недостаточность, этот лаконизм столь же необходим еврейской живописи, сколь была ей нужна расточительность Шагала. Это и есть — шагаловский переизбыток, записанный наоборот; тот же хасидизм, по-иному воспринятый.

Почему я так часто сравниваю Бройтмана с Шагалом? В семьях, помнящих свою родословную, наиболее одаренных отпрысков часто сравнивают со знаменитыми предками, иногда — с родоначальником, коим, в данном случае, является Шагал. Именно он рассеял сомнения, существует ли вообще еврейская живопись, именно он впервые заговорил о еврейской художественной культуре не как о чем-то оторванном, вращенном и замкнутом в рамки "черты оседлости" России и еврейских кварталов Европы и Америки, а как о явлении, прочно связанном с традициями европейской культуры.

х) Чтобы в этом убедиться, достаточно хотя бы перечислить каталог первой экспозиции группы "Алеф" /1976/.

Наконец, Шагал был п е р в ы й русский, французский, всемирный, — художник, остававшийся в первую очередь художником еврейским. Акцентирую: не художником еврейского происхождения, а именно е в р е й с к и м художником.

После Шагала, собственно, и возникла еврейская живопись как ш к о л а, а не как ж а н р у отдельных художников отдельных стран. "Постоянно прописав" еврейскую живопись в мире, Шагал — один — наметил несколько путей, по которым она и развивалась, среди которых — освоенный сравнительно недавно и по-разному — "национальный примитив."

В "национальном примитиве" пробовали свои силы художники, уже сложившиеся в ином русле /Каплан/, в нем выступили некоторые молодые, нередко слишком буквально, и притом, небескорыстно, это словосочетание понимая /Абезгауз/; для Бройтмана же е г о "национальный примитив" — не выгодное приложение таланта, не мимолетность, и не "последний период". Это путь, неожиданно открывшийся художнику и настолько его захвативший, что все его дальнейшие поиски протекали в этом направлении.

Абстрагируя, обобщая все больше и больше, Бройтман пришел к той насквозь метафоричной "простоте", которая, в сравнении с отчаянными попытками иных "алефовцев" показать свою принадлежность к еврейской школе живописи, выглядит поистине "неслыханной".

Бройтман никогда не и з о б р е т а л себе стиля, а потому и нашел его. Чтобы обрести Землю Обетованную, ему не пришлось идти неведомо куда. Вероятно, Земля эта была с самого начала ему уготована — когда я как-то спросил, почему он избрал именно такую дорогу, и мог ли работать иначе, — Бройтман только пожал плечами...