

## ЙОАХИМ ВАЙНГАРТ — В ПОИСКАХ НОВОЙ ЭКСПРЕССИИ<sup>1</sup>

Ежи Малиновский

Художники Йоахим Вайнгарт (Joachim Weingart), Зигмунд Менкес и Евгений Эйбиш, вышедшие из межвоенной Польши и приехавшие во Францию после Первой мировой войны, относятся к самым значительным представителям младшего поколения Парижской школы.

Первым биографию Вайнгарта составил Жиль Аронсон (Францишек Бедарт), еврейско-польский критик, работавший в Париже. В 1983 г. он опубликовал на идиш книгу «*Сцены и лица Монпарнасса*»<sup>2</sup>. В Польше о Вайнгарте напомнили выставки, состоявшиеся в Национальном музее в Варшаве: «*Польская живопись в коллекции Эвы и Войцеха Фиваков*» (куратор Барбара Брус-Малиновская) в 1992 г., а также «*Кислинг и его приятели. Выставка картин и скульптур из коллекции музея Пти Пале в Женеве*» (куратор Барбара Брус-Малиновская и автор этой статьи) в 1996 г.

Вайнгарт был членом эфемерной «Группы Четырех», созданной в 1925 г. в Париже художниками-выходцами из Львова и львовского региона — Альфредом Абердамом, Зигмундом Менкесом и Леоном Вайсбергом. Деятельность группы освещена в публикациях автора «*О генезисе творчества так называемой «Группы Четырех» на польском<sup>3</sup> и французском<sup>4</sup> языках в 2000 году.*

Биографические данные об этом художнике выглядят отрывочными и не очень достоверными<sup>5</sup>. Он родился в 1895 г. в Дрогобыче, родном городе Маурицы и Леопольда Готтлибов, Эфраима Моисея Лилиена и Бруно Шульца. Был сыном продавца вин, учился в хедере, а затем — в гимназии, где проявились его художественные наклонности. Неясно, закончил ли он гимназию, или получил только так называемый «малый аттестат», позволивший ему поступить в художественное училище. В 1912 году в возрасте 17 лет он поехал в Веймар на учебу в Kunstgewerbeschule, а в 1914 г. вынужден был вернуться во Львов из-за начала Первой мировой войны.

Очевидно, тогда Вайнгарт впервые выставился во Львове и Вене, хотя документальных подтверждений этому нет. Точно известно, что он не участвовал в выставках Общества друзей изобразительных искусств (TPSP). Однако, возможно, что художник показал свои работы в одном из частных выставочных салонов, т. к. уже тогда его творчеством заинтересовался Кароль Кац — известный львовский меценат и покровитель молодых художников (среди которых Ежи Меркель, Альфред Абердам, Давид Сейферт, Генрик Лянгерман). Кац мог оплатить обучение Вайнгарта в венской Ака-

демии Художеств. Неизвестно, в каком году он закончил Академию и как долго находился в Вене. Информация о том, что в 1916 г. художник выехал в Берлин, также остается неподтвержденной.

Александр Архипенко, у которого он занимался в частной школе в Берлине, находился в столице Германии с 1921 г. до осени 1923 г. Более правдоподобно, что Вайнгарт жил и учился в Вене до 1921 г. Он, очевидно, не принадлежал к львовскому Обществу любителей еврейского искусства (Koło Miłośników Sztuki Żydowskiej), созданному во Львове в 1919 г., хотя его меценат был активным деятелем общества. Если бы художник находился во Львове, он наверняка стал бы членом этого объединения. Можно предположить, что контакты Вайнгарта со Львовом носили спорадический характер, и художник поехал из Вены сразу в Берлин. О занятиях в школе Архипенко и пребывании в Берлине ничего не известно. Если не во Львове, то наверняка в Берлине Вайнгарт сблизился с Альфредом Абердамом и Зигмундом Менкесом. Леона Вайсберга он мог знать еще по венской Академии, в которой они учились в одно и то же время. В начале творческого пути — до 1925 года — художник подписывал свою фамилию полностью — Вайнгартен (Weingarten).

Дебют Вайнгарта (Вайнгартена) состоялся в сентябре 1923 г. во львовском Обществе друзей изобразительных искусств, которое в рамках «текущей выставки» организовало «сборную выставку» его 37 картин, пастелей и рисунков. Это были психологические наброски «детей нужды и отбросов общества»<sup>6</sup>.

Художник выставил 6 картин маслом (*Композиции II, III и IV, Мальчик с мандолиной, Братья и сестры и Акт*), 5 пастелей (*Сестры, Брат и сестра, Мальчик с ребенком, Мальчик с цветами и Колокольчики*), акварель (*Композиция I*) и рисунки (название одного из упоминавшихся — *Девочки*).

Мнения львовских критиков о выставленных работах разделились. Якуб Фростиг и Владислав Терлецкий увидели влияние венской среды: «Сразу можно почувствовать в них атмосферу венской школы, традиции Климта, Шилле, а также влияние «Hagenbund», собственно, Оскара и Богуслава Кокошки», — писал Фростиг<sup>7</sup>. Отмечался экспрессивный характер творчества и психологический подход к образам: «Есть некая общая черта у его моделей и произведений — некое беспокойство (...), проступающее в той нервной эскизности, с которой Вайнгартен улавливает движение, позу, контур или линию», — анализировал Елезар Бык<sup>8</sup>. В свою очередь, критично настроенный в отношении художника Владислав Козицкий утверждал: «Вайнгартен умеет ухватить выражение лица ребенка, передает иногда некую эмоцию, часто улавливает какое-то интересное движение. Это что-то, напоминающее Выспанского, пропущенного через творчество [Леопольда]

Готтлиба»<sup>9</sup>. Фростиг подчеркивал «живописное понимание линии, очевидные способности в абстрактном тонком ощущении краски»; писал, что в его актах «примечательна иногда чрезмерная зависимость от Климта, удивляет кое-где смелость по-матиссовски отсутствующей линии, но в общем радует взгляд замкнутая монолитность отдельного произведения»<sup>10</sup>.

Выставка открылась вскоре после закрытия *Выставки Трех*, в которой участвовали будущие коллеги по «Группе Четырех» — Абердам и Менкес, а также Артур Нахт (Самборский). Летом 1923 г. после окончания обучения в берлинской мастерской Архипенко Вайнгарт, так же как Абердам и Менкес, вернулся во Львов. Абердам и Менкес, однако, уже в октябре того же года отправились в Париж. Вайнгарт, вероятно, остался во Львове, пользуясь поддержкой Кароля Каца.

Описываемая выставка в TPSP в 1923 году должна была оставить позитивное впечатление. В марте следующего года в рамках «всеобщей выставки львовских художников» Вайнгарт выставил 27 работ, среди них *Портрет* маслом и *Акт*, выполненный в технике пастели. Остальные произведения представляли собой рисунки: *Мать с ребенком* (2 работы), *Девочка с собачкой*, *Девочка с котом*, *Сестры*, *Подруги*, а также *Портретные наброски*, *Головы II*, *Две головы*, *Спящая*, *Сиеста*, *Старец*. Художник выставил также 12 актов и работу *Еврей* — единственный след еврейской темы в его раннем творчестве.

Адвиг Орынжина высоко оценила экспонировавшиеся рисунки, среди которых декоративные «совершенные акты, выполненные тушью и слегка подкрашенные по контуру». «Несколькими линиями он создает образы почти абстрактные в своей простоте», — писала она<sup>11</sup>. Согласно Фростику, акты и наброски голов доказывают «хорошую школу рисунка, достигающую максимума экспрессии при минимуме средств. Однако выполнены его рисунки лихорадочно, поспешно»<sup>12</sup>.

Вероятно, весной или летом 1925 г. Вайнгарт прибыл в Париж. (Возможно, к выезду склонил его Менкес, который в 1924 г. вернулся на несколько месяцев во Львов). В Париже Вайнгарт два года жил вместе с Менкесом в гостинице «Медикаль» на ул. Фобур Сен-Жак, 28, а с 1927 г. на ул. Огюста Бартольди, 2.

Впервые он выставил свои картины *Женский акт* и *Голову женщины* на Осеннем салоне в 1925 г. В конце того же года Вайнгарт вместе с Абердамом, Менкесом и Вайсбергом создали эфемерную «Группу четырех», которая на рубеже 1925 и 1926 гг. приняла участие в показательной выставке Парижской школы в галерее Яна Сливиньского «Au Sacre du Printemps» на ул. Шерш-Миди, 5. Альберт Веппер писал о выставленных работах: «Вайнгарт — тонкий рисовальщик, находящийся полностью под влиянием сво-

его идеала — Сезанна, однако проявляющий собственное, необычное восприятие синтетической формы»<sup>13</sup>.

Вайнгарт не датировал свои работы. Для прослеживания эволюции его творчества имеется недостаточно данных. Можно предположить, что ранние картины и рисунки, выставившиеся во Львове и упоминавшиеся в рецензиях, пропали вместе с коллекцией мецената художника Кароля Каца.

Из цитированных львовских рецензий однозначно следует, что генезис творчества Вайнгарта нужно искать в экспрессионистической среде Вены, в творчестве Густава Климта, Эгона Шилле и Оскара Кокоски. С этим увязывается «нервная эскизность», динамика, «живописное понимание линии», а также оперирование в основном контуром. Интересным в этом контексте выглядит сравнение с Матиссом и указание на абстрактные черты в произведениях Вайнгарта. Художник рисовал и писал в то время исключительно фигуративные композиции — портретные наброски и акты.

Ранние произведения, согласно первоначальной форме фамилии до отъезда в Париж, должны были быть подписаны «Weingarten». Удалось отыскать подписанные таким образом работы, выполненные на бумаге смешанной техникой, гуашью или темперой. Среди них близкими по исполнению представляются изображения женщин: *Пишущая женщина*; *Акт* (сидящая с рукой над головой); *Акт* (стоящая женщина), а также два *Натюрморта*. Кроме того, такая же подпись стоит на картине маслом «У стола»<sup>14</sup>.

*Пишущая женщина*; *Акт* (сидящая с рукой над головой); *Акт* (стоящая женщина) могли быть созданы в Берлине во время учебы у А.Архипенко. Близкий к ним *Акт* (сидящая), подписанный «Weingart», наверно, был выполнен уже в Париже. В мастерской украинского скульптора Вайнгарт, подобно Менкесу, рисовал учебные модели, которые выставлял во Львове. Это были плоскостные композиции, на которых четкий контур намечался карандашом или тушью и частично заполнялся широкими пятнами белил, указывавшими на освещенные места. Места, находившиеся в тени, краской не перекрывались; художник использовал натуральный цвет бумаги — серый в *Акте* (стоящей) или темно-красный в *Акте* (сидящей). Вайнгарт достаточно радикально деформировал фигуры. Для него характерна экспрессивная трактовка рук, увеличенных в размерах по отношению к фигуре. Стоит здесь напомнить замечание Владислава Козицкого о влиянии Леопольда Готтлиба на творчество Вайнгарта. Существенно, что в портретах Готтлиба присутствует подобное «перерисовывание» позы и жеста фигуры, а также сходное оперирование большими плоскостями, на-



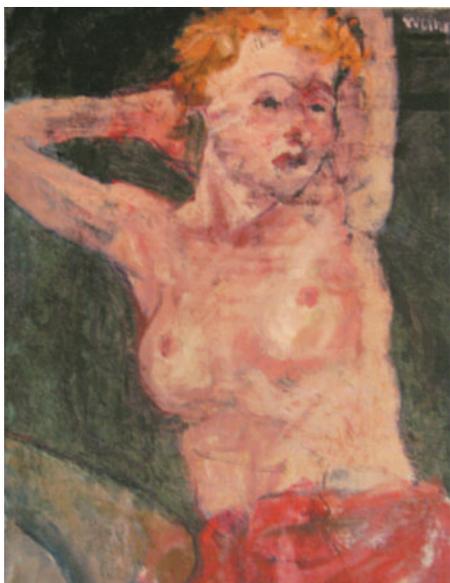
1. Йоахим Вайнгарт. Акт (стоящая женщина). Середина 1920-х гг.



2. Йоахим Вайнгарт. Натюрморт. Середина 1920-х гг.



3. Йоахим Вайнгарт. Яхты в порту. Около 1927



4. Йоахим Вайнгарт. Акт с поднятыми руками. Около 1930

5. Йоахим Вайнгарт. Купающиеся. Около 1927



пример, в *Портрете Андре Сальмона* (в халате). Вероятно, оба drogobychанина знали друг друга лично, и замечание Козицкого кажется обоснованным. Это подтверждается также датировкой трех произведений. Более отдаленные аналогии, например, в трактовке рук, связывают творчество Вайнгарта с живописью Хайма Сутина, с которым художник познакомился в Париже.

О выставленных в Осеннем Салоне 1926 года картинах писал Эдвард Воронецкий: «Очень оригинальное впечатление производят модели и персонажи Вайнгарта, чей мягкий контур забран, словно ножом, с фона картины»<sup>15</sup>. Возможно, к допарижскому периоду относится цикл рисунков-актов, выполненных обобщенными штрихами карандашом или тушью, и слегка подкрашенных почти независимыми от контура «абстрактными» пятнами сепии.

Вероятно в Берлине, во Львове или в начале пребывания в Париже Вайнгарт написал картину *У стола*, решенную широкими цветовыми плоскостями, четко ограниченными обобщенными линиями контура. Изображенным таким образом фигурам Вайнгарт противопоставил мелкие элементы — чашку, бокал, цветы и фрукты. Лица двух молодых женщин, хотя и выполнены геометрическим, достаточно огрубленным контуром, имеют индивидуальную трактовку. В этой работе чувствуется влияние постимпрессионизма и, отчасти, кубизма — в фигурах и предметах. Художник использовал в картине принципиально чистые цвета — красный, желтый, голубой, зеленый; однако, при нанесении на белый грунт, они стали напоминать настенную живопись. Тут снова напрашивается аналогия с творчеством Леопольда Готтлиба. Стилистическое сходство в изображении лица и фигуры сближает композицию *У стола* с картиной *Женщина с подносом фруктов*, которая, в свою очередь, напоминает кубистические натюрморты (трактовкой фруктов и предметов на столе).

На двух *Натюрмортах* также имеется подпись «Weingarten». В них чувствуется отголосок Сезанна, и отчетливо прочитывается влияние кубизма. На это несколько лет спустя указывал варшавский критик Михал Вайнзиер: «Вайнгарта в первый период парижского творчества интересовали в живописи исключительно проблемы формы и конструкции. Картины художника того времени характеризует темный тон, суровый колорит, сильная пластическая трактовка при помощи линий контура. Они отмечены поиском нового контакта с реальным предметом, контакта, который в период кубизма был почти полностью разорван»<sup>16</sup>.

Первоначальные мотивы фруктов, подносов, посуды, а также нот создавали геометрическую структуру, приближенную к абстракции. Эти мотивы «вписывались» в каркас линий на картинах, их строгую композицию,

обозначенную выразительным контуром. Написанные в динамичной, эскизной манере полотна отличались богатством фактурных эффектов. Предположительно, картины были созданы в 1923-1925 гг., и в них видны следы влияния Архипенко. Свидетельством определенных формальных аналогий и подсказкой для датировки служит *Натюрморт* 1923 г. кисти Альфреда Абердама, с которым Вайнгарт вместе учился в берлинской мастерской Архипенко. Художник исполнил еще как минимум десяток-два подобных натюрмортов, среди них — с подносом и овощами, яблоками, газетой, красным горшком, чайником<sup>17</sup>, подписанные сокращенной формой фамилии, которую он использовал уже в Париже.

На рубеже 1926 и 1927 гг. в галерее «Aux Quatre Chemins» состоялась персональная выставка Вайнгарта. «Его творчество, — писал Воронежский, — можно охарактеризовать как синтетический реализм в очень индивидуальном проявлении. Он берет тему из природы, но решает ее с точки зрения живописных проблем. (...) Вайнгарт пишет или рисует с размахом, подчеркивая при необходимости детали, и не отступает даже перед их частичной деформацией (более резкое сокращение или утолщение ноги, руки, плеча). Особенно это бросается в глаза в его рисунках, выполненных смелым, уверенным штрихом (...) Как настоящий живописец Вайнгарт не отделяет каркас рисунка от живописной поверхности объекта (...) Необычная пластика его композиций, которые просятся быть использованными в качестве монументальных декораций, основана на увлеченности деформацией формы, гармонично сливающейся с красочным покровом. Вайнгарт избегает яркости и пестроты. Очень сочные цветовые гаммы составлены из нескольких тонов, которые он подбирает для каждой композиции. Его колорит напоминает деликатную керамическую глазурь, созданную живыми, но гармонично приглушенными оттенками. К этому же художник стремится в изысканной карнации акта, в натюрмортах и композициях»<sup>18</sup>. Во французской, немного расширенной версии этой рецензии Воронежский указывал на некоторое сходство с творчеством Жюля Паскена<sup>19</sup>.

Можно предположить, что Вайнгарт одновременно работал в разных стилистиках. Исчерпывавший себя кубистически-экспрессионистический подход берлино-львовского периода соседствовал с формирующейся после приезда в Париж классицизирующей манерой.

Известна его работа *Натюрморт с фруктами и кувшином*, датированная самим художником: «Paris 1925». Еще одну сохранившуюся картину *Дети с цветами* описал Воронежский в рецензии Салона Независимых, который открылся в январе 1927 г.<sup>20</sup> Это значит, что она могла быть создана в 1926 г. Другая, выставленная тогда же картина, изображала довольного

жизнью молодого человека (вероятно, самого художника) вместе с обнаженной женщиной, натюрмортом и графином вина на столике рядом с ними. (Можно предположить, что тематика этого произведения вызвана аналогиями с изображениями Менкеса). Одновременно в галерее «Germinal» были выставлены натюрморты и наброски цветов, а в апреле 1927 г. в галерее «Art du Montparnasse» демонстрировались две не идентифицированные композиции и набросок цветов<sup>21</sup>.

Упомянутые две картины *Натюрморт с фруктами и кувшином* и *Дети с цветами* — хорошо иллюстрируют второй парижский «классицизирующий» период творчества Вайнгарта. К произведениям этого периода можно отнести формально близкие им работы *Натюрморт с луком, рыбой и стеклянной посудой*, один из нескольких, экспонировавшихся на второй персональной выставке Вайнгарта в галерее Jacques Callot в конце 1927 г.<sup>22</sup>, а также *Натюрморт с кувшинами, рыбами, овощами* (выставленный на известной выставке «Современного польского искусства» в галерее Woparte в 1929 г. и репродуцированный в изданном по случаю альбоме Жиля Аронсона<sup>23</sup>), а также пейзажи — *Городской вид* и *Яхты в порту*.

Классицизирующие тенденции появились у Вайнгарта и Менкеса параллельно. Возникли они под влиянием творчества Пикассо (1920-1922 годов) и Ежи Меркеля. Фигуры и предметы изображены в посткубистическом исполнении с небольшим сокращением перспективы. Художник подчеркивал их контуры; замкнутые в них плоскости покрывал равномерной блестящей краской. Характерным для этого периода творчества Вайнгарта является необычно рафинированный, деликатный колорит — холодный, с доминированием жемчужных или лососевых тонов, дополняемых белилами, серыми, голубыми и фиолетовыми, зелеными и светло-коричневыми цветами. Пейзажи слегка отличаются от композиций с фигурами и натюрмортов. Художник их трактует более живописно, эскизно, стирая контуры. Картины приобрели пространственность.

*Яхты в порту* были созданы Вайнгартром во время выезда в Бретань около 1927 г. Картина написана в нежно-розовых (лососевых) тонах, дополненных белилами, серыми, приглушенно красными и зелеными цветами. Изображение выстроено статичными, отличающимися градацией цветов горизонтальными полосами, передающими стены и крыши домов, набережную порта, поверхность воды с яхтами и типичным для Бретани кирпично-красным цветом парусов. Оживляющими пейзаж элементами выступают вертикали окон и мачты лодок, задающие ритм композиции. Другой работой, связанной с пребыванием в Бретани, является *Молодая бретонка с розами*<sup>24</sup>. Она, скорее всего, принадлежит к группе фигуративных набросков бретонцев, экспонировавшихся в конце 1927 г. на второй

персональної виставке произведений Вайнгарта в галерее Jacques Callot.

Вероятно, 1927-м годом можно датировать несколько работ, в которых Вайнгарт искал новые средства выражения. К ним относится единственная многофигурная композиция *Купающиеся* с пятью обнаженными персонажами, изображенными в классицизирующе-посткубистической манере, т.е. в линейных, геометризованных, слегка монументализированных формах с посткубистической прорисовкой. Это одно из немногих изображений с фигурами на фоне пейзажа.

Примером поисков могут быть также *Головы детей*, написанные достаточно эскизно в интенсивных контрастах желтого и зеленого, что указывает на связь с картиной *У стола*; лица детей изображены более «пространно» в характерной манере конца 1920-х гг. В *Акте* (сидящая женщина с правой ногой на колене) «реалистическую» фигуру Вайнгарт изобразил почти полностью объемно, колорит картины выразительно затемнил. Модель, освещенная боковым светом, представлена на нейтральном, краснотуром фоне. Акт отрывает большую серию изображений с двумя или тремя фигурами, среди которых выделяется тема материнства и семьи.

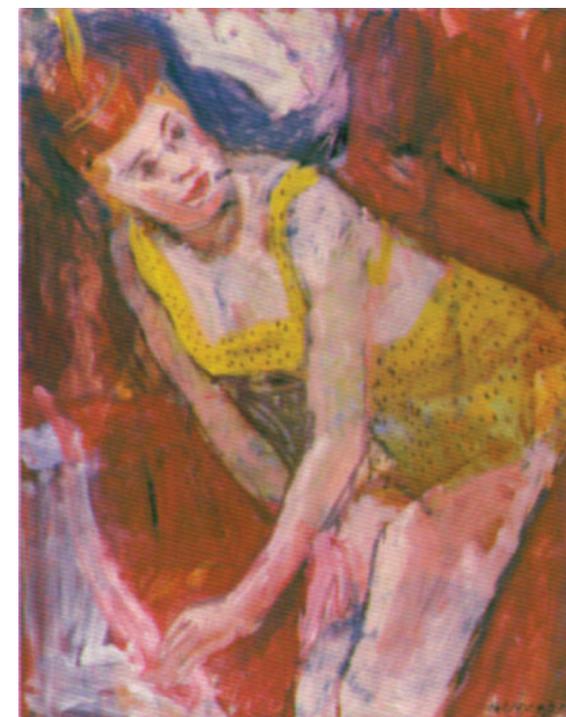
На упоминавшейся виставке в галерее Jacques Callot в 1927 г. художник выставил несколько уже анализированных, написанных в «старом стиле» натюрмортов с луком, рыбами и стеклянной посудой. Внимание критиков в первую очередь привлекали акты. Воронежский писал: «Нравятся мне его акты. Одни — мягкие и легкие, словно тянущиеся за ними туманные тени, ими же рожденные. Другие, выполненные недавно, инспирированы слегка необычной, но оригинальной идеей. Вместо того чтобы размещать какой-либо мотив на втором плане, Вайнгарт, наоборот, занимается приближением его к фону картины (...). Создается впечатление, что мы наблюдаем за художником, который склонился над поверхностью легкой, более или менее нейтральной глазури краски, чтобы постепенно создать из нее человеческий силуэт. С осторожностью и материнской заботой Вайнгарт разворачивает хлопчатобумажные пеленки предмета до того момента, когда он появляется в полной своей красе. (...) Раскрывается изысканное богатство форм, однако свободная и счастливая поза не вяжется с неприятным черным фоном, в который модель была вставлена без всякой причины. (...) Обычно Вайнгарт трактует задний план как монолитную стену бежево-каштанового или притемненно-голубого с зеленым цветом, благодаря чему отделяет фигуру от внешнего мира»<sup>25</sup>. Полгода спустя в отчете о Салоне Тюильри Воронежский утверждал: «Три акта [Вайнгарта] выразительных форм меняются в гаммах розового и цвета приглушенной мальвы, очень изысканных. Является ли это сходством с Менкесом или его влиянием, которое проявляется также в новых работах Абердама?»<sup>26</sup>



6. Йоахим Вайнгарт.  
Две женщины.  
Начало 1930-х гг.

7. Йоахим Вайнгарт.  
Женщина в интерьере.  
Конец 1920-х гг.

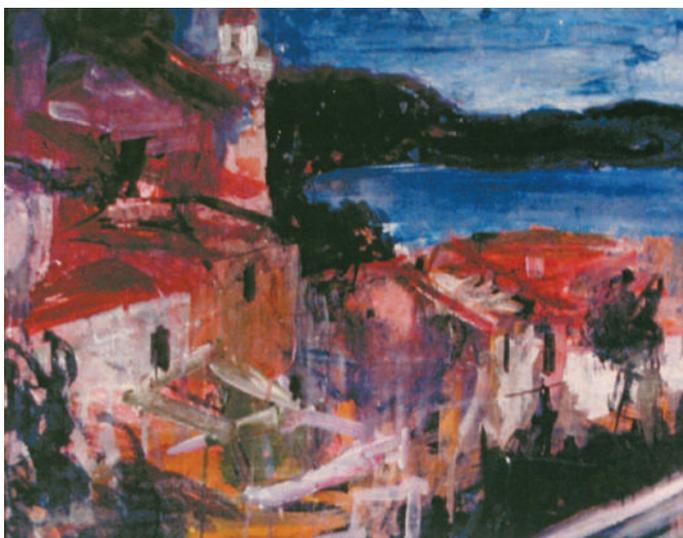
8. Йоахим Вайнгарт.  
Женщина в кабаре.  
Начало 1930-х гг.





9. Йоахим Вайнгарт.  
Натюрморт с цветами  
и миской. 1930-е гг.

10. Йоахим Вайнгарт.  
Пейзаж над озером.  
Конец 1930-х гг.



Поскольку, как уже говорилось, сам художник не датировал свои работы, все попытки установления хронологии актов и фигурных композиций имеют гипотетический характер.

Вероятно, 1926 годом следует датировать *Материнство* (сидящая у стола мать с ребенком и стоящая возле нее обнаженная причесывающаяся женщина). Манера прорисовки особенностей лица, фигуры и предметов, а также деформация силуэта указывают на связь с «классицизирующим» периодом и описанными выше картинами *Дети с цветами* и *Натюрморт с луком, рыбой и стеклянной посудой*. Стоящую женщину из *Материнства* и образ девочки на картине *Дети с цветами* объединяет сходство прорисовки лиц; близким представляется способ передачи рук. Изображенная ваза с фруктами на столе напоминает названный натюрморт. Общей выглядит гладкая, блестящая тонировка картин, а также интерпретация фона в виде нейтральной плоскости. В сравнении с картиной *Дети с цветами* общий колорит этой работы, по замечанию Воронцового, значительно потемнел.

Вайнгарт женился на молодой красивой француженке, дочери врача, глубоко консервативного в своих взглядах. Ее родители не давали согласия на брак и не поддерживали контактов с художником, которого называли «метеком», «цыганом». Он тяжело это переживал. Вскоре, однако, появилось трое детей «обаятельных и очень красивых». У Вайнгарта было ощущение семейного счастья. Он посещал известное на Монпарнасе кафе «Dôme», где встречался с приятелями. В своей мастерской часто организовывал для них вечеринки<sup>27</sup>.

В картинах Вайнгарта часто появляются маленькие дети и молодая блондинка с голубыми глазами — очевидно, жена художника. В *Акте* женщина, изображенная в позе, напоминающей «арабеску» (вид со спины, с подогнутыми ногами и правой рукой, опирающейся на колено и подпирающей голову), уместилась в узкой раме картины. Художник уже не подчеркивал деталей рисунком. Фигура на однотонном фоне написана объемно, валерами. Желто-коричневый колорит, характерный для этого *Акта*, в дальнейшем меняется. В похожем по исполнению *Акте* (поясное изображение женщины, смотрящейся в зеркало) цвет потеплел, ушел в красно-коричневую гамму. В *Акте* (стоящая, изображенная по плечи с косынкой) и *Акте* (стоящая с поднятыми руками, также с косынкой в руке) фигуры женщин дематериализуются и перерождаются в горячую плазму. Новый экспрессионистический стиль Вайнгарта формировался в картине *Художник и его модели* (вероятно экспонировавшейся на персональной выставке в 1927 г.), а также в слегка напоминающей композиционно *Паре* (вероятно, автопортрет с моделью, похожей на женщину с зеркалом), написан-

ных на темном, почти черном фоне, в котором автор «расплавлял» свои персонажи. Художник начал писать эскизно, использовал резкие контрасты красок, внедрил радикальную деформацию фигур. Колорит картины *Художник и его модели* выдержан в желто-черных тонах и еще вяжется с предыдущими работами, но *Пара*, написанная интенсивными красками — красными, белыми и голубыми, характеризует уже творчество около 1930-го года.

В конце двадцатых годов в творчестве Вайнгарта появился еще один переходный стиль, художественные характеристики которого Воронежский обозначил в 1930 г. как приближенные к фреске<sup>28</sup>. Это были динамичные, написанные размашистой кистью картины, такие как *Семья* (композиционно напоминающая *Материнство*), *Акт* (повторяющий в зеркальном отображении позу из *Акта* с зеркалом). В обоих этих произведениях приглушенный, словно покрытый патиной, желто-коричневый цвет снова указывает на возможное влияние Леопольда Готтлиба.

Композиционное сходство с *Семьей* можно найти и в другой версии этой темы *Пара с ребенком*, вероятно 1930-го года. В этой работе и еще в двух *Материнствах*, также имеющих аналогии в изображении фигур с ребенком, проявился более сильный экспрессивный фактор и более контрастный цвет (например, в тонах красного и зеленого).

В рецензиях прессы можно найти информацию о других темах в творчестве Вайнгарта. Он часто выставлял натюрморты, особенно изображения цветов. Об экспонировавшихся в галерее Jacques Callot в 1927 г. Воронежский написал так: «Составляющие их элементы, лишены мелких деталей, наделены пространственностью и блеском. Плавные и нечеткие градации голубого и зеленого оживляются и уступают место тонам более чистым и выразительным»<sup>29</sup>. Год спустя тот же критик вспоминал: «Цветы Вайнгарта кроме своей давней легкости приобрели сочные валёры формы».<sup>30</sup> В 1929 г. в Салоне независимых художник выставил *Натюрморт — капусту*, в то время натюрморты с капустой писал также и Менкес. Среди сохранившихся картин *Натюрморт с фигуркой, книжкой и фруктами*, вероятно 1927-го года, на что указывают рисуночные контуры предметов, лоснящийся серо-коричневый колорит с акцентами голубого и зеленого. В конце 1920-х гг. сочными тонами красного, белил, зеленого, желтого был написан *Натюрморт с цветами в вазе и фруктами на подносе*, в композиции которого намечен подход к изображению цветов 1930-х гг.

В 1930 г. на Салоне независимых Вайнгарт выставил картину *Праздничный день* (местонахождение неизвестно). Вероятно к этому времени относятся *Клоуны* — первая работа на цирковую тематику, к которой также обращались Зак, Готтлиб, Менкес, Вайсберг. Композиция картины, в ко-

торой соединились две схоже написанные головы с сильно очерченными глазами, напоминает одну из версий *Материнства*, однако отличается от нее насыщенным красным колоритом.

Лучшим портретом Вайнгарта можно считать *Девушку с цветами*, изображающую, вероятно, жену художника. (Уже упоминалось выше, что похожая блондинка появляется в большинстве его фигурных композиций, и в том числе в упоминавшемся *Материнстве*). Девушка изображена в профиль, на голове у нее — плоская шляпка, в руках — два красных цветка. Фон картины Вайнгарт разделил вертикально на темную, коричневую часть тени, на которой изображена портретируемая, и более узкую небесную часть света, к которой она стремится. Художник отказался от точной прорисовки контура. Писал эскизно, плоскими равномерными мазками широкой кисти, достигая с помощью валеров изображения освещенного солнцем лица. Портрет, вероятно, был написан в конце 1920-х гг.

В марте 1932 г. в Еврейском обществе поощрения изобразительных искусств (*Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych*) состоялась выставка трех художников — Арнольда Блауфукса, Ежи Голдкорна и Вайнгарта. Вайнгарт приехал в то время в Варшаву. Вместе с Мане-Кацом и многими еврейскими художниками, критиками, меценатами он принимал участие в *Весеннем бале искусств*, организованном 2 апреля в «Бристоле» Еврейским обществом поощрения изобразительных искусств<sup>31</sup>.

Каталог выставки не сохранился. Однако из письма художника в Отдел искусств Комиссариата Правительства в Варшаве известно, какие картины он вывез в Париж после закрытия выставки<sup>32</sup>. Среди вывезенных 15 картин было три *Акта* и *Акт на красном фоне*, *Материнство*, *Мать, кормящая ребенка*, *Братья и сестры*, портреты — *Набросок молодой девушки*, *Набросок портрета*, *Девушка с цветком* (отличающаяся размерами от анализировавшейся выше), сцены *После купания*, *Туалет*, *Гитарист*, *Крестьянка* и *Молодой крестьянин*. Две последних картины (под названиями *Крестьянка* и *Крестьянин*) и (вероятно продавшийся) *Молодой хасид* репродуцированы в «*Naszym Przeglądzie Ilustrowanym*» и, очевидно, были созданы художником в Польше. Они могут быть связаны с портретными зарисовками детей и бедноты раннего периода творчества. *Молодой хасид*, рисунок *Еврей*, выставленный во Львове в 1924, а также гуашь *Молодой еврей, несущий Тору*, были редкими примерами еврейской тематики в творчестве Вайнгарта.

В связи с выставкой Михал Вайнзеир оставил уже цитированную выше характеристику парижского творчества Вайнгарта. О последних годах критик писал: «По мере развития (...) интересы художника расширяются: в его картинах цвет становится основным эмоциональным фак-

тором для визуального сюжета. Под влиянием новых подходов в картинах Вламинка, Утрилло, Сутина, Лапрада и Менкеса у Вайнгарта наступает окончательный перелом. Он выражается, в первую очередь, в одухотворении живописи через отличительное, непосредственное, чувственное ощущение живописной материи (...). С первого взгляда в картинах Вайнгарта нас покоряет цвет. Художник является тонким колористом, владеющим палитрой чистых и светлых цветов, с доминирующими тонами красного и киновари (...) Иногда он почти дематериализует краску, иногда кладет ее нервно и чувственно, местами — утонченно, достигая в общем поверхности благородного кристалла. (...) Культура рафинированного французского искусства дает строгую последовательность и художественную логику, всегда присутствующие в картинах Вайнгарта<sup>33</sup>. Краткую характеристику творчества Вайнгарта дал также Мечислав Валлис: «Он обладает собственным стилем, основанном на стиле Ecole de Paris; приятной цветовой гаммой, состоящей из нежно-розовых (лососевых), земляничных, голубых и сероватых тонов; в его этюдах матерей с детьми и портретах много проникновенности и психологической деликатности»<sup>34</sup>. Однако, мнение Валлиса скорее относится к более раннему творчеству Вайнгарта — началу второй половины 1920-х гг.

Выставку художника в Институте пропаганды искусств в Варшаве, к сожалению, организовать не удалось. Жиль Аронсон обратился с этим предложением к его директору Владиславу Скочилясу в сентябре того же 1932-го года. Он писал: «Уже семь лет подряд с возрастающим интересом слежу я за творчеством молодого и очень талантливого польского художника Йоахима Вайнгарта. Этот художник своими персональными выставками в Париже обеспечил себе всеобщее признание уважаемой парижской критики. (...) Благородный характер этого живописца, его добросовестные усилия, искренне направленные на постоянное развитие своего творчества, сильно выделяют его среди молодых художников в Париже, и он заслуживает на признание также у себя на родине»<sup>35</sup>. Вероятно, близость по времени с выставкой в Еврейском обществе поощрения изобразительных искусств стала причиной того, что выставка в Институте пропаганды искусств не была осуществлена.

Около 1930-го года живопись Вайнгарта вошла в радикально экспрессионистическую фазу. Единственной картиной, которая может указывать на датировку более широкой группы произведений, является *Портрет сидящей девочки*, выставленный на упоминавшейся выставке *Современное польское искусство* в парижской галерее Bonaparte в 1929 г. и репродуцированный в альбоме Жилия Аронсона. Если этот портрет был создан самое позднее в 1929 г., то с уверенностью можно датировать 1930-м годом не-

сколько похоже исполненных произведений: *Женщины на фоне пейзажа*, *На лугу (Женщина и двое детей)*, *Женщина перед зеркалом*, *Акт с поднятыми руками* и *Две женщины*.

Стилистически эти картины можно обозначить как фовистично-экспрессионистические. Вайнгарт писал очень динамично и эскизно. Пятна клал плоско, контур делал прерывчатым и иногда расплывчатым. Особое внимание художник обращал на проблемы цвета и фактуры. Цвета становились теплыми, интенсивными, словно светящимися, выдержанными, в первую очередь, в красно-коричневых тонах с акцентами зеленого, голубого и желтого. Художник использовал богатые фактурные эффекты. Цветовые пятна дополнительно усиливал, накладывая мелкие мазки другого цвета.

Во всех этих картинах выступает молодая блондинка — вероятно, жена художника. *Женщина перед зеркалом* аналогична *Девушке с цветами*; в этих картинах, композиционно противоположных, схожи также жесты рук. Стилистически похожими представляются *Женщина перед зеркалом* и *Акт с поднятыми руками*.

Художник радикально не деформировал фигуры. Кроме экспрессивных «искажений» лица им присуща особо выразительная психологическая характеристика, на что обратил внимание Валлис в 1932 г. Здесь отсутствует «биологическая» деформация фигуры и пространства, типичная для творчества Сутина. Зато на влияние Сутина может указывать колорит отдельных работ Вайнгарта.

Предположительно самыми ранними из них были сцены летнего пленера *В парке* и *На лугу*. В обеих картинах фигуры имеют прорисованные контуры. Красный цвет платица девочки в композиции *На лугу* напоминает сутиновский колорит в его картинах, изображающих женщин в ярко-красных платьях в интерьерах (*Женщина с вазой цветов*, *Женщина и натюрморт*, *Женщина, сидящая в кресле*, а также слегка отличающаяся беловато-карминовой тональностью *Женщина с дочкой*).

От раннего, деликатного и лирического творчества двадцатых годов, от *Девушки с цветами* описываемые картины отличались остротой изображения, внутренней экспрессией и даже смелостью нрава.

Узкое кадрирование композиции, нетипичные позы женщин иногда напоминали работы А.Тулуз-Лотрека<sup>36</sup>, а также Э.Дега. В качестве первого примера можно назвать картину *Две женщины*. Такому типу изображений в более позднем творчестве Вайнгарта, около 1932-1935 гг., были близки частые мотивы кабаре, цирка, особенно очень экспрессивная картина *Женщина в кабаре*, представляющая певицу кабаре, наклонившуюся над пианино. По стилистике и колориту эта работа напоминает *Женщину, снимающую рубашку* и *Двое детей* (скорее всего за кулисами цирка).

Предположительно между 1932-1935 гг. Вайнгарт пережил жизненную драму, которая разрушила его личность и негативно сказалась на творчестве. Его жена после автомобильного происшествия получила большую компенсацию. Подчинившись давлению родителей, она решила уйти от художника и забрала с собой его любимых детей. Эти события надломили Вайнгарта<sup>37</sup>.

После варшавской выставки 1932 г. он только один раз показал свои картины в ноябре 1935 года на Первой выставке Парижской группы польских художников в галерее *Beaux-Arts* на улице Фобур Сен-Оноре. Экспонировал тогда четыре (не идентифицированные сегодня) произведения: *Интерьер*, *Композиция*, *Спящая женщина*, *Натюрморт*.

В течение многих лет жена и дети служили моделями для картин художника. Скорее всего, после развода он отказался от фигуративных композиций, и *Женщина в кабаре*, возможно, его последняя такого типа картина. Он создавал натюрморты, наброски цветов и немногочисленные пейзажи.

Известны только два пейзажа с не установленной датировкой. Кроме различий в трактовке, их мотивы — серия домов (монастыря или городка) с высокой башней (костела?) и дома на холме над озером — кажутся похожими, даже идентичными. Более ранний из них постимпрессионистический *Пейзаж с башней и лодкой на озере* был написан на закате; интенсивный красный цвет крыш и отражения солнца в воде сближает его с портретами женщин в красном. Вторая картина — *Пейзаж над озером* выполнен динамичными, эскизными мазками широкой кисти, создающими фактурные, близкие к абстракции фрагменты композиции, предвосхищающими послевоенную живопись ташистов.

Натюрморты Вайнгарта представляли собой зарисовки цветов в вазе, стоящей на столе. Первоначально, около 1930-го года, на них, как и на некоторых портретах, контур был расплывчатым, а колорит выдержан в белых, зеленых и коричневых тонах (*Белые цветы*). Композиции начала 1930-х гг. строились с помощью широких однородных плоскостей, с сильно выраженной деформацией пространства; колорит становился все более интенсивным (*Ваза с цветами*, *Цветы в горшках*). В *Натюрморте с цветами и миской* Вайнгарт пришел к обобщающему, напоминающему плакат, решению. Наверно, около 1935 г. были созданы *Цветы в коричневом вазоне*, написанные в основном гуашью на белом картоне. Желтые, красные и голубые цветы отличаются «шагаловской» легкостью и декоративностью. Букет цветов, датированный на обороте: «1937. Cagnes sur Mer», можно считать хронологически самым последним известным произведением Вайнгарта.

Под влиянием жизненной трагедии Вайнгарт погружался в психическую болезнь. В 1938 и 1939 гг. его проводывал в парижской мастерской Жиль Аронсон<sup>38</sup>. Последние два года жизни художник провел в психиатрической клинике. В то время были созданы «некоторые из его лучших произведений»<sup>39</sup>. Сегодня их местонахождение неизвестно. Художника арестовали в апреле 1942г., он попал в лагерь Питивье (*Pithiviers*), откуда в июле его депортировали в концлагерь в Освенцим.

Трагически прервавшееся творчество Вайнгарта было рядом с живописью Сутина наиболее радикальным живописным явлением Парижской школы. «Биологический» экспрессионизм Сутина оказал влияние на послевоенное искусство новой фигуративности. Способ трактовки фигур Вайнгартом предвосхитил творчество группы «Кобра», а его эксперименты с живописной фактурой приблизили ташизм.

(Перевод с польского Виты Сусак)

#### Примечания:

1. Статья представляет собой несколько видоизмененный текст главы из книги Е.Малиновского и Б.Брус-Малиновской «В кругу Парижской школы. Еврейские художники из Польши», Варшава, 2007 [Malinowski, J., Brus-Malinowska, B. W kręgu Ecole de Paris. Malarze żydowski z Polski, Warszawa, 2007. t. II], которая стала продолжением исследования «Живопись и скульптура польских евреев в XIX и XX веках», Варшава, 2000 [Malinowski, J. Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku, Warszawa, 2000].
2. Aronson, Ch. *Bilder un gesztaltn fun Montparnas (Scenes et visages de Montparnasse)*, Paris, 1963, s. 406-412.
3. Malinowski, J. *O genezie twórczości tzw. Grupy Czterech*, Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, t. XXXI, Toruń, 2000, s. 159-192
4. Malinowski, J. *Genèse artistique du groupe des Quatre [w:] Ecole de Paris. Le groupe des Quatres*, ed. Lachenal & Ritter, Paris, 2000
5. Aronson, Ch., op.cit. s. 411.
6. Byk, E. *Wystawa bieżąca TPSP, Wiek Nowy*, 1923, nr 668, z 5 X, s. 4. (Автор благодарит кандидата искусствоведения Юрия Бирюлева за помощь в работе над львовской периодикой)
7. J.F. [Frostig], *Wystawa bieżąca w TPSP, Chwila*, 1923, nr 1654 z 17 X, s. 4. Por. też Terlecki, W. *Wystawa pp. Aberdama, Menkesa i Nachta. Wystawy w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kurier Lwowski*, 1923, nr 255 z 28 X, s. 4.
8. Byk, E., op. cit.
9. Kozicki, W. *Ze sztuki, Słowo Polskie*, 1923, nr 268 z 30 IX, s. 5.
10. J.F. (Frostig), op. cit.
11. J.O. [Oryźyna], *Ze sztuki, Wiek Nowy*, 1924 nr 6843 z 16 IV, s. 4.
12. J.F. [Frostig], *Wystawa TPSP we Lwowie, Chwila*, 1924, nr 1834 z 24 IV, s. 5.
13. Wepper, A. *Młodzi artyści żydowscy w Paryżu, Chwila*, 1926, nr 2452 z 15 I, s. 3.

14. Художник под первоначальной подписью, либо рядом с ней ставил более позднюю сокращенную форму фамилии.

15. Woroniecki, E. *L'art polonais à Paris, La Pologne Politique, Economique, Litteraire et Artistique* (cyt. dalej *La Pologne PELA*), 1926, nr 8 z 15 IV, s. 300.

16. Weinzieher, M. *Weingart, Nasz Przegląd* 1932, nr 80 z 20 III, s. 8.

17. См.: Weingart, katalog aukcji, opr. C. Robert, Paris 1979.

18. Woroniecki, E. *Wystawa p. Joachima Weingarta w „Aux Quatre Chemins”*, Świat, 1927, nr 16, s. 11.

19. Woroniecki, E. *L'art polonais à Paris, La Pologne PELA*, 1927, nr 1 z 1 I, s. 28-29.

20. Woroniecki, E. *L'art polonais à Paris, La Pologne PELA* 1927, nr 3 z 1 II, s. 121.

21. *Ibidem*, s. 122; Woroniecki, E. *L'art polonais à Paris, La Pologne PELA*, 1927, nr 9 z 1 V, s. 380.

22. Woroniecki, E. *L'art polonais à Paris, La Pologne PELA*, 1927, nr 24 z 15 XII, s. 86.

23. *Art polonais moderne*, wstęp Ch. Aronson, Paris, 1929.

24. См.: Brus-Malinowska, B. *Artyści polscy w Bretanii*, [w:] *Malarze polscy w Bretanii 1890-1939*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2005.

25. Woroniecki, E. *L'art polonais à Paris, La Pologne PELA*, 1927, nr 24 z 15 XII, s. 886-887.

26. *Idem*, *L'art polonais à Paris, La Pologne PELA*, 1928, nr 11 z 1 VI, s. 370.

27. Aronson, Ch. *op. cit.*

28. Woroniecki, E. *L'art polonais à Paris, La Pologne PELA*, 1930, nr 3 z 1 III, s. 266; nr 10 z 4 X, s. 864-865.

29. *Idem*, *L'art polonais à Paris, La Pologne PELA*, 1927, nr 24 z 15 XII, s. 886.

30. *Idem*, *Z paryskiego Salonu Niezawisłych [Niezależnych]*, Świat, 1928, nr 13, s. 3.

31. *Wiosenny Bal Sztuki, Nasz Przegląd*, 1932, nr 92 z 1 IV, s. 9.

32. Письмо Вайнгарта хранится в Архиве правительственного комиссариата в спецфонде Института искусств Польской Академии наук [Archiwum Komisarjatu Rządu w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN nr inw. H 32] в Варшаве. (благодарю др. Йоанну Сосновскую за указание на этот документ).

33. Weinzieher, M., *op. cit.*

34. Walis, M. *Sztuki Plastyczne. Wystawy, Robotnik* 1932, nr 115 z 3 IV.

35. Письмо Ш.Аронсона к В.Скочилясу от 26 IX 1932 г. Спецфонд Института искусств Польской Академии наук [Archiwum IPS w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 70]. (благодарю др. Йоанну Сосновскую за указание на этот документ).

36. Aronson, Ch., *op. cit.*, s. 411.

37. *Ibidem*, s. 411-412.

38. *Ibidem*, s. 412.

39. *Eighteen Artists Who Perished in the Holocaust*, katalog wystawy, opr. V. Ben-Tal, Oscar Ghez Collection, University of Haifa, 1996, s. 30.