

лесть кружев, волны лент, артистка достигает эффекта, которого не может быть в отвратительных сценических традициях. Это—следующие одна за другой картины, соединенные с очарованием музыки. Позы изумительно пропорциональны. Оттенки света переливаются от ночного до света зари, как в знаменитых „Четырех временах года“ Клода Лоррена. Я увидел те

же пластические позы, которыми любовался утром на украшениях греческих кубков в Эрмитаже. И при виде этих скользящих фигур, приветствуемых публикой, мне представилась картина Ланкре „Первый шаг Камарго“.

К неудовольствию Клеман Вотея—я не видел менее обнаженных танцовщиц.

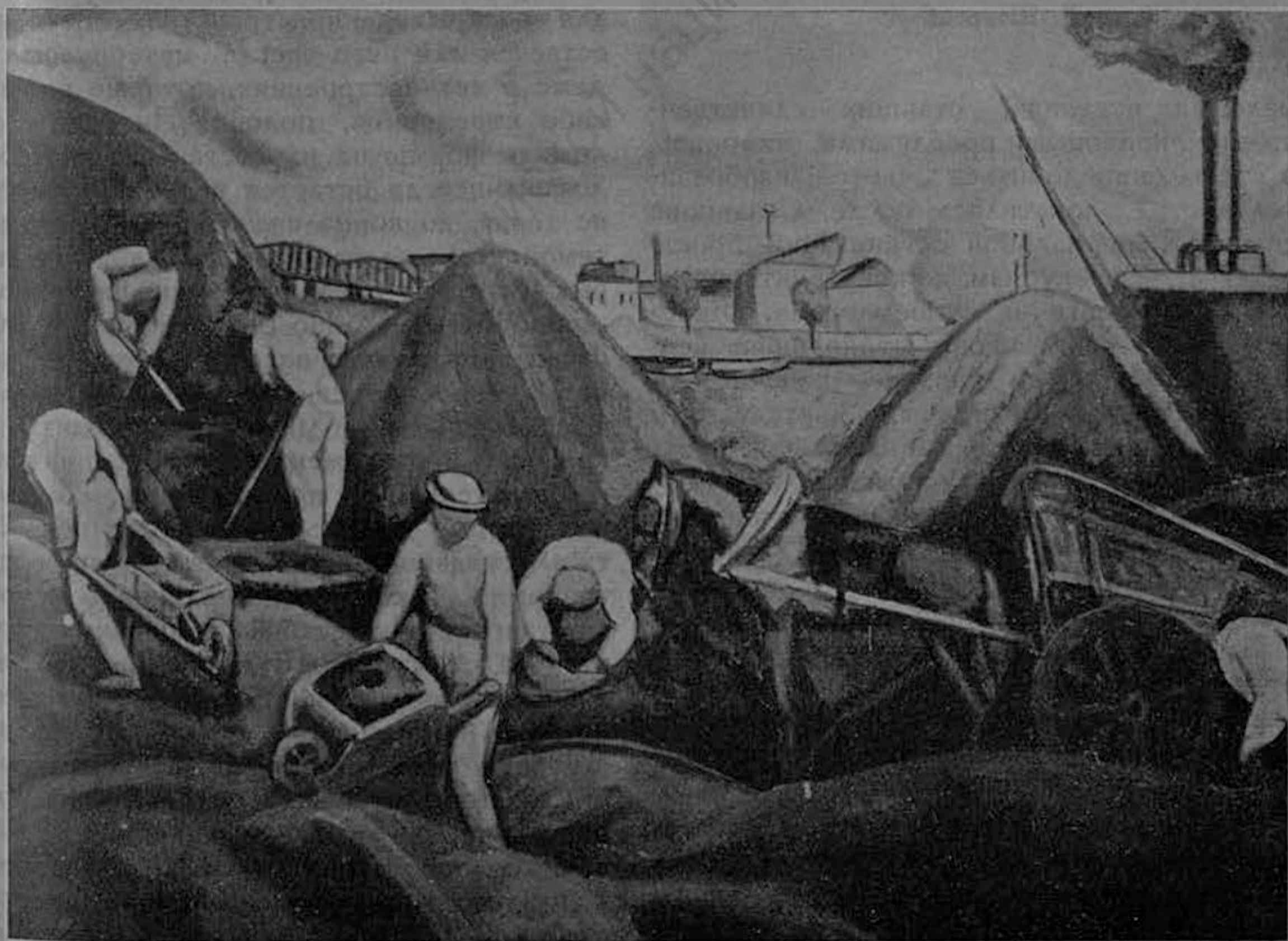
Э. Эррио.

## Д. П. ШТЕРЕНБЕРГ.

Еще так недавно были мы все свидетелями споров о „кризисе искусства“, об окончательном бесповоротном вырождении искусства изобразительного и, наконец, об утверждении производственного искусства, как единого пути всей изобразительной культуры. „Во взаимоотношениях художника и машины, художественного и машинного методов обработки материала лежат грядущие проблемы изобразительного искусства—<sup>1)</sup>, вот один из лозунгов, брошенных три, четыре года назад нашей

Д. Штеренберг 1914.

революционной современностью. В те дни за искусством живописи отрицалась даже возможность простого соприкосновения с новой воспринимающей средой, с тем зрителем, который пришел на смену старому вместе с революционной эпохой. Это ли не кризис искусства? Конечно, пожалуй и не мудрено, что живописная эволюция последних десятилетий неизбежно привела живопись к разрыву с своим потребителем и в особенности с потребителем нашего времени. Замкнутая исключительно в фор-



Каменоломня (масло).



Д. Штеренберг.

мальных исканиях, ставших единственными ее коренными проблемами, живопись, в стремлении добиться „чистой изобразительности“, докатилась после Сезаннова толчка к формальной организации пространства, через кубизм, до конструктивизма, беспредметности и супрематизма. Явления эти, в корне своем отрицавшие всякое содержание в картине, конечно не способствовали связи между искусством и зрителем, страстно жаждавшим найти отклик на переживаемую нами, полную напряжения, эпоху. И вот, через очень небольшое количество лет, уже затихают споры о „производственном искусстве“, как единственном выходе из создавшегося „кризиса“, и критика начинает отмечать отход некоторых художников от крайностей левых направлений к новым началам, более близким к жизни, утверждающим в искусстве ее бытие и трепет.

И вот, здесь очень примечательно остановиться на том пути, который проделал один из интереснейших мастеров нашего времени Д. П. Штеренберг.

Едва ли можно говорить о нем, как о представителе крайних левых направлений.

Штеренберг никогда не был чистым конструктивистом, ни тем более никогда его живопись не удалялась от конкретности „содержания“ к его полному отрицанию, к беспредметности. Первые реальные осуществления своего мастерства, на которых останавливается сам художник, свидетельствуют нам о том, что и он прошел через влияние Сезанна и что на основе этих влияний им созданы наиболее крупные из его произведений раннего периода (1914). Такова воспроизводимая здесь „Каменоломня“ и „Каменщики“, находящиеся за границей. Художник, начавший подобно многим из наших мастеров с синтетического отношения к природе, с организации ее пространственных отношений, еще и тогда не чуждался реальной жизни. Темы, на которых он применяет эти методы, относятся к теме человеческого труда, который он и пробует ввести в композицию своих картин.

После влияний Сезанна Штеренберг довольно быстро проходит через кубизм, однако, нигде не теряя ощущения вещности тех предметов, кои служат лишь средством для раскрытия пространства. Материал остается для него всегда материалом. И даже в тех построениях, которые носят в себе стремления, подобно Пикассо, разложить формы на их составные части, художник всегда остается верен себе, нигде не теряя до конца связи с изображаемой темой. Таковы эскизы „Танца“, из которых потом вытекает композиция парижского „Бала Бюиллье“. Но Штеренберг недолго останавливается и на этом моменте; его все более и более влекут к себе задачи композиции, и он начинает отходить от крайностей разложения форм к простоте, к сознательному примитивизму. Таковы его *Nature morte*'ы, лишенные перспективы, созданные с явным стремлением дать точное и ясное представление о форме, как таковой. Их цветовая композиция строится на схематичности расположения цветовых плоскостей и этим самым путем художник ищет подхода к монументальности в картине. Еще любопытнее говорят эти „*Nature morte*'ы“ о материальной природе Штеренберговской живописи. Самой поверхностью своих картин, их фактурой художник стремится дать точное понятие о материале тех предметов, которые он изображает. Таким образом, даже в моменты своего наибольшего удаления от дина-

мической действительности художник никогда не порывает с ней до конца.

Прошедший почти через все этапы современной живописной эволюции Штеренберг, однако, нигде не потерял своего собственного облика. Овладев формой путем опытов над ее разложением, он приходит к упрощенному, но вместе с тем вполне материальному, цветовому построению картины. Но и эти его достижения пока еще не выходят за пределы работы формальной, они еще ничего не говорят о трепете подлинной реальной действительности.

В дальнейшем художник делает и этот шаг. Последние его работы знаменуют переход мастера от чисто формальных исканий к отражению окружающей жизни. Но здесь уже поиски художника переходят от масляной картины к другой, более гибкой и подвижной форме изобразительного искусства,—к офорту.

Офорт не нов в творчестве Штеренберга, им он занимался давно, еще в 1914 г., в Париже, отражая в этих ранних своих работах стальную мощь современного города. Настоящие его произведения в области офорта рисуют Штеренберга реалистом, чувствующим волнение живых форм действительности. Пристани большого портового города, корабли с верхушками мачт на фоне неба, безискусственные мотивы простого человеческого труда, уличные сцены и типы, портреты,— вот мотивы этих последних работ. В них Штеренберг рисуется нам не просто реалистом, связанным тяжелыми и грубыми цепями с действительностью, но реалистом, умеющим упорядочивать эту действительность, поднимая ее до спокойной и просветленной красоты.

Путь, проделанный художниками Запада, приведший их к поклонению классике, к Энгру (новые работы Пикассо), оказывается и на этот раз совпадающим с путями некоторых русских художников. Только проделав всю изощренную работу над формой, можно было притти к такому пониманию реализма, поднимающегося над действительностью.

Эти пути художника знаменательны для нашего времени. Они очень определенно говорят о том, что все споры, возникшие вокруг вопроса о „кризисе“ изобразительного искусства были в достаточной мере бесплодны, а меры, предлагавшиеся для вы-

хода из него, безрезультатны. „Производственному искусству“ остается свое место в жизни, искусство изобразительное, проделав свою эволюцию медленно, но верно возвращается снова к реализму, обновленному всеми формальными достижениями последних десятилетий.

**А. Скворцов.**

<sup>1)</sup> „Изобразительное искусство и материальная культура“, Л. Д. Аркина в сборнике „Искусство в производстве“ 1921 г.

### СМЕРТЬ В. А. ЩАВИНСКОГО.

15 января состоялось заседание общества исследователей украинской литературы и истории, посвященное памяти трагически погибшего профессора В. А. Щавинского. Одной из последних работ покойного профессора была его статья о найденном им, до сих пор неизвестном, автопортрете украинского поэта Т. Г. Шевченко. Портрет этот он хотел принести в дар киевскому музею.

*Вл. Боцяновский.*

Д. Штеренберг. 1924 г.

Офорт.



Штукатуры.

вершенно недопустим ни с художественной, ни с общественно-политической точки зрения. Вопрос заключается в следующем: кого, собственно, хотел вывести автор в образе Бубуса, этого ничтожнейшего существа, достойного всяческого презрения, на словах—радикала, на деле—подленького прихлебателя и лакея, ползущего на брюхе перед буржуазией и больше всего боящегося за свою шкуру? Если Бубус злостный ренегат, щедро награжденный автором трусостью, подлостью и подхалимством, то скажите, пожалуйста, при чем здесь школьный учитель? Почему он не маклер, не спекулянт, не мелкий лзвочник, не крупный жулик, а именно школьный учитель? Почему автор не мог найти ему более соответствующей его натуре профессии? И как т. Мейерхольд не понял всей бестактности выводить школьного учителя в таком неподходящем для него образе?

Он был аполитичен, пассивен, мало-общественен, он обладал и обладает еще очень многими грехами, но ренегатом он никогда не был! Пьеса „Бубус“ является клеветой на учителя, которая после учительского Съезда звучит особенно бестактно.

*Мария Маркович.*

Д. Штеренберг. 1924 г.

Офорт



Крестьянин.

## СОВЕТСКОЕ КИНО И ЕГО БЛИЖАЙШИЕ ЗАДАЧИ.

В настоящий момент с предстоящим началом работ акционерного общества „Совкино“ советское кино вступает в новую организационную полосу своего развития. До сих пор развитию советской кинематографии больше всего мешало отсутствие единого фронта в кино-деле. Советские киноорганизации, каждая своими собственными методами работы преследуя различные, как это ни странно в советском государстве, цели, вносили в кино-дело чрезвычайно вредно отражавшийся на нем разноречивый, создавали в кино-деле элемент недопустимой конкуренции и атмосферу непрекращающейся склоки.

XIII-й съезд РКП и Совнарком СССР дали директивы обязательного объединения всего кино-дела в масштабе СССР, причем объединение это предполагалось в форме создания из всех существующих кино-организаций на территории каждой Союзной Республики—акционерного общества и слияния этих акционерных ком-

паний в один синдикат, объединяющий все кино-организации Союза СССР.

13 июня 1924 г. состоялось постановление СНК РСФСР, которым декретировалось:

1. С целью объединения на всей территории федерации как капиталов кино-организаций, так и производственных, прокатных и импортно-экспортных операций, признать необходимым учредить акционерное общество по производству и прокату в пределах РСФСР кино-фильм.

2. Обязать все государственные, и центральные и местные, учреждения РСФСР, при которых имеются предприятия по производству и прокату кино-фильм,—внести все капиталы и имущество этих предприятий в порядке уплаты акций в учреждаемое акционерное общество, с передачей ему на ходу всего дела.

Такая форма объединения кино-дела в РСФСР и последующее синдицирование кино-предприятий по всему Союзу ССР,

11.80

# ИСКУССТВО

## ТРУДЯЩИМСЯ

11



ТЕАТР • КИНО • МУЗЫКА • ЖИВОПИСЬ

ПРОГРАММЫ И ЛИБРЕТТО ВСЕХ ТЕАТРОВ И КИНО.

МОСКВА

ЦЕНА **20** КОП.

1925 г.



# ИСКУССТВО ТРУДЯЩИМСЯ

ТЕАТР ■ КИНО ■ МУЗЫКА ■ ЖИВОПИСЬ ■ СКУЛЬПТУРА ■ АРХИТЕКТУРА

Еженедельник при Научно-Художественной Секции Гос. Ученого Совета

10—15 февр. ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

№ 11

СОДЕРЖАНИЕ: Бор. Вакс. — Столетие Большого театра. Э. Эррио (пер. Н. Семашко). — Русский балет. А. Скворцов. — Штеренберг. Ф. Шипулинский. — „Горе от ума“ в МХАТ Сергей Городецкий. — „Эуген Несчастный“ в т. Комедия. М. Маркович. — „Бубус“ в т. им. Мейерхольда. Голдобин. — Советское кино и его ближайшие задачи. — Обзоры. — Новости недели. — Театр и кино по Союзу. — За границей. — Программы театров. — Сводная афиша театров и кино. — Объявления.

На обложке: Сцена из фильма Госкино: „Луч смерти“.

## СТОЛЕТИЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА.

1-е февраля войдет важнейшей страницей в историю ГАБТ'а при условии, если его руководители и производственный актив сделают все надлежащие общественно-политические и художественно-производственные выводы, вытекающие из внушительной и весьма многозначительной с нашей точки зрения, для ГАБТ'а юбилейной демонстрации.

В самом деле—что мы слышали 1-го февраля на торжественном заседании?

С одной стороны—коллектив Большого театра получил со всех сторон вполне заслуженное, авторитетнейшее художественное признание. В речах—и Наркома по просвещению, и представителей Профрабиса, МОНО, и делегаций всех театров и студий—звучала гордость за великие художественные достижения, колыбелью которых является столетний юбиляр.

Но, с другой стороны в столетние стены ворвалась бурно и властно сама жизнь, клочущая современность—молодые, бодрые, призывные голоса:—пролетарское студенчество, представители Красной армии, Со-

юз революционных драматургов, рабочие Трехгорной мануфактуры.

Как жалко звучало эстетное, „аполитичное“, во что бы то ни стало, сюсюканье немногих живых трупов—такое общественно-беспомощное на фоне четких и ясных формул и требований молодых, задорных, не всегда складных, но зато полнокровных, ярких, жизненных и действенных требований:

„Даешь большое искусство массам“.

„Большой театр должен стать на службу революции!..“

На это коллектив театра отвечал:

„Да—ешь ре—пер—туар!“

Но это только „тактическая“ демонстрация. Ибо даже при временном отсутствии нового репертуара можно взять из старого немало, в значительной мере более созвучного требованиям нашего времени, нежели то, что нам показывает Большой театр теперь. Об этом имеется ряд пожеланий, среди которых большинство бесспорны, в статье А. В. Луначарского—„К столетию Большого театра“.