

Если случайно оказалось, что в месте работы предприятия имеется нужный ему зритель, театр развивается и крепнет. Если судьба не улыбнулась, обстановка работы оказалась никуда негодной,—у театра не хватает инициативы перебросить свою деятельность туда, где, может быть, ждут ее с нетерпением.

В этом отношении совсем иначе работают наши рабочие театры, у которых театрам-попутчикам есть чему поучиться.

Вот как работает, напр., рабочий театр Пролеткульта Иваново-Вознесенской губ. Иваново-Вознесенск—специфически пролетарский город. Здесь сосредоточено большое число фабрик и заводов. Для рабочего театра здесь широкое поле деятельности. Казалось бы, сиди спокойно и работай. Работы по горло. Так и поступило бы любое театральное предприятие из типа попутчиков. Оно камнем вросло бы в почву и никогда не вздумало бы тронуться с места. Зачем куда-то ездить, когда работа под руками?

Не так думает и действует настоящий рабочий театр. Иваново-Вознесенские пролеткультовские студии, как сообщает „Рабочий Край“, не удовлетворяются сидячей, неподвижной работой. У них неодолимая потребность поделиться своими театральными достижениями с теми близкими им массами, которые лишены своего театра. И вот они предпринимают поездку с показательными спектаклями по губернии. Едут в Середу, Родники, на Анненскую мануфактуру, всюду встречая восторженный прием, как дорогие гости, несущие в подарок свое рабочее искусство. Можно ли говорить о дефицитности поездки? Конечно, нет. Такое предприятие не может быть убыточным.

Так работает и так должен работать настоящий рабочий театр. Этому примеру должны следовать и профессиональные театры, если они действительно хотят стать театрами революции и служить пролетариату, а не мещанской обывательщине, которой насильно мил не будешь. Идите сами к пролетарским массам и несите нужное им искусство.

Работы—непочатый край, и она всегда себя оправдывает—и морально, и материально,—но надо уметь работать.

Посмертная выставка Л. С. ПОПОВОЙ.

Хотя в залах ВХУТЕМАС собраны далеко не все произведения Л. С. Поповой, находящиеся в данное время в Москве, хотя многие и, пожалуй, технически более совершенные ее картины давно разосланы по многочисленным музеям Союза СССР, все же настоящая выставка с очень большой полнотой характеризует работу безвременно погибшего мастера и одновременно дает в крайне выразительных и ярких формах историю нашей живописи за последние пятнадцать лет.

Для понимания мастерства Л. С. вдвойне характерны как постоянная перемена манеры и способов выразительности ее работ, так и крайне устойчивые основания тех разделений пространства, которые ложились в начало всякого ее создания. То же нужно сказать и про общий путь развития ее деятельности—его можно изобразить в схеме как непрерывную прямую, и если сама Л. С. в свое время энергично протестовала против этого факта, отстаивая свою художественную свободу и вменяя себе в особую заслугу резкость своих технических и идеологических поворотов,—внимательное изучение оставленного ею наследия убеждает нас в противном.

То же было и с художественными влияниями и симпатиями. В 1912 г. в Москве среди художников левого крыла господствовали безоговорочное увлечение Сезанном, группа „Бубнового Валета“, к которой тогда примыкала Л. С. Попова, группа эта даже в лице своих старших (а стало быть и более умеренных) представителей не на-

ходила достаточно резких слов для критики художников „Мира Искусства“.

В том же году в этом же городе состоялась выставка Врубеля. В числе материалов, найденных при разборке мастерской и библиотеки покойной, обнаружен каталог этой выставки, заботливо подобранные газетные о ней вырезки и рукописные заметки Л. С., свидетельствовавшие о неизменности в ней живейшего интереса к творчеству художника, значение которого она тогда несомненно считала своей обязанностью отрицать.

Врубель—этот кубист до кубизма—был первым артистическим авторитетом нашего художника. Как таковой, он несомненно продолжал влиять и сквозь последующие увлечения. Может быть даже методы Ван Гога оказались настолько привлекательными для Л. С., а влияние Гогена ее не коснулось только потому, что первый из мастеров Понт Аванской группы теснейшими узами был связан с рисунками Доре, сыгравшими не малую роль в организации Врубелевской фантастики.

Врубелевская готика совпала с личным тяготением Л. С. к готическому стилю, к его об'емным построениям, в нестертых гранях остро пересекающихся плоскостей—недаром она особенно интересовалась в указанное выше время, бывшее для нее к тому же временем большого перелома, карандашными рисунками уже большого Врубеля. Можно с достаточным основанием предположить, что сезанизм ее собстренных зарисовок (деревья)



лета 1912 года был еще в значительной мере проникнут готическим восприятием природы. Можно только пожалеть, что именно этот крайне мучительный для художника, едва не стоивший ему жизни, период так мало представлен на выставке.

Сезанизм был, как мы видим, моментом сложной работы и никак не являлся формулой, разрешающей все вопросы художника—этой формулы Л. С. вообще не нашла за всю свою жизнь и только приближалась к ней в последние периоды своей работы, воспринимавшейся ею, как долг и социальная обязанность. Ни кубизм, где торжествовала освобожденная от внешних канон готика, ни футуризм, объединявший эту готику с барокко, ни супрематизм, возвращавший природу к простейшей стилизации теневого контура, такими формулами не оказались.

Все это очень ярко отразилось в творчестве Л. С. Ее талант позволял ей быстро овладевать любым методом пластического оформления, как скоро такой метод казался ей обещающим решить поставленную ею себе самой жизненную задачу, и всякий из этих методов безжалостно ниспровергался, как только обнаруживалось его жизненное бессилие.

Так как жизненная и социальная полезность художника была именно тем, что озабочивало Л. С. Попову и отход от символической мистики (очень мучительный и тяжелый, едва не стоивший Л. С. рассудка) поставил решение задачи в пределы средств нашей простой и прозаической жизни, революция только обострила для Л. С. Поповой необходимость немедленного решения вопроса.

Оглядывая в хронологическом порядке работы, показанные на выставке, мы видим, как схематизируется постепенно изобретательная техника художника и в работах 21 года приводится к самым простым линейным сочетаниям; за ними кончается уже самая живопись. Путь оказался пройденным до конца. Оставалось его начинать с того места, где он оборвался, пользуясь тем, что было найдено в процессе самоуглубления и самообнаружения. Смерть не дала этого сделать, но поворот на дорогу чистого реализма был уже намечен. Внимательному обозревателю выставки станет ясным и то, что со времени карандашных рисунков 1912 года принцип построения композиции оставался неизменным. Он может быть формулирован математически (Л. С. в период своих последних работ любила говорить о математизме своих построений и все менее полагалась на глаз, охотно прибегала к механическим способам деления линии и плоскости): линии графического построения в точках пересечения делятся взаимно на отрезки в отношении 1:2, углы, образуемые двумя линиями с третьей и одинаково направленными, сохраняют то же отношение. Любопытно, что эта система осталась неизменной на всем протяжении работы художника, не без задора менявшего внешний вид своих произведений, сообразно с очередным новшеством парижских мастерских.

В театре Л. С. явилась создателем конструктивной установки, дав еще и до настоящего

времени не поколебленный канон („Рогоносец“), и положила начало игры настоящей вещью в пределах ее технического использования и фотоаккомпанимента („Земля дыбом“)

Художник искал приложения своего искусства к действительности, художник желал быть жизненно необходимым своим искусством не больше и не иначе, чем иной любой, вооруженный техническими знаниями человек.

Театр дал Л. С. Поповой по собственному ее признанию самый счастливый в ее жизни момент. Моментом этим она считала тот, когда впервые была собрана установка „Рогоносца“ и она—автор—забившись на балкон бельэтажа, впервые увидела свое самое тогда большое по об'ему произведение готовым к действию. Тот спектакль „Земля дыбом“, о котором страстно мечтала Л. С., ей не удалось увидеть. Материально он оказался возможным только прошлым летом: до него художник дожить не успел и умер в сознании, что театр в данное время слишком еще связан со зданием и слишком еще материально зависим от устаревшей аудитории, что бы дать должное оправдание у деятельности художника. Время показало, что Л. С. поспешила со своим заключением, но это заключение, не опровергнутое, как я успел сказать, при ее жизни, привело автора установки „Великодушный Рогоносец“ к новому этапу работы.

Связь текстильных рисунков Л. С. с построениями ее театральных работ бросается в глаза. Работа в театре—этот первый опыт работы в коллективе не единомышленников-художников, а достаточно пестрой по вкусам и эстетическим запросам организации,—естественно не могла быть заменена работой на какое угодно специальное жюри. За оценкой рациональности найденных ею решений текстильного рисунка Л. С. обращалась теперь, поверх официальных приемщиков фабрики, к массовому покупателю, наблюдала сама за классовым составом потребителей изготовленного по ее рисункам товара и имела великое счастье удостовериться, за два дня до своей смерти, среди надвигавшегося на нее ужаса потери жизни, бывшей для нее много дороже собственной, что ткани, покрытые выработанным ею рисунком, находят широкий сбыт в деревню и в рабочие районы. Л. С. говорила мне это 21 мая вечером (сознание оставило ее—23-го. Этому живому общению с потребителем произведений своей работы, органической необходимостью в таком общении, этим верным путем к определению социальной стоимости своей работы Л. С. обязана предшествовавшей тому работе в театре. Она не успела воспользоваться приобретенным опытом, но успела передать его своим ученикам. Выставка, подводя итог деятельности художника, передает нам эти выводы, подкрепленные данными всего развития художника, их построившего. Тем, кто пришел к искусству позже ушедшего от нас художника, нельзя этими выводами не воспользоваться.

И. А. АКСЕНОВ.

ДИКТИЗМЪ ИСКУССТВА

МЕРНИНЪ РАД
МОСКВА

5

2

9



А. Я. ГОЛОВИН

№ 5

Как надо работать

Следя за положением театральных дел во всесоюзном масштабе, не трудно придти к заключению, что переживаемое провинциальным театром тяжелое финансовое положение, нередко заканчивающееся крахом, в большинстве случаев объясняется неумением учесть реальную обстановку и изыскать методы, наиболее соответствующие велениям действительности.

Мы не будем, конечно, говорить о театральных предприятиях, откровенно строящих свои расчеты на мелко-буржуазного потребителя и напмана. Эти пережитки прошлого, сохранившиеся еще в крупных городах, нисколько не заслуживают нашего внимания. Культивирование пошлой оперетты и низкопробных фарсов, составляющее источник паразитарного существования подобных театров, не может нас интересовать в какой-либо мере.

Нас заботит судьба предприятий, являющихся более или менее искренними попутчиками в деле орабочения театра и проведения художественной политики, диктуемой пролетарской революцией.

В противоположность „счастливчикам“, благополучно эксплуатирующим политически отсталые элементы городского населения, театры с уклоном в сторону современности с намерением служить целям пролетаризации искусства—очень часто оказываются в крайне неблагоприятной обстановке работы.

Суть вопроса в том, что театр, как большое, дорого стоящее предприятие, нуждается в крепком экономическом базисе. Осуществление же хозрасчета зависит от поступлений в театральную кассу, которые в свою очередь обуславливаются приемлемостью или неприемлемостью репертуара для посетителей театра. Выходит таким образом, что жизнеспособность театра находится в теснейшей связи с уровнем культурного и политического развития среды, в которой ему приходится работать.

И нередко случается, что провинциальные театры хиреют и перебиваются с хлеба на квас только потому, что все их благие намерения разбиваются о косность и обывательское равнодушие местного зрителя. Такая неблагоприятная для идейной театральной работы атмосфера встречается иногда даже в губернских центрах, — напр., во Владимире, который наш корреспондент характеризует, как город обывательщины и религиозного ханжества. Оказывается, что аборигены этого беспросветного захолустья предпочитают театру пение своего соборного протогдыякона! Мудрено ли при таких условиях, что театральная жизнь в этом городе, по свидетельству того же корреспондента, бедна, как нигде (несмотря на близость к Москве)? То же констатирует и владимирская газета «Призыв».

Когда сколько-нибудь идейные театральные предприятия попадают в нашей провинции в такую неблагоприятную обстановку и постепенно оказываются в положении заживопогребенных, то они или разлагаются понемногу, как и подобает покойникам, или начинают вопить великим гласом о помощи со стороны государства.

И очень редки случаи, когда театр попытается сам найти нужную ему аудиторию, бросив на произвол судьбы неподходящую для его работы среду. В этом сказывается удивительная неподвижность театров-попутчиков.