

«БЫТИЕ»... Полотно с густо положенной, но непросохшей краской. Сырой цвет, не претворенный в колорит. Этюды, этюды, этюды, не ставшие законченными картинами.

Атмосферой «Бубнового Валета» пропитаны все начинания «Бытия». В этой связи надо искать источник и чрезмерной любви к запаху краски, и рыхлость фактуры, и общий безжизненный налет на работах.

Но задача, которую ставят художники «Бытия» — «это вопрос о создании картины, как завершенной формы, столь характеризующей и выражающей предмет, что она сама по себе является содержанием» (из предисловия к каталогу выставки). Для «Бытия» — картина, как художественное целое, как организм, как живая реальность, действенная и значимая — еще только «вопрос», остающийся неразрешенным!

Всех участников «Бытия» можно разделить на две группы: на «упорных», держащихся типично-натюрмортного подхода к действительности, и на пытающихся вырваться из этого художественного морга, одушевить, оживить картину. К первым принадлежит Богданов, Глускин, Сретенский, Воронов, а также и такие корифеи «Бубнового Валета», как Куприн. У этой группы «Бытия» полотно представляет собою попросту палитру с сырыми красками. Вместо художественного образа у них какие-то «леса» для возможной только стройки цветовых, а дальше и световых композиций.

Вторая группа делает «ставку на колорит». Цвет кой-где преобразуется в свет. Картина приобретает колористичность. Но все это только намеки, как, напр., у Вейдемана, Ражина («На покое», «Туман»), Рудакова и др. У последнего природа в картине «Вечер» поднята до художественного образа. Но чем ближе всматриваешься, тем настойчивее вспоминается Крымов.

У Стеньшинского в этюде «Осень» на-лицо довольно приятная голубовато-серебристая минорная гамма, а в этюде «Ботанический сад» мажорно звучат яркие цвета. Слышатся отдаленные отзвуки влияния французских импрессионистов. Колористически-тонко выполнен Эйгесом «Intérieur». Правда, в этом этюде не отчетливо лицо самого автора, но по крайней мере чувствуются хорошие живописные традиции Дега.

И хотя в первой группе «упорствующих» властно скаывается «дух» Кончаловского, сам он, однако, на выставке «скрылся» за своими карандашными рисунками. В них тот же широкий штрих, который свойственен автору в его работах маслом, но отсутствует специфическая прелесть рисунка — игра линий, их ритм, их своеобразный лаконизм выразительности.

Лишил своеобразие свободного рисунка свои работы и Земенков, создавая впечатление гравюрных эстампов. Но твердость рисунка выделяет этого участника выставки из остальных. Изобразительная форма художников «Бытия» вообще отличается плохим рисунком. Не говоря о Мухине, Мурашове и др., даже у более уверенного автора, каким показал себя Стеньшинский, встречаются недопустимые для мастера погрешности в перспективе («Театральная площадь»).

Выставка **худ. ФАЛЬКА** в помещении ЦКУБУ, охватывает творчество мастера за последние несколько лет. Долго бродишь в трех комнатах, переходя от полотна к полотну. Видишь перед собой несомненного мастера, работы которого могут многому научить ищущего живописца. Видишь разнообразную и тонкую цветовую палитру, изощренный к цвету глаз, уверенную и крепкую фактуру. Наконец, видишь перед собой законченное полотно, а не эскиз, чувствуешь, что задание не только поставлено, но и выполнено именно так, как хотел того художник.

Но что-то препятствует окончательному сближению с художником, последнему принятию его искусства! Нарастает сознание, что этого зрелого мастера, говорящего вполне сформировавшейся речью, нельзя принять частично. Ибо он сказал уже свое зрелое и решительное слово. Надо или принять живописца полностью, или отвергнуть. Но что препятствует окончательной дружбе с его искусством? После длительного с глазу на глаз общения с его картинами начинаешь понимать, что за одну фактуру, за одну колористическую гамму, за одно ремесло нельзя еще признать художника целиком.

Фальк монументален, как каменная глыба, переливающаяся самоцветами. Но он и мертвенен, как камень. У него нет живого облика природы и отсутствует одухотворенное человеческое лицо. Хотя он все время оперирует светотенью, но, словно безжизненное покрывало, лежит она недвижимо, не вдохновляя, не одушевляя натуру.

СТОРОННИЙ НАБЛЮДАТЕЛЬ

Выставка картин **Д. П. ШТЕРЕНБЕРГА** демонстрирует его работы приблизительно за пятнадцатилетний период деятельности. Художник представлен своими рисунками, офортами, гравюрами и живописью маслом. Путь большой и разнообразный: от чисто-плоскостного разрешения задач до перспективных построений пространства; от фактурных и формальных исканий — до синтетического образа; от ярких примитивов — до реалистической формы.

Но все работы Штеренберга пронизывает одна тенденция: стремление к максимальной упрощенности, выразительному лаконизму. Мне кажется, что не столько плоскостная форма изобразительности привела художника к этому лаконизму, сколько тенденция к упрощенности и выразительности подсказала художнику форму плоскостного примитива.

Из рисунков следует отметить виды окрестностей Кисловодска (напр., № 184); из офорт — «Зимний пейзаж» (№ 172); из старых работ маслом обращает на себя внимание звонкой гаммой цвета «Портрет м-ше Пареш» (№ 54—1916 г.). Из последних же произведений — полотно «Крестьянин» (№ 78), написанное в текущем году, резко выделяется по своим формальным признакам из всего предыдущего. В нем ощущается пространство, данное уже тонами цвета. Это полотно открывает новую эру в творчестве художника. Быть может, это только предчувствия, предзнаменования, но о них говорит полотно некоторыми намеками. Это уже не распластанные на холсте предметы, так много занимавшие художника. Это задача не цвета только, но и тона. Но и в данном случае Штеренберг остается верен самому себе: и эту задачу он разрешает минимумом средств, свидетельством чему служит небольшой пучок травы, нарисованный в левой части картины, но вполне достаточный, чтобы уравновесить композицию и подчеркнуть пространственные соотношения.

Штеренберг, — раскрывший свой художнический путь, — показал себя неутомимым искателем чисто-формальных и технических задач живописи. Он упорный формалист всегда и во всем, во все этапы своей художественной деятельности. У него есть свое лицо. Можно не соглашаться с художником в трактовке изобразительной формы, но нельзя отрицать убедительность некоторых его достижений, если понять до конца те задачи, которые преследовались живописцем, и встать на ту точку зрения, которую он защищает своими своеобразными примитивами.

НИКОЛАЙ ТАРАБУКИН

В. Королева

«Единственная исполнительница русских народных песен». Так сказано

в афише. Но обратимся к репертуару. Если только язык определяет национальность песни, то, конечно, все спетое В. Королевой — действительно русское. Но не больше того. «Лучинushка» и «Вереvочка» (народная и бытовая, как было сказано) — обе псевдо-народны, сделаны под цыганский романс с безлично салонным аккомпаниментом. Любопытнее «современная русская» «Толпа молчала» с такими словами, как «авто», «витрина» и т. д. — бледные перепевы когда-то популярного савояровского танго («В далекой сказочной и знойной...»). «Революционная» «Шахта № 2» — убогие куплеты, «Производственная», «Манькин поселок» — пошлейший вальс «с поцелуями», но без намека в тексте на производство. И вот с такой-то программой «единственная» (к сожалению, далеко не «единственная») выступает с эстрады «Дома просвещения» Раброса! А жаль, что такой ничтожный репертуар привлекает внимание В. Королевой: она не лишена вокальных данных и темперамента в передаче. Кстати сказать, концерт начался почти на час позже указанного времени. Пора бы изжить эту скверную привычку.

АНР

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА



А. А. Левшина

Худож. руков. и артистка Московского театра «Семперантэ»

№



11

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА

Издание Ленинградского Губполитпросвета

ЛЕНИНГРАД
РЕДАКЦИЯ и ГЛАВН. КОНТ., ул. Лассалю, 2.
Тел. 5-70-64. Редакция от 3—6, конт. 11—5 ч.

МОСКВА
Страстной бульвар, д. № 4. Телеф. 2-61-45

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на год—12 р., на 6 мес.—6 р. на 1 мес.—1 р.

15 МАРТА

Выходит по вторникам.

1927 г. 10-й ГОД ИЗДАНИЯ

Парижская Коммуна и искусство

Давно уже наиболее светлые умы в среде поэтов и художников пришли к убеждению в неизбежности крушения капитализма и торжества пролетариата. Но с победой пролетарской революции «служители муз» связывали опасение об опасностях, грозящих приобретениям культуры вообще и искусству в частности. Как новые варвары, рабочие разрушат все, чем гордится цивилизованный мир. Еще 2 сентября 1855 г. французские романисты братья Гонкуры заносят в свой знаменитый «Дневник» следующее замечание:

«Дикость (la sauvagerie) необходима каждые 400 или 500 лет для того, чтобы влить новую жизнь в мир; мир умер бы иначе от цивилизации... Теперь, когда в Европе нет больше дикарей, рабочие продолжают эту работу лет через 50; это назовут социальной революцией».

Даже Гейне, этот великий поэт, откровенно сознающийся, что коммунизм производит на его душу чарующее впечатление, от которого он не может освободиться, все же «с ужасом и трепетом» думает о времени, «когда эти мрачные иконоборцы достигнут господства» и «своими грубыми руками они беспощадно разобьют все мраморные статуи красоты... разрушат все те фантастические игрушки искусства, которые так любит поэт».

Опыт победившей на территории нашего Союза пролетарской диктатуры, которая через несколько месяцев будет праздновать свое десятилетие, показал неосновательность всех этих опасений; поэты и художники всех родов искусства не могут пожаловаться на недостаточное внимание к делу их жизни со стороны строящего социализм пролетариата. Рабочий класс доказал, что он умеет ценить перешедшее к нему наследие культуры, — он его сохраняет, чтобы приумножить и сделать доступным самым широким массам трудящихся.

Даже самые злобные враги Советского Союза не решатся повторить теперь сказок о вандализме победоносного пролетариата.

Но уже Парижская Коммуна, впервые явившая миру пример диктатуры пролетариата, показала, что победа рабочего класса не таит в себе никакой угрозы для судеб искусства. Правда, за те

72 дня, что рабочие Парижа были у власти, им было не до забот об искусстве и художниках, — правительство гражданской войны, каковым была Коммуна, не могло уделять много внимания искусству. Любопытно замечание Элизе Реклю от 19 мая:

«Очень мало театров открыто и почти никто туда не ходит. Разве можно смотреть пятиактную трагедию, смеяться шуткам или каламбурам, когда наши стены дрожат и сотрясаются под бешеным напором ядер из свинца и стали?»

Однако, известные нам мероприятия правительства парижских рабочих показывают, как оно было далеко от вандализма, в котором упрекали его наемные лакеи буржуазии. Недаром членом Коммуны был художник Курбэ, великий революционер в области искусства. Коммуна поручила Курбэ в кратчайший срок привести в нормальный вид парижские музеи, открыть галереи для публики. Выделенная возникшей в середине апреля свободной ассоциацией художников комиссия как бы заняла место прежнего ведомства изящных искусств.

В своем манифесте комиссия высказалась за нейтралитет государства в области искусства, указывала на необходимость развития художественно-промышленных школ, устройства в широких размерах народных празднеств. Коммуна разрушила памятник милитаризма и наполеоновского деспотизма — Вандомскую колонну; она распорядилась разрушить дом главы версальского правительства Тьера, но в то же время приняла меры к охране ценнейших художественных коллекций и книг, находившихся в особняке главы версальского правительства.

Коммуна — должны мы повторить — в силу кратковременности своего существования не могла раскрыть всех возможностей, заложенных в природе пролетарской диктатуры. Коммуна была лишь прообразом Советской власти. Только советскому государству удалось доказать, что прогресс искусства отныне неразрывно связан с победой пролетариата, что только низвержение власти капитала открывает необъятный простор развитию художественного творчества. **В. БЫСТРЯНСКИЙ**