

РСФСР

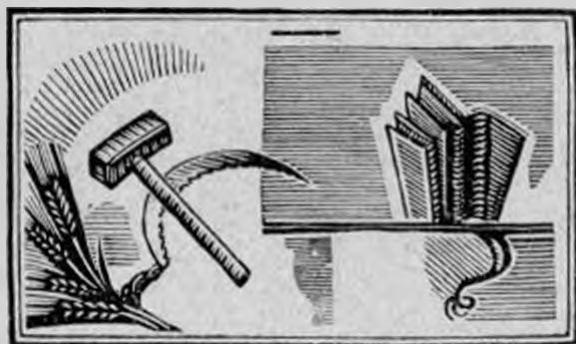
ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

ПЕЧАТЬ
И
РЕВОЛЮЦИЯ

Ж У Р Н А Л

**ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ
ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ**

**А. В. ЛУНАЧАРСКОГО, Н. Л. МЕЩЕРЯКОВА,
М. Н. ПОКРОВСКОГО, В. П. ПОЛОНСКОГО,
И. И. СТЕПАНОВА-СКВОРЦОВА.**



КНИГА СЕДЬМАЯ
ОКТАБРЬ-НОЯБРЬ

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1926.**

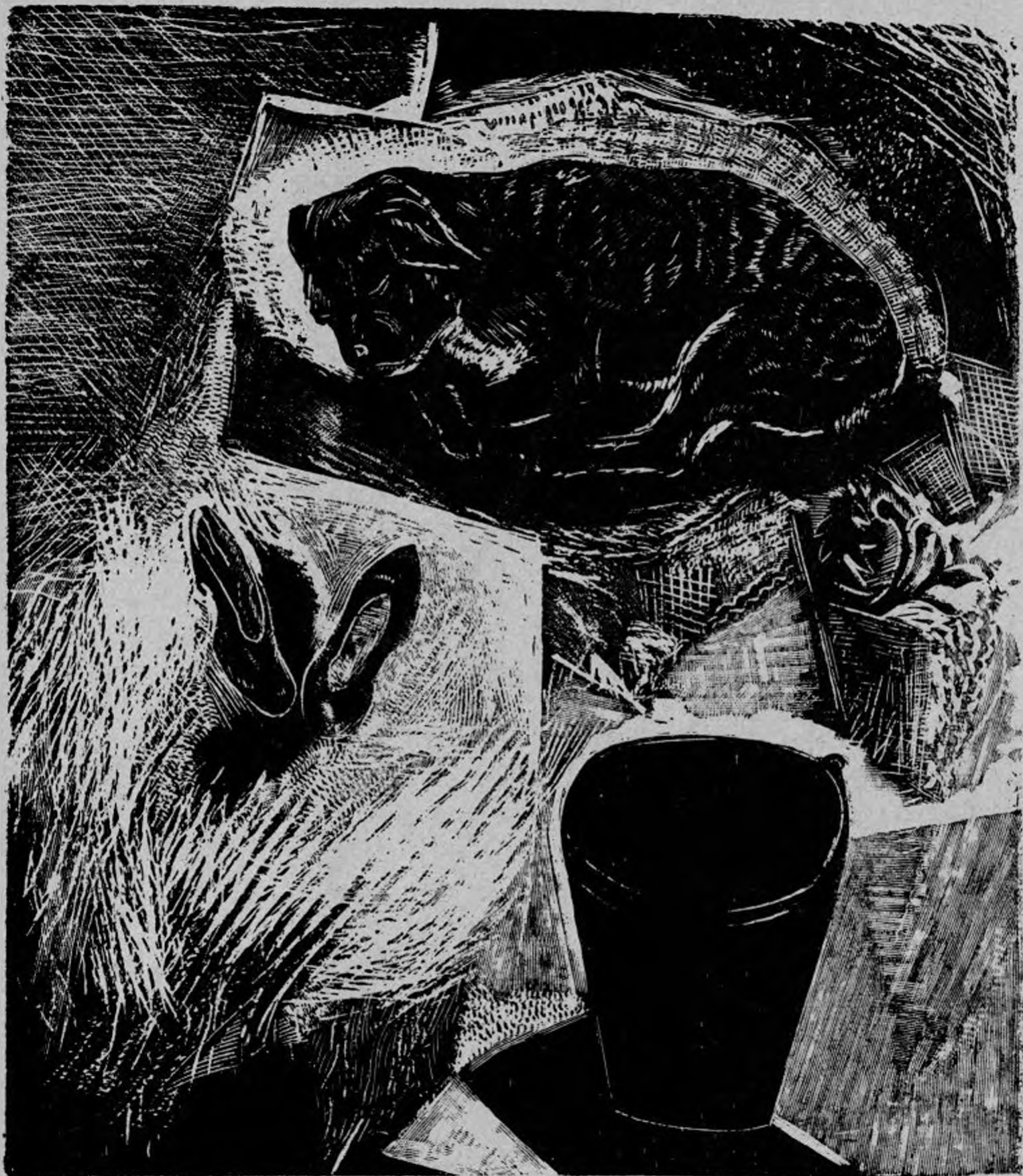
РУССКИЕ ГРАВЕРЫ.

Д. П. ШТЕРЕНБЕРГ.

Ксения Тихонова.

Нет и не может быть художественного явления, не связанного со своей эпохой, а следовательно, и с настоящей эпохой, поскольку мы намерены говорить о современном мастере. Конечно, глубочайшей наивностью было бы думать, что революционность искусства выявляется в сюжетности, в этом факте усматривалась бы только наиболее простая и примитивная связь. Мы ищем революционности в общем стиле: в динамичности, выразительности, торжестве материальности, особенной напряженности формальной инвенции. Таким требованиям искусство Штеренберга отвечает вполне, оправдывая наш к нему большой интерес. Если к названным свойствам революционного искусства присоединить еще стремление к некоторому аскетизму, минимальности средств, то понятно будет исключительное тяготение к гравюру, «черному и белому», обнаруженное теперь многими художниками. И Д. П. Штеренберг начал работать на гравюре в последние годы. Художник пришел к гравюру уже крупным и зрелым живописцем, поэтому ему легче было найти в ней свои пути, удержаться в самобытности. У гравюры насыщенное и богатое далекое прошлое и мертвенно-механическое недавнее, поэтому в ней трудно избежать архаизации — с одной стороны, и репродукционного уклона — с другой. Граверы-живописцы, перенося свои искания в графическую плоскость, руководствуются основными устремлениями своей творческой работы вообще и облегчают себе, таким образом, нахождение нового и незамысловатого и в графической форме.

Станковизм в гравюре, гравюра, как замкнутая цель, — принцип, в котором раскрывается гравюрный облик мастера. Как станковая картина живет «в себе», уясняя нам в форме и пространстве существенные реальности вещей, усмотренные художественным зрением в текучести явлений, так и станковая гравюра существует не для книги (иллюстрации), не для газеты (газетная графика), не для стены (плаката), но преследует лишь те же задачи, что и станковая картина. При чем демократичность ее, как гравюры, отнюдь не нарушается этим преобладанием станковизма: остаются ее легкая размножаемость, распространяемость и доступность, а такая «чистая» гравюра едва ли менее ценна, чем иллюстра-



Д. И. Штеренберг.

Натюрморт с собакой. Гравюра на дереве (1926).

тивная, если мы заботимся о проведении в массы подлинных образцов искусства.

Тематически гравюры Штеренберга разнообразны: жанр, пейзаж, натюрморт, портрет. Не стесненный рамками книги, художник свободен в размерах и беспрепятственно идет за требованиями сюжета. Он вырезывает большие, смелые композиции на продольных досках и мелкие тщательные по торцу. Есть в каждом мастере какое-либо одно из многих ему присущих качеств, определяющее существенно его творчество. Такое качество в гравюрах Штеренберга — неумеренность.

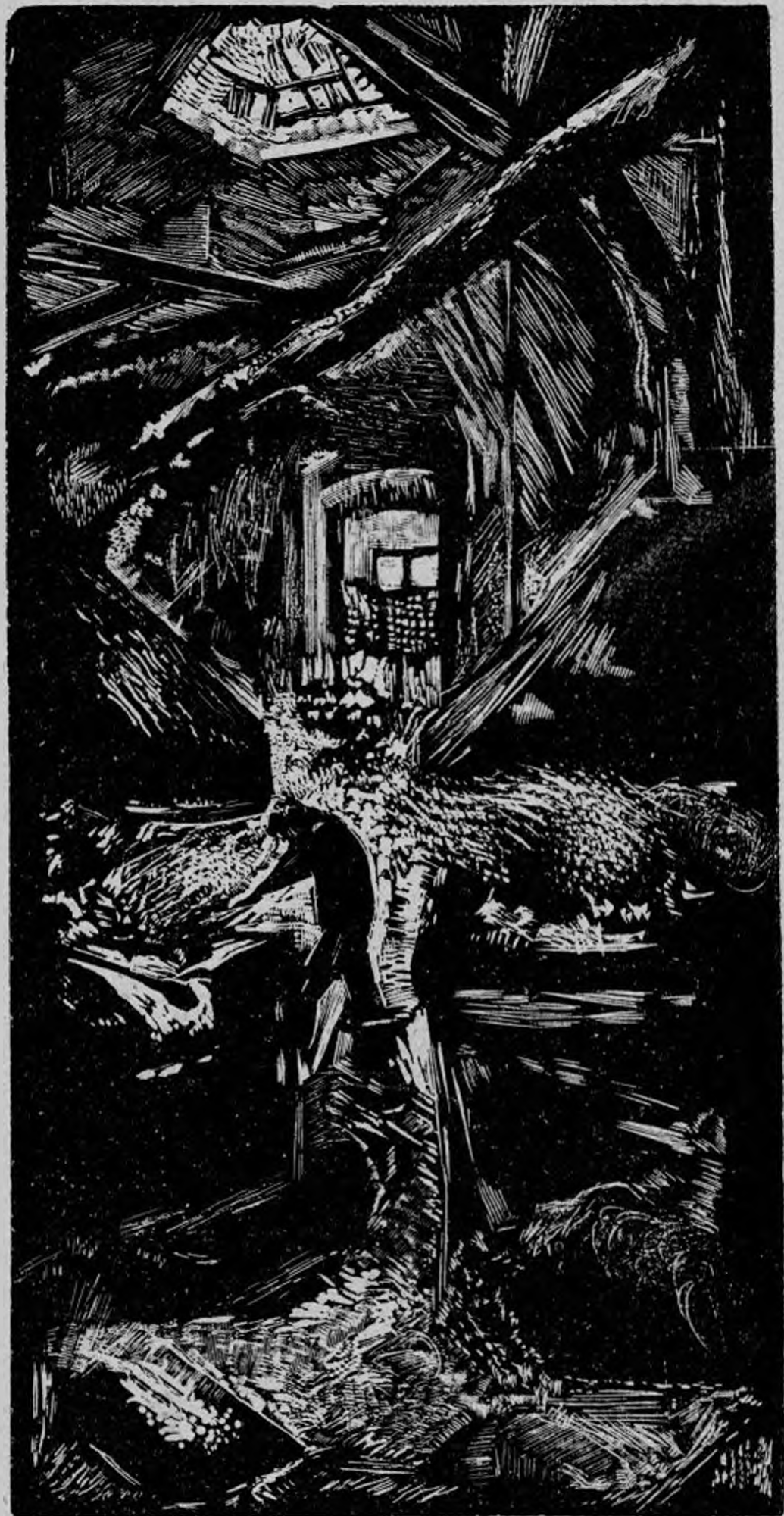
первичность и замысла и воспроизводящих его материальных средств. В гравюре даже вполне хорошей есть всегда некоторый элемент механизации: вторичная, иногда и третичная степень в воплощении художественной мысли. Рисунок, его перевод в обратную сторону и на доску и вырезывание на доске.



Д. Ш. Штеренберг. Натюрморт с фруктами. Гравюра на дереве (1926).

Первоначальная, единственно настоящая подлинность линии, ее гибкость в следовании за образом в гравюре исчезает; правда, она заменяется другими достоинствами, звучностью, колоритностью, даже цветностью, но пока нам важно установить только факт этого исчезновения. Показательно в данном смысле сравнительное рассмотрение предварительного рисунка и гравюры по этому рисунку. Не будем углубляться в настоящую проблему. Высказанное соображение необходимо только для указания, что гравюры Штеренберга пытаются сохранить и даже сохраняют свежесть первого воспроизведения художником внутренней зримой формы. Как этого

он достигает? Прежде всего приготовленный рисунок никогда не переводится механически. Художник делает предварительный, часто очень приблизительный эскиз — зарисовку с натуры или отвлеченно сконструированный и потом рисунок на доске, значительно отклоняющийся в деталях, а иногда и в общей композиции от первого наброска. Таким образом, рисунок на доске, не будучи буквальным повторением, но только известным развертыванием одной и той же темы, вполне хранит в себе всю напряженность начального рисунка. Часто художник отклоняет и такой метод, но прямо «рисует» штихелем на доске, т.-е. режет без всякого подготовительного наброска. Многие его портреты сделаны с натуры штихелем. В неполненных таким способом гравюрах опосредственность передачи совершенно вычеркивается. Штихель, не заботясь

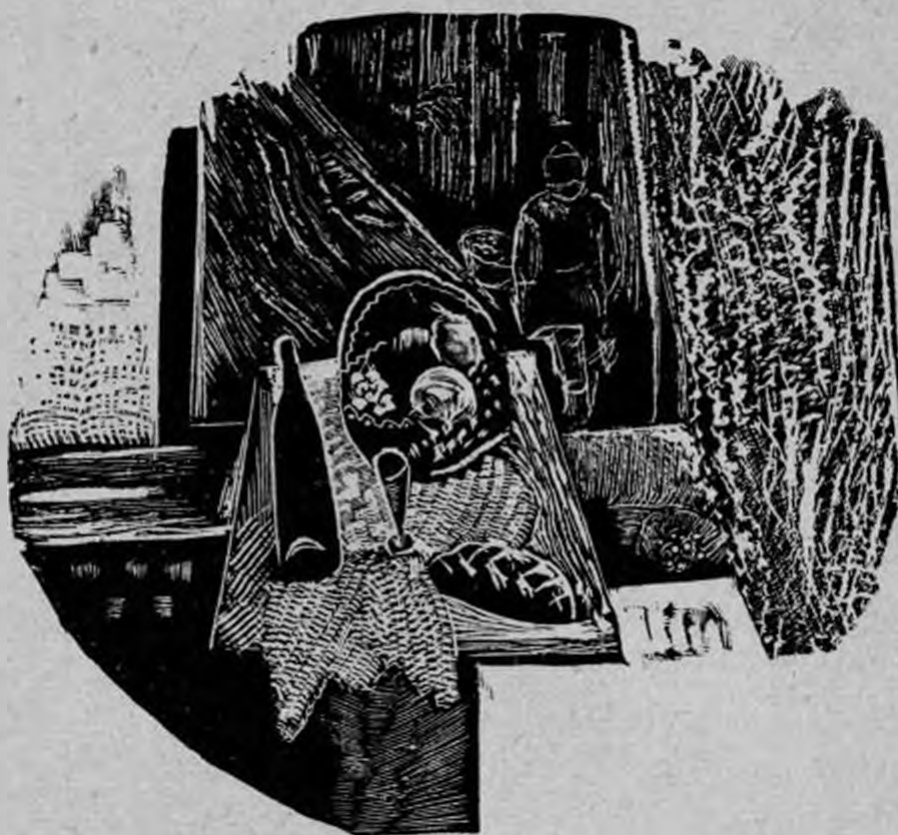


Д. П. Штеренберг. Кузница. Гравюра на дереве.

о предустановленном расположении штрихов и пятен, свободен и также, как кисть, карандаш или перо, сразу закрепляет только что увиденную и архитектурно преобразованную художником форму. Материал же, с которым имеет дело гравер, ставит ему естественные условия и границы, без труда ощущаемые тонким мастером, и диктует ему то или иное

внешнее оформление сюжета. Нам могут выдвинуть существенное возражение: при таком обращении с рисунком в гравюре не будет ли обратное изображение в оттиске в корне разрушать желаемую художником композицию. Но полагаем, что при самой установке своего восприятия вещи художник имеет в виду намеченный результат — оттиск: он руководствуется сразу как бы двойным зрением, и потому композиции его оттисков и не кажутся нам переставленными.

Много ценного вводит Штеренберг в самую обработку дерева. Традиционные приемы штихеля им или совершенно оставлены, или так соединены с иными, что оказываются незначительными. Смело вскрывает художник доску, нанося на нее удары штрихов и пятен



Д. Н. Штеренберг. Натюрморт. Гравюра на дереве (1926).



Д. Н. Штеренберг.

Натюрморт. Гравюра на дереве (1924).

то белых, то черных, точки, сетки, употребляя иногда в работе простой гвоздь, чтобы получить нужную поверхность или цвет. Не всегда художника привлекает отображение качеств видимых материалов — иногда они только внешний толчок для фактической вырезанности доски и узорности оттиска. Скатерть на столе — гравюра «натюрморт» — нужна потому, что она дает выпуклое сплетение, белый на черном орнамент, бесконечно видоизменяющийся, раскладывающийся и расширяющийся в своей

закономерности. Гравюра эта вполне декоративна и плоскостна в геометриально-плановом построении, — нет не только пространства, но и планности. Даже имеющиеся в частях моделировка и известная объемность не ведут к созданию пространственной среды, предметы представляются сосуществующими в глухой пустоте. Не связано ли такое уклонение от пространственности с общими позитивистскими воззрениями художника? Эта плоскост-

ность идет от живописи Штеренберга, как и страстная влюбленность в цветность. Его гравюры-натюрморты тяжело и насыщенно цветны, как и живописные, но поскольку там утверждение предметности, точный рассказ о венах — здесь распыление, размыкание формы вещей, их растекание ради поверхностей в целом, ради прихотливостей штихеля, ножа или гвоздя, ради серого, черного, густо черного, белого, яркого белого. Только изредка среди ковровой узорности веским объемом выделяется какой-либо один предмет, как исходная точка рисуночной или штриховой композиции. Штеренберг



Д. П. Штеренберг. Окно. Гравюра на дереве (1926).

прекрасный рисовальщик. Одной белой хрупкой, трепетной линией он извлекает из черной расплывающейся неопределенности пятна всю точную выразительность объема («Натюрморт с фруктами», «Натюрморт с собакой»). И он также хороший оркестровщик. Несмотря на вариации всех возможных приемов: штрихов, пятнышек, кружочков, точек — в его гравюрах есть единство и связность, — они не беспокоят, но явно помогают увеличить наше знание во внешнем мире, заставляя быть очень активным наше эстетическое переживание. Опытами над возможностями доски и орнаментальностью оправдывается часто внешний контур его досок — не-

правильного сильно смятого круга, что вообще было бы неприятно, как соединение иллюзорной жизни доски с реальным пространством, но здесь узоры текучи и не должны быть замкнуты. Не всегда предметы в гравюрах Штеренберга уступают своему лишь частичному выражению. Так, в гравюре «Рабочий за столом» они сами живут в их постоянном образе: голова старика, выполненная со сдержанной светотенью, бутылка, стакан, лампа — немногословны, акцентированы на существенных и нужных моментах построения. Линии, о них рассказывающие, убедительные и достаточные проведены в глубокой бархатности черного. Любимая



Д. Штеренберг. Пушкино. Гравюра на дереве (1926).

орнаментика удержалась в шторе, фоне за головой, но она здесь скорее целевая: штрихованный фон определяет планность головы, не пространственность, но отдельность. Хорошо переданы категории предметов: лицо в моделировке, предметы другие — линией. Гравюра построена на вертикалях, небольшое количество подчеркнутых, склонных к круговым линиям сохраняет лист от монотонности, как и разное звучание линий: тонких, более широких, проведенных с сильным, грубым нажимом. Они же заставляют плоскость все время колебаться и помогают планности. Опыт со светом, освещением поверхностей также имеет место в гравюрах художника, хотя, оговоримся, не считаем это для него типичным. Расположение белого по

отношению к черному, как света, — цель неблагоприятная для художника плоскости, ибо свет всегда конструирует пространство.

В последних своих работах много внимания уделил Штеренберг пейзажу. И в нем он подошел к передаче видимого все с тем же своим своеобразным толкованием материала. В пейзажах этих находим мягкую живописность, продуманные переходы от одной штриховой плоскости к другой, извлечение из доски всего, что она может дать для передачи ощущения листвы дерева, тонких стеблей колосьев, неровной поверхности земли. Много полутонов, бесконечные их градации. Безвоздушность натюрморта не переходит в пейзаж. Наоборот, он часто не только пространственен, но и перспективен. Пейзажи художника отличаются



Д. П. Штеренберг.

Пароходы. Гравюра на дереве.

не только фактурной изобразительностью, но и чистой изобразительностью.

В больших листах художника исчезает орнаментальность, и действуют большие черные и белые плоскости. Портрет рабочего (резанный прямо с натуры) спокойно монументален. Глубокие черные тени лепят лицо и складки одежды. Контурная линия, тяжелая и несколько грубоватая, подчеркивает одно большое достоинство гравюр Штеренберга:

отсутствие всякого эстетизма, погоня за изысканностью, «шикарностью», красотой линии. Интересны во взаимном сопоставлении еще две большие гравюры художника: «Пароходы» и «Разносчики». Первая в черном и белом пятне и частью в черной линии. Вторая в белой линии на черном. Взяты два основных средства графического языка — пятно и линия — вполне умело применены. Черные и белые пятна «Пароходов» одинаково



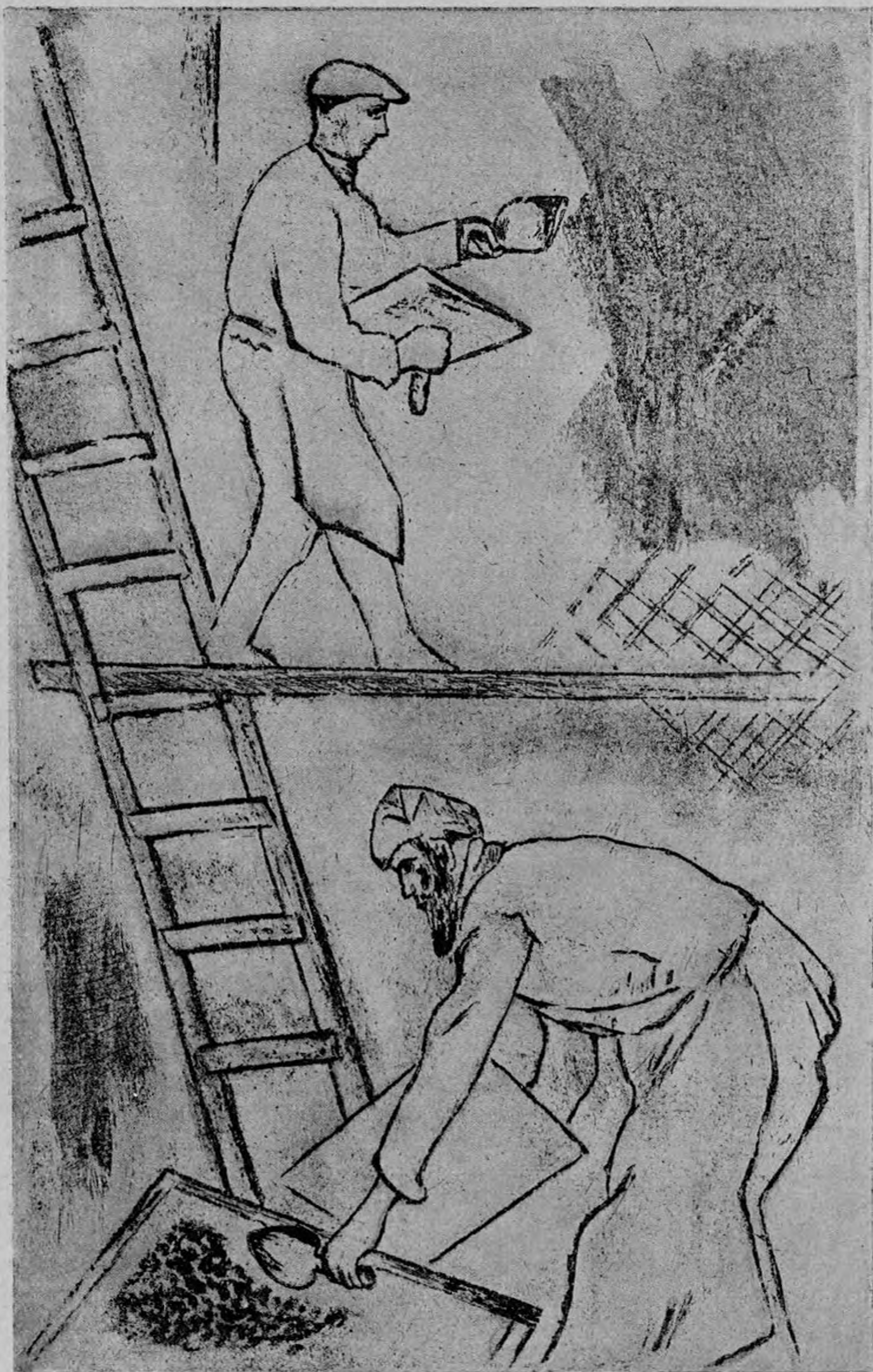
Д. П. Штеренберг.

Старик. Офорт (1924).

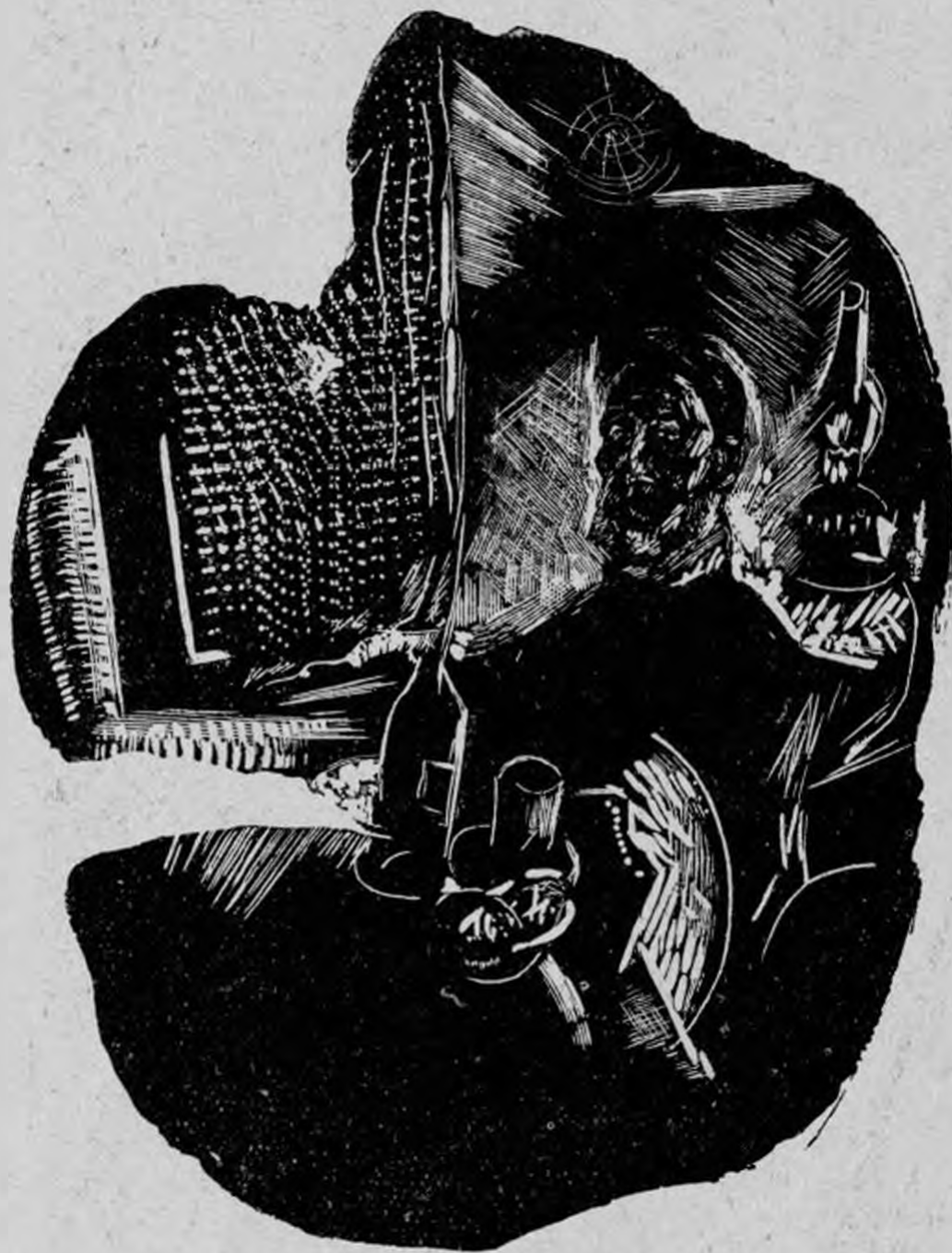
значительны в порядке передачи формы, хотя пересекающиеся черные линии спасает все же склоняют эту гравюру к черному на белом. Тяжелые массы пароходов, дрожание воды между ними вырезаны с большим «чувством доски», а необычность конструкции обнаруживает оригинальность художественного зрения. Второй лист выделяется не только своей преобладающей линейностью, но и техничностью: неровными, широкими «мазками» белого, серыми, как бы проскобленными по черному поверхностям, разрушающими однотонность черного и значительным разнообразием главного формирующего элемента этой гравюры — линии. В ней и выделен особенно отмеченный мной выше принцип — сохранение первоначаль-

ности, почти набросочность, факт столь новый в последнем времени истории ксилографии.

Определив характер деревянной гравюры Штеренберга, нам уже не так трудно перейти к его офортам, отличающимся таким же упорным углублением в материал и обостренной техничностью. Почти каждый офорт предполагает несколько травок и приложение многих офортных манер: художник часто соединяет простое травление акватинту, рулетку, рисунок иглой по крепкому ломающемуся лаку, сухую иглу и т. д.



Забота о технике, об извлечении при ее помощи различных поверхностей, комбинации и соединения этих поверхностей — бесспорно, главное в офортах Штеренберга. Отсюда проистекает раздробленность в восприятии его офортов: мы их плохо видим в целом, нас интересуют путь делания больше окончательного результата. Но квалифицировать их только, как технические опыты, было бы не совсем справедливо. Самое важное в художнике — умение заставить нас увидеть вещи, создать



Д. Ш. Штеренберг. Рабочий за столом. Гравюра на дереве (1923).

новое ощущение предмета, разбив наше о нем традиционное представление, — этими свойствами офорты Штеренберга обладают в полной мере. Правда, здесь мы несколько передвигаем вопрос из области офорта в область обрисовки общего облика художника, но не забудем, что в офортах упомянутое видение и передавание предмета подчеркивается и специфически: акватинтной светотенью, глубиной травки, вышуклостью штрихов при печати, — всечески освещается в связи с выбранным материалом. Полная плоскостность, наблюдаемая в офортах, также законна, как в ксилографиях, удовлетворяя постоянному требованию плоскост-

ности листа. Мы испытываем большое удовлетворение от этих укрепленных на поверхности листа предметов, вычеркивание иллюзорного пространства и даже вообще глубины способствует материализации изображенного. Скатерти, чашки, тарелки в офортах художника для нас очень действительны в связи и с их общим расположением на листе и живописностью — насыщенной цветностью в глубоких акватинтах. Почти натуралистично и портретно истолкована человеческая фигура.

И линейные, чисто контурные офорты тоже находим среди столь различных техник художника. Лаконичные и экономные, они привлекают

рисуночной тонкостью и точностью. В таком офорте занимает Штеренберга характер самой линии: прямой, непрерывной, ломкой, прерывающейся, проведенной точками. Установка внимания на видоизменениях линии подтверждает ее офортное применение.

В связи с стремлением уяснения графических техник не прошел художник и мимо литографии, останавливаясь в ней преимущественно на возможных градациях черного и употреблении его то как фактуры, то как самостоятельного композиционного пятна. В трактовке пространства и формы литографии Штеренберга следуют общим законам его работ: плоскостности, вещности. Никогда не впадают они в недостаток, постоянно свойственный современным литографиям, ложно понимаемым, как способ размножения рисунка. Литографии его пытаются дать *свой* свет, *свою* поверхность, даже *свой* выбор сюжета. Большая художественная культура открывается в этих отчетливо понимаемых и строго выдержанных отличиях камня, дерева, металла. Каждый род материала использован для свойственного лишь ему выражения художественной формы. Объединенные единым началом творческого зрения графические листы Штеренберга, представляющие чрезвычайное многообразие графических техник, должны быть отмечены как важные этапы эволюции графической формы.
