

тика искусства, — пишет т. Михайлов, — как раз заключается в том, что констатируя прерывность, революционность развития искусства, мы не отрицаем преемственности, ибо отрицание данного типа искусства и данного стиля нарастает внутри его самого».

Но это не совсем так, т. Михайлов.

В данном конкретном случае вопрос о единстве прерывности и непрерывности специфически осложняется. Вызревание культуры пролетариата было чрезвычайно затруднено в недрах капиталистического общества. И последняя его фаза является во многих смыслах не столько переходом к пролетарской культуре, сколько культурой классово-осознанной научной эксплуатации и классово-организованного подавления восходящего класса и его культуры. Это необычайно ослабляет звенья непрерывности в пределах имеющейся преемственности. Зато момент прерывности значительно усиливается тем, что дело идет о величайшей смене культур, при чем новая культура противостоит старой, как отрицание культуры противостоит старой, как отрицание ее.

То-есть единство прерывности и непрерывности в данном случае проявляется в форме прерывности.

Конечно, мы многое усваиваем из экономики, техники последней фазы капиталистического общества. Понятно, что мы берем, например, объективные в своей сущности научные знания. Но не нужно забывать, что в то же время мы создаем принципиально иную политическую систему, совершенно иную экономику, совершенно иные отношения классов, другие социальные связи, отношение людей к производству, иную психологию. Параллель с буржуазной культурой последнего периода едва ли не даст больше противоположностей, чем совпадений.

И именно поэтому нам во многом ближе бодрая и ясная культура капиталистической юности и расцвета, чем упадочная, извращенная, совершенно чуждая рабочему классу культура отживающего капитализма.

Но как раз так же дело обстоит и с искусством!

Повидимому, на этом кончить нельзя. Ибо кто-то бросает реплику:

«А заимствования у передвижников вы одобряете?»

«А что вы скажете по поводу бестемпературнейших полотен некоторых художников АХР?»

Пойдем навстречу страстным недоброжелателям АХР. Все высказанное можно и нужно повернуть также и против многих художников этой ассоциации. Они также идут не из поисков образов в советской действительности, а из буржуазного искусства и сложившихся ранее форм. Только здесь речь идет уже о русском буржуазном искусстве. Пассивный натурализм, неопределенное передвижничество, бестемпературность и вялость кисти, безысходное топтание на старых путях и поверхностное либеральничанье некоторых реалистов — другая сторона той же порочности.

Часто здесь мы имеем дело с самими художниками, сложившимися в условиях буржуазной действительности, которые не сумели найти путей к искусству социалистической стройки. Эти люди говорят о новом старыми истертыми образами и вызывают зевоту.

Но нужно в этом вопросе установить правильные ленинские позиции и не перегибать палки. Нужно уметь выделить других художников, активно и горячо участвующих в нашей работе, постепенно перерабатывающих под воздействием нашей действительности свой образный язык. Следует уметь еще более приблизить их к себе, последовательно и внимательно переводя их на рельсы нашего мировоззрения.

Ибо ничего не имеет общего с ленинизмом та левовская и перевертышская установка, которая считает, что творчество художника предопределено, неизменно вращается в заколдованном кругу раз навсегда определившихся образов.

В заключение несколько слов о конструктивном функционализме в архитектуре.

Исходя из нашей общей установки, мы отрицаем функционализм, как чужеродную идеологию. И не считаем его стилем советской действительности. Конечно, у него есть свои достоинства. Но технические ценности, усвоенные функционализмом, найдут свое выражение и в пролетарском стиле и при том действительно в нашем преломлении, в органической связи со многими другими сторонами нашей действительности, выразить которые функционализм бессилён.

Л. Роцин

О путях станковой живописи

Является ли станковая живопись в сегодняшнем своем состоянии активным действующим отрядом в нашем социалистическом и культурном строительстве? Нет, не является. Потому что, во-первых, она почти не проникает в массы, в жизнь, а остается в мастерской художника (ничтожная часть, попадающая в музеи, дела не меняет).

Зритель (к тому же еще и пролетарский) видит живопись только на выставке. Если даже выставки будут организовываться так, что станут доступными массам (рабочие клубы), то и это не решение вопроса. Надежды на то, что когда рабочий «разбогатеет», то станет покупать картины, тоже не имеют под собою почвы, так как принципиальные задачи живописи состоят сейчас именно в том, чтобы из принадлежности индивидуального быта превратиться в необходимый элемент коллективного быта и в организатора его.

Второй слабостью сегодняшних позиций станковой живописи является ее внутреннее состояние: сущности картины мы пока не имеем. Достаточно много говорилось о том, что пора отсюда переходить к картине, но картины-то все-таки пока что нет.

Многие объясняют эту «заминку» тем, что аналитический и формальный методы произвели как бы некую разрушительную работу и теперь необходимы сроки для преодоления трудностей искания синтетического живописного метода. Другие говорят, что, дескать, события и образы революции еще слишком новы и слишком близки для охвата, что они,

дескать, еще «не отстоялись». На самом же деле основные причины этой «заминки» лежат глубже, а именно, в изменении самой социальной функции живописи. Станковая живопись должна как-то внутренне переродиться, т. е. создание этой искомой картины должно произойти на какой-то новой основе.

Возможно ли такое «возрождение» станковой картины на новой основе или правы наши скептики, утверждающие, что сама техническая природа живописи устарела, не может конкурировать с индустриальными искусствами и ничего нового дать не может.

Со словом «станковизм» связано понятие «самодовлеющего, замкнутого в себе мира, отражающего такую же обособленную замкнутость своего одиночительства» (Арватов). Такова и есть внутренняя сущность буржуазного станковизма, т. е. фактически подавляющего большинства произведений станковой живописи, которые мы знаем.

Эти замкнутые в себе мирки, статичные и изолированные от всякого движения и развития, отражающие в себе субъективные переживания автора, и воспринимающиеся созерцательно, возбудили против себя справедливый гнев многих деятелей искусства.

Но чтобы не выплеснуть с водой и ребенка, не нужно смешивать сущность буржуазного станковизма, т. е. его индивидуалистическую идеологию, его содержание (не в смысле темы и сюжета, а в широком и полном смысле) с буквальным техническим смыслом слова станковизм (в живописи), который обозначает, как известно, техническую разновидность живописи, а именно, произведе-

ния, написанные на мольберте и не связанные с определенным местом в архитектуре, в отличие от стенной живописи. В этом смысле совершенно правильно сказал однажды т. Новицкий, что «бороться мы должны не со станковизмом, как способом производства картин, а со «станковизмом» как идеологией, как мировосприятием и миропониманием».

Пролетариату безразлично на чем и чем будет писать его художник. Ему важно, чтобы картины были полноценными проводниками его идеологии.

Так вот: может ли другая идеология, другое миропонимание быть выражено, оформлено теми же или видоизмененными станковыми средствами? Обязательно ли станковая картина (в техническом смысле слова) должна быть «станковой» по своей социально-экономической функции, т. е. быть товаром для спекуляции, и по своему идеологическому существу, т. е. быть отражением интимного, замкнутого мира художника, лишённого интереса к большим социальным идеям и монументальным образам?

Совершенно не обязательно. Так же, как не обязательно, чтобы станковая картина была безделушкой в мешанской гостиной.

Чем обусловлена эта индивидуалистическая сущность того станковизма, который мы пока знаем? Обусловлена ли она самой физической природой станковой живописи, как порождением товарного хозяйства? Мне кажется, что она обусловлена не техническими и производственными свойствами самого станковизма непосредственно (холст, мольберт, оторванность от архитектуры), а классовой психологией и идеоло-

