

Самый факт создания самостоятельного Отдела изобразительных искусств, как органа государственного, наделенного всей полнотой власти, явился актом революционного значения. Этот орган возник, как антитеза либеральному „Союзу деятелей искусств“, этому детищу февральской революции, совершенно бессильному провести какие-либо жизненно нужные решения. Дело шло не о профессиональных интересах художника, как группы интеллигенции, а об интересах революции, об интересах масс, об интересах художественного развития страны. Именно под этим углом зрения и необходима была централизация художественного строительства в одних и решительных руках, какими и оказалась Художественная коллегия Отдела изобразительных искусств (с председ. Штеренбергом во главе).

С образованием Отдела положено было начало планомерного государственного регулирования искусства — вместо прежней либеральной анархии и борьбы интересов. Отдел организовывал государственные художественные выставки, устраивал государственные конкурсы, создал государственный художественный фонд и закупочную комиссию. Все эти меры по огосударствлению искусства могли быть опасными для его развития, если бы государство выступило в роли диктатора вкусов. Но все крики о диктаторстве, исходившие из либерально-интеллигентского лагеря, были преувеличены. Коллегия в одинаковой мере апеллировала как к правым, так и к левым художникам, и не ее вина, если первые откликнулись слабо

(так было в моменты революционных празднеств). Первая „Государственная свободная выставка“ произведений искусства, открытая в 1919 году во Дворце искусств (в Зимнем дворце) и давшая целых 1826 экспонатов, объединила все действовавшие художественные группировки — на выставке можно было видеть трогательное соседство А. Бенуа с Альтманом, Богданова-Бельского с Пуни — чем не „Салон“ и не художественная „учредилка“?

Диктатура левых возникла естественно-органическим путем — это была та молодежь, которая была более всего обездолена при старом режиме и проявила себя более всего активной и творческой при режиме революции.

Создание государственного фонда и Всероссийской закупочной комиссии было изъяснением не только благорасположения революции к нуждающимся художникам, но и делом государственной мудрости. Государство выступало здесь не только в роли мецената искусства, но и просветителя страны. Дело шло о том, чтобы создать ресурсы для систематического насыщения искусством всех наших музеев вплоть до глухой провинции. В период 1919/20 гг. музейным бюро было организовано 30 новых провинциальных музеев и распределено среди них 1211 произведений искусства (авторами которых были 210 правых художников, 236 художников центра и 25 левых художников). Заведующий музейным бюро Родченко отчитываясь в 1921 году в своей работе, не без основания, хотя и не без корявости писал:

„Бюро щедро снабжало провинцию современным искусством, что сделано первый раз на земном шаре, чем может гордиться коммуна перед Западом“.

К сожалению, просуществовав три года, Всероссийская закупочная комиссия была упразднена, уступив место бывлой „свободе“ спроса и предложения, едва ли полезной для художников, еще и поныне вздыхающих о временах военного коммунизма.

Громадное значение имело и радикальное обновление всего художественного образования, предпринятого коллегией. Первым шагом здесь была решительная чистка авгиевых конюшен цитадели нашего художественного бюрократизма — Академии художеств — и превращение ее, а затем и Московского училища живописи, ваяния и зодчества, в Свободные государственные мастерские. Реформа эта заключалась не только в предоставлении учащимся права выбирать своих профессоров и обеспечении таким образом представительства профессуре всех течений, но и в выработке новой системы преподавания, в основу которой было поставлено ударение на художественно-техническом мастерстве. В первые годы рево-

люции наша высшая художественная школа пережила бурный период внутренней борьбы, крайне тяжело отразившейся на нормальной школьной работе, но, пережив этот болезненный кризис, изжив эту анархию, наша высшая художественная школа вышла из них обновленной. Ее основная плодотворная черта — не теоретически-безжизненное, как прежде, но научно-обоснованное и производственно-целевое направление работы. Школа готовит не „свободных художников“, которым негде приложить свое вдохновение, но профессионалов высшей квалификации и различных специальностей, которые могут быть полезными работниками возрождающейся страны.

Производственное направление художественных вузов логически вытекало из другой чрезвычайно плодотворной идеи, выдвинутой Октябрем. Это — *идея увязки искусства с производством, внедрения искусства в производство, в быт*. Для России, с ее ужасающе отсталыми формами жизни, с непроходимой мешанственностью ее быта, это была идея новая и глубоко революционная. Недаром она настолько захватила головы наших левых художников, что они, как мы видели, готовы были во имя производства „поставить к стенке“ и самое искусство!

Старая Россия умела пользоваться творческими силами крестьянства — кустарей — лишь в той мере, в какой это нужно было для создания затейливой мебели и утвари для богатых любителей внутри страны и за границей; это был особый русский петушино-экзотический стиль для бар, которых, как толстовеких господ, тянуло на „капустку“. Только немногие личности, истинные друзья народа, как, напр., Поленов, мечтали о создании крестьянской художественной промышленности для потребности самого народа. Но это были мечты отдельных патронесс и земских народолюбцев. Только Октябрь перенес, наконец, этот вопрос из плоскости филантропии в плоскость государственной политики, из области кустарного дела в область фабрично-заводской индустрии. При Отделе изобразительных искусств еще в 1919 году был организован подотдел художественной промышленности, сразу же выставивший двоякую и вполне конкретную задачу: во-первых, создание кадра ремесленников, „рабочих, которые любили бы свое производство“, для чего намечена была широкая сеть ремесленных школ и мастерских, и, во-вторых, — вовлечение самих художников в производство (давшее большие результаты на государственном фарфоровом заводе). В 1919 же году подотдел художественной промышленности созвал первую в России конференцию по художественной промышленности, собравшую не только художников, но и представителей профсоюзов и фабрично-заводских ячеек. В 1920 году подотдел выпустил

интересный сборник „Искусство в производстве“, впервые формулировавший задачи производственного искусства, т. е. *искусства предметов* — вместо искусства „прикладного“, чисто „украшательского“.

Читая в настоящее время отчет о деятельности отдела Изо, изумляешься той грандиозной программе по поднятию художественной промышленности, которая была намечена им на ближайшее время и которая остается едва ли не... максимальной и по сию пору. Нельзя не отметить и деятельности пионеров этого дела — Чехонина, Аверинцева, Ваулина, Аркина и особенно покойную художницу Розанову.

„На фабрики, на заводы, в промышленные школы и мастерские!“ — таков был воинствующий клич первых лет революции. По сравнению с революционным призывом 70-х годов: „В народ, в деревню!“, он ознаменовал собою подлинный смысл пролетарской революции — волю к индустриализации страны, к синтезу труда, науки и искусства.

Взглянем же на то, как осуществлялся этот лозунг — мы увидим все зигзаги его преломления в сознании художников.