



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
 Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
 высшего образования  
 «ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
 УНИВЕРСИТЕТ» (ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ И ПРАВА

**«Литературная и художественная практика отечественного футуризма  
 в начале XX века»: отражение темы в школьном курсе истории и  
 мировой художественной культуры**

Выпускная квалификационная работа  
 по направлению 44.03.05. Педагогическое образование  
 Направленность программы бакалавриата  
 «История. Право»  
 Форма обучения - очная

Проверка на объем заимствований:  
72 % авторского текста

Работа рекомендована защите

« 15 » мая 2020 г.

зав. кафедрой отечественной  
 истории и права

П.Б. Уваров П.Б.

Выполнила:

Студентка группы

ОФ – 505-077-5-1

Жуковень Евгения Юрьевна

Научный руководитель:

к.и.н., доцент кафедры

отечественной истории и права

А.Р. Татаркина А.Р.

Челябинск  
 2020

## Содержание

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава I. Авангардное искусство: теоретические и художественные основы.....</b>	<b>11</b>
1.1. Предпосылки формирования авангарда.....	11
1.2. Особенности футуризма как направления.....	18
<b>Глава II. Литературная и художественная практика отечественного футуризма.....</b>	<b>28</b>
2. 1. Отечественный футуризм в литературе.....	28
2.2. Художественная практика отечественного футуризма.....	43
2.3. Сравнительная характеристика итальянского и отечественного футуризма.....	50
<b>Глава III. Возможности изучения темы «Литературная и художественная практика отечественного футуризма в начале XX в.»: в школьном курсе истории и МХК .....</b>	<b>58</b>
3.1. Теоретические аспекты изучения проблематики в школьном курсе истории и МХК.....	58
3.2. Методические аспекты изучения проблемы истории отечественного авангарда в контексте учебного раздела «Серебряный век русской культуры».....	61
<b>Заключение.....</b>	<b>66</b>
<b>Список использованных источников.....</b>	<b>71</b>
<b>Приложения.....</b>	<b>78</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Актуальность данной работы обусловлена неугасаемым интересом к феномену отечественного футуризма, который связан с причинами не только эстетического, но и общемировоззренческого характера. Русский футуризм определял себя в культурном пространстве начала XX в. как наиболее характерное проявление духа эпохи стремлений на радикальное изменение мира, грандиозных научных, политических, эстетических утопий. Подробный ракурс изучения проблемы еще недостаточно исследован. А также наша работа интересна тем, что носит междисциплинарный характер, она связана с историей, литературой, культурологией.

Футуризм – одно из ярчайших явлений итальянского и отечественного искусств начала XX в. Возникнув в 1909 г. в Италии и получив там свое развитие, футуризм появился в России, просуществовав с 1910-х – по 1920-е гг. XX в, и оставив свой отпечаток в литературе и изобразительном искусстве России.

Футуристы стремились создать «искусство будущего», отвергали нормы и ценности традиционной культуры, разрывали связи с идеологией и этикой. Они придумывали новый язык, новые слова, эпатировали, вызывали публику на скандал. Художественной идеей футуризма стал поиск пластического выражения скорости движения, как основного показателя темпа современной жизни.

Футуризм стал символом искусства будущего, искусства скорости и постоянного движения. Футуризм заявил о себе как о революционном течении в культуре начала XX в., в котором теория, манифест, жест были основными составляющими. В этом качестве футуризм сохраняет актуальность и по сей день, так как впервые явил миру художника-provocатора, заменяющего искусство жизнью и наоборот.

Екатерина Бобринская пишет в своем исследовании по истории футуризма: «Футуризм с самого момента своего появления претендовал не

просто на новации в сфере художественной деятельности, но на создание новой концепции всей культуры, новой логики отношения искусства и жизни и даже новых форм самой жизни» [29].

Проблеме футуризма посвящено много работ. Поэтому анализ научной литературы мы проводили по проблемно-хронологическому принципу. В первую группу вошли общие историко-культурные исследования, посвященные истории культуры рубежа XIX – XX вв.

Серьезным вкладом в изучение истории русского авангарда стало исследование А. Крусанова «Русский авангард: 1907-1932» [43], в котором подробнейшим образом реконструируется панорама взаимоотношения футуристов со зрителем и отношение к футуризму в обществе и художественной критике в первую очередь с исторических, а не искусствоведческих позиций.

Большим событием в отечественном искусстве был выход книги М. Германа «Модернизм». Искусство первой половины XX века» [31]. Впервые была освещена сложная и многогранная художественная жизнь первой половины XX столетия. Книга подробно рассказывает о проблемах модернизма, о связях России и Запада, о деятельности таких мастеров, как Сезанн, Врубель, Пикассо, Кандинский, Дюшан, Сутин, Магритт, Шагал и многих других.

Монументальным трудом по изучению авангардной культуры является работа Гирина Ю.Н. «Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.). Теория. История. Поэтика» [32]. Данный коллективный труд представляет собой первый в отечественной науке опыт системного исследования исторического авангарда первой трети XX в.

Во вторую группу вошли исследования специальные, посвященные истории собственно футуризма как направления, а также сюда мы отнесли работы о творчестве отдельных представителей футуризма.

Долгое время русский футуризм находился на периферии научного изучения, что было связано в первую очередь с идеологическими

предпосылками. Особый интерес начал проявляться к футуризму с 1980-х гг. на западе благодаря целому ряду выставок из частных коллекций и публикаций. Интерес к футуризму на западе объясняется и эмиграцией из России целого ряда видных литераторов, писателей, художников.

Один из таких эмигрантов, поэт и ученый-славист, профессор Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе Владимир Марков, стал крупнейшим зарубежным исследователем футуризма. В 1968 г. вышла его книга «История русского футуризма» 1968 г. которая фактически заново открыла мир русского авангарда. В 2000 г. «История русского футуризма» В. Маркова была переиздана в России [49].

В России, как уже отмечалось, изучение футуризма обуславливалось идеологическими ограничениями. Так, например, один из первых значительных исследователей футуризма Н.И. Харджиев смог опубликовать свои исследования «Маяковский: Материалы и исследования» 1940 г. [62], «Поэтическая культура Маяковского» 1970 г. [63] только благодаря тому, что были посвящены Маяковскому, на которого не распространялся цензурный запрет.

М.Я. Вайскопф [30], Р.В. Дуганов [37], М.Я. Поляков [53], Ю.Н. Тынянов [54], А.А. Урбан [62], Г.В. Филиппов [63], Р.О. Якобсон [68] исследовали футуризм в литературе. М.Я. Вайскопф изучал религиозную структуру произведений В. Маяковского, которые рассматривал с учетом их жанровостилистического и сюжетного генезиса [30]. Р.В. Дуганов исследовал особенности творческого метода В. Хлебникова. М.Я. Поляков, рассматривая связь творчества поэта с мировой лирикой XX века, выявил традиции В. Маяковского в советской поэзии [53]. Ю.Н. Тынянов в работе «Промежуток» отмечая переключку русского футуризма с русской литературой XVIII века, утверждал, что в истории литературы чередуются периоды инерционного движения и «промежутки», в которые происходит «смещение системы». Школы, радикально меняющие нормативную поэтику, автор относил к явлению «промежутка» [54]. Работы А.А. Урбана

посвящены идее эстетической концепции активности поэтической формы, исповедуемой В. Маяковским и В. Хлебниковым [62]. Г.В. Филиппов, изучая специфику художественно-философской системы В. Хлебникова, пришел к выводу, что В. Хлебников был мыслителем-утопистом, наследовавшим традиции русской художественно-философской мысли [63].

Русский футуризм в изобразительном искусстве исследовали Е.А. Бобринская «Футуризм и кубофутуризм» [27], Т. В. Горячева «Футуризм и супрематизм», Е.Ф. Ковтун «Русская футуристическая книга» [43], Д.В. Сарабьянов «История русского искусства конца XIX – начала XX века» [55]. Е.А. Бобринская, Т. Горячева обращались преимущественно к истории возникновения и развития итальянского футуризма и русского кубизма в живописи, их особенностям и различиям. Е.Ф. Ковтун, изучая уникальную область футуристического искусства – русскую футуристическую книгу, выявил особенности футуристических иллюстраций. Д.В. Сарабьянов широко и основательно исследовал процессы, которые произошли в русской живописи начала XX века, рассматривая особенности каждого новейшего направления, этапы становления и творчество основных представителей, особенности их живописной манеры, отражающей философско-художественные взгляды.

Е. Поляков, автор исследования «Книги русского кубофутуризма» [53], также посвященного русской футуристической книге, концентрирует внимание на роли и месте футуристической книги в системе русской культуры, специфике русского футуризма и переплетении оригинальных идей художников и заимствованных у западных коллег-единомышленников. В приложении дан расширенный каталог футуристических изданий с 1909 по 1916 гг., что также придает изданию особую ценность.

Таким образом, русскому футуризму, разным аспектам его теории и истории были посвящены исследования в области искусствознания,

литературоведения, культурологии. При обилии научных трудов отсутствует попытка изучения русского футуризма, как единого художественного направления с эстетических позиций.

Целью данной работы является исследование литературной и художественной практики отечественного футуризма в начале XX века, а также возможностей реализации данной проблемы в практической деятельности учителя.

Для достижения цели выпускной квалификационной работы необходимо решить следующие задачи:

- рассмотреть предпосылки формирования авангарда;
- определить особенности футуризма как направления;
- исследовать отечественный футуризм в литературе;
- исследовать художественную практику отечественного футуризма;
- провести сравнительную характеристику итальянского и отечественного футуризма;
- рассмотреть теоретические аспекты изучения проблематики в школьном курсе истории и МХК;
- проанализировать методические аспекты изучения проблемы истории отечественного авангарда в контексте учебного раздела «Серебряный век русской культуры».

Объектом данного исследования в рамках заявленной темы является авангардное искусство начала XX в. Предметом исследования является теория и практика отечественного футуризма начала XX века.

Хронологические рамки исследования ограничены, они охватывают период с 1910 по 1920 гг. 1910 г. является временем рождения отечественного футуризма, когда в Петербургском издательстве «Журавль», появилось первое издание российских футуристов - книга «Садок судей» [16], эта книга указала новый путь поэтического и изобразительного творчества. Однако, существование футуристических групп было недолгим: они возникли перед Первой Мировой войной и

распались в первые военные годы. Бывшие футуристы составили ядро ЛЕФа (Левого фронта искусств), который распался к концу 1920-х.

Источники по данной теме мы разбили на четыре группы:

В первую группу вошли источники личного происхождения. К этим документам эпохи можно отнести мемуары, воспоминания, письма, записные книжки. Мемуарная книга «Полутороглазый стрелец» [7] Б. Лившица, содержит ценные материалы о В. Маяковском, В. Хлебникове, братьях Бурлюках и многих других, а также в целом по истории отечественного футуризма. Д. Бурлюка, А. Крученых, М. Матюшина, К. Малевича, Р. Якобсона, С. Третьякова и их современников. В книге «Фрагменты из воспоминаний футуриста» [5] публикуются мемуары Д. Бурлюка, представлен материал о жизни русского художественного авангарда. В сборнике «К истории русского футуризма. Воспоминания и документы» [6] публикуются письма Д. Бурлюка Э. Голлербаху, стихи поэта, присланные им самим из Нью-Йорка для публикации на родине, воспоминания жены Д. Бурлюка – М.Н. Бурлюк, воспоминания А. Крученых. Данные работы представляют собой ценнейшие первоисточники, позволяющие воссоздать индивидуальные и групповые устремления движения футуристов.

Во вторую группу мы отнесли работы современников, которые по характеру и содержанию относятся к художественной критике. Данные работы дают первые критические отзывы и попытки теоретического осмысления футуризма в современном ему культурном пространстве. В частности, Иван Александрович Бодуэн де Куртенэ крупный отечественный ученый-языковед уже в 1914 г. написал и опубликован две статьи, посвященные творчеству футуристов, Слово и «Слово» и «К теории слова как такового» и «буквы как таковой» [8]. Фрагментарные, но достаточно интересные замечания содержатся в работах русских мыслителей, особенно у Н. Бердяева в частности, в брошюре 1918 г. «Кризис искусства» [9].



Эти документы представляют собой концептуальную и теоретическую программу русского футуризма. Тексты содержат попытки творческой саморефлексии и осмысления художественной деятельности, являясь уникальными источниками как теории, так и истории русского футуризма.

Третья группа – визуальные источники. К ним относятся художественные произведения футуристов. Группы «Гилея», «Ослиный хвост», «Союза молодёжи» – оказались связаны с изданием футуристических книг, книги сопровождались иллюстративным материалом. В футуристический сборник «Садок судей» [18] были помещены шесть портретов футуристов, нарисованных В. Бурлюком. В сборнике «Футуристы. Первый журнал русских футуристов. № 1-2», воспроизведены рисунки Д. Бурлюка, В. Бурлюка и А. Экстер.

Четвертую группу составляют литературные произведения футуристов. Литературные сборники футуристов содержат в себе принципиальные основы отечественного литературного футуризма, манифесты, стихотворения ряда авторов. К примеру: «Садок судей» [16], в нем были опубликованы литературные произведения В. Каменского, Е.Г. Низена, стихи Н. и Д. Бурлюка и А. Гея, рассказ С.Н. Мясоедова. Сборник «Пощечина общественному вкусу» [17], сборники стихотворений В. Маяковского [15], И. Северянина [20] и других авторов.

Можно сделать вывод, что источниковая база для проведения исследования в выпускной квалификационной работы является достаточно объемной и полной. Источники личного характера позволяют воссоздать устремления движения футуристов. Работы, относящиеся к художественной критике, дают попытки теоретического осмысления футуризма в современном ему культурном пространстве. Литературные произведения футуристов и источники визуального характера позволяют провести анализ произведений и составить целостную характеристику

футуристического направления, как в литературе, так и в изобразительном искусстве.

В качестве методологической основа исследования при написании выпускной квалификационной работы нами были использованы различные общенаучные принципы, подходы и методы. В работе соблюдаются общенаучные принципы: принцип историзма и принцип научной объективности. Используются подходы: системный и междисциплинарный. В работе применялись методы исследования: системный метод, сравнительно-исторический метод, историко-сравнительный метод, ретроспективный метод, логический метод, аналитический, метод обобщения.

Научная новизна данной работы заключается в комплексной характеристике футуризма как новаторского явления в европейской культуре, обобщении имеющегося научного и источниковедческого опыта изучения данной проблематики.

Практическая значимость выпускной квалификационной работы заключается в возможности использования ее материалов при подготовке уроков истории и МХК в школе.

Структура выпускной квалификационной работы обусловлена предметом, целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка и приложений.

# ГЛАВА I. АВАНГАРДНОЕ ИСКУССТВО: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ

## 1.1. Исторические условия формирования авангарда

Рубеж XIX – XX вв. – это время нововведений в литературе и изобразительном искусстве, которые были связаны с революциями и мировыми войнами, повлиявшими на изменения в сознании людей. Новая социальная действительность оказала влияние в целом на всю художественную культуру, породив новое искусство – «авангардизм», или «модернизм», наиболее полно отражавшее лицо времени [31, с. 410].

В искусстве конца XIX – начала XX вв. термины «модернизм» и «авангардизм» стали употребляться для обозначения комплекса сходных явлений, характерных для различных соперничавших между собой школ и групп, которые имели самоназвания [49, с. 10]. После Второй Мировой войны начали разгораться споры по поводу содержания этих терминов, для обозначения различных течений, или даже для названия целой эпохи [49, с. 11].

У «модернизма» и «авангардизма» есть сходные черты – создание «нового» искусства, понимание новизны как противопоставления традиции. «Модернизм» и «авангардизм» стремились к созданию «чистой литературы», «чистой живописи» [49, с. 10].

По свидетельству профессора Колумбийского университета А. Хайсенна, установилась тенденция использовать термины «авангардизм» и «модернизм» как взаимозаменяемые. Также данные термины как взаимозаменяемые используются Ирвингом Хау в книге «Упадок нового» и Джоном Уейтменом [49, с. 11]. В данной работе мы будем придерживаться взаимозаменяемости понятий «модернизм» и «авангардизм».

Первоначально термин «авангард» (фр. «avant-garde») относился к военной терминологии и означал «отряд, выдвигающийся вперёд по движению войска; передовой отряд». В годы Французской революции это слово стало революционной метафорой и в 1794 году вошло в название якобинского журнала. С тех пор данный термин получил политическое значение [54, с. 2].

В работах основателя школы утопического социализма Анри Сен-Симона в статье «Художник, учёный и рабочий» 1825 г. термин «авангард» получил художественный смысл. Анри Сен-Симон отводил ведущую роль художнику в союзе с рабочими и учеными [49, с. 15]. В конце XIX века термин «авангард» употребляется в милитаристском значении благодаря анархическим идеям М. Бакунина и П. Кропоткина.

Далее термин был перенесен в область художественной критики в 1885 г. Т. Дюре в Париже. С тех пор он стал широко распространяться, означая борьбу за все новое, нетрадиционное, нестандартное в искусстве [54, с. 2].

Уточнением и детализацией термина «авангард» занималось не мало зарубежных и отечественных исследователей. Кристофер Иннес, автор книги «Театр авангарда» 1993 г., предупреждает, что термин «авангард» стал вездесущим ярлыком, электрически прикрепленным к любому виду искусства, лишь бы оно было антитрадиционным по форме. Иногда этот термин упрощенно используют для определения нового в данный момент, которое устраивает с каждым шагом вперед [49, с. 9].

Специалист по теории культуры и проблемам авангарда Ю.Н. Гирин в своей работе «Авангард в культуре XX в.» говорит о том, что в широком смысле термин авангард применяется ко всему, что выходит за рамки понятия «традиционного», привычного, «правильного». Иногда такой род явлений искусства называют «модернизмом». В узком смысле авангард – совокупность мировой культуры в период 1900-1930-х г. XX в. [24, с. 36].

Среди исследователей краткое толкование термина «авангард» дал А. Крусанов, автор фундаментального труда по истории русского авангарда: «В узком смысле, толкование термина «авангард» основано на конкретно историческом круге синхронных и родственных идейно-художественных явлений XX века, имеющих определенную нижнюю хронологическую границу» [24, с. 36].

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что авангард – это общее название течений в искусстве, возникших на рубеже конца XIX – начала XX веков (1900-1930-х гг.), когда начали появляться новые литературно-художественные течения, художники, которые ведут борьбу за новые формы, стили, темы, выраженные в противопоставлении себя существующей художественной традиции.

На рубеже XIX – XX вв. в политической, экономической, социальной, культурной сферах произошли изменения, которые повлияли на мировоззрение человека. К власти пришли политики, осознававшие необходимость применения новых методов руководства обществом. Они приступили к проведению либеральных реформ в социальных отношениях. Происходит демократизация общества

В этот период в развитых странах мира стал побеждать империализм, как высшая стадия капиталистического развития, основанный на индустриальной базе. Происходит развитие производительных сил: увеличиваются масштабы производства, улучшается качество изготавливаемой продукции и т.д. Происходит создание крупных банковских корпораций, акционерных обществ. Появился новый тип хозяйственных организаций – монополии.

Почти все рынки сбыта, колонии, и сферы влияния были разделены между ведущими державами. Капитал выходит за пределы своих стран и требует больше рынков сбыта. Страны достигли своего предела территориального развития и для получения новых рынков сбыта требовался новый передел мира, который грозил войной.

К началу Первой Мировой войны в мире практически окончательно сложились два противоборствующих военно-политических лагеря. Противоборство сводилось к новому переделу мира и расширению границ государств с одной стороны (со стороны «Тройственного союза»), и к недопущению такого передела с другой стороны (со стороны «Антанты»).

Быстрое развитие промышленного производства влекло за собой урбанизацию, в ходе которой население и экономическая жизнь сосредотачивалась в городах, происходил рост городских жителей за счет сокращения сельских. Формируется рабочий класс – пролетариат. Из-за неравного социального условия между пролетариатом и буржуазией все больше углубляются противоречия.

В последней трети XIX века происходит кризис рационализма как философского направления, популярность начинает приобретать иррационализм. Появляются философские работы, которые позволили переосмыслить моральные и культурные аспекты цивилизации. Основные философские учения постклассической философии от Шопенгауэра, Кьеркегора, Ницше, Бергсона до Хайдеггера и Сартра, призывают переоценить ценности, осознать сущность личности, человека [40, с. 17].

Косвенными побудителями авангарда явились достижения практически во всех сферах научного знания, начиная с середины XIX в., но особенно открытия первой трети XX в. в областях ядерной физики, химии, математики, психологии, позднее - биологии, кибернетики, электроники, и технико-технологические реализации на их основе. Научные открытия, изменили представления человека о самом себе и окружающем мире.

В психологии-психиатрии – фрейдизм и возникший на его основе психоанализ. В гуманитарных науках - выведение лингвистики на уровень философско-культурологической дисциплины; отход от европоцентризма и, как его следствие, - возросший интерес к восточным культурам, религиям, культам; возникновение теософии, антропософии, новых

эзотерических учений и, как реакция на них и на засилье позитивистско-сциентистского миропонимания, всплеск неохристианских учений. В социальных науках – социалистические, коммунистические, анархистские теории, утопически, но с революционно-бунтарским пафосом отразившие реальные острые проблемы социальной действительности того времени [21, с. 360].

Таким образом, индустриальная цивилизация характеризуется с одной стороны, бурным экономическим подъемом, активным развитием глобальных процессов (индустриализация, урбанизация, наука и образование), а с другой стороны, все эти процессы порождают социальные противоречия и масштабные социальные движения. Всё более стал углубляться антагонизм между пролетариатом и буржуазией. К началу нового XX века окончательно меняется картина мира, происходит формирование новых ценностей. Элементами нового мировосприятия становятся: быстрый темп жизни, активный процесс интеграции, расширение пространственных представлений, ориентация на индивидуальное личностное начало.

Научные открытия, изменившие представления человека о самом себе и окружающем мире не создали единой стройной научной концепции мира, а усложнили представления о непознаваемости мира и бесконечности процесса познания. Происходит кризис рационализма и увеличение роли иррационализма.

Благодаря широкому внедрению научных и технических достижений происходит индустриализация все большего числа стран. Электричество осветило сотни городов развитого мира. Телефон, телеграф и радио связали страны и континенты между собой. Авиация, дирижабль, новые виды пароходов делали страны ближе друг к другу. Появился синематограф (кино). Появились и новые средства уничтожения – пулемёт, танк, подводная лодка, аэроплан с бомбами, отравляющие газы и т.д.

Художественное мышление не могло не отреагировать на происшедшие изменения. Авангард – это противоречивое явление. В нем сосуществовали в непримиримой борьбе, но и в постоянном взаимодействии и взаимовлияниях течения и направления, как утверждавшие и защищавшие те или иные явления, процессы, открытия во всех сферах культурно-цивилизационной сферы своего времени, так и резко отрицавшие их [21, с. 360].

К характерным идейным основам авангарда относятся:

- стремление к концептуальности, как к главной черте раннего авангарда;
- декларативно-манифестарный и эпатажно-скандальный характер презентации представителями авангарда самих себя и своих произведений, направлений, движений и т. п.;
- осознанный заостренно экспериментальный характер;
- революционно-разрушительный пафос относительно традиционного искусства и традиционных ценностей культуры;
- резкий протест против всего, что представлялось их создателям и участникам ретроградным, консервативным, обывательским, «буржуазным», «академическим»;
- в визуальных искусствах и литературе – демонстративный отказ от утвердившегося в XIX в. «прямого» (реалистически-натуралистического) изображения видимой действительности, или миметического принципа;
- безудержное стремление к созданию принципиально нового во всем и, прежде всего, в формах, приемах и средствах художественного выражения;
- стремление к стиранию границ между традиционными для новоевропейской культуры видами искусства, тенденции к синтезу отдельных искусств их взаимопроникновению, взаимозамене [40, с. 18].

Выделим основные художественные принципы авангардного искусства. Согласно В.С. Турчину в авангардизме, в отличие от



традиционного искусства, нет последовательно выстроенной системы эстетических эталонов, следовательно, его характерной чертой выступает диффузность границ и многообразие [60, с. 123].

Советский и российский культуролог В. Дианова в книге «Постмодернистская философия искусства» указывает, что «характерной особенностью авангардного искусства выступают: множество точек зрения в осмыслении сути бытия, появление разных картин мира в воображении художников» [36, с. 171].

Школам авангардизма присуще недолговечность, так как каждая школа претендует на уникальность выработанного ею пути в изобразительном искусстве. Установка на экспериментальность и новизну, оригинальность художественного языка выступает одной из характерных черт авангардизма.

В начале XX в. художественный поиск авангардистов, как правило, носил намеренно вызывающий характер. Смысл картин, выходящий за рамки традиций, был не понятен зрителю, поэтому художники-авангардисты поясняли его в манифестах и комментариях, которые стали важным компонентом их творчества. Принципу изображения объективной реальности в привычных формах авангардизм противопоставил идею художественной деформации, которая открывала большие возможности для реализации и развития разных форм примитивизма и преувеличения [31, с. 109].

Еще одной важной чертой, авангардизма в живописи, по мнению Я. Тугенхольда является абстрактное мышление, стремление к искусству ассоциаций (перенос внимания с внешней на внутреннюю сферу), восприятие объектов через их переживание. Так появились особенные способы построения образов: чрезмерное кодирование (либо отсутствие сюжета), сочетание не сочетаемых форм, сближение разновременных пластов, сказочное отображение реальности. Условному языку искажения авангардизм часто находил объяснение в первобытной архаике, детском

творчестве, в работах любителей [53, с. 144]. А.К. Якимович подчеркивает, что авангардизм, осознавая узость и не целостность реалистической картины, заменяет ее миром глубинных переживаний, выделяя себя в самостоятельную эстетическую область [57, с. 99].

Культура конца XIX – начала XX веков переживала серьезные изменения и появления различных школ. Возникали совершенно иные, отсутствующие во всей природе формы, которые могли быть присущи только искусству. Главные акценты делались на создании форм, которые отражали внутреннюю сторону природы, невидимую сторону, непередаваемую. Авангардизм – тенденция отрицания традиций и экспериментальный поиск новых форм и путей творчества, проявляющихся в самых различных художественных течениях: фовизм, кубизм, орфизм, экспрессионизм, футуризм, абстракционизм, сюрреализм, конструктивизм, дадаизм и др.

Авангардизм – это движение, которое совершило настоящий переворот в изобразительном искусстве, литературе, архитектуре, но в 1930-х годах начало угасать как популярное течение. Только после Второй мировой войны 1939-1945 гг. в искусстве ряда стран Западной Европы и Латинской Америки происходит оживление авангардистских тенденций, возникает неоавангардизм.

## **1.2. Особенности футуризма как направления**

Футуризм (от лат. futurum-будущее) – направление в литературе и изобразительном искусстве, зародившееся в начале XX века в Италии и получившее широкое распространение в 1910-х-1920-х гг. в России [27]. Футуризм отражает явления в искусстве исторической полосы, которая началась в середине 1909-х-1910-х гг. Футуризм вошел в Первую Мировую войну, многие итальянские деятели футуризма были ее участниками.

На рубеже XIX – XX вв. человечество совершило молниеносный рывок к индустриализации. Индустриализация была связана с научно-техническим прогрессом [60]. Происходит быстрый рост городов и городского населения.

В научном знании происходят значительные изменения: теория относительности, квантовая механика и т.д. Появляются новые виды транспорта (автомобили, самолеты) благодаря созданию двигателя внутреннего сгорания. Усовершенствуются средства связи, с этого времени радио становится основным источником информации для всего мира. Возникла новая эпоха, эпоха технического прогресса, где главное место занимает машина [50, с. 26].

Культурная и социальная почва для образования футуризма в Италии была подготовлена. Недавно объединившееся экономически еще слабое государство Италия, с конца XIX в. страдала от недостаточной самореализованности, от культурного застоя, провинциальности, заикленности на узконациональных интересах [33, с. 362].

Социальная атмосфера в Италии была напряженной. Италия была зависима от европейских банков и монополий, она пребывала в подчиненном положении, попытки буржуазного правительства начать социальные реформы оказались неудачны. Причинами всплесков социального недовольства, бурных националистических и анархических выступлений на рубеже XIX – XX вв. были неудачи колониальной политики. Италия раздувала национальную неудовлетворенность и жажду «доделать» национально-освободительную революцию. Колониальные интересы Италия выражала, как борьбу за «национальную идею», «восстановление Великой Империи в Италии» и за осуществление национально-освободительной миссии итальянского народа во всем мире [33, с. 362].

Итальянские деятели культуры не могли пропустить мимо себя темы, которые уже давно волновали Европу: о новой урбанистической

цивилизации, неизбежном обновлении искусства, появлении искусства новой реальности, появлении нового языка поэзии. Интерес к потаенным уголкам сознания, души, невероятные научные открытия и технические изобретения, которые до этого момента казались чем-то невероятным и недостижимым. Деятели культуры не могли пропустить телефон, телеграф, радио, увлеклись открытиями и изобретениями Эйнштейна, Планка, Морзе и Эдисона. Локомотивы все быстрее покрывали многокилометровые пространства, мелькали «авто», в небе засверкали «аэро», люди бегали в «кинемо». Все эти новомодные слова, так же как «электро», «динамо», «фото», стали писаться с заглавных букв, как некогда и еще недавно писались «Вечность», «Весна», «Тайна» [56, с. 71].

Футуризм, художественное направление, который имеет точную дату возникновения своего названия. Этот термин впервые оглашается в 1905 г. испанским поэтом и дипломатом Габриэлем Аломаром на страницах журнала «L'Avens» в статье «El Futurismo» [46, с. 2]. А уже 20 февраля 1909 г. в парижской газете «Фигаро» вышла статья «Основание и Манифест Футуризма», автором манифеста и организатором нового направления в искусстве был молодой итальянский поэт и эссеист Филиппо Томмазо Маринетти.

Т. Маринетти обладал суггестивным стилем, который предполагал заставить воображение читатель работать интенсивно, создавать у себя в голове яркие, эмоциональные образы, заставить чувствовать. Последователи Маринетти старались подражать этому стилю.

Маринетти объявил о начале цивилизации нового типа, которая начинает жить заново, не оглядываясь назад, отрицая прошлое. Центром новой футуристической цивилизации Маринетти объявил Италию: «Пора избавить Италию от всей этой заразы – историков, археологов, искусствоведов, антикваров» [11].

«Манифест футуризма» четко обозначил круг ценностей новой цивилизации. Это цивилизация урбанизированного, вооруженного

современной техникой человека, символом которого является новый герой-человек, пронзивший Землю осью крутящегося махового колеса, нуждается в новой духовности, новом самосознании [61, с. 363].

В «Манифесте» говорилось о тотальном разрушении старой культуры и духовных завоеваниях. Маринетти говорил от имени своих друзей: «Мы молоды, сильны, живем в полную силу, мы футуристы?» И тут же призывал: «А ну-ка, где там славные поджигатели с обожженными руками? Давайте-ка сюда! Тащите огня к библиотечным полкам! Направьте воду каналов в музейные склепы и затопите их! И пусть течение уносит древние полотна! Хватайте кирки и лопаты! Крушите древние города!» [61, с. 12].

Манифест состоит из 11 пунктов, которые образуют идейные основы футуризма. Новая культура должна начаться с шока, дерзости, доходящей до насилия: «Мы желаем прославить войну – единственную гигиену мира, – милитаризм, патриотизм, разрушительное действие освободителей, а также презрение к женщине». Литература, красота, поэзия, мораль должны действовать жестко и прямо, если только они заряжены энергией: «Красота только в борьбе. Произведение, лишенное агрессивности, не может быть шедевром. Поэзию стоит понимать, как мощный штурм неведомых сил, который заставляет их подчиняться человеку» [14].

Поклонение новой красоте – красоте скорости поможет пробить таинственную дверь в неведомое. «Гоночный автомобиль с кузовом, опутанным толстыми трубами, будто огнедышащими змеями... ревущий автомобиль, мчащийся словно навстречу пулемету» [14].

«Основание или Манифест Футуризма» - целостное литературное произведение со своей поэтикой и языком. Главными художественными принципами и законами, изложенными в «Манифесте», стали:

- воспевание войны,
- большие скорости,
- энергия движения.

Маринетти сообщил всему миру о создании группы поэтов, художников, которые могли увлечь людей будущим, которые отвергают все прошлое и отныне исповедуют новую идейно-художественную доктрину – футуризм. Кроме Маринетти к числу основоположников футуризма принято относить таких деятелей итальянского искусства, как У. Боччони, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Балла и Дж. Северини и др. Первая выставка художников-футуристов состоялась в Париже в 1912 г.

В 1910-1911 гг. выступления Маринетти и его учеников проходили по всей Италии. Футуризм шел стремительно, охватывал все сферы жизни общества. Футуризм наполовину состоит из манифестов. Манифесты – жанр футуристического искусства, содержащий посыл на глобальную переделку мира и создание всеобщего типа поведения [54, с. 72]. Упор делался на большие массы населения, тем самым выполняя свою задачу, как можно быстрее перестроить сознание масс и внушить им идеалы новой утопической цивилизации. Апогеем этого развития стал – 1912 г. На этот год приходится большое количество манифестов, большинство известных художественных произведений, выставка в Париже, показанная затем в Лондоне и Берлине.

Художник, по мнению футуристов – человек агрессивный, революционный, активный, меняющий реальный мир в мир искусства. К тому же, визуальный футуристический символ – это «человек, держащий маховик».

Важными манифестами футуризма являются «Манифест техники футуристической живописи», подписанный пятью художниками в (1910 г.); «Манифест техники футуристической литературы» Т. Маринетти (1912 г.), «Футуристическая музыка» Ф.Б. Прателла (1912 г.); «Манифест футуристического фотодинамизма» А. Брагалия (1912 г.); «Воображение без сна, или Мертвые на свободе» (1913 г.); «Живопись звуков, шумов и запахов» К. Карра (1913 г.); «Геометрическая и механическая красота новой числовой чувственности» Т. Маринетти (1914 г.); «Манифест

архитектуры» А. Сент-Элиа; «Политический манифест» Маринетти, К. Карра, У. Боччони и Л. Руссоло; «Слово на свободе» Занг Тумб (псевдоним Маринетти) 1914 г.; «Манифест тактилизма» Т. Маринетти (1921 г.); «Абсолютная живопись» Э. Прамполини (1922 г.); «Новая футуристическая живопись» Т. Маринетти (1930 г.); «Радио» (1933 г.). К этим текстам имеет смысл добавить такие принципиальные книги, как «Война и живопись» (1914 г.) К.Карра и «Живопись и скульптура футуризма» (1914 г.) У. Боччони [33, с. 365].

«Технический манифест футуристической литературы» (11 мая 1912 г.) Маринетти – главный документ футуристической эстетики. С ним связана целая серия текстов, утверждающих новую поэтику и нового героя литературы – «механического человека с заменяемыми частями». В «Техническом манифесте» и приложениях к нему были разработаны главные эстетические нововведения футуризма: выдвинута теория «симультанного» - «одновременного», т. е. «синтез того, что вспоминаешь, и того, что видишь». Обоснованы принципы «освобождения» письма («слова на свободе», «цепи ассоциаций»), принципы «живописных линий сил» и «метафизической живописи», эстетика театра шумов, технические приемы оформления футуристических текстов [32, с. 370].

Согласно «Техническому манифесту футуристической литературы» основными положениями новой футуристической поэтики являются:

1. Изменение норм синтаксиса, его разрушение:
  - расположение глаголов в неопределенной форма;
  - упразднение прилагательных;
  - каждое существительное должно иметь двойника, с которым оно связано по аналогии (мужчина-миноносец, женщина-залив, толпа-прибой и т.д.);
  - упразднение знаков препинания;
  - использование математических или музыкальных знаков;

2. Обоснование связи негативной программы футуризма, его разрушительного кредо с футуристическим позитивом – пересозданием человеческой природы и сотворением настоящего, всегда энергичного «механического человека с заменяемыми частями» и с новым типом воображения и самоощущения. Человек, с заменяемыми, как в моторе, частями – ненавидит старый разум и старую логику, но он пользуется самими разными достижениями науки и техники и обладает интуицией [32, с. 372].

В 1910 г. был создан «Манифест техники футуристической живописи» [13], подписанный пятью художниками, которые обосновывают восприятие мира по-новому. «Ежедневно разрушая в нас и в наших картинах реальные формы», всемирный динамизм не является больше «закрепленным мгновением». Картина сама по себе — «динамическое ощущение», она некий информационный носитель передачи идеи времени. Художники начали создавать новые формы, стремились передать краски во времени. Вместо горизонтальных и вертикальных линий используются «арабески, столкновения острых углов, зигзаг, круг, вращающийся эллипс, спираль». Согласно Боччони, живопись обогатилась «проникновением планов» и уже отказалась от статики кубизма. Тут появилось ощущение внутренней пластической бесконечности. Один предмет «едва успевает кончиться там, где успевает начаться другой» [61, с. 90].

Художники к пространству добавили время. Достаточно характерны такие живописные произведения, как «Похороны анархиста» К. Карра (см. Приложение 1), «Восстание» и «Динамизм танцовщицы» Л. Руссоло, «Выстрел из ружья» Дж. Балла. Боччони в серии «Силы улицы» создает композиции «Дома+свет+небо» и «Динамизм велосипедиста». Следуя примеру Боччони, Руссоло создает «Тело+дом+свет», а Балла «Авто+свет+шум». У. Боччони пытается передать подобные эффекты в



пластике, создав скульптуру «Единственная форма протяженности в пространстве» [61, с. 115].

«Музыкальная тема» – была изблюблена в авангарде со времен Матисса и Пикассо. Футуристы хотели создавать свою музыку. Ф.Б. Прателла в манифесте «Футуристическая музыка» требует «деструкции квадратуры», разрушения ритма, безусловной свободы, «атональной тональности» в хроматической гамме. Он пишет: «...для человека абсолютная правда заключается в том, что он чувствует. Когда творец интерпретирует с чистым сердцем натуру, человеческое становится его силой. Небо, вода, облака, леса, горы, море, сутолока торговли портов, волнующиеся огромные столицы, бесконечные заводские трубы входят в душу композитора и дают сильное настроение» [61, с. 92].

Л. Руссоло решил перенести сформулированные Т. Маринетти принципы деструкции языка и «выявления современной красоты» в звуки, создав музыку «шумов» - «брюистскую музыку». Он был вдохновлен примерами И. Стравинского, Э. Сати и А. Шёнберга, и захотел передать голоса современных городов: гул заводов, стук поездов, шуршание шин автомобиля. В манифесте «Искусство шумов» Руссоло пишет: «Античная жизнь была только молчанием. Лишь в XIX столетии, с открытием машин, родился настоящий Шум» [13]. Гармонии такого «звукошума» проявляются во взрывах, треске, механизированном ритме, шорохах, столах, хрипе, бульканье, шипении и т. п.

Л. Руссоло говорит: «Я, художник-футурист, устремляющий свое хотение в жадно любимое искусство. Поэтому более отважный, чем самый смелый музыкант-профессионал, нисколько не смущаясь моей мнимой некомпетентностью, зная, что отвага дает все права и обязанности, я являюсь зачинателем обновления музыкального искусства шумов» [61, с. 93].

Руссоло создал даже специальные машины, которые порождали подобную музыку. В таких композициях, как «Пробуждение столицы»,

«Собрание авто и аэропланов», «Обед в казино» и «Стирка в оазисе», художник использовал гудки, свистки, кастрюли, деревянные счеты, металлические доски для стирки, пишущие машинки и т. п.

Возможность взаимодействия искусств футуристы брали в качестве основы для создания современного художественного стиля. О синтезе футуристической живописи и музыки высказался Карра в манифесте «Живопись звуков, шумов и запахов». Карра хотел добиться тотальной синестезии: «...с точки зрения красок существуют звуки, шумы и запахи желтые, красные, индиго, светло-небесные и фиолетовые». Они – «пластические, полифонические, полиритмические, абстрактные и целые». «Молчание статично», а нужны «трубы красных, краасных, очень краасных, которые кричат, зеленых, пронзительных, пышащих желтых, всех красок в движении, постигаемых во времени, а не в пространстве» [61, с. 105].

Футуристические картины будут изображать шумы, запахи вокзалов, заводов и т.д. Каждому звуку соответствует своя символика красок. Карра считает, что подобная «головокружительная кинетика» была им выражена в картине «Похороны анархиста», в «Пан-Пан» Северини, ряде произведений Боччони и Руссоло, показанных в Париже в 1912 г. Карра говорил, что такие картины должны восприниматься как «бредовые»: «Знайте же, чтобы добыть эту совершенную живопись, требующую активной кооперации всех наших чувств, живопись, как пластическое состояние души, всеобщности, надо писать так, как пьяные поют и выблевают звуки, шумы и запахи».

Мы выделили концептуальные особенности футуризма, которые дают возможность выделить данное направление среди других авангардных течений:

1. Характерной особенностью нового искусства, по Маринетти, должна стать активная агрессия. Футуризм активно декларировал милитаризм, патриотизм, анархизм как «прекрасные идеи, обрекающие на

смерть». В отличие от других авангардных течений футуризм жаждал и активно призывал к активной «гигиене мира».

2. Кардинально новое понимание красоты. Новая красота – это красота скорости. Художники-футуристы пытаются визуализировать движение. Показательным в этом смысле является полотно Джакомо Баллы «Девочка, бегающая по балкону» (1912 г.) (см. Приложение 2), где с помощью повторов изображения ног и лица автор пытается передать действие, движение, процесс бега. Интересным экспериментом футуристов были так называемые «динамические ассамбляжи» – смоделированные из различных материалов объемные подвижные композиции.

3. Симультанизм, динамика, движение являются особенностями эстетики футуризма. Футуристы смело «надвигают» одно изображение на другое. В картине У. Боччони «Состояние ума. № II», улицы входят в дома. Есть определенные футуристические установки: «Откроем фигуру как окно и заключим в нее среду, в которой она живет, провозгласим, что тротуар может влезть на ваш стол, что ваша голова может пересечь улицу, что справа, слева и позади» [61].

4. Художник в понимании футуристов – активный преобразователь поэтического и реального мира.

5. Футуризм – искусство урбанистическое. Мегалополис как центр техногенной цивилизации – ориентир футуристов, который они жаждут и создают. Звуки города, например, попытался передать живописными средствами У. Боччони в своем полотне «Голос улиц попадает в комнату».

Мы видим, что футуристическое течение было богато на программные манифесты, которые охватили практически все виды искусств. Активная агрессия, социальная активность художника, тяга к урбанизации поэтического и реального мира, трансформация категорий красоты – являются знаковыми особенностями футуризма в целом.

Можем сделать вывод, что идейные основы футуристов заключались: в отрицании культурных традиций прошлого, попытке

изменить прошлое, создать совершенно новое искусство, искусство новой цивилизации; футуристы воспевали войну, как «гигиену мира»; футуристы были вдохновлены индустриальными городами, их творчество не представляется без поклонение этим городам, без поклонения техническим новшествам, техники, большим скоростям, машинам; отрицая старые литературные традиции футуристы начинают проводить эксперименты в области языка, пунктуации и т.д.

При всей специфичности влияния футуризма на разные виды искусства просматриваются и общие принципы: время и энергия, техницизм и урбанизм, синтез искусств и коллективные художественные акции, эксперименты по выделению отдельных художественных элементов из привычного контекста.

## ГЛАВА II. ЛИТЕРАТУРНАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА ОТЕЧЕСТВЕННОГО ФУТУРИЗМА

### 2. 1. Отечественный футуризм в литературе

В России сообщения о новой литературной школе появились фактически сразу на страницах популярного журнала «Вестник литературы» №5 в 1909 году, в нем говорилось: «Футуризм – это слово, новое в литературе, как были новы слова романтизм, натурализм, символизм и другие «измы», – пущено в обращение пока только в Италии и во Франции группой литературных новаторов во главе с молодым поэтом Маринетти» [52, с. 6].

Известия о новом художественном направлении были встречены с воодушевлением. Однако приверженцы «Старого» реалистического искусства, обращавшие внимание прежде всего на содержание произведений старались сначала не замечать новое формирующееся направление, но, когда игнорировать его стало невозможно, в массе своей они высказались о футуризме крайне резко [37, с. 292].

Основные черты футуризма:

- бунтарство, анархичность мировоззрения, выражение массовых настроений толпы;
- отрицание культурных традиций, попытка создать искусство, устремлённое в будущее;
- бунт против привычных норм стихотворной речи, экспериментаторство в области ритмики, рифмы, ориентация на произносимый стих, лозунг, плакат;
- поиски раскрепощённого «самовитого» слова, эксперименты по созданию «заумного» языка;
- культ техники, индустриальных городов;
- пафос эпатажа.

Среди футуристов существовали отдельные группы, между которыми постоянно шла полемика. Представители разных авангардистских группы, претендовали на то, чтобы быть единственными выразителями футуристических ценностей. Но различия между футуристическими группами были проницаемы. Иногда конфликты возникали на почве этических и эстетических концепций той или иной группы.

Разнообразие российских литературных футуристических объединений можно свести к четырем организациям: «Гилея» (кубофутуристы), «Ассоциация эгофутуристов», «Мезонин поэзии» и «Центрифуга». Каждая из этих групп претендовала на главенствующую роль в искусстве. Но периодически эти группы объединялись для совместных устных и печатных выступлений [44, с. 20]. Поговорим подробнее о каждой из перечисленных литературно-художественных групп.

Одним из родоначальников отечественного футуризма был поэт Велимир Хлебников. Поэтическая речь Велимира Хлебникова отличалась от речи классических поэтов. Ритм имел много неожиданных ходов и поворотов, ритмический рисунок неожиданен, ассиметричен и ломан. Рифмы имеют образную и сюжетную значимость. Образы яркие и неожиданны, идут вразрез со стандартом. Так же удивляют словоновшества Хлебникова, которые он вводил очень обдуманно:

«Крылышкуя золотописьмом  
Тончайших жил,  
Кузнечик в кузов пуза уложил  
Прибрежных много трав и вер.  
«Пинь, пинь, пинь!» — тарарахнул зинзивер.  
О, лебедиво!  
О, озари!» [23, с. 30].

В. Хлебников изобрел особое обозначение для группы первых футуристов, подчеркивая самобытность русского авангарда, их называли «будетляне» (лат. futurum – будущее). Это был неологизм от словосочетания «люди, которые будут в будущем» [32, с.2].

В апреле 1910 г. в Петербургском издательстве «Журавль», организованным одним из лидеров русского авангарда Михаилом Матюшиным, появилось первое издание российских футуристов – книга «Садок судей». Участниками первого сборника были: В. Хлебников, Е. Гуро, В. Каменский, Д. и Н. Бурлюки, Е. Низен, С. Мясоедов, А. Гей (Городецкий) [44, с. 10].

Сборник «Садок судей» была напечатан на обратной стороне обоев и имел необычный внешний вид. Он имела небольшой «карманный» формат, отсутствовали титулы и оглавления, композиционное расположение поэтических и прозаических текстов шло единым потоком, при котором заголовки и авторские имена помещались в виде рамок на полях. Манифеста в начале сборника не было, однако первый текст – сборник ор.1 В.Каменского «Жить чудесно» – выполнял его функции.

Среди других произведений В.Каменского – ор.5 «Чурлю-Журль», ор.11 «Вечером на даче» и ор.12 «Скука старой девы». «Чурлю-Журль»:

«Звенит и смеется,  
Солнится, весело льется  
Дикий лесной журчеек-  
Своевольный мальчишка-  
Чурлю-Журль» [16].

Также опубликованы: «инфантильная» проза Е.Г. Низен «Детский рай», «Праздник» и Е.Г. Гуро «Детство», «Недотрога». Опубликованы стихи Н. и Д. Бурлюка и А. Гея, рассказ С.Н. Мясоедова «В дороге», 19 opus'ов Д.Бурлюка. Как и все стихи в сборнике, они даны единым потоком, без знаков препинания и без употребления ряда букв (ера, ятя, фиты, ижицы), на что в первую очередь было обращено внимание критики.

Завершали сборник произведения Хлебникова «Маркиза Дэзес», первая часть поэмы «Журавль» и «Зверинец». «Зверинец»:

«О, Сад, Сад!

Где железо подобно отцу, напоминающему братьям, что они братья, и останавливающему кровопролитную схватку.

Где немцы ходят пить пиво.

А красотки продавать тело» [23].

В рецензиях критика особо выделяла стихи В. Каменского. По словам Н.С. Гумилёва, «его бесчисленные неологизмы, подчас очень смелые, читатель понимает без труда и от всего цикла стихов уносит впечатление новизны, свежей и радостной» [39, с 77]. Касаясь В. Хлебникова, поэт заметил, что его образы «убедительны своей нелепостью, мысли – своей парадоксальностью».

Однако в целом экспериментальный характер сборника остался незамеченным современниками. Тем не менее сами участники сборника в отказе от традиционных представлений о «хорошем вкусе» как раз и видели главное достоинство своего издания [18, с.77].

Особую остроту сборнику придавали рисунки В. Д. Бурлюка, им были исполнены портреты шестерых его участников [38, с. 143]. Портреты вызывали ассоциации с примитивными рисунками или резьбой по камню.

Таким образом, В. Хлебников встал во главе новой русской литературы, а «Садок судей» указал новый путь поэтического и изобразительного творчества. С выходом в свет книги «Садок Судей» образовалось ядро будущей группы «Гилея».

Осенью 1911 г. в Московском училище живописи, ваяния и зодчества произошла встреча Д. Бурлюка с Владимиром Маяковским. Вместе с участниками первого сборника «Садок судей» он и А. Крученых, составили ядро литературного объединения будетлян «Гилея» [52, с. 22]. Литературно-художественная группа «Гилея», или «будетляне», именовали себя также «кубофутуристами». Кубофутуризм – одно из



направлений русского авангарда начала XX в. Оно соединило в себе принципы французского кубизма (использование подчеркнута геометризованных условных форм, в основном в живописи) и итальянского футуризма (культ будущего).

Название «Гилея» произошло от древнегреческого названия скифской области в устье Днепра близ Херсонеса, где находилось имение Чернянка, управляющим имением был отец братьев Бурлюков. Владимир, Давид и Николай Бурлюки проявляли любовь и склонность к авангардному искусству. Б. Лившиц, В. Хлебников, В. Маяковский, А. Крученых часто бывали в имении Чернянга. Д. Бурлюк объединил участников движения «будетлян» [8].

Участники группы «Гилея» не относили себя ни к одному из европейских художественных течений в полной мере и подчеркивали свою самобытность через обращение к русским народным и древним первобытным истокам. Отмечается преобладание скифской тематики в русском футуризме [32, с. 22]. «Гилейцы» не желали принимать футуристическое название для будетлян.

Русский поэт-футурист, переводчик Бенедикт Лившиц в «Полутораглазом стрельце» пишет о «своеобразном «гилейском» национализме», «скифском воине», который смотрит лицом на Восток и только полглаза скосил на Запад [5, с. 12], что указывает на ориентиры группы «Гилея» в отношении Запада и Востока. «Гилейцы» видели своей главной задачей «взорвать» изнутри «идеалы академизма и другие традиционные схемы рационального восприятия» [8, с. 15], приблизить искусство к той области, где интуиция преобладает над знанием.

Период становления футуризма приходится на 1910-1913 гг., а самое плодотворное творчество группы «Гилея» относится к 1912-1914 гг. – это экспериментальный период, когда авторы создавали как свои собственные авторские сборники, так и коллективные. Этот период Д. Бурлюк называл

«лабораторией», где «изготавливаются целые модели нового стиля» [6, с. 60].

18 декабря 1912 г. в обложке, обтянутой мешковиной, появился сборник «Пощечина общественному вкусу» с произведениями В. Хлебникова, стихотворениями В. Маяковского, А. Кручёных, Д. Бурлюка и Б. Лившица, маленькими рассказами В. Кандинского, а также выразительной прозой Н. Бурлюка. Заглавие «Пощечина общественному вкусу» стало нарицательным [17].

К книге прилагался одноименный манифест, подписанный Д. Бурлюком, Маяковским, Крученых и Хлебниковым. Манифест отрицал прежние эстетические ценности и заявлял о разрыве с существующей литературной традицией: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и прочих, и прочих с Парохода Современности» [17].

Большое внимание уделено проблемам живописи, проблемам поиска путей развития современной поэзии и изобразительного искусства. В кратчайший срок весь тираж был распродан. Набирала силу издательская деятельность. Сборник вызвал большое количество отрицательных рецензий. Были критики, которые видели в «Пощечине общественному вкусу» нравственное падение. Но были и те, кто сумел увидеть подлинную проблему литературной традиции и ее изменения.

В феврале 1913 г. вышел в свет второй сборник «Садок судей II» [19]. Новый сборник не носил узко группового характера. К сотрудничеству были приглашены участники «Гилеи», а в качестве иллюстраторов – М.Ф. Ларионов и Н.С. Гончарова.

Сборник открывает знаменитый манифест, подписанный Д. и Н. Бурлюками, Е. Гуро, В. Маяковским, Е. Низен, В. Хлебниковым, Б. Лившицем и А. Кручёных, в котором «новыми людьми новой жизни» выдвигаются «впервые новые принципы творчества». Среди основных его положений:

- стремление перестать «рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам»;

- желание «видеть в буквах лишь направляющие речи» и «придавать содержание словам по их начертательной и фонетической характеристике»;

- упразднение знаков препинания и «отрицание» правописания, выдвижение нового поэтического размера – «живого разговорного слова»;

- указание на самостоятельное художественное значение, которое несёт в себе рукописный текст автора: «его помарки и виньетки творческого ожидания» признаются неотделимыми от содержания текста, а в почерке предлагается видеть «составляющую поэтического импульса» [19].

В том же и в последующем годах появились и другие издания футуристов: сборник стихов и рисунков «Требник троих» с участием В. Хлебникова, В. Маяковского, братьев Бурлюков, В. Татлина, сборник «Дохлая луна», в подзаголовке которого участники впервые обозначили себя как «футуристы», сборник «Молоко кобылиц» со стихотворениями В. Хлебникова, В. Маяковского, В. Каменского и рисунками А. Экстер, Д. и В. Бурлюков.

В сборниках футуристических рисунков и стихов «Дохлая луна», «Затычка», «Молоко кобылиц» изложено кредо футуристов, которые стремились к независимости, освобождению слова, пытались изменить традиционную систему литературного текста, противопоставляли свои направления итальянскому футуризму и настойчиво утверждали самобытность происхождения русского футуризма [55, с. 15].

Отечественные футуристы вели большую экспериментаторскую работу в области литературного языка и выражали свои основные принципы в многочисленных манифестах: «Слово как таковое», «Новые пути слова» и т.д. Слово должно быть построено не по принципам логики и грамматики, а по своим внутренним правилам.

Все футуристические книги, альманахи и сборники составлялись авторами, которые являлись одновременно литераторами, художниками, конструкторами и оформителями этих изданий. Футуристы экспериментировали с типографским набором, используя шрифты различных кеглей, контрастных начертаний и гарнитур, выполняли страницы книг и их обложки из оригинальных, непривычных для книгопечатания материалов [55, с. 18].

Кубофутуристы в союзе с эгофутуристами в 1914 г. выпустили альманах «Рыкающий парнас», включивший в себя манифест «Идите к черту!». В манифесте футуристы отмежевывались от символистов, акмеистов и эгофутуристов:

Сегодня мы выплевываем навязшее на наших зубах прошлое, заявляя:

- все футуристы объединены только нашей группой;
- мы отбросили наши случайные клички эго и кубо и объединились в единую литературную компанию футуристов.

Однако союз кубофутуристов и эгофутуристов продлился недолго. Союз распался во время первых совместных поездок по городам России.

Наиболее серьезным соперником кубофутуристов было объединение эгофутуристов. Создание «эгофутуризма» возникло по инициативе И. Северянина. Осенью 1911 г. Игорь Северянин и несколько петербургских поэтов организовали литературную группу «Его». Название группы «Его» можно переводить как «Я-футуризм, Я-будущее». Т. е. Создание новой поэтической школы И. Северянин обосновывал идеей эгоцентрической личности художника, уподобляемой вселенной [44, с. 10]. Эгофутуризм стремился оградить себя от влияния итальянского футуризма. Самоутверждение творческой личности, описание ее становления и самоощущений становится почти единственным предметом эгофутуристической поэзии [47, с. 2].

В ноябре 1911 г. И. Северянин выпустил стихотворный сборник «Пролог. Эгофутуризм. Поэза грандос. Апофеозная тетрадь третьего тома» [20]. В манифесте в стихотворной форме было изложено программное кредо нового направления:

«Мы живы острым и мгновенным,  
Наш избалованный каприз:  
Быть ледяным, но вдохновенным,  
И что ни слово – то сюрприз» [20].

Однако И. Северянин не имел конкретной творческой программы. Стилистические особенности произведений И. Северянина во многом обусловлены реализацией лозунгов эгофутуризма: «1. Душа – единственная истина. 2. Самоутверждение личности. 3. Поиски нового без отверганья старого. 4. Осмысленные неологизмы. 5. Смелые образы, эпитеты, ассонансы и диссонансы. 6. Борьба со «стереотипами» и «заставками». 7. Разнообразие метров» [11].

Исходя из лозунгов И. Северянина, мы видим, что теоретических новшеств данная программа не вводит. В ней Северянин фактически провозглашает себя единственной и неповторимой поэтической личностью. Встав во главе созданного им нового течения, он изначально противопоставляет себя литературным единомышленникам:

«Я, гений Игорь Северянин,  
Своей победой упоен:  
Я повсеградно оэкранен!  
Я повсесердно утвержден!» [20].

В январе 1912 г. в Петербурге была создана «Академия эгопоэзии». Первоначально в литературную группу входили: И. Игнатьев (И.В. Казанский), В. Гнедов, П. Широков, Д. Крючков, К. Олимпов (К.К. Фофанов), Грааль-Арельский (С.С. Петров), Г. Иванов. Ими был выпущен манифест Вселенского эгофутуризма под названием «Скрижали эгопоэзии», где предтечами нового литературного течения были

объявлены Мирра Лохвицкая и Константин Фофанов, чьи эстетические позиции были гораздо ближе поэтике символизма, чем эфемерному «искусству будущего». Впрочем, и сами тезисы, состоящие из громких фраз «человек - эгоист», «божество – Единица», «человек – дробь Бога», ничего нового не содержали: все это встречалось в русской поэзии задолго до появления эгофутуризма [44, с. 25].

Серьезной литературной программы у соратников не было, а в силу декларируемого ими же запредельного эгоизма не существовало и четкой организационной структуры. Подписавшие манифест не составляли единой группы.

Однако, И. Северянин в ноябре 1912 г. в журнале «Гиперборей» официально объявил о своем выходе из кружка «Его». Причинами этого шага были не столько эстетические разногласия, сколько напряженные отношения в споре за лидерство с К. Олиповым [49, с. 2].

После ухода И. Северянина главой эгофутуристов стал И. Игнатъев. Им было создано литературное объединение «Интуитивная ассоциация эгофутуризма». И. Игнатъев стремился перейти к более глубокому философскому и эстетическому обоснованию нового направления как интуитивного творчества индивида. «Интуиция – недостающее звено, утешающее нас сегодня, в конечности спаяет круг иного мира, иного предела, - от коего человек ушел и к коему вновь возвращается. Это, по-видимому, бесконечный путь естества. Вечный круг, вечный бег - вот самоцель эгофутуриста» – таков один из выводов Игнатъева [33, с. 12]. Теперь эгофутуристы противопоставляли себя И. Северянину, признали свое творчество плодом западных веяний.

И. Игнатъев выступал как теоретик, критик, поэт, он основал издательство «Петербургский глашатай», для популяризации нового течения. Издания эгофутуристов были небольшими по объему – 1-2 листа, минимум иллюстраций, в мягкой обложке, и внешне уступали во все сборники кубофутуристов. В них почти не было прозы, больших рецензий

и критики. В альманахах отразилась интересная, своеобразная экспериментаторская работа. И. Игнатъев широко вводил в стихи математические знаки, нотную запись, проектируя визуальную поэзию [44, с. 28].

Другим экспериментатором был Василиск Гнедов. Он писал стихи и ритмическую прозу (поэзы и ритмеи) на основе старославянских корней, используя алогизм, разрушая синтаксические связи. В поисках новых поэтических путей он пытался обновить рифмы, предложив вместо традиционной (музыкальной) рифмы новое согласованное сочетание – рифмы понятий [52, с. 27].

В своем манифесте В. Гнедов писал: «Также крайне необходимы диссонансы понятий, которые впоследствии станут главным строительным материалом. Например, 1) Коромысло – дуга: рифма понятий (кривизна); сюда же – небо, радуга... 2) Вкусовые рифмы: хрен, горчица... те же рифмы – горькие. 3) Обонятельные: мышьяк – чеснок. 4) Осязательные – сталь, стекло - рифмы шероховатости, гладкости... 5) Зрительные – как по характеру написания... так и по понятию: вода – зеркало – перламутр и прочее. 6) Цветные рифмы; с и з (свистящие, имеющие одинаковую основную окраску; к и г (гортанные)... и т. д.» [52, с. 27].

Московское объединение, близкое эгофутуризму и представлявшее собой умеренное крыло русского авангарда – «Мезонин поэзии» просуществовало недолго: образованное летом 1913 г., оно распалось к январю 1914 г. [44, с. 37]. Эту группу образовали московские эгофутуристы В. Шершеневич, Л. Зак, К. Большаков, Б. Лавренев, С. Третьяков, Р. Ивнев.

В одноименном издательстве вышло три альманаха: «Вернисаж», «Пир во время чумы», «Крематорий здравомыслия». Вдохновителем и художественным оформителем этих небольших брошюр был поэт и художник Л. Зак [52, с. 22].

Во главе «Мезонина поэзии» был энергичный В. Шершневич. Новая группа поэтов стремилась противопоставить себя бюджетлянам. «Гилейцы», как известно, подчеркивали свое русское происхождение и эстетическую независимость от Запада. В отличие от В. Хлебникова В. Шершеневич имел особое пристрастие к итальянскому футуризму и занимался переводом основных манифестов итальянского футуризма [52, с. 36].

В. Шершеневич перевел и издал основные манифесты итальянского футуризма, поэму Т. Маринетти «Битва у Триполи» и его роман «Футурист Мафарка» В 1914 г. по инициативе Шершеневича и Кульбина приехал Маринетти. Ларионов, Маяковский и Бурлюк не явились.

В. Шершневич определяет черты своей лирики, как современность, антиэстетизм и урбанизм. Начиная с альманахов «Мезонина поэзии», он пытался создать свой стиль: сосредоточился на образах города-спрута, стал культивировать «ритм остроугольных рисунков, обостренный жестокими диссонансами» рифм [53. 92].

С 1916 года В. Шершеневич разрабатывает новое направление футуризма – имажинизм. Имажинизм (от фр. и англ. Image-образ) – литературно-художественное течение, возникшее в России в первые послереволюционные годы на основе литературной практики футуризма. С 1919 года имажинизм публично становится новой литературной группой [55. С, 28].

«Мезонин поэзии» считался в литературных кругах умеренным крылом футуризма. Движение было построено не на общей идеологической платформе. Объединение распалось в конце 1913 года. «Мезонин поэзии» издал три альманаха: «Вернисаж», «Пир во время чумы», «Крематорий здравомыслия» и несколько сборников.

В 1914 г. в Москве была образована футуристическая группа «Центрифуга» из левого крыла поэтов, ранее связанных с издательством «Лирика». «Центрифуга» просуществовала вплоть до 1917 г. Название группы означало фантастическую машину, взлетающую в «бесконечном



лѣте вырви постройтельных огней». Основные участники - С. Бобров, Б. Пастернак и Н. Асеев - были знакомы задолго до ее основания [55. С, 28]. Участники группы «центрифуга» терпимо относились и к культурной традиции XIX в., и к символизму.

Особенностью в теории и художественной практике участников «Центрифуги» было то, что при построении лирического произведения центр внимания со слова как такового перемещался на интонационно-ритмические и синтаксические структуры. В их творчестве органично соединялось футуристическое экспериментаторство и опоры на традиции [60. 77].

Кроме вышеназванных поэтов, в группу «Центрифуга» входили Божидар (Б. Гордеев), Г. Петников, И. Аксенов и другие. Поэтическая группа просуществовала до конца 1917-го, а книги под маркой «Центрифуги» продолжали выходить до 1922 года.

Рассмотрим основные черты футуризма на конкретных примерах творчества футуристов:

Позиция поэтов-футуристов по отношению к войне изначально была на стороне итальянских футуристов, воспевание войны, ожидание ее, но со временем взгляды отечественных футуристов на войну, анархию, милитаризм изменились. Известно, что глава итальянских футуристов Филиппо Томмазо Маринетти в девятом пункте своего «Манифеста футуризма» (1909) выразил желание «восславить войну единственную гигиену мира – милитаризм, патриотизм, разрушительный жест анархистов, прекрасные Идеи, которые убивают, и презрение к женщине» [14]. В. Маяковский в статье «Штатская шрапнель» 1914 г. [15] почти дословно процитировал коллегу по цеху: «...Каждое насилие в истории – шаг к совершенству, шаг к идеальному государству» [9]. «Сейчас две мысли: Россия – Война, это лучшее из всего, что мыслится...» [15], - пишет он в статье «Россия. Искусство. Мы» (1914 г.). «Обновляющее влияние войны на личность было популярной темой в русской военной

литературе», замечает видный зарубежный исследователь Б. Хеллман [29, с.92].

Но со временем позиция В. Маяковского меняется, он неоднозначно относится к войне. Поэзию футуристов В. Маяковский признает единственно соответствующей требованиям исторического момента. В произведениях «Мысли в призыв», «Война объявлена» [15], «Мама и убитый немецкий вечер» прослеживается трагизм восприятия В. Маяковским Первой Мировой войны.

В стихотворении «Мама и убитый немецкий вечер» обозначена антивоенная тема. Стихотворение, наполнено тягостными мотивами, открывается короткой городской зарисовкой, в которой черный цвет улиц контрастирует с белизной лиц матерей.

«По черным улицам белые матери  
Судорожно простерлись, как по гробу газет.  
Вплакались в орущих о побитом неприятеле:  
«Ах, закройте, закройте глаза газет!»» [15].

Отношение поэтов-футуристов к войне выражено средствами экспрессивной поэтики более последовательно, чем у поэтов других течений, которые в своих откликах на войну отказываются от специфичных для символизма и акмеизма художественных средств в пользу реалистической образности.

Футуристы бунтовали против привычных норм стихотворной речи, занимались экспериментаторством в области ритмики, рифмы. К примеру самое известное произведение В. Гнедова - «Поэмы конца», которая входит в цикл из пятнадцати поэм, изданных в 1913 г. под названием «Смерть искусству». «Поэма конца» - это чистый лист, в верхней части которого размещено только заглавие, это произведение полностью отрицает смысл и язык. У читателя появляется возможность самому заполнить чистое пространство листа поэмы своими мыслями,

ассоциациями, образами. Это произведение было эпатажным по своей сути.

Акмеист Михаил Зенкевич в своих воспоминаниях красочно описывает, как на середину комнаты выходил молодой человек «с широким плоским лицом, в потертом пиджачке, без воротника, в обшмыганных, с махрами внизу брюк – Василиск Гнедов – сама поэзия, читает свою гениальную поэму конца. В книге под этим заглавием пустая страница, но я все же читаю эту поэму, – выкрикивает он и вместо чтения делает кистью правой руки широкий похабный жест. Свою поэму он читает ритмо-движением» [55. с. 35].

В ходе экспериментов футуристов над языком появилась «заумь». Заумь - для футуристов язык «для себя», способность поэта «выражаться не только общим языком, но и личным, не имеющим определенного значения, заумным. Футуристы делали упор на ритмические выразительные возможности языка и возможности самовыражения личности через непонятный для других набор звуков [22, с. 50].

Велимир Хлебников предполагал, что создание заумного языка позволит разложить язык на элементы и создать "что-то вроде закона Менделеева". Заумь исходила из двух предпосылок: 1) "первая согласная слова управляет всем словом, приказывает остальным"; 2) слова, начинающиеся с одной и той же согласной, объединяются каким-то общим понятием. Например, слова, начинающиеся с Ч, по мнению Хлебникова, обозначают "одно тело в оболочке другого": чашка, чан, череп, чулок. Хлебников верил, что заумный язык сможет стать языком будущего и объединит всех людей [23].

Необычное стихотворение В. Хлебникова «Заклятие смехом» [25]. В этом стихотворении обыграно одно слово - смех, благодаря автору это слово приобретает различные формы и совершенно меняет свой смысл. Само понятие смеха возведено в стихотворении в Абсолют.

«О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,

О, засмейтесь усмеяльно!» [23].

Эпатаж был главной частью футуристической деятельности. Кубофутуристы эпатировали своими литературными и художественными произведениями, такими как: «Пощечина общественному вкусу», «Дохлая луна», «Идите к черту» и т.д. Помимо изложения концептуальных оснований новых художественных течений, футуристы делали вызов публике, вызывали ее на скандал. Максимальную яркость футуристическое эпатирование приобрело в области самого поведения новых поэтов, дополняющим творчество художественное. К. Малевич по этому поводу писал: «Футуризм больше всего выражался в поведении, в отношении к данному состоянию общества. Поэтому наш футуризм проявил себя гораздо больше в выступлениях, чем в произведениях» [32, с 198].

Помимо традиционных докладов и чтения произведений Д. Бурлюк и В. Каменский раскрашивали лица, золотили носы, А. Крученых в петлицах своего сюртука носил морковку, В. Маяковский появлялся на публике в желтой кофте. Огромный успех имели публичные выступления футуристов «Гилейцы» очень много ездили по городам России, за что Д. Бурлюк и В. Маяковский были исключены из училища.

Появление футуризма в отечественной культуре было воспринято неоднозначно. Но несмотря на это футуризм стал одним из передовых направлений в литературе 1910-х-1920-х гг. Среди футуристов существовали отдельные группы, между которыми постоянно шла полемика. Футуристы отказались от синтаксиса и строфики, придумывали новые слова, которые, по их мнению, лучше и полнее отражали действительность.

## **2.2. Художественная практика отечественного футуризма**

Футуризм ориентировался на освоение и использование того, что для сознания культуры начала века выступило в форме «хаоса» нового, урбанистического по своей сущности. К. Малевич говорил: «Футуризм как мироощущение, выражаясь в динамике, считался урбанистическим искусством. Содержанием футуризма был мир стали-электромоторный» [8].

Футуризм в истинном его проявлении широкого распространения в отечественной живописи не получил. Н.И. Харджиев писал, что: «В России футуристическая живопись в сущности не было, если не считать отдельных опытов К. Малевича («Точильщик» (принцип мелькания)) (см. Приложение 3), Н. Гончаровой («Аэроплан над поездом») (см. Приложение 4), М. Ларионова («Город»). Зато кубизм с самого возникновения оказал большое влияние на молодых отечественных художников. Можно также сблизить с футуризмом лучизм [64, с. 206].

В результате совмещения экспериментов с кубизмом и футуризмом появляется «кубофутуризм». Основными художественными чертами которого были:

- аналитический «канон сдвинутой конструкции» кубистов;
- пространственно-временной динамизм футуристов.

Примером кубофутуристической работы может служить картина К. Малевича «Лесоруб» (см. Приложение 5). С одной стороны, лесоруб разложен на части и «пересобран» по канонам кубизма, но, с другой стороны, цветом и умножением контуров Малевич постарался передать ритм его движений.

С новым западным искусством отечественные художники были знакомы давно. Они пристально изучали последние новации западной живописи. К примеру изучение Д. и В. Бурлюками кубизма описано Б. Лившицом: «Снимок с последней вещи Пикассо. Его лишь недавно привезла из Парижа Экстер. Последнее слово французской живописи.

Произнесенное там, в авангарде, оно как лозунг будет передано, уже передается, по всему левому фронту, вызовет тысячу откликов и подражаний, положит основание новому течению. Как заговорщики над захваченным планом неприятельской крепости, склоняются братья над драгоценным снимком – первым опытом разложения тела на плоскости. Ребром подносят руку к глазам; исследуя композицию, мысленно дробят картину на части» [8, с. 166].

В 1907-1911 гг. художники-авангардисты: Д. и В. Бурлюки, В. Кандинский, А. Явленский, М. Веревкина, Н. Гончарова, М. Ларионов, К. Малевич, Р. Фальк, А. Шевченко, А. Лентулов, М. Матюшин, А. Экстер, И. Машков, П. Кончаловский, Г. Якулов, В. Татлин, А. Куприн и другие – принимали участие в различных выставках, в частности, в экспозициях «Московского товарищества художников», «Золотого руна», в «Интернациональной выставке картин, скульптур, гравюр и рисунков» («Салон» и «Салон II») [44, с. 56].

Предыстория русского визуального авангарда во многом связана с деятельностью Николая Ивановича Кульбина (1868–1917), который объединил левые художественные силы и был инициатором футуристического движения. В 1908 году он создал объединение «Треугольник» (Знание-Любовь-Воля) и организовал выставки «Современные течения в искусстве» и в 1909 г. «Импрессионисты».

На выставке «Импрессионисты» в Вильне: были показаны полотна В. и Д. Бурлюков, А. Баллиера, Владимира Баранова-Россине, Владимира Козлинского. Эти экспозиции отличались эклектизмом.

В 1910-м он опубликовал статью «Свободное искусство как основа жизни», а через год выступил на Всероссийском съезде художников с докладом «Гармония и диссонанс, их тесные сочетания в искусстве и жизни». Н. Кульбин выдвинул спиралевидную теорию развития культуры, верил в то, что можно впрячь в одну телегу академизм и футуристов [24].

Большую роль в футуристическом движении сыграл «Союз молодежи», созданный в Петербурге в 1909 году по инициативе художника Михаила Матюшина и его жены, поэта Елены Гуро. Е. Гуро и М. Матюшин покинули группу «Треугольник», обвинили Н. Кульбина в «декадентстве и врубелизме».

В уставе «Союза молодежи», который был утвержден 16 февраля 1910 г., было записано, что цель общества – «ознакомление своих членов с современными течениями в искусстве, развитие в них эстетических вкусов путем совместных занятий рисованием и живописью, а также обменом мнений по вопросам искусства». Проходившая в ноябре 1913-январе 1914 г. выставка «Союза молодежи» стала последней. Общество распалось, но его смерть была сродни умиранию созревшего колоса [52, с. 10].

В течение 1910-1913 гг. «Союз молодежи», ядром которого были кубофутуристы, организовал шесть выставок в Петербурге и Риге. На выставках были представлены картины разнообразных живописных направлений. Так, на второй и третьей выставках «Союза молодежи» (в апреле 1911 г. и январе 1912 г. в Петербурге) выставились художники трех «левых» группировки: «Бубновый валет», «Союз молодежи», «Ослиный хвост». Выставки обычно устраивали, финансировали (на деньги родных или в складчину) и комментировали сами авторы.

В 1910 году прошла московская выставка художников-авангардистов под названием «Бубновый валет». Были представлены работы молодых художников, стремящихся к творческой свободе. В 1911 году, образуется одноимённый творческий коллектив, в состав которого войдут: К.С. Малевич, М.Ф. Ларионов, П.П. Кончаловский, А.В. Куприн, А.В. Лентулов, И.И. Машков, А.А. Осмеркин, В.В. Рождественский, Р.Р. Фальк и, впоследствии, другие художники.

Идею создания названия приписывают Михаилу Ларионову, и оно имеет несколько трактовок. До 1917 года «бубновыми валетами» называли заключённых, за их одеяние. Существует старинное французское описание

карты: «бубновый валет – мошенник, плут». Свой выбор художник пояснял так: «Слишком много претенциозных названий. Как протест мы решили, чем хуже, тем лучше. Что может быть нелепее «Бубнового валета»?» [62].

Основной задачей художников «Бубнового Валета» было выражение своих чувств. Идейность вылилась в невероятную продуктивность, и художники сообщества создавали много полотен [62].

В начале XX века огромное влияние на русское изобразительное искусство оказала французская живопись, в частности кубизм, она же сыграла весомую роль в становлении «русского авангарда». Особый интерес вызывали такие художники как: П. Гоген, К. Моне, П. Пикассо, А. Матисс, чьи новаторские решения были близки по духу к представителям группы «Бубновый валет». Однако самым значимым из них стал Поль Сезанн.

Вдохновляясь западноевропейскими тенденциями, но не забывая про русские традиции, их творчество стало своеобразным синтезом модернизма и языка народного искусства. Бубнововалетовцы сочетали принципы кубизма и фовизма с лубком, росписью по дереву и керамике, а также росписью подносов и вывесок.

Вся деятельность «Бубнового Валета» была направлена на рождение нового, ранее невиданного, и дало возможность развиваться таким авангардным направлениям как лучизм, кубофутуризм, супрематизм, абстракционизм.

Общество художников «Бубновый валет» часто устраивало диспуты, с докладами выступали Н. Кульбин, Д. и Н. Бурлюки, В. Маяковский, А. Крученых. Маяковский выступал «серьезно, почти академически». Эти доклады открыли серию устных и печатных выступлений авангардистов в 1912-1913 гг., теоретически обосновывавших новую живопись. Каждое из таких выступлений непременно сопровождалось полемикой и скандалами [44, с. 61]. Авангардисты появлялись на диспутах с раскрашенными



лицами, с особыми отличительными атрибутами и каждый раз их появлению сопутствовали одобрение или возмущение публики. Порой диспуты заканчивались драками и вмешательством полиции.

От М. Ларионова футуристы унаследовали обычай раскраски лиц (сажей, краской, иногда наносились геометрические рисунки), воспринятый далее и другими художественными организациями «прогрессивного» направления. Объяснение подобной привычки потребовало выпуска специального манифеста «Почему мы раскрашиваемся?» (1913 г.), в котором Ларионов заявил, что подобным образом осуществляется вторжение искусства в жизнь и раскраска есть «начало вторжения» (см. Приложение 6).

Акцент ставился на «важнейшей футуристической ценности – эфемерности, погруженности искусства в вечно изменчивый поток жизни», потому что раскраска «предельно брэнна, она неизбежно исчезает». Таким образом, хотя раскрашивание лиц и тел не было для русских авангардистов идеологической акцией, и здесь доминировало игровое начало, легкомысленность и абсурд, все-таки это была принципиальная, знаковая и жест.

В 1912 г. М. Ларионов и Н. Гончарова покинули группу «Бубновый валет» организовали выставку «Ослиный хвост», в которой приняли участие М. Ларионов, Н. Гончарова, К. Малевич, А. Шевченко, Е. Сагайдачный, С. Бобров, К. Зданевич, М. Ле-Дантю и другие. Чуть позже Ларионов и Гончарова организовали объединение художников «Ослиный хвост», куда вошли К. Малевич, А. Шевченко, В. Барт и др.

На публичном диспуте, организованном Д. Бурлюком в феврале 1912 г., выступила Н. Гончарова. Она обвинила «Бубновый валет» в эпигонстве и консерватизме и просила не смешивать созданную ею с Ларионовым группу «будущников» с «бубновалетчиками» [44, с. 66].

«Кубизм – вещь хорошая, но не совсем новая», – говорила Гончарова. Скифские каменные бабы, крашеные деревянные куклы,

продаваемые на ярмарках, – те же кубистические произведения. Правда, это не живопись, а скульптура, но и во Франции, родине кубизма, исходной точкой для этого направления послужили памятники готической скульптуры. Я уже давно работаю в манере кубизма, однако решительно осуждаю позицию «Бубнового Валета», который творческую деятельность заменил теоретизированием. Гениальные творцы искусства никогда не опережали теорией практику, а строили теорию на основе ранее созданных вещей. Если религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, были всегда самым величественным, самым совершенным проявлением творческой деятельности человека это объясняется тем, что такое искусство никогда не грешило теоретичностью. Художник твердо знал, что он изображает и зачем он изображает, благодаря этому мысль его была ясна и определена, для нее оставалось только подыскать столь же ясную и определенную форму. В противоположность Д. Бурлюку, я утверждаю, что во все времена было и будет безразлично, что изображает художник, хотя наряду с этим чрезвычайно важно и то, как он воплощает свой замысел» [5].

Художников группы «Ослиный хвост» привлекали нарядные краски и выразительные линии примитивных форм искусства, его увлекательные стилизации и жизнерадостность. «Ослинохвостовцы» отдавали предпочтение лубку, старорусской иконе, скифской, византийской, африканской, египетской культурам, примитивному анонимному и авторскому искусству. К примеру Н. Гончаровой, которая работала над религиозными темами чаще других авангардных художников, был создан тетраптих «Евангелисты» (см. Приложение 7), представлявший собой лубочное изображение святых. Т. о. художники показывали, что все новаторские открытия являются повторением далекого прошлого искусства.

В 1913 г. консолидация художников «Ослиный хвост» распалась, а М. Ларионов стал разрабатывать новое направление в искусстве, названное

им лучизмом. Это была одна из первых форм европейского абстрактного искусства, основывающаяся на смещении световых спектров и светопередачи, так как согласно теоретикам человек или предмет воспринимается как сумма лучей, идущих от света. К примеру свободная по живописному исполнению работа М. Ларионова в лучизме «Коричнево-желтый лучизм». Однако теория и мастерство лучизма не развивалась в течение [44, с. 72].

В декабре 1915 г. состоялась «Последняя футуристическая выставка 0,10». «0» в названии выставки знаменовал конец искусства, а «10» обозначило число предполагаемых участников экспозиции. На выставке были показаны висячие конструкции (угловые контррельефы) В. Татлина и 39 геометрических абстракций К. Малевича, представлявших собой композиции из красных и белых цветов, построенных по принципу «экономии» художественных средств, «динамики покоя» и «силы статики». В выставке участвовали и последователи К. Малевича – М. Меньков и И.Клюн. Так началась эпоха супрематизма. В полотнах «супрематистов» было представлено новое направление авангарда, отличное от постимпрессионизма, неопрimitивизма, не вытекающее из теорий кубизма и футуризма [52, с. 90].

Таким образом, мы можем говорить о том, что в изобразительное искусство, как и в литературу футуризм принес много нового. Футуристический стиль в изобразительном искусстве отказывался от традиционной культуры. Но отечественные художники в своих работах часто отдавали предпочтение лубку, старорусской иконе, скифской, византийской, африканской, египетской культурам, примитивному анонимному и авторскому искусству.

### **3. 3. Сравнительная характеристика итальянского и отечественного футуризма**

О итальянском и отечественном футуризме написано много работ. Самые разные аспекты такого художественного течения, как футуризм, уже изучены, но все же остается много вопросов, связанных, как с двумя движениями по отдельности, так и с их взаимодействием.

В Италии и в России новое художественное направление возникло как реакция на засилье «музейного» стиля и «неподвижность культуры», как попытка создать искусство будущего. Но футуризм в этих странах просуществовал не долго, чуть более десяти лет (1910-е-1920-е гг. XX века).

Отказ от культурного наследия предшествующих эпох и традиционной культуры является общим в итальянском и отечественном футуризме. «Мы не желаем иметь с прошлым ничего общего...» провозгласил Т. Маринетти. То же самое заявили и кубофутуристы в манифесте «Пощечина общественному вкусу». Они писали, что нужно «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности» [28, с. 129].

Для итальянского и отечественного футуризма характерны урбанизм, культ техники, постоянное движение. Это подтверждает В. Брюсов: «Мы будем говорить о том, что мы знаем, а не о том, чего мы не знаем или знаем понаслышке, или из книг. Для нас спокойная природа далека. Она почти фикция. Мы жители города и нам ближе, знакомее город с его небоскребами, чем посева, озимия» [55, с. 52]. Стихотворения, посвященные городу, писали Маяковский «Адище города» (1913 г.), «Ночь» (1912 г.), «Шумики, шумы и шумищи» (1913), Северянин «Городская осень», Хлебников «Вы помните о городе, обиженном в чуде».

Привлечение внимания играло важную роль в деятельности футуристов. Эксперименты со словом, выпуск манифестов, эпатажные выступления, сопровождаемые скандалами. Все перечисленные нами сходства итальянского и отечественного футуризма имели ряд

отличительных особенностей. Исходя из этого можем сделать вывод, что русский футуризм был чем-то совершенно отличным от итальянского.

Об итальянском футуризме в России было известно с 1909 г., когда в печати появился первый манифест Т. Маринетти «Обоснование и манифест футуризма». Т. Маринетти, основатель итальянского футуризма, в 1914 г. посетил Россию. Визит Т. Маринетти в Россию был осуществлен благодаря усилиям, предпринятым в Париже Г.Э. Тастевеном. Он и художник Н.И. Кульбин считали, что приезд Т. Маринетти сблизит представителей русского и итальянского авангарда.

Однако в России Т. Маринетти был встречен холодно, и некоторым его почитателям с трудом удалось удалить надвигавшийся скандал. Холодная встреча итальянского футуриста по большей части была связана с различиями между итальянским и отечественным футуризмом в идеологии, в поэтике. Отечественные футуристы были далеки от программного урбанизма, милитаризма, безудержного преклонения перед машиной, от пандинамизма.

Отечественные кубофутуристы постоянно подчеркивали свою независимость и самостоятельность. Незадолго до приезда Т. Маринетти, в ноябре 1913 г., В. Маяковский прочел в Москве доклад «Достижения футуризма», в котором отстаивал независимость отечественного футуризма и подчеркивал неприемлемую для русских авангардистов агрессивность футуризма итальянского.

Б. Лившиц в докладе «Мы и Запад» (1914) говорил: «нам предлагают нашу же собственность плюс пошлины в форме признания гегемонии европейского искусства». Спустя годы, в мемуарах «Полутороглазый стрелец», Лившиц также подробно остановится на совпадениях и различиях между русским и итальянским футуризмом: укажет на идеологическое различие и на тождество «формально технических задач и, в известной мере, творческой практики» [8].

В нашей работе мы проанализируем особенности итальянского и отечественного футуризма. А также выделим их общие черты и отличия.

### 1. Организационная структура.

Широкий историко-художественный контекст, в котором формировался русский футуризм, во многом определил его неповторимый облик. Так, если в Италии футуризм был представлен одной группой Т. Маринетти, а в других странах практически исчерпывался литературными выступлениями, то понятие «русский футуризм» включало целый спектр явлений – от подчеркнуто независимых кубофутуристов до эпигонов «Мезонина поэзии», от близких к экспрессионизму участников «Союза молодежи» до лучистов и всеков [52, с. 106].

### 2. Урбанизм и отношение к технике.

Техника для итальянских футуристов – цель существования современного поколения, которое стремилось создать новую реальность, развивая технику и промышленность. Искусство призывалось отражать новую действительность, «душу» заводов, фабрик, поездов, материалов [18].

Отечественные футуристы утверждали, что в цепочке «человек-техника» главным является человек. Русский футуризм осознал опасность, которую несёт человеку техника, рассматривая её не только как враждебную силу, угрожающую физическому здоровью и жизни человека, но и как возможность подавления человеческой индивидуальности. Футуристы считали, что техника диктует человеку свои законы, наносит поражение его духовной жизни, но они всё-таки видели в технике показатель творческого призвания человека в мире [41].

Город – это олицетворение современности, в которой возникают контуры будущего. Для итальянского футуризма характерна апология урбанизации, эстетическое признание новых скоростей, звуков и ритмов. Город в понимании итальянских футуристов аккумулирует всю мировую энергию, как созидательную, так и разрушительную [19, с. 62].

Русские футуристы отрицательно оценивали город, погружающий человека в иную реальность, сковывающий его свободу, ограничивающий общение с природой и людьми. Для отечественного футуризма современный город несёт в себе черты угнетённости и нравственной испорченности, жажду обогащения и торгашескую алчность, которые изжидают духовное в человеке. Все эти черты были отрицательными для отечественных футуристов [42, с. 38].

К примеру, урбанизм и грубость Т. Маринетти и В. Маяковского проистекают из разных социальных и идейных позиций. Город у В. Маяковского – конкретная среда проживания социального человека, а не символ технократической теории, как у Т. Маринетти. Города у итальянских футуристов «чаще всего напоминают не естественное будничное окружение, но некую гипотетическую реальность. Иногда это ощутимо и в живописи, но особенно очевидно в поэзии и текстах манифестов, где города возникают как космические пространства, раскинутые в беспредельности, или фантастические видения, устремляющиеся к Млечному пути» (Е. С. Вязова). Грубость В. Маяковского – протест бунтаря, грубость Т. Маринетти – бесцеремонность колонизатора и военного захватчика [44, с. 96].

### 3. Отношение к войне, насилию.

Важнейшим пунктом различий итальянских и отечественных авангардистов являлась мифологизация творческих агрессии и насилия, спасающих и возрождающих стареющую европейскую цивилизацию. Высшим проявлением социальной спасительной агрессивности, очистительной силы в итальянском футуризме становится война: «Война – единственная гигиена мира», считал Т. Маринетти.

Большинство итальянских и отечественных представителей футуризма приняли участие в Первой мировой войне. Но и здесь у футуристов возникли разногласия.

Т. Маринетти в девятом пункте «Манифеста футуризма» (1909 г.) выразил желание «восславить войну – единственную гигиену мира – милитаризм, патриотизм, разрушительный жест анархистов, прекрасные Идеи, которые убивают, и презрение к женщине» [6, с. 300].

Воинствующая милитаристская программа Т. Маринетти сочеталась с его радикальным национализмом. Возрождение Италии, как империалистической державы влекло за собой стремление создать для нее новое современное искусство.

Имело место родство итальянского футуризма и фашизма. После войны, в начале 1918 г., Т. Маринетти создал Политическую партию футуристов и придал своим творческим интересам политический оттенок, приветствуя утверждение фашизма в Италии. Т. Маринетти хотел сделать футуризм официальным государственным искусством Италии, тем более что Бенито Муссолини одобрительно относился ко всем художественным направлениям и стилям, стремясь заручиться поддержкой искусства по отношению к фашистскому режиму.

Русские футуристы с воодушевлением приняли Первую Мировую войну и многие из них приняли участие в ней. Но патриотическое воодушевление начальных месяцев войны сменилось «отвращением и ненавистью к войне» зимой 1914-1915 г. Перемену взглядов по отношению к войне мы можем увидеть у В. Маяковского.

О неоднозначном отношении В. Маяковского к войне свидетельствует его автобиография, в которой представлена широкая палитра эмоций (от «принял взволнованно» до «отвращения и ненависти к войне» [14, с. 22-23]). Уже с началом войны, футуристы рассматривали эти военные года, как конец футуризму. Но уже после войны футуризм снова активизировался.

Отечественные футуристы проходят путь от первоначальной эмоциональной поддержки вступления России в войну до резкого отрицания Мировой войны как таковой и признания ошибочности



выступления в нее России, в частности. Футуристическое искусство левые начинают понимать, как революционное, революционное не только в эстетике, но и в жизни — как порожденное революционными тенденциями. Русские футуристы заняли пробольшевистскую позицию.

#### 4. Словотворчество

В отношении «новой поэзии» итальянские футуристы выдвигали принцип пользования «словом на свободе», т.е. словом, освобожденным от правил синтаксиса и морфологии. Немало отличий существовало в отношении к словесному материалу. Так, «слова на свободе» предполагали создание «цепи аналогий», «серии новых образов», но не изменения словоформ.

Отечественные футуристы пошли гораздо дальше итальянских футуристов. Словотворческие опыты В. Хлебникова по склонению корней, заумный язык А. Крученых, использование «ноль формы» В. Гнедовым значительно углубляли эксперименты в поэзии. Особый интерес к фольклору заставлял критиков писать о том, что «будетлянство есть новотворчество, вскормленное великолепными традициями русской древности» [13, с. 25].

Б. Лившиц рассуждал о «словах на свободе», что «Эти воинственные наскоки на традиционное словосочетание, быть может, и представлялись чем-то экстремистским там, на Западе, но для нас были уже преодоленной ступенью...» [5, с. 157].

#### 5. Футуристические выступления.

Что касается эпатажа, то отечественные футуристы находили свою реализацию за счет различных средств. За счет периодически выпускаемых манифестов, содержащих помимо изложения концептуальных оснований новых художественных течений, откровенный вызов публике и провокацию на скандал. «Нам, русским футуристам, даже ставили в пример душу Маринетти, который не раскрашивает себе лица, не

наряжается в полосатую кофту, не устраивает дебошей», упоминает Б. Лившиц [5, с. 192].

Чрезвычайная интенсивность новаторских выступлений, борьба за первенство в открытии перспективных путей определяла накал взаимной, порой уничтожающей, критики, едва ли не превосходившей полемику с символистами. В силу этого манифесты русских футуристов не столько объединяли отдельных участников движения, сколько закрепляли их противоборство и обособленность, тогда как Маринетти видел в манифестах род искусства [52, с. 162].

Таким образом, не смотря на кажущуюся нам близость итальянского и отечественного футуризма, традиций, идеалов мы видим, что они имеют различия. Итальянский футуризм – это искусство, устремленное в будущее, итальянские футуристы воспевали технику, динамизм индустриальной городской жизни в отличии от русских футуристов. Русский футуризм тяготел к будущему человека, и его языку, социальной справедливости. Итальянский футуризм воспевал милитаризм, войну, как «единственную гигиену мира. В то же время, как представители русского футуризма характеризовались левыми и антибуржуазными убеждениями: ряд их приветствовал Октябрьскую революцию и стремились развивать искусство в революционном духе. Отношение отечественных футуристов к войне со временем менялось от воспевания до презрения. Русский футуризм, в отличие от итальянского, был более литературным направлением, хотя многие из поэтов-футуристов экспериментировали и с изобразительным искусством.

# **ГЛАВА III. ВОЗМОЖНОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ТЕМЫ «ЛИТЕРАТУРНАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА ОТЕЧЕСТВЕННОГО ФУТУРИЗМА В НАЧАЛЕ XX В.»: В ШКОЛЬНОМ КУРСЕ ИСТОРИИ И МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

## **3.1 Теоретические аспекты изучения проблематики в школьном курсе истории и МХК**

Историческое образование в основной и средней школе играет важную роль в образовательно-воспитательном процессе, способствует формированию гражданско-патриотических качеств личности обучающихся, их общекультурному развитию и социализации через приобщение к национальным и мировым культурно-историческим традициям, интеграции в исторически сложившееся многонациональное и многоконфессиональное сообщество.

Главной целью школьного исторического образования является формирование у обучающегося целостной картины российской и мировой истории, учитывающей взаимосвязь всех ее этапов, их значимость для понимания современного места и роли России в мире, важность вклада каждого народа, его культуры в общую историю страны и мировую историю, формирование личностной позиции по основным этапам развития российского государства и общества, а также современного образа России. Данные положения выдвигаются в соответствии с требованиями Федерального закона от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» [4], а также Федерального государственного образовательного стандарта общего образования.

Федеральный государственный образовательный стандарт (ФГОС) представляет собой совокупность требований, обязательных при

реализации основной образовательной программы на разных уровнях образования. ФГОС призван обеспечить [5]:

- единство образовательного пространства Российской Федерации;
- преемственность основных образовательных программ начального общего, основного общего, среднего (полного) общего, начального профессионального, среднего профессионального и высшего профессионального образования.

ФГОС включает требования:

- к структуре основных образовательных программ, в том числе требования к соотношению частей основной образовательной программы и их объёму, а также к соотношению обязательной части основной образовательной программы и части, формируемой участниками образовательного процесса;

- к условиям реализации основных образовательных программ, в том числе кадровым, финансовым, материально-техническим и иным условиям;

- к результатам освоения основных образовательных программ.

В соответствии с поручением Президента Российской Федерации В.В. Путина от 21 мая 2012 г. №Пр.-1334 был разработан историко-культурный стандарт. 30 октября 2013 г. на расширенном заседании Совета Российского исторического общества была утверждена Концепция нового учебно-методического комплекса по отечественной истории, основанная на историко-культурном стандарте (ИКС) [1].

Историко-культурный стандарт включает в себя перечень обязательных тем для изучения, понятий и терминов, событий и персоналий, основные подходы к преподаванию отечественной истории в современной школе, принципиальные оценки ключевых событий прошлого, а также перечень «трудных вопросов истории», которые вызывают острые дискуссии в обществе.

Структура курса истории России в ИКС выглядит следующим образом:

- 6 класс - Раздел I. От Древней Руси к Великому княжеству Московскому;

- 7 класс - Раздел II. Россия в XVI-XVII вв.: от Великого княжества к Царству;

- 8 класс - Раздел III. Россия в конце XVII-XVIII вв.: от Царства к Империи;

- 9 класс - Раздел IV. Российская империя в XIX – начале XX в.;

- 10 класс - Раздел V. Россия в годы «Великих потрясений». 1914-1921 гг. Раздел VI. Советский Союз в 1920-1930-е гг. Раздел VII. Великая Отечественная война. 1941-1945 гг. Раздел VIII. Апогей и кризис советской системы. 1945-1991 гг. Раздел IX. Российская Федерация в 1991-2012 гг.;

11 класс - История России в мировом контексте (базовый и профильный уровни).

Каждый раздел имеет краткую пояснительную записку, где дается общая характеристика периода. Далее идет перечень изучаемых тем с рассматриваемыми вопросами. После разделов размещены рубрики: культурное пространство, понятия и термины, персоналии, события/даты.

Историко-культурный стандарт направлен на повышение качества школьного исторического образования. С внедрением ИКС можно говорить о формировании единого исторического информационного пространства, создающего предпосылки для систематизации требований к изучению истории.

Отметим, что ИКС является концепцией, неразрывно связанной с ФГОС и конкретизирующей заложенные во ФГОС принципы преподавания истории в школе. ИКС ориентирован на формирование принципов преподавания истории в России, но его концептуальные основы должны учитываться и в преподавании курсов по всеобщей истории.

Из всего перечня концептуальных основ историк-культурного стандарта выделим подходы:

1. Культурно-антропологический подход. Согласно данному подходу особое место занимает изучение личности в истории, но не только за счет изучения биографий выдающихся людей, а посредством всестороннего, многоаспектного изучения человека, во всех его сущностях. Такой подход позволит более объективно отразить современное состояние исторической науки

2. Историко-культурный подход. Согласно историко-культурному подходу большая роль отводится изучению культуры России. Освещение проблем духовной и культурной жизни России одна из важных задач на пути к формированию у школьников об общей исторической судьбе России.

В историко-культурном стандарте тема, посвященная изучению литературной и художественной практики отечественного футуризма, рассматривается в разделе V «Формирование и эволюция советской системы. Великая отечественная война 1941-1945 гг.», в рамках истории СССР в годы НЭПа (1921-1928).

Таким образом, мы видим, что темы посвященные истории культуры являются очень важными и становятся необходимой компонентой преподавания исторического курса.

### **3.2 Методические аспекты изучения проблемы истории отечественного авангарда в контексте учебного раздела «Серебряный век русской культуры»**

Согласно приказу Министерства образования и науки от 8 июня 2015 г. № 576 «О внесении изменений в федеральный перечень учебников, рекомендованных к использованию при реализации имеющих

государственную аккредитацию образовательных программ начального и общего, основного общего, среднего общего образования, утвержденного приказом Министерства образования и науки Российской Федерации» [3], от 31 марта 2014 г. № 253, была создана линия учебников для 6-10 классов общеобразовательных учреждений, которая была разработана известными российскими учеными, методистами и учителями на основе нового историко-культурного стандарта и ФГОС. Учебники одобрены экспертными организациями – Российским историческим обществом, РАН, РАО, Российским книжным союзом и включены в Федеральный перечень.

В выпускной квалификационной работе мы рассмотрели учебники для 9 классов, разработанные на основе ФГОС и ИКС «Истории России. XIX – начало XX века» под редакцией Ляшенко Л.М. [47] и учебник «Истории России. XIX – начало XX века (часть 2)» под редакцией Арсентьева Н.М. [25]. В двух учебниках, перед началом параграфа ставится проблемный вопрос: «В чём состояли главные особенности культуры Серебряного века в России?». Тема отечественного футуризма, его литературная и художественная практика рассматривается в контексте российской культуры Серебряного века. В анализируемых нами учебниках дается краткое определение понятия «футуризм», основные черты данного направления в литературе и живописи, представители направления их объединения и манифесты.

В учебнике под редакцией Арсентьева Н.М./ иллюстративный материал отсутствует, в учебнике под редакцией Ляшенко Л.М. представлены две работы художников Р.Р. Фалька «Пейзаж собакой» и Н.С. Гончаровой «Продавщица хлеба». Представленные в учебнике работы художников носят демонстративный характер.

В учебнике «История России. XIX - начало XX века» Ляшенко Л.М. имеются темы для проектной деятельности, где представители футуристического искусства рассматриваются в контексте культуры

Серебряного века, к примеру: «Подготовьте и проведите экскурсию по залам виртуального музея «Художники Серебряного века». Также в контексте культуры Серебряного века ставится проблемное задание в учебнике «История России. XIX- начало XX вв. (Часть-2)» Арсентьева Н.М. К примеру: «Серебряный век русской культуры отмечен невиданным многообразием художественных стилей, направлений, методов. Иногда это обстоятельство ставят культуре начала XX в. в упрёк. Как вы думаете, почему? Согласны ли вы с этим?»).

Поскольку тема нашей выпускной квалификационной работы рассматривается в контексте культуры Серебряного века, то нами был разработан комбинированный урок «Серебряный век русской культуры» (см. Приложение 8), в котором представлены фрагменты литературной и художественной практики отечественного футуризма.

На этапе проверки знаний мы использовали фронтальный опрос. Фронтальный опрос позволяет провести текущий контроль, опросив большую часть класса. На мотивационном этапе, посредством применения приема «крючок» мы предлагаем провести работу с отрывком из стихотворения А. Ахматовой «Поэма без героя». Данный отрывок литературного произведения вызывает у обучающихся обсуждение и подведение их к теме урока.

Живое слово учителя занимает особое место в преподавании истории. При разработке урока мы использовали методы и приемы устного сообщения исторического материала, такие как: рассказ учителя (повествование), описание, объяснение, беседа. Эти методы могут использоваться на разных этапах урока. К примеру: описание архитектурного памятника «особняк З.Г. Морозовой» в стиле модерн; беседа по стихотворению «Кузнечик» футуриста В. Хлебникова; беседа с обучающимися на этапе актуализации знаний.

Изучение темы квалификационной работы может осуществляться посредством наглядных методов обучения, в ходе использования этих



методов происходит формирования представлений и понятий у обучающихся на основе непосредственного восприятия изучаемых явлений или с помощью их изображений. Методы наглядного обучения делятся на несколько групп:

- изобразительная наглядность (работа с мелом и доской, репродукции картин, фоторепродукции памятников архитектуры и скульптуры, видеофрагменты, аудиофрагменты);

- условно-графическая наглядность (таблицы, схемы, карты, картосхемы и т.д.);

- предметная наглядность (музейные экспонаты, макеты, модели).

В разработанном нами уроке были использованы приемы с изобразительной наглядностью, такие как: беседа по картине К. Малевича «Лесоруб», анализ и беседа по видеофрагменту – симфоническая поэма «Прометей» А.Н. Скрябина. Также мы использовали приемы с условно-графической наглядностью: заполнение таблицы «Литературные течения Серебряного века» (символизм, акмеизм, футуризм) посредством карточек, в которых содержится основная информация по литературным течениям и отрывки произведений. Для заполнения таблицы «Литературные течения Серебряного века» была выбрана групповая форма работы. Групповая форма работы позволит каждому ребенку не только овладеть знаниями, умениями и навыками на уровне соответствующим его индивидуальным особенностям развития, но и включит в процесс социализации и формированию коммуникативных навыков.

Для закрепления полученных знаний обучающимся должны составить синквейны по трем литературным течениям (символизм, акмеизм, футуризм). Составление синквейнов происходит по группам. Так же мы использовали метод проектной детальности. Обучающимся предлагается выполнить домашнее задание (проектная деятельность): подготовить и провести экскурсию по залам виртуального музея «Художники - футуристы».

Таким образом, проведя сравнительный анализ наиболее часто используемых школьных учебников, разработанных на основе ФГОС и ИКС, мы пришли к выводу, что тема нашей выпускной квалификационной работы, связанная с литературной и художественной практикой отечественного футуризма, рассматривается в рамках культуры Серебряного века, как одно из авангардных течений данного периода. В учебниках предельно кратко отражены основные аспекты: понятие, черты, объединения, представители отечественного футуризма. Методический аппарат учебников направлен на изучение российской культуры Серебряного века в целом. Нами был разработан урок «Серебряный век русской культуры» в ходе которого посредством использования разных методов, приемов, форм работы удалось раскрыть тему нашей квалификационной работы.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Культура конца XIX – начала XX веков переживала серьезные изменения и появления различных направлений и школ. Возникали новые, отсутствующие во всей природе формы, которые могли быть присущи только искусству. На рубеже XIX – XX вв. в политической, экономической, социальной, культурной сферах произошли глобальные изменения, которые повлияли на мировоззрение человека. Элементами нового мировосприятия становятся: быстрый темп жизни, активный процесс интеграции, расширение пространственных представлений, ориентация на индивидуальное личностное начало. Научные открытия, изменившие представления человека о самом себе и окружающем мире усложнили представления о непознаваемости мира и бесконечности процесса познания. Происходит кризис рационализма и увеличение роли иррационализма. Художественное мышление не могло не отреагировать на происходившие изменения.

Акценты делались на создании форм, отражавших внутреннюю сторону природы, непередаваемую сторону. Авангард – это общее название течений в искусстве, возникших на рубеже конца XIX – начала XX веков, когда начали появляться новые литературно – художественные течения, художники, которые ведут борьбу за новые формы, темы, выраженные в противопоставлении себя существующей художественной традиции. Экспериментальный поиск проявляется в самых различных художественных течениях: фовизм, кубизм, орфизм, экспрессионизм, футуризм, абстракционизм, сюрреализм, конструктивизм, дадаизм и др.

В выпускной квалификационной работе мы определили особенности футуризма как направления. Футуризм – направление в литературе и изобразительном искусстве, зародившееся в начале XX века в Италии и получившее широкое распространение в 1910-х-1920-х годах в России [23]. Идейные основы футуризма заключались: в отрицании культурных традиций прошлого, попытке изменить прошлое, создать совершенно

новое искусство; футуристы воспевали войну, как «гигиену мира», были вдохновлены индустриальными городами. Футуристы поклонялись техническим новшествам, технике, большим скоростям, машинам; отрицали старые литературные традиции, проводя эксперименты в области языка, пунктуации и т.д.

В работе мы исследовали отечественный футуризм в литературе и художественную практику отечественного футуризма. В отечественной культуре появление футуризма было воспринято неоднозначно. Но несмотря на это футуризм стал одним из передовых направлений в литературе России 1910-х-1920-х гг. Среди футуристов существовали отдельные группы, между которыми постоянно шла полемика. Футуристы отказались от синтаксиса, придумывали новые слова лучше и полнее отражали действительность.

В изобразительное искусство, как и в русскую литературу футуризм привнес много нового. Футуристический стиль в изобразительном искусстве отказывался от традиционной культуры. Но отечественные художники в своих работах часто отдавали предпочтение лубку, старорусской иконе, скифской, византийской, африканской, египетской культурам, примитивному анонимному и авторскому искусству.

Нами была проведена сравнительная характеристика итальянского и отечественного футуризма. Итальянский и отечественный футуризм имеют несомненную близость, однако мы видим, что они имеют большие отличия. Итальянский футуризм – это искусство, устремленное в будущее, итальянские футуристы воспевали технику, динамизм индустриальной городской жизни в отличие от русских футуристов. Русский футуризм тяготел к будущему человека, и его языку, социальной справедливости. Разница проявляется в отношении к войне, насилию, милитаризму. Итальянские футуристы воспевают войну, как «единственную гигиену мира», отечественные футуристы в отношении к войне прошли путь от восхищения ею, до полного презрения. Русский футуризм, в отличие от

итальянского, был более литературным направлением, хотя многие из поэтов-футуристов экспериментировали и с изобразительным искусством.

Рассматривая теоретические аспекты изучения проблематики заявленной темы в школьном курсе истории и МХК, мы пришли к выводу, что темы посвященные истории культуры являются очень важными и становятся необходимой компонентой преподавания исторического курса. Преподавание темы в основной школе должно быть согласованно с целями и задачами обучения и воспитания, предусмотренными федеральным государственным образовательным стандартом (ФГОС), историко-культурным стандартом (ИКС), требованиями законодательства Российской Федерации.

Нами были проанализированы методические аспекты изучения проблемы истории отечественного авангарда в контексте учебного раздела «Серебряный век русской культуры». Проведя сравнительный анализ наиболее часто используемых школьных учебников, разработанных на основе ФГОС и ИКС, мы пришли к выводу, что тема нашей выпускной квалификационной работы, связанная с литературной и художественной практикой отечественного футуризма, рассматривается в рамках культуры Серебряного века, как одно из авангардных течений данного периода. В учебниках предельно кратко отражены основные аспекты: понятие, черты, объединения, представители отечественного футуризма. Методический аппарат учебников направлен на изучение российской культуры Серебряного века в целом.

Нами был разработан урок «Серебряный век русской культуры». В ходе разработанного урока посредством использования разных методов, приемов, форм работы удалось показать возможность использования материалов квалификационной работы в практической деятельности учителя.

Таким образом, задачи, поставленные нами в выпускной квалификационной работе выполнены, цель – достигнута. Практическая значимость выпускной квалификационной работы подтверждена.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

### Источники

#### Нормативно-правовая база

1. Историко-культурный стандарт: 21.05. URL: <http://school.historians.ru/wp-content/uploads/2013/08/> (дата обращения к ресурсу: 16.05.2020).
2. Приказ Министерства образования и науки Российской Федерации от 17 мая 2012 г. № 413 (ред. от 29 июня 2017 г.) «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта среднего общего образования». URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_131131/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_131131/) (дата обращения к ресурсу: 20.05.2020).
3. Приказ Министерства образования и науки от 8 июня 2015 г. № 576 «О внесении изменений в федеральный перечень учебников, рекомендованных к использованию при реализации имеющих государственную аккредитацию образовательных программ начального и общего, основного общего, среднего общего образования, утвержденного приказом Министерства образования и науки Российской Федерации». URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/70983836/> (дата обращения к ресурсу: 20.05.2020).
4. Федеральный закон от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (действующая редакция). URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_140174/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/) (дата обращения к ресурсу: 20.05.2020).
5. Федеральные государственные образовательные стандарты. URL: <https://fgos.ru/> (дата обращения к ресурсу: 16.05.2020).

#### Источники личного происхождения:

6. Бурлюк Д.Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста / Д.Д. Бурлюк. – Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Фонда, 2005. – 384с.

7. Крученых А.Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. – Москва: Гилея, 2006. – 310 с.

8. Лившиц, Б.К. Полутораглазый стрелец / Б.К. Лившиц. – Москва: Захаров, 2002. – 272 с.

9. Русские кубофутуристы. Воспоминания М.В. Матюшина // К истории русского авангарда. Stockholm, 1976. – 143 с.

#### **Художественная критика:**

10. Бодуэн де Куртенэ И.А. Языковедение и язык: Исследования, замечания, программы лекций / И.А. Бодуэн де Куртенэ – Москва: ЛКИ, 2010. – 216 с.

11. Бердяев Н. Кризис искусства / Н. Бердяев. - Москва: [б. и.], 1990.

#### **Литературные произведения:**

12. Бурлюк Д.Д., Бурлюк Н.Д. Стихотворения. – Санкт-Петербург: [б. и.], 2002. – 211 с.

13. Второй футуризм: Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915-1933 / Введ., сост., пер. с итал., комм. Е. Лазаревой. - Москва: Гилея, 2013. – 228 с.

14. Маринетти Ф.Т. Футуризм / пер. и послесл. И. Саблина // Искусство: сб. ст. / отв. ред. Д. Ланин, Д. Озерков. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. – 351 с.

15. Маяковский, В.В. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. – Москва: [б. и], 1957. – 2029 с.

16. Маяковский, В.В. Флейта-позвоночник: трагедия, стихотворения, поэмы / сост. Романов Б.Н. – Москва: Прогресс-Плеяда, 2007. – 432 с.



17. Пощечина общественному вкусу / Бурлюк Д., Бурлюк. Н., Крученых А., Кандинский В., Лившиц Б., Маяковский В., Хлебников В. URL: <https://ruslit.traumlibrary.net/> (дата обращения к ресурсу: 08.06.2020).
18. Садок судей / Хлебников В. URL: <https://www.litmir.me/> (дата обращения к ресурсу: 8.06.2020).
19. Садок судей II / Бурлюк Д.Д. URL: <http://booksonline.com.ua/> (дата обращения к ресурсу: 8.06.2020).
20. Северянин И. Стихотворения / И. Северянин. – Москва: [б. и.], 1988.
21. Студия импрессионистов: Книга 1-ая / Кульбин Н.И. URL: <http://www.raruss.ru/avant-garde/page-rag2/2499-studiyaimpressionistov.html/> (дата обращения к ресурсу: 7.05.2020).
22. Терёхина, В.Н., Зименков, А.П. Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В.Н. Терёхина, А.П. Зименков. – Санкт-Петербург: Полиграф, 2009. – 832 с.
23. Хлебников В. Собрание сочинений: В 3 т. / В. Хлебников. – Санкт-Петербург: [б. и.], 2001.

#### **Литература:**

24. Аренс Л. Хлебников - основатель бюджетлян // Книга и революция. – 1950. – № 9 – 10. С. 25
25. История России. 9 класс. Часть 2: учебник / Н.М. Арсентьев, А.А. Данилов, А.А. Левандовский, А.Я. Токарева. – Москва: «Просвещение», 2016. – 147 с.
26. Андреева Е.Ю. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Е.Ю. Андреева. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2014. – 300 с.
27. Азизян И.А. Итальянский футуризм и русский авангард // Искусствознание. – 1999. - №1. - С. 300-329.

28. Афасижев М.Н. Формально-структурные разновидности в искусстве модернизма / М.Н. Афасижев, А.А. Оганов // Вестник московского университета. Философия серия 7. - 2011. - № 3. – С. 125
29. Бобринская Е.А. Футуризм и кубофутуризм / Е.А. Бобринская. – Москва: Галарт, 2010. – 175 с.
30. Вайскопф, М.Я. Во весь Логос: Религия Маяковского / М.Я. Вайскопф. – Москва: Саламандра, 1997. – 175 с.
31. Герман, М.Ю. «Модернизм». Искусство первой половины XX века / М.Ю. Герман. – Москва: Азбука, 2008, – 473 с.
32. Гири́н Ю.Н. Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / Ю.Н. Гири́н. – Москва: ИМЛИ РАН, 2010. - 600 с.
33. Гомперц У. Непонятное искусство (от Мони до Бэнкси) / У. Гомперец. – Москва: Синдбад, 2018. – 167 с.
34. Гурьянова Н.А. Ольга Розанова и ранний русский авангард / Н.А. Гурьянова. – Москва: Гилея, 2002. – 319 с.
35. Джимбинов С. Литературные манифесты от символизма до наших дней / С. Джимбинов. – Москва: [б. и.], 2000 - 127 с.
36. Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность: Учебное пособие / В.М. Дианова. – Санкт-Петербург: Петрополис, 2009. – 240 с.
37. Дуганов Р.В. Велимир Хлебников: Природа творчества / Р.В. Дуганов. – Москва: Советский писатель, 1990. – 348 с.
38. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура / Л.Г. Емохонова. – Москва: Издательский центр «Академия», 2001. – 544 с.
39. Иванова Л.И. Кубофутуристическая группа «Гилея»: модели творческого взаимодействия в работе над футуристической книгой (1910-1914 гг.) // Сборник научных трудов искусствоведения. – Москва: [б. и.], 2009.

40. Карабчиевский Ю.А. Воскресение Маяковского / Ю.А. Карабчиевский. – Москва: Советский писатель, 1990. – 224 с.
41. Ковтун Е.Ф. Русская футуристическая книга / Е.Ф. Ковтун. – Москва: РИП-Холдинг, 2014. – 232 с.
42. Красовская В.Е. Большая литературоведческая энциклопедия / В.Е. Красовская. – Москва: [б. и.], 2004. – 768 с.
43. Крусанов А.В. Русский авангард 1907-1932: Исторический обзор. Т.1. / А. В. Крусанов. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. – 784 с.
44. Кормилов С.И. История русской литературы начала XX века / С.И. Кормилов. – Москва: Высшая школа, 1998. – 480 с.
45. Ланн Ж.К. Русский футуризм // История русской литературы: XX век. Серебряный век / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. – Москва: [б. и.], 1995. – 432 с.
46. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В.В.Бычкова – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – 607 с.
47. Ляшенко Л.М. История России: XIX - начало XX века. 9 класс: учебник / Л.М. Ляшенко, О.В. Волобуев, Е.В. Симонова. – Москва: Дрофа, 2016. – 352 с.
48. Маркасов М.Ю. «Милитаристская» метафора Маяковского. Новосибирский государственный педагогический университет // Критика и семиотика. 2004. – Вып. 7. – С. 191-202.
49. Марков В.Ф. История русского футуризма / Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. – 438 с.
50. Маца И.Л. Проблемы художественной культуры XX века / И.Л.Маца. – Москва: Искусство, 1969. – 208 с.
51. Наков А.Б. Русский авангард / А.Б. Наков. - Москва: Искусство, 1991. – 190 с.

52. Поляков В.С. Книги русского кубофутуризма / В.С. Поляков. – Москва: Гилея, 1998. – 300 с.
53. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики / М.Я. Поляков. – Москва: Советский писатель, 1986. – 478 с.
54. Промежуток / Ю.Н. Тынянов URL: [http://az.lib.ru/t/tynjano\\_w\\_j\\_n/text\\_1924\\_promezhutok.shtml](http://az.lib.ru/t/tynjano_w_j_n/text_1924_promezhutok.shtml) (дата обращения к ресурсу: 7.05.2020).
55. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания: Живопись. Театр. Музыка / Сост.: В.Н.Терехина, А.П.Зименков. – Москва: Наследие. 1999. – 480 с.
56. Сарабьянов Д.В История русского искусства конца XIX – начала XX века / Д.В. Сарабьянов. – Москва: [б. и.], 2001. – 284 с.
57. Саруханян А.П. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» // Авангард в культуре XX века (1900—1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / Под ред. Ю.Н. Гирина. – Москва: ИМЛИ РАН, 2010. – Т. 1. Стр. 10
58. Современное искусство. Краткая энциклопедия. / Моника Бохм – Дюшен, Жанет Кук. – Москва: «АСТ», 2001.
59. Стили в искусстве. Словарь / В.Г. Власов. – Санкт-Петербург: Лита, 1998. – 671 с.
60. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда / В.С. Турчин – Москва: МГУ, 2009. – 300 с.
61. Урбан А. Мечтатель и практик: Хлебников и Маяковский // Звезда. – Москва: 1983. № 4 – С. 11-16.
62. Филиппов Г.В. Русская советская философская поэзия: человек и природа / Г.В. Филиппов. – Ленинград: ЛГУ, 1984. – 207 с.
63. Харджиев Н.И. Малевич К. Последняя глава неоконченной биографии Малевича // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. В 2 тт. Москва: [б. и.] 1997. Т.1. С.140.

64. Харджиев Н.И., Тренин В.В. Поэтическая культура Маяковского / Н.И. Харджиев, В.В. Тренин. – Москва: Искусство, 1970 - 328 с.

65. Яворская Н.В. Кубизм и футуризм // Модернизм: Анализ и критика основных направлений / ред. В.В. Ванслов, Ю. Д. Колпинский. – Москва: Искусство, 1969. – С. 37-78.

66. Якимович А.К. Эпоха сокрушительных творений / А.К. Якимович. – Москва: Галарт, 2009. – 290 с.

67. Якобсон Р.О. Работы по поэтике / Р.О. Якобсон. – Москва: Прогресс, 1987. – 464 с.

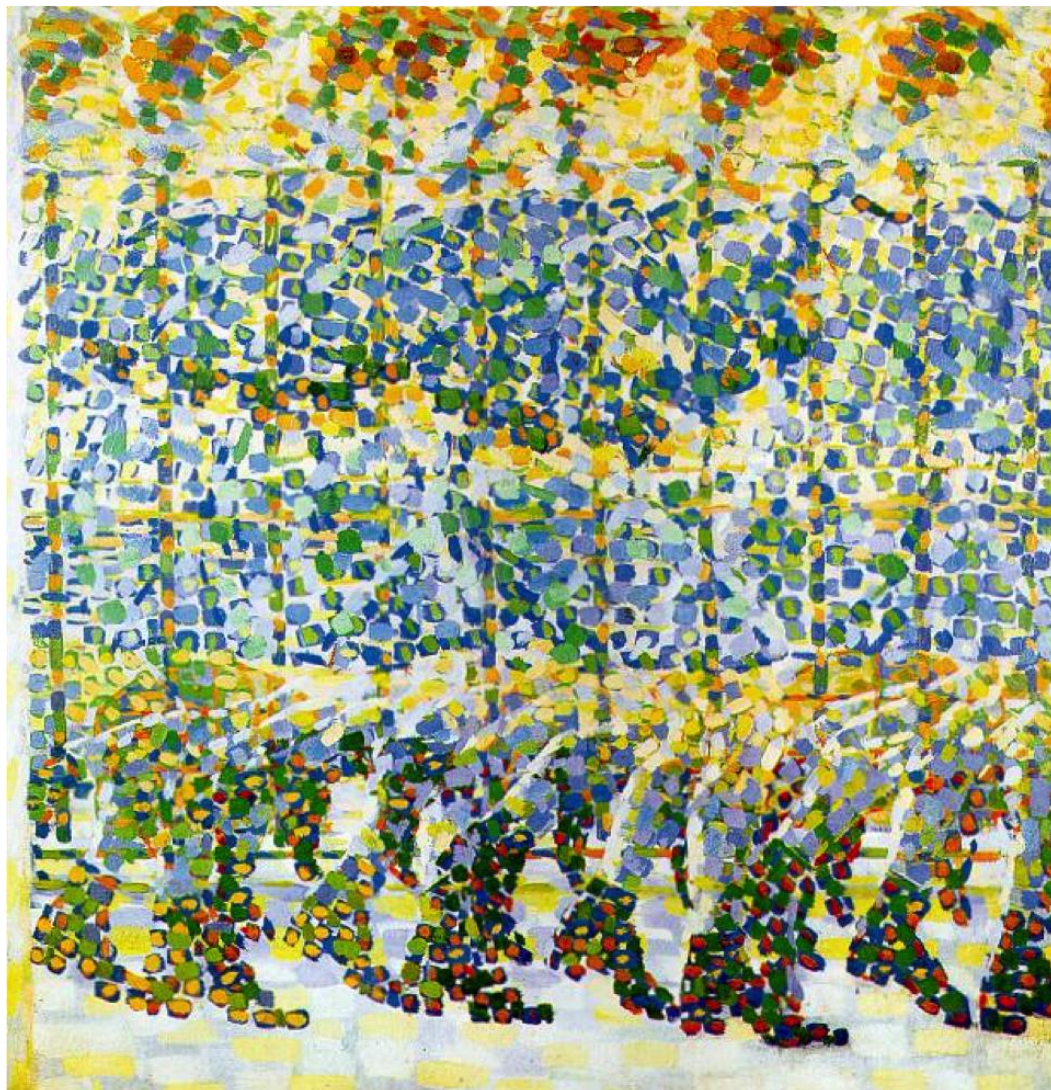
## ПРИЛОЖЕНИЯ

### Приложение 1



Картина 1. К. Карра «Похороны анархиста Галлии» (1910-1911 гг.).

Приложение 2



Картина 2. Дж. Балла «Девочка, бегающая по балкону» (1912 г.).

Приложение 3



Картина 3. К. Малевич «Точильщик (Принцип мелькания)» (1912 г.).



Приложение 4



Картина 4. Н. Гончарова «Аэроплан над поездом» (1913 г.).

Приложение 5



Картина 5. К. Малевич «Лесоруб» (1912-1913 гг.)

Приложение 6



Фотография 1. Наталья Гончарова.

Приложение 7



Картина б. Н. Гончарова «Четыре Евангелиста» (тетраптих) (1911 г.)

## Приложение 8

Таблица 1

### Технологическая карта урока «Серебряный век русской культуры»

Тема урока	«Серебряный век русской культуры»
План урока	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Литература</li> <li>2. Живопись</li> <li>3. Скульптура, Архитектура.</li> <li>4. Музыка. Театр. Кино.</li> </ol>
Цель урока	Сформировать представление о культуре Серебряного века
Задачи урока	<p>Достижение образовательных результатов:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Личностные результаты: сформировать у учащихся устойчивый интерес и уважение к истории; формировать основы российской идентичности, чувства гордости за свою Родину; вырабатывать восприятие истории как способа понимания современности; стимулировать к поиску новых знаний; формировать уважительное отношение к прошлому, к культурному и историческому наследию через понимание исторической обусловленности и мотивации поступков людей предшествующих эпох.</li> <li>2. Метапредметные результаты: способность сознательно организовать и регулировать свою учебную деятельность; овладение навыками смыслового чтения текстов различных стилей; готовность слушать собеседника, вести диалог, признавать возможность существования</li> </ol>

	<p>различных точек зрения и права иметь свою собственную; работать с учебной и внешкольной информацией (анализировать графическую, художественную, текстовую, аудиовизуальную информацию, обобщать факты.); определять понятия, устанавливать аналогии, классифицировать явления.</p> <p>3. Предметные результаты: продолжить формирование компетентности в сфере самостоятельной познавательной деятельности, основанной на усвоении способов приобретения знаний из различных источников информации: текст учебника, документ, картина; определение и использование основных исторических понятий периода; овладение представлениями о закономерностях развития человеческого общества с древности, начале исторического пути России и судьбах народов, населяющих её территорию; представление о культурном пространстве России рубежа XIX - XX вв., осознание роли и места культурного наследия России в общемировом культурном наследии.</p>
Вид учебного занятия	Комбинированный урок
Оборудование и средства обучения	<p>- учебник для 9-х классов «Истории России. XIX - начало XX века (часть 2)» под редакцией Арсентьева Н. М.;</p> <p>- мультимедийная презентация.</p>

Формы организации познавательной деятельности:	Фронтальная, групповая
Основные понятия урока:	Серебряный век, символизм, акмеизм, футуризм, модерн, импрессионизм
Межпредметные связи:	Обществознание; литература

Продолжение приложения 8

Таблица 2

Технологическая карта урока «Серебряный век русской культуры»

Этап урока	Виды работы, методы, приемы.	Содержание педагогического взаимодействия		Формируемые УУД	Планируемые результаты
		Деятельность учителя	Деятельность обучающихся		
1. Организационный.	Словесное приветствие.	Приветствует детей, проверяет их готовность к уроку. Настраивает на активную работу.	Организовывают рабочее место. Здороваются с учителем.	1. Предметные УУД. Выработать умение определять и объяснять понятия,	1. Предметные. Уметь характеризовать сферы культуры используя методы исторического анализа; владеть
2. Проверка домашнего задания.	Фронтальный опрос.	Контролирует правильность выполнения заданий, организует устранение пробелов	Проверяют домашнее задание.	формулировать свою точку зрения, делать выводы; развить умение	понятийным аппаратом. Уметь анализировать исторические



		в знаниях учащихся.		анализировать исторические факты и события.	источники, составлять таблицы;
3. Мотивация к учебной деятельности.	Крючок.	Зачитывает отрывок стихотворения «Поэма без героя» А. Ахматовой. Задает вопрос: (Как вы понимаете, что такое «Серебряный век»? Какие ассоциации у вас возникают, когда вы слышите эти слова? Предположите тему нашего урока?). Далее сообщает тему урока: «Серебряный век русской	Слушают.  Отвечают на вопросы.  Формулируют главный вопрос урока с	2.Метапредметные УУД. Выработать умение решать творческие задачи; формирование гражданской и познавательной компетентности; выработка умений работать с Разной информацией. 3. Личностные	подбирать аргументы для обоснования своей точки зрения; использовать понятийный аппарат. 2.Метапредметные: Уметь организовывать учебное сотрудничество и совместную деятельность с учителем и

	<p>культуры».</p> <p>(Как вы думаете, о чем мы сегодня будем говорить в рамках заявленной темы?).</p> <p>Сообщает план урока и проблемный вопрос урока: «В чём состояли главные особенности культуры Серебряного века в России?»</p>	<p>помощью стихотворения А. Ахматовой.</p>	<p>УУД.</p> <p>Формирование интереса и уважения к Истории России;</p> <p>стимулировать к поиску новых знаний;</p> <p>выработать восприятие истории, как способ понимания</p>	<p>сверстниками;</p> <p>аргументировать свое мнение;</p> <p>делать выводы, аргументировать свое мнение.</p> <p>Овладевать навыками познавательной и проектной деятельности.</p> <p>Вырабатывать способность и</p>
--	--	--	--	---

<p>4. Актуализация знаний.</p>	<p>Беседа.</p>	<p>Организует работу по актуализации опорных знаний (политические, экономические, социальные предпосылки возникновения культуры Серебряного века).</p>	<p>Отвечают на вопросы, формулируют вывод.</p>	<p>современности; воспитание российской гражданской идентичности, патриотизма, любви и уважения к Отечеству.</p>	<p>готовность к самостоятельному поиску решения задач. Формировать: ИКТ – компетенции. 3. Личностные. Формировать осознанное, уважительное и доброжелательное отношение к истории, культуре, ценностям народов России. Развивать эстетическое сознание через освоение</p>
<p>5. Изучение нового материала.</p>	<p>Рассказ учителя</p>	<p>1. <u>Литература</u> Задаёт вопрос (Какими характерными чертами обладал реализм?). Рассказ учителя о реалистическом</p>	<p>Слушают, отвечают на вопрос.</p>		<p>осознанное, уважительное и доброжелательное отношение к истории, культуре, ценностям народов России. Развивать эстетическое сознание через освоение</p>

	<p>направлении в литературе начала XX в.</p> <p>Переходит к новым явлениям в литературе (футуризм, символизм, акмеизм), организуя групповую работу (Класс делится по литературным течениям Серебряного века: символизм, акмеизм, футуризм).</p> <p>Контролирует заполнение таблицы «Литературные</p>	<p>Работают в группах, отбирают материал, представленный в карточках, заполняют таблицу.</p>	<p>художественного наследия народов России.</p> <p>Формировать коммуникативную компетентность в общении и сотрудничестве со сверстниками.</p> <p>Осмысливать социально-нравственный опыт предшествующих поколений.</p> <p>Осознавать значимость своей гражданской</p>
--	--	--	---

		<p>направления Серебряного века», контролирует правильность ответов.</p> <p>Учитель приводит примеры стихотворений (футуризм, символизм, акмеизм) для закрепления понимания литературных течений, организуя беседу. Пример: стихотворение (А.Блока «Ночь,</p>			ПОЗИЦИИ.
	Беседа по	(А.Блока «Ночь,	Слушают		

	стихотворению	<p>улица, фонарь, аптека...»</p> <p>Вопросы:</p> <p>Пример (акмеизм): стихотворение А.А.Ахматовой «Песня последней встречи».</p> <p>Вопросы: -Почему так называется стихотворение? - Каковы внутренние переживания героини? -Через какие детали передается тяжелое душевное состояние?</p> <p>Пример (футуризм):</p>	стихотворения, отвечают на вопросы.		
--	---------------	--	---	--	--

		<p>стихотворение «Кузнечик» В. Хлебникова.</p> <p>Вопросы: - Что необычного вы заметили в этом стихотворении? - Какие образы возникают у вас перед глазами слушая это стихотворение?</p> <p>Контролирует правильность ответов, корректирует ответы.</p> <p>Подводит обучающихся к формированию</p>			
--	--	--	--	--	--

		вывода по литературе Серебряного века.	Формулируют выводы.		
	Театрализация	<p>2. Живопись</p> <p>Учитель рассказывает о реалистическом направлении в искусстве.</p> <p>Переходит к новым веяниям в художественной культуре. Организует театрализацию, подготовленную детьми на картину В.А.Серова (импрессионизм).</p> <p>Организует беседу по</p>	Учувствуют в театрализации, смотрят, отвечают на вопрос.		



	<p>Беседа по картине</p>	<p>картине М.Врубеля «Царевна лебедь» (символизм).          Вопросы: Какое впечатление производит картина? Какое настроение передает? Какими средствами?          Организует беседу по картине в направлении кубофутуризм - К.Малевича «Лесоруб».          Вопросы: - Ребята, как вы думаете, кто изображен картине?</p>	<p>Рассматривают картины, анализируют их, отвечают на вопросы.</p>		
--	--------------------------	--	--	--	--

		<p>- Можете ли вы определить, чем занимается человек изображенный на картине? - Какое бы вы дали название представленному произведению?</p> <p>Контролирует правильность ответов, корректирует ответы.</p> <p>Подводит обучающихся к формулированию выводов.</p>			
	Рассказ учителя	<p>3. Архитектура.</p> <p>Учитель рассказывает</p>	Формулируют выводы		
			Слушают		

	Описание	<p>О НОВЫХ ВЕЯНИЯХ В архитектуре начала XX в.</p> <p>Раскрывает особенности стиля модерн в архитектуре на примере особняка Рябушинского Ф.Шехтеля.</p> <p>Подводит обучающихся к формулированию выводов.</p>	<p>Формулируют выводы</p>		
	Сообщение	<p>4. Музыка. Балет. Театр. Кинематограф.</p> <p>Организует сообщение</p>	<p>Слушают, задают вопросы.</p>		

	Беседа по видеофрагменту	обучающегося о А.Н.Скрябине. Контролирует ответы, задает вопросы. Организует просмотр видеофрагмента: Симфоническая поэма «Прометей» А.Н. Скрябина и беседу. Подводит обучающихся к формулированию выводов.	Слушают, смотрят, анализируют ответы на вопросы. Формулируют выводы.		
б.Закрепление полученных знаний	Составление синквейна, групповая работа	Предлагает обучающимся составить синквейн (Литературные	Составляют синквейн, оглашают полученные		

		течения Серебряного века: символизм, акмеизм, футуризм). Организует групповую работу.	результаты.		
7.Подведение итогов урока	Беседа	Учитель предлагает ответить на главный вопрос урока, на основании полученных знаний. Подводит итоги урока	Отвечают на вопрос		
8.Домашнее задание	Проектная деятельность	Предлагает Подготовить и провести экскурсию по залам виртуального музея «Художники-футуристы».	Записывают домашнее задание		

