



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

**«Использование междисциплинарных связей в
освещении проблемы: «Художественные объединения
отечественного авангарда в начале XX века» на
уроках истории и мировой художественной культуры
в старших классах»**

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

Проверка на объем заимствований:
80 % авторского текста

Выполнил:
Студент группы
ОФ – 505 / 077-5-1

Работа рекламного характера к защите

Кривошеев Никита Сергеевич

« 15 » мая 2020 г.

зав. кафедрой отечественной
истории и права

П.Б. Уваров Уваров П.Б.

Научный руководитель:
к.и.н., доцент кафедры отечественной
истории и права

А.Р. Татаркина Татаркина А.Р.

Челябинск
2020

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава I. РУССКИЙ АВАНГАРД КАК ФЕНОМЕН ИСКУССТВА НАЧАЛА XX ВЕКА.....	9
1.1. Историко-культурные условия появления авангардизма в России.....	9
1.2. Идеино-художественные основы авангардного искусства.....	14
Глава II. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА.....	21
2.1. Направления авангардной живописи и их специфика развития в России	21
2.3 Выставочные объединения.....	34
Глава III. Изучение темы русского авангарда начала XX века на уроках истории и МХК в школе.....	40
3.1. Нормативно-правовые основы использования междисциплинарности как методического инструмента школьном курсе истории и МХК	40
3.2. Возможности реализации междисциплинарных связей в изучении проблемы, посвященной истории русского авангарда в школе.....	45
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	50
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	52
Приложение 1	57

ВВЕДЕНИЕ

Междисциплинарные подходы ретроспективно имеют истоки в разных культурных и когнитивных традициях. Междисциплинарность в современной философии науки понимается как система взаимодействий. Речь идет о разных его уровнях: от простого обмена идеями до взаимной интеграции концепций, методологий, исследовательских процедур, терминологических дискурсов. Одним из результатов такого взаимодействия научных дисциплин стало осознание значительности научного потенциала так называемых стыков дисциплин. Прежде всего речь идет о переносе методов исследования объектов из одной научной дисциплины в другую.

Исследование истории русского авангардного искусства в начале XX в. относится к числу актуальных, учитывая выяснение места и роли вклада России в общеевропейскую художественную сокровищницу.

Время доказывает, что художественный образ менталитета народа на сломленных этапах его истории отчасти является точным индикатором не только непосредственного состояния общества, которое его произвело, но и указателем его генетической памяти и креативных потенций в будущем.

Системное исследование отечественными искусствоведами новаторских течений в русском искусстве начала века начинается лишь в 1960-1970-х гг. в связи с общественно-политическими реформами в СССР конца 1950-х-начала 1960-х гг.

Все это не только способствовало развитию отечественного изобразительного искусства, подталкивая его к поиску новых образно-пластических решений, но и к обострению исследовательского интереса в искусствоведческой среде, к новаторским течениям начала века.

В столичной художественной среде появляется такая забытая фигура, как частный коллекционер. Наиболее известны уникальное собрание русского авангарда московского коллекционера Георгия Костаки

(уезжая из страны в 1977 г., он оставил ее государству), крупные коллекции ленинградцев Абрама Чуднова, Соломона Шустера и др.

К 1970-м гг. в журналах «Декоративное искусство СССР», «Советское искусствознание» появляются первые публикации Ю. Герчука, С.Хан-Магомедова, А.Каменского, посвященные исследованию некоторых аспектов авангардного искусства¹.

В 1971 г. издается монография Д. Сарабьянова «Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х гг.»², где впервые анализируется творчество апологетов русского авангарда - М. Ларионова, Н. Гончаровой, А. Шевченко. В ежегодном сборнике «Панорама искусства 1977» Г. Поспеловым публикуется дискуссионная работа «О «валетах бубновых и вылетах червонных»³, о живописцах-новаторах 1910-х - начала 1920-х гг. Советские искусствоведы оценивали авангардизм как прогрессивное явление художественной культуры России, а затем и советского государства. Консервативные восточноевропейские исследователи, однако, решительно не соглашались с такой оценкой авангарда в целом, в том числе и русского.

Вторая половина 1980-х гг., «эпоха перестройки», отмечена острым интересом общества к отечественной истории и культуре начала века. «Открытие» архивов и музейных запасников способствовало популяризации творческого наследия неизвестных ранее широкой публике П. Филонова, Д. Бурлюка М. Шагала, разноплановых живописных и теоретических экспериментов К. Малевича⁴, В. Кандинского, ранних произведений П. Кончаловского, А. Лентулова, И. Машкова и др., давало

¹ Соловей Ю. Эпизод с рождения новейшего искусства. Статья первая: супрематизм Малевича / Ю. Соловей // Хроника - 2000. – 2000. - №35-36. – С.516-522

² Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х-начала 1910-х годов. Очерки / Д.В.Сарабьянов. — М.: Искусство, 1971. — 140 с.

³ Поспелов Г.Г. О «валетах» бубновых и валетах червонных / Г.Г.Поспелов // Панорама искусств 77. – М., 1978 // <http://rusavangard.ru/online/history/bubnovyy-valet/>

⁴ Малевич К. Вспоминали Украину. Он и я были украинцами: по автобиографии // Украина. – 1988.

богатый фактологический материал для осмысления и дальнейших системных исследований⁵.

В 1988-1990 гг. выходит ряд монографических работ, посвященных исследованию художественной ситуации и роли новаторских течений в изобразительном искусстве начала века: Стернин Г. «Художественная жизнь России на рубеже 1900-1910-х гг.»⁶, Каменский А. «Романтический монтаж»⁷, Ковтун Е., Бабаназарова М., Газиева Э. «Авангард, остановленный на бегу»⁸ (коллективный труд о судьбе русского авангарда в советской России); Поспелов Г. «Бубновый валет»⁹, где обобщается многолетний авторский опыт исследования художественной ситуации начала века. Издается иллюстрированный альбом, где впервые систематизируются и репродуцируются работы художников-авангардистов из запасников Русского музея.

В 1990-е гг. в России произошел бурный всплеск заинтересованности модернистским искусством начала XX в. Лишенный политической конъюнктуры, «взгляд из 90-х»¹⁰, по выражению Н. Степанян, позволяет объективно оценивать художественный авангард, включая его в контекст развития международного искусства. В свою очередь этот процесс требует преодоления терминологических и понятийных разночтений, их унификации для определения и изучения художественных явлений сходного порядка.

Среди отечественных авторов особо стоит отметить публикации известного историка С. Белокопя и авторитетного искусствоведа Д. Горбачева. Были напечатаны программные документы авангардистских

⁵ Богомазов Е. Основные задачи развития живописи в Украине/ Е.Богомазов // Украинский авангард 1910-1930 годов. – К., 1996. – С.368-370

⁶ Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века. Краткая летопись художественной жизни 1901-1907 гг. / Г. Ю. Стернин. - М.: Искусство, 1976. - 222 с.

⁷ Каменский А.А. Романтический монтаж / А.А. Каменский. – М.: Советский художник, 1989. – 335 с.

⁸ Авангард, остановленный на бегу: [альбом / авт.-сост. С. М. Турутина и др. ; авт. статей: Е. Ф. Ковтун и др. ; ред.: М. Н. Григорьева]. – Л.: Аврора, 1989 - 275 с.

⁹ Поспелов Г.Г. Бубновый валет: Примитив и гор. фольклор в моск. живописи 1910-х гг. / Г. Г. Поспелов. - М.: Сов. художник, 1990. – 269 с.

¹⁰ Степанян Н. Искусство России XX в.: Взгляд из 90-х / Н.Степанян. - М.: ЭКСМО-пресс, 1999. – 315 с.

организаций, эпистолярные и мемуарные материалы из архивов О. Архипенко, О. Богомазова, т. И М. Бойчуков, Д. Бурлюка, О. Экстер, Б. Лившица, К. Малевича, В. Мелера, А. Петрицкого и др.

Западные исследователи довольно благосклонно оценивали русский авангард за новаторство, попытки открыть скрытые структуры и глубинные законы, лежащие в основе художественного произведения. О феномене русского авангарда впервые заявил в 1973 г. французский искусствовед А. Наков¹¹. В начале 1990-х гг. европейская общественность получила возможность ознакомиться с основательной монографией Парижской исследовательницы Валентины Маркаде о русском искусстве первой трети XX в¹².

Цель исследования - изучить возможности использования междисциплинарных связей в освещении проблемы: «Художественные объединения отечественного авангарда в начале XX века» на уроках истории и мировой художественной культуры в старших классах.

Задачи исследования:

1. Проанализировать историко-культурные условия появления авангардизма в России;
2. Исследовать идейно-художественные основы авангардного искусства;
3. Дать характеристику основным направлениям авангардной живописи в России и выделить их специфику;
4. Изучить художественную деятельность первого авангардного объединения «Бубновый валет»;
5. Выделить особенности деятельности выставочных объединений;
6. Проанализировать нормативно-правовую базу использования междисциплинарности, как методического инструмента школьном курсе истории и МХК;

¹¹ Наков А. Русский авангард = L'avant-garde russe / А.Наков / Пер. с фр. Е. М. Титаренко. — М.: Искусство, 1991. — 192 с.

¹² Valérintina Marcadé .О влиянии народного творчества на искусство русских авангардных художников десятих годов 20-го столетия [article] Revue des Études Slaves , Année 1973, 49 p// <https://www.vania-marcade.com/valentina-marcade>

7. Показать особенности отражения проблематики ВКР в современных учебно-методических комплексах

Объект - русское авангардное искусство

Предмет – художественная деятельность авангардных объединений

Хронологические рамки исследования охватывают период с 1909 до 1917 гг. – с момента появления первых выставок художников-авангардистов до Великой русской революции 1917 г., изменившей дискурс культурной политики.

Методологической основой исследования стал междисциплинарный подход. Работа написана на основе общенаучных принципов объективности и историзма. При изучении темы были использованы следующие методы: историко-генетический, историко-сравнительный, историко-типологический, а также анализ и индукция. Они позволили рассмотреть условия возникновения и исторического развития отечественного авангарда на примере конкретных явлений, выделить причины их изменений в контексте определенной типологии. При этом преимущественно использовались логические выводы, проистекающие от частного к общему. Также нами привлекались методы искусствоведческого анализа.

Источниковая база нашего исследования подразделяется на следующие группы:

1 группа – нормативные документы, регулирующие образовательный процесс (Федеральный государственный стандарт, историко-культурный стандарт)

2 группа – материалы художественной критики, созданные в начале XX века (например, статья критика Якова Тугендхольда «Выставка картин». Заметки о современной живописи», опубликованная в 1923 г.)

3 группа – концептуальные сочинения художников-авангардистов, к которым относятся их публикации, манифесты (Например, «Манифест

футуристских живописцев» Ф.Т. Маринетти, статья художника и поэта-футуриста Крученых А. «Новые пути слова»)

4 группа – визуальные источники (репродукции картин художников-авангардистов)

5 группа – публицистические сочинения, к которым мы отнесли уставы объединений, каталоги выставок¹³.

6 группа – мемуары деятелей искусства¹⁴

Таким образом, источниковая база достаточна для нашего исследования.

Научная новизна заключается в комплексном анализе феномена отечественного авангардного искусства и на основе системного изучения научной литературы и исторических источников.

Практическая значимость определяется тем, что материалы могут быть использованы на уроках истории России и мировой художественной культуры в старших классах.

Структура работы соответствует поставленной цели и задачам. Исследование состоит из введения; трёх глав, каждая из которых делится на параграфы; заключения; списка источников и литературы.

¹³ Устав общества «Бубновый валет» [Электронный ресурс] // http://www.akland.ru/arhiv/foto/collection/polonchuk/ropot/page_dok1/01.htm, свободный; Каталог картин общества художников «Бубновый валет», 1914 [Электронный ресурс] // https://artchive.ru/encyclopedia/804~The_Knave_of_Diamonds, свободный

¹⁴ Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста (За 40 лет, 1890-1930) // Украинский авангард 1910-1930 годов. – К., 1996. – С.373; Каменский В. Путь энтузиаста. Автобиографическая книга / В. Каменский. – Пермь: Пермск. кн. изд-во, 1968. – 240 с.

Глава I. РУССКИЙ АВАНГАРД КАК ФЕНОМЕН ИСКУССТВА НАЧАЛА XX ВЕКА

1.1. Историко-культурные условия появления авангардизма в России

В течение XX века восприятие феномена отечественного авангарда в обществе и искусствоведении было противоречивым. В разные эпохи отечественной истории отношение к авангардизму варьировалось от восторженного до неприязненного¹⁵.

Так, в начале XX века современники относились к «новому искусству» настороженно, с некоторой долей отрицания этого нового феномена культуры. Впрочем, с наступлением революции 1917 года авангард был провозглашен искусством новой эпохи и плодом победы революции. Подобное восприятие «искусства победившей революции» сохранялось вплоть до начала 30-х гг., когда восхищение творчеством авангардистов сменилось презрением и критикой. В течение 30-х годов происходило постепенное забвение формалистского творчества, сменившегося полным забвением в 40-е – 70-е гг. Наконец, рост внимания к авангардизму начался во второй половине 1980-х годов. Это происходило на волне значительного интереса к дореволюционной истории и позволило заново открыть феномен русского авангарда начала XX века.

В Российской империи в начале XX века происходит процесс оформления российского авангарда как целостного культурного явления. Начало этому процессу было положено слиянию принципов кубизма и футуризма в работах Богомазова, Поповой, Удальцова, Гончарова и других отечественных художников и деятелей культуры. К началу 1910-х годов развитие авангарда приводит к оформлению абстракционистского, или

¹⁵ Наков А. Неизвестный русский авангард / А.Наков. - М., 1986 – С. 7

беспредметного искусства. Абстракционисты, работая в привычных для искусства жанрах, таких как живопись, декоративное искусство, скульптура, отказываются от изображения окружающего мира. По сути абстракционисты создавали форму без содержания, искусство без реальности. Таким образом, в течение 1910-х гг. авангардизм оформляется как особое течение искусства.

В 1920-х годах авангардизм является одним из ведущих течений искусства, задавая тон художественной жизни в крупнейших советских городах. Это выражалось, в том числе, и в существовании множества объединений художников. В их числе стоит назвать НОЖ («Новое общество живописцев»), МАИ («Мастера аналитического искусства»), «Маковец», «Обмоху» («Общество молодых художников»). Период 1920-х гг. можно назвать эпохой подлинного расцвета российского авангарда. Российские художники Лисицкий, Малевич, Кончаловский, Ларионов и другие создавали свои наиболее выдающиеся произведения, разнообразные объединения художников вели между собой ожесточенные дискуссии о наиболее правильных подходах к революционному искусству, создавали собственные манифесты, излагавшие взгляды наиболее известных художников-авангардистов на искусство.

Существование авангардистов, впрочем, не было безоблачным: в 1922 году советские художники-авангардисты создали Ассоциацию художников революционной России, ставшей одним из главных оппонентов российского авангардизма. В ходе ожесточенных дискуссий они выдвигали обвинения политического плана против художников-новаторов, называя их творчество буржуазным и безыдейным. Кроме этого, АХРРовцы боролись с авангардистами и другими способами, срывая их выставки, составляя на них доносы, поощряя проведение партийных проверок их творчества.

Под давлением обстоятельств к началу 1930-х годов ряд художников-авангардистов покинули территорию Советского Союза.

Окончательный удар по русскому авангарду нанесло постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года, согласно которому все художественные объединения, за исключением Союза художников, оказывались запрещены. В свою очередь, внутри этого нового объединения художников единственным возможным художественным стилем являлся социалистический реализм, что на корню уничтожало всю творческую свободу и авангардизм как таковой.

В 1950-е – 1960-е гг., в эпоху оттепели, в культурной и, в частности, художественной жизни Советского Союза происходит незначительный всплеск интереса к авангарду. В этот период в СССР открываются выставки начинают известных мировых художников-авангардистов¹⁶:

- 1956 г. - в крупнейших городах СССР - Москве и Ленинграде - открываются выставки Пабло Пикассо;

- 1960 г. – организована выставка мексиканских художников-авангардистов Диего Ривьеры и Фриды Кало;

- 1963 г. - открытие выставки Фернана Леже в Москве.

Однако настоящий всплеск интереса к русскому авангарду происходит в конце 1980-х годов, на фоне перестройки. Этот интерес до сих пор сохраняется как у рядовых ценителей искусства, так и у исследователей.

Необходимо, вместе с тем, обратить внимание и на особенности авангарда как художественного течения. Эти особенности непосредственно связаны как с кризисом традиционного искусства, так и с противоречиями внутри самого авангардизма.

Возникновение беспредметного искусства не имело своим следствием разрушение искусства как такового, но лишь продолжало заложенные в его развитии тенденции. По мнению Вакара И.А., для

¹⁶ Канишина Н.М. Семантика понятия “художественный авангард” /Н.М.Канишина// Актуальные проблемы истории, теории и практики художественной культуры: Сборник научных трудов. – М., 1998. – Вып. 2. – Ч.1. – С.222

авангардизма характерно то, что исследователь назвал «принципиальным отсутствием семантического поля». Он обращает внимание на такие ключевые факторы эволюции искусства начала XX века, как возникновение молодых художников с принципиально иным мышлением и взглядом на искусство, а также то, что исследователь назвал «летаргическим сном культуры, не ощущающей подземных толчков наступающего века»¹⁷.

Рассматривая процесс возникновения и существования авангардистских течений, нельзя не обратить внимание на определенную синхронность их появления как в отечественной, так и в европейской культуре, что можно назвать определенной интернациональностью феномена беспредметного искусства. Вместе с тем, при глубоком изучении авангарда можно прийти к выводу, что это лишь иллюзия, ведь отечественный и европейский авангард имели существенные отличия в причинах их формирования и проявлениях. Следует согласиться с Нонной Степанян, отметившей, что «...художественная идея в Европе - этап художественного процесса, художественная идея в России - религия...»¹⁸.

Ключевой характерной чертой, выделяемой в процессе становления русского авангарда, следует назвать желание художников лишиться живопись от свойственных ей в предшествующие эпохи пустоты, нравоучительности, литературности, вернуться к естественной, натуральной живописи. Эти желания обусловили крайне быстрые трансформации, происходившие с отечественной живописью в первой половине 1910-х годов: от копирования опыта Сезанна к фовизму, уже «отгремевшему» в Европе, к формировавшемуся кубизму.

Вместе с тем, необходимо подчеркнуть, что русские авангардисты не заимствовали или цитировали французский авангард, а полностью его

¹⁷ Вакар И.А. В поисках утраченного смысла. Кризис предметного искусства и выход к «абстрактному содержанию» / И.А.Вакар // Беспредметность и абстракция. Искусство авангарда 1910-1920-х годов. – М.: Наука, 2011. – С. 4.

¹⁸ Поль Сезанн и русский авангард начала XX века. Каталог / Куратор выставки и ред. каталога А. Г. Костеневич. – СПб., 1998.

переосмыслили, придавая ему национальный колорит. Так, в отличие от европейского фовизма, его русская разновидность прямолинейна и ярка, что позволяет сравнить его с лавочной выставкой (картины «Синие сливы» Ильи Машкова (Приложение 1) или картина «Портрет художника Якулова» Петра Кончаловского). Российский кубизм, в отличие от своей европейской разновидности, подчеркнута декоративен, что сочетается с чертами примитивизма, подобно тому, как это сочетается в русском народном творчестве (Картины Петра Кончаловского «Сиенский портрет» и Ильи Машкова «Автопортрет»)¹⁹ (Приложение 2).

Кубистические картины, к примеру, работа Аристарха Лентулова «Василий Блаженный» (Приложение 3), представляли собой продуктивный синтез русского национального своеобразия и европейских новаторств в сфере искусства. Памятники классической русской архитектуры, национальные святыни в произведениях Лентулова отображены в рамках того, что можно назвать не воспроизведением архитектурного объекта. Фактически его картины представляют собой произвольные вариации на тему, в которых сочетаются разнообразные цветовые и фактурные построения, чья «азиатская яркость» упрощается посредством использования коллажа, основанного на ощутимо русском акценте, что достигается посредством наклеенной «позолоты» и «серебрения».

В рамках так называемого глобального живописно-формального эксперимента жанр натюрморта становится наиболее важным среди русских авангардистов. Из-за специфики авангарда как течения живописи многие другие жанры живописи (портреты, пейзажи) фактически превращаются в натюрморты, изображая некую композицию объектов. Тем самым художники-новаторы уничтожают жанровую иерархию.

Кроме творческих экспериментов и достижения новых высот в живописи, художники-авангардисты регулярно проводили дискуссии о путях дальнейшего развития современной живописи. На одной из таких

¹⁹ Крусанов А. Русский авангард. 1907–1932. Исторический обзор: в 3 т. / А.Крусанов. – М., 2010. – Т.1.

дискуссий М. Ларионов, указывая на слишком очевидную склонность участников «Бубнового валета» к французскому искусству в ущерб национальным интересам, в знак протеста покидает объединение.

Таким образом, в качестве национальных особенностей развития российского авангарда в период своего становления (с 1900 по 1914 годы) можно назвать такие черты, как «многоукладность», что характерно для всего российского изобразительного искусства начала XX века, а также отрицание предшествующих традиций «высокой живописи», приводящее к обращению к «другим традициям» - русской иконописи, изобразительному фольклору, народным традициям.

1.2. Идеино-художественные основы авангардного искусства

Сущность авангарда как культурного явления заключается в том, что он стремится к тому, чтобы идти впереди обыденности, традиций, всего привычного. Авангард таким образом фактически оправдывает не только свое название, но и предназначение, открывая новые горизонты в развитии искусства. Авангард в изобразительном искусстве начала XX века наиболее ярко проявился в живописи. Вполне возможно, что это связано с тем, что живопись как форма позволяла в условиях материальной стесненности (как правило, авангардисты были людьми небогатыми) максимально выразительно и полноценно осуществлять и овеществлять самые неожиданные и смелые свои замыслы.

Эта тенденция проявила себя еще в колыбели мирового авангарда – в Париже в 1909-1913 годах. Именно здесь французские художники, наиболее известным из которых является Пабло Пикассо, придумали и развивали кубизм. Первой ласточкой в этом художественном процессе стал импрессионизм последней трети XIX века. Любопытно, что и в России сложилось нечто подобное. В 1910-е годы целая лавина «измов» заполнила пустующую область современного искусства.

Примером такого «изма» является дадаизм. Это художественное течение представляет собой одно из наиболее бунтарских и радикальных движений авангарда. Дадаизм культивировал среди своих сторонников пафос разрушения всего и вся, эпатаж ради эпатажа. Дадаизм возник во Франции в среде эмигрантской художественной молодежи в разгар Первой мировой войны. Он просуществовал в период с середины 1910-х до начала 1920-х годов. Ведущими теоретиками дадаизма являлись Тристан Тцара, Хуго Балль и Марсель Дюшан. Последний считался предтечей дадаизма. Он известен тем, что ввел в искусство понятие так называемых готовых изделий (ready-mades), представляющих собой обычные предметы обихода (велосипедное колесо, сушку для бутылок, писсуар), которые предлагалось рассматривать как равноценные и полноправные художественные произведения. Вся деятельность акционистов, включавшая радикальные акции, шокирующие выставки и скандальные манифесты, была направлена на отрицание и высмеивание всех классических ценностей европейской культуры, в том числе и ценностей довоенного авангарда.

Дадаисты являются авторами таких особых приемов (заимствованных, к слову, будущими художественными направлениями, развивавшими авангард), как стохастическая, или случайная организация произведений, метод «психического автоматизма» в процессе создания произведений искусства, интенсивное использование в творческом процессе свалок мусора и абсолютно случайных предметов.

Интересно, что эмигрировавшие из России художники смогли перестроиться, создавая произведения в русле классического искусства. К примеру, российский авангардист Василий Васильевич Кандинский смог в 1920-е гг. адаптироваться и принимать активное участие в работе Баухауза, имевшего авангардные истоки. Таким образом можно указать на то, что в основе эволюции русского авангарда лежали изменения общественно-политической обстановки в России.

Так, решающее значение оказала Октябрьская революция, приведшая к радикальной ломке всех прежних общественных традиций. Необходимо подчеркнуть, что революционный пафос событий 1917 года сыграл большое значение в политизации художественного авангарда. У российских авангардистов на короткий период возникла иллюзия, что благодаря революции реально осуществление их фантастические идеи и концепции, разработанные авангардистами в пору его оппозиционного по отношению к господствующим ценностям. Эти идеи авангардистов – отказ от достижений буржуазной цивилизации, урбанизма как такового - до революции воспринималось не абсолютно буквально, а скорее, как метафора, художественная игра, способ привлечения внимания к их творчеству.

Следует отметить, что наиболее органичным способом выхода из состояния ступора для русских авангардистов, фактически неспособных отказаться от своих принципов, стало так называемое "производственное искусство". Производственное искусство подразумевало под собой переход от "эстетической" системы компонентов через строго определенную конструкцию, что может носить как самых разнообразный характер, к полностью утилитарному искусству. Необходимо указать на то, что, кроме левовцев, придерживавшихся принципов конструктивизма, этих принципов придерживались и другие художники-авангардисты: Малевич, Кандинский, Татлин и другие.

Важно подчеркнуть, что даже в среде художников-авангардистов, наиболее склонных к новаторству и экспериментам, существовали и свои особые прорывы, которые, тем не менее, могли остаться незамеченными как для публики, так и для других художников-авангардистов. Сами новаторы зачастую оказывались нечувствительными к своим собственным прорывам и не продолжали экспериментов в этих направлениях. Зачастую они воспринимали эти новые направления бесполезными, неперспективными, лишеными авангардного духа, поэтому они уделяли

внимание другим направлениям. В некоторых случаях, напротив они могли оценить всю перспективу этих новых направлений, но не иметь возможности воплотить их в жизнь.

Несмотря на все разнообразие художественного авангарда, он имел и ряд сходных черт. В их число можно отнести тотальный разрыв со всем предшествующим искусством. Важно подчеркнуть, что речь идет не только об академической живописи XIX века, но и стиле модерн, являвшемся ранним современником авангарда. Разрыв носил глобальный характер и охватывал культуру большинства предшествующих эпох. Любопытно, вместе с тем, как в русском авангарде парадоксально сочетались тенденции нигилистической агрессии по отношению к культуре прошлого и творческой активности по отношению к перспективам нового искусства, создаваемого без оглядки на предшествующие культурные образцы. Эти особенности были характерны для русского авангарда, неважно, шла ли речь о футуризме, левом искусстве или новом искусстве, как на разных этапах называлось течение авангардизма.

Одной из ключевых тем российского авангардного искусства 1910-20-х годов была концепция нового зрения. Теоретики-авангардисты таким образом воспринимали перспективы этой концепции: «Зачем забывать в наших созданиях удвоенную мощь нашего зрения, которое может давать результаты, аналогичные рентгеновским лучам»²⁰; «Мы стали видеть здесь и там... Мы стали видеть мир насквозь... Таким образом мы даем мир с новым содержанием»²¹.

Они отмечали, что художественными средствами возможно и нужно изображать размытость границы, отделявшей пространство картины и реальность, формировать новую концепцию прозрачности

²⁰ Манифест футуристских живописцев // Ф.Т. Маринетти. Футуризм. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <https://www.litres.ru/filippo-tommazo-marinetti-12502903/futurist-mafarka-afrikanskiy-roman/chitat-onlayn/#link-m139872673639120> (дата обращения 03.06.2020)

²¹ Крученых А. Новые пути слова. / А.Крученых // Русский футуризм. – М., 1999. – С. 53-54.

и человеческого глаза, способную взглянуть правильно на изображаемый мир, Иными словами, авангардисты выступали за разложение однородного и статичного пространства, что необходимо в условиях художественных экспериментов начала XX века. С точки зрения авангардистов каждая существующая культура обладает абсолютной моделью зрения. В этой модели складываются ведущие векторы самосознания человека и его представлений о внешнем мире. История зрения в антропологическом измерении тесно связана с разработкой, эволюцией и распространением так называемых «машин зрения» — то есть приспособлений, влияющих на зрения. К их числу можно отнести камеру-обскуру, подзорную трубу, фотоаппарат, кино и так далее. Каждое новое оптическое устройство влечет за собой формирование особых способов мышления, новых подходов к структурированию знания, иных представлений о субъекте зрения. «Машины зрения» представляют собой более сложное, многоплановое явление, нежели простой механизм. Философы традиционно рассматривают «машины зрения» как метафоры процесса познания и самопознания.

Попытки разработки модели зрения, чье внимание обращено в основном на внутренний опыт, или концепции «зрения без глаз», уничтожение границ между «внутренним» и «внешним» в рамках процесса восприятия — все эти темы, восходящие к проблематике, к которой европейские философы обращались еще в эпоху Нового времени, получают свою интерпретацию в идеях «нового зрения» художников-авангардистов.

Следует отметить, что концептуальная основа поиска непосредственности и создания эффекта присутствия в творчестве авангардистов стали главными предпосылками для опытов с различными формами зрительного восприятия. Концепция зрения, воплощенная в творчестве авангардистов рубежа 1910-20-х годов, имела давнюю историю. Еще в XIX в. в творчестве европейских импрессионистов и

пуантилистов предпринимались попытки экспериментов в области художественного творчества. Как отмечает российский теоретик искусства Михаил Бениаминович Ямпольский, их попытки «имитировали изображение на сетчатке, отдельные цветовые точки на них должны были смешиваться в процессе восприятия. Холст становился эквивалентом сетчатки»²².

Необходимо подчеркнуть, что для авангардистов выступали яркими противниками перспективы. Они считали, что перспектива является всего лишь условностью, упрощенной схемой, искажающей реальную и сложную картину реальности. На основе этого подхода авангардисты разрабатывали особые модели зрения, ложившиеся в основу их творчества. «То, что мы называем перспективой, — писал, например, М. Матюшин, — есть, в сущности, искажение видимых предметов, производимое плохо устроенным оптическим аппаратом — глазом»²³. Исходя из позиции Матюшина, следует воспринимать авангардистское стремление уничтожить перспективу как шаг к возвращению к естественной модели зрения, забытой из-за творчества европейских художников Возрождения и Нового времени.

Внимательно рассмотрев историю русского авангардного искусства, можно заметить немало приоритетов в российском государственном пространстве. Первая печать абстракционистской работы – рисунок В. Кандинского на обложке каталога «Салон Издебского» (1910), первая широкая международная авангардная выставка в России (опять же «Салон Издебского») произошла в Одессе, Киеве, а уже потом в Петербурге и Риге.

Также началось развитие и формирование «новаторских» течений в русской живописи. Во всех новаторских художественных объединениях

²² Ямпольский М. О Близком / М.Ямпольский. – М., 2001. – С.197

²³ Матюшин М. О книге Мецанже-Глеза «Du Cubisme». [Электронный ресурс] / М.Матюшин // <https://issuu.com/mocmuseum/docs/> . . . -isuu (дата обращения 06.06.2020).

России от «Бубнового валета» к «Ослиному хвосту» – самые активные участники²⁴.

Таким образом, русская авангардная живопись была самостоятельным и исключительным явлением в Европейском модернизме, хотя и соответствовала общим тенденциям и ритмам европейской художественной культуры.

Среди проблем, требующих дальнейшего осмысления, является изучение направлений русского авангарда начала XX века.

²⁴ Тугендхольд Я. «Выставка картин». Заметки о современной живописи / Я.Тугендхольд // Русское искусство. 2009. № 2. С.137-145

Глава II. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА

2.1. Направления авангардной живописи и их специфика развития в России

В российской художественной среде авангард рождается примерно в то же время, что и в Европе – 1907-1910 гг. В искусстве России получили наибольшее развитие такие направления, как кубизм, футуризм, абстрактное искусство. При этом, следует отметить, что наиболее ранние течения авангардизма, как фовизм, например, все же можно увидеть в творческих поисках отечественных художников (например, ранний Кандинский). Поздние течения авангардизма (дадаизм, сюрреализм) не получили своего развития в России в силу исторических обстоятельств. Рассмотрим особенности этих направлений.

Фиксируя сегодня хронологию становления российского футуризма – 1909 год, - как год рождения итальянского футуризма, является общепризнанным – следует, по нашему мнению, двигаться по пути, который наметил один из идеологов русского футуризма В. Каменский (1884-1961 гг.) в автобиографической книге «Путь энтузиаста».

Точка зрения В. Каменского, чью позицию разделяли многие другие деятели авангарда, основывалась на том, что первыми российскими футуристами были «будетляне» – творческая группа В. Хлебникова, сформировавшаяся в 1909 г. Говоря о позиции Каменского, Л. Левчук отмечает: «Определенным подтверждением версии В. Каменского касательно 1909 г. - как года рождения русского футуризма, является и тот

факт, что Ф.–Т. Маринетти, посетив Россию 1914 г., воспринимал «будетлян» как футуристов «неитальянской» модели»²⁵.

Раскрытие российских инвариаций футуризма требует четкого понимания того, ради чего итальянцы обосновали футуризм – от лат. *futurum* – будущее – направление в авангардистском европейском искусстве, который начал свою историю с 10-х годов XX века, поскольку первый франкоязычный – манифест футуристов был напечатан во французской газете «Фигаро» 20 февраля 1909 г.

В течение этого же года в журнале «Поэзия» появляется и его итальяноязычный текст. Первый манифест футуристов, автором которого был Маринетти, состоял из двух частей: вступления и теоретической программы, сформированной из 11 тезисов. Такая краткая форма, содержание которой представлял собой пафоснодекларативные заявления, не имела аналогов в истории искусства и уже сама по себе была вызовом эстетическим традициям прошлого.

В 1909 г. Маринетти уже издал два сборника стихов – «Покорение звезд» (1902 г.) и «Разрушение» (1904 г.), которые, с одной стороны, были положительно восприняты литературными критиками, что является хорошим знаком для поэта – профессионального юриста, а с другой, – демонстрировали тенденции к экспериментированию, которые позже сформируют феномен футуристической поэзии.

На наш взгляд, будет уместно вспомнить и следующее: понятие «футуризм» еще в 1904 г. ввел в обиход испанский писатель Габриель Аломар, который был и автором статьи «Футуризм», которая имела своего читателя на европейских просторах.

Итак, первый манифест футуристов опирался на определенные эстетические и искусствоведческие раздражители, которые несколько лет направляли мироощущение художественного сообщества.

²⁵ Левчук Л. Футуризм: история, теория, художественная практика / Л. Левчук // Актуальные философские и культурологические проблемы современности: альманах: сб. науч. пр. / КНЛУ. – К., 2009. – Вып. 24. – С. 3.

Итальянские футуристы основывали необходимость своего творчества новейшими философскими учениями. Российские футуристы в своем творчестве опирались на широкий спектр идей допетровской эстетики и дух «народной вольницы» Емельяна Пугачева и Степана Разина. Подтверждением этого являются воспоминания В. Каменского, которого В. Маяковский считал «отцом русского футуризма»²⁶.

Следовательно, создав и опубликовав в 1909 г. 11 тезисов футуризма, Маринетти уже имел значительные наработки, которые совокупно позволяли внятно представить искусство будущего. Следует подчеркнуть, что попытки упорядочить эстетико-художественные факторы футуризма должны основываться на понимании сложности и динамичности феномена футуризма. В течение всего периода своего существования он активно обрастал новыми признаками, а также стремился к обновлению и совершенствованию собственной теоретической платформы.

Заметное обогащение футуристической эстетики происходило под влиянием реализации программы «искусства будущего» – кроме поэзии, живописи и скульптуры – в такие виды искусства, как театр, кинематограф, архитектура.

Отношение русских футуристов к традициям было противоречивым. Наряду с призывами уничтожить музеи и избавляться от классиков на пароходе нового искусства, В. Каменский работает над поэмой «Степан Разин», считая, что именно этот народный герой нужен футуристам. Так, в поддержку создания поэмы «Степан Разин» выступали Давид Бурлюк, Велимир Хлебников и Николай Кульбин. Последний писал: «...смелость футуризма выше искусства. Мы перешли грани возможного – мы идем дальше»²⁷.

²⁶Болотина И.С. Проблемы русского и советского натюрморта: изображение вещи в живописи XVIII–XX веков: исслед. и ст. / И.С.Болотина. – М., 1989

²⁷ Аполлинер Г. Фернан Леже // Сборник статей по искусству. Издание общества художников «Бубновый валет» [Электронный ресурс] / Г.Аполлинер // Режим доступа <http://20century-art.ru/modernizm/kubizm.html> (дата обращения 06.06.2020).

Понятно, что не только символ С. Раина является свидетельством признания персоналий российской истории и возможность их включения в новый культурный контекст. Немало русских футуристов восхищались архаикой, фольклором, соглашались эстетико-художественную оригинальностью классического русского лубка. Следует подчеркнуть, что в этом российские футуристы принципиально расходились с европейским футуризмом. Так, Маринетти яро критиковал российских авангардистов за чрезвычайное увлечение архаизмами и пережитками прошлого. В своем исследовании Л. Левчук подчеркивает, что, по мнению Маринетти, «наиболее «итальянским» среди российских футуристов был В. Маяковский»²⁸.

Каждый участник движения футуристов на разных этапах его становления и развития культивировал урбанизм. Их целью являлось формирование новой эстетики – эстетику индустриализма. Упомянутый ранее Л. Левчук, анализирувавший этот аспект взглядов футуристов, отмечал: «Склоняясь перед уровнем технических достижений XX века, они одновременно пытались доказать, что технический прогресс влечет за собой духовное обнищание, что техника с время уничтожит своего создателя – человека. Футуристы, хотя, возможно и на интуитивном, эмоциональном уровне, все же ощутили противоречия между техническим прогрессом как процессом создания нового и его последствиями, которые могут иметь разрушительную силу для человека и человечества».

В процитированном фрагменте, точка зрения Л. Левчук четко передает состояние внутренних «нестыковок» позиции футуристов, как можно воспевать технику, признавая ее драматическое влияние на судьбу человека? Если исчезает человек, – создатель и «потребитель» техники, то почему и для кого «будет строиться» футуристическое искусство? В указанном контексте особый вес приобретают тезисы футуристов относительно «преодоления человека» и «смерти на обочине юности».

²⁸ Левчук Л. Указ соч. – С. 7

Следует обратить внимание на позицию отечественного исследователя Е. Бобринскую, которая считала, что «...в динамике новой индустриальной и урбанистической реальности, они видели скорее мифологизированный образ своей «религии жизни», в которой центральное место принадлежало «жажде абсолютной силы и бессмертия»²⁹.

Эволюция кубофутуризма протекает в течение первой половины 1910-х годов. В этот период кубизм был уже знаком отечественным художникам, как и футуризм, с которым отечественная публика могла ознакомиться благодаря переводам текстов итальянских манифестов и отдельным картинам, размещаемым в некоторых отечественных выставках. Любопытно, что концепция кубизма основывается на использовании резких и строго определенных геометризованных фигур, тогда как футуризм основывался на пропаганде культа будущего. Фактически можно сказать, что кубофутуризм представлял из себя переходный этап к другим влиятельным авангардистским направлениям: супрематизму и конструктивизму. Кубофутуризм принято считать результатом взаимодействия поэтов-футуристов и художников-кубистов.

В 1910 г. в Москве на Воздвиженке, в доме Экономического общества офицеров произошло знаменательное событие в истории отечественного искусства - состоялась выставка «Бубновый валет», давшее название целому художественному объединению. Среди членов этого объединения были такие художники-авангардисты, как Петр Кончаловский, Илья Машков, Михаил Ларионов, Аристарх Лентулов и Наталья Гончарова. А.В. Лентулов был наиболее ярким представителем кубофутуризма и стал одним из основателей «Бубнового валета». Его произведения представляют собой композиции из контактирующих между

²⁹ Левчук Л. Указ соч. - С. 8-9.

собой плоскостей. Даже изображая городские пейзажи, Лентулов стремится изобразить плоскости и их столкновение³⁰.

Лентулов находился в поиске подходящей для его целей формы изменения видимого мира. В 1920-е годов он обращается к более реалистичной форме своих произведений: он создает более классические и сдержанные пейзажи, портреты и натюрморты. Автор создает свои произведения со значительной энергией, соединяя в них самые разные мотивы. При рассмотрении его работ, изображающих городские пейзажи, зритель может ощутить звон, движение, гул. В своих работах Лентулов часто обращается к мотивам декоративности и разворачивая объем на плоскости.

Помимо творческих экспериментов в духе футуризма, в 1910-е гг. в России популярным явлением становится абстрактное искусство. В манере абстрактной живописи работали такие художники как, В.В.Кандинский, К.С.Малевич и его ученики, М.Ларионов (лучизм). Абстракционизм в России получил даже свое обозначение – «беспредметничество» или беспредметное искусство. Необходимо отметить, что в нашем искусстве абстракционизм развивался в двух направлениях – лирическая абстракция В.Кандинского и геометрический вариант (супрематизм) К.Малевича. Обратимся к творчеству учеников К.С.Малевича – Ивану Клюну и Ивану Пуни.

До конца 1910-х гг. Иван Клюн (настоящая фамилия Клюнков) продолжал супрематическую традицию К. Малевича. Художник с определенной нарочитостью и дидактичностью выделял как отдельную величину силу взаимодействия между плоскостями супрематических пространств с помощью соединяющих их линий, фактически продлевая момент усвоения произведения и тем самым делая более наглядным энергетический потенциал этих беспредметных плоскостей.

³⁰ Русский авангард. [Электронный ресурс] // www.Grandars.ru. <http://www.grandars.ru/college/sociologiya/russkiyavangard.html>/ (Дата обращения 30.05.2020)

Тесно связанный к особым чувственно-живописным образам с конца 1910-х годов, Малевич переехал в Витебск, в котором было основано объединение «УНОВИС». И.Клюн резко отреагировал на это, отвернувшись от Малевича. В начале 1920-х годов он нашел новый источник вдохновения, обратившись к люминизму А. Родченко. Однако с середины 1920-х гг. он лишился и этого источника вдохновения, примкнув к парижскому пуризму.

Говоря о втором художнике, подписавшем в 1915 г. супрематистскую листовку, – Иване Пуни (1894-1956), то его увлечение беспредметничеством длилось значительно меньше. Беспредметное и «заумное» творчество И. Пуни ограничилось произведениями, показанными на двух выставках. Оно не свидетельствовало о какой-либо серьезной эволюции. Эмигрировав в конце 1920 г. в Берлин, И. Пуни быстро отказался от беспредметного искусства и обратился к «новой вещественности»; его стилистические поиски между супрематизмом и беспредметностью вылились в их критику в книге «Современная живопись», опубликованной в Берлине после 1923 г. Некоторое время критика и сами художники оправдывали существование абстрактного искусства ссылками на его «лабораторную» функцию. «Чистая» живопись беспредметников была приемлема в качестве «экспериментального видения». «Конструктивистский» вариант беспредметничества предварил этап иного восприятия искусства.

Теория, рассматривавшая искусство как средство познания действительности, при помощи которой ряд критиков (Абрам Э., например) с 1917 г. пытались свести на нет открытия супрематистов, в 1919 г. заявила о себе в статьях Николая Пунина, а также в московских дискуссиях 1920 г. Появление такой теории знаменовало первый шаг по пути отказа абстрактному искусству в праве на самостоятельное существование. Явно и откровенно искусство должно было отныне служить иной цели – выражению своей революционности. Оно

просуществовало в своей прежней ипостаси «чистого искусства» лишь те немногие годы, пока товарищи и ученики К. Малевича увлекались супрематизмом, пока против него не выступили официальные власти. Тогда театр и прикладное искусство стали убежищем для их творческой деятельности, легализуя ее и отводя от художников обвинения в «паразитизме», в нежелании понимать истинные задачи строительства нового пролетарского общества и нового искусства.

Подытоживая, следует отметить следующее:

1. Европейский футуризм оформился в Италии и превратился во влиятельное течение мирового авангарда. Он подтолкнул европейских деятелей искусства к самым разнообразным экспериментам во всех направлениях искусства, ярче всего проявив себя в живописи;

2. Футуризм в первые десятилетия XX века занял значительное место в художественной жизни России, оказав влияние на ее культурное развитие;

3. Отечественный футуризм представляет из себя самостоятельное явление. Он играл значительную роль в постреволюционном преобразовании российской культуры, реализуя свои принципы в поэзии и живописи.

4. Российский авангард представляет собой уникальное художественное явление, давшее мировому искусству интересные национальные варианты развития футуризма, абстрактной живописи и кубизма.

5. Большое влияние на специфику российского авангарда оказало отечественная литература и театр, народное искусство.

2.2. Бубновый валет – первое объединение авангардных художников

Складывание авангардистских тенденций в русской живописи начала XX в. тесно связано с деятельностью художников, в разное время входивших в объединение «Бубновый валет» (1911-1917 гг.) и его создателем, художником-авангардистом М. Ларионовым (1881-1964 гг.).

Как уже отмечалось ранее, в 1910 году М. Ларионовым была организована выставка «Бубновый валет». Название этой выставки, носящее эпатажное название, вскоре было преобразовано в художественное объединение, объединившее целый ряд известных художников своего времени. Кроме постоянных членов, на выставках «Бубнового валаета» свое творчество представляли и представители иных художественных течений, например, футуристы (Д. Бурлюк) и супрематисты (К. Малевич)³¹.

Объединение «Бубновый валет» для многих художников стало стартовой площадкой для их дальнейшего экспериментирования в области искусства. Вместе с тем, в начале его существования «идеология отрицания недавнего художественного прошлого» - творчества передвижников, мирискусников, «Голубой розы» художников-академистов - объединяла как русских постимпрессионистов, так и абстракционистов.

При создании «Бубнового валаета» произошло полное размежевание группы Ларионова с остальными художниками. Это произошло по причине неприязни Ларионова к господствующим французским традициям в новой живописи. В конце концов «Бубновый валет», созданный в октябре 1911 года, не включил в свой состав эту групп. Учредителями и членами правления стали художники Кончаловский, Машков и Рождественский, а также поэт Куприн. 1 ноября 1911 был утвержден устав общества, начинавшийся со слов: «Общество <...> имеет целью

³¹ Русский авангард: [Электронный ресурс] // [www.Grandars.ru](http://www.grandars.ru). <http://www.grandars.ru/college/sociologiya/russkiyavangard.html> / (Дата обращения 30.05.2020)

распространение современных понятий по вопросам изобразительных искусств»³².

Для того, чтобы более полно понять особенности этого объединения, следует обратиться к легендарной выставке 1910 года. На выставке, участниками которой были И. Машков, Л. Ларионов, Д. Бурлюк и другие, были представлены полотна, воспринятые критиками как хулиганские и вторичные, копирующие стилистику картин французского авангарда, выставяемого коллекционеров С. Щукиным.

Одно из ключевых полотен выставки – картина И. Машкова «Автопортрет с Петром Кончаловским», будто бы указывала на все отмеченные критиками черты: картина выполнена в грубой манере, а сами художники изображены на ней в виде полуголых ярмарочных силачей с тяжелыми гирями у ног. Картину дополняло и то, что один из персонажей картины держал скрипку, а другой – ноты, что подчеркивало определенный хулиганский характер картины. Не обошлось и без отсылок на французскую живопись: так, на полотне Машкова изображено фортепиано, стоящее на том же самом месте, что и на картине Поля Сезанна «Девушка у пианино» (Приложение 5). Отсылала к его творчеству и выбранная художником цветовая гамма.

Для расшифровки значения картины не лишним будет обратить внимание на расставленные в одном из мест полотка книги, чьи корешки образуют фактическую генеалогию «Бубнового валета»: «Египет. Греция. Италия», «Джотто», «Сезанн», «Библия», «Искусства». Такое претенциозное заявление спровоцировало скандал, не меньший, чем само название выставки, отсылавшее к горячему увлечению (бубновая масть) и молодости (валет).

«Бубновый валет» с самого своего образования стремился к тому, чтобы придать своему творчеству международный характер. На выставках

³² Устав общества «Бубновый валет» [Электронный ресурс] // http://www.akland.ru/arhiv/foto/collection/polonchuk/ropot/page_dok1/01.htm, свободный

общества наряду с отечественными художниками выставлялись и иностранные живописцы: Г. Гюнтер, А. Ле Фоконье, Л.-А. Моро и других. Пика — это явление достигло на московской выставке 1912, 1914 гг.³³

Организаторы «Бубнового валета» хотели отразить французский фовизм и кубизм в своем творчестве. Так, П. Кончаловский, воспользовавшийся визитом Лентулова в Париж, попытался установить связи с восемнадцатью французскими художниками-новаторами³⁴. Благодаря контактам с «мюнхенцем» Василием Кандинским, предоставившим шесть своих полотен, «Бубновый валет» смог выставить полотна ведущих мастеров немецкого экспрессионизма, чье творчество было проигнорировано российской общественностью³⁵.

«Бубновый валет», подвергшийся яркой критике со стороны ценителей искусства, в отличие от более агрессивных и активных «ларионовцев», не смог организовать грамотный отпор критикам. Объединение не занималось критикой чужого творчества и не создавало собственные художественные манифесты. Единственный изданный «Бубновым валетом» сборник включал в себя переводы текстов А. Ле Фоконье³⁶ и Г. Аполлинера³⁷, а также статью публициста И. Аксенова, в которой автор признавал творчество «Бубнового валета» «наиболее выразительным для своего времени»³⁸.

Дискуссии, организованные «Бубновым валетом», в силу отсутствия у этого общества собственных ярких ораторов, в основном привлекали

³³ Каталог картин общества художников «Бубновый валет», 1914 [Электронный ресурс] // https://artchive.ru/encyclopedia/804~The_Knave_of_Diamonds, свободный

³⁴ Бадаров Л. Революция и возрождение скульптуры в России Русский авангард. [Электронный ресурс] // [www.Grandars.ru](http://www.grandars.ru). <http://www.grandars.ru/college/sociologiya/russkiyavangard.html/> (Дата обращения 30.05.2020).

³⁵ Бенуа А. Машков и Кончаловский // Речь. – 1916. – № 102. – 15 (28) апр. – С. 2. https://artchive.ru/encyclopedia/804~The_Knave_of_Diamonds

³⁶ Поль Сезанн и русский авангард начала XX века. Каталог / Куратор выставки и ред. каталога А. Г. Костеневич. – СПб., 1998.

³⁷ Аполлинер Г. Фернан Леже / Г.Аполлинер // [http: 20century-art.ru/modernizm/kubizm.html](http://20century-art.ru/modernizm/kubizm.html) (дата обращения 06.06.2020).

³⁸ Аксенов И. К вопросу о современном состоянии русской живописи // Сборник статей по искусству. Издание общества художников «Бубновый валет» / И.Аксенов // [http: 20century-art.ru/modernizm/kubizm.html](http://20century-art.ru/modernizm/kubizm.html) (дата обращения 06.06.2020).

выступающих со стороны. В них участвовали как наиболее радикальные ораторы, как например Д. Бурлюк, так и менее одиозные выступающие - например писатель-символист М. Волошин. Сложилась ситуация, при которой образ «Бубнового валета» в массовом сознании фактически формировался критически настроенными к творчеству рецензентами, которые, впрочем, постепенно сменяли гнев на милость на фоне уменьшения радикальности «Бубнового балета» и оформления более провокационных течений авангарда.

В своей статье от 1916 года критик и художник Александр Бенуа, говоря о творчестве Машкова и Кончаловского, уже беззастенчиво писал: «Я не знаю в современной западной живописи чего-либо более здорового, свежего, простого и в то же время декоративного, нежели их натюрморты». Также Бенуа обозначил членов «Бубнового валета» как «русских сезаннистов», что стало наиболее известным в дореволюционные годы ярлыком, обозначающим творчество этого объединения.

В прочем, и сам «Бубновый валет» был не против такого обозначения, начав предъявлять «особые права» на Сезанна. Значительным событием здесь стал выход книги о Сезанне за авторством Бернара, перевод которой был сделан членом «Бубнового валета» П. Кончаловским. Вскоре сравнение «бубнововалетцев» с Сезанном сделалось обязательным для статей о художественном обществе. Первоначально, правда, это касалось лишь внешней манеры исполнения: «Машков выставил два пейзажа и nature morte, в которой тоже нет ничего национального; это – увеличенный в несколько раз Сезанн».

Грищенко принадлежал к неопрIMITивистскому направлению и, кроме того, принимал участие в выставке объединения. Тем не менее, его критическая статья о «Бубновом валете» была опубликована на страницах журнала «Аполлон», считавшемся главным оплотом российского модернизма. В статье доказывалось, что русские авангардисты, опиравшиеся на французский постимпрессионизм, лишь поверхностно его

копируют, не вникая в суть творчество Сезанна. Тем не менее уже со второй половины 1910-х гг. в творчестве членов «Бубнового балета», постепенно формируется склонность к «наиболее текстуальному освоению» Сезанна³⁹.

Творчество Сезанн придало «бубнововалетскому» представлению о живописи системность: он научил многих художников выделять структуру картины и придавать иллюзию объективности впечатлению от естественного мотива. Неудивительно, что в конце 1910–х – начале 1920-х гг., когда авангард совершает попытку окончательно порвать с предметностью, многие члены «Бубнового валета» не только воспроизводили внешние атрибуты сезанновских картин, но и стремились выстраивать свою поэтику по сезанновскому образцу⁴⁰.

Указанная выше тенденция, сложившаяся под влиянием внутренней логики развития художников, составлявших костяк группы, получила свое развитие уже в 1920-е гг., включив в себя полный уход от политики. Любопытно, что именно Октябрьская революция и Гражданская война породили в Советской России настоящий культ Сезанна. В этих условиях Сезанн превращается в эталон художника XX века. Этот художник совершает анализ видимого мира для того, чтобы создать его репродукцию на полотне. Сезанна сравнивали с Марксом, а в 1918 г. ему предполагалось установить памятник в Москве⁴¹. Современники писали: «Когда отцвели гармонические поверхности Гогена, потускнел яркий Матисс, – Сезанн, незаметно войдя, внедрился в художественное сознание как «столп и утверждение истины» живописца» (имеется в виду⁴²)⁴³.

³⁹ Пospelов Г.Г. «Бубновый валет». Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г.Г.Пospelов. – М., 1990.

⁴⁰ Болотина И.С. Проблемы русского и советского натюрморта: изображение вещи в живописи XVIII–XX веков: исслед. и ст. / И.С.Болотина – М., 1989.

⁴¹ Бадаров Л. Революция и возрождение скульптуры в России // Вестн. жизни. – 1918. – № 1.-с.75.
https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Florenskij/stolp-i-utverzhdenie-istiny/

⁴² Флоренский П. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. – М., 1914.

https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Florenskij/stolp-i-utverzhdenie-istiny/

⁴³ Тарабукин Н. По мастерским. 3. Машков // Понедельник. – 1918. – № 8. – 9 (22) апреля. – С. 4.
http://teatr-lib.ru/Library/Tarabukin/O_meyer/

Актуализация творчества Сезанна во многом связана с так называемым фигуративным поворотом, сформировавшимся в мировой культуре вскоре после завершения Первой Мировой войны. Неудивительно, что отечественная критика в начале 1920-х гг. рассматривала творчество членов «Бубнового валета» именно с позиций творчества Сезанна⁴⁴.

Необходимо подчеркнуть, что общество «Бубновый валет» формально прекратило свое существование в 1917 г. Однако его члены продолжали свою художественную и педагогическую деятельность, повлияв на создание огромного количества художественных обществ 1920-х гг., например, «ОМХ», «Бытие», «Московские живописцы» и других.

Таким образом, «Бубновый валет» следует рассматривать как феномен раннего авангарда, наиболее выпукло продемонстрировавший одну из главных специфических черт отечественной живописи начала двадцатого века: художественный язык, возникший под влиянием постимпрессионизма, нашел собственный вариант интерпретации в творчестве молодых русских художников.

2.3 Выставочные объединения

Одним из основателей русского авангарда является Михаил Матюшин, создавший петербургскую организацию «Союз молодежи» в феврале 1910 года. Интересно, что художественное творчество в начале XX века оказывается в тени его теоретических работ, с которыми, к примеру, во многом был согласен сам отец супрематизма Казимир Малевич.

Концепция Матюшина, называемая им самим «органической», основана на убежденности в способности искусства выйти в четвертое измерение. Для достижения этого результата требуется перейти в состояние расширенного смотрения – видения всем телом, а не одними

⁴⁴ Аркин Д. Р. Фальк и московская живопись // Русское искусство. – 1923. – № 2–3. – с. 20.
<https://predanie.ru/book/183910-stolp-i-utverzhdenie-istiny/>

лишь глазами. Например, ученики Матюшина могли рисовать натуру, повернувшись к ней спиной, воплощая, таким образом, метафору «глаза на затылке». Исследуя природу зрения, Матюшин рассматривает ее не только как художник-символист, но и как анатом. В своем монументальном труде «Справочник по цвету», вышедшем в 1932 году, Матюшин подведет итог свои продолжительным исследованиям.

Матюшин стал организатором инициатором такого знакового авангардистского предприятия, как опера «Победа над Солнцем», поставленная в 1913 году. Будучи по своему образованию музыкантом, Матюшин стал композитором оперы, футурист Кручёных стал автором либретто, написанном на заумном языке, а Казимир Малевич создал декорации оперы, основным мотивом которых стал черный квадрат. Согласно сюжету оперы, ее основные персонажи- будетляне – захватывают Солнце, используя черный квадрат. Уже в 1920 году оперу попытается поставить в Витебске последователь Малевича Эль Лисицкий. В его постановке содержание оперы о победе машинного над природным подан несколько в другой форме: актеры в постановке Эля Лисицкого окажутся заменены на электрические механизмы.

Возвращаясь к «Союзу молодежи», следует подчеркнуть, что он стал первым авангардным объединением. Однако в начале 1910-х гг. выставки имеют большее значение, чем объединения, ведь выставка представляет собой самостоятельный манифест, распространяющий сведения о содержании взглядов тех или иных художников. Название, созданное уже упоминавшимся ранее Ларионовым, выступало сложной отсылкой, отправлявшей читателя к карточным мотивам, уголовной среде и так далее. Это вполне соответствовало целям организаторов выставки.

Вместе с решением художественных задач и обнаружением новых возможностей в живописи, организаторы выставок проводили дискуссии о тенденциях современной живописи. На одном из диспутов их организатор Ларионов, указывая на слишком прямую приверженность участников

«бубнового валета» французским традициям в ущерб русским, уходит из объединения.

На рубеже 1911-1912 гг. Ларионов организует выставку «Ослиный хвост», что приобрела скандальный характер. Её участники обращались к простонародной эстетике, изучения и интерпретация народный фольклор и мотивы народного искусства.

Важнейшее место на выставке занимали полотна (около 50 произведений) Н. Гончаровой, посвященные крестьянской тематике. Любопытно, что картины были выполнены в лубочной манере и включали в себя изображения святых, что было воспринято общественностью как кощунство. В свою очередь организатор выставки М. Ларионов выставил серию «солдатских» картин («Отдыхающий солдат», «Развод караула» и др.)⁴⁵.

Весной 1913 г. М. Ларионов стал организатором выставки «Мишень», которая, по замыслу самого художника, завершала цикл выставок художников-новаторов. Выставке предшествовал диспут о новейших веяниях культуры, одной из тем которого было творчество самого Ларионова. Михаил Ларионов является создателем теории «лучизма», которая является одним из первых теоретических обоснований феномена беспредметной живописи. В основе его концепции лежит идея изображения не самих предметов, а отраженных от них цветовых и световых лучей. На выставке были выставлены как полотна известных публике художников, как и творчество художников-самоучек, творчество одного из которых – Н. Пиросманишвили – заложило основу под оформление примитивизма⁴⁶. Последний представляет из себя целенаправленное упрощение художественных образов. По сути это одна из разновидностей авангардизма. воспроизводящая детскую

⁴⁵ Мурина Е.Б, Джафарова С.Г. Аристарх Лентулов. Путь художника. Художник и время / Е.Б.Мурина, С.Г.Джафарова. – М., 1990.

⁴⁶ Тарабукин Н. По мастерским. 3. Машков // Понедельник. – 1918. – № 8. – 9 (22) апреля. – С. 4.
http://teatr-lib.ru/Library/Tarabukin/O_meyer/

непосредственность и выразительность в творчестве. Примитивизм является реакцией на индустриализацию и связанное с ней неприятие нового образа жизни.

Цель художественной деятельности сотрудников Ларионова была выражена в каталоге выставки «Мишень»: «...мы стремимся к Востоку и обращаем внимание на национальное искусство, мы протестуем против рабского подчинения Западу, возвращающему нам наши же и восточные формы в опошленном виде и все нивелирующему...».

Кубофутуристическое искусство включало в себя, кроме татлинских «угловых» рельефов стилистической доминанты живописи – в большей степени выделялись смелостью формы. На многих постреволюционных выставках выставлялись, вместе с тем, и работы малоизвестных, а то и вовсе неизвестных художников, к примеру, Александра Родченко из Казани. На одной из выставок он представил несколько абстрактных рисунков, созданных при помощи циркуля и линейки. Уже в 1921 г. он опубликовал статью «Линия», в которой писал о том, что с конца 1915 г. его охватывало желание исключить из деятельности художника зависевшую от воли случая «маленькую сенсацию». Эту случайность А. Родченко смог устранить при помощи механических средств, придававших произведению искусства характер точного чертежа. В результате можно прийти к выводу, что идея механической обособленности смогла впервые оформиться в виде стилевой дефиниции. Её следствием стал вывод о превосходстве неживого над живым и механического над органическим, сделанный Родченко и его сторонниками в конце 1910-х – начале 1920-х годов. Рисунки Родченко ярко отражают особенности абстрактной живописи как направления. С точностью инженера он формулирует новые образы, преодолевая романтизм футуристов.

Казимир Малевич стал основателем супрематического движения, создав кружок «Супремус». Эта группа похожа по своему устройству на наиболее известные литературные кружки и ставила своей целью изучение

феномена абстрактной живописи и его развитие. Основу этой группы составляли такие деятели искусства, как Попова, Розанова, Удальцова и Клюн. Местом встреч для членов кружка служила мастерская Удальцовой. На собраниях обсуждались как проблемы искусства, так и возможности его воздействия в другие сферы духовной живописи, к примеру, воздействие на религию. Общество развивалось настолько успешно, что в планах Малевича возникла идея издания журнала кружка, что не удалось вследствие начала Февральской революции.

Казимир Малевич стремился к тому, чтобы раздвинуть границы изобразительного искусства до супрематизма. Как он отмечал еще в 1915 г., супрематизм представляет собой философию мира и существования. Малевич планировал публиковать в журнале «Супремус» статьи по всем формам искусства, не ограничиваясь одной лишь живописью. Так, одним из сотрудников журнала должен был стать знаменитый поэт Алексей Крученых. Любопытно, что в этот период произошло сближение позиций Малевича и Кандинского, каждый из которых рассматривал искусство как некую базу для будущего духовного порыва.

В послереволюционный период, движение отечественного авангарда продолжается уже в контексте революционных изменений. Важным событием в художественной жизни России в 1918 г. стало празднование первой годовщины Октябрьской революции. Всеволод Мейерхольд стал постановщиком в Петрограде пьесы Маяковского «Мистерия-Буфф». Создателем декораций и костюмов для постановки стал Казимир Малевич. К несчастью, до настоящего времени не дошло ни одного графического материала, позволяющего получить представление об этой постановке. Художественная жизнь того времени была эмоционально перенасыщенной, и это единственное, что можно достоверно сказать о тогдашней атмосфере. Этот восторженно принятый спектакль оставил столь же мало следов для потомков, как и те гигантские представления, которые вошли в историю под названием «массовых действ». Призванные

увековечить память о революционных событиях, такие коллективные спектакли активно утверждали символику новой мифологии. Впервые язык беспредметного искусства был тесно с ней связан - это на примере декораций Малевича и Альтмана для городских площадей, созданных летом 1918 г. в Петрограде к съезду Комитетов сельской бедноты, в оформлении улиц Москвы Весниным и Поповой, в созданном Экстер убранстве улиц Киева.

Таким образом, с одной стороны, в двадцатые годы был расцвет московского авангарда, советская власть вначале не препятствовала развитию новых стилей в живописи, театре, архитектуре, но с другой, четко следила за всеми противостояниями в среде художников и различными «мягкими», а то и «жесткими» мерами (закрытием профессиональных журналов и т.д.) стремилась поставить искусство на службу своим революционным идеям. Все независимые группы художников прекратили свое существование в 1932 г., когда было объявлено о создании творческих союзов в СССР.

Глава III. Изучение темы русского авангарда начала XX века на уроках истории и МХК в школе

3.1. Нормативно-правовые основы использования междисциплинарности как методического инструмента школьном курсе истории и МХК

Междисциплинарность один из основных трендов в образовании XXI века. Поскольку окружающий мир представляет собой сложную и многогранную систему, где каждая составляющая связана друг с другом, понятно, что данная целостность должна найти свое отражение в образовании, его содержании и структуре. Помочь в этом может междисциплинарность образовательных программ. Именно от уровня и характера взаимного проникновения тем и подходов зависит глубина понимания окружающего мира и различных явлений в нем.

Актуальность данного подхода к изучению истории и МХК обусловлена направленностью современной школы на личностно-ориентированное образование и концепцию развивающего обучения. Формирование единой целостной картины мира у учащегося – это основная цель современного образования.

При этом важная роль отводится именно гармоничному развитию интеллектуальной и эмоциональной сфер личности школьника на базе изучения истории и мировой художественно культуры. Обращаясь к понятию междисциплинарность, мы характеризуем ее следующим образом. Это форма организации знания, основанного на определенных связях между изучаемыми дисциплинами (предметами), методами и технологиями, которые обеспечивают решение комплексных образовательных и воспитательных.

Междисциплинарность характеризуется свойствами интегративности дисциплин, основанными на переносе методов изучения из одной дисциплины в другую. Междисциплинарность требует синтеза полученных в рамках различных дисциплин результатов. Таким образом, мы можем выделить три ключевые особенности, которые характеризуют междисциплинарность:

- взаимосвязь двух и более специализированных предметов;
- интеграция информации, данных, техник, инструментариев, понятий и теорий;
- разбор и понимание вопросов, решение которых лежит за пределами возможностей отдельной дисциплины.

Основываясь на этих особенностях, профессор Высшей школы экономики В. Капустин выделил 4 вида междисциплинарности:

1. Утилитарное или прагматическое использование элементов из других наук в целях решения собственных проблем, что, используя терминологию известного социолога науки Т. Куна может быть обозначено как «нормализация дисциплины».

2. Континуум от вспомогательной до частичной междисциплинарности. Здесь речь идет не о сочетании отдельных элементов этих дисциплин, а о взаимной интеграции в рамках нового, обособленного взгляда на предмет исследования. Примером здесь является такая дисциплина, как «экономическая социология».

3. Интегративная междисциплинарность. Здесь возникает политическая экономика, социолингвистика, биоэтика, нанотехнологии — когда действительно соединяются две дисциплины и появляется нечто качественно новое.

4. Исследования, которые привели к образованию обособленных дисциплин и научных направлений. В качестве примера можно привести такие исследования, как *gender studies* (гендерные исследования), *rural*

studies (исследования сельской местности), ethnic studies (этнические исследования) и так далее.⁴⁷

Однако существует и другой подход к пониманию междисциплинарности. Ее особенность заключается в том, что междисциплинарность представляет из себя метод, который не привязан к определенной теме. И в ключе данного подхода, междисциплинарность можно обозначить как саморефлексию дисциплин в свете и под давлением новой, ранее не изученной проблемы. Прогнозируя дальнейшее развитие образования в Российской Федерации, можно сказать, что в будущем результатом явится достижение подобного уровня междисциплинарности.

Ведь естественно, что она должна стать составляющей образовательного процесса. Междисциплинарные связи, категориальное и методологическое единство учебных курсов, новейших достижений современной науки, интеграция потока информации позволяет обучающемуся успешно овладеть общекультурными компетенциями и глубоко осмыслить профессиональные задачи, стоящие перед ним⁴⁸.

Интегрированный подход в преподавании истории в средней школе заключается в единстве практических, методологических и теоретических составляющих.

Их цель – это приобщение школьника к системе развития, а также формирование и реализация в образовательном процессе тех компетенций, которые закладываются государством в федеральные стандарты обучения и образовательные программы. Точки соприкосновения, на которых возможно выстраивание междисциплинарных связей между историей и МХК – это гуманизация, гуманитаризация и личностная ориентация образования.

⁴⁷ Капустин В. Междисциплинарность как исследовательская и педагогическая стратегия. [Электронный ресурс] / В.Капустин // <https://social.hse.ru/news/201120703.html>

⁴⁸ Руди А.Ш. Устойчивая картина мира в создании студента/ А.Ш.Руди // Вестник высшей школы. Философия и социология образования. – 2013. - №11. - С. 24-26.

Межпредметная интеграция будет выражаться в сущностном и структурном взаимодействии основных элементов обучения двух предметов, их взаимосвязи во временном отрезке. Данная цель в рамках освещения проблемы авангардного искусства может быть достигнута при концентрической системе преподавания истории в 9 и 11 классах, а при линейной в 10-11 классах.

Прежде чем приступить к проектированию междисциплинарного подхода в освещении темы отечественного альтернативного искусства второй половины XX века, необходимо проанализировать нормативно-правовую базу образовательных стандартов.

На основании ФГОС⁴⁹ у обучающихся необходимо сформировать ряд личностных компетенций (приводятся выдержки, относящиеся к достижениям данных целей в процессе преподавания истории и МХК):

1. Воспитание российской гражданской идентичности: патриотизма, уважения к Отечеству, прошлому и настоящему многонационального народа России; осознание своей этнической принадлежности, знание истории, языка, культуры своего народа, своего края, основ культурного наследия народов России и человечества⁵⁰;

2. формирование целостного мировоззрения, соответствующего современному уровню развития науки и общественной практики, учитывающего социальное, культурное, языковое, духовное многообразие современного мира⁵¹;

3. развитие эстетического сознания через освоение художественного наследия народов России и мира, творческой деятельности эстетического характера⁵²;

4. формирование осознанного, уважительного и доброжелательного отношения к другому человеку, его мнению, мировоззрению, культуре⁵³;

⁴⁹ Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования [Электронный ресурс] // <https://fgos.ru/>

⁵⁰ Там же С. 5

⁵¹ Там же С. 5

⁵² Там же С. 6

5. осознание значения искусства и творчества в личной и культурной самоидентификации личности⁵⁴;

6. развитие эстетического вкуса, художественного мышления обучающихся, способности воспринимать эстетику природных объектов, сопереживать им, чувственно-эмоционально оценивать гармоничность взаимоотношений человека с природой и выражать свое отношение художественными средствами⁵⁵.

Полная реализация данных компетенций возможна при интегрированном образовательном процессе в рамках освещения тем по искусству как самостоятельных в рамках мировой художественной культуры, так и включенных в курс конкретного исторического периода на уроках истории.

Для того чтобы детальнее изучить необходимость использования междисциплинарности при освещении темы авангардного искусства необходимо обратиться к анализу программы по истории и МХК, а также историко-культурного стандарта.

Цель обоих курсов созвучна, она сводится к образованию, развитию и воспитанию личности обучающегося, его способности к самоидентификации и определению своих ценностных приоритетов на основе осмысления исторического и культурного опыта России и человечества в целом. Основываясь на этом, можно сделать вывод, что междисциплинарность двух курсов возможна.

Таким образом, подводя итог рассмотрению феномена междисциплинарности как основного тренда системы образования XXI века и анализу основных учебников и рабочих программ, можно сказать, что тема советского авангардного искусства стала более актуальной в современном мире, и рассматривать ее необходимо, как в историческом,

⁵³ Там же С. 6

⁵⁴ Там же С. 16

⁵⁵ Там же С. 16

так и узко культурном плане, в связи с ее противоречивостью и взаимосвязью с историческим контекстом и развитием мировой культуры.

3.2. Возможности реализации междисциплинарных связей в изучении проблемы, посвященной истории русского авангарда в школе

На основе анализа, который был отражен в предыдущем параграфе, был разработан урок по теме «Культурная жизнь в начале XX века» для учеников 11 класса (Приложение А).

Содержание учебника «Мировая художественная культура» для 11 класса освещает комплекс проблем развития зарубежной и русской художественной культуры XIX– XX веков в их диалоге. Материал учебника позволяет выделить сходство и различие европейской и отечественной художественных традиций в исторически локальных стилевых системах. Структура учебника складывается из введения и четырех разделов.

Раздел I. Предчувствие мировых катаклизмов: основные течения в европейской художественной культуре XIX — начала XX века

Тема 1. Романтизм в художественной культуре Европы XIX века: открытие «внутреннего человека».

Тема 2. Импрессионизм: поиск ускользающей красоты.

Тема 3. Экспрессионизм: действительность сквозь призму страха и пессимизма.

Тема 4. Мир реальности и мир «новой реальности»: традиционные и нетрадиционные направления в искусстве конца XIX — начала XX века. Символизм.

Раздел II. Художественная культура России XIX — начала XX века

Тема

5. Фундамент национальной классики: шедевры русской художественной культуры первой половины XIX века.

Тема 6. Художественная культура России пореформенной эпохи: вера в высокую миссию русского народа.

Тема 7. Переоценка ценностей в художественной культуре «серебряного века»: открытия символизма.

Тема 8. Эстетика эксперимента и ранний русский авангард.

Тема 9. В поисках утраченных идеалов: неоклассицизм и поздний романтизм.

Тема 10. Испытание новизной: ранний русский авангард

Авангардом принято называть разнохарактерные течения в русской художественной культуре Серебряного века, цель и смысл которых — коренная ломка традиций, обновление формы и содержательного наполнения произведений искусства. «Новизна ради новизны» имела мощную подпитку в творческой среде — интеллектуальной и художественной элите, раздававшей «пощечины общественному вкусу» во имя грядущей вселенской катастрофы. И сегодня не перестаешь удивляться страстности, субъективности, напору, с которыми мастера авангарда, объединившись в кружки и союзы, искали непроторенные пути в искусстве, устремлялись к сложным экспериментам со словом, звуком, формой.

Молодые бунтари декларативно перечеркнули достижения всех своих предшественников, добивались радикального изменения в подходах к самому явлению искусства. Родились новые стилевые направления — футуризм в литературе и театре (В.В. Хлебников, А.Е. Крученых, В.В. Маяковский и др.), кубофутуризм (П.П. Кончаловский, И.И. Машков, А.В. Лентулов и др.), примитивизм (М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова и др.) и абстракционизм (В.В. Кандинский, К.С. Малевич) в живописи. Остается добавить, что авангардные течения сыграли важную историческую роль в ниспровержении традиционных культурных ценностей и духовно-

нравственных устоев Российского государства, стоявшего на пороге войн и революций. Ключевая идея темы.

Осваивая противоречивое наследие раннего русского авангарда, необходимо помнить: глубокой идейной общности у «ниспровергателей устоев» не было. Стоит поразмыслить и о том, что в погоне за явным эпатажем и сенсационностью угасла одаренность многих молодых мастеров, и сегодня о них помнят разве что специалисты. Но есть и другие представители авангарда, пережившие «искушение новизной» и вернувшиеся в лоно традиционных культурных ценностей на основе нового художественного опыта. Наследие этих мастеров по праву считается национальным достоянием России и может служить основой самостоятельной работы учащихся. Право выбора персоналий среди пестрых авангардных направлений Серебряного века при изучении текста учебника предоставляется учителю.

Тема 11. Испытание новизной (ранний русский авангард)

Эстетика эксперимента и теории «искусства будущего» в культуре начала XX в. Новизна как эталон современности и как критерий одаренности художника в раннем русском авангарде. Канонизация огрубленных художественных образов в противовес изощренно-мистическому миру символистского искусства. Свобода самовыражения, не скованного общественно-значимой идейностью, – основа философии авангардного творчества. Авангардные направления в русском изобразительном искусстве. Нарочитая грубость объемов, контрастность кричащих цветов, подчеркнутая «плоть вещей» в произведениях художников объединения «Бубновый валет». Ниспровержение установок предшествующих течений в произведениях мастеров этого объединения; отрицание психологизма, недосказанности, философской сложности.

Натюрморт в творчестве И. И. Машкова; возрождение мастером традиций русского лубка. Упрощенность, «заземленность» его образного мира, склонность к примитиву. Влияние живописно-пластических образов

примитива на мастеров XX в. (Н. Пирсмани, Б. М. Кустодиев, М. Шагал и др.).

Кубизм в творчестве П.П. Кончаловского (натюрморт «Агава»), Радикализм творческого метода М.Ф. Ларионова. Разработка художником стилистики уличной вывески, лубочной картинки, детского рисунка. Гротескно-грубоватые герои Ларионова («Отдыхающий солдат»). Простота и детская наивность образного мира Н.С. Гончаровой (декорации к спектаклям антрепризы С.П. Дягилева, полотно «Прачки»), Творческие открытия А.В. Лентулова. Красочный мир московских соборов в его живописи. Абстракционизм. Психологическое истолкование цвета в работах В.В. Кандинского. «Победа над предметностью» в произведениях К.С. Малевича («Черный квадрат на белом фоне»). Футуризм в литературе. Творческое объединение «Гилея» и «будетляне». Сборник стихов «Пощечина общественному вкусу», его значение как «манифеста» русских футуристов.

Провозглашение свободы эксперимента в словотворчестве. Бунтарство против традиционных форм поэтической речи. Поиски «самовитого слова» в произведениях А.Е. Крученых; «язык зауми» и «освобожденные» слова. Влияние эстетики футуризма на становление поэтики Б. Л. Пастернака. Его раннее творчество; передача многоголосия звучания жизни. «Живопись» и «музыка» в стихах Пастернака. Полифоничность его поэзии, скрытое множество смыслов, роль метафоры. Последовательный «будетлянин» Велемир Хлебников (В.В. Хлебников). «Музыкальные прототипы» его произведений; прямое воспроизведение в его стихах некоторых особенностей музыкальной полифонической ткани («Ночной обыск»). Новаторство Хлебникова, его работа над созданием нового поэтического слова и новой образности. Параллели произведений молодого С.С. Прокофьева с искусством кубистов и футуристов. Новаторство музыки композитора, «Бунт против правил» (Первый фортепианный концерт).

Подводя итог методическому аспекту данной работы, была выявлена потребность в интеграции курса истории и мировой художественной культуры в целях наиболее эффективного освещения темы «Художественная среда отечественного авангарда в начале XX века» в старших классах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Принято связывать начало XX в. в философии и культуре России с явлением, принято называть «русским духовным ренессансом», т. е. с отказом от светской, утилитаристской, позитивистской философии в пользу религиозной, мистической, духовной. Однако параллельно с мировоззрением «русского духовного ренессанса» и в то же самое время формируется, крепнет и расцветает философия авангарда, движение, не боящееся принять ответственность за создание «новой социальной онтологии».

Россия стала одной из европейских площадок формирования авангардного искусства. На рубеже XIX-XX вв. страна переживала бурные и зачастую противоречивые тенденции, которые способствовали зарождению нового искусства. К ним относится промышленный подъем, рост городов, демографический бум. Процесс демократизации менял традиционное отношение к искусству, теперь типичным потребителем культурных ценностей становится обычный представитель широких слоев населения (рабочий, крестьянин, горожанин). Именно на эти социальные группы был ориентирован авангард, стремившийся стать искусством масс.

Идейно-художественными установками авангардизма стал нигилизм, отрицавший использование художественного наследия. Спецификой русского авангарда можно назвать обращение к национальным, народным, лубочным формам, а также отрицание непосредственно предшествующих художественных традиций, обращение к «другим традициям» - русской иконописи, изобразительному фольклору, примитиву. В отличие от западноевропейского авангарда, устремленного к эксперименту, воспеванию технических достижений, русский авангард тяготел к содержательности, смысловым метафорам.

Внимательно рассмотрев историю русского авангардного искусства, можно заметить немало приоритетов в российском государственном

пространстве. Первая работа – абстрактная акварель В.Кандинского (1910), первая широкая международная авангардная выставка в России произошла в Одессе, Киеве, а уже потом в Петербурге и Риге. Так началось развитие и формирование «новаторских» течений и объединений в русской живописи. Отличительной особенностью объединений русского авангарда является тяготение к различным течениям, художники нередко объединялись ради совместного выставочного проекта. Так, например, первое авангардное объединение «Бубновый валет» не принадлежало к конкретной стилистической основе. Художники экспериментировали с течениями, средствами. Так, появился кубофутуризм, не имевший аналогов в Европе.

Среди выставочных объединений хотелось бы отметить такие как «Ослиный хвост», «Мишень», «Союз молодежи». Также довольно сложно выделить художественно-стилистическую основу этих группировок. Каждый художник представлял собой уникальную личность, имевшую собственное творческое кредо. Исключение в этом случае, представляет К.Малевич, создавший объединения «Супремус», «УНОВИС», которые можно обозначить термином «школа Малевича», т.к. воспитанники, ученики К.С.Малевича работали исключительно в манере геометрической абстракции.

Сама идея выставочного объединения продолжится и в послереволюционные годы. Несмотря на революционные потрясения, идеи «Бубнового валета» продолжились в художественных группировках «Московские живописцы» и «Общество московских художников» («ОМХ»).

Таким образом, русская авангардная живопись была самостоятельным и исключительным явлением в Европейском модернизме, хотя и соответствовала общим тенденциям и ритмам европейской художественной культуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

ИСТОЧНИКИ:

I. Нормативные документы, регулирующие образовательный процесс:

1. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования [Электронный ресурс] // <https://fgos.ru/>
2. Историко-культурный стандарт. [Электронный ресурс] // <http://school.historians.ru/wp-content/uploads/2013/08/2>

II. Материалы художественной критики

3. Аксенов И. К вопросу о современном состоянии русской живописи // Сборник статей по искусству. Издание общества художников «Бубновый валет». – М., 1913. С. 3–36.
4. Аполлинер Г. Фернан Леже // Сборник статей по искусству. Издание общества художников «Бубновый валет». – М., 1913. – С. 53–61.
5. Аркин Д. Р. Фальк и московская живопись // Русское искусство. 2009. № 2.
6. Бенуа А. Машков и Кончаловский // Речь. – 1916. – № 102. – 15 (28) апр. – С. 2.
7. Грищенко А. О группе художников «Бубновый валет» // Аполлон. 1913. – № 6. – С. 35–38.
8. Матюшин М. О книге Мецанже-Глеза «Du Cubisme». [Электронный ресурс] / М. Матюшин // <https://issuu.com/mocmuseum/docs/...-issuu> (дата обращения 06.06.2020).
9. Ле Фоконье. Современная восприимчивость и картина // Сборник статей по искусству. Издание общества художников «Бубновый валет». – М., 1913. – С. 41–51.
10. Тугендхольд Я. «Выставка картин». Заметки о современной живописи / Я. Тугендхольд // Русское искусство. 2009. № 2. С. 137-145

III. Концептуальные сочинения художников-авангардистов

11. Манифест футуристских живописцев // Ф.Т. Маринетти. Футуризм. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <https://www.litres.ru/filippo-tommazo-marinetti-12502903/futurist-mafarka-afrikanskiy-roman/chitat-onlayn/#link-m139872673639120> (дата обращения 03.06.2020)
12. Крученых А. Новые пути слова. / А. Крученых // Русский футуризм. – М., 1999. – С. 53-54.

IV. Визуальные источники

13. Историко-культурный журнал «Наше наследие» [Электронный ресурс] // <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7515.php>, свободный
14. Онлайн-энциклопедия русского авангарда [Электронный ресурс] <http://rusavangard.ru/online/>, свободный

V. Публицистические сочинения

15. Каталог картин общества художников «Бубновый валет», 1914 [Электронный ресурс] // https://artchive.ru/encyclopedia/804~The_Knave_of_Diamonds, свободный
16. Устав общества «Бубновый валет» [Электронный ресурс] // http://www.akland.ru/arhiv/foto/collection/polonchuk/ropot/page_dok1/01.htm, свободный

VI. Мемуары

17. Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста (За 40 лет, 1890-1930) // Украинский авангард 1910-1930 годов. – К., 1996. – С.373.
18. Врона И. Мои воспоминания о Владимире Евграфовиче Татлине // Украинский авангард 1910-1930 годов. - К., 1996 – - С. 373-375.
19. Каменский В. Путь энтузиаста. Автобиографическая книга / В. Каменский. – Пермь: Пермск. кн. изд-во, 1968. – 240 с.
20. Малевич К. Вспоминали Украину. Он и я были украинцами: по автобиографии // Украина. – 1988. - №29. – С.16

ЛИТЕРАТУРА:

21. Алексеева Т.П. Фольклоризм в неопрimitивизме русского авангарда первых десятилетий XX века / Т.П. Алексеева, Н.В. Веницкая // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. - 2016. - № 4 (24). - С. 5-25
22. Бадаров Л. Революция и возрождение скульптуры в России / Л.Бадаров // Вестник жизни. – 1918. – № 1.
23. Бернар Э. Поль Сезанн. Его неизданные письма и воспоминания о нем / Э.Бернар / пер. с фр. П. П. Кончаловского. – М., 1912.
24. Болотина И.С. Илья Машков / И.С.Болотина. – М., 1977.
25. Болотина И.С. Проблемы русского и советского натюрморта: изображение вещи в живописи XVIII–XX веков: исслед. и ст. / И.С.Болотина. – М., 1989.
26. Богомазов Е. Основные задачи развития живописи в Украине / Е.Богомазов // Украинский авангард 1910-1930 годов. – Киев, 1996. – С.368-370.
27. Бобринская Е. Футуризм / Е. Бобринская. – М.: Галарт, 2000. – 192 с
28. Вакар И.А. Русская художественная критика перед «проблемой Сезанна» (К истории определения «русские сезаннисты») // Поль Сезанн и русский авангард начала XX века. Каталог. Куратор выставки и редактор каталога А. Г. Костеневич. – СПб., 1998.
29. Канишина Н.М. Семантика понятия «художественный авангард» / Н.М.Канишина // Актуальные проблемы истории, теории и практики художественной культуры: Сборник научных трудов. – Вып. 2, ч.1. – Киев, 1998. – С.222.
30. Кара-Васильева Т. Народное искусство и художественный авангард / Т.Кара-Васильева // Народное искусство. - 2001 – - № 3-4. - С. 15-17.
31. Койранский А. «Бубновый валет» // Утро России. – 1912. – № 22. – 27 янв. – С. 4.

32. Крусанов А. Русский авангард. 1907-1932. Исторический обзор: в 3 т. / А.Крусанов. – М., 2010. Т. 1. Кн. 1.
33. Левчук Л. Футуризм: история, теория, художественная практика / Л. Левчук // Актуальные философские и культурологические проблемы современности : альманах : сб. науч. пр. / КНЛУ. – К., 2009. – Вып. 24. – С. 3-9.
34. Мурина Е. Б, Джафарова С. Г. Аристарх Лентулов. Путь художника. Художник и время / Е.Б.Мурина, С.Г.Джафарова. – М., 1990.
35. Наков А. Неизвестный русский авангард / А.Наков. - М., 1986 – с. 7
36. Поль Сезанн и русский авангард начала XX века. Каталог / Куратор выставки и ред. каталога А. Г. Костеневич. – СПб., 1998.
37. Пospelов Г.Г. О движении и пространстве у Сезанна / Г.Г.Пospelов // Импрессионисты. Их современники. Их соратники. – М., 1976. – С. 112–131.
38. Пospelов Г.Г. «Бубновый валет». Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г.Г.Пospelов. – М., 1990.
39. Сарабьянов Д. Иностранцы мастера на выставках «Бубнового валета» / Д.Сарабьянов // «Бубновый валет» в русском авангарде. СПб., 2004.
40. Соловей Ю. Эпизод с рождения новейшего искусства. Статья первая: супрематизм Малевича / Ю.Соловей // Хроника -2000. – 2000. - №35-36. – С.516-522
41. Тарабукин Н. Кончаловский и Сезанн (По поводу некоторых недоразумений) / Н.Тарабукин // Театр и студия. 1922. – № 1–2.
42. Тарабукин Н. По мастерским. 3. Машков / Н.Тарабукин // Понедельник. – 1918. – № 8. – 9 (22) апреля. – С. 4.
43. Турчин В. Немецкий акцент в русском авангарде // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма / В.Турчин. – М., 2003.
44. Флоренский П. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах / П.Флоренский. – М., 1914.
45. Эфрос А. Вчера, сегодня, завтра / А.Эфрос // Искусство. – 1933. – № 6.

46. Шкандрий М. Модернизм, авангард и эстетика Михаила Бойчука / М.Шкандрий // Современность. – 1995. - №9. –С.139.
47. Cézanne and Beyond. Organized by Joseph J. Rishel and Katherine Sachs. Ex. Cat. Philadelphia Museum of Art. – Philadelphia, 2009.
48. Ettinger P. Выставка общества «Бубновый Валет» // Русская художественная летопись. – 1912. – № 5.
49. Parton A. Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde. – Princeton, 1993.
50. Sharp J. A. Russian Modernism between East and West: Natal'ia Goncharova and the Moscow Avant-Garde. – New York, 2006.

Приложение 1
П. Кончаловский «Бой быков»



П. Кончаловский «Портрет художника Якулова»



И. Машков «Синие сливы»



П. Кончаловский «Сиенский портрет»



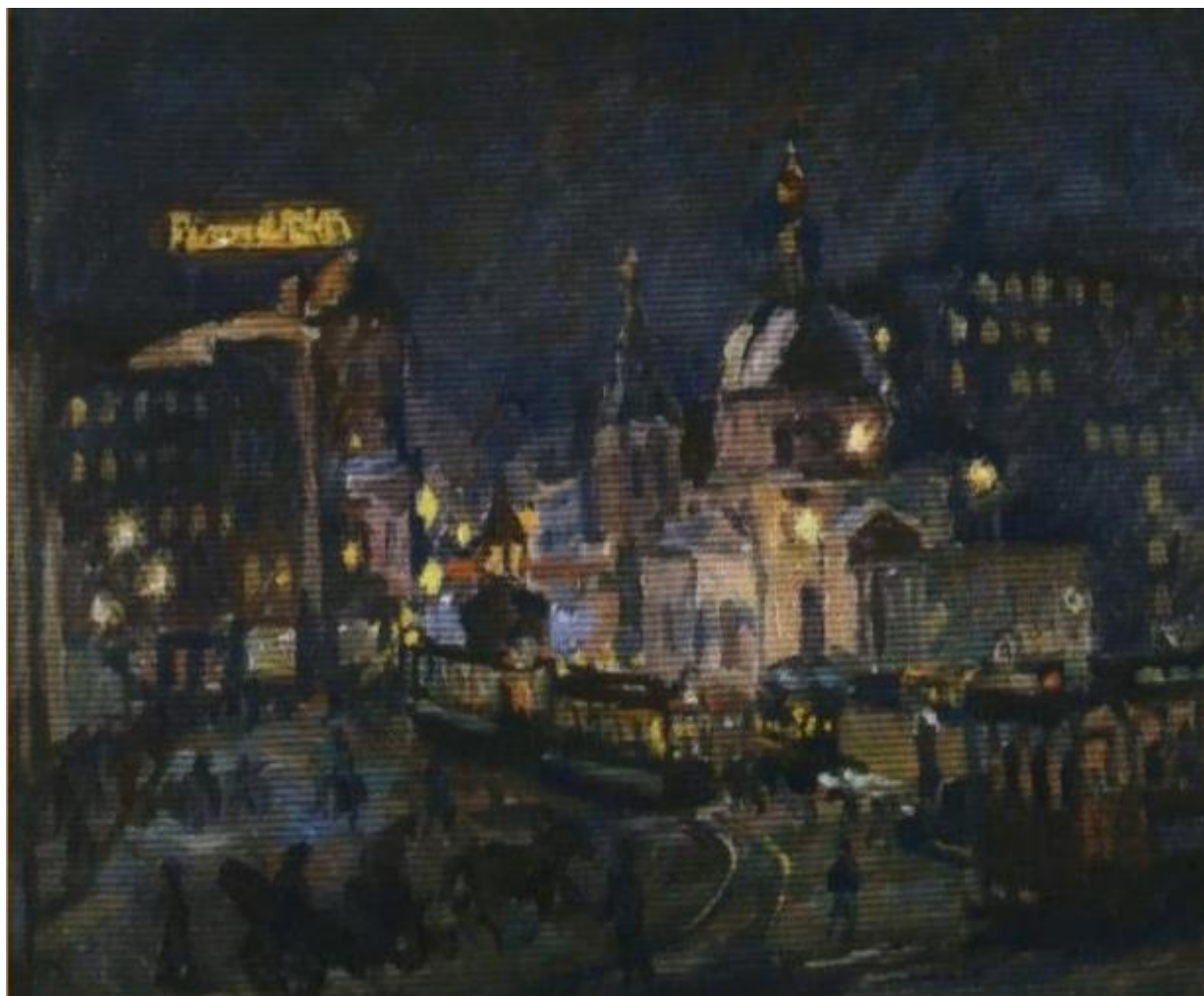
И. Машков «Автопортрет»



Панно Аристарха Лентулова «Василий Блаженный»



Панно Аристарха Лентулова «Москва»



А.В. Лентулов, "Звон. Колокольня Ивана Великого", 1915



Приложение 4

По́ль Сезанн «Девушка у пианино»



Технологическая карта урока «Культурная жизнь в начале XX века»

Тема урока	«Культурная жизнь в начале XX века»
План урока	<ol style="list-style-type: none"> 1. Причины возникновения Отечественного авангарда; 2. Художественное объединение «Бубновый валет»; 3. Футуризм в отечественной культуре; 4. «Союз молодежи»;
Цель урока	Сформировать у обучающихся комплексное представление о состоянии и развитии отечественного авангардного искусства начала XX века.
Задачи урока	<p>Достижение образовательных результатов:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Личностные: <ul style="list-style-type: none"> - формирование интереса и уважительного отношения к культурному наследию России; - формирование устойчивого интереса к творческой деятельности, развитие эстетического вкуса; - понимание основных принципов жизни общества; - осознание своей роли в целостном, многообразном и быстро изменяющемся глобальном мире. 2. Предметные (история и МХК): <ul style="list-style-type: none"> - овладение базовыми историко-культурными знаниями, а также представлениями

	<p>о закономерностях развития человеческого общества в социальной и культурной сферах;</p> <ul style="list-style-type: none"> - приобретение опыта историко-культурного, цивилизационного подхода к оценке социальных явлений; - формирование умений работы с различными источниками информации; - развитие визуально-пространственного мышления как формы эмоционально-ценностного освоения мира; - освоение художественной культуры во всем многообразии ее видов, жанров и стилей; - приобретение опыта создания художественного образа в разных видах и жанрах визуально-пространственных искусств; - развитие потребности в общении с произведениями изобразительного искусства. <p>3. Метапредметные:</p> <ul style="list-style-type: none"> - умение соотносить свои действия с планируемыми результатами, осуществлять контроль своей деятельности в процессе достижения результата; - умение самостоятельно определять цели и задачи деятельности; - умение организовывать учебное сотрудничество и совместную деятельность.
Вид учебного занятия	Комбинированный урок

Оборудование и средства обучения	- учебник для 9-х классов «Истории России. XIX - начало XX века (часть 2)» под редакцией Арсентьева Н. М.; - мультимедийная презентация.
Формы организации познавательной деятельности:	Фронтальная, групповая
Основные понятия урока:	авангард, лучизм, футуризм, абстракционизм
Межпредметные связи:	история, мировая художественная культура

Технологическая карта урока «Культурная жизнь в начале XX века»

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. Здравуются 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 в знаниях учащихся.	Проверяют домашнее задание.	формулировать свою точку зрения, делать выводы; развить умение анализировать	понятийным аппаратом. Уметь анализировать исторические источники,

<p>3. Мотивация к учебной деятельности.</p>	<p>Крючок.</p>	<p>На экране появляется картина Аристарха Лентулова «Василий Блаженный» Задаёт вопрос: Какой памятник архитектуры изображен на слайде? Отличается ли техника написания данной картины от произведений искусства XIX века? Сообщает план урока и проблемный вопрос урока: «В чём состояли главные особенности авангардного</p>	<p>Слушают. Отвечают на вопросы. Формулируют главный вопрос урока с помощью картины А.</p>	<p>исторические факты и события. 2.Метапредметные УУД. Выработать умение решать творческие задачи; формирование гражданской и познавательной компетентности; выработка умений работать с Разной информацией. 3. Личностные УУД.</p>	<p>составлять таблицы; подбирать аргументы для обоснования своей точки зрения; использовать понятийный аппарат. 2.Метапредметные: Уметь организовывать учебное сотрудничество и совместную деятельность с учителем и сверстниками;</p>
---	----------------	---	--	---	--

	Главный вопрос урока.	направления в искусстве Серебряного века?»	Лентулова.	Формирование интереса и уважения к Истории России; стимулировать к поиску новых знаний; выработать восприятие истории, как способ понимания современности; воспитание российской гражданской идентичности, патриотизма,	аргументировать свое мнение; делать выводы, аргументировать свое мнение. Овладеть навыками познавательной и проектной деятельности. Вырабатывать способность и готовность к самостоятельному поиску решения задач. Формировать: ИКТ – компетенции.
4. Актуализация знаний.	Беседа.	Организует работу по актуализации опорных знаний (политические, экономические, социальные предпосылки возникновения авангардистских течений).	Отвечают на вопросы, формулируют вывод.		

<p>5. Изучение нового материала.</p>	<p>Рассказ учителя</p> <p>Групповая</p>	<p>Рассказ учителя о об условиях появления авангардистских направлениях в культуре Серебряного века.</p> <p>Учитель предлагает разделить на 4 группы: «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Футуризм», «Союз молодежи" и начать заполнять веточки Интеллект-карты «Авангардные объединения начала XX века». В каждой веточке должны быть</p>	<p>Слушают, отвечают на вопрос.</p> <p>Работают в группах,</p>	<p>любви и уважения к Отечеству.</p>	<p>3. Личностные.</p> <p>Формировать осознанное, уважительное и доброжелательное отношение к истории, культуре, ценностям народов России. Развивать эстетическое сознание через освоение художественного наследия народов России.</p> <p>Формировать коммуникативную компетентность в</p>
--------------------------------------	---	--	--	--------------------------------------	---

	<p>работа, работа с Интеллект-картой.</p>	<p>разветвления: представители, художественные особенности, примеры работ.</p> <p>Контролирует заполнение Интеллект-карты «Авангардные объединения начала XX века».</p> <p>Учитель предлагает выходить обучающимся по одному представителю от группы и нарисовать веточку</p>	<p>отбирают материал, представленный в кейсах, заполняют веточки Интеллект-карты.</p> <p>Выходят к доске и рисуют веточку интеллект-карты.</p> <p>Рассказывают об особенностях авангардистских объединениях.</p>		<p>общении и сотрудничестве со сверстниками.</p> <p>Осмысливать социально-нравственный опыт предшествующих поколений.</p> <p>Осознавать значимость своей гражданской позиции.</p>
--	---	---	--	--	---

		интеллект-карты на доске.			
6.Закрепление полученных знаний	Составление синквейна, групповая работа	Предлагает обучающимся составить синквейн (Авангардистские течения Серебряного века). Организует групповую работу.	Составляют синквейн, оглашают полученные 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 описание картины художников авангардистов и написать эссе по теме: «Предмет и творчество мастеров «Бубнового валета».	Записывают домашнее задание		
--------------------	------------------------	--	-----------------------------	--	--

