

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(**Н И У « Б е л Г У »**)

СОЦИАЛЬНО-ТЕОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ ИМЕНИ МИТРОПОЛИТА
МОСКОВСКОГО И КОЛОМЕНСКОГО МАКАРИЯ (БУЛГАКОВА)

КАФЕДРА КУЛЬТУРОЛОГИИ И ПОЛИТОЛОГИИ

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ В КОНТЕКСТЕ
РЕВОЛЮЦИОННЫХ СОБЫТИЙ НАЧАЛА XX ВЕКА**

Магистерская диссертация
обучающегося по направлению подготовки 51.04.01 Культурология
очной формы обучения, группы 87001515
Кобелевой Софии Валерьевны

Научный руководитель
доктор философских наук,
доцент, профессор
Бросова Н.З.

Рецензент
кандидат искусствоведения,
директор МБУК «Выставочный зал
«Родина»
Гончаренко Н.М.

БЕЛГОРОД 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. ПРОБЛЕМЫ ПОИСКА НОВЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА (ИСТОРИКО- МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)	11
§ 1.1. Художественная культура на рубеже веков: необходимость, предпосылки, варианты эстетических новаций	11
§ 1.2. Специфика соотношения культуры и политики в России начала XX века: искусство и власть	17
Глава 2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ НАЧАЛА XX ВЕКА	29
§ 2.1. Диалектический характер взаимовлияния художественных традиций и социальных революций	29
§ 2.2. Создание новой художественной культуры как способ формирования нового мировоззрения	38
Глава 3. ЭПОХА РЕВОЛЮЦИИ В РОССИИ: СПЕЦИФИКА ИДЕЙНОЙ ПРОПАГАНДЫ ПОСРЕДСТВОМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ	49
§ 3.1. Кризис классической культуры и «Русский культурный ренессанс»	49
§ 3.2. Проблема соотношения концептуального многообразия искусства и единства идейной пропаганды	58
§ 3.3. Литература и изобразительное искусство России начала XX века как голос Революции	64
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	77
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	83

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. Конец XIX - начало XX века и в Европе, и в России характеризуется серьёзным кризисом, который явился результатом крушения прежних идеалов, создав ощущение приближающейся гибели устоявшегося общественного и политического строя. Русская культура рубежа веков отразила в себе надлом духовного состояния общества, что породило неизбежность социального конфликта. Состояние тревоги в предвкушении грядущих перемен сопровождалось уникальной атмосферой новизны привнесённой в сознание российского общества. Возможно, именно поэтому предреволюционная эпоха вошла в историю как время культурного или духовного ренессанса.

Однако существовала проблема повсеместного влияния советского государства, и политики в целом, на развитие искусства, которое находилось под их постоянным контролем. Русская художественная культура представляет особый интерес в истории России начала XX века. Она включает в себя множество всевозможных взаимодействий культуры и власти — от «Авангардной оппозиции» в отношении к руководящей партии, до окончательного подчинения в области художественных произведений и художественного языка — органам государственной власти. Русская революция XX века обострила вопрос о взаимоотношении художников и государственной власти. Она раскрыла весь спектр позитивных и негативных функций советской власти, определяя суть последней и определив место и роль художника в обществе. Однако революция России 1917 года новаторски подходит к раскрытию характера взаимоотношений представителей культуры и государственной власти, а именно государственного контроля. Жизнь деятелей искусства в условиях «диктатуры пролетариата» проявляет степень участия в области искусства государственной власти и преобразования художественной формы в зависимости от степени давления на художника, а также продемонстрировала основные черты самой власти, ее характер влияния на

культуру. Октябрьская революция 1917 года дала возможность провести великий идеологический эксперимент в сфере искусства, который впоследствии проявил себя во всех областях художественной культуры, и также в сфере философии, морали, права и экономики. Именно этот факт делает необходимым анализ всей художественной культуры, в особенности периода её становления и постепенного преобразования отношений между представителями искусства и органами власти.

Актуальность исследования диссертационной темы обусловлена сохраняющейся проблемой преемственности культурно-исторических традиций. Русская художественная культура начала XX века аккумулирует в себе особый эстетический, нравственный, общественный опыт, который может быть передан грядущему поколению. Обращаясь сегодня к исследованию культуры XX века, мы открываем для себя источники развития данного общества его нравственные и духовные ценности. В настоящее время изучение и понимание русской художественной культуры происходит посредством поиска истины в историографии, что дает нам возможность наиболее широко и полно показать роль культуры и её место в жизни общества.

Вместе с тем, культура отражает и характерные черты государства, то есть социально-политический аспект; она сохраняет информацию об институциональных структурах и, в то же время, является голосом народа. Не только знание, но и понимание отечественной культуры XX века является необходимым составляющим для решения задач по воспитанию патриотизма, национальной идентичности нового поколения.

Культура России XX века – одна из самых изучаемых тем европейской и мировой культуры и является одним из самых сложных периодов в истории культуры. Это обуславливается факторами социокультурного процесса и научно-технического прогресса. Анализ российской культуры XX века, в особенности, его начала, обусловлен интересом к русской истории, ведь

именно Россия стала катализатором социокультурных процессов на более широком европейском и мировом пространстве. Год 1917 расколол мир на идеологические и политические противостояния. Уникальность этой эпохи заключается в настроении общества, в его стремлении к новым открытиям.

Диссертационное исследование нацелено на **проблему** баланса взаимовлияний идейно-политических и культурно-эстетических факторов в России первой трети XX века, включающей предреволюционные, революционные и послереволюционные годы.

Как показали исследования зарубежных теоретиков культуры, таких как Ж. Деррида, М. Фуко, Э. Канетти, и других западных философов, критический анализ государственной власти, который проводился на минимальном уровне, все же указывает на интенсивное участие власти в различных процессах жизни общества. Однако, эти воздействия до настоящего времени не попадают в область широкого теоретического исследования. Данные микроуровни власти организуют формирование основных стратегий поведения субъектов в обществе, в известной степени определяют их природные свойства проявления активности.

Художественная культура первых трех десятилетий XX века по-новому продемонстрировала проблему стиля выражения государственной рутины, закреплённой в догматическом языке, как вербальном — специфический язык новой власти — так и невербальном — новые опыты в живописи, графике. Этот стиль выражения раскрывал опыт социальных и художественных преобразований в контексте политических экспериментов.

Социально-политические и художественно-эстетические трансформации данного периода, в особенности в сфере искусства, а также сравнительный анализ результатов и целей взаимодействия деятелей культуры и политики в данной области, представляются важнейшей теоретической проблемой

повсеместного неоднозначного влияния советского государства и политики в целом на развитие искусства.

Степень разработанности темы. Хронологические рамки диссертационной темы складываются исходя из исторического контекста, в котором пребывала художественная культура того времени. Методологические и теоретические исследования строились на неразрывном взаимодействии культуры (искусства) и власти, а также на системном воздействии власти на культуру. Ситуация идеологического давления на исследователей культуры и жёсткий идеологический контроль во многом обусловила значительный оценочный уровень исследований. Это особенно отразилось в вопросах, связанных с совокупностью проблем социалистического реализма. Тем не менее, именно в советской эстетике и философии искусства вопрос о взаимодействии власти и культуры приобрел форму теоретического и методологического исследования.

В трудах многих российских теоретиков культуры исследуются общие фундаментальные правила и подходы по отношению власти к культуре, изучались отношения, со стороны эстетики, к основной художественной деятельности и особым критическим моментам в жизни культуры. Своеобразие российской истории, а именно — истории культуры, также анализируется проблемой художественной культуры как формы отражения мира. Выясняется характер своеобразного культурного феномена, разрабатывается определённая методика исследования русской художественной культуры.

В начале XXI века у исследователей культуры возрос интерес к искусству XX века, а, следовательно, возросло и число работ, посвященных данной теме. Целостным изучением проблем культуры XX века выделяются труды В. Бычкова — одного из наиболее значимых отечественных исследователей. Прежде всего, среди них следует отметить «Художественный апокалипсис культуры», как эстетическое и философское исследование художественной

культуры XX века, в котором данный период рассматривается как переход от Культуры (с большой буквы) к феномену пост-культуры.

Методология исследования. Для полного раскрытия различных аспектов темы автором использованы различные методы и подходы. Системный метод необходим для общего рассмотрения темы и характеристики ее различных аспектов (анализ художественной культуры в ее отдельных существенных направлениях, определение их соотношения); сравнительно-исторический метод необходим при выявлении исторических социокультурных параллелей в развитии художественных тенденций: стилевых направлений, художественных объединений, концептуальных идей. Диалектический метод важен при обнаружении и анализе внутренних противоречий взаимовлияния идейно-политических и культурно-эстетических факторов в России первой трети XX века, а также при рассмотрении внутренних импульсов развития различных художественных объединений. С помощью культурологической компаративистики исследуются взаимосвязи различных видовых, стилевых и жанровых направлений художественной культуры данного периода. Историко-хронологический и проблемный подходы диссертационного исследования позволяют выявить логику отношений художников и государства на основе исторических событий, без навязывания ориентировочных концептуальных схем реальному процессу взаимодействия представителей власти и художественных объединений.

В диссертационном исследовании уделяется достаточное внимание богатой методологической базе использованных источников. Так, в работе «Диалог искусств XX века» И. Азизяна рассматривается соединение основных направлений и стилей XX века, а огромный труд Л. Столовича «Красота. Добро. Истина» представляет собой аналитическое учение о высших духовных ценностях в истории русской культурологии таких исследователей, как Н. Бердяев, М. Бахтин, А. Лосев, Г. Шпет, А. Белый и др.

В работах М. Кагана и И. Докучаева подробно раскрыта функциональность культурных ценностей в искусстве и их взаимосвязь с развитием художественного образа. Искусство XX века рассматривается в рамках модернизма, как самого большого кризиса новой культуры с момента ее возникновения в Ренессансе, также особое внимание уделяется анализу соответствия ценностей предреволюционной и советской культур.

Оригинальной темой исследования искусства России начала XX столетия является проблема роли и места авангардного искусства в общем пространстве художественной культуры этого периода. Интересны попытки выяснить особенности и парадоксы русского авангарда, который несёт в себе преобразования художественной формы, что допускает наличие оснований проведения аналогии процессов культурных и социальных преобразований в истории России.

Вместе с тем, при анализе явлений художественной культуры революционного периода чрезвычайно трудно избежать оценочных суждений нравственного, правового и этического характера, то есть тех аспектов, которые касаются именно вопросов взаимоотношений культуры и политики.

Объектом исследования является русская художественная культура (искусство) первой трети XX столетия.

Предметом исследования выступают концептуальные художественно-эстетические тенденции в контексте социально-политических событий данного периода.

Цель диссертационной работы – выявить аспекты важнейших художественно-эстетических направлений данного периода с учетом значимости взаимовлияния художественных традиций и социально-политического контекста.

Данная цель предусматривает решение следующих задач:

1. Выявить необходимость, предпосылки, варианты эстетических новаций в художественной культуре на рубеже XIX-XX веков.

2. Проанализировать специфику соотношения культуры и политики в России начала XX века.

3. Раскрыть диалектику взаимовлияния художественных традиций и социальных революционных процессов.

4. Исследовать аспекты создания новой художественной культуры как способа формирования нового мировоззрения.

5. Изучить бинарный характер ситуации кризиса классической культуры и «Русского культурного ренессанса».

6. Проанализировать проблему соотношения концептуального многообразия искусства и единства идейной пропаганды.

7. Выявить специфику революционных акцентов литературы и изобразительного искусства России начала XX века.

Новизна исследования данной диссертации заключается в раскрытии и обосновании взаимодействия художественной культуры начала XX века и советской власти, а так же влияние и давление последней. Современные дискуссии, о вмешательстве государства в процесс художественной культуры имеет две стороны. В конце 80-х гг. XX столетия, проблема рассматривалась в критическом свете, осуждая чрезмерный интерес государства к культурному процессу, что связано с урегулированием культурной жизни. В настоящее время ситуация совершенно изменилась, и теперь стоит обратный вопрос о нарастающем невнимании государства к вопросам художественной культуры. По этой причине проявляются проблемы засилья «массового» производства низкопробной продукции культуры в неорганизованном культурном пространстве.

Апробация. Промежуточные результаты исследования представлены на научных мероприятиях и в публикациях: международная конференция NISUN

2015 (Республика Сербия, статья «Андрей Рублёв – творчество, духовность, нравственная сила России» в сборнике Материалов конференции), статья «Проблемы и акценты русской культурологической мысли на рубеже XIX-XX вв.» (отдано в печать, журнал TRACTUS AEVORUM, НИУ «БелГУ»).

Структура работы обусловлена предметом, целью и задачами исследования. Диссертационная работа состоит из Введения, трех глав, включающих 7 параграфов, Заключения, Списка литературы.

ГЛАВА I.

ПРОБЛЕМЫ ПОИСКА НОВЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА (ИСТОРИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

§ 1. Художественная культура на рубеже веков: необходимость, предпосылки, варианты эстетических новаций.

Художественная культура России на рубеже XX века является сложным и противоречивым периодом в развитии русского общества. Культура этого периода содержит в себе яркие элементы переходной эпохи которые включают в себя традиции прошлой культуры и тенденции новой зарождающейся культуры. Происходит изменение традиций, что является связующей нитью с процессом искания новых путей развития культуры и регулируется общественным развитием данного времени. 20 век в России – период назревания серьёзных перемен, изменение государственного строя, уход от классической культуры 19 века к новой культуре XX. Новые пути развития российской культуры связаны с веянием западной культуры. Разнообразие школ и направлений является отличительной чертой революционной России. Особенностью русской культуры данного периода является ее направление на философское осмысление жизни и стремление выстроить единую картину мира, где искусству отводится огромная, если не главная роль. Искусство революционной России становится оружием власти.

В общественной мысли в общий переходный период формулируется проблема общего противостояния этического и эстетического, личности и общества, науки и религии, веры и разума, Запада и Востока, социального и культурного прогресса, элиты и массы, государства и свободы. Пропадает интерес и престиж классической культуры как некоторого общественного достояния, равно приемлемого для верхов и низов, господствующих слоев и

трудящихся, консерваторов и радикалов, «западников» и «восточников». Рвутся традиционные и общественные связи, а в сложном процессе маргинализации захватываются все большее количество людей. Русская культура начинает терять один из самых основополагающих принципов всего своего существования — «соборность».

Растущее многообразие разных форм духовной жизни на рубеже двух веков создавало почву для её обогащения, которое и получило название «русский культурный ренессанс». Однако огромной слабостью этого ренессанса стал уход от проблем социально-экономической справедливости и правды. Для представителей «русского культурного ренессанса» была в принципе характерна слабость к общественной активности и переход её на новые позиции элитарности и любования искусством. Уход художественных, религиозных и философских исканий от общей политики, и от массовой психологии, как переход в сферу «чистого искусства» обрекли их светскую и духовную жизнь на противостояние различных сил. Антагонистический характер взаимоисключающий два основных направления в истории русской культуры определил глубочайший и непримиримый социокультурный раскол, последствия которого предугадали всё дальнейшее развитие общества, всей русской художественной культуры.

Выделяя наиболее важные приоритеты в развитии новой культуры начала XX века, невозможно обойти вниманием его основные характеристики. В истории русской культуры конец XIX – начало XX века принято называть «Серебряным веком» русской культуры или эпохой русского культурного ренессанса. Этот период в развитии русской культуры связан с преобразованием всех сфер культурной жизни русского общества. Реформирование традиций русской культуры, начиная от науки, философии, живописи, литературы, музыки, вплоть до театрального искусства, архитектуры и декоративно-прикладного творчества.

Неповторимость и новизна культуры серебряного века обусловлена сложившейся ситуацией в России к тому времени. Эта новизна вызвана конфликтом эпох, которая с одной стороны представляется кризисом христианского сознания и закатом европейской цивилизации, а с другой стороны, является выходом в новую жизнь и новое искусство, которое имеет возможность достичь огромных творческих достижений. И все это обременено предвидением начала XX века, как конца света с неминуемой катастрофой, исчерпавшей себя цивилизации. Но именно благодаря подобным настроениям, культура «Серебряного века» удивительно драматична и неповторима.

Русская культура начала 20 века стремится сочетать все достижения культуры: философия, наука, искусство — все взаимосвязано. Глобализация культуры и истории являются главными характеристиками культуры Серебряного века.

Можно сравнить генезисы русского символизма с генезисами разных западноевропейских стран. Если символизм во Франции рождается в дискуссии натурализма в искусстве; символизм Великобритании основывается на философском позитивизме, прагматизме, рационализме и материализме в жизни; немецкий символизм отталкивается от совмещения натурализма с импрессионизмом и дополняется философским иррационализмом, а символизм в Италии возникает в борьбе с национальным классицизмом, то для русского символизма присуще, прежде всего, разделение традиций революционно-демократических и народных, смешанных с атеизмом и утилитаризмом.

Разделение культуры на политическую и социальную превращается в некую раздробленность, отчего искусство предстаёт как новая форма художественной культуры, появляются новые художественные направления, такие как абстракционизм, кубизм, футуризм и акмеизм.

Рядом с реализмом, бесконечно властвующим в искусстве старого и нового времени, возникает символизм, который обретает влияние и славу в культуре начала XX века.

Символизм возникает в России в конце XIX столетия и преподносит себя как важнейшее течение, обладающее идейно - художественным и философско - религиозным смыслом. Символизм впитал в себя наиболее важные достижения культуры стыка веков. Он показал себя в роли пророка опередившего время и предупредившего важнейшие философские, научные, художественные и социально-политические достижения, в том числе русскую религиозную философию, художественный авангард и русский космизм. Русский символизм выполнял универсальные, мировоззренческие функции в культурной и общественной жизни России. Он значительно отличается от немецкого или французского символизма, которые остались исключительно литературно-художественными явлениями.

Русский символизм открыл дорогу постсимволистским явлениям русской культуры. Такие течения, как авангард, акмеизм превратились в неоклассицизм и футуризм, которые стали важнейшими явлениями революционной культуры вместе с имажинизмом и конструктивизмом.

В. Ходасевич писал об истории символизма, что попытки найти сплав жизни и творчества являются, своеобразным философским камнем искусства. С его помощью можно открыть мир и преобразить его. Отсюда синкретизм культуры Серебряного века, как доминантный принцип, на основе которого происходило творчество деятелей искусства. Проявление содержания мира в социальной действительности уступало символическому началу. Серебряный век устремлен к новой органичности, из которой появляется влечение к магии, сакральности, и тому, что может преобразить действительность.

Основой русского символизма стала философия всеединства В. Соловьева, метафизическим основанием которой являлось положение Ф.

Достоевского: «красота спасет мир». Видение искусства было масштабировано до человеческой деятельности вообще. Влияние западноевропейского символизма преломляются в русском символизме через теорию В. Соловьева. Соединяются такие идеи, как коллективизм и творческая индивидуальность, концепция национальной избранности и мессианство русской культуры.

Для русского символизма характерно явление теургии. Его суть – творческое осуществление божественного начала человеком или отождествление себя с Богом-Творцом. Поэтому в любой сфере деятельности на передний план выступают творческая ориентация и реализация личности. Из этого появляется главная черта русского символизма, основанная не на созерцании и познании мира, а на его реорганизации и строении жизни. Явление теургии привело к своеобразному культу личности, что перекликается с эпохой Возрождения. Даже сформировался некий кодекс творческой личности, названный В. Ивановым «Заветы символизма». Личность художника или поэта, определяется как «трансформатор» и «транслятор» музыки небес, которая недоступна простым смертным. И только художник, посредством своей деятельности, способен расшифровать эту закрытую информацию и нести ее в массы.

В целом, космические темы стали главным содержанием поэзии, а познание призрачности явлений предстало мировой трагедией уединенной личности, транслирующей некую мировую скорбь. Творец, как служитель религиозному преданию, как хранитель народной души, сопричастен с силой родового наследия. Он привержен религии, так как решает свои цели средством божественной силы, в отличие от толпы, которая потеряла свою религиозность в утилитарной морали.

Творец вдохновлен богами, он передает через язык поэзии «сладкие звуки небесных сфер» как своеобразную молитву, в которой воплощает собственное

понимание жизни, ее красоты, мудрости и смысла. Он – источник интуитивного познания, а его символ — реализация этого познания.

Символизм, как художественный творческий процесс, имеет отличительную особенность – параллелизм реальной и внутренней возвышенной действительности. Она значительнее, чем обыденная действительность, так как дополнена высшим внутренним смыслом.

Подтверждением этой мысли являлась деятельность художников, объединившихся под романтическим названием «мир искусства», где само название подчеркивает преимущество искусства над жизнью. Наиболее известные представители данного объединения были такие деятели искусства, как А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, К.А. Добужинский, А.М. Васнецов, З. Гиппиус, И.И. Левитан, В. Брюсов, В.А. Серов и другие. Многие из них эмигрировали после октябрьских событий 1917 года. Наперекор художникам-реалистам, для которых искусство было лишь слабым отражением жизни, в «мире искусства» открывается высшая истина символизма — откровение, дарованное лишь избранным – жрецам искусства.

Практически одновременно с данным литературно-художественным объединением образовывается движение «Бубновый валет», ставшее продолжателем развития идей «Мира искусства». Для представителей «Бубнового валета» была характерна приверженность постимпрессионизму, фовизму и кубизму, а так же полное отрицание реализма в искусстве.

Объединение «Бубновый валет» ведёт своё начало от одноимённой выставки, которая была организована в 1910 году. Это была выставка одна из самых потрясающих и ошеломляющих в своё время, она представляла собой, своего рода «пощечину общественному вкусу» [68, с.107], нанесенная современными живописцами предреволюционного общества. Картины оказывали действительно шокирующее действие на публику, а живописные

композиции на религиозные темы Лентулова и Гончаровой были не только запрещены но и сняты с выставки.

Позже практически все участники выставки смогли объединиться в одноименное объединение. Группа на первых порах включала в себя преимущественно живописцев московских, а позднее в него стали входить петербургские и художники других городов, в самих же выставках принимали участие многие представители Западной Европы.

Ряд художников, которые тяготели к кубофутуризму, примитивизму и абстракционизму откололся от объединения в 1912 году Н. Гончарова, К. Малевич, М. Ларионов и другие, и организовали свою выставку, а после и объединение, которое носило название «Ослиный хвост».

После раскола «Бубнового валета» к группе примкнули поэты-футуристы. А со временем главарей объединения начали вытеснять перспективные и более молодые художники — Малевич, Удальцова, Татлин, Попова и др., особенно в конце 1917 года когда молодое сообщество «0,10» было присоединено к «Бубновому валету». Также в группу влилось общество «Супремус».

В 1917 году прошла последняя выставка объединения «Бубновый валет», но самое интересное в этой выставке то, что в ней не принял участия ни один из основателей объединения. Эта выставка поставила жирную точку на существовании, известного на весь мир объединения.

§ 2. Специфика соотношения культуры и политики в России начала XX века: искусство и власть.

Издавна считалось, что переход одного века в другой должен принести большие перемены и новизну. Однако, чаще всего эти ожидания оказывались неоправданными. Рубеж XIX-XX вв. также не стал исключением, но на этот раз

предположения оказались правдивыми. Начало XX век ознаменовалось кардинальными переменами и переходом в другую жизнь. Россия, претерпевшая в то время радикальные изменения, не была адекватно воспринята народом, в особенности эти перемены повлияли на художников. Однако у данного общества есть бесспорное преимущество перед обычным обывателем это – тонкая восприимчивость и выработанная интуиция, которая позволяет им непосредственно опережать будущие события посредством своего творческого процесса. Они через своё искусство способны передавать определённую информацию, которая ещё не является очевидной для общественного сознания, и тем самым предсказывают проблемы, с которыми человечеству только предстоит столкнуться.

Можно предположить, что человечество столкнулось с индивидуализацией общества, ведь есть некоторые основания предполагать, что ранняя история являлась процессом деления на род, клан, класс и т.д. Результатом стала возрастающее обособление картины мира, поскольку яркость личности определяется оригинальностью взглядов на действительность современности. Но с другой стороны это послужило развитию бегства от свободы и стремлению человека избавиться от непосредственной ответственности за собственноручные поступки и вытекающие из них последствия, спрятавшись в группе, тем самым обеспечив себе полную безответственность. Отсюда и вытекает потребность в лидере, берущем на себя всю ответственность, а, стало быть, и право принимать решения за себя.

В России же, на стыке веков, главенствовала идея единства, соборности коллектива, и отдавался приоритет массе над субъектом. Эта идея была особенно близка русской традиции базировалась на клановых бытовых пережитках и народопоклонстве, которое видит опору именно в крестьянских массах, их укладе, сохраняющемся веками образе жизни, обычаях. Тем самым индивидуализация общества революционной России затронула в основном

образованные слои, неся в себе вызов традициям имея вызывающий или даже эпатажный характер. Эти процессы, имеющие социально-психологический характер, несомненно, отражались в области культуры, и нередко, ей же и провоцировались. Нельзя не отметить, что XX век, имеющий такую особенность, как научно-технический прогресс. При этом важно отметить, что, характерной особенностью которого стал нарастающий научно-технический прогресс с его появлением и развитием новых видов искусства, вовлекал в жизнь культурную народными массами, что породило индустрию массовой культуры.

Привилегированная, элитарная культура, характеризующаяся принципиальным аристократизмом, в предыдущем столетии практически не смешиваясь с народной культурой. Отныне культура элитных слоев общества была вынуждена доказывать свое право на существование, причем массовой культуре, а не народной. Массовая культура представляла собой своеобразный гибрид, который был адаптирован к массовому восприятию и состоял из определенных элементов крестьянской культуры, перенесенный и включенный в городскую почву, в которую были добавлены отдельные вульгаризированные элементы «высокой» культуры. Основным аргументом стал закон больших чисел, который ярко выразился в большевистском лозунге: «Искусство принадлежит народу, а значит, должно быть ему понятным».

Новая ситуация потребовала выработки следующих правил, которые должны были регулироваться единым культурным пространством сосуществования элитарной и массовой культур. Из чего возникает следующая потребность в политике русской культуры – распределение государственных ресурсов, которые выделялись на цели развития культуры.

Растёт обособление индивидуальности общества, формируется новый рынок культурных ценностей и появляется культурный спрос на распространение разнообразных потребностей, которые требуют своё

удовлетворение. Это означало для художника значимость его творческих результатов, заставляющее уточнять адресат художественного послания. В таких условиях, художник, который имел собственные претензии на высказывание чего-то нового в своём творчестве, должен был ориентироваться на ограниченную группу, создавая свой собственный стиль и направление, понятное только определённым слоям общества.

Художники бессознательно стали искать себя на рынке художественных ценностей, предложение становится все более и более дифференцированным. Можно вообразить модель художественной культуры в виде дерева, представить, что ствол – это общепризнанное искусство, которое удовлетворяет художественный вкус власти, а его ветви – искусство, которое ориентированно на потребности отдельных групп населения, но можно увидеть буйное ветвление древа русской художественной культуры.

Это проявляется в общественном сознании в условности прежде неизменных истин, характерных для рубежа веков, которые проявили себя в относительности, созданной учеными, картины мира, и в расширении сферы денотативной этики, а также, в отказе от реализма в искусстве.

Признание относительности человеческих знаний, присущее мышлению людей начала XX века, ярко выразился в искусстве. Произошёл некий переворот в отношении к социальному статусу искусства через традиционную абсолютизацию его значимости, отход от распространенных представлений об искусстве как способе общения человека с высшими силами, тем самым, помогающими раскрыть тайный смысл человеческого существования через художника и его произведения искусства. Это представление об искусстве, представляющим средство решения определённых задач, и его «инструментальное» использование было принято во внимание большевиками.

Отсюда следует утверждение, что искусство начала XX века Казалось бы, оно противоречит мнению, тоже имеющему право на существование, о том,

что искусство на рубеже веков в полной мере перестаёт быть жизнедеятельностью государства, однако это не совсем так. Справедливым подобное мнение может быть только по отношению к жанру авангарда, которое вырастает из преувеличенного самоутверждения, гипостазирования субъективного начала личности художника, когда основы истины видятся лишь в себе самом. Но такая фетишизация собственного «я» приводит к неизбежному «художественному тоталитаризму», к системе «одной правды» в художественной культуре, откуда всего один шаг до большевизма в искусстве. Большевистское государство начинает использовать художников-авангардистов и функционально и инструментально, а затем, просто-напросто выбросит их за ненадобностью.

Но так же релятивизм отразился и на общем мироощущении художника, чем сильно повлиял на его чувство пространства, формы и времени.

Такое использование результатов художественной культуры, которое восходило от известных в истории попыток влияния государственных правителей на искусство, стремясь обязать служить своим доктринам, в условиях революционной России, был результатом большевистской системы партийности искусства. Из чего следует вывод, что искусство – это не только отражение, но и оценка времени, его действительности. И, если искусство - это не только отражение, но и оценка действительности, и если одна лишь партия имеет «исключительно верную теорию», задающую конкретные ориентиры для данной оценки, следовательно, истинное искусство творит лишь тот художник, который стоит на одной линии с партией, чем помогает укоренять в сознании народа «единственно верные» установки партии. Художники, которые не признают партийных Другие же художники, не признающие партийных концепций, в лучшем случае – бестолковые путаники, в худшем – злонамеренные противники, враги, с которыми следует поступать жёстко и сурово.

История XX века наглядно продемонстрировала, что тоталитарному порядку свойственны своеобразные взаимоотношения с областью культуры, которые вытекают из их специфических особенностей. Из чего следует, что данные режимы преимущественно политизированы и основываются на тоталитарной идеологии, которая охватывает и берёт под контроль все стороны жизни, соприкасающиеся с мифологией. Важнейшую роль в подобной идеологии играют следующие понятия: «национальная идея», «нация», «историческое предназначение» и т.п.

Так же важной является особенность таких тоталитарных режимов, которые состоят в том, что такого рода идеологии заботят не судьбы отдельных людей, а судьбы масс и классов. Глава тоталитарной идеологии – это, в основном, грандиозная личность, которая извлечена из мифического прошлого. И, разумеется, противоположной стороной титанизма предстаёт «тварь дрожащая», чей удел – возделывать почву «для светлого будущего». Исходя из этого, для массового использования, такого рода идеология тоже формирует образ героя, призванного стать примером для подражания. Этим героем становится обычно человек из народа, один из всей массы, кому страна «приказала быть героем», и, без сомнения, в данном случае «у нас героем становится любой». В противоположность героя «буржуазной» культуры – оппозиционер, человек с яркой индивидуальностью, который выступает против ранее имеющегося порядка вещей, герой «социалистический» – это индивид, который преимущественно следует партийно-государственным законам, и, ни в коем случае, не ставит под сомнение установленные идеологические тезисы и господствующий режим.

Из чего следует специфическое отношение к данному времени и к современной действительности: для теоретиков подобных режимов современность – это всего лишь предыстория, состояние, переходящее к чему-то наиболее важному и окончательному. Для идеологов современная жизнь, как

жизнь земная для человека религиозного, то есть некая ступень в Божие Царство, но только не небесное, а земное, прибытие которого, правда, перенесено на неопределенное время, которое соответствует предписанию партии.

Результатом тоталитарного режима и его особенностей является пренебрежение к самобытности и безразличие к особенностям личности человека, его характерных черт, его предпочтений и мнений, которое выступает средством, оснащающим грандиозное строительство царства справедливости и равенства на земле.

Такой человек целенаправленно формируется тоталитарной идеологией большевиков, который совершенно не совместим с областью художественной культуры, ведь искусство – это плод личного духовного усилия, и освоить его можно лишь в результате глубокого индивидуального процесса.

Избавившись от «интеллигенции» царской России, новая власть создаёт свою советскую «интеллигенцию», которая переносит на сферу интеллектуального труда.

Новая советская «интеллигенция» не видит здесь никакого противоречия и переносит на сферу интеллектуального труда механическую идею Л.Д. Троцкого, который заявил, что «нормализованная гайка есть лучший кусок социализма». Лидеры советской власти осознанно формировали социальную личность, чрезмерно преувеличенную, которая способна стать средством строительства нового мира по их проекту. Так, выступая в Большом зале Московской консерватории, в 1925 году, на встрече с советской интеллигенцией, российский революционер — Н. Бухарин, который заявил о себе, как о человеке образованном, заявил: «Нам необходимо, чтобы кадры интеллигенции были натренированы идеологически на определенный манер. Да, мы будем штамповать интеллигентов, будем вырабатывать их, как на фабрике» [60].

Антииндивидуалистическая культурная политика большевиков нашла своё место выражения в условии доступности искусства для самых широких народных масс, которые не имеют никакого навыка общения с плодами художественной деятельности верхних классов и, по данной причине, находятся, по сути, на нулевом уровне художественного развития. «Искусство должно быть понятно народу». Это требование было следствием бескомпромиссной установки большевизма, в целесообразности с которой искусство всего лишь инструмент для пропагандистских целей.

Выполнять подобную миссию имело право лишь жизнеподобное (реалистическое) искусство, которое рассчитано на понимание широких масс. Это предполагало примитивизацию искусства в целом и художественного языка, которое сможет быть доступным массовому сознанию и будет соответствовать всем принципам большевистских конструкций.

Таким образом, искусство перестаёт быть личностным, и несёт пропагандистское слово, которое не выражает внутренних исканий художника, возможно даже – религиозных, и не наполнено его индивидуальными смыслами. Поэтому данное искусство и не обращается к личностному восприятию человека, а используя как исключительно содержательные стереотипы, которые адресуется массе, народу, общему коллективному восприятию. Тоталитаризм подчиняет себе все стороны жизни идеологии и обладает сглаженной силой, которая охватывает и такую индивидуалистическую сферу, как художественная культура.

Эта система тоталитарного искусства выполняет своего рода функцию перерабатывающего механизма, который превращает сырьё личных идеологических догм художника в горячее мифов и образов, составленных властью и предназначенных для всеобщего потребления.

Для эффективного труда художников, над созданием произведений тоталитарного реализма, необходимо было приглядывать за текущим

процессом, и управлять им. Поэтому для удобства контроля и управления художники были собраны в некие творческие союзы, которые были обязаны реализовать партийную культурную политику.

Базовым положением, в основе большевистского эксперимента, было понятие, несущее информацию о том, что практически вся культурная деятельность, все психологические и социальные процессы обусловлены социумом. Следовательно, культура, которая создавалась большевиками, стала ускоренно меняющимся набором и ценностей возникающих традиций. Отсюда и отношение к культуре как к системе взращивания «нового» человека.

После октября 1917 года большевистская культурная политика, осуществляемая представителями формирующейся правящей элиты – большевиками, которые отличались весьма невысоким уровнем культурной подготовки и были весьма не компетентны в новой сфере деятельности, на первых этапах не являла собой простую реализацию каких-либо сложившихся общепризнанных и безусловных положений и деклараций, даже если выдвинуты были самими лидерами партии. Тезис культурной парадигмы русской социал-демократии, исходит из марксовской теории и взглядам на данный предмет, складывалась в достаточной степени острой дискуссии, в которой принимали участие представители разного рода точек зрения. Одной из которых является ленинское учение о партийности искусства. Однако, наряду с данной концепцией, достаточно авторитетной была так же концепция «пролетарской культуры», возникновение которой в значительной степени было связано с именами А. Луначарского, А. Богданова-Малиновского и Ф. Калинина. Влияние этого культурологического замысла состояла в том, что он рассчитывался на массовое «культурное творчество» и в своей вульгарной модификации содержал завершённые рецепты строительства культуры.

Все началось с вытекающей из прямолинейно понимаемого марксизма простенькой идеи – каждый класс имеет свою идеологию, которая

естественным образом отражается в искусстве. А потому искусство по своей сути имеет классовый характер. Значит, старое искусство отражает взгляд на мир эксплуататорских классов (рабовладельцев, феодалов, буржуазии). А отсюда вытекает мысль о необходимости создания самостоятельного, классового, пролетарского искусства, или – по склонности того времени к сокращениям – Пролеткульта.

После революции в феврале 1917 года в Петрограде, по предложению Ф. Калинина была проведена конференция, которая призывала к организационному оформлению Пролеткульта, однако создать его удалось лишь в 1918 году, в Москве, когда сформировали Всероссийский совет Пролеткультов. В скором времени эта организация объединила уже более 200 территориальных организаций Пролеткульта.

Являясь в начале своей деятельности единственной классово-боевой организацией пролетариата на культурном фронте, Пролеткульт первый начал организованную и заостренную пропаганду классовости искусства и культуры; он объединил первых пролетарских писателей и поэтов, заложил основу нашей клубно-художественной методики и развернул в промышленных районах сеть «рабочих театров», студий для подготовки актеров и режиссеров клубных постановок. Но вскоре у Пролеткульта стала обнаруживаться идеологическая и организационная замкнутость, переходившая в кружковщину, а несколько позже – недостаточная четкость марксистской установки, благодаря чему в художественной теории и практике Пролеткульта взял верх анархо-футуризм, и т.д.. Так представляет историю Пролеткульта Малая советская энциклопедия 1930 года выпуска.

Её последователи, в послереволюционный период, довели идею Пролеткульта до идеологического абсурда. Они выдвинули искусство как инструмент борьбы между классами, объяснив это тем, что Пролеткульт выступает классово-боевой организацией пролетариата в культурной жизни, и

продекларировали воинствующий антипрофессионализм в культурной деятельности, что было связано с низким уровнем культурного развития руководства данной организации.

Подобные настроения являлись характерными и для деятелей иных видов искусства. В том числе, заведующий Институтом художественной культуры О.Брик заявил, что вся станковая живопись является контрреволюционной, и что именно она мешает художественному развитию страны. «Воспроизводить облюбованные предметы и уголки природы, все равно, что восторгаться вору на свои закованные ноги», – утверждал К. Малевич.

В это же время предлагали уничтожить все рояли, чтобы они «не портили еще неиспорченный слух народа своим темперированным строем» [57, с.68].

Для деятелей большевистской культурной политики, как впрочем, и для деятелей Пролеткульта, была характерна механистическая иллюзия, благодаря которой, по их мнению, культуру можно отобрать у имущего класса и отдать нуждающимся, что в результате подобной операции, общество якобы повысит культурный уровень своего мышления. Им в полной мере была чужда мысль о том, что культуру невозможно отнять, её невозможно поделить, так как она является не готовым результатом, а процессом, плодом духовной работы, которую каждый должен выполнить самостоятельно.

Основной целью энтузиастов Пролеткульта был классовое различие создателей культурных ценностей. «Именно, живя тесно со своим классом, рабочий и сможет явиться революционером и в театре. Только оставаясь у станка, оставаясь рабочим, — он будет истинным творцом нового, пролетарского театра» [55].

Подобные идеи разделялись и некоторыми представителями искусства другом конце земли, как, например, мексиканский художник - коммунист Диего Ривера заявлял: «Если художник – рабочий, то всё, что он изобразит – портрет, или же букет цветов, то картина будет революционной. И наоборот,

если художник приверженец буржуазии и представляет в картине торжество революции, это все равно будет буржуазная картина» [12, с.45].

И действительно, каждый художник в своем произведении тем или иным образом, воспринимает изображаемую им действительность. Такая оценка имеет связь с ориентацией автора, его идеологической оценки происходящего, его отношения, его темперамента, биографии и места в системе общественных отношений.

Однако зачастую художник оказывается изгоем в своей общественной группе, потому что если он талантлив, то рано или поздно он переступает некую грань, которая приводит его к результату, который противоречит его изначально исповедуемым идеологическим установкам. Но ведь с другой стороны, идеология в искусстве отнюдь не главное. Главное это художественность, это совокупность признаков произведения, которая обеспечивает эмоциональный и душевный отклик от аудитории, воспринимающей какое-либо произведение искусства. В результате художественностью мы называем то, что не поддается логическому анализу.

Исходя из этого, мы можем ответить на возникший ранее вопрос: может ли существовать «пролетарская» или какая-нибудь другая «классовая» культура? Судя по всему – нет.

Искусство должно иметь талант и вызывать отклик в душе у аудитории, либо не талантливой, и не имеющей ответной реакции зрителей. Это как раз и является главным составляющим культуры. В произведении должна отразиться личность автора, его личная оценка изображаемой им действительности, как это произведение создано, и т.д.

ГЛАВА II.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ НАЧАЛА XX ВЕКА

§ 1 Диалектический характер взаимовлияния художественных традиций и социальных революций.

Культура России революционного периода — это невероятно сложное и достаточно противоречивое явление. Сегодня эта тема является очень актуальной и обсуждаемой. Мнения расходятся: некоторые отзываются негативно, называя её примитивной культурой тоталитаризма, другие же — положительно, считая её развитой культурой народного и государственного единения.

XX век подарил России гениальных ученых, талантливых художников, писателей, музыкантов, и режиссеров. Он явился датой рождения для многочисленных направлений, художественных школ и творческих объединений. Однако, наряду с этими преобразованиями, именно в этот период была создана тотализированная культура, сопровождавшаяся догматизацией социокультурной мифологии, манипулирующая сознанием общества, занимающаяся уничтожением инакомыслия, прививающая примитивизацию оценок художественных творений и физически уничтожающая весь цвет художественной и научной интеллигенции.

Художественная культура советского периода является сложным и неоднозначным явлением. Ее нельзя назвать только лишь процессом бездумного воспевания коммунистической партии. Духовная составляющая культуры советского периода - это культура неофициальная, непризнанная, находящаяся как бы в тени. Это культура диссидентства и русского зарубежья.

Следовательно, культура революционного периода не была монолитной по сути. Она имела узкие рамки, однако всегда стремилась обойти их и выйти за обозначенные пределы.

Светская культура есть исторический этап развития русской культуры, замена прошлых традиций, на новые, привнесённые в историю культуры революционной властью. Её особенность заключается в том, что она является главным реформатором социальных и культурных ценностей и традиций.

Сохраняя гибкость и адаптивность русской культуры, советская власть находит в развитии альтернативных культур отражение народного творчества, народных промыслов и художественной самодеятельности. Революционная культура создает собственную духовность посредством разрушения храмов, уничтожения самобытных деревенских устоев и насаждения атеизма. Она искусственно объединяет их, подменив одну традицию другой.

Октябрьская революция 1917 года создала плодотворную почву для перехода к системе новых общественных отношений, к совершенно новой культуре. Однако последствия такого перехода были катастрофическими. В его изменении была зверски уничтожена не только царская власть, но и весь стержень интеллигенции — дворянская культура, которая являлась гордостью русской мировой культуры в целом. В начале двадцатого века, были сформулированы принципы взаимодействия коммунистической партии к художественной культуре В. И. Лениным, которые в дальнейшем легли в основу политики советского государства по отношению к искусству.

В. И. Ленин подвергает жестокой критике творческие стремления деятелей искусства, желающих находиться «вне» и «над» происходящим, не влияясь в круговорот возникшей классовой борьбы, поскольку «... жить в обществе и быть свободным от общества нельзя» [57, с. 15]. Именно поэтому, исходя из мысли В. И. Ленина — главной целью культуры, значится служение

народным массам — миллионам трудящихся, которые и являются основой страны, ее силой, ее будущностью.

Следовательно, искусство, и вся художественная культура в целом, должна являться частью общественного пролетарского дела, выражать интересы не только государства, но и всего классового общества. Ленинские размышления о классовых началах, в различных проявлениях художественной культуры стало стартовым при последующей разработке искусствоведческих и культурологических проблем в революционной обществоведческой науке.

Советское социальное пространство было задумано, как общество, сформировавшее принципиально новую культуру, идеальные социально-политические отношения, и по мысли классиков ленинизма и марксизма, должны были способствовать культурному и духовному росту народных масс, одновременно повышая уровень образованности населения, что способствовало формированию развитой личности.

Революция 1917 года, по предположениям и ожиданиям её авторов, должна была в корне изменить сферу духовной культуры. Отныне культура должна была целиком и полностью принадлежать народу, служить ему и выражать в своём творчестве все его интересы и запросов.

Первое десятилетие после крушения Российской империи в 1917 году, новая власть начала закладывать основу для новой советской культуры. Годы 1918-1921-е характеризуются огромными разрушениями и беспринципным отрицанием прошлых традиционных ценностей, таких как религия, мораль, право, быт, и культура, провозглашая при этом новые ориентиры социального и культурного развития: коммунистическое общество, мировая революция и всеобщее равенство.

Основной особенностью данного периода, отражающей практический и идеологический опыт строительства социализма в своеобразных культурных нормах творческой деятельности, к которым относится первооснова

формирования новейших социально-культурных ценностей, в контексте учения марксизма и ленинизма, а так же научной концепции дарвинизма.

Марксистское учение стало основой советской революционной системы, оно стало служить инструментом для теоретического формулирования доктрины, якобы отражающей проблемы российской действительности.

Также культуру активно использовали в полном уничтожении народного неравенства. Национализация революционной культуры приобрела огромный размах. Уже в 1917 году в распоряжение и собственность народа перешли Русский музей, Эрмитаж, Оружейная палата, Третьяковская галерея и многие другие музеи. Частные коллекции Мамонтовых, Третьяковых и других известных и не широко известных коллекционеров были отныне национализированы.

В этом процессе национализации вследствие невысокой общественной грамотности, непонимания, отсутствия специальных знаний и профессионализма многие культурные ценности не воспринимались как искусство, многое расхищалось и попросту уничтожалось.

Однако, наряду с этими событиями происходили и другие: создавались новые культурные заведения, такие как музей быта 40-х годов XIX века, музей изящных искусств при МГУ, музей культуры революционной живописи и различные антирелигиозные музеи. В этом процессе активно участвовала и Советская власть. К 1923 году было образовано около 250 новых музеев.

В 1919 году Лениным принимается декрет «О ликвидации безграмотности среди населения РСФСР». Однако, следует отметить, что овладение знаниями истолковывалось как обучение народа коммунизму.

В данный период, влияние политической власти на искусство непомерно растёт. Членами партии было четко установлено, что не существует таких форм искусства, которые бы не связывались с идеями и не отвечали всем требованиям коммунизма.

На первом съезде Всероссийской конференции Пролеткультовских организаций, где выработались пути и методы формирования советской культуры. Основным программным принципом явилось лозунги государственной власти, по отношению к новой культуре: «создать можно лишь через разрушение старого» и «сжечь Рафаэля, разрушить музеи».

Единственно, кто мог сохранять, хоть и относительную, но самостоятельность, были представители Левого фронта искусства (ЛЕФ), которые создавали «действительно революционное искусство».

Пропагандируются новые социокультурные ценности с помощью массовых театрализованных представлений, в которых участвовало около двух тысяч актёров и наблюдало за действием более 35 тысяч зрителей; развивается строительство монументов, и уже в 1919 году, некоторые деятели искусства, такие как И. Грабарь, М. Греков и К. Юон, создали живописные полотна, посвященные революции и Красной Армии.

Представители творческих профессий, которые перешли на сторону новой власти и придерживались советских идейных тенденций, получали социальные льготы и повышенный паёк интеллигенции, что было очень кстати в условиях гражданских военных действий.

Революция поставила перед собой огромные задачи по построению нового социалистического общества и нацелилась на «переделку» человека, в связи с этим, она не смогла не затронуть хранительницу традиционных ценностей и культурных традиций — семью. В первую очередь отменяют церковный брак, на его место ставят гражданский, имеющий упрощенную систему развода. Так же огромной популярностью стали пользоваться, так называемые «свободные браки». Все эти действия были направлены исключительно на разрушение традиционной семьи и семейного быта, которые являлись символом прежнего мира сего религиозной моралью. Считалось, что

всё, что не служит мировой революции – безнравственно, и достойно уничтожения.

Религия и традиции и обряды всецело вытесняются коммунистической партией. Традиционные культурные ценности находятся под запретом, считаются недопустимыми и негативно влияющими, на неокрепшие умы советского населения. Сжигаются живописные полотна, оскверняют иконы и храмы, рушат памятники культуры и монументальные изваяния.

Под всеуничтожающую руку большевиков попала также уникальная коллекция всемирно известного художника и ювелира — Карла Фаберже. В ходе революционных событий и особенно после них пришедшие к власти малограмотные радикально настроенные представители новой идеологии начали борьбу с «буржуазными ценностями». Их главной целью был поиск богатств, принадлежащих русской интеллигенции. Из найденного каждый имел право взять пять процентов, а остальное продавалось за бесценок американским и европейским коллекционерам.

Как в политическом, так и в социокультурном отношении советская власть, после того, как одержала победу в гражданской войне, столкнулась с довольно жёстким выбором: допустить ли в той, или иной степени, хозяйственную многоукладность, частную собственность, и капиталистическое производство, что значит и некоторые элементы плюрализма, в духовной и политической жизни. Либо создать принципиально новую тотальную регуляционную систему. Период НЭПа отметился в истории продолжающейся конфронтацией «двух культур» и ещё нескольких общественных сил.

В двадцатые годы XX века начинается планомерное осуществление партийной политики в отношении культуры, при которой практически любая философская система идей, выходящая в той или иной степени за рамки марксизма в ленинской вариации, считалась «буржуазной», «клерикальной», «поповской» или «помещичьей», что сразу же, без разбирательств,

признавалось антисоветским и контрреволюционным, то есть, особо опасным для существования советского политического строя.

Эта идейная нетерпимость официально обозначилась в качестве основы политической власти, её культуры и идеологии. Также в обществе широко распространились антиинтеллигентские настроения и специфическая «классовая» подозрительность к прежней духовной культуре.

Постоянно распространяются различные лозунги о недоверии старым специалистам, которые заочно рассматривались как опасная антинародная сила. Этот большевистский всеуничтожающий принцип, в еще большей и жесткой степени распространился также на творчество представителей класса интеллигенции.

Укореняется политический монополизм в искусстве, науке, философии и во всех духовно-общественных сферах жизни общества, преследуют представителей буржуазной и дворянской интеллигенции, выдворяются тысячи и сотни тысяч образованных людей из страны, что нанесло невосполнимый урон русской культуре и привело к резкому снижению ее общего интеллектуального уровня.

К оставшейся в разгромленной стране интеллигенции большевистское государство относилось очень подозрительно – ликвидировались шаг за шагом профессиональные институты, независимые издания, профсоюзные объединения и творческие союзы. В конечном счёте, всё закончилось разгромом основного корпуса российской интеллигенции и полной культурной катастрофой.

Новая культура несла мысль, напрямую связанную с революционными героями, на прежних постаментах воздвигаются памятники советским героям, революционная символика становится обязательной и выступает своего рода продолжением революции.

Первое послеоктябрьское десятилетие потребовало создания новой пролетарской культуры, противостоящей всей художественной культуре прошлого. Механическое перенесение в сферу художественного творчества потребностей коренной революционной перестройки социальной структуры и политической организации общества приводило на практике как к отрицанию значения классического художественного наследия, так и к попыткам использования в интересах строительства новой социалистической культуры только новых модернистских форм. Наконец, вообще отрицалась плодотворность веками складывающихся функций художественной культуры. В целом в теоретических разработках двадцатых годов было очень много противоречивого.

В классовой абсолютизации аспектов художественной культуры, особо выделялись такие творческие организации, как РАПП и Пролеткульт. Пролеткульт являл собой литературно-художественную и культурно-просветительскую организацию, которая возникла накануне Октябрьской революции и которая прекратила свое существование лишь в 1932 году.

Теоретики Пролеткульта, такие как В. Ф. Плетнев, А. А. Богданов, Ф. И. Калинин утверждали, что Пролеткульт может быть создан только лишь представителями рабочего класса [77, с. 136]. В концепциях этой организации отрицалось всё классическое культурное наследие, кроме тех произведений искусства, в которых находилась связь с революционным движением. На классовом основании, все художники и писатели были поделены на демократических и прогрессивных, творчество которых можно изучать, и классово чуждых — реакционных, наследие и учение которых можно подвергать уничтожению, забвению или жестокой критике. Такая подчеркнута радикальная деятельность общественного движения Пролеткульта была подвергнута критике даже большевистской партией.

Другой, не менее влиятельной группой была Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП).

Организовалась ассоциация на Первом Всероссийском пролетарском съезде писателей в Москве, в 1920 году. Они призывали к жестокой борьбе за революционное художественное мастерство против буржуазной культуры.

В целом, в 20-е годы XX века, большинство культурных организаций, выделяли основную задачу советского общества, которая заключалась в том, чтобы вытравить художественную культуру прошлого и опереться на плечи передового опыта современности. Основной задачей революционного искусства являлось созидание будущего на полном уничтожении прошлого. Эта позиция ярко отразилась в строках В. Маяковского:

«...Клячу историю загоним.

Левой!

Левой!

Левой!...»

Однако, существовал ряд выдающихся поэтов, писателей и художников, которые активно противостояли подобным движениям. В этом ряду имена таких деятелей искусства, как: М. Булгаков, М. Цветаева, А. Ахматова, О. Мандельштам, для которых общечеловеческое гуманистическое начало является непреложным приоритетом, и даже своего рода фундаментальным законом творчества.

Стратегию длительного процесса, который должен был кардинально изменить жизнь общества вместе с самим обществом, вырабатывала власть. В работах В.И. Ленина были определены основные задачи революции:

1. ликвидировать культурную неграмотность и отсталость населения страны;
2. открыть просторы развития творческих сил трудящихся;
3. сформировать социалистическую интеллигенцию;

4. обеспечить господство революционной идеологии и научного коммунизма.

Вместе с тем, творцами новой культурной революции становились люди, выросшие и устоявшиеся в условиях прежней культуры. Уже в этом заключалось глубокое противоречие революционной власти.

Безусловно, февральская демократическая и культурная революция открыла путь к новой демократии. Однако, важность событий февральской и октябрьской революции заключается и в том, что она предстала ярким примером тех глубоких проблем, с которыми зачастую сталкивается любое общество, которое получило свободу. В. Ленин, по возвращению из эмиграции, называл ее «самой свободной страной» [56, с.43]. Посол Франции, М.Палеолог, очевидец происходивших в стране событий, приводит в пример беседу с одним из представителей буржуазии - А.Путиловым, который сказал, что «Россия вступила в очень длительный период беспорядка, нищеты и разложения» [94, с.32]. И таких суждений достаточно много. Казалось бы, страна стала республикой, были закреплены всевозможные свободные демократические действия, но одновременно появляется опасная альтернатива жестокой диктатуры.

1917 г. можно назвать переломным в истории не только России, но и всего мира в целом. Он изменил ход политических и социокультурных событий, определив вектор развития на весь XX век.

§ 2 Создание новой художественной культуры как способ формирования нового мировоззрения.

Деятельность Государственной Думы Российской империи I-IV созывов (1906-1917 гг.) вызывает достаточно противоречивые суждения, оценки и споры в отечественной истории. В советской историографии преобладало

мнение о самодержавной Думе, как о «неполноценном» парламенте с довольно скромными полномочиями, которая не способна повлиять на власть. Однако, в восьмидесятые годы XX века, появилась иная точка зрения, в которой историки считают, что неподвластная императору Дума ограничивала его действия и власть в финансовых и законодательных вопросах.

В законодательной истории Государственных органов России, Дума занимает особое место. Она сыграла главную роль в развитии социально-политического мировоззрения у всех слоев общества и в жизни многих политических партий Русской империи, вплоть до падения самодержавия.

Первая мировая война, которая взяла своё начало в 1914 году, прервала дальнейший процесс развития борьбы революционеров за всевластие в России. Война оказалась последним этапом развития политических мировоззрений русского общества, на пути грядущего политического краха и падения Империи. Она обострила существующие социально-политические противоречия, которые охватили всё слои общества.

Главным противоречием стал конфликт между самодержавным монархическим лагерем, и двумя другими - революционно-демократическим и либерально-буржуазным. Царь Николай II был окружён лживым обществом, способным в любое время предать своего правителя, однако они хотели, через войну сохранить свои привилегии. Либеральная буржуазия добивалась получения доступа к правительству и власти, а революционно-демократический лагерь, с главенствующей в ней партией большевиков, добивался свержения монархии.

Широкие общественные массы населения всех передовых воюющих стран, осуждали шовинизм, протестовали против эксплуатации, нехватки продовольствия, топлива, одежды, и требовали немедленного мира.

Однако правящие круги отказались удовлетворить народные требования и постепенно, путём силы подавления протестов, привели массы к единому

выводу о необходимости зарождающейся борьбы против существующей военной диктатуры. Стали учащаться антивоенные выступления, перерастающие в революционное движение.

Революция 1917 года явила собой многолетнюю борьбу. Самодержавие пало. Отречение императора Николая II было последней возможностью реанимации царского режима и отчаянной попыткой спасти Россию от политического банкротства. Царь, отрекшись от престола, оказался в окружении «предателей», однако он не терял надежды на возрождении России и будущем «возвращении» к власти. Однако, последующая трагическая судьба императора и всей царской семьи известна.

В истории отечественной культуры советская эпоха открывается октябрем 1917 года. Она несет в себе ни с чем не сравнимый отпечаток трагичности и противоречивости, которые были свойственны всем общественно-историческим явлениям XX века. Россия перетерпела серию нарастающих волн социальных катастроф, расшатывающих устойчивость старого мира, в итоге, разрушив его до основания. Н.О. Лосский писал об этом: «Большевистская революция есть яркое подтверждение того, до каких крайностей могут дойти русские люди в своем смелом искании новых форм жизни и безжалостном истреблении ценностей прошлого».[58,с.156]

Так как большевики являлись единственной влиятельной силой в России, то они не боялись социального хаоса и террора, а напротив, использовали их как таран для разрушения старого мира. В своей статье «Интеллигенция и революция» (1918 г.) А. Блок писал, что горе тем, кто думает найти в революции исполнение лишь своих мечтаний, даже если они высокие и благородные. Революция, как грозный вихрь, всегда несет новое и неожиданное, жестоко обманывает многих, легко калечит в своем водовороте достойного и часто выносит на сушу целыми недостойных, но это ее

частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток [36, с.16].

В XX в. культурное и нравственное развитие человечества использовало тип общественной консолидации посредством угнетающего принципа государственного насилия. Именно данное столетие является классической эпохой господства тоталитарных государственных режимов, которые подчинили своему регламентирующему влиянию все сферы жизни и общества личности.

Революция 1917 г. - это ключевое событие для понимания истории страны за последние столетия. Ему было дано множество противоречивых оценок. Например, в массовом сознании среднего и старшего поколения преобладающей оценкой является утверждение о том, что в октябре 1917 года произошла информационная социалистическая революция, которая открыла эпоху перехода от капитализма к социализму во всем мире. Раньше эта оценка имела государственно утвержденный характер и не могла быть ни оспорена, ни даже подвергнута сомнениям. Вся система гуманитарного образования была построена таким образом, что данная оценка являлась ключевой в понимании современного мира. В настоящее же время ее монополия в значительной мере разрушена, и скорее всего, уйдет в прошлое вместе с эпохой, которая ее породила. Потому что жизнь не сводима только к деятельности партии большевиков.

Существует другая точка зрения о том, что в октябре 1917 года произошла рабоче-крестьянская, демократическая революция. Она основана на теории формаций и большевистской доктрине. Ее выразители считают, что она открыла путь для перехода к социализму в России, отказываясь характеризовать революцию как прямо социалистическую. Утверждается, что большевики стали форсировать переход к социализму. Таким образом, ранг революции при этой точке зрения в иерархии большевистских ценностей

несколько снижен: она не социалистическая, а демократическая. Движущей силой считается не только пролетариат и беднейшее крестьянство, но и все крестьянство в целом. Исходя из этого, революция не пролетарская, а народная. Но эта оценка вряд ли надолго сохранится в исторической науке, так как социализм хотя и признается конечной целью развития общества, но в итоге получается первая позиция, слегка осовремененная с учетом реалий.

Также есть мнение о том, что октябрьская революция - это заговор, захват власти кучкой большевистских лидеров, навязавших развитию страны трагический путь. Это мнение, распространенное в зарубежной публицистике, появилось сразу после октябрьских событий и пришло к нам в годы перестройки. Считалось, что из-за отсталости Россия не была готова к социализму. Что касается этой позиции, Россия действительно не была готова к социализму, как и любая другая страна, поскольку нельзя быть готовым к жизни в государстве всеобщего благоденствия.

Сам вопрос о предпосылках социализма является бессмысленным, так как элементы сговора есть в любой революции в момент взятия власти. Власть никогда не попадает в руки случайно, ее берут, а вооруженным или мирным путем — это уже другой вопрос. Однако, захват власти узким кругом лиц может быть успешен только в условиях стабильной общественной системы или при наличии широкой массовой поддержки, о чем свидетельствует исторический опыт. Следовательно, эта точка зрения не объясняет в целом такого резкого поворота в судьбе страны.

Ни одно из представленных мнений не отражает полностью всей сложности и противоречивости революции и последовавших за ней событий. Каждая оценка имеет синдром гражданской войны и ставит человека перед однозначностью выбора между «белыми» и «красными». Единственное, что может быть предметом гордости в революции 1917 г. сегодня - это стремление

общества к демократии. В этом условии будущего гражданского согласия и к утверждению подлинного гуманизма.

Октябрьская революция выступила против прежней политической системы и духовных ценностей общества. Государство было ослаблено под влиянием мировой войны, развернувшийся процесс демократизации вызвал вступление в общественно-политическую жизнь рабочего класса, что способствовало смене старой российской государственности, так как народные массы никогда не понимали оснований господства над ними. Таким образом, на долю России выпала напряженная борьба за национально-государственное и духовно-нравственное выживание.

Советский период является сложным и противоречивым явлением не только в нашей истории, но и во всей отечественной культуре. Трудно дать объективный анализ истории культуры СССР, так как негативная сторона – это примитивная культура тоталитаризма, а положительная – это культура единения советского народа и государства. Советский период нельзя рассматривать как процесс бездумного воспеания коммунизма и руководящей роли Коммунистической партии. Советская культура никогда не была монолитна в своей сути. Она противоречива и рассматривать ее необходимо со всех сторон.

Революция 1917 года стала началом перехода страны от капитализма к социализму, следовательно, в духовной сфере произошла смена с буржуазного на социалистическое искусство. Глобальный подход теории постиндустриализма и модернизации дает иную картину.

В Европе элементы индустриального общества зарождаются уже в XIV в., а окончательно формируется в XVIII - XIX вв. Хотя его становление сопровождается некоторыми революционными войнами и потрясениями, этот процесс для Запада является достаточно органичным и степенным. Иное дело в России. Её вхождение в индустриальное общество происходит скачкообразно.

Первая форсированная модернизация происходит в виде «революции сверху», т.е. радикальных реформ Петра I, в начале XVIII в. При этом индустриальная культура развивается лишь в среде дворянства. Следующий этап модернизации связан с реформами Александра II.

Начало XX века стало для России временем бурным и тяжелым. В сложных условиях нарастающей революционной силы правительство стремилось сохранить существующий политический строй без существенных изменений.

Основной социальной и политической опорой для самодержавия продолжали оставаться казачество, дворянство, церковь, разветвленный бюрократический аппарат, армия и полиция. Поэтому правительству было достаточно легко использовать в свою угоду мировоззрения народных масс, их религиозность, доверчивость и политическую неосведомлённость.

Правительственный строй был неоднородным. Правые пытались блокировать всяческие попытки реформаторов и выступали за разрушение и подавление революционных выступлений.

Буржуазия твердо стояла на своих позициях, и всячески уклонялась от политической деятельности, переломным годом для России стал 1905 год, однако даже и в этот период российская буржуазия особым радикализмом не отличалась. Народническое революционное движение всё больше и больше набирало силу.

Первая революция пришлась на 1905-1907 гг. и принесла народным массам целый ряд экономических и политических завоеваний. Впервые в Российской истории, во время революционных движений существовали, хоть и не долгое время - легальная рабочая печать, свобода слова, общественные собрания, профессиональные и просветительные организации. Многие рабочие добились улучшений в материальном положении, а представители крестьянства добились отмены выкупных платежей на землю.

Эти события отразились в жизни многих народов Росси, и в достаточно серьезной мере сыграли важную роль в развитии политического и социального мировоззрения всех классов и социальных слоев многонационального населения России, однако они также дали толчок развитию революционного характера.

Революционные события показали рабочему классу, что именно они являются одной из самых организованных общественных сил, выступивших в качестве проводника для трудящихся масс. Она ясно продемонстрировала всю необходимость и серьезную силу социального движения организаций крестьянства и пролетариата. Этот грозный революционный союз создавался под чётким руководством рабочего класса, однако был он тогда недостаточно крепким и неоформленным. Трудящиеся массы, несмотря на все неточности и колебания, в ходе революционных событий, пошли вслед за пролетариатом, как его верный союзник в борьбе против царизма и помещиков.

Первая мировая война 1914 года, прервала дальнейшее революционное развитие и борьбу за власть. Наряду с этим, война стала завершающим этапом развития социально-политического мировоззрения царского правительства на пути к его политическому краху. Выступления антивоенного характера плавно перерастали в революционные движения, которые завершились громким падением самодержавия, со всеми её проявлениями, в ходе Февральской революции 1917 г.

Развивался процесс грядущего формирования нового политического и социального мировоззрения масс трудящихся, с ярко выраженным революционным характером.

Главным смыслом революции 1917 года, на основании выводов и результатов теоретических исследований прослеживается расширение мировоззрения в социальном и политическом значениях и в общественных массах, по мере развития и становления социалистического строя.

Индустриальная культура к началу XX в. получила распространение в городах, в основном, среди промышленной буржуазии, интеллигенции и рабочих. В среде аристократии, чиновников, купцов и мещан были еще очень сильны черты традиционного сознания. Последняя форсированная модернизация в России приходится на 1920 – 1930-е гг.

То, каким стало русское общество к середине XX века, в рамках глобального и цивилизационного подхода можно определить специфический вариант русского индустриального общества, который имеет сходство с чертами традиционного. Это проявляется в полноценном подчинении личности обществу, а общество, в свою очередь, всецело подчиняется государству. Поэтому советское искусство иногда характеризуют как индустриальное, с характерными чертами, свойственными культуре традиционной.

С позиции локальных цивилизационных подходов типология российской культуры начала XX в. вряд ли изменилась. В советский период она лишь вступила в очередной этап самобытного культурного развития. Даже если советское общество считать не просто русским, а индустриальным, то в отличие от западной классической модели, это будет вполне очевидно.

Россия не случайно выбрала не рыночно-капиталистический вариант развития, а государственно-социалистический, так как он больше всего соответствовал менталитету страны, для которого в первую очередь характерны вождизм, коллективизм, социализм и др.

Итак, революционная культура, будучи тесно связана с предшествующей культурой, развивалась в русле общемировых формаций. Учитывая эти два важнейших момента, попытаемся определить её характерные черты и эволюционные становления.

Имперская, дореволюционная культура, содержала большое количество архаичных и традиционных компонентов, на которых строился весь художественный строй, а пришедшие к власти большевики были,

сторонниками резкого, скачкообразного перехода к обществу, с принципиально новой и эксцентричной культурой. К тому же, совсем не случайно этот резкий рывок получил своё название - культурная революция.

Впервые этот термин употребил в своих трудах В.И. Ленин, в работе «О кооперации», в 1923 году.

В.И. Ленин выдвигал в своих трудах множество идей, так или иначе связанных с искусством и культурой в целом. Одну из своих идей, в которой говорилось, что в России вполне возможно построить социализм, не дожидаясь социальной мировой революции, и чтобы достигнуть цивилизованности общества, России просто необходима беспощадная культурная революция. В ходе этой культурного разлома, не более, чем за двадцать лет, необходимо полностью ликвидировать неграмотность и научиться грамотно и толково вести дела и торговать.

В тесных рамках исследуемого нами периода, наряду с советской революционной идеологией, огромное развитие получает либеральная мысль. В эти размышления входят темы исторической судьбы России, ее прошлом, настоящем и будущем общества.

В конце XIX в. на политическую арену Российского государства вступает пролетариат, который является носителем революционного, принципиально нового характера и нового политического мировоззрения. В Российской империи возникает новый, пролетарский этап в Российском освободительном движении. Особенностью, характерной для «освободительного» движения стало широкое распространение марксизма и стремительное формирование революционных партий.

Огромный интерес в распространении и развитии нового политического мировоззрения масс представляло движение последователей «легального марксизма». Они искренне считали, что в борьбе за кардинальные изменения в

современном политическом строе страны, его законности, легитимности и легальности, необходимо основываться на общих принципах права.

Марксизм стал мощным бичом для буржуазного и либерального движений, он оказал огромное влияние на дальнейшее развитие идей революционной демократии среди многих политических движений в стране.

Сегодня, с учетом всех общественно-политических, культурно-экономических и прочих нюансов, становится понятно, что без резкого роста культурного потенциала Россия могла бы просто не выжить в событийных бурях XX в.

Результаты исследования двадцатого века многих теоретиков позволяют сформулировать выводы, в которых показан весь исторический опыт развития российского общества, его политического мировоззрения и движения к демократическим нормам.

Так же рассматривается развитие политического мировоззрения общества России и его сложившихся культурных традиций. Рассматривается тесная взаимосвязь с объективными условиями и субъективными факторами, направленных на изучение деятельности верхних эшелонов имперской власти и их тесного окружение, а также рассматривается политический институт российского государства в условиях совершенно новой изменяющейся политической системы.

ГЛАВА III.

ЭПОХА РЕВОЛЮЦИИ В РОССИИ: СПЕЦИФИКА ИДЕЙНОЙ ПРОПАГАНДЫ ПОСРЕДСТВОМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

§ 1. Кризис классической культуры и «Русский культурный ренессанс».

Термин «Русский культурный ренессанс» появился благодаря русскому философу — Н. Бердяеву. Так он охарактеризовал период расцвета русского искусства, литературы и философии рубежа XIX-XX веков. Этим термином Бердяев объединил всю культуру данного периода воедино — модерн, символизм, футуризм, авангард и др.

Русский культурный ренессанс так же называют «Серебряным веком» русской культуры. Само выражение «Серебряный век» является одновременно и поэтическим и метафорическим, но в то же время чрезвычайно строгим. Этот термин ввели сами представители серебряного века, часто обращаясь к русской традиции богатой символики серебра. С. Маковский, главный редактор журнала «Аполлон», использовал этот термин для общего обозначения всего периода начала XX века, А. Белый наименовал один из своих романов «Серебряный голубь», у А. Ахматовой он присутствует в следующих строках: «И серебряный месяц ярко над серебряным веком стыл...».

Даже в самом названии «Серебряный век» прослеживается некое противостояние предшествующему — Золотому веку, эпохе начала XIX в., когда русская художественная культура переживала стремительный расцвет. Золотой век излучал яркий свет, освещая им весь мир, он поражал своим великолепием, блеском и огромной силой, а так же активно вторгался в жизнь общества. Искусство Серебряного века, напротив, стремиться оставаться только лишь искусством.

Русский культурный ренессанс отличается своим многообразием художественных форм, своей сложностью и противоречивостью. Однако, особый характер имела революционная власть, которая оказывала огромное влияние на развитие русской культуры. Она контролировала все идейные и творческие искания деятелей искусства, и открывала новые пути для развития революционных идей посредством художественной культуры.

Отличается своей сложностью и противоречивостью период, так называемых, «переходных» культур, между классической, знакомой и привычной культурой прошлого, и формирующейся культурой «нового типа». Она для общества является настолько новой, что зачастую её проявления были непонятны обывателю, вызывали негативную, а иногда даже агрессивную реакцию. Однако, стоит признать, что подобная реакция была закономерной, объективной, ведь для общества смена культурного строя всегда происходит достаточно болезненно.

Эта эпоха отличается переходным характером не только в художественной культуре; в то же время назревает и проявляется противостояние науки и религии, личности и общества, веры и разума, эстетического и этического, культурного и социального, элиты и массы, государства и свободы. Пропадает интерес к классической культуре, рвутся общинные традиционные связи, а процессы маргинализации всё больше и больше захватывают общественное сознание. Русская культурная традиция быстро утрачивает один из своих основных принципов — соборность, дававшую ощущение общественного единства.

Органической слабостью данного периода стал уход от возникших проблем — деформации социальной справедливости и правды. Однако, необходимо отметить, что для представителей культурного ренессанса была так же характерна слабая социальная активность, выраженный переход на точку зрения элитарности. Разобщенность религиозных, философских и

художественных исканий с политикой, уход от психологии массовости в область «чистого искусства» обрекли духовную жизнь общества на разобщенность и противостояния различных сил, социальных групп, художественных платформ, концептуальных установок.

Антагонистический, взаимоисключающий характер основных направлений в художественной культуре России, предопределил глубокий социокультурный раскол, определивший впоследствии дальнейшее развитие всей российской культуры.

В начале двадцатого века, русская культура включилась в формирование европейского процесса новой модели художественной культуры. Говорилось о едином культурном типе с определёнными принципами, целостной основой и художественным языком, который определил новый стиль - модерн. Это направление в России формировалось посредством таких журналов, как: «Весы», «Аполлон», «Мир искусства». Чаще всего упоминалось в деятельности членов организаций «Мира искусства» и «Союза русских художников».

Основным манифестом нового искусства стал пресловутый доклад, изданный в 1895 году Д. Мережковским, под названием: «О причинах упадка русской литературы», а также один из первых сборников В. Брюсова, под названием — «Шедевры».

Русский культурный ренессанс так же несёт название «Серебряный век». Публицистика и личные документы данного времени полны различных определений, как например: «новая культура», «новая живопись», «новый трепет», «новые формы», «обновление» — настоящий «культ передовитости», по выражению А. Бенуа. Художественная культура претендовала на глобальное обновление жизни: от традиционной литературы и искусства до внешнего вида рекламы, дамских шляп и туалетов, улиц и практик повседневности. Назревала смена культурной парадигмы и смена ценностного содержания культуры.

Русские художники, литераторы стали создавать собственные объединения. А. Бенуа стал первым, кто создал собственное объединение, давший ему название «Мир искусства». В этом объединении он устраивал молодёжные беседы, в своём старом доме, где постепенно собрал большую творческую группу. Их соединила общая идея развития индивидуального художественного выражения, взамен общественного малосодержательного позднего передвижничества. Поначалу объединение «Мир искусства» образовали художники: А. Бенуа, Е. Лансере, Л. Бакст, К. Сомов. В этот круг также вошли С. Дягилев — критик и культурный деятель-меценат, литераторы Д. Философов и Д. Мережковский. А немного позже, в форме выставочной деятельности, к обществу присоединились различные художники, которые уже нашли собственный стиль и сумели заявить о себе, это М. Врубель, В. Серов, М. Добужинский, И. Билибин, Б. Кустодиев, К. Коровин, и другие. Лучшие художники начала века были связаны с деятельностью объединения «Мир искусства», поскольку его идеей была свобода творчества и художественного поиска. «Мир искусства» включал в себя неразрывность поиска: творческое объединение, журнал, художественный стиль, выставка.

Вершиной поиска новых истоков Серебряного века была знаменитая «Таврическая выставка» и выставка «Русских сезонов», которую устроили члены объединения «Мир искусства». Впервые, с XV века, на «Таврической выставке» в 1905 году предстала «Троица» А. Рублёва, которая была буквально открыта в ходе реставрации. Также вернулись забытые работы Рокотова — замечательного портретиста XVIII века.

Основным новаторством «мирискусников» было демонстрирование презентации искусства, которые были связаны с именем С. Дягилева. В европейских столицах стремительно возрастает число русских выставок, которые постепенно переросли в «Русские сезоны». На них представлялись как живописные новинки, так и музыка: произведения А. Скрябина и И.

Стравинского, уникальные балеты М. Фокина и В. Нижинского, волшебные танцы Т. Карсавиной и А. Павловой, искусство Ф. Шаляпина.

Художники стиля модерн блистали неординарными дизайнерскими решениями всевозможных декораций, потрясающими эскизами театральных костюмов и рекламных афиш. Именно в этом творческом содружестве и формировалась универсальность культуры русского ренессанса, он так же явился кульминационным моментом признания русской культуры на мировой арене, которая не только встала вровень, но и, в некоторых вопросах, задавала тон европейскому искусству. Этим он доказал свою уникальность и значимость в национальной истории культуры.

Новый стиль русского искусства стал иначе понимать смысл визуального пространства, и сформировал то, что отныне стало именоваться как «большой стиль культуры». Единое стилистическое решение, которое охватило практически все виды реальности: от культуры и языка до моды и кофейной чашки. Теоретики заявляли, что в доме модерна всё должно быть эстетически уравновешенно: не только обои, картины, лестницы, посуда и мебель, книги, цвет в вазе и т.д., но и внешний облик хозяйки – её причёска, платье, стиль общения.

Веяния новой моды заставили полностью пересмотреть и обновить ассортимент ведущими производителями, среди которых были: фабрика фарфора Товарищества Кузнецова, парфюмерное производство А. Рале и Г. Брокара, мебельная фабрика Ф. Мельцера. Также, модные тенденции повлияли на кинематограф, который славился своим диктаторством в области массовой культуры. Советский писатель А. Серафимович писал в 1912 году : «Загляните в зрительную залу, вас поразит состав публики: здесь все – студенты, жандармы, писатели и проститутки, офицеры и курсистки, всякого рода интеллигенты... и рабочие, приказчики, торговцы, дамы света, модистки, чиновники, словом, все...» [47, с. 21].

Кинематограф стал театром для бедных, он явился проводником эстетических ценностей и новых эмоциональных стандартов.

Ренессанс культуры явил искусству новый художественный язык, который был основан линией, изобретённой В. Орта и изменившей внешний облик женского идеала. На рекламных щитах и плакатах чешско-моравского живописца А. Мухи женские образы являют новые черты идеала красоты: это рыжеволосые красавицы или брюнетки, с нежными чертами лица, довольно мечтательные и раскованные, окружённые цветущими лианами и развевающимися шарфами. Плакат В. Серова к выступлению А. Павловой в Париже заслуженно считается шедевром. На зелёно-синем фоне мелом и углём нарисована фигура прославленной балерины — летящая и воздушная, она будто погружена в подводный мир. Её образ торжественен и трагичен одновременно.

Ренессансные черты просматриваются в модерновых женских портретах, созданных К. Сомовым и А. Бакстом — членами объединения «Мир искусства», которые в своих работах нередко обращаются к традициям женского портрета XVIII века, со всей, присущей ей манерностью и аллегориями.

Одной из наиболее ярких моделей, с внешностью, присущей стилю модерн, была поэтесса Анна Ахматова. Поэт Г. Адамович, поражённый внешностью известной поэтессы, писал: «весь её облик выделялся своей выразительностью и неподдельной одухотворённостью» [1, с. 255]. Галерея образов А. Ахматовой включает портреты «в цвете», самый известный из которых в ренессансных желто-синих тонах принадлежит Н. Альтману, а самый необычный рисунок, выполненный пастелью, принадлежит З. Серебряковой; на нем Ахматова изображена совсем юной и улыбающейся.

Поэтесса З. Гиппиус олицетворяла совершенно другой образ, который тоже стал своего рода символом эпохи: ярко-рыжие волосы, развевающиеся

одежды, монокль и независимые манеры. А. Белый отмечал в ней сходство с персонажами рисунков художника-модерниста О. Бердслея, либо с неким существом, напоминающим «осу в полный рост» [5, с. 193, 445].

Русский культурный ренессанс продемонстрировал в своих движениях, весь свой современный характер и вовлеченность в культурный круговорот человеческого наследия и мирового новаторства, вплоть до индивидуальных школ именитых художников, мировой известности и преобразования всех сторон культурной жизни, которая подразумевает моду, массовую культуру и житейские практики.

Художники Русского культурного ренессанса изменили цепочку традиций, смешав культуры средневековья и модерн, архаику и авангард, они переосмыслили весь культурный и исторический опыт человечества.

Русскому культурному ренессансу была присуща индивидуальность, рождённая в итальянском Возрождении, которая полностью пропитала культуру нашей страны. Теоретики символизма считали, что механизм творчества художников этого периода строится на внутреннем мире человека. Он являлся искусной конструкцией, которая всецело обязана своим существованием интеллектуальному и творческому усилию высшим слоям общества, то есть — культурной интеллигенции рубежа веков. Это поколение интеллигенции состояло из прекрасно образованных людей, свободно чувствующих себя в мировой культуре и стремящихся к культурному возрождению наследия своей страны. Так, например, русский писатель и поэт Андрей Белый увлекался антропософией и культурой Востока, работал над всеобъемлющим трудом «История становления самосознания». Поэт Валерий Брюсов хорошо разбирался в византийских, ассирийских и римских художественных сюжетах, увлекался символикой, переводил бельгийского поэта и драматурга Э. Верхарна, а поэт, писатель и литературный критик

Александр Блок изучал культуру европейского средневековья, великолепно знал немецкую поэзию, интересовался феноменами сектантства и язычества.

Творческими и увлекающимися энциклопедистами было большинство деятелей Серебряного века. Художник Михаил Врубель писал не только картины, но также иконы для Андреевского храма в Киеве, готовил витражи и мозаики, которые до сих пор украшают гостиницу «Метрополь» в Москве. Одновременно он занимался монументальной живописью, работал с майоликой, создавал прекрасную мебель, керамические вазы, и даже расписывал балалайки. Александр Бенуа был не только великолепным художником, он также создавал декорации и костюмы для спектаклей балетной группы «Русские сезоны», проектировал уникальную детскую азбуку и рисовал рекламные плакаты. Многие деятели культуры этого периода вдохновлялись примерами жизни и творчества титанов эпохи Возрождения.

Один из представителей младшего поколения Серебряного века, В. Ходасевич, в статье «Колеблемый треножник» 1921 года, охарактеризовал русскую культуру рубежа веков как весьма хрупкую, но в то же время несокрушимую силу. Он так же писал о её основных деятелях, которые собственным трудом и усилиями духа способствовали культурному ренессансу в России. Возможно, именно это обстоятельство и является причиной недолговечности полёта, который, к глубокому сожалению, продлился в пределах жизни примерно одного поколения.

Серебряный век русской культуры просуществовал удивительно маленький срок — он продолжался примерно четверть века. Втиснутый в границы одной скоротечной человеческой жизни, он громко заявил о себе, как об одной из самых великих эпох в истории русской культуры.

Результатом бурно расцветшего религиозно-философского мышления, на рубеже веков, стало направление, получившее наименование — Русского духовного ренессанса.

Круг вопросов, вокруг всего происходящего, захвативший умы религиозных философов, был актуальным, и поистине, безграничен. Между собой связывались основные категории нового религиозного сознания.

Духовное возрождение России, о котором заговорила почти вся интеллигенция на рубеже веков, понималось как создание новой атмосферы творчества, свободы и синтеза всех областей духовной и общественной жизни, придерживаясь принципов религиозного мировоззрения. Хотя эти максималистские вожеления были всецело связаны с религией, они так же являлись центральными для всех представителей богоискательства, однако в острой обстановке сложной классовой борьбы и неминуемых противоречий, они должны были дополняться земными требованиями буржуазных и либеральных реформ в области церкви и религии.

Много лет спустя Н. Бердяев писал: «Это была эпоха пробуждения в самостоятельной России — философской мысли, расцвет поэзии и обострение эстетической чувствительности. Новому духовному сознанию было присуще говорить об эпохе не просто как о философском или о религиозном возрождении, а именно о «духовном».

Однако всех представителей культурного ренессанса начала двадцатого века не покидало ощущение ««излома», прогиба» и «узла времён». А. Белый выразил свою мысль об этом так: «Произошёл сворот оси! И падало, падало, падало сердце!». Серебряный век, период высочайшего нравственного художественного и духовного подъёма, проходил под давящей атмосферой надвигающейся катастрофы. Взлёт искусства и творческой атмосферы шёл в ногу с одним из самых трагических социально-политических периодов русской истории. В искусстве Русского культурного ренессанса проступало ощущение «конца культуры». Представителей Русского культурного ренессанса не покидало ощущение подведённой черты под уходящей в небытие цивилизацией, ещё до того, как это было интеллектуально осмыслено

обществом. Лишь спустя десятилетие этот факт был сформулирован в труде Н. Бердяева «Новое средневековье».

Однако, даже предчувствуя крушение культуры, творцы и теоретики Серебряного века недооценили всю тяжесть социальной катастрофы.

Двадцатый век более чем жестоко разбил надежды Серебряного века на реализацию подведения культурных итогов, однако не лишил их резонного смысла. Развернувшаяся битва за творческую личность была проиграна — это показала уже Первая мировая война, а эпоха революций подтвердила этот факт. Однако поражение лишь подчеркнуло огромную значимость опыта; ведь, как заметил Н. Бердяев, «разгром духовной культуры есть лишь «диалектический момент» в её судьбе» [6, с. 252].

§ 2 Проблема соотношения концептуального многообразия искусства и единства идейной пропаганды.

XX столетие является одним из самых динамичных в истории человечества, что явно отразилось во всем характере его искусства. Эта динамика проявила себя во множестве аспектов: XX век — это эпоха социальных бурь, торжества науки и человеческого интеллекта, но также и революционных потрясений. Современное общество наряду с формированием высоких идеалов равенства, любви, свободы, демократии породило и упрощенное понимание данных ценностей; поэтому происходящие процессы в революционной культуре являются столь разносторонними.

Поскольку двадцатый век заявил о себе как об эпохе быстро меняющихся социальных систем, динамических культурных процессов, при анализе развития культуры этого периода можно выделить некоторые характерные особенности:

- это начало XX века, как острый динамический социально-политических процесс со значительным многообразием художественных форм, философских концепций и стилей;

- это 20-30 годы, как полная перестройка и динамичная стабилизация культурной деятельности, образованная новой формой социалистической культуры.

Художественная культура — это система, в которой все взаимосвязано. Материальная и духовная культура рубежа веков явилась продолжением социокультурных процессов XIX века, который, по мнению большевиков, не оправдал надежд трудящегося общества и породил кризис и всенародные потрясения. Именно они дали волю выхода наружу всех противоречий, накопившихся внутри общества, которые не могли решаться естественным ходом событий. В конце XIX в. произошли некоторые необратимые изменения, которые касаются нового миропонимания человека, его отношения к новому языку искусства и миру в целом.

На стыке веков происходят принципиальные перемены - русская культура становится более разнообразной, в неё привносится множество нововведений, открываются новые школы и кружки, появляются новые течения и стили. Однако при этом теряются духовные ценности, а во время революционных событий 1917 года, многие культурные ценности царского периода уничтожаются, что приносит огромный урон русской культуре.

Этот период характеризуется также ростом взаимовлияния художественных группировок, которые ориентируются на реалистические темы в искусстве. В целом культуру этого периода можно охарактеризовать как искусство созидательное, направленное на соответствие характера культуры художественной и установившемуся социально-политическому режиму пролетарской диктатуры.

В своей установке на завоевание России новая большевистская власть рассматривала искусство как одно из сильнейших средств воздействия. Процесс идеологии самой власти также было необходимо подвергнуть исследованию, как одну из моделей участия власти в социальной жизни. В это время меняется сам язык политической власти; он постепенно перенимается теоретиками и практиками советской культуры. Меняется стиль взаимодействия политической власти и представителей культуры. Нарастает общая тенденция регламентации со стороны власти и жёсткие ограничения в отношении к художникам. С другой стороны, в творческой среде вырабатывается новый язык, который функционировал также и в «большой политике» но при этом оказывал огромное давление на жизнь творцов искусства.

Возникают первые этапы агитационно-пропагандистской структуры большевиков, которые были тесно связаны с искусством. Одним из способов эффективной пропаганды и агитации были мобильные агитбригады, которые перемещались от города к городу на ярком разрисованном пароходе или поезде. Прибывая в пункты назначения, агитбригады проводили агитационные митинги, организовывали собрания, читали лекции, распространяли листовки, газеты, плакаты, принимали жалобы от населения, проводили художественные выставки, концерты и киносеансы.

Кроме просветительских и агитационных задач, агитпароходы и агитпоезда должны были решить проблему слабой связи центра с регионами в условиях Гражданской войны.

Такие методы агитационной программы сыграли важную просветительскую роль в стране с подавляющим числом малограмотного населения. Эти методы оказались впечатляющими, результативными и популярными.

Огромный вклад в агитационную пропаганду внесла художественная культура.

Уже в первые месяцы после революционных событий и прихода к власти советского правительства, принимается ряд важных постановлений, для развития художественной культуры.

Важным моментом в решении правительством об изменениях в области искусства стал вопрос о музеях. Власть национализировала художественные музеи, коллекции и частные собрания, такие как Третьяковская галерея, Эрмитаж, Русский музей и др.

В 1918 году В. Лениным был издан декрет «О памятниках республики». В нём располагался план воздействия на мировоззрения народных масс с помощью скульптуры. За короткие сроки было возведено деятелям революции множество памятников лучшими советскими скульпторами.

Ещё одним ярким агитационным средством советской власти был плакат. Созданием плакатов занимались многие известные художники. Плакат был самым успешным и воздействующим из всех средств агитации, а потому использовался в большевистской пропаганде ещё на самом раннем его этапе, сразу после революции 1917 года.

Плакат весьма нагляден и прост для восприятия даже для самых неграмотных слоев населения. Плакат быстро изготавливался, а в условиях отсутствия СМИ, плакат играл важную информационную роль для населения. До революции, политического плаката не существовало, производились лишь рекламные или театральные афиши. Революционный политический плакат унаследовал многие традиции русской графики, а в первую очередь – известные всем политические сатиры. Многие из плакатных мастеров сложились именно в журналах. Один из известных плакатистов – В. Дени, который создавал повествовательные плакаты, зачастую со стихотворными текстами Демьяна Бедного.

Художественное оформление советских празднеств является ещё одним новым явлением советского искусства. Это были годовщины Октябрьской революции, 8 марта, 1 мая и другие советские праздники.

Это создало принципиально новый вид искусства, с помощью которого живопись приобрела новое пространство и новые функции. К советским народным праздникам создавались различные монументальные панно, охарактеризованные как огромный монументально-агитационный пафос. Художники создавали всевозможные эскизы для оформления площадей и улиц. В этих оформлениях принимали участие знаменитые авторы: Е. Лансере, Б. Кустодиев, К. Петров-Водкин, С. В. Герасимов.

Советское искусствознание делило мастеров советской живописи этого периода на две группы: художники, стремящиеся запечатлеть сюжеты привычным для обывателя изобразительным языком с фактологическим отображением и художники, которые любили использовать более сложное, образное мировосприятие современности. Они создавали символы и образы, в которых выражали своё вдохновенное восприятие данной эпохи в её новом состоянии.

Одно из первых произведений, посвященных образу революции, создал в 1920 году К. Юон: в картине «Новая планета» событие революции было трактовано в космическом и вселенском масштабе. К. Петров-Водкин создал в 1918 году картину «Петроградская мадонна», в которой представил этико-философские проблемы современного периода России. А. Рылов в пейзажном полотне 1918 года «В голубом просторе» символически выражает свободное веяние революции, передает свободу человека, вырвавшегося в космические просторы мира, к огромным открытиям, и сильным переживаниям.

В графике также прослеживаются новые советские образы. Николай Купреянов в сложнейшей технике деревянной гравюры передаёт выражение своих впечатлений от прошедшей революции.

Большинство художников дореволюционного периода стали сотрудничать с советской властью. Среди них были: некоторые передвижники; русские представители импрессионизма — такие, как К. Ф. Юон и А. А. Рылов; и мирискусники М. В. Добужинский и Е. Е. Лансере; художники объединения «Голубая роза» — М. С. Сарьян и П. В. Кузнецов; участники «Бубнового валета» И. И. Машков, П. П. Кончаловский, А. В. Лентулов.

Особое место в отделе ИЗО Наркомпроса занимали абстракционисты: В. В. Кандинский и К. С. Малевич.

Также, помимо привлеченных в «общее дело» советской властью «старых» дореволюционных художников [78, с.98], шло и активное сотрудничество со многими представителями новоиспеченных художественных направлений, рожденных революцией, таких как «Русский революционный авангард «Уновис» (Утвердители нового искусства) — М. З. Шагал, К. С. Малевич, Л. М. Лисицкий - 1919–1920 г.

Объявлена борьба за «чистое» искусство и принимается разработка агитационных форм. Новое общество живописцев — «НОЖ» стояло очень близко к бубнововалетовцам. Пролетарская культура предприняла попытку создания новой пролетарской культурной организации «на руинах прошлого», которая отказывалась от традиций и всего классического наследия, однако она просуществовала недолго.

Как отдельное интереснейшее явление рассматриваются «Окна РОСТА», к появлению которого был причастен поэт В. В. Маяковский. В этом начинании сыграли значительную роль Д. С. Моор и М. М. Черемных. Созданные ими плакаты, были адресованы, прежде всего, неграмотному населению, они выставлялись Русскими телеграфными агентствами в окнах первых этажей.

В системе изменений политических событий и влияния общества на становление художника, изменяется всё искусство в связи с происходящими

событиями. Изменяется вся художественная жизнь, в зависимости от происходящих событий.

Новая власть решает вопросы по объединению всех представителей искусства и культурной жизни Ленинграда и Москвы.

В газетах возникает отделы политической карикатуры, выходят всевозможные сатирические журналы. Начинается эпоха монументальной скульптуры, журнальной графики, плаката, декоративного искусства, начинается деятельность массовой культурно-просветительской и литературно-художественной организации, открывается работа Пролеткульта и пролетарской самодеятельности существовавшая с 1917 по 1932 год.

Разрушается элитарность искусства, оно призывает стать доступным для понимания, демократичным и народным. Однако оно становится и социальным средством пропаганды. Период с 1917 года по 1921 год является временем рождения первых шагов революционного изобразительного искусства. Создаются первые госучреждения искусств. Рождается искусство социалистического реализма, которое главенствует долгие годы и является единственно признанным официальным направлением.

§ 3. Литература и изобразительное искусство России начала XX века как голос Революции.

Начало двадцатого века явилось стартом огромных преобразований, которые в значительной степени оказали влияние на развитие русского искусства. Литература, с первых лет существования при новой власти, приобретает новые черты, отличающиеся невероятной сложностью и многогранностью. Появляются новые творческие объединения и новые художественные стили, такие как: символизм, футуризм, акмеизм, авангард и пр. Так же, большее влияние на развитие литературы в послереволюционный

период оказывали такие объединения, как РАПП, «Серапионовы братья», «Перевал», ЛЕФ.

После 1917 г., на волне ожидаемого всеми обновления, поэты и писатели старались создать новое искусство, после чего и оформился известный всем Пролеткульт, руководителями и теоретиками которого были такие различные по характеру и роду деятельности представители, как А.А. Богданов, М.И. Калинин и др. Они стремились создать новую культуру, которая всячески отрицала культурное наследие прошлого. Это движение, только в 1919 г. объединило около 400 тысяч человек, и создало более 20 журналов, в том числе: «Пролетарская культура», «Зарево заводов», «Горн» и др. В концепциях пролеткультовского искусства отрицалась прошлая культура, её классическое культурное наследие.

В советском литературном процессе 20-30-х гг., переплетались три основных процесса:

1) Приведение литературы к единой системе социалистического реализма и создание Союза писателей;

2) продолжение поисков авангарда, основанного в конце XIX в., пытаясь придать ему особый революционный стиль;

3) Зарождение новой эпохи, озаглавленной как «Серебряный век».

Считается, что серебряный век русской литературы сделал свои первые шаги в конце XIX в. В это время появляются первые работы таких замечательных поэтов и писателей, как: К. Бальмонт, В. Брюсов, Ф. М. Достоевский, И. Анненский, Л. Н. Толстой, М. Е. Салтыков-Щедрин. В данный период Россия переживает тяжёлые времена, и по этой причине поэзия серебряного века достигает своего расцвета к 1915 году. Политическая и общественная жизнь характеризуется огромным кризисом и кипящей негативной атмосферой, общество пытается найти новый идеал социального строя и власти. Поэты и писатели осваивают новые формы искусства и

предлагают свои смелые идеи обществу. Их деятельности присуща неоднозначность, идейная противоречивость. Это был период переосмысления искусства, обновления разнообразных жанров и видов художественного творчества.

Имена наиболее ярких поэтов, которые составляли духовный облик этой эпохи, всем известны, это: Владимир Маяковский, Сергей Есенин, Анна Ахматова, Марина Цветаева, Николай Гумилёв, Валерий Брюсов, Александр Блок, Андрей Белый, Константин Бальмонт, Игорь Северянин, Борис Пастернак и многие другие.

Первые полтора десятилетия двадцатого века стали расцветом русской литературы, во всём многообразии её религиозных поисков и философско-художественных открытий. Представители Серебряного века отрицали материализм, они желали отказаться от наследия «шестидесятников». Поэты Серебряного века, в своём искусстве, подвергали сомнению идею литературного прогресса и верили силу искусства. Поэтому для их творчества показательно погружение в стихию слова, а так же поиск новых средств выражения.

Однако, в связи с укоренением тоталитарной системы новой власти, постепенно начинают формироваться официальные и неофициальные литературные течения, которые всё больше определялись теорией и практикой «социалистического реализма» и «партийности». С установками власти приходилось считаться всем представителям искусства – художникам, театральным деятелям, писателям и поэтам, от сложившегося к ним отношения зависела их творческая жизнь, а это, в основном, возможность печататься [15].

В созданных властью условиях общественного строительства городов, заводов, электростанций, фабрик и «коллективизации сознания», такое искусство стало актуальным и востребованным, общественные массы овладевали им без труда. Однако стремление уровнять всех поэтов под свою

гребёнку, было лишено смысла, поэтому в сложившейся обстановке диктатуры, сотни деятелей искусства были высланы из страны. Несмотря на это, линия поэтического искусства не прервалась, а наоборот, стала развиваться в основных творческих направлениях: акмеизм, футуризм и крестьянская поэзия.

Значительное место, среди новых течений, которые возникли в русской поэзии XX века, занимала группа, так называемых «крестьянских» поэтов — С. Клычков, Н. Клюев, П. Орешин, А. Ширяевец. Некоторое время к ним относился С. Есенин, который впоследствии вышел на самостоятельную творческую дорогу. Они отражали в своих трудах все заботы и беды крестьянства России. Так же их объединяли некоторые общие поэтические приемы и широкое использование фольклорных мотивов и религиозной символики.

Акмеизм, как литературный стиль, зародился в начале XX века. Он провозглашал предметность, материальность образов и тематики, стройность и точность слова. Его появление в обществе связано с деятельностью литературной поэтической группы «Цех поэтов». Основателем и основным представителем акмеизма был Николай Гумилев, к нему присоединилась Анна Ахматова, также к данному течению принадлежали Осип Мандельштам, Георгий Иванов и многие другие.

В 1910 году, одновременно с акмеизмом, рождается еще одно поэтическое направление — футуризм, который решительно противопоставил своё искусство не только литературе прошлого, но и настоящего, и вошел в этот мир с серьезным стремлением низвергать всё и вся. Их нигилизм проявлялся даже в оформлении футуристических сборников — зачастую они печатались на обратной стороне обоев или оберточной бумаге, с не менее яркими названиями: «Молоко кобылиц», «Дохлая луна» и т. п.

Наиболее значительной футуристической группировкой являлось течение кубофутуризма, объединившее таких поэтов, как В. Маяковский, А. Крученых,

В. Каменский, В. Хлебников, и некоторых других. Ещё одной разновидностью футуризма являлся эгофутуризм. В объединении эгофутуристов, под названием «Центрифуга», начали свой творческий путь такие поэты, как: И. Северянин, Б. Пастернак, Н. Асеев и др.

Футуризм провозглашал независимость, абсолютную свободу поэтического слова, революцию формы и отказ от литературных традиций. Они создавали различные манифесты, гласящие их жизненную и творческую позицию, одна из которых имела наиболее эпатажное название «Пощечина общественному вкусу», которое опубликовали в сборнике с одноименным названием в 1912 году. Они призывали сбросить Достоевского, Пушкина, Толстого с «Парохода Современности». Футуристы освещали слово и, непосредственно, связывали звучание с его обозначением. По их мнению, это и должно было привести к решительным изменениям, к реконструкции естественного и созданию совершенно нового и общедоступного языка, который способен разрушить все словесные преграды, людского разобщения.

В сложившихся условиях революционного кризиса акмеизм и футуризм были вынуждены прекратить свое существование.

Одним из самых известных представителей футуристического течения, является Владимир Маяковский. Его творческий путь начинается примерно в 1908 году, именно тогда поэт и принадлежал к литературному обществу футуристов и первые годы творческой жизни, он проводит в литературных дуэлях, пытаясь доказать свою значимость. Маяковский разработал свойственную для футуристического течения урбанистическую тему, где создает портрет страны — «антимира», утрачивающего действительность и теряющего реальный облик. Этот мир обречён, он изначально трагичен и порабощён тьмой, он развращает человеческий образ, уничтожает всё, что осталось в нём от Бога.

Лирическая душа Маяковского начинает войну с «антимиром», где он противопоставляет свой внутренний мир безликой и равнодушной толпе. Порой его заявления шокировали общество, например строки: «Я люблю смотреть, как умирают дети». Однако, это лишь внешнее, демонстративное, показное, не имеющее ничего общего с подлинными чувствами поэта, которые захвачены душевной болью, одиночеством. Таким способом поэт пытается проникнуть во внутренний мир человеческой толпы, обезличенной массы, чтобы найти там хоть одну эмоцию, раскрыть возможную, завуалированную сущность человека.

Основным мотивом раннего творчества поэта было отвращение к современному миру, неприятие и непонимание.

Маяковский возглавил левый фронт — ЛЕФ. Его отношение к искусству во многих внешних моментах и трактовках совпало с официальным отношением к искусству партийных руководителей. На этом этапе творчества поэт отождествлял служение партии и государственным деятелям со служением искусству и стране, что давало ему огромное преимущество перед другими деятелями культуры и искусства.

Маяковский считается гением экспериментов в области литературно-художественной формы; он обобщил и поднял на предельно высокий уровень многие творческие искания футуристов, сделав их достижениями литературы Серебряного века.

В 1919 году против политической ориентации футуристов высупает группа поэтов: Вадим Шершеневич, Сергей Есенин и Мариенгоф Анатолий, которые основали свою поэтическую группу - имажинистов. Так же они организовали своё издательство «Имажинисты», где выпускали свои сборники и журналы.

В сложный и противоречивый послереволюционный период, они допускали, в своих выступлениях, резкие выпады против политизированного творчества Маяковского. Имажинисты считали себя носителями образа. Они

публично объявляли, что поэзия должна строиться как ритмическая цепь, состоящая из различных символов, где поэт должен рассматривать каждое слово и относиться к нему, как к полноценному потенциальному образу [87,с.33]. Главную позицию в объединении имажинистов занимал Сергей Есенин, который утверждал, что естественная образность русского языка, как стихия народного творчества, должна быть взаимосвязана с поэзией. Он сумел создать собственную школу поэзии, о которой писал: «У братьев моих нет чувства родины во всем широком смысле этого слова, поэтому у них так и не согласованно все. Поэтому они так и любят тот диссонанс, который впитали в себя с удушливыми парами шутовского кривляния, ради самого кривляния» [24, с.56].

Существовало ещё одно объединение поэтов, громко заявивших о себе, которое несло название «крестьянская поэзия».

Главной темой поэтов данного жанра был труд и быт крестьянина, с драматическими и трагическими коллизиями его жизни. Известными крестьянскими поэтами крестьянской поэзии периода Серебряного века были: Николай Клюев, Спиридон Дрожжин, Сергей Клычков, Пётр Орешин. Также к этому течению примыкал Сергей Есенин.

Сергей Есенин был одним из тех, кто безудержно поверил в речи советской власти, и всецело отдался этой «системе». Однако, имея тонкую душевную организацию, сердце поэта не могло не почувствовать в ней подвох и обман. Даже будучи обласканным революционной властью, и сам отвечая ей поэтическими похвалами и стихотворными реверансами, он вскоре разочаровывается, теряет веру и ярко отражает в стихах совершенно новые убеждения, в которых он смело открывает душу, не беспокоясь о своей дальнейшей судьбе.

«...Я верил... Я горел...

Я шёл с революцией,

Я думал, что братство не мечта и не сон,
Что все во единое море сольются –
Все сонмы народов,
И рас, и племен.
Пустая забава.
Одни разговоры!..»

Совершенно не сдерживая своих негативных чувств, он достаточно определённо высказывал свою новую позицию по отношению к советской власти:

«...Пришли те же жулики, те же воры
И вместе с революцией
Всех взяли в плен...
Ваше равенство – обман и ложь.
Старая гнустная шарманка
Этот мир идейных дел и слов.
Для глупцов – хорошая приманка,
Подлецам – порядочный улов.»

Наряду с этими великими поэтами, существовало творчество других писателей и поэтов, таких как Б. Пастернак, А. Ахматова, М. Цветаева и многие другие. Серебряный век литературы завершился в 1920-х годах, когда погибли Н. Гумилев, А. Блок; в 1925г. ушел из жизни С. Есенин, а в 1930 – Маяковский [48, с. 50].

В начале XX века, в 20-е годы, переживает свой период расцвета русское изобразительное искусство, которое, казалось бы, должно было ослабить активность творчества в связи с огромными революционными потрясениями, борьбой с голодом, разрухой и гражданской войной. Однако, именно это и дало ему новый импульс. Огромными успехами обозначилось появление в культурной жизни советской России русского авангарда, в котором наиболее

ярко проявили себя такие признанные мастера, как П. Филонов, В. Татлин, Н. Гончарова, М. Ларионов, К. Малевич, В. Кандинский и другие.

Художники украшали агитпоезда и агитпароходы, создавали эскизы для оформления улиц, площадей и домов; в этой работе принимали участие такие известные художники, как Е. Лансере, И. Бродский, Б. Кустодиев, К. Петров-Водкин и многие другие.

Развиваются различные формы изобразительного искусства, однако станковой живописи, в самый разгар революционной зависимости общества, было отнюдь не легко. В основном потому, что имеющие огромный авторитет у власти – футуристы, отвергали станковую живопись, называя её «продуктом буржуазного строя». Художникам, продолжающим реалистические традиции, приходилось бороться с огромными трудностями, ведь революционный период в мире искусства правили художники-беспредметники, они держали под своим контролем многие выставочные помещения.

Многие художники выражали свои чувства посредством языка символов и аллегорических образов, даже во время грозных революционных событий. Они продолжали склоняться в искусстве к гиперболам, метафорам и символике, поскольку революция представлялась им как некий вселенский, космический катаклизм.

Наряду с аллегорическими и символическими картинами, создаются и полотна, на которых были запечатлены отличительные черты нового времени - новый характер и строй жизни, отразившийся в облике людей и во всём, на что серьёзно повлияла революция [24, с. 230].

В первые годы революции, работали и такие художники, как С. В. Малютин, И.И. Бродский, Б. М. Греков, однако свои лучшие произведения им предстояло создать намного позже.

В 1907 году зарождается искусство авангарда. Утопическая цель авангарда – радикальное изменение сознания человека и общества в целом с

помощью искусства. Также авангардом принято считать условное название художественных движений художников начала XX века, которым свойственно стремление к полному преобразованию и обновлению искусства, его принципами и устоявшимися традициями, поиском необычных новых средств и форм выражения.

Авангард отличался особенно резкой формой представления материи жизни, хаотической ритмикой и антиискусством, который отверг все прежние традиции, стили и привычное понимание художественной культуры.

Черты авангардного искусства появляются в ряде течений начала двадцатого века, таких как: абстракционизм, кубофутуризм, конструктивизм и супрематизм. Собственно, именно эти течения и являются главными направлениями авангарда.

Конструктивизм содержит в своей основе производственные идеи изображения и техники. Основоположниками данного стиля являются Э. Лисицкий и В. Татлин — художники-авангардисты XX века. Их работы, выполненные в данном стиле, отличались абстрактным сочетанием, формой и цветом, не являющиеся привычными для искусства того времени.

Абстракционисты придавали особое значение форме и цвету. Они применяли их, создавая ассоциативный ряд. Основоположником абстракционизма в России стал В. Кандинский, так же, его поддержали Н. Гончарова, К. Малевич и М. Ларионов.

В. Кандинский разрабатывает вариант нефигуративной живописи, вдохновлённый экспрессионизмом он называет ее абстракцией. Свое понимание данной живописи он излагает в работе «О духовности в искусстве» (1911). Стремясь найти совершенно «новые формы», живописи, которые будут являться «вечными» и «чистыми», которые смогут выявить «чистый язык» живописи, художник не решается в полной степени изгнать из нее предмет и

считает, что это привело бы его к оскудению выразительных средств, потому что «красота краски и формы... не есть достаточная цель искусства» [47, с.23].

Основными его творческими составляющими, согласно которым живопись должна была содержать музыкальное и поэтическое начала это идея синтеза искусств, поэзия — как отражение музыкального и живописного, как примат духовности в искусстве и, наконец, поиск новых художественных выразительных средств, среди которых особую роль отводит линии, цветовому пятну и декоративной орнаментальности. Содержанием абстрактных произведений Кандинского являются философская и религиозная тематика, повествующая о Христе, Апокалипсисе, о крушении старого мира и зарождение нового, о борьбе светлых и темных сил и т.д., где добро обязательно побеждает зло. В качестве названий своим работам он предпочитает «импровизации» и «композиции».

Казимир Малевич, развивая традиции абстракционизма, создаёт течение супрематизма.

Эволюция супрематизма в русской живописи была крайне скоротечной, всего за четыре года с 1915 по 1919, однако в ней выделяют три основных периода: «черный», «цветной» и «белый». Два первых — «черный» и «цветной», начинают развиваться параллельно. Первым и наиболее известным полотном «Чёрного периода», является «Черный квадрат». При создании данной картины, на первый план выносятся сочетание цвета и формы. Так же Чёрный квадрат является частью триптиха, в котором ещё присутствуют «Чёрный крест» и «Чёрный круг». Чёрный квадрат до сих пор является одной из самых известных и обсуждаемых картин. С ней связано множество легенд, однако истинный смысл полотна знает только её автор.

Символом «цветного периода» становится «Красный квадрат», который в отличие от «Черного квадрата» заключает в себе напряжение и движение.

Однако в целом, оба квадрата воплощают своеобразное движение в системе супрематического пространства, которое представляет из себя бесконечное пространство, космическое, где нет верха и низа, нет каких-либо ориентиров, в силу чего и создаётся само движение, которое практически не различимо, оно как-бы предстает как «динамический покой». В узком смысле, супрематизм можно было бы определить как «живопись пространства». Сам же Малевич называл себя «председателем космического пространства».

«Белый период» охватывает лучшие годы в творчестве Малевича, значительное место в котором занимают вариации креста. «Черный квадрат» он уже называет «иконой», указывая этими словами на само на наличие в собственном искусстве религиозного мотива. С появлением в творчестве креста, этот мотив усиливается еще больше. В это же самое время Малевич начинает экспериментировать с исчезающими или возникающими планами в живописи, исследует все пределы живописи, её существование, и создает «Белый квадрат на белом фоне» (1918), который свидетельствует об абсолютном растворении и освобождении цвета и формы.

Творчество Малевича было похоже на полигон испытаний: он одновременно работал в футуризме, кубизме и в алогизме. Алогизм был создан Малевичем в его новой системе живописи. Этот стиль не отрицал логику, а напротив, был основан на ней. Именно с помощью данного стиля Малевич пришёл к тенденции беспредметности, к созданию плоскостной картины и концепту супрематизма. Супрематический метод основывался на принципе нового взгляда на землю. Художник смотрит на неё как бы извне, поэтому в его супрематических картинах, исчезает представление о «левом» и «правом», «верхе» и «ниже» и создаётся ощущение полёта. Он проецирует в картины эффект космического пространства, где возникает новый, ни на что не похожий самостоятельный мир который сопоставляет себя многогранной мировой гармонии.

Одним из самых известных представителей художественного авангарда XX века стал Марк Шагал (Мойше Сегал) — русско-французский художник еврейского происхождения. Марк Шагал работал в дорогой для него атмосфере традиционных и общечеловеческих тем, таких как любовь, радость, Библия, рождение, смерть, страдание; к этим темам он обращался на протяжении всей своей долгой жизни.

Цвет и форма Шагала живут по своим законам. Вылепленные, как из пластилина люди, дома, животные не только окрашены самыми разнообразными и невероятными красками, но и поделены их на отгороженные черным контуром разноцветные сектора. Цвет работ художника очень сочный, насыщенный, радостный и терпкий. Марк Шагал писал: «В нашей жизни, как и в палитре художника, есть лишь один цвет, способный напомнить смыслом жизнь и Искусство – цвет любви». Он часто выражал чувства через цвет, как например, в серии «Любовники» лица влюбленных пар окрашены в различные цвета — зелёный, голубой, розовый, которые зависят от их чувств.

Своё выражение в творчестве художника также нашёл его еврейский элемент; его осуществление основывалось на визуализации национальных поговорок, воплощении еврейских фольклорных образов. Шагал привносит национальные элементы даже в христианские сюжеты, это обнаруживается в таких работах, как: «Святое Семейство», «Посвящение Христу», «Белое распятие», «Голгофа» и др.

Шагал и был лириком, причем не только в изобразительном искусстве. Его стихи, мемуары и эссе не уступают по своей фантазии и образной яркости другим поэтам.

Смесь итальянского футуризма и французского кубизма породило новое, не менее известное течение — кубофутуризм, получивший широкую популярность в русском авангарде. В этом стиле работали такие

художники как: К. Малевич, Н. Гончарова, Н. Удальцова, Д. Бурлюк, А. Экстер, А. Богомазов и др.

Некоторые из них были участниками группы «Гилея». Они выделялись своим шокирующим внешним видом и вызывающим поведением: розовые сюртуки, ложки в петлицах, эпатажные выходки во время выступлений. В их ряды входил В. Маяковский, который был единственный из футуристов, «не гонимый» в советское время.

Кубофутуризм считают результатом огромного взаимовлияния живописцев-кубистов, поэтов и футуристов. И действительно, литература футуризма была тесно связана с художественными авангардными группировками 1910-х годов, такими, как «Ослиный хвост», «Бубновый валет» и «Союз молодежи». Активное взаимовлияние живописи и поэзии, безусловно, явилось важнейшим стимулом формирования кубофутуристической эстетики.

Итак, авангард - это разнообразие формы, цвета, пластики линий и творческой новизны; он предстаёт как сложное противоречивое направление, сущностью которого был демонстративный культурно-эстетический вызов обществу.

В России начала XX века поэт продолжал быть больше, чем поэт, а художник так же был больше чем художник; он решал философские, политические, эстетические и религиозные вопросы. Поэтому не случайно в столь напряженное время искусство породило такой художественный стиль как авангард, который опирается на вроде бы несовместимые позиции догматизма, утопизма, радикальности и, как ни странно, религиозности, особенно обострившейся после революции.

Закончилось все трагично, в 1932 году, когда советская власть запретила любые объединения и согнала всех в союз художников, где художник должен был работать в тоталитарном режиме при полном подчинении власти лишь в одном направлении – социалистическом реализме.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, проанализировав отношение политической власти и творцов культурного общества, мы приходим к обоснованной необходимости детального анализа всех культурных аспектов, свидетельствующих о взаимодействии и влиянии друг на друга «старой» и «новой» культуры. Другими словами, проанализировав все факты развития и становления художественной культуры, и исследовав феноменальный слой государственной и культурной жизни общества, в совершенно новый период исторического бытия.

Только обнаружив и собрав воедино все факты, свидетельствующие об активности советских художников в революционное и послереволюционное время, можно переходить к последующей характеристике их природы взаимоотношений с политической властью.

Становится очевидным, то, что тесное взаимодействие деятелей искусства и государства в новом советском строе, не всегда и не во всякое время укладывается в систему взаимоотношений тоталитарной системы и творческой деятельности.

С одной стороны, в сфере художников еще накануне социалистической революции развернулась драматическая фракционная борьба традиционно ориентированных творцов и художников-авангардистов. С другой стороны, само государство не имело единой стратегии в отношении к культуре. Эта политика складывалась постепенно, и тот единый характер абсолютной опеки и полноценного надзора за жизнью художественных групп, она принимается только к середине 1930-х гг. На протяжении двух первых десятилетий революции, менялась и сама государственная власть, меняется её состав, культурный и социальный, но которые так же продолжали следить за культурной жизнью страны.

Таковыми же неоднородными были не только все совокупные силы России, и не только все представители области культуры, но и сами художественные объединения менялись по своему составу, создавались и распадались, и самое важное, что в анализе этой крайне динамичной и непостоянной картины искусства, необходимо удержаться от двух крайностей.

Необходимо учитывать общественные тенденции развития, не пытаться навязывать событиям своих собственных философских и исторических схем, не следовать по протоптанному пути разных идеологических штампов, но также не отказываться вообще от теоретического и философского прочтения всего смысла происходящего в культуре движения. Историческое постижение прошлого строится на планомерном погружении внимания к фактам и логической составляющей стороны, и, непременно, предполагает качественную разработку общественной стратегии повсеместного исследования, общего понимания всей сути происходящего и последующего овладения логикой определенного и последовательного продвижения в философском и историческом анализе.

Предлагаемое диссертационное исследование является первым шагом по направлению в обозначенное поле исследования и, разумеется, не исключает всех возможных путей такого сложного и тонкого предмета исследования, каким является художественная культура, и, тем более, ее взаимоотношения с государственной политикой революционного периода.

Анализируя этот период, исследования дополняются различными ситуациями и фактами в самой философии и в развитии концепции диалектического материализма, который начинает свой путь ещё с дореволюционного периода, в процессе увлечения марксистской и ленинской теориями, а также идеями ряда политических деятелей Советского государства. Всё это заканчивается разломом, совпадающим в своих границах с периодом

идеологического засилья в области искусства и художественной культуры в целом.

Еще одним, не менее важным направлением в области исследования оказывается исследование «языка власти», то есть семиотический и семантический анализ всех тех документов, которые рассматривались в диссертации посредством их общего содержания и последствий, для современных им деятелей искусства и политиков.

В диссертационном исследовании также рассматривается вся цепочка становления и развития советского искусства. Его истоки, становление, развитие, по мере изменения политической ситуации в стране, и посредством внешних форм воздействия, таких как – Первая мировая война, гражданская война, крушение монархии, свержение и убийство последнего российского императора — Николая II, первые революционные события, Февральская революция, Октябрьская революция и т.д. и т.п.

Анализ историографических источников позволяет сформулировать следующие итоги исследования:

- выявлены и проанализированы необходимые предпосылки и варианты всех эстетических новаций в художественной культуре России на рубеже XIX-XX веков;

- проанализированы соотношения и специфика политики и культуры в Советской России начала XX века;

- раскрыты и все диалектические взаимовлияния художественных традиций художественного искусства и социокультурных революционных процессов;

- проведено исследование всех основных аспектов формирования и новой художественной культуры как способа создания нового мировоззрения у народных масс;

- изучен бинарный характер кризисной ситуации классической культуры и становление новой эпохи «Русского культурного ренессанса»;
- проанализированы проблемы соотношения концептуального многообразия искусства и общего единства идейной пропаганды;
- а также выявлена специфика всех революционных акцентов художественной культуры, а именно — литературы и изобразительного искусства России в начале XX века.

Раскрыто и обосновано взаимодействие художественной культуры рубежа веков и советской власти. Также выявлено вмешательство власти в художественный процесс, давление на все спектры художественной культуры. Её активное влияние с требованием использования идейной революционной пропаганды и агитации в искусстве.

Также, в достаточно сложной политической ситуации, сложившейся в 1905—1917-х гг. отразилась и в нашей исследовательской научной работе. На передний план в этот период выдвигаются серьёзные вопросы, которые требуют серьёзного подхода и тщательного изучения некоторых проблем культурной самобытности и своеобразия культуры рабочего класса России.

Данная диссертация является попыткой продвижения исследований в данной, чрезвычайно важной и актуальной теме. В настоящее время в вопросе о чрезвычайно пристальном внимании правящего режима к художественной культуре, выявляется форма и средства регулирования и взаимодействия в этой области, а также границы, в которых данное попечительство над культурой не становилось бы лишь искусством с узкими рамками ограничения, допущенной государственной властью, цензурой и ее гнетущим давлением.

Именно этими факторами и обуславливается актуальность данного диссертационного исследования, поскольку наука нуждается в культурологических и историографических работах, которые затрагивают вопросы самого скандального периода российской истории. Такие труды

позволяют выявить проблемы специфики прошлого и посредством полученной информации решить назревающие проблемы современного культурного облика России, а также оценить всю масштабность и величие русской культуры, даже во время массовых переворотов, гражданской войны и революций.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адамович Г. Мои встречи с Анной Ахматовой / Г. Адамович // Воспоминания о Серебряном веке. М.: Республика, 1993. - 560 с.
2. Азизян И.А. Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре. – М., 2008. 152 с.
3. Акимов В. В спорах о художественном методе. Л.: Художественная литература, 1979. - 372 с.
4. Андреева Е. Советское искусство 1930- нач.50-х годов. Образы, темы, традиции / Е. Андреева // Искусство, 1988, № 10.
5. Арватов А. Искусство и классы. М.-Пг., Государственное издательство, 1923. - 88 с.
6. Белый А. Начало века. Воспоминания. М., Художественная литература, 1990. - 687 с.
7. Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М.: Наука, 1990. - 286 с.
8. Богданов А.А. О пролетарской культуре: 1904-1924.Л.; М.: Издательское товарищество «Книга», 1924. - 344 с.
9. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 1920-х г.г. М.1962. - 403 с.
10. Бурмистрова Т.Ю. История мировой и отечественной культуры. СПб., 1992. - 332 с.
11. Бурмистрова Т.Ю. История отечественной культуры. СПб.,1994. - 230 с.
12. Буторина Е. Художник, личность / Е. Буторина // Искусство, 1990, № 8, С.32
13. Бухарин Н.И. Ленинизм и проблемы культурной революции. В кн.: Он же. Избранные произведения. М., 1988. - 371 с.
14. Буш М., Замошкин А. Путь советской живописи 1917-1932 гг. М.-Л. 1933. - 215 с.
15. Ванслов В.В. Прогресс в искусстве. М. 1973. - 255 с.
16. Вейдле В. Умирание искусства. М., 2001. - 447 с.
17. Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1932 гг. Каталог выставки. Берн-Москва. 1993. - 831 с.
18. Вопросы искусства в свете борьбы идеологий. М. 1966. - 199 с.
19. Вопросы развития социалистической культуры. Л. 1977. - 128 с.
20. Встречи художников с Лениным. Воспоминания. Л. 1976. - 224 с.
21. Выжлецов Г.П. Эстетика в системе философского знания. Л.,1984. - 350 с.
22. Выжлецов Г.П. Искусство как специфическая форма отражения мира. Л.,1975. - 222 с.
23. Газета футуристов. 1918, 15 марта, № 1. 30 с.
24. Гангус Л. На руинах позитивной эстетики / Л. Гангус // Новый мир. 19881. № 9. 6 с.

25. Герман М. Мифы тридцатых и сегодняшнее художественное сознание / М. Герман // Творчество. 1988. № 10. - 266 с.
26. Голомшток Н.Н. Тоталитарное искусство. М., 1994. - 67 с.
27. Горбунов В.В. Ленин и пролеткульт. М. 1974. - 96 с.
28. Горбунов В.В. К грядущей культуре. М. 1970. - 104 с.
29. Горлов Н. Футуризм и революция. М. 1924. - 388 с.
30. Гройс Б. Утопия и обман. М. 1993. - 49 с.
31. Грядущее, 1918. № 10.
32. Гусарова А. «Мир искусства» / А. Гусарова // Художник, 1991, № 12, 39 с.
33. Декреты Советской власти. М. 1964. - 230 с.
34. Добужинский М.В. Бомба или хлопушка. Беседа двух художников / М.В. Добужинский // Новая жизнь. 1918. 4 мая. 39 с.
35. Долгополов И.В. Рассказы о художниках. М. 1983. - 125 с.
36. Дьяконин Л.Ф. Сущность модернизма. Л. 1975. - 59 с.
37. Еремеев А.Ф. Границы искусства. М. 1987. - 230 с.
38. Жизнь искусства. 1918. 9 ноября. 106 с.
39. Зингер Л. Диалектика тридцатых / Л. Зингер // Советская культура. 1989. 1 января.
40. Известия. 1922. 12 мая. 662 с.
41. Известия, 1926, 30 января. 198 с.
42. Известия ВЦИК. 1918. 9 ноября. № 244. 286 с.
43. Из истории советской эстетической мысли. М. 1967. - 523 с.
44. Из истории художественной жизни 1920-1930-х гг. М. 1986. - 215 с.
45. Изобразительное искусство. Россия XX век. М. 1985. - 141 с.
46. Иконникова С.Н. Диалог о культуре. Л., 1987. - 287 с.
47. Ильина Г.И. Культурное строительство в Петрограде окт. 1917-1920. Л. 1982. - 118 с.
48. Искусство 1919. 22 февраля. № 4. 43 с.
49. Искусство 1919. 8 июля № 6.82.
50. Искусство 1921. № 1, 192 с.
51. История русской литературы. XX век. Серебряный век. М., 1993. /под ред. Ж. Нивы, И. Сермана, В. Страды, Е. Эткинда. М., 1995. - 430 с.
52. История советского искусства. Живопись, скульптура, графика. М. 1965. - 304 с.
53. Каган М.С. Философия культуры. – СПб.: Петрополис, 1997. 415 с.
54. Князева В.П. Ассоциация художников революционной России. Л. 1967. - 143 с.

55. Кофтун Е.Ф. Пути развития авангарда. Советское искусство 1920-1930-х г.г. ГРМ. Каталог временной выставки. Л. 1988. - 147 с.
56. КПСС во главе культурной революции в СССР. М. 1972. - 104 с.
57. Крючкова В. А. Антиискусство: теория и практика авангардистских движений. М. 1985. - 303 с.
58. Курелла А. От «искусства революционной России» к пролетарскому искусству /А. Курелла // Революция и культура. 1928. № 6. 79 с.
59. Ленин В.И. «Изобразительное искусство». М., 1977. - 551 с.
60. Ленин В.И. О литературе и искусстве. Изд. 7-е. М., 1986. - 481 с.
61. Лосский Н.О. Избранное. М., 1991. - 463 с.
62. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский // Труды по знаковым системам. Том 5 Тарту, 1971. с. 157.
63. Малахов Н. Социалистический реализм и модернизм. М.1970. - 334 с.
64. Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 46.
65. Матюшин М.В. Русские кубофутуристы / М.В. Матюшин // К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976.
66. Махлина С.Т. Реализм и условность в искусстве. СПб, 1992. - 177 с.
67. Новая жизнь. 1918. 18 апреля. № 70. 144 с.
68. Новожилова Л.И. Социология искусства. Л. 1968. - 140 с.
69. Новый мир, 1965. № 4. 396 с.
70. О конфликте Союза деятелей искусства с коллегией под руководством Карева // Новая жизнь. 1918. 17 апреля. № 69. 335 с.
71. Обогащение метода социалистического реализма и проблема многообразия советского искусства. М. 1967. - 384 с.
72. Отчет Д. Штеренберга о деятельности ИЗО Наркомпроса. // Изобразительное искусство, 1919, № 1. 115 с.
73. Павловский С. У истоков советской художественной критики. Л. 1970. - 127 с.
74. Перов Ю.В. Духовное производство в социалистическом обществе. 1985. - 238 с.
75. Перов Ю.В. Проблемы социокультурной детерминации научного познания. Л., 1987. - 560 с.
76. Петров С. А. Возникновение и формирование социалистического реализма. М. 1970. - 608 с.
77. Петрова Е. Искусство 1920-1930-х годов / Е. Петрова // Творчество. 1989. № 6, С.1

78. Полонский В.П. Очерки литературного движения революционной эпохи (1917 – 1927). М. –Л.: Госиздат, 1928. - 334 с.
79. Полонский В.П. Уходящая Русь: Статьи об интеллигенции (1920-1927 гг.). М.: Красная Новь, 1924. - 198 с.
80. Пospelов Г.Г. Бубновый валет. М. 1990.157 с.
81. Правда. 1925. 18 июня.158. Правда, 1926, 17 января. 407 с.
82. Пролетарская культура. 1918 г. Июль. № 1. 198 с.
83. Пролетарская культура. 1918. № 1. 138 с.
84. Против формализма и натурализма в искусстве. М. 1937.
85. Пунин Н. Татлин и рутина / Н. Пунин // Техническая эстетика, 1982, № 1, 25с.
86. Пунин Н. Футуризм государственное искусство /Н. Пунин // Искусство коммуны. 1918. № 4.
87. Русский космизм: Антология философской мысли. М.: Педагогика-пресс, 1993.- 236 с.
88. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX–начала XX века. М.: Изд-во МГУ, 1993. - 60 с.
89. Селиванов В.В. Восприятие искусства. Л., 1970. - 203 с.
90. Селиванов В.В. Ответственность художника перед обществом. М., 1978. - 235 с.
91. Серебряный век русской поэзии. М.: Просвещение, 1993. 430 с.
92. Сергеев В.А. Борьба коммунистической партии против мелкобуржуазности в искусстве (1917-1932). Л., 1976. - 64 с.
93. Сидоров А. У колыбели абстракционизма / А. Сидоров // Советская культура. 1959. 7 июля. 457 с.
94. Смирнов И.С. Ленин и советская культура. М. 1960. - 336 с.
95. Советское изобразительное искусство 1917-1941. М. 1972. - 240 с.
96. Советское изобразительное искусство: живопись, скульптура, графика, театрально-декоративное искусство. В 3-х кн. М. 1981. -453 с.
97. Советское искусство за 15 лет. М.-Л., 1933. - 152 с.
98. Старикова В. Воспоминания о Никите Владимировиче Фаворском / В. Старикова // Искусство, 1990, № 8, 40 с.
99. Страницы истории советской художественной культуры 1917-1932. М. 1989. - 557 с.
100. Стригалева А. «Крестьянское», «городское» и «вселенское» у Малевича / А. Стригалева // Творчество, 1989, № 4, 26 с.
101. Судьбы русского реализма начала XX века. Л. 1972. - 75 с.

102. Троцкий Л.Д. Литература и революция. М., 1923. - 9 с.
103. Тулицына М. У истоков соцреализма. Государство как автор / М. Тулицына // Искусство, 1990. 44 с.
104. Федюкин С. Великий Октябрь и интеллигенция. М. 1985. - 325 с.
105. Устав общества художников «Бубновый валет» // Творчество, 1989, № 2, 18 с.
106. Хазанова В.Э. Советская архитектура первых лет Октября (1917-1925). М. 1970. - 44 с.
107. Хроника искусства и литературы. // Новая жизнь. 1918. 4 апреля, № 59. - 243 с.
108. Чужак М. Под знаком жизнестроения / М. Чужак // ЛЕФ 1923. № 1. - 220 с.
109. Belentchikov V. Die russische expressionistische Lyrik 1919-1922. Frankfurt/Main, 1996.
110. Caws M.A. The Surrealist Painters and Poets. Cambridge, Mass., 1997. - 48 с.
111. Meyer U. Conceptual Art. N. Y., 1972. 87 с.