Министерство просвещения Российской Федерации

федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Московский педагогический государственный университет»

Институт социально-гуманитарного образования
Кафедра культурологии

Петрова Дарья Юрьевна

РУССКИЙ АВАНГАРД КАК ПРЕДМЕТ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Код и направление подготовки: 51.03.01_____
Направленность (профиль) образовательной программы:
Культурология_____

Выпускная квалификационная работа
(бакалаврская работа)

Научный руководитель –
доцент кафедры культурологии,
кандидат философских наук А.В.
Гвоздев

Заведующий кафедрой
культурологии

д.с.н., доцент
И.Б. Пржиленская

Проверка на объем заимствований:
88,21% авторского текста

Москва – 2020 год

Содержание

Введение 3

1. Теоретические подходы к изучению авангарда и ключевые понятия 6

1.1 Сравнительный анализ понятий "авангард", "модернизм" и "дадаизм" 6

1.2 Границы искусства 10

2. Взаимоотношения Советской власти и авангарда. 13

2.1 Истоки русского авангарда 13

2.2 Влияние революции 1917-го года на развитие искусства 16

2.3 Синтез искусства и Советской идеологии 20

2.4 Периодизация русского авангарда 20

3. Направления русского авангардв 33

3.1 Супрематизм 33

3.2 Кубофутуризм 34

3.3 Конструктивизм 35

3.4 Лучизм 37

4. Значимость русского авангарда в современном мире 39

4.1 Анализ западного арт-рынка русского авангардного искусства 41

4.2 Выставки русского авангарда 49

Заключение 53

Список используемых источников 55

Приложение 57

Введение.

Русский авангард во многом не только предвосхитил европейский, но и обогнал его. И поэтому в наше время русское искусство, в основном, ассоциируется именно с авангардом. Если брать во внимание выставки русского искусства (не только в России, но и за границей) то, в первую очередь, коллекционируют именно русский авангард. В каждом музее современного искусства в любой стране имеются работы русских авангардистов. Поэтому данная тема действительно актуальна и по сей день.

Испытание пределов и границ искусства в эти годы становится основополагающей идеей развития художественных направлений. Сомнению и отрицанию подвергается уже не тот или иной язык или стилистика, но искусства как таковое. Под вопросом оказывается перспективы его дальнейшего существования. Меняют все сами основы, внутренние структуры искусства традиционного и привычного. Меня будут интересовать такие особенности, как различные техники трансформации привычных границ искусства, различные технические новации. В центре моего внимания в основном будет взаимодействие авангарда и советской власти, а также значимость феномена русского авангарда в современном мире

Актуальность исследования обуславливается тем, что идеи русского авангарда предопределили развитие современного искусства, оказав влияние не только на Отечественную, но и на мировую культуру. Именно поэтому, необходим анализ этого феномена доля выявления и понимания процессов и основополагающих ценностей современной культуры. Несмотря на то, что довольно много научных трудов было посвящено теме русского авангарда в советское время, в текущий момент появляются новые исследования. Но интерес к явлению отечественного авангарда проявляется не только в научно-исследовательской среде. За последние десятилетия наблюдается интенсивный

рост выставок и кураторских проектов, посвященных русскому авангарду. Также повышается интерес коллекционеров к авангардному искусству. Произведения русского авангарда в последние годы ставят рекорды продаж в известных аукционных домах, а также с каждым годом их стоимость увеличивается.

Степень разработанности проблемы:

Феномен русского авангарда рассматривался многими отечественными и зарубежными исследователями, культурологами, а также самими художниками-авангардистами, посвятившими теоретические работы к своим художественным разработкам.

Проблема искусствоведческого анализа значительное место занимает в трудах А.В. Сарабьянова, Е.А. Бобринской, М. Ямпольского, Б. Гройса.. Вопросы исторического анализа русского авангарда исследованы в работах В. Соловьева, П.А. Флоренского, А.Ф.Лосева. Проблему теоретического анализа феномена отечественного авангарда исследовали П. Бюргер, К. Гринберг, М.Н.Липовецкий, Н.Л.Лейдерман, Е.В.Тарышкина.

Объектом исследования является русский авангард.

Предмет исследования - Историко-культурологический анализ русского авангарда, раскрывающий разные научные интерпретации этого явления и время возникновения ,взаимоотношения с Советской властью, влияние идей эпохи начала 20 века на развитие искусства и хронологические рамки существования этого феномена.

Цель исследования - выявить основные особенности русского авангарда, такие как, время его возникновения, теоретические трактовки, социально-политические факторы, повлиявшие на его становление, основные художественные средства, а также основные идеи и концепцию этого явления. Анализ этих характерных для русского авангарда особенностей необходим для того, значимость, чтобы понимать, почему этот феномен имеет колоссальную значимость в настоящее время.

исследования:

1. Систематизировать подходы к авангарда и проследить отличия авангарда от родственных ему явлений (а именно, декаданса и модернизма).
2. Выявить пределы и границы русского авангарда, ответить на вопрос: "Что является искусством?"
3. Рассмотреть социально-политические факторы, а также предпосылки к формированию русского авангарда.
4. Проследить процесс взаимоотношений с Советской идеологией.
5. Определить хронологические рамки существования авангарда и его периодизацию.
6. Исследовать влияние советской идеологии на искусство
7. Проанализировать основные направления русского авангарда (кубофутуризм, супрематизм, конструктивизм, лучизм)
8. Исследовать востребованность русского авангарда в настоящее время, исследовав аукционы русского искусства последних десятилетий.
9. Изучить выставки, посвященные русскому авангарду в России и за рубежом.

Научная новизна работы:

В процессе работы над моим исследованием, рассмотрев научные труды, посвященные теме русского авангарда, я пришла к выводу, что в достаточной степени изучены теоретические интерпретации и концепции авангарда, его значение как в историческом, так и в философском контексе, а также отечественными и зарубежными исследователями подробно проанализированы идея и течения русского авангарда с разных точек зрения. Однако, на данный момент, очень мало подробных, фундаментальных исследований относительно

выставочной деятельности и позиции авангарда на современном арт-рынке, что и привлекло меня к эмпирическому изучению этой темы.

Теоретическая значимость результатов исследования состоит в том, что они проясняют отдельные особенности русского авангарда, такие, культурно-философские вопросы, решающиеся с помощью новых форм искусства, исторические предпосылки и факторы, повлиявшие на динамичное развитие авангардного искусства в нашей стране, периоды появления, существования и становления авангарда. А также выявлены закономерности аукционных продаж авангарда в последние годы, присущие культуре авангарда и могут служить основанием последующих исследований по изучению современной культуры.

Практическая значимость работы заключается в том, что исследования, выявленные в работе могут применяться как в разработке лекционных курсов, так и в работе над спецкурсами по истории искусств.

При выявлении выводов к каждой главе применялись методы индукции и дедукции. Методы количественного и качественного анализа использовались в практической части. Для рассчета закономерностей продаж русского авангарда на аукционах были использованы данные с сайтов Artprice.com и Artinvestment.ru. Метод сравнения применен для выявления значения русского авангарда в современном мире искусства

Глава Теоретические подходы к изучению авангарда и ключевые понятия.

1.1. Сравнительный понятий «авангард»

Термин "авангард" в контексте искусства довольно поздно появляется в России. В 1910 году на одной из выставок "Союза русских художников" Александр Бенуа характеризует данным термином новое радикальное течение в искусстве, которое отрицает все устоявшиеся веками классические, академические нормы. Художников, возглавляющих новое направление, он именует "авангардистами".

Вопрос о содержании и хронологических рамках авангарда часто возникает при сопоставлении с течением "модернизм". Многие современные исследователи отмечают сходство и общие черты понятий "авангард" и "модернизм". Например, М.Н. Липовецкий в своих трудах о постмодернизме писал о синонимичности понятий "модернизм" и "авангард". Однако исследователь интерпретирует модернизм как обширное культурное движение, которое, в свою, очередь вбирает в себя декаданс, символизм и некоторые течения авангарда (футуризм, дадаизм, экспрессионизм, сюрреализм и др.), также выделяет термин "высокий модернизм", который нашел свое отражение в творчестве многих известных писателей XX века (Дж. Джойса, Кафки, Т. Манна). Автор упоминает о том, что футуризм, безусловно, относится к авангардизму, акмеизм, в свою очередь, тяготеет к "высокому модернизму", но оба эти направления, по мнению многих исследователей, всходят в концепцию русского модернизма.

Такой подход опирается, прежде всего, на концепцию теории Хаоса и Космоса как метамоделей Вселенной. Н.Л. Лейдерман и М.Н.Липовецкий в

одном из своих исследований, посвященных русской современной литературе, отмечают возникновение совершенно нового типа культуры в конце XIX века, зарождение которого стало результатом социально-политических и научно-технических изменений в обществе, а не влияния каких-либо моделей космоса. По мнению Липовецкого и Лейдермана, авангард после модернизма приходит к новой художественной концепции в искусстве, которая направлена не на господство хаоса над космосом, на "постижение хаоса как универсальной и неодолимой формы человеческого бытия". Основой искусства в модернизме и основным его содержанием , как отмечают авторы, становится взаимодействие с хаосом. Из такой концепции понимания мира вытекают различные направления в искусстве модернизма и авангарда (сюрреализм, символизм, акмеизм, экспрессионизм и др.). Главной особенностью новых течений отрыв от реальности (исторической, политической, социальной) и гармонии. В основе данной теории лежат труды Й. Ван-Баака, который определял конфликтность авангардистских исканий базово составляющей новых законов мироздания (отказ от системы иерархии, ослабление причинно-следственных связей, кризис жанра). В итоге, исследователи делают вывод о расшатывании системы художественных традиций, составляющих образ Космоса. Следовательно, происходит разрыв с нормами классической культуры, идеей целостности и гармонии бытия. Несколько ранее, в уже упомянутой мною работе, М.Н. Липовецкий упоминал о возникновении другого типа гармонии в модернизме, которая отождествлялась с выходом из-под контроля власти реальности. Разница между существующими направлениями заключается в разных подходах к постижению такого рода гармонии. Такая стратегия доводится до логического конца в авангардизме. В основе авангардистского направления находятся два соотнесенных понятия. Это, во-первых, признание существующей реальности хаотичной, появляющейся в результате распада разных форм бытия (традиционных форм искусства, в том числе). Во-вторых, направленность к недосягаемому абстрактному проекту гармонии. Таким образом, активизация хаоса рассматривается как единственный путь к

гармонии, а процесс разрушения и уничтожения устоявшихся форм мирового устройства становится самоцелью.

Исследованию вопроса взаимосвязей и границ креативной стратегии декаданса, символизма и авангарда в контексте модернизма также посвящено исследование Е.В. Тарышкиной "Русская литература 1890-х- начала 1920-х годов". Исследовательница определяет авангард как "принципиально новаторскую парадигму" и опирается в своей работе на концепцию В.И.Тюпы, который исследовал литературу в контексте исторического сознания. В трудах Тюпы рассмотрена схема литературного процесса как масштабная модель, где каждая художественная парадигма встроена в общую модель исторического процесса. Автор поясняет, что такая модель символизирует стадию перехода между классическим реализмом 19 века и неклассической парадигмой художественности 20 века. Под неклассической парадигмой художественности подразумевается глобальная модель, включающая в себя три ключевых направления, авангардизм, традиционализм и социалистический реализм.

Если каждую их этих субпарадигм рассматривать в историческом контексте, то любая субпарадигма характеризуется доминированием индивидуального типа внутри нее, а также особым определением эстетического процесса. Например, уединенное сознание в авангардизме, конвергентное в традиционализме и авторитарное, характерное для социалистического реализма. Следовательно, отсюда вытекают три основных типа дискурса: дискурса власти, дискурс ответственности и дискурс свободы. Е.В. Тарышкина рассматривает эволюцию эстетики русского модернизма, опираясь на развитие четырех дискурсов: авангарда, символизма, акмеизма. Если символизм рассматривается как школа, закладывающая основные принципы авангардистского мировоззрения и служащие своеобразным толчком к их преодолению, то акмеизм- явление, возникшее практически параллельно с авангардом и совпадающее с ним по эстетическому направлению. В авангарде центральное место занимает сама энергия материи, которая активно проявляется в разрушении, переменах, динамике внешнего мира.

В.П.Руднев считает, что в системе эстетических принципов культуры 20 века следует различать два противоположных принципа : модернизм (наиболее яркими проявлениями которого являются (символизм, акмеизм, постимпрессионизм) и авангард, в котором главную роль занимает динамичность искусства - – призвано растормошить, активную у со При желательно, реакция немедленной, исключающей и восприятие эстетической содержания. полное или органически в авангардиста и адресата из восприятия в в вещь, любуется ее создатель-художник». По ученого, конвергенция» авангардным и наметилась в годах и проявилась в постмодернизма.

В. автор «Авангард», в Философской Энциклопедии», с стороны, понятия «модернизм» и «авангард», с – целесообразным под те в культуре, возникли на авангарда, но уже без его или [1]манифестарного . По мнению ученого, модернизм может быть определен как , своего рода, установка и закрепление всех новаторских авангардистских достижений, так как все, что являлось в авангарде бунтом, революцией, разрушением, становится классикой для модернизма. рода оз обширное толкование как явления, присущего для всех переходных эпох в истории искусства п и в Е. рассматривающей соотношения авангарда и «И та и с могут [2]замкнуты определенных рамках. И в художников, и в суждениях они как ориентированные на существующих кодов». о общности авангардом и Е. в очередь «… к переживанию к риску…», «не бытовой фон или атмосферу творчества», но и «логику формы». По исследовательницы, декаданс многие формы, связывающиеся с авангардом». В примера Е. говорит о специфическом «жанре» деятельности, как буржуа» или как инструмент искусства». [3]Кроме в общего, мотива для как так и эстетики Е. называет и деградацию культуры. старого и различных стилей, многослойной структуры – из свойств сближающее его с авангардом», - исследовательница.

---

[1] Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1999. С. 12

[2] Бычков В. Авангард // Новая Философская Энциклопедия. Т. 1. М.: Мысль, 2000. С. 34

[3] Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: «Пятая страна», 2003. С. 5.

1.2. Границы искусства.

Проблематика границ искусства определялась особым риском, который стал неотъемлемой частью многих художественных направлений 20-го столетия. Как искусство проникало в жизнь, так и жизнь проникала в искусство, становясь единым, неделимым процессом. Есть немало примеров в истории авангарда, когда границы жизни и искусства подвергались сомнению и проверялись на прочность одновременно. Тогда же становится очень актуальным вопрос по отношению к эпатажным авангардистским произведениям: "Искусство ли?"

Вдохновляясь примитивом, призывая к духовному прозрению, стремясь к синтезу искусства и жизни, русский авангард породил интеллектуальную концепцию, задающую траекторию развития искусства в 20 веке. Это концепция искусства как теоретического проекта, в котором идея , стоящая за искусством, становится важнее конкретного произведения и художественных особенностей. В отсутствие поддержки художественной критики авангард решил сам обнаружить себя в сфере теории, предвосхищая интервенцию современного искусства в поле философии и политики, его сближение с рекламой, медиа, технологиями.

Стремление к эстетическому обновлению вело к разрушению границ искусства, а также используемых эстетических форм. По мнению футуристов, нет необходимости ограничения творческой деятельности рамками одного искусства - музыки, литературы, живописи и др. Художник может совершенно свободно создавать новые формы искусства - хаотичные, внеэстетичные, непреднамеренные помеси всех искусств, которые уже существуют и еще будут созданы.

За историю изучения авангарда было предложено довольно большое количество его трактовок. Рассматривая подходы разных исследователей к изучению данного феномена, можно сделать вывод, что авангард-это явление,

для которого характерны такие черты, как разрыв с устоявшимися нормами и традициями, поиском новых форм и самовыражения мастера. Стоит отметить, что не случайно в пространство массовой культуры проникает явление авангарда. Искусство приобретает способность влиять на общество, конструировать окружающую действительность, что говорит об огромном значении авангарда в контексте исторического развития культуры. Авангард становится не только продолжением творческих идей, зародившихся в конце 19 века, но и основополагающим началом новых исканий в 20-ом веке.

Глава 2. Взаимоотношения советской власти и авангарда.

2.1. Истоки авангарда.

Понятие "авангард" впервые применили во Франции во второй половине XIX века. В России авангард заявил о себе в конце 1900-х годов как правило, с него ведется отсчет самостоятельного оригинального русского искусства на фоне двух веков подражания. Чуть раньше живописи свой прорыв совершила русская словесность, создавшая философский роман Толстого и Достоевского - большую форму, не имеющую соответствий в мировой литературе.

Изобразительные искусства вдохновлялись новейшими западными течениями, чьих представителей везли в Россию коллекционеры вроде Сергея Щукина. Однако это не было подражанием. Сама идея образца уходила в прошлое, ее вытеснила установка на инновацию. Предвестником концептуальных перемен в русском искусстве стал и литературный символизм, заявивший о себе еще в 1890-е годы. Русский авангард взял у него идею слияния искусства пи жизни, или так называемое жизнетворчество.

Развитие русского авангарда происходило на фоне активного социально-коммуникативного взаимодействия, которое Россия с другими странами вела с конца прошлого века. Многие русские деятели искусства совершали плодотворные поездки в Париж и в другие страны Европы. Для авангардистов искусство было не просто работой телом и душой художника, чья миссия заключалась в том, чтобы слить воедино искусство и жизнь общественного сознания в особую форму отражения окружающего нас мира, имея в виду, что это две связанные между собой стороны процесса эстетического освоения действительности.

Новизна авангарда не в идеях, но в степени их радикальности, источниках вдохновения в выразительных средствах. Авангард сделал ставку на "низкие" ля образованного класса явления: лубок, примитив, городскую рекламу, вплоть до надписей на заборах. Одновременно, большое значение для авангарда имела русская иконопись, не изображавшая видимый мир, но выражавшая то, что недоступно физическому зрению.

Точкой отсчета русского авангарда многие исследователи называют 1907 год, когда появилось творческое объединение "Голубая роза", несмотря на то, что ее деятельность не принадлежала авангардистскому направлению. В состав группы входили художники-символисты (П.Кузнецов, Борисов-Мусатов и другие). Однако стоит отметить, что в их творческих идеях и деятельности проявлялись зачатки авангарда. Можно определить хронологические рамки авангарда, первый период которого пресекается в 1932-ом году, когда многие художественные объединения СССР были ликвидированы указом Сталина.

Отказавшись от натурализма, авангард обратился к духовным вопросам, пусть они порой и выражались максимально примитивным языком. В 1910 году состоялась первая выставка авангардистов "Бубновый валет". Скандальным было уже ее название: красный ромб, похожий на бубновую масть, нашивали на робу каторжника в царской России.

К тому же, авангард ставил задачу мгновенно преобразовать мир силой искусства тотального, как революция, о которой говорили большевики.

Например, требовалось средствами живописи констатировать ее начало. В итоге, в 1915 году Казимир Малевич на футуристической выставке "0,10" представил легендарный "Черный квадрат". Это была новая икона, которая висела в красном углу, и , вместе с тем, окно во Вселенную, дыра пустота, точка начала и конца всех цветов палитры. Пятно черной краски провоцировала на поиск значений и смысла, под ним упорно пытались распознать либо закрашенный текст, либо ранее написанный рисунок.

Одним из самых шокирующих и эпатажных поступков К.Малевича в 1914 году стала прогулка с красной деревянной ложкой, которая находилась в петлице пиджака, на глазах у изумленной публики. Это был громкий жест, заявлявший о начале совершенно новой эпохи. Тогда Малевич творил в стиле, который сам определял как "алогизм", позиционируя его, как протест против мнения обывателей и их логики. Водной картине он мог совместить, на первый взгляд, совершенно несочетающиеся предметы, как, например, в картине "Корова и скрипка", написанной на полу этажерки. Или "Композиция с Джокондой". Картина состояла из перечеркнутой черным цветом классической репродукции "Джоконды" Леонардо да Винчи и газетного клочка с объявлением о продаже жилья.

Алогизм стал тем этапом русского авангарда, который помог прийти авангардизмам к изучению таких глобальных вопросов, как исследование возможностей цветовой плоскости, форм и их соотношения друг с другом. А именно, осуществление основной задачи авангардистов - выход на другой художественный уровень, не зависимый от традиционных направлений.

Одновременно с алогизмом в живописи зарождается "заумь" в поэтической литературе. Основной принцип заумного жанра заключался в соединении не рифмующихся слов и фраз, нарушался логический традиционный принцип построения поэзии. Таким образом, поэты акцентировали внимание на самой сути слова и постигали основу звука, так же, как художники-авангардисты обращались к цвету и форме, тем самым, внося новизну взгляда на искусство.

Вдохновляясь примитивом, призывая к духовному прозрению, стремясь к синтезу искусства в жизни, русский авангард породил интеллектуальную концепцию, задающую траекторию развития культуры в 20-щм веке. Это концепция искусства как теоретического проекта, в котором идея, стоящая за искусством, становится важнее конкретного произведения и его художественных особенностей. В отсутствие поддержки художественной критики авангард решил сам обслужить себя в сфере теории, предвосхищая интервенцию современного искусства в пространстве философии и политики, его сближение с рекламой, развивающимися технологиями.

2.2. Влияние революции 1917-го года на развитие искусства.

Революция 1917-го года сыграла важнейшую роль в становлении искусства русского авангарда. Развитие культуры в первые годы советской власти являлось разносторонним и довольно сложным процессом. Такие факторы, как революционные настроения, свершение самодержавия, гражданская война, как казалось бы, должны были не лучшим образом отразиться на развитии искусства, однако произошла обратная ситуация, нехудожественное творчество получает, как выражаются историки, новый импульс для развития. В итоге, расцвет русского искусства приходится на 20-е годы 20 века. Особенно плодотворно в то время развивался русский авангард.

Революционные потрясения 1917-го года выдвинули авангардистов нам передний край новой жизни. Салонный модернизм для "верхов" общества и лубочная культура для "низов" безнадежно отстали от стремительно меняющегося общества. Нацеленный в будущее авангард предложил победившему пролетариату свой язык.

Большевистская революция становилась точкой отсчета в истории нового мира, который должен был во всем отличаться от старого. Радикальный разрыв с дореволюционным прошлым бы одним из сюжетов русской культуры. Так герой детского рассказа Николая Олейникова "Учитель географии" просыпается в 1927 году от летаргического сна и не может ничего узнать: изменились язык , принципы устройства города, поведение людей. Старый человек чувствует собственную беспомощность перед лицом нового мира.

Настаивание на необходимости радикального переустройства мира большевики не признавали никаких компромиссов: создание нового было неразрывно связано с уничтожением старого. Принцип, озвученный в строках интернационала: " Весь мир насилья разрушим мы до основанья, а затем мы наш, мы новый мир построим..."- разделялся и значительной частью российской художественной элиты. В знаменитой опере Михаила Матюшина, Казимира Малевича и Алексея Крученых "Победа над солнцем" силачи-футуристы вырывали старое привычное солнце и заменяли его более совершенным электрическим светом.

Так, на уровне практик авангардисты призывали разрушить сложившиеся культурные формы, дойти до существующих на подсознательном уровне неразложимых элементов восприятия цвета, музыки, слова, чтобы потом рациональным образом пересобрать из них новый мир. Впрочем, это настроение разделяли не только радикальные авангардисты. Так Александр Блок в статье "Интеллигенция и Революция" писал: "Что же задумано ? Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой веселой и прекрасной жизнью"[4].

Невозможность компромисса между старым и новым миром с неизбежностью вытекала и из марксистской доктрины, принятой

[4] ? Бирюков РОКУ Поэтические М.: 2003

революционной элитой за объективно установленную истину. По Марксу, вся история человечества выглядела как непрерывное движение к прогрессу, при котором передовые общественные формации приходят на смену устаревшим. Однако это движение не происходило плавно: социальные классы, отжившие свое, не жалеют отказываться от быстрого доминирования. Они изо всех сил цепляются за жизнь и мешают победе передового класса.. В этой логике старые классы нужно было безжалостно уничтожить- ради всеобщего блага. Логика искусства и логика террора повторяли друг друга.

Из потребности разрушения старого миропорядка вытекала и другая зеркальная задача- создание новой реальности и нового человека, свободного от пережитков прошлого.

Уникальности ситуации, возникшей при перенесении марксизма в Россию, заключалась в том, что революция произошла в стране, в наименьшей степени к ней приспособленной. Согласно марксистской теории, класс капиталистов должен был проиграть борьбу классу промышленных рабочих, который и построит общество, свободное от частной собственности, денег и принудительного труда. Россия по состоянию на 1917-ый год была аграрной страной всего с несколькими миллионами рабочих. Первая мировая и Гражданская война, разрушив промышленность, практически уничтожили и пролетариат. Перед большевиками встал выбор: менять теорию или менять реальность. Они выбрали второе. На всю историю с советских 1920-30-х годов можно посмотреть как на серию инициированных партийным руководство кампаний, призванных штурмовым методом втиснуть реальность в марксистскую теорию.

Во второй половине 1920-х во внутрипартийной борьбе побеждает сталин6ская линия, которая провозглашает отход от идей мировой революции в пользу построения социализма в отдельно взятой стране. Авангардистская реальность оказывается чуждой "истинно народным" вкусам - искусство должно быть понятным, походить на жизнь и отражать то, что должно неминуемо наступить. Советская власть потребовала от работников искусства

единства цели и средств. Поэтому новая доктрина искусства, социалистический реализм упразднила возможность всякого стилистического разнообразия. Однако авангард 1920-ых годов нельзя назвать нереализованным проектом. Его стремление к тотальному господству перехватило и реализовало государство. Оно мобилизовало все ресурсы, чтобы воплотить эстетическую утопи в жизнь и продемонстрировать всем, в том числе изобретателям этой утопии ее практическое измерение.

Централизованное искусство 1930-ых годов не противостоит поискам авангарда: большевики просто перестали поддерживать видимость конкуренции в художественном поле, она была им больше не нужна. К началу 1930-х годов роль авангарда в создании советской версии культуры будет сыграна. Пожара мировой революции не случилось, власть занялась построением социализма в отдельно взятой стране, и работа в искусстве свелась к соблюдению правил игры, имеющих административное происхождение.

Основным недостатком старого человека большевики считали индивидуализм. Для того чтобы построить общество справедливости и равенства, каждый его член должен был отказаться от автономии и подчинить свои поступки и желания воле коллектива. Новый человек мог обрести свободу, только растворившись в коллективном теле. Идея коллективного тела получила буквальное воплощение в парадах 1930-ых годов, на котором тысячи людей, одетых в одинаковую форму, составляли своими телами идеальные геометрические фигуры.

Коллектив превратился в полноправного участника общественной жизни: заводы, колхозы, партийные ячейки могли брать на себя обязательства, писать обращения в газеты, получать ордена. Масса, а не отдельный человек, была предметом революционно- художественных теорий.

Коллективным должно было стать и творчество. Не случайно одной из главных культурных инициатив середины 1920-ых годов стала групповая

поездка писателей на Беломорско-Балтийский канал и вышедшая по ее итогам монография. Она написана была группой из 36 авторов и преподносила строительство канала заключенными как уникальной в мировой истории опыт перерождения старого человека в нового под воздействием коллективного труда. Проект Дворца Советов тоже стал результатом совместного творчества группы архитекторов, которые отказались от своих индивидуальных художественных принципов, чтобы выполнить задание, поставленное Сталиным.

В 1919 году организуется Комфут (объединение "коммунистов-футуристов"), где с новой властью сотрудничает поэт Владимир Маяковский, критик и теоретик Осип Брик пи художник Натан Альтман - автор оформления улиц Петрограда в первую годовщину революции.

Демонстрации и митинги требуют наглядности, массовости, энергичности. Большевистская агитация берет на вооружение агрессию авангарда, а новая власть привечает его творцов. Уже в ноябре 1917-го Казимир Малевич назначен комиссаром по охране памятников старины. Он недолго задержался на этой должности, но логика решений примечательна. Авангардисты привлечены к реформе художественного образования: тот же Малевич в 1919 году едет в Витебск, где встает во главе художественной школы, на базе которой1 скоро появится УНОВИС - общество "Утвердителей нового искусства". Его активисты в 1923-ем году будут в числе создателей ГИНХУКа - Государственного института художественной культуры. Пока Малевич популяризирует авангард в провинции, Василий Кандинский и Владимир Татлин участвуют в организации Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС), где с 1920 по 1926 год будет работать важнейшая, наряду с Баухаузом в Германии, школа европейского авангарда.

2.3. Синтез искусства и Советской идеологии.

В первые годы Советской власти огромное значение имел процесс взаимодействия искусства и политической идеологии. Политизация искусства естественным образом вытекла из марксистского взгляда на мир, которого придерживалась группа большевиков, пришедших в 1917-ом году к власти в стране. Теоретическое прозрение марксизма состояло в том, что бытие определяет сознание. Из этого напрямую следовало, что все сферы общественной и интеллектуальной жизни напрямую определялись экономическими условиями: человек, принадлежащий к определенному социальному классу, вольно или невольно выражал его интересы. Перенесение этих идей на культуру означало принципиальную невозможность нейтрального искусства: оно могло быть или революционным, или контрреволюционным. В конечном итоге это привело к тому, что художественные споры по своему языку мало чем отличались от споров политических и имели такие же последствия для проигранной стороны: неудачное художественное произведение могло стоить его создателю жизни или свободы.

Политизация культуры не была односторонним процессом: не только политика приходила в искусство, но и искусство меняло устоявшиеся веками рамки и проникало во все сферы жизни. Представители революционного авангарда были солидарны с большевиками в их пафосе переустройства мира. Фраза Маркса "Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его" вполне укладывалась в рамки эстетических программ советских авангардистов, многие из которых не имели никакого отношения к марксизму.

Авангардные художники отказывались от традиционных форм бытования искусства, обращались к рекламе, агитации и дизайну. Исчезали границы между жанрами, видами искусства, и , в конечном счете, - между искусством и жизнью. Знаменитая постановка Всеволода Майерхольда по пьесе Эмиля Верхарна "Зори" игрались актерами без грима и костюмов, и по ходу действия превращалась в митинг: актеры сообщали со сцены настоящие сводки с фронтов Гражданской войны и вместе с залом пели "Интернационал".

И художники, и политики видели себя творцами, способными менять действительность.

Многие деятели авангарда приветствовали политическую программу большевиков и стремились занять руководящие позиции в организациях, занимавшихся культурным строительством. В разное время разные должности в Народном комиссариате просвещения РСФСР занимали Всеволод Мейерхольд, Александр Родченко, Казимир Малевич и многие другие авангардисты. Впрочем, к середине 1920-х годов на руководящие должности в культуре приходят молодые партийные идеологи. Их основным навыком становится не производство оригинальных художественных концепций, а превращение партийных директив в конкретные мероприятия культурной политики. Вплоть до самой смерти Сталина управление культуры превратилось в череду компаний, во время которых идеологическая машина твердила лозунги сверху и громила неугодных авторов. В результате, культурная сфера превратилась в своеобразное министерство со своей иерархией и системой привилегий и наказаний.

5 декабря 1931 года по распоряжению Иосифа Сталина был взорван храм Христа Спасителя, чтобы освободить место для новой, единственной в своем роде постройки, Дворца Советов. В Москве было много мест, где мог бы разместиться Дворец Советов. Строительство на месте храма Христа Спасителя не рекомен6довали архитекторы: они предлагали Охотный Ряд, Китай-город и Болотную площадь. Однако, для советского проекта был важен именно демонстративный разрыв с прошлым общественным устройством и отражавшей его культурой.

В июле 1931 года был объявлен Открытый Всесоюзный конкурс на лучший проект Дворца Советов, в котором приняли участие ведущие советские и иностранные архитекторы, принадлежавшие к разным архитектурным школам (от радикального новатора Ле Корбюзье до неоклассициста Ивана Жолтовского. Победивший проект долен был задать стиль всей следующей эпохи.

Конкурсное задание ставило перед архитекторами следующие задачи: "...Дворец Советов должен быть специально приспособлен для массовых съездов и собраний. К Дворцу Советов должен быть обеспечен доступ широких массовых демонстраций рабочих и трудящихся. Дворец должен быть вполне благоустроен и должен обеспечивать техническое обслуживание революционных празднеств видами зрелищного и звукового искусства..."[5]

На конкурс было подано 160 проектов. Шестнадцать работ получили премии. Победителями стали Иван Жолтовский, Борис Иофан и американец Гектор Гамильтон. Проекты эти были совершенно разными, но по ним уже можно было понять, что советское руководство решило отказаться от стилистических новаций современной архитектуры и сделать ставку на заново изобретаемую классику- с колоннадами, арками и барельефами. Такое решение возмутило многих архитекторов. Руководители Международного конгресса современной архитектуры написали Сталину письмо современной архитектуры написали Сталину письмо, в каком называли проект Жолтовского "противоречащим народным массам", проект Иофана- "демонстрацией в остро буржуазной форме академического мышления", а проект Гамильтона "самонадеянным воспроизведением помпезного здания королевских времен". "Решение Совета строительства- это прямое оскорбление духа русской революции и реализации пятилетнего плана",-резюмировали они свои впечатления.

В феврале 1932 года правительство уточнило требования к композиции дворца: "Преобладающую во многих проектах приземистость здания необходимо преодолеть смелой высотной композицией сооружения. При этом желательно дать зданию возвышающее положение и , вместе с тем, избежать в оформлении храмовых мотивов."[6]

Проектные работы продолжились. Состоялись еще два этапа конкурса. Их результаты важно считать промежуточными и важными, в том смысле, что

---

[5] ? Белая Авангард как // литературы. Вып.III. 115

[6] ? Белая Авангард как // литературы. Вып.III. 116

они показывали скорость, с которой известные советские архитекторы-участники в результате ожесточенных теоретических дискуссий 1920-х- отказывались от своих принципов. В середине 1933 года было принято решение взять за основу проект Бориса Иофана- четырехъярусное сооружение с 18-метровой статуей "освобожденного пролетария" на краю крыши. Впоследствии Сталин выступил в качестве полноценного соавтора проекта. После совещания с ним было принято решение изменить пролетария на скульптуру. Ленина, увеличить ее в размерах и привлечь к работе других архитекторов- Владимира Гельфрейха и Владимира Щуко.

В 1937 году началось строительство: в центре Москвы должно было появиться здание выше 400 метров, увенчанное 100-метровой скульптурой Ленина, вытянувшего правую руку вперед. Чтобы дать толпам демонстрантов входить и выходить из здания, нужно было пересечь весь центр города. Дворец задолго до окончания строительства стал главным символом сталинской культуры и изображался на плакатах, картинках и в фильмах.

Конкурс на проект Дворца Советов справедливо считается разделом, обозначающим переход от ранней советской культуры к культуре сталинизма. Действительно, радикальное различие искусства авангарда и соцреализма видно невооруженным глазом. С другой стороны, важно и то, что когда результаты конкурса были объявлены, многие советские люди приняли проект с восторгом: его грандиозный замысел, казалось, соответствовал грандиозности задач, стоявших перед страной. Почему люди оказались готовы к совершенно невероятному проекту?

Конкурс на строительство Дворца Советов был объявлен на третьем году первой пятилетки в нищей, недавно пережившей Гражданскую войну стране без работающей промышленности. Само намерение построить высочайшее здание в мире (для чего, очевидным образом, требовались сложные технические решения) было мощной политической декларацией. Важно, что на роль символа всего советского проекта был выбран не завод или гидроэлектростанция, а дворец, построенный и оформленный силами лучших

советских архитекторов, скульпторов и художников. В проекте Дворца Советов искусство, поставленное на службу государству, превращалось в политику и возвещало всему миру о мощи новой советской цивилизации.

В ситуации неизбежной классовой борьбы культура обладала одним неоспоримым преимуществом. Она могла опережать жизнь: для того, чтобы вообразить и создать культуру пролетариата, не нужно было дожидаться, пока этот класс действительно возникнет. Новый советский человек появился как художественный проект. Его создателей интересовало не то, каким был реальный человек того времени, а то, каким он должен был быть.

Дворец Советов должен был принимать собрания и митинги, через него должны проходить многотысячные демонстрации. Сами по себе Советы (представительные органы публичной власти) на протяжении большей части 1920-ых и 1930-х годов не играли вообще никакой роли в политической жизни страны, и никакого колоссального дворца для них не требовалось. Тем не менее само требование создания гигантского публичного пространства никого из архитекторов не должно было удивить. Дворец Советов, так же как и многие другие построенные в стране Дворцы культуры, клубы и дома-коммуны должны были стать местом производства нового советского человека-нового антропологического типа, свободного от недостатков прошлого.

2.4. Периодизация русского авангарда.

По мнению исследователей, именно авангарду принадлежит создание образа человека- функции, для которого характерна обезличенность. Такой образ стал очень востребован в советской идеологии. В каких-то моментах авангарду действительно удавалось поддерживать социальные новшества (особенно, во время гражданской революции, когда авангардное искусство формировалось). Но в дальнейшем идеи авангарда начинают противоречить социалистической иделогии, так как сформировавшиеся ценности авангарда идут вразрез с идеями Советской власти: внутренний поиск замещался

внешними составляющими общественной жизни, идеология «я» становится безликим «мы», прошлое уничтожается, гуманизм - классовой идеологией.

Еще до полного подчинения государственному контролю становится невозможным сосуществование свободного формотворчества с политизацией культуры. Уже в 1920 г. Малевич и его окружение вынуждены были ссылаться на экспериментальность своего творчества для оправдания своей деятельности. Именно в это время рождается конструктивизм и его идеи построек плотно проникают в современную архитектуру, так как государство требовало от искусства отдачи и практической пользы для общества.

Уже в конце 1921 года появляется документ о недопустимости «чистого формотворчества», который подписали пять сотрудников Института Художественной культуры. В документе было прописано, что главной и основной задачей искусства должно быть производство материальных благ.

В 1922 г. Наркомпрос уничтожает организацию по созданию музея живописной культуры, в которой состояли А.Родченко, Р.Фальк, В.Кандинский, В.Татлин, Н.Альтман. В 1924 г. создается новая комиссия, возглавляемая Н.Машковцевым и П.Вильямсом, которая уничтожает часть (около пятисот) работ авангардистов

С 1930-х гг. усиливается идеологическое давление на авангардистских художников. В 1934 г. на I Всесоюзном съезде утверждено искусство социалистического реализма, который становится единственным разрешенным способом изображения действительности. В 1937 г. программная статья в «Правде» называет всех авангардистов «пачкунами», которые также обвиняются и в следовании буржазной эстетике, что отрицательно отразилось на общественном отношении к авангардистам.

Подавление авангарда в СССР отбросило назад развитие русского искусства и сформировало отставание динамично изменяющейся мировой культуры. В России в развитии искусства продолжали развиваться тенденции, начатые новаторами начала века. Однако, с 1960-х гг. происходит возрождение

авангардистского движения в русском искусстве, которое историки именуют "второй волной" авангарда. Появляются новые имена, которые продолжают развивать идеи, концепции и направления авангарда, зародившиеся в 1920-е г.г.. Это такие художники, как В.Немухина, Э.Неизвестный, Л.Сокова, Ф.Зверева, Щ.Целкова). Были и художники, которые развивали новые направления авангарда, например, концептуализм И.Кабакова. «Разрешенная», но не официзная часть советского искусства в 1960-е гг. представлена работами мастеров «сурового стиля» (Т.Салахов, С.Попков). В 1970-1980-е гг. получило признание творчество советских художников - Р.Бичунаса, Р.Тордия, Д.Жилинского, Э.Штейнберга, М.Ромадина, М.Лейса, В.Калинина и др.

Творчество второй волны русского авангарда стало очень востребованным и признаваемым за границей. Течение нонконформизма своеобразным средством международного взаимодействия, а также встает в один ряд в истории с такими же крупными течениями искусства, как поп-арт, неоимпрессеонизм.

Стоит отметить, что два периода авангарда в России имеют существенные различия, которые заключаются, в первую очередь, в разнице социально-политической обстановки, в которой существовал авангард. Если первый период характеризуется, главным образом, воодушевленностью от радикальных государственных перемен, верой в лучшую новую жизнь и устремленностью в будущее, во втором периоде значительное место занимает обращение к прошлому и культурной памяти. Также второй период делает акцент на осознание культурных кризисов.

Художники первого авангардного периода, по мнению Малевича,«выбежали к новому миру, где увидели чудеса, и ринулись на баррикады к миру нового преобразования, легкому и беспредметному, ибо наступило великое перевоплощение нашего бессмертного духа»[7]. Вторые, согласно Кабакову, «были погружены в атмосферу отчаяния, тоски,

[7] Малевич К. Я пришел // Анархия. - 1918. - № 79.

безнадежности и ужаса, где царствовало ощущение нелепости, бессмысленности судьбы, общая ситуация художественной жизни казалась патологической и невменяемой окончательно и бесповоротно».

Однако, общей чертой для обоих периодов был поиск истины, а также осознание натуры творца, присущей художнику, который сам определяет, что может являться искусством. По мнению И.Кабакова, существует неразрывная связь первого и второго периода, несмотря на их противоположные идеи, социальные условия формирования и разный исторический контекст.

Как в первом, так и во втором авангардном течении осознается абсолютная самостоятельность и автономность искусства. Новая вселенная создается, как «новая конструкция, не имеющая ничего общего с натурой»[8]. Тезисы и манифесты первого русского авангарда содержали представление о человеке как о мере всех вещей. В творении нового мира «художник дает ему новую творческую форму и увеличивает сущность нашей жизни» (Малевич)[9].

Во втором периоде появляется понимание жизни, уходящей вовнутрь и сжатого пространства, когда мир диктует человеческому свою волю. Русский авангард второго периода больше сосредотачивается на внутренних вопросах. Через понятия "плотной вещественности" и "мировой тесноты" осознается обреченность человека к жизни в условиях несвободы. Человеческое "я" оказывается разделенным на части, зажатым, изолированным.

Одной из ключевых особенностей первого периода русского авангарда становится проблема взаимоотношений пространства и человека. «Место же, где это скопление дышит и существует... не имеет особых характеристик, кроме одной - быть простым, светлым и чистым. В этом смысле пространство склада в принципе ничем не отличается от пространства музея, а пространство

---

[8] Там же.

[9] Там же.

аэропорта - от пространства частного дома» [10]. Для второго периода авангарда становится важным понимание насыщенности атмосферы пространства(Атмосфера личной памяти, фактуры, времени).

Во второй волне авангарда самое важное для объекта - насыщенность атмосферой. Такова атмосфера личной памяти, пространства и его фактуры. «...Надо сказать, что значение, роль каждого предмета, его «имя» в мире московской коммунальной квартиры необыкновенно концентрируется, обостряется...» , - утверждает Кабаков. Его альбомы, например знаменитое «Окно», и есть собственный мир художника, который он «воспроизвел, создал его из самого себя, разумеется, натаскав для его постройки (как птица при постройке гнезда) всего понемногу из внешнего мира - книги, мебель, телевизор, приемник. Из всего этого я построил, вырастил свой мир, создал его и живу в своей капсуле. Но моя комната - только внешнее, материальное выражение моей другой капсулы - внутреннего мира моих представлений, клубка проблем, с которыми я постоянно живу... Эта капсула - мое второе тело, еще одна оболочка, в которой я постоянно существую»[11].

Во второй волне авангарда уделяется особое значение безвыходного существования в закрытом пространстве. Изолированное пространство часто сравнивается с жизнью советского человека в коммунальной квартире. Подобное изображение пространства встречается у И.Кабакова, Э.Булатова, Д.Красноперцева.

Сегодня связь первого и второго периода русского авангарда приобретает особенно важное зачение, так как благодаря идеям, заложенных в обоих периодах получили свое развитие многие культурные процессы нового тысячелетия.

---

[10] Кабаков И. О тотальной инсталляции. Uber die «totale» installation, Ostfidem, 1995.-P. 168

[11] Кабаков И. Разговор с Б.Гройсом. Die Kunst des Fieches. - München, 1991. -P.59

Вывод ко 2-ой главе:

Русский авангард сложился на рубеже 19-20 века, на его формирование огромное влияние оказали социальные, исторические и политические факторы (свержение самодержавия, народные восстания, революция 1917-го года, приход большевиков к власти). Важнейшим фактором становления русского авангарда является гражданская революция, ставшая переломным моментом истории, давшим "толчок" к дальнейшим изменениям, как в искусстве, так и в жизни общества. Условно, исследователи выделяют два основных периода развития русского авангарда. Первый период приходится на первые 10-30-е годы 20 века. Происходило утверждение новой политической идеологии с помощью искусства, которое играло в то время роль посредника между новой политической идеологией и обществом. Одной из ключевых особенностей искусства того периода является стремление к преобразованию окружающей реальности. Новое искусство стремилось к участию в преобразовании государственной идеологии и формированию нового человека.

Стоит также отметить преобразование индивидуалистической концепции"я" в единый коллективный механизм, взаимопроникновение власти и культуры. После 1932-го года авангард подавляется, искусство возвращается к академическим основам, признается только искусство в стиле соцреализма.

Второй период развития авангарда приходится на 60-80-е годы при советской власти. Искусство авангарда возрождается и получает переосмысление, акцентируя больше внимание на взаимодействие человека с окружающей средой. Оба периода авангарда характеризуют социальные и политические перемены в общественной жизни.

Стоит отметить, что изначально русский авангард оттолкнулся от европейского, но затем пошёл намного дальше и совершенно по-иному пути. За небольшой промежуток времени, всего за несколько десятилетий русскому авангарду удалось совершить прорыв в искусстве и прийти к абстракции,

опередив европейский авангард, который развивался более медленно и постепенно.

Глава 3. Направления русского авангарда.

3.1. Супрематизм.

Одно из основополагающих направлений абстрактного живописного искусства, созданное в 1910-е годы, а наиболее полное развитие получило в 1920-е годы 20 века. В декабре 1917-го года впервые заявляет о себе новое направление "супрематизм" на выставке современного искусства "Вербовка" в Москве. Выставка была организована художницей Натальей Давыдовой, которая наладила процесс производства вышивок по мотивам работ авангардистов в селе Вербовка. Зрители могли увидеть подушки, сумки, шарфы, а также другие предметы гардероба и домашнего обихода с авангардными вышивками. "Supremus" в переводе означает "превосходство", "высший стиль".

Изобретение стиля супрематизм, по мнению исследователей, принадлежит Казимиру Малевичу. Элемент первооткрывательства чрезвычайно важен в русском авангарде. Публика была поначалу шокирована супрематистическими композициями, в основе которых содержалась этетика "беспредметности". Сам Малевич называл супрематизм "чистым" искусством, освобожденным от всего лишнего. Целью такогго искусства заключалась в отображении реальности в простых, "первоначальных" формах, таких как ,

круг, треугольник, квадрат. Все элементы в супрематической композиции являются равноправными и находятся в гармонии между собой, полностью отсутствует композиция в классическом ее понимании (представление о верхней и нижней частях, передний и задний планы). На изображенные формы помимо законов композиции, также не распространяются и законы земного тяготения. Концпции картин супрематизма самодостаточны и соотносятся с идеей мировой гармонии, которую Малевич обосновывал в своих теоретических трудах об искусстве. В супрематическом манифесте, изданном в связи с выставкой «0,10», К.Малевич, излагая творческие установки супрематизма, говорил, что степень совершенства художественного произведения, созданного по законам беспредметного искусства, измеряется не умением сочетать формы и краски, не на основании эстетического вкуса красивости композиции построения, а на основании веса, скорости и направления движения.

В 1915-ом году, Малевич создает легендарный "Черный квадрат", который на сегодняшний день является самым узнаваемым произведением супрематизма. Художник свел к минимуму телесность и вещественность, оставив лишь контрастность черного и белого, где квадрат обозначает начало и конец Вселенной, энергетически наполненный объект, но в то же время пустой.

В 1916-ом году последователи Малевича объединились в творческую группу "Супремус", продолжая развивать идеи супрематизма не только в живописи, но и распространять их на другие сферы искусства: архитектуру, книжные иллюстрации, прикладное искусство.

После 1918-го года Малевич уехал в Витебск, где создал школу современного искусства и начал преподавать. Впоследствии, из этой школы вышли такие известные художники, как Николай Суетин, Константин Рождественский, Илья Чашник и др.

К концу 20-х годов Малевич возвращается к фигуративной живописи и народному искусству.

3.2. Кубофутуризм.

Направление русского искусства, которое существовало примерно в первое десятилетие 20 века. Стоит отметить, что западные направления кубизм и футуризм не существовали в России в чистом виде. Появляется совершенно новое, уникальное течение в результате соединения принципов кубизма и футуризма, взяв от кубизма изображение предмета, позволяющее рассмотреть его с разных углов и плоскостей, а от футуризма изображение предмета в изменяющемся временном пространстве. По мнению К.Малевича, отличительной чертой русского футуризма являлся алогизм в его содержании. Теоретически описывая свою композицию "Корова и скрипка", художник писал следующее: «Логика всегда ставила преграду новым подсознательным движениям, и чтобы освободиться от предрассудков, было выдвинуто течение алогизма».

В 1913 году на выставке "Мишень" были впервые представлены кубофутуристические работы Малевича, представлявшие собой колбо-, конусо- , цилиндрообразные композиции, состоящие из объемных форм разного цвета. Наиболее ярко кубофутуризм заявляет о себе в 1915 году на Петроградской выставке "Трамвай В", в которой участвуют представители данного направления: Пуни, Экстер, Розанова, Удальцова, Гончарова, Бурлюк. В основном, тематика работ кубофутуристов была посвящена техническому прогрессу и механическому миру машин. По мнению искусствоведов, появление синтетического направления кубофутуризма являлось этапом перехода к таким уникальным течениям русского авангарда, как конструктивизм и супрематизм.

3.3 Конструктивизм.

В первую очередь речь идет о стиле, который сложился уже после революции и придал утопическим идеям прикладное измерение. Это

конструктивизм, чьим идеологом был Алексей Ган, а ведущими представителями Владимир Татлин, Эль Лисицкий, Александр Родченко, Варвара Степанова. Они занимались пропагандой коммунистической идеологии с помощью фактуры, конструкции и тектоники, то есть отвечали на вопросы о том, каков объект на ощупь, как он устроен и куда встроен.

Конструктивисты не были "художниками" в привычном смысле слова: они занимались не столько станковыми картинами, сколько плакатами, коллажами, и трехмерными картинами. Они быстро и технологично осваивали архитектуру и городскую среду, дизайн одежды и помещений, фотографию и полиграфию. Они оформляли книги, упаковки, витрины, клубы. В итоге, конструктивизм оформился как единый смысловой и стилистический фундамент всех видов художественной практики 1920-х годов. Самое наглядное отражение его принципы нашли в архитектуре, и опосредованное- в кино.

Главным символом конструктивизма стал проект башни Татлина. В 1919 году большевики готовились провести 2 конгресс Коминтерна, но уже мечтали о следующем, третьем. К его проведению была заказана разработка грандиозного монумента новой эры- башни небывалых размеров. Художник Владимир Татлин и несколько его помощников изготовили в 1920 году две демонстрационные модели, состоящие из трех наклонных цилиндров, соединенных двумя спиральными тягами. Постройка оставляла далеко позади парижскую Эйфелеву башню, как символ индустриального 20 века. Здание 400-метровой высоты с вращающимися частями, внутри которого должно было поместиться все руководство коминтерна плюс редакции газет, радио и киностудия с выходящими на улицу проекционным экраном, было призвано воплотить самые дерзкие притязания большевиков. Заведомая утопичность проекта соответствовала масштабам мировой революции.

Даже оставаясь макетом, башня Татлина убедительно выражала перемены, произошедшие в культуре. Мотором этих перемен был авангард. Новаторские угловые "контррельефы", которые Татлин создавал еще до

революции известны намного меньше. Но если бы не они, вряд ли супрематист Лазарь Лисицкий начал бы строить на рубеже 1910-1920 годов "проуны" (проекты утверждения нового) - аппликации из разных материалов, в основе которых лежат архитектурные эскизы. В отличие от броских и отчетливо мистических проектов Татлина, объемы Лисицкого лишены даже намека на искусство в его традиционном понимании. "Проуны" ставят задачу преодоления перспективы, замкнутой на единого наблюдателя, в них заложена множественность точек зрения. Такое искусство должно восприниматься массами, а не единым зрителем.

Более всего конструктивизм известен как архитектурный стиль. Внешне он кажется единым, но на самом деле за него отвечали две конкурирующие группы. Первая - рационалисты, куда наряду с идеологом Николаем Ладовским вошел и Лисицкий. Вопреки своему названию рационалисты отличались ярко выраженным утопизмом, предлагая невероятные проекты среды обитания для человека. Так, Лисицкий считал, что супрематизм способен преодолеть земное тяготение, а студент Георгий Крутиков в 1924 году создал проект "Летающего города", который можно пришвартовать к вышке наподобие дирижабля. Вторая группа - это, собственно, конструктивисты: братья Веснины, Моисей Гинзбург. Они были более продуктивны в реальном творчестве, потому что исходили из практических соображений. Вплоть до начала 1930-х годов они строили рабочие клубы, магазины, жилые дома. Наконец, особняком держались Илья Голосов и Константин Мельников, работавшие в специальной (экспериментальной) мастерской Вхутемаса. Они создавали принципиально индивидуальные проекты - динамичные, построенные на контрастном сочетании форм.

Конструктивизм стал важнейшим течением дизайна в 20 веке, идеи конструктивизма нашли свое продолжение в минимализме и концептуализме, которые появились позднее.

3.4.Лучизм.

Данное направление возникает в период 1912-1914 г.г. Лучизм исследователи относят к беспредметной живописи, но в отличие от супрематизма, главным выразительным приемом являлась линейная динамика рисунка, отображающая форму движения световых лучей, которые и создают изображение предметов. Создателями и теоретиками лучизма являются М.Ларионов и его жена Н.Гончарова. В теоретической брошюре "Лучизм" М.Ларионов объяснял свое искусство с научной точки зрения. Так он объясняет, что, так называемые, лучи исходят от каждого объекта, если рассматривать окружающий мир через призму рентгенографии, Эта динамика лучей, при помощи происходит построение всех предметов является ключевой особенностью и отличием лучизма от других абстрактных направлений. В живописи лучизма присутствует композиционное пространство. Главной целью художников-лучистов было выявление формы, возникающей из пересечения цветных лучей, иссходящих от окружающих предметов. Можно выделить два подвида этого направления: лучизм реалистичный, в произведения которого сохраняется некоторая отсылка к реальности и возможность разглядеть знакомые человеческому глазу предметы, и лучизм неизобразительный, который по своей концепции ближе к беспредметному искусству. Наиболее известными художниками-лучистами, помимо Ларионова и Гончаровой, являлись А.Шевченко, К. Малевич, С.Романович. Однако в будущем, идеи лучизма не получили своего развития и продолжения.

Вывод к 3-ей главе:

Русский авангард не имел упорядоченной системы, но представлял собой набор школ и направлений с пересекающимися, но часто противоположными программами. Русских авангардистов объединяло то, что они разными путями нащупывали путь к беспредметной форме и стремились радикально трансформировать язык искусства, заставить его не просто

разрушить прежние правила, но и понять, как они возникают, как изменяются. В процессе эволюции русского авангарда, можно проследить хронологическое развитие и становление его течений. Так, одним из первых направлений, которое появилось в констексте русской авангардной культуры, стал кубофутуризм, вобравший в себя черты европейских кубизма и футуризма и просуществовавший в период 1910-1915 г. Параллельно с кубофутуризмом существует направление беспредметного искусства - лучизм, основанный М. Ларионовым и Н.Гончаровой, которые объясняли это направление с научной точки зрения. Следующий этап становления русского авангарда длится с конца 1915 г. по 1924 г. и означает его расцвет, наивысший подъем. К кубофутуризму в эти годы добавляются в производственное искусство и такие течения, как супрематизм и конструктивизм. Третий период охватывает 1925-1932 гг., когда авангард распространяется на все виды искусства. Однако в целом он постепенно сходит на "нет" и в 1932 г. в связи с роспуском всех независимых объединений прекращает свое существование.

Глава 4. Значимость русского авангарда в современном мире.

Изучив много статей и литературы на тему русского авангарда, пришла к предположению, что интерес к русскому авангарду сегодня растет как в нашей стране, так и за рубежом. Чтобы подтвердить данную гипотезу, моя практическая часть будет посвящена исследованию продаж искусства русского авангарда на аукционах, а также выставочной деятельности с ним связанной.

Методы:

В своем исследовании буду применять методы количественного и качественного анализа. Для количественного анализа является основным инструментов сбор данных (конкретное количество продаж, цены, годы продажи, эстимейт). Целью количественного подхода является классификация признаков, их подсчет и построение статистических данных. Основная идея состоит в том, чтобы найти точные данные и проанализировать их изменения.

Для качественного анализа инструментами являются статьи и интервью, появившиеся в СМИ, а также информационное описание из каталогов.

Для наиболее объективной оценки аукционных продаж русского авангарда, я включила для разработки подробной статистики следующие данные:

1. Индекс гедонистического ценообразования;

Индекс гедонистического ценообразования учитывает различия в качестве картин. Происходит это следующим образом: записываются объективные характеристики проданной картины (например, имя художника, размер картины и т. д.). Метод гедонического ценообразования оценивает произведение по субъективным характеристикам, преобразуя их в двоичные или фиктивные переменные, помогающие выявить окончательную цену. Коэффициенты, выявленные таким образом, являются неявными ценовыми характеристиками. Полученная таким образом серия стандартных цен дает индекс цен. Как раз этот метод исследует различные характеристики произведений искусства, мне это понадобится в исследованиях Н. Гончаровой

2. Метод индекса повторных продаж;

Метод индекса повторных продаж отслеживает изменения стоимости перепроданных произведений искусства. Данный метод является альтернативой методу гедонистического ценообразования.

Стоит отметить, что методы повторных продаж были разработаны, чтобы абстрагироваться от гедонистической характеристики предметов. Цены предыдущих продаж отдельных картин используются для оценки изменений средней стоимости картины или той, которая может быть представительным в течение определенного периода времени. Такие данные о предыдущих продажах используются обязательно, если картина была продана более одного раза . Метод рассматривает процентное изменение цены. Этот метод был впервые создан для изучения движения цен в секторе недвижимости.

3. Индикатор Artprice**;**

В базе данных Artprice представлены данные аукционных домов более чем в 40 странах. В своем исследовании я сделала акцент именно на изучение аукционов русского авангарда четырех крупнейших аукционных домов: Сотбис, Кристи, МакДугал и Бонхамс. Artprice предоставляет подробнейшую информацию о результатах аукциона, предпродажной оценке, датах продаж, средствах и технике художественного произведения, аукционном доме и его местоположении. Artprice Indicator предоставляет целый ряд характеристик для конкретного произведения искусства. Для каждого художника рассчитываются данные, исходя из результатах аукциона из банка данных Artprice. Система предполагает создание ассортимента индексов цен, которые могут быть применены к работе. Индексы основаны основываются минимум на данных 5 аукционов. Только те результаты, которые имеют достаточные общие характеристики идентификации работы включены в расчет. Индекс цен рассчитывается с помощью эконометрической регрессии. Эконометрическое уравнение основано на гедонистическом ценовом методе. Также для каждого года определяется индивидуальный индекс расчета.

Artprice Indicator работает с тремя различными типами индексов.

Это индекс цен на произведения искусства: индекс цен, заплаченных за работы, соответствующие всем характеристикам. работы (размер, техника, материалы, среда, дата создания). Рассчитывается из аукционых работ того же художников того же периода. Индекс средних цен: индекс цены, заплаченной за работу, соответствующий характеристикам работы (размер, техника и материалы), основанный на ценах аукциона в той же среде, но включающая работы разных периоды.

4. Индекс ARTIMX:

Индекс ARTIMX («артимэкс») представляет собой набор инструментов для анализа арт-рынка. Это уникальная техника, разработанная специалистами ARTinvestment.Ru. Это интегрированный параметр, определяющий относительную цену среднего произведения искусства за определенный

момент времени. Расчеты индексов проводятся по результатам мировых аукционов, которых в базе ARTinvestment.Ru около 12 тысяч.

Индексы ARTIMX включают общий индекс ARTIMX, описывающий рынок мирового искусства, индексы для разных категорий, в том числе, отдельно для русского искусства: ARTIMX-RUS, ARTIMX-RUS Painting и ARTIMX-RUS Graphics. Также расчеты индексов российского арт-рынка (ARTIMX-RUS) включает данные о результатах российских аукционов.

Индексы ARTIMXp (прибыль ARTIMX) отражают рентабельность произведений искусства с учетом инфляции цен. Проведена инфляционная коррекция на основе данных индекса потребительских цен, опубликованных Financial Trend Forecaster.

Я буду использовать результаты этого метода, чтобы продемонстрировать рост цен и уровень прибыльности русского авангарда по сравнению с другими категориями в период 2001-2019 гг. Я выбрала этот индекс так как это единственный индекс, который существует в настоящее время для русского искусства.

5. Sotheby's Art index.

Что касается методики Sotheby's Art index, она относится к антиквариату и картинам. Картины подразделяются на 4 крупные категории: старые мастера, мастера Европы девятнадцатого века, импрессионисты, современное искусство. Состав индекса каждой категории составлен на основе фиксированных цен произведений искусства, т.е. на основании конечных цен, по которым осуществлены продажи на аукционах Sotheby's. В своей практической части я буду использовать некоторые данные из базы Sotheby's.

4.1 Анализ западного арт-рынка русского авангардного искусства.

Одной из моих задач является характеристика российского арт-рынка, а также определения значения русского авангарда в нем и его положение на мировом рынке искусства. Я буду рассматривать именно те аукционы, которые

специализируются именно на продажах русского искусства. Важность русских аукционов для аукционных домов Christie's и Sotheby's будет подчеркнута указанием доли этих российских аукционов в общем обороте.

Я определю следующие данные:

Индекс цен (для всех категорий)

• Оборот российского арт-рынка 2000-2019 по разным странам

• Художественный оборот русского искусства 2000-2019 г.г.

Недавний рынок для русских художников будет рассмотрен с помощью данных из Artprice.com и Artinvestment.ru. С помощью Artprice Index, изучив данные для тех художников, чьи работы появились на разных аукционах по всему миру в период 2010-2019 гг. можно сделать выводы, исходя из данных, представленных на рисунке 3.

География аукционов, на которых представлено русское искусство достаточно широкая. Но в центре моего внимания будут такие крупные английские аукционы, как Sotheby's, Bonhams, Christie's и Macdougall's, так как именно на этих аукционах совершаются наиболее успешные продажи и рекорды российского арт-рынка.

Sotheby's, Christie's и Bonhams имеют богатое историческое прошлое и отличную репутацию, а также являются старейшими аукционами в мире. Также эти аукционные дома включают полноценные разделы русского искусства и регулярно организуют "русские продажи", от которых получают колоссальный доход.

Одним из главных факторов, определяющих концентрацию фокуса моего внимания именно на аукционные дома Великобритании является тот момент, что по сравнению с другими странами на английские аукционы приходится самая большая доля российского арт-рынка. (рис.1)

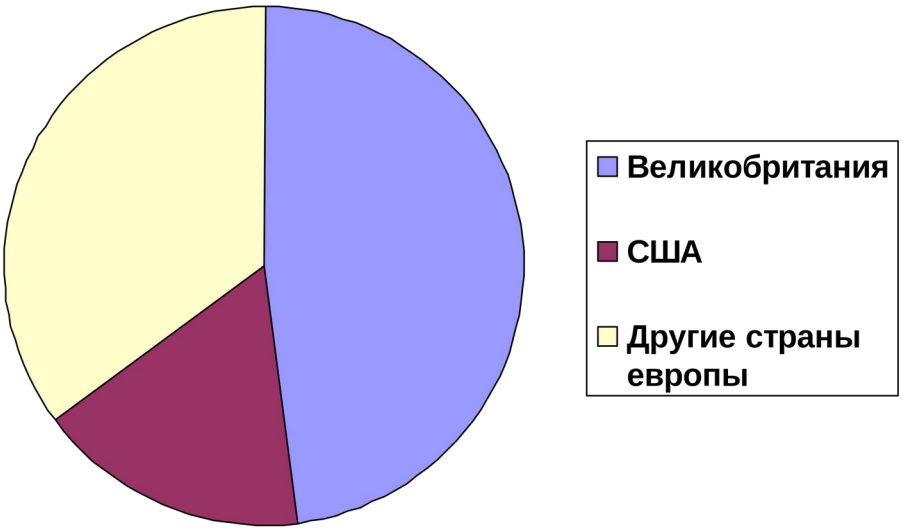


Рисунок 1. Масса товарооборота российских художников по странам (2010-2019)

Диаграмма демонстрирует, что 48% русского искусства (между 2010 и 2019) было продано в Великобритании, 17% было продано в США и 35% в других странах, таких как Франция, Германия и Швеция.

Как утверждают эксперты, в 1960–80-е годы русские картины не только на аукционах, но и в галереях были дешевле, чем западные картины такого же качества, жанра и эпохи. За последние двадцать лет цены на произведения русского искусства сильно выросли. Однако объем рынка русского искусства в десятки и даже в сотни раз ниже, чем для других. Согласно данным Sotheby's продажи русского искусства Sotheby's выросли в 20 раз за десять лет. Некоторые источники, такие как Directoinfo.ru, прогнозируют, что в будущем их число вырастет до 40-50%

По мнению Кэтрин МакДугалл, директора MacDougall's Auctions, произведения русского авангарда продаются гораздо лучше, чем традиционные академические произведения русского искусства 19-го века. Многие эксперты в области искусства считают инвестирование в русских академических художников крайне не выгодным, так как художественные работы русской

академической школы достаточно посредственны и в основе их создания лежит подражание европейским формам искусства того же исторического периода. По мнению экспертов, русский авангард - это хорошая инвестиция.

В течение длительного временного периода коллекционеры скептически относились к авангардному искусству советского периода. Следовательно, на тот момент, это было бесперспективно с точки зрения долгосрочных вложений. Но на рубеже 20 и 21 века ситуация начала стремительно меняться. Цены на работы и русского авангарда стабильно растут в цене. Европейские художественные аналитики утверждают, что они выросли с 30 до 90% за последние десятилетия.

Стоит отметить, что российские арт-продажи как и прежде, не классифицируются в соответствие категориям. Аукционы предлагают разные категории, которые включают в себя и традиционное, и современное искусство, все вместе. В последние несколько лет были отдельные аукционы, посвященные русскому авангардному искусству, проводимые Sotheby's. Обычно русские продажи называются «Русская художественная распродажа» (Русское искусство XIX и XX веков и Российская послевоенная ит сременное искусство), которая включает в себя практически все изобразительное русское искусство, кроме икон. Впоследствии, я исследовала все прошлые результаты аукциона с официальных сайтов английских аукционов и Artprice.com, мне удалось выяснить, что объем проданного искусства 18-19 века действительно низок в период 2010-2019 г.г.

То, что «русские продажи» предлагают все категории вместе вполне разумно, однако мы можем видеть на графике цены по индексу ARTIMX, а также годовой прирост по всем категориям русского изобразительного искусства в период 2010-2019 г.г..

годовой прирост по всем категориям русского изобразительного искусства в период 2010-2019 гг. (рис.2)

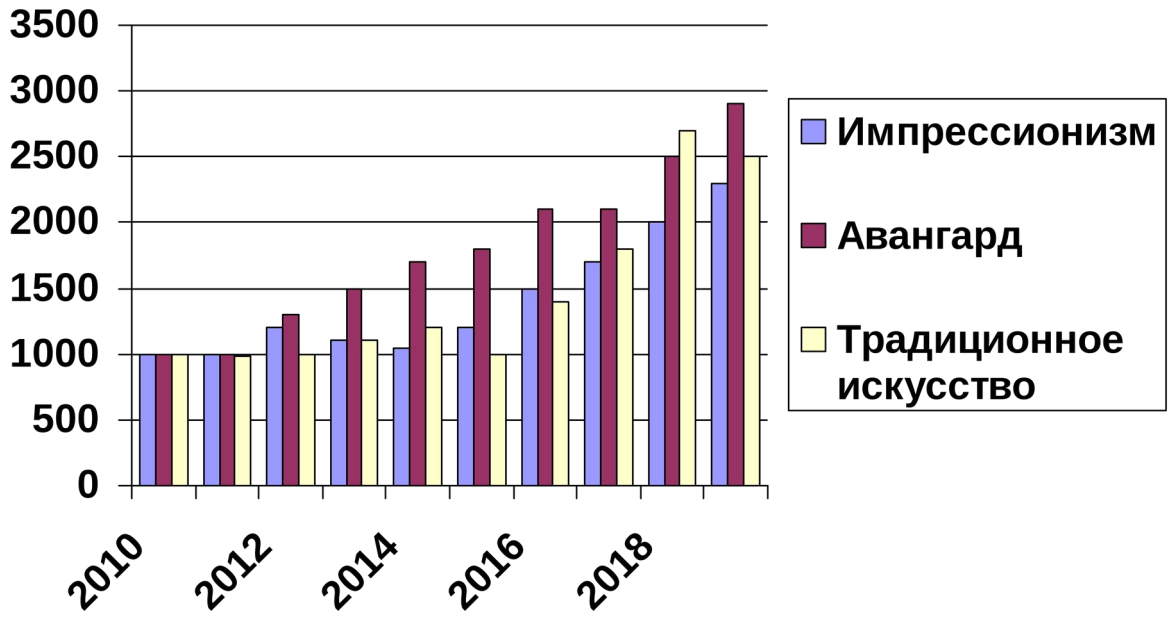


Рисунок 2. Индекс цен ARTIMX / Годовой рост российского искусства (импрессионизм , авангард , традиционное искусство) (2010 - декабрь 2019)

Русский авангард уже достиг максимальной ценовой категории относительно других периодов русского искусства за последние годы. По прогнозам экспертов рынка, в ближайшее время ни роста, ни падения цен не предвидится. Таким образом, можно сделать вывод, что на сегодняшний день покупка произведений русского авангарда является стабильной и долгосрочной инвестицией.

Следующий график показывает усредненный индекс цены Artprice / годовой рост в евро на примере 17 российских художников-авангардистов, относящихся к разным категориям и были представлены на крупнейших английских аукционах 2000-2019 г.г.

Стоит отметить, что несмотря на ограничения моего исследования (я рассматривала первые 17 художников-авангардистов из рейтинга ARTPRICE), мне удалось показать с помощью графика стабильный рост цен на русскиий авангард (Рис.3).

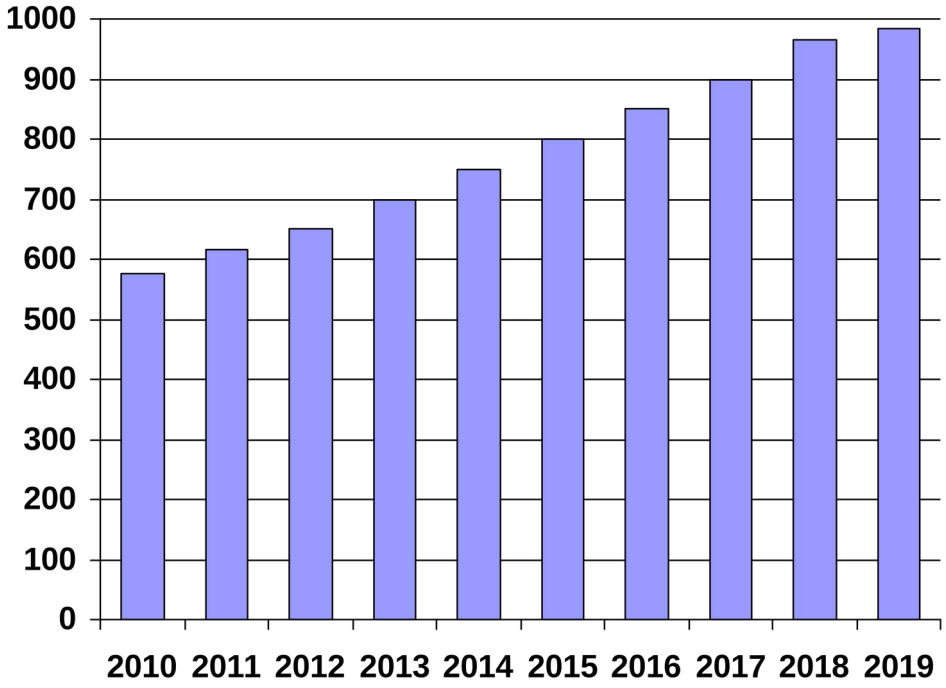


Рисунок 3. Индекс цен ARTPRICE/годовой произведений русского авангарда (2010-2019) в евро.

Главный вывод, который можно сделать, заключается в том, что каждые 100 евро, вложенные в произведение русского авангарда в 2010 году превратились в 500 евро в 2019 году. Также стабильный рост цен на искусство русского авангарда подтверждают и СМИ.

Стоит отметить, что до 2000-х годов произведения русского авангарда приобретали, по большей части, европейцы и американцы. Самые первые покупатели русского происхождения появились в период после Перестройки (примерно с 1985 г.), которые представляли Советский фонд культуры с целью возврата искусства на территория государства.

В настоящее время одними из самых распространенных покупателей являются покупателями являются высшие слои населения, эмигрировавшие в Европу в 1920-х-30-х. Также, из покупателей русского происхождения можно выделить российских бизнесменов, проживающих в России или за границей (особенно в Лондоне).

С 1990 года появляются новые покупатели русского авангарда на аукционных торгах- это российские музеи, стремящиеся вернуть культурное наследие на Родину. Также среди российских покупателей довольно распространен корпоративный сбор (например, Альфа-банк имеет в своем распоряжении огромную коллекцию русского искусства)

По данным аукционного лондонского дома Sotheby's, любой русский аукцион состоит из приблизительно на 10-20 процентов из новых клиентов, которые принимают участие в аукционе впервые. Эксперты утверждают, что на торгах Sotheby's каждый год прибавляется примерно по 100 новых покупателей.

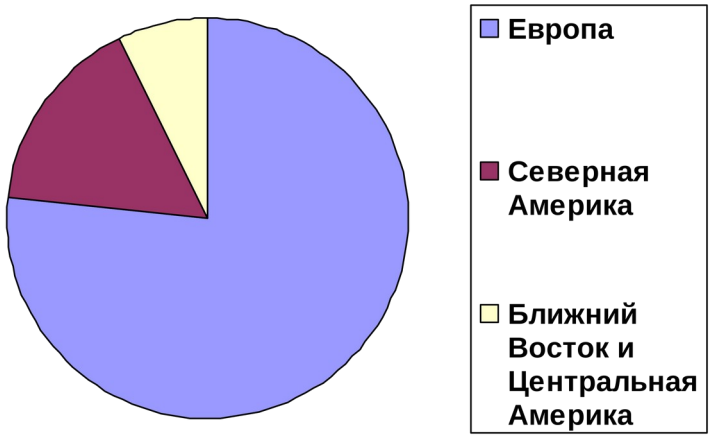


Рисунок 4. Статистика покупателей русского авангарда по разным странам.

В соответствии с последним отчетом Sotheby's (рис.4), самая большая доля покупателей русского авангарда- это европейцы, составляющие 75% от общего числа покупателей (русские в том числе), которые купили 83% лотов, чтго составило 93% от общего числа продаж. Второй по численности категорией покупателей стали североамериканцы, составившие долю 16 %,, купившие 10% лотов, т.е. 5% от общей прибыли продаж. Представители Центральной Америки и стран Ближнего Востока составили долю 7% , всего 1 % от стоимости продаж составили Ближний Восток и Центральная Америка.

Чтобы проследить интерес к приобретению русского авангарда, относительно других направлений искусства, я проанализировала рейтинг художников по версии. В основе рейтинга (придожение) находятся результаты аукционных продаж с учетом премии покупателя (Buyers Premium).

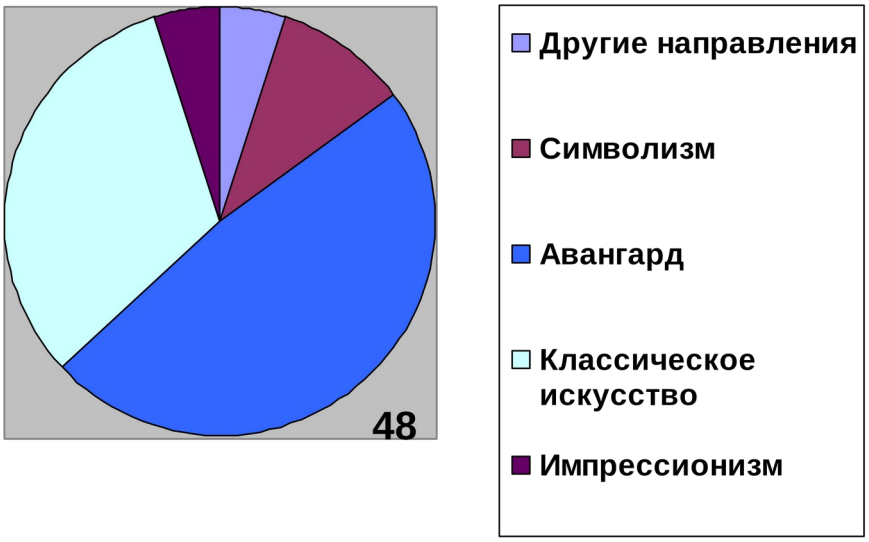


Рисунок 5. Топ-37 русских художников по версии ARTPRICE.

Данная диаграмма демонстрирует, что самую большую долю покупаемого искусства составляет русский авангард- 48%, далее по количественной составляющей находятся представители классического искусства- 32%, На художников-символистов приходится 10%, на русских импрессионистов- 5%, на другие направления- 5%.

4.2. Выставки русского авангарда

С целью проанализировать культурно-просветительский интерес к русскому авангарду в настоящее время, я проанализировала выставочную

деятельность и кураторские проекты, посвященные теме отечественного авангарда. В таблице, представленной ниже подробна проанализирована выставочная деятельность, связанная с авангардом, охватывая период 2000-2019.

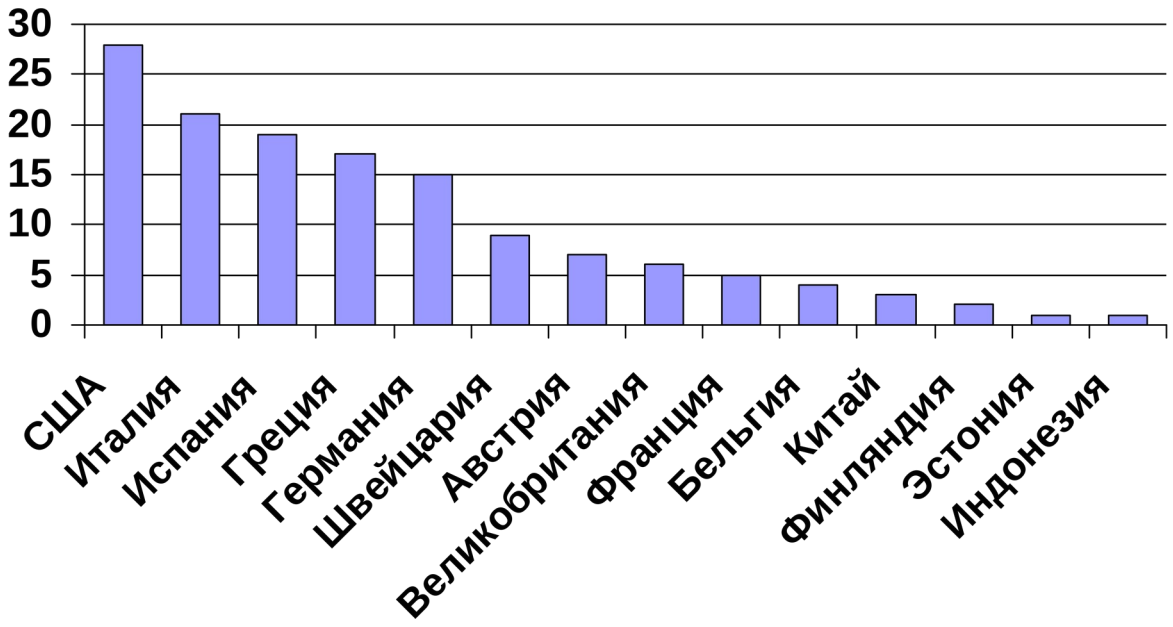


Рисунок 6. Количество проведенных выставок 2010-2019 г.г. в разных странах..

Из таблицы (рис.6), можно сделать вывод, что география выставок русского авангарда достаточно развитая. Однако, очевидно, что количество выставок в разных странах довольно сильно отличается. Активная выставочная деятельность, посвященная русскому авангарду, складывается из многих факторов. Во-первых, от наличия работ художника или музея авангардного искусства в определенной стране, во-вторых, отношение общественности к авангарду. В-третьих, известностью и популярностью того или иного художника в определенной стране. Так, например, в США огромным спросом пользуются выставки Малевича и Кандинского, а в Испании, в основном, выставляются Гончарова, Ларионов, Родченко. В Германии очень востребованы

выставки Кандинскеого, т.к. художник провел в этой стране значительную долю своей жизни и оставил в этой стране свое наследие.

Согласно графику (рис.6), больше всего выставок организовано в США-28, на второй позиции Италия-21 выставка, Испания- 19 экспозиций.

Важно отметить, что в России также стабильно проводятся выставки русского авангарда, однако почти в 2 раза реже, чем за рубежом. В России в тот же период проведено менее 100 выставок, а за границей около 220. Исходя из этих данных, следует вывод, что за рубежом русское авангардное искусство даже более востребовано, чем в России. На данный момент, в США поставлен рекорд по количеству проведенных выставок в период 2000-2019 г.г. На графике мы можем видеть, что количество проводимых выставок авангарда с 2000 г. сильно возросло, что свидетельствует о росте интереса к русскому авангардному искусству.

Вывод к 4 главе:

Исследовав позицию русского авангарда на мировом арт-рынке, а также выставочную деятельность в России и за рубежом за последние десятилетия. Во-первых, в процессе исследования мне удалось выяснить, что русские авангардисты занимают первые строчки аукционных топов последнего десятилетия, а также составляют большую долю в списке самых продаваемых художников. Во-вторых, русский авангард является наиболее стабильной и востребованной категорией, по сравнению с другими категориями русского искусства. В-третьих, русский авангард с каждым годом увеличивается в цене. Однако, по мнению экспертов, авангард уже достиг максимальной ценовой категории относительно других периодов русского искусства за последние годы. По прогнозам арт-дилеров, в ближайшее время ни роста, ни падения цен не предвидится. Таким образом, можно сделать вывод, что на сегодняшний день покупка произведений русского авангарда является стабильной и долгосрочной инвестицией. В-пятых, изучив выставки, посвященные русскому

авангарду, в нашей стране и за рубежом за последнмие 10 лет, я пришла к выводу, что география распространения русского авангарда достаточно широка, а количество выставок постепенно увеличивается. Таким образом, проанализировав выводы, полученные в процессе работы, верно утверждение о колоссальном значении русского авангарда как для отечественной, так и для мировой культуры, а также приведены факты, подтверждающие повышение внимания к феномену русского авангарда во всем мире.

Заключение.

Русский авангард оказал влияние не только на Отечественную, но и на всю мировую культуру. Именно русский авангард послужил отправной точкой постмодернистского искусства и задал ему определенный вектор развития, поэтому интерес к этому явлению продолжает расти. Но довольно сложно понять ценность и значимость русского авангарда в современном мире, если не знать историко-культурологических предпосылок его возникновения. Именно поэтому в теоретической части моего исследования рассматривается взаимодействие Советской идеологии с искусством, а также те социальные процессы в обществе при которых формировался и развивался авангард. А именно, Первая Мировая война, гражданская революция 1917-го года, изменение политического аппарата власти в стране непосредственно повлияли на сознание деятелей искусства и вдохновили на поиск новых художественных форм. Также авангардисты оказались под влиянием стремительно меняющегося мира, ведь начало 20 века ознаменовано научно-техническими идеями, прогрессом, который стал , впоследствии, одной из основополагающих идей авангарда. Искусство того времени приобретало миротворческую фуекцию, характеризовав строительство "новой жизни"., что идейно поддерживало социально-политические изменения в стране в то время. Поэтому в первые годы Советской власти авангард активно развивался и поддерживался правительством , многие авангардисты даже занимали высокие политические должности в государственных организациях. Однако, с приходом Сталина к власти, авангард подавляется, на смену ему приходит эпоха искусства социалистического реализма. "Возрождение" авангарда происходит лишь в 60-е г.г., которое историки именуют также "вторым периодом русского авангарда".

Важно отметить, что авангард стал первым "самостоятельным" русским искусством. По мнению искусствоведов, до начала 20 века происходило лишь "подражание", следование традициям западного искусства. Несомненно, в основе русского авангарда лежат идеи европейского авангарда, но на их базисе

появляются совершенно новые, уникальные направления, которые довольно сильно отличались друг от друга формами художественного выражения. Однако, абсолютно все течения отечественного авангарда объединяли такие черты, как эпатажность, радикальный разрыв с традициями искусства, тенденции к синтезу искусств и созданию "большого стиля", а также желание сделать искусство мощнейшим инструментом для преобразования мира.

Проанализировав все перечисленные моменты, можно сделать вывод, что авангард имеет огромную значимость в настоящее время. Чтобы подтвердить гипотезу о росте интереса и внимания к русскому авангарду, в практической части я подробно исследовала позицию русского авангарда на мировом арт-рынке, а также выставочную деятельность в России и за рубежом за последние десятилетия. Во-первых, в процессе исследования мне удалось выяснить, что русские авангардисты занимают первые строчки аукционных топов последнего десятилетия, а также составляют большую долю в списке самых продаваемых художников. Во-вторых, русский авангард является наиболее стабильной и востребованной категорией, по сравнению с другими категориями русского искусства. В-третьих, русский авангард с каждым годом увеличивается в цене. Однако, по мнению экспертов, авангард уже достиг максимальной ценовой категории относительно других периодов русского искусства за последние годы. По прогнозам арт-дилеров, в ближайшее время ни роста, ни падения цен не предвидится. Таким образом, можно сделать вывод, что на сегодняшний день покупка произведений русского авангарда является стабильной и долгосрочной инвестицией. В-пятых, изучив выставки, посвященные русскому авангарду, в нашей стране и за рубежом за последнмие 10 лет, я пришла к выводу, что география распространения русского авангарда достаточно широка, а количество выставок постепенно увеличивается. Таким образом, проанализировав выводы, полученные в процессе работы, верно утверждение о колоссальном значении русского авангарда как для отечественной, так и для мировой культуры, а также приведены факты, подтверждающие повышение внимания к феномену русского авангарда во всем мире.

Список использованных источников:

1. Амазонки авангарда. - М.: Наука, 2001. - 339с.
2. Антропологический синтез: религия, философия, образование. — СПб.: РХГИ, 2001.-352с.
3. Баткин Л.М. Два способа изучать историю культуры // Вопросы философии. - 1986.-№ 12.
4. Белая Г. Авангард как богоборчество // Вопросы литературы. - 1992.-№3..
5. Бердяев Н.А. Кризис искусства. - М.: СП Интерпринт, 1990. - 48с.
6. Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. - М.: Пятая страна, 2003. - 305с.
7. Бобров С.П. Основы новой русской живописи // Неизвестный русский авангард. - М.: Советский художник, 1992. - 352с..
8. Бычков В.В. Эстетический лик бытия. - М.: Знание, 1990. - 236с.
9. Гончарова Н.С. и М.Ф.Ларионов: исследования и публикации. - М.: Наука, 2001.-252с.
10. Гофман В. Что есть искусство. Опыт определения // Искусство. - 1905. - №1.
11. Грицанов А.А., Можейко М.А. Энциклопедия постмодернизма. - Минск: Интерпрессервис, 2001. - 1040с.
12. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата» // Вопросы философии. - 1990. - № 11
13. Гурьянова Н. «Дом-лаборатория» «Супремуса»: к реконструкции журнала // Искусствознание. - 2/01. - М., 2001.
14. Кабаков И. Нома, или Московский концептуальный круг. - Гамбург, 1995.- 217с.
15. Кабаков И. О тотальной инсталляции. Uber die «totale» installation. - Ostfidem: Канц, 1995. - 168с.

53. Крусанов А.В. Русский авангард. - Спб.: Новое литературное обозрение, 1996.-320с.

54. Крючкова В.А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений. - М.: Изобразительное искусство, 1985. -304с.

55. Крючкова В.А. Кубизм. Орфизм. Пуризм. Европа. Америка. Россия. 1905-1920. -М.: Олма-Пресс, 2000. -176с.

56. Малевич К. Черный квадрат. - СПб.: Азбука, 2001. - 574с.

57. Наков А. Русский авангард. - М.: Искусство, 1991. - 191с.

58. Неклюдова М.Н. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX - начала XX века. - М.: Искусство, 1991. - 397с.

59. Ризе Х. Нонконформисты. Второй русский авангард // Вопросы искусствознания. - 1997. — №1.

60. Розанова О.В. Основы Нового Творчества и причины его непонимания // Союз молодежи. - №3. - СПб., 1913.

61. Русский кубофутуризм. - СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. - 240с.

62. Сарычев В.А. Кубофутуризм и кубофутуристы: Эстетика. Творчество. Эволюция. - Липецк: Липецкое издательство, 2000. - 354с.

63. Сироткин Н. Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм // Вестник Челябинского университета. - Сер.2. Филология. 1999.-№2.-С.119-128

64. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. - М.: Искусство, 1988. - 285с.

65. Турчин В. Готовы ли мы писать новую историю русского искусства? // Вопросы искусствознания. - М,. 1996. - №1.

66. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. - М.: МГУ, 1993. - 248с.

67. Эстетические утопии «серебряного века» в России // Художественные модели мироздания. - М.: Наука, 1999. - Кн.2. - 368с.

Приложение.

Топ-37 русских художников

1.	Марк Ротко
2.	Казимир Малевич
3.	Василий Кандинский
4.	Марк Шагал
5.	Хайм Сутин
6.	Николя де Сталь
7.	Алексей Явленский
8.	Валентин Серов
9.	Тамара де Лемпицка
10.	Николай Рерих
11.	Кузьма Петров-Водкин
12.	Наталия Гончарова
13.	Николай Фешин
14.	Илья Репин
15.	Константин Сомов
16.	Илья Машков
17.	Борис Кустодиев
18.	Василий Поленов
19.	Юрий Анненков
20.	Иван Васильевич Клюн
21.	Василий Верещагин
22.	Зинаида Серебрякова
23.	Илья Кабаков
24.	Александр Яковлев
25.	Константин Маковский

26.	Владимир Баранов-Россини
27.	Иван Айвазовскмий
28.	Владимир Боровиковский
29.	Александр Родченко
30.	Михаил Ларионов
31.	Соня Делоне
32.	Михаил Нестеров
33.	Вера Рохлина
34.	Михаил Клодт
35.	Павел Кузнецов
36.	Александр Дейнека
37.	Борис Григорьев