

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ  
ГОУ ВПО «АЛТАЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Факультет искусств  
Кафедра теории искусства и культурологии

**ИСТОКИ АВАНГАРДНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ  
В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Методические рекомендации  
по истории отечественного искусства XX в.  
для студентов факультета искусств по специальности 031501.65  
«Искусствоведение» направления «Искусствоведение», специаль-  
ность 050501.65 «Профессиональное обучение (дизайн)»



Барнаул

---

Издательство Алтайского  
государственного университета  
2009

Составитель:

канд. искусствоведения, доцент *А.Л. Усанова*

Рецензент:

докт. искусствоведения, профессор *Т.М. Степанская*

Текст, построенный на основе принципов историзма и системности, содержит фактический материал по одной из ключевых тем учебного курса «История отечественного искусства XX в.».

Для студентов, преподавателей, для всех интересующихся искусством.

*Методические рекомендации обсуждены на заседании кафедры истории искусства и культурологии и утверждены научно-методическим советом факультета.*

План УМД 2009 г., п. 86а

Подписано в печать 27.10.2009. Формат 60x84/16.

Усл. печ. л. 1,0. Тираж 100 экз. Заказ 405.

Типография Алтайского государственного университета:  
656049, Барнаул, ул. Димитрова, 66

## Пояснительная записка

Тема зарождения и становления авангардных направлений в искусстве России XX в. является ключевой для понимания основных процессов в отечественном искусстве и особенностей художественной ситуации, сложившейся в русском – советском изобразительном искусстве первой трети XX в.

Динамика художественных процессов в России на рубеже XIX–XX вв. и в последующие два десятилетия в значительной степени отличается от последовательных, растянутых во времени изменений в художественно-культурной жизни страны в XIX в. Эта особенность, равно как историко-политические события в России 10-х гг. XX в., предполагает углубленное, разностороннее рассмотрение настоящей темы. Множественность терминов и понятий, определяющих художественные направления и течения в изобразительном искусстве данного периода, неоднозначность трактовок «русского авангарда» как художественного явления отечественным искусствоведением в разные годы XX в. актуализируют значение данной темы в рамках следующих учебных курсов: «Искусство русского авангарда»; «Искусство России 1-й половины XX в.», «История и теория дизайна».

### *Цель изучения:*

– сформировать у студентов целостное представление о развитии изобразительного искусства в России 1-й половины XX в. в контексте культурно-исторических процессов данной эпохи.

### *Задачи:*

- дать определения основным направлениям и течениям в изобразительном искусстве начала XX в.;
- рассмотреть сущностные и художественные особенности авангардных направлений;
- проследить трансформации художественного языка в изобразительном искусстве начала XX в.;
- охарактеризовать национальные особенности развития авангардных направлений в России;

Тема: *«Истоки авангардных направлений в русском изобразительном искусстве»*

1.1. Актуальность темы «русского авангарда» для отечественного искусствоведения.

1.2. Понятийные и сущностные особенности новаторских направлений в отечественном искусстве начала XX в.

1.3. Истоки авангардных направлений в изобразительном искусстве.

1.4. Национальные особенности русского постимпрессионизма начала XX в.

#### *Литература*

1. *Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л.* Золотой век художественных объединений в России (1820–1932): справочник. СПб., 1992.

2. *Федоров-Давыдов А.А.* Русское и советское искусство: статьи и очерки. М., 1975.

3. *Лапишин В.П.* Художественная жизнь России Москвы и Петрограда в 1917 году. М., 1983.

4. *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х гг.: очерки. М., 1971.

5. *Стернин Г.* Художественная жизнь России на рубеже 1900–1910-х годов. М., 1988.

6. *Крусанов В.* Русский авангард. 2 т. М., 2003.

7. *Цыбова Н.* Русский авангард из собрания Российского государственного архива. М., 2004.

8. *Каменский А.* Романтический монтаж. М., 1989.

9. *Рожин С.* Искусство России. М., 2005.

10. *Герман М.* 1920–1930. Государственный Русский музей. Живопись. М.; Нью-Йорк, 1988.

11. *Ковтун Е., Бабаназарова М., Газиева Э.* Авангард, остановленный на бегу. Л., 1989.

12. *Ковтун Е.* Письма В.В. Кандинского к Н.И. Кульбину // Памятники культуры. Новые открытия. Л., 1981.

13. *Поспелов Г.* Бубновый валет. М., 1990.

14. *Дегодь Е.* Русское искусство XX в. М., 2000.

15. *Степанян Н.* Искусство России XX в. Взгляд из 90-х. М., 1999.

#### *Учебные видеофильмы:*

1. У истоков авангарда... *Видео Гурман.* 1989.

2. Творчество В. Кандинского. *Видео Гурман.* 1989.

3. Творчество М. Шагала. *Видео Гурман.* 1988.

4. Русский авангард. Роман с революцией. *Видео Гурман.* 2003.

5. Художник солнца – Аристарх Лентулов. *Видео Гурман.* 1994.

6. Художники русского авангарда. 1910–1920 гг. Из собрания Государственной Третьяковской галереи. *Видео Гурман.* 2004.

## 1.1. Актуальность темы «русского авангарда» для отечественного искусствознания

На протяжении всего XX столетия отношение общества и отечественного искусствознания к новаторским художественным течениям начала века было неоднозначным: от настороженного восприятия современниками в дореволюционной России до провозглашения авангарда «искусством победившей революции» в послереволюционные годы; от уничижительных характеристик в адрес художников-авангардистов, обвинений в «формализме» в начале 1930-х гг. и последовавшего забвения «русского авангарда» как художественного явления на долгие десятилетия до «модного» увлечения «мистически-пророческими» концепциями русского авангарда в среде советской интеллигенции конца 1980-х – начала 1990-х гг.

Системное исследование отечественными искусствоведами новаторских течений в русском искусстве начала века начинается лишь в 1960–1970-х гг. в связи с общественно-политическими реформами в СССР конца 1950-х – начала 1960-х гг. Тогда на волне демократических преобразований, в культурной, художественной жизни страны начинают происходить значительные события:

1956 г. – в Москве и Ленинграде отковываются выставки П. Пикассо;

1960 г. – выставка мексиканских художников Д. Ривьеры, Си-кейроса, Ф. Кало;

1963 г. – открытие в Москве выставки Фернана Леже.

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

В столичной художественной среде появляется такая забытая фигура, как частный коллекционер. Наиболее известны *уникальное собрание русского авангарда* московского коллекционера Георгия Костаки (уезжая из страны в 1977 г., он оставил ее государству), крупные коллекции ленинградцев Абрама Чуднова, Соломона Шустера и др.

В конце 1950-х гг. происходят глобальные перемены в области пространственных искусств. Новые задачи, сформулированные Правительством СССР, а именно массовое жилищное строительство, побуждают архитекторов обратиться к опыту классиков конст-

*руктивизма* – яркого проявления отечественного авангарда 1920-х гг. (К. Мельникова, Н. Ладовского, В. Татлина и др.).

К 1970-м гг. в журналах «Декоративное искусство СССР», «Советское искусствознание» появляются первые публикации Ю. Герчука, С. Хан-Магомедова, А. Каменского, посвященные исследованию некоторых аспектов авангардного искусства. В 1971 г. издается монография Д. Сарабьянова «Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х гг.», где впервые анализируется творчество апологетов русского авангарда – М. Ларионова, Н. Гончаровой, А. Шевченко; в ежегодном сборнике «Панорама искусства 1977» Г. Поспеловым публикуется дискуссионная работа «О «валетах бубновых и вылетах червонных», о живописцах-новаторах 1910-х – начала 1920-х гг.

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

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

В конце 1980-х – начале 1990-х гг., на сломе политических эпох в СССР, творческий плюрализм художественных процессов побуждает критиков и историков искусства проводить аналогии с активизацией художественных новаторств в послереволюционный период («вторая волна русского авангарда» или «советский аван-

гард»), актуализируя его всестороннее изучение. Лишенный политической конъюнктуры, «взгляд из 90-х», по выражению Н. Степанян, позволяет объективно оценивать художественный авангард, включая его в контекст развития международного искусства. В свою очередь этот процесс требует преодоления терминологических и понятийных разночтений, их унификации для определения и изучения художественных явлений сходного порядка.

### *1.2. Понятийные и сущностные особенности новаторских направлений в отечественном искусстве начала XX в.*

В обобщающие понятие *авангард* (передовая, передний край) критики включают различные экспериментальные, модернистские течения в искусстве XX в.

В советской эстетике и критике со 2-й половины XX в. нередко фигурировал термин «*модернизм*», обозначающий совокупность нереалистических, абстрактных направлений в искусстве. Следует отметить, что этот термин, часто употреблялся с негативным оттенком, при этом «негатив» акцентировался на таких особенностях авангардизма, как отказ от классических норм изобразительности, размывание границ между искусством и реальностью и т.д.

В течение двух десятилетий начала XX в. первооткрывателями радикальных художественных новаторств являлись сменявшие друг друга авангардные направления. Выдвижение основных идей в истории русского авангарда приходится на 1900–1910-е гг. В это время в странах Западной Европы и России практически синхронно развиваются *кубизм, футуризм, экспрессионизм, абстракционизм* и др.

Дальнейшие политические события (войны, революции), развернувшиеся в Европе и России в начале века, не позволяют рассматривать существование авангардных художественных идей в едином культурном пространстве.

Начало 20-х гг. XX в. России отмечено бурным воплощением теоретических концепций «*супрематизма*» 1910-х гг., их плодотворным развитием и реализацией в идеях «*конструктивизма*», почти обретшего статус искусства «новой революционной эпохи».

В качестве *основного свойства всех авангардных программ* искусствоведами выделяются следующие черты:

– *противостояние по отношению к «консервативной» традиционной культуре,*

- отказ от классических норм изобразительности и красоты,
- ориентация на формальную новизну (кубизм, абстракционизм) или примитив, архаические изобразительные формы и т.д.

Необходимым условием существования авангардного искусства является его способность к постоянному самообновлению, наличие «художественного открытия», что в свою очередь объясняет программность выступлений авангардистов разных творческих убеждений, а также публикацию манифестов и деклараций, в которых присутствует постоянная обращенность в «будущее», глобальная «проектность» творческих замыслов, склонность к пророчеству и «жизнестроительству» посредством искусства.

Революционность творческих установок художников-авангардистов удачно синхронизировалась с глобальными идеями мирового переустройства революционеров-романтиков, что позволило им в первые послереволюционные годы позиционировать себя как «пролетарии изобразительного искусства» в противовес «буржуазной» художественной традиции.

«Антитрадиционализм» художественного языка авангардного искусства выражается в том, что художник, создавая субъективную модель мира, ориентирован на *формальную новизну*, он подвергает изображение *экспрессивным деформациям, аналитическому расчленению, различным игровым преобразованиям*, вплоть до полного вытеснения изобразительности в *абстрактном искусстве*. При этом часто произведение приобретает характер самоценного объекта реальности.

### **1.3. Истоки авангардных направлений в изобразительном искусстве**

Трансформации художественного языка в изобразительном искусстве восходят к *периоду формирования французского импрессионизма* как революционного направления в истории мировой художественной культуры последней трети XIX – начала XX в.

*Импрессионизм*, зародившийся в 1860-х гг., наиболее ярко проявился в творчестве Эдуарда Мане, Огюста Ренуара, Эдгара Дега и привнес в живопись неожиданные точки зрения и ракурсы, фрагментарность композиции, изображения случайных движений и ситуаций.



В импрессионистическом пейзаже (1870–1880-х гг.) вырабатывается последовательная система пленэра, когда при работе на открытом воздухе, в произведении создается ощущение вибраций света и воздуха, посредством разложения сложных тонов на чистые цвета солнечного спектра (Жюль Моне, Камилль Писсаро, Альфред Сислей).

С середины 1880-х гг. в изобразительном искусстве формируется ряд направлений, условно именуемый *постимпрессионизмом*.

Суть постимпрессионистических творческих поисков, диаметрально противоположна эстетике импрессионизма. Художник стремится к передаче не сиюминутных, а существенных состояний жизни, духовных исканий. Поиски «новых» средств художественного выражения шли в разных направлениях: воплощение знаков, символов и образов в символизме Поля Гогена, декоративно-живописная стихия *модерна* в произведениях Анри Тулуз-Лотрека, живописно-конструктивный анализ предметного мира Полем Сезанном, эмоциональная выразительность цвета и формы в работах Винсента Ван Гога (предвосхитившего пришествие *экспрессионизма*).

Более радикальные формальные изменения в искусстве приходятся на 1900–1910-е гг. в связи с развитием *французского кубизма* – одного из постимпрессионистских течений, подготовившего развитие *футуризма* и *абстракционизма*. Основателем кубизма являлся П. Пикассо («*Авиньонские девицы*», 1907 г.). Однако в русских художественных кругах муссировался слух, распространяемый ввернувшимся из Франции Сергеем Судейкиным, о том, что незадолго до «открытия» кубизма Пикассо пристально изучал произведения Врубеля, экспонировавшиеся на парижской выставке 1905 г., подолгу рассматривая его кристаллическую манеру письма.

В процессе развития кубизма искусствоведы выделяют три периода.

Первый, до 1909 г., – «*сезанновский*» период, по имени Поля Сезанна, чье творчество основывалось на решении живописных задач и построении посредством контрастного цвета материально устойчивой объемной формы. В этот период массивные изобразительные формы напоминали негритянскую пластику.

Второй период развития кубизма относится к 1909–1912 гг. и классифицируется искусствоведами как «*аналитический*» кубизм, когда форма начинает дробиться на мелкие грани и плоскости, сходящиеся под углом (П. Пикассо «*Портрет Воллара*», 1910 г.).

В конце *аналитического* периода кубизма П. Пикассо в структуру картины включает коллажи из обрывков газет, надписи и наклейки, вклейки из цветной бумаги, графические знаки. Эти приемы знаменуют собой переход к периоду «*синтетического*» кубизма (1912–1914 гг.). Последующее развитие принципа коллажирования переходит в систему *контррельефов* (вторжение в реальное пространство из пространства картины) не только в творчестве П. Пикассо, но и получает широкое распространение в России в творчестве В. Татлина, О. Розановой, Л. Поповой, И. Клуна, В. Лебедева (1912–1915 гг.) и др.

Под влиянием французского кубизма, главным образом в Италии, складывается стилистика *футуризма*. Подобно кубистам, футуристы, отвергая предшествующие течения, призывают к созданию новой реальности посредством искусства. Один из *основных принципов футуристической картины* – совмещение в одной композиции различных моментов движения, преобладание вертящихся и мелькающих форм – зигзаги, воронки, эллипсы либо скошенный конус и т.д.

В России начала XX в. в изобразительном искусстве кубизм и футуризм сливаются воедино (*кубофутуризм*) в творчестве К. Малевича, Д. Бурлюка, О. Розановой, Л. Поповой, А. Экстер и др.

Одним из базовых открытий авангарда к началу 1910-х гг. является *абстракционизм* (абстрактное, беспредметное или нефигуративное искусство).

*Абстрактное искусство*, сохраняя традиционные видовые (живопись, графика, скульптура) и технические признаки изобразительного искусства, отказывается от изображения окружающего мира, от принципа изобразительности. В 1910-х гг. *абстракционизм* формируется как программное направление, в котором произведение основывается исключительно на формальных элементах (линия, цветовое пятно, отвлеченная конфигурация).

Средства выражения в абстрактном искусстве используются художником для воплощения духовной концепции, душевного или психологического состояния автора и выражения его миропонимания.

Основоположниками *абстракционизма* явились русские художники В. Кандинский, К. Малевич, которые в своем творчестве, как правило, опирались на мистические идеи. *Первоэлементы формы* трактовались ими как *живописные знаки*, наделенные пер-

воначальным духовным содержанием, а пластические формулы, организованные из этих знаков, представляли собой модель взаимоотношений элементов космоса.

С момента возникновения абстракционизма в нем определяются две линии: геометрический абстракционизм, основанный на правильных, четко очерченных конфигурациях («супрематизм» К. Малевича, композиции Мондриана и др.), и лирическая абстракция, в которой композиция организуется из свободно располагаемых и перетекаемых форм (в произведениях В. Кандинского).

Эти формальные различия отражают различия в мировосприятии художников и различия их идейно-художественных программ:

– геометрические абстракции, построенные из ограниченного набора правильных форм локальных цветов, отражают устойчивые «субстанциональные» состояния;

– лирические композиции, состоящие из плывущих взаимопроникающих форм, сосредоточены на динамических процессах.

Анализируя возникновения и бытование новаторских художественных течений, мы отмечаем синхронность этих явлений как в европейском, так и в отечественном изобразительном искусстве, однако кажущаяся интернациональность авангарда разрушается при всестороннем глубоком его изучении, когда обнаруживаются национальные и прежде всего сущностные различия этих направлений в Европе и России. По выражению Н. Степанян, «художественная идея в Европе – этап художественного процесса, художественная идея в России – религия...»

#### **1.4. Национальные особенности русского постимпрессионизма начала XX в.**

Развитие и формирование «новаторских» течений в русской живописи начала XX в. тесно связаны с творческой деятельностью художников, в разное время входивших в объединение «Бубновый валет» (1911–1917 гг.) и фигурой М. Ларионова (1881–1964 гг.).

В конце 1910 г. М. Ларионовым и Н. Гончаровой в Москве была организована выставка под эпатазирующим публику названием – «Бубновый валет», преобразованная вскоре в одноименное художественное объединение, в состав которого в разное время входили П. Кончаловский, Р. Фальк, А. Ленгулов, И. Машков, А. Куприн. В выставках (особенно первых) «бубновых валетов» принимали участие и более радикальные новаторы – Д. Бурлюк, М. Ларионов,

Н. Гончарова, Л. Попова, В. Татлин, К. Малевич и Ал. Шевченко, питерцы – Н. Альтман, К. Богуславская, И. Пуни.

Для многих русских художников-авангардистов это объединение явилось своеобразным трамплином для дальнейшей экспериментальной деятельности, однако на первом этапе «идеология отрицания недавнего художественного прошлого» – передвижнического натурализма, мироискуснического стилизаторства, символической неопределенности «Голубой розы» и тем более академизма, объединяла как русских последователей Сезанна, так и будущих философов-«беспредметников».

Особенность становления русского авангарда заключалась в стремлении художников освободить живопись от несвойственных ей назидательности, литературности и стилизации. Обратится к ее природным свойствам: цвету, линии и пластике.

Увлечения красотой самой поверхности холста и красочного месива способствовали стремительным живописным трансформациям в 1910–1914 гг.: от освоения опыта Сезанна к *фовизму*, уже «отгремевшему» в Европе, к зародившемуся *кубизму*. (*Фовизм от фр. «дикий»* – направление в искусстве 1900-х гг., для которого характерны обращение к открытому цвету, контрастным сопоставлениям, «оконтуривание» изображение, отказ от светотеневой моделировки и перспективы.)

Однако обращение русских художников к передовому опыту французского искусства, это не прямое цитирование живописных приемов и методов, а *национальное переосмысление новых возможностей искусства*.

Русский *фовизм* прямолинеен и экспрессивен как лавочная вывеска (работы П. Кончаловского «Бой быков», «Портрет художника Якулова» 1910 г.; И. Машкова «Синие сливы» 1910 г.), *кубизм подчеркнуто декоративен с чертами примитивизма, корни которого уходят в народное творчество* (П. Кончаловский «Сиенский портрет» 1912 г., И. Машков «Автопортрет» 1911 г.).

Кубистические картины – панно Аристарха Лентулова 1913–1915 гг., «Василий Блаженный», «Москва», «Звон. Колокольня Ивана Великого», явились ярким результатом плодотворного синтеза русского национального своеобразия и европейских художественных новаторств. Памятники старой русской архитектуры, национальные святыни в произведениях Лентулова, невоспроизведение архитектурного объекта, а произвольные вариации на тему, где

причудливо сложное переплетение цветовых и фактурных построений, их «азиатская яркость» утрируется использованием коллажа с выразительно русским акцентом – наклеенные «золотые», «серебряные» бумажки.

Условия «тотального» живописно-формального эксперимента делают жанр натюрморта очень популярным в среде художников-новаторов, однако и пейзажи и портреты первых русских авангардистов становятся чем-то близки натюрморту: Впервые жанры начинают утрачивать обособленность, разрушается жанровая иерархия.

Наряду с решением живописных задач и поиском новых возможностей в живописи, организаторами выставок (чаще всего ими являлись М. Ларионов, Д. Бурлюк) проводились разного рода диспуты о путях развития современной живописи. На одном из таких диспутов М. Ларионов, ссылаясь на слишком очевидную приверженность участников «бубнового валета» французскому искусству, в ущерб национальным интересам предлагает объединение.

В декабре 1911 – январе 1912 г. М. Ларионов выступает организатором скандальной выставки «Ослиный хвост», в которых участвовали главным образом художники с единой эстетической программой, обращенной к крестьянской и солдатской тематике, изучению и интерпретации городского фольклора и изобразительных форм народного искусства.

Центральное место в экспозиции занимали работы (около 50 произведений) Н. Гончаровой, посвященные крестьянской тематике: «Беленье холста», «Покос», а также цикл «Четыре евангелиста», выполненный подобно иконостасу. Лубочное изображение святых, равно как и присутствие этих работ на выставке с эпатажным названием, цезурой было названо «кощунственным» действиям. М. Ларионов выставил серию «солдатских» картин («Отдыхающий солдат», «Развод караула» и др.), ряд жанровых работ были представлены К. Малевичем («Похороны крестьянина», «Работа на мельнице»).

Весной 1913 г. по инициативе М. Ларионова организована выставка «Мишень», которую художник рассматривал как заключительную, в первом цикле выступлений своих единомышленников-новаторов («Бубновый валет», «Ослиный хвост»).

Накануне выставки ее организаторами в Политехническом музее был проведен диспут «Восток, национальность и Запад», на ко-

тором с докладами выступили М. Ларионов («Лучизм Ларионова»), И. Зданевич, А. Шевченко («Футуризм Маринетти»). В основе теории «лучизма» Михаила Ларионова (одного из первых вариантов беспредметной живописи) лежит идея освобождения живописи ради решения чисто живописных задач, суть ее заключается в изображении не самих предметов, а отраженных от предметов цветочных лучей. (В марте 1914 г., на последней выставке «№4», организованной М. Ларионовым в России, впервые были экспонированы его «лучистые» картины.)

В экспозиции выставки наряду с работами М. Ларионова («Еврейская Венера», «Молдавская Венера»), Н. Гончаровой («Продавщица хлеба»), К. Малевича, М. Шагала, А. Шевченко экспонировались картины художников-самоучек Нико Пиросмани, фельдфебеля Т. Богомазова, образцы русского и восточного народного искусства.

«Открытие» близкими друзьями М. Ларионова (Ильей Зданевичем, Михаилом Ле-Дантю) творчества Тифлисского художника-самородка Н. Пиросманишвили (Пиросмани), чьи произведения оказались столь созвучны эстетической установке приверженцев новаторских направлений, способствовало основанию программного направления *«примитивизм»*. *«Примитивизм»* – сознательное упрощение художественных образов и выразительных средств, один из вариантов авангардизма, ориентированный на эмоциональную и художественную выразительность народного и детского творчества. Возникновение и развитие *примитивизма* было вызвано неприятием современной урбанизированной жизни, унифицированной массовой культуры и отстраненностью элитарного искусства.

Суть новаторских исканий художников «ларионовского» круга сформулирована в декларации, опубликованной в каталоге «выставки картин группы художников «Мишень»: «...мы стремимся к Востоку и обращаем внимание на национальное искусство, мы протестуем против рабского подчинения Западу, возвращающему нам наши же и восточные формы в опошленном виде и все нивелирующему...».

Таким образом, в качестве национальных особенностей развития художественных новаторств в России 1900–1914 гг., периода формирования авангардных направлений, можно отметить *«многоукладность»*, характерную для русского изобразительного искусства начала века, а также отрицание непосредственно предше-

*ствующих художественных традиций, обращение к «другим традициям» – русской иконописи, изобразительному фольклору, примитиву.*

Конец 1915 г. в России даст миру принципиально новый интернациональный художественный язык как форму постижения мира. На выставке «0.10» Малевич выставит около 40 супрематических картин и среди них «Черный квадрат», как скачек в беспредметность.

### ***Контрольные вопросы и задания***

1. Назовите причины обострения исследовательского интереса в отечественном искусствознании 1960–1980-х гг. к художественным явлениям начала XX в.
2. Перечислите основные свойства авангардных художественных течений и направлений в целом.
3. Охарактеризуйте этапы формирования кубизма. Назовите произведения, отражающие особенности каждого периода.
4. Назовите художественные явления прошлого, интерпретированные русскими авангардистами 1910-х гг.
5. Выполнить стилистический анализ произведений И. Машкова 1900–1915 гг. (3–4 произведения).
6. Выполнить стилистический анализ произведений А. Лентулова 1913–1915 гг. (3–4 произведения).
7. Выполнить стилистический анализ произведений Н. Гончаровой из цикла «Четыре евангелиста».