

Вознесенская Анастасия Павловна

РУССКАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Статья посвящена вопросу о том, как в изобразительном искусстве проявилась трансформация сознания, создавшая русскую интеллигенцию. Интеллигенция участвовала в изобразительном искусстве в трех ролях. Первое: как трансформатор системы ценностей, основанной на свободе личности единичного человека. Второе: как общность людей, реализующих новую систему ценностей в своем творчестве. Третье: как объект изображения.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2012/9/11.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2012. № 9 (64). С. 41-46. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2012/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

6. Скребнев В. А., Ванин В. А. Фестивальное движение в российской провинции середины 1950-х годов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 6. Ч. II. С. 181-185.
7. Слезин А. А. Огосударствление комсомола: неоднозначность последствий // Юридический мир. 2006. № 9. С. 75-80.
8. Слезин А. А., Беляев А. А. Коммунистическое «министерство молодежи» в духовной сфере жизни послевоенного советского общества // Политика и общество. 2009. № 12. С. 30-34.
9. Слезин А. А., Беляев А. А. Состав провинциальных комсомольских организаций после Великой Отечественной войны // Историческая и социально-образовательная мысль. 2011. № 3. С. 25-32.
10. Слезин А. А., Беляев А. А. Школьные комсомольские организации в условиях послевоенного развития: 1945-1954 гг. // Берегиня. 777. Сова: Общество. Политика. Экономика. 2010. № 3. С. 19-29.
11. Шифрин Г. Коль дружить, так дружить... // Комсомольское знамя. 1956. 21 октября.

УДК 7.035(47+57)«18/19»+008

Культурология

Статья посвящена вопросу о том, как в изобразительном искусстве проявилась трансформация сознания, создавшая русскую интеллигенцию. Интеллигенция участвовала в изобразительном искусстве в трех ролях. Первое: как трансформатор системы ценностей, основанной на свободе личности единичного человека. Второе: как общность людей, реализующих новую систему ценностей в своем творчестве. Третье: как объект изображения.

Ключевые слова и фразы: интеллигенция; изобразительное искусство; свобода личности; система ценностей; трансформация сознания.

Анастасия Павловна Вознесенская

Кафедра теории и истории культуры

Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств

anvoznenskaya@yandex.ru

РУССКАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО[©]

Трансформация сознания, выделившая личность единичного человека из социума и создавшая субкультуру русской интеллигенции, ярко и разносторонне реализовалась, в первую очередь, в журнальной полемике и в художественной литературе. Область изобразительного искусства также отобразила эти изменения в сознании. Интеллигенция участвовала в изобразительном искусстве в трех ролях.

Первое: как специфическая субкультура, основанная на радикальном освобождении личности, она трансформировала систему общественных ценностей, что повлияло на систему ценностей и значений изобразительного искусства. Именно: эта система ценностей, с одной стороны, перестала быть сословной, а сделалась личностной. Художник перестал следовать готовым ценностным нормам. Ценностью стала самостоятельность взгляда на вещи и их оценки. С другой стороны, смыслы и значения создаваемых художником произведений должны были быть доступными и понятными каждому. Главной ценностью изображений стала не «красивость», а «правдивость», вычлняемая из личных впечатлений художника (как вычлняется научное знание из наблюдаемого факта). Знак (картину) и её значение (смысл) разделил рубеж их взаимного освобождения друг от друга. Вся эстетическая, семантическая, смысловая ценность картины концентрировалась не на полотне, а за ним - ее носителем было не изображение, а то, что изображено (оно не зависит от факта изображения, а факт изображения - от того, что изображено). При этом важным компонентом остается эмоциональная и смысловая связь зрителя с изображением. Оценивая и осмысляя картину передвижников, мы обсуждаем не изображение, а изображенных людей как живых в их жизненных обстоятельствах.

Второе: интеллигенты участвовали в искусстве как креативные личности, реализующие новую систему ценностей в товариществе передвижных выставок, доступных как можно большему количеству зрителей, независимо от их сословного положения.

Третье: как объект изображения - одинокие, выходящие за пределы общественных связей сильные личности, сами выбравшие свой путь и несущие неразделенную ответственность за себя и других людей.

Самым заметным явлением в этой области стал знаменитый бунт 14-ти художников в Академии Художеств 28 ноября 1863 года, отказавшихся от участия в конкурсе на золотую медаль Академии - писать картину на тему скандинавской мифологии. Тем самым они лишались бесплатных мастерских и поддержки Академии в дальнейшем. Художники образовали самостоятельную артель.

В 1865 году Крамской впервые устроил выставку живописи не в столицах - Москве и Санкт-Петербурге, а в провинции - в Нижнем Новгороде, на городской ярмарке. Через некоторое время артель начала распадаться. Некоторые ее члены вернулись в Академию Художеств. Ушел из Артели и сам Крамской. По

инициативе художника Г. Г. Мясоедова возникло новое объединение, включившее уже более широкий круг художников и выработавшее свой устав - Товарищество передвижных выставок. 23 ноября 1869 года устав подписали некоторые члены Артели и еще ряд крупных художников, в их числе - Репин, Шишкин, Васильев, Ге, Клодт, Саврасов, Перов, Прянишников, Якоби, Корзухин и другие. Устав был утвержден Министерством Внутренних Дел 2 ноября 1870 года. Первая выставка товарищества открылась в здании Академии Художеств 28 ноября 1871 года в Санкт-Петербурге. Место проведения выставки было обусловлено тем, что некоторые члены Артели к открытию выставки уже получили звание академиков. Первая передвижная выставка посетила всего четыре города - Санкт-Петербург, Москва, Киев и Харьков, а пятнадцатая объездила четырнадцать городов. Однако вскоре, когда стало ясно, что передвижники подрывают устои академического направления, Академия перестала предоставлять для них свои залы и попыталась одновременно с товариществом в тех же городах устраивать свои передвижные выставки. Товарищество просуществовало до 1920-х годов XX века [3, с. 42-44].

Роль товарищества в русском искусстве была огромной. Главное, что привлекало художников - это возможность самостоятельного свободного творчества, не ограниченного ни формальными правилами, ни вкусами заказчиков, а также неограниченная широта аудитории. Практически все выдающиеся художники 2-й половины XIX века прошли через это товарищество с его предельно демократическими творческими принципами. Оно по существу определило облик русской культуры в области пластических искусств - живописи и скульптуры.

Живопись передвижников резко отличалась от живописи 1-й половины XIX века. Первое, что мы замечаем, рассматривая картины передвижников - это отсутствие «красивости», которая перестала быть специальным достоинством. Ее заменила «правдивость». При этом способ изображения становился не столь важным. Стремление к красоте вернется только во времена «Мира искусства» на рубеже XIX-XX веков, став полемическим знаменем этого объединения. Виртуозность живописной техники не культивируется как специальное достоинство. Общий колорит картин передвижников, как правило, тусклый, погашенный. Яркие цвета на картинах появляются не столь часто (единственное исключение - картины А. И. Куинджи). По большому счету, виртуозной живописной техникой в европейском понимании владеют всего два передвижника - И. Е. Репин и В. А. Серов. Главное внимание как художников, так и зрителей и критиков сосредоточено на том, что изображено. При этом большое внимание уделяется тому, что эмоционально связывает картину со зрителем - «душе». И. Н. Крамской, описывая в своем письме больному пейзажисту Васильеву первую выставку передвижников, писал: «Пейзаж Саврасова («Грачи прилетели!») есть лучший, и он действительно прекрасный, хотя тут же Боголюбов... и барон Клодт, и И. И. [Шишкин]... душа есть только в «Грачах»» [Там же, с. 6]. Если можно говорить о вкладе передвижников в мировую живопись, то это - специфический жанр, созданный И. И. Левитаном, Ф. А. Васильевым, А. К. Саврасовым, В. Д. Поленовым, отсутствующий в европейском искусстве - щемящий душу, «тоскливый» пейзаж, изображающий сарай, покосившийся забор, жалкие избы, тающий снег, слякоть, тощие березки, бедных людей - обитателей этих мест. При всем разнообразии творческих установок и художественных манер в живописи передвижников - от В. Г. Перова до В. А. Серова - неизменно присутствовали компоненты социальной значительности и активный интерес и сочувствие к жизни простого народа. Множество картин передвижников посвящены социально значимым сюжетам, нередко заостренным, мелодраматическим, подобно поэзии Н. А. Некрасова («Сельский крестный ход на пасхе», «Тройка», «Проводы покойника» В. Перова, «Всюду жизнь» Н. А. Ярошенко, «На войну» К. Савицкого, «Прачки» А. Архипова). Главные компоненты их эстетики: с одной стороны - правдивость реализма, независимого от сознания зрителя и, с другой стороны, возвращение этой «неприкрашенной реальности» в прямую «душевную» связь с эмоциональным состоянием сознания зрителя. Все это - как объективирующий реализм изображения, так и социальные связи изображения с сознанием зрителя - соответствовало взглядам русской интеллигенции.

Сохранившиеся фотографии людей 1860-х годов подтверждают демонстративное отличие облика интеллигентов от окружающего общества. Показателен в этом отношении облик публициста-народника П. И. Якушкина, запечатленный на фотографии (1860-е годы). Его поза вызывающе свободна и разительного отличается от того, что обычно можно увидеть на портретах: он сидит на декоративной псевдо-античной балюстраде фотографического ателье, поджав под себя ноги. На первом плане оказываются высокие смазные сапоги, в которые заправлены брюки. Лицо обрамляет густая борода. С сапогами и бородой плохо совмещаются очки, сквозь которые на зрителя устремлен внимательный и независимый взгляд умных глаз. Рядом небрежно брошена шапка. На другой фотографии тех же годов - взлохмаченный, с растрепанной бородой человек - публицист и революционер Г. З. Елисеев. Его дерзкий взгляд и сложенные на груди руки заставляют вспомнить персонажа картины И. Е. Репина «Отказ от исповеди» [1, с. 48-49, 240-241].

Создавались произведения живописи, прямо и непосредственно отражающие проблемы интеллигенции. В первую очередь, к ним относятся произведения Н. Ярошенко, создавшего многочисленные портреты курсисток. Г. И. Успенский, описывая свое впечатление от картины Н. А. Ярошенко «Курсистка», проясняет самое главное в облике девушки: «Художник, выбирая из всей этой толпы «бегущих с книжками» одну самую ординарную, обыкновенную фигуру, обставленную самыми ординарными аксессуарами простого платья, пледа, мужской шапочки, подстриженных волос, тонко подмечает и передает вам... самое... главное: чисто женские, девичьи черты лица, проникнутые на картине... присутствием юношеской светлой мысли... Вот это-то изящнейшее, не выдуманное и притом реальнейшее слитие девичьих и юношеских черт в одном

лице, в одной фигуре, осененной не женской и не мужской, а «человеческой» мыслью, сразу освещало, осмысливало и шапочку, и плед, и книжку и превращало в новый, народившийся, небывалый и светлый образ человеческий» [14, с. 136].

На картине «Студент» изображен молодой человек с острым, вызывающим взглядом в сторону зрителя, в шляпе и в пледе.

На обороте эскиза картины «Всюду жизнь» Ярошенко делает карандашный набросок «Арест пропагандистки». На нем представлена девушка, связанная крестьянами, которые передают ее полицейскому чину - одна из сцен трагического непонимания народом людей, которые полагали, что они борются за его освобождение.

Наиболее значительные образы радикальных интеллигентов созданы И. Е. Репиным. На эскизе И. Е. Репина «Студент-нигилист» (1883 г.) изображен небрежно одетый молодой человек. Его взгляд недоверчив и несколько ироничен, его подбородок украшает рыжая, немного неаккуратная борода.

Несколько картин И. Е. Репина, изображающих нигилистов, далеко выходят за рамки простой реалистической изобразительности. Речь идет о картинах «Сходка», «Отказ от исповеди», «Арест пропагандиста», «Не ждали». Каждая из них представляет собой не просто реалистическую жанровую сценку, а драматическое событие, требующее от зрителя не простого узнавания, а активного осмысления. Люди, изображенные на этих полотнах, некрасивы, неряшливо одеты, даже неприятны. В их глазах горит огонь и нетерпение, они не склоняются перед обстоятельствами. Это не просто обобщенный тип революционера, эти люди показаны в состоянии острого переживания в критической ситуации своей жизни. При этом автор картин явно не сглаживает бытовую сценку. На картине «Сходка» мы видим склонившихся вокруг стола революционеров. Их лица выхвачены из темноты ярким, колеблющимся светом единственной лампы. Мы их видим за столом, на котором стоят стаканы с чаем и пепельница, полная окурков. Один из них - взлохмаченный, вскочил в порыве спора, пытаясь убедить в чем-то остальных, а более всего - стоящего человека, покуривающего папироску, храня ледяное спокойствие.

Картина «Отказ от исповеди» показывает изможденного арестанта в безобразном тюремном халате, на тюремной койке, приговоренного к смертной казни, который с гордым, вызывающим видом отвергает предложение священника исповедоваться, как это делали многие народовольцы. Картина Репина писалась под непосредственным впечатлением процесса 193-х «Дела о пропаганде в Империи», войны между террористами и властями, разгоревшейся после дела Веры Засулич. По воспоминаниям В. В. Стасова [7, с. 185], прямым поводом для написания картины стало яркое впечатление от чтения стихотворения В. Минского «Последняя исповедь», содержавшего речь приговоренного к казни: «Прости, Господь, что бедных и голодных / Я горячо, как братьев, полюбил... что вечное добро / Я не считал несбыточной сказкой... / Народ! Народ! Жених свою невесту / Не любит так, как я любил тебя!.. Дом родимый, / Отца и мать безропотно я бросил, / И лишь тебе, как бы отшельник Богу, / Я посвятил всю жизнь, все силы духа...» [10, с. 460-463]. От исповеди и покаяния, как правило, отказывалось большинство приговоренных к казни.

В картине «Арест пропагандиста» революционер наделен чертами нерушимой воли и стойкости. Он окружен толпой враждебно настроенных людей, одни из которых, в том числе крестьянин, держат его за руки, другие роются в его бумагах. Жандармский офицер читает, видимо, прокламацию. Мы видим огромное количество смятых записочек и бумажек, высыпавшихся из портфеля революционера. Сыщик передает офицеру очередную пачку компромата. У стены сидит доносчик, несколько крестьян у окна равнодушно взирают на происходящее.

В картине «Не ждали» мы видим собравшихся у стола членов семьи, пораженных появлением печального человека в бедной, поношенной одежде, который входит в ярко освещенную комнату, вернувшись с каторги. Видимо, никто его не ждал: взгляд молодой горничной, открывающей дверь, недоверчив и брезглив; женщина (мать) испуганно вскочила с кресла, молодая женщина за роялем прекратила игру, младшая девочка испугана и напоминает ошетинившуюся кошку. Только на лице мальчика мы видим подобие узнающей улыбки. Вошедший с некоторым страхом, нерешительно, но напряженно смотрит в глаза матери, одетой в траур. На стене висят гравюры портретов поэтов Шевченко и Некрасова, а между ними - гравюра «Христос на Голгофе».

Во всех описанных картинах ситуация исключительно напряженная. Главные персонажи картин представлены самим себе в положении одиночества и отчуждения от других людей. Но они сами выбрали свою судьбу. Искусствовед Г. Г. Пospelов находит в народовольческом цикле картин Репина аналогии с картинами на традиционные евангельские сюжеты мирового искусства о страданиях Христа. «Сходка» напоминает о «Тайной вечере» (на картине изображено тринадцать человек), «Арест пропагандиста» - взятие Христа под стражу, «Отказ от исповеди» - темы страданий Христа, «Не ждали» - сцену воскресения из мертвых [11, с. 182]. Ни один из современников Репина не сравнится с ним в количестве произведений, посвященных борьбе революционеров. Кроме перечисленных картин им созданы: «Под конвоем», «Поминальный митинг у стены коммунаров на кладбище Пер-Лашез», «Какой простор!», «Революционерка перед казнью», эскизы неосуществленных картин на тему революции 1905 года - «Разгром демонстрации», «Красные похороны», другие варианты картин «Не ждали», «Отказ от исповеди» и «Арест пропагандиста», карандашный рисунок «Каракозов перед казнью» [3, с. 96].

Необходимо сказать еще об одной картине Репина, показывающей интеллигенцию с несколько другой точки зрения - скорее, иронической. Это картина «17 октября 1905 года». На картине показана толпа, состоящая, главным образом, из интеллигенции всех родов, ликующая по поводу провозглашения царского манифеста, дарующего Конституцию. В. В. Розанов писал об этой высоко ценимой им картине: «Картину эту

хочется назвать лебединою и вместе завещательною песнью великого художника... Конечно, все жившие в 1905-1906 годах в Петербурге скажут о картине: «Это - так! Это - верно!» Несут на плечах маньяка, с сумасшедшим выражением лица и потерявшего шапку... Это «назарей» революции... умственная роль его не-большая: самого его несут на плечах, и он в свою очередь держит над толпою «венки победы» (разорванные кандалы). Впереди всей процессии два гимназиста и... студент в фуражке... - инструктор пения и идей... в первой же линии, прямо «в рот» зрителю, орет песню курсистка... Репин, не замечая сам того, нарисовал «масленицу русской революции», карнавал ее, полный безумия, цветов и блаженства» [12, с. 368]. Это - революционный вариант «Крестного хода в Курской губернии». Исполненные мастерства характеристики персонажей этой картины свидетельствуют о том, что Репин иронически отнесся к событию объявления Конституции, сохраняя дистанцию от своих персонажей.

Живопись И. Е. Репина фиксирует важный факт: революционность стала обыденной. Существовали люди, которые хотели быть хотя бы частично причастными к тем идеям, которые несла радикальная интеллигенция, заимствуя те формы одежды, которые в 70-е годы были распространены в среде интеллигенции.

Существуют изображения людей, заимствующих стиль одежды интеллигенции, будучи совершенно из других слоев общества. Очень большую популярность в России приобрела рубашка-гарibaldiйка красного цвета с маленьким отложным воротничком и длинными рукавами на манжете, которую носили главным образом женщины. На портрете Е. И. Репина одна из самых элегантных женщин Петербурга, баронесса В. И. Икскуль, изображена одетой подобно курсистке в гарibaldiйку, но только в одежде с кружевами от дорогого портного [6, с. 241-242]. На «Первой фотобиеннале историко-архивной фотографии из архивов и библиотек», проходившей в Мраморном дворце Санкт-Петербурга, был размещен автопортрет фотографа А. О. Карелина, датированный 1870-ми годами. Этот человек предстает на фотографии одетым крайне небрежно, в духе нигилистов и народников - на его плечи наброшен плед с кистями, он одет в костюм очень свободного покроя, его рубашка также свободна и собралась большими складками, висящими на животе. Его поза небрежна, на голове - шляпа, надвинутая на глаза, на его лице - широкая, кустистая, «народная» борода. При всем этом манжеты его рубашки аккуратны и украшены запонками. В руках у него блокнот и перо - он что-то рисует.

К началу XX века передвижничество как концепция отношения к жизни и к искусству клонилось к закату. На первый план стало выходить совсем другое искусство, объединявшееся как течение «Мир искусства» под лозунгом: «Скована жизнь, искусство - свободно!». Это изобразительное искусство отличалось от передвижничества тем, что переносило центр внимания, эстетического и смыслового значения, с того, что изображено, то есть происходит за пределами полотна и независимо от факта изображения, на само полотно, то есть на факт изображения. Этот семантический сдвиг свидетельствовал об изменениях в обществе более общих и более важных, чем просто изменение стиля изобразительного искусства.

Что именно происходило, помогает понять наука семиотика. Поверхность картины, покрытая красками - это знак, подлежащий осмыслению. Он принадлежит одному человеку - автору. Это - событие в жизни автора, это - его поступок.

Смысл изображенного - это значение картины. Оно принадлежит зрителям, то есть всем, кому угодно - социуму. Способ взаимоотношения знака и его значения характеризует взаимоотношения индивида и социума, которые могут быть различными. В традиционном искусстве все смыслы принадлежат социуму, а индивиду остается только их реализация в конкретном знаке - в поступке. Живопись передвижников свидетельствует, что это отношение знака и значения стало уже иным: художник создавал новые смыслы и новые значения, которые подлежали усвоению другими людьми - неопределенным социумом. При этом личность и социум освобождались друг от друга. Смысл и значение картины принадлежали не изображению, а тому, что лежало за его пределами - изображенной реальности, не зависимой от факта ее изображения. Новое значение должно было быть определенным, понятным всем без исключения и пониматься всеми зрителями всегда одинаково. Но и художник получал полную, ничем не ограниченную, свободу в своем выборе взгляда на реальность, в выборе интересующего его фрагмента и его осмыслении. Художник в этом событии выступал активной стороной, а зритель - пассивной. При этом русский художник предпочитал выбирать точки зрения, несущие в себе социальный смысл и эмоциональный отклик.

«Мир искусства», восстанавливающий «красивость» в качестве своей специальной цели и ценности, связывал знак (картину) и её значение непосредственно - носителем значения становилось не столько то, что изображено, сколько само изображение. При этом смысл знака переставал пониматься всеми одинаково. Провозгласив лозунг «Искусство для искусства», художники стали писать сами для себя картины, смысл и значение которых стали понятны только им самим. Понятность зрителю и общедоступность переставали быть достоинством. Более того, неопределенность смысла стала восприниматься как ценность - художник переставал заботиться о том, чтобы его язык был понятен для всех. Интересы одного человека стали доминировать над интересами социума, полностью подчиняя их себе: сохранение связи произведения искусства с состоянием сознания его автора представлялось более важным достоинством, чем объективность реализма, обрывающего эту связь в событии осмысленного восприятия картины.

Этой семантической модели соответствовал возникающий символизм. Даже исконный реалист И. Е. Репин не избежал влияния новой складывающейся социальной нормы отношений между индивидом и социумом. В конце XIX века И. Е. Репин сблизился с движением символистов. Он регулярно бывал на вечерах Литфонда и в салоне баронессы В. И. Икскуль, где Мережковский, Минский, Бальмонт, Сологуб, Гиппиус и другие «символисты» читали свои рефераты и стихи с проповедью «нового идеализма» [7, с. 88]. Художник

написал серию статей «Письма об искусстве» с анализом живописи европейских символистов (Гюстав Моро, Арнольд Бёклин, Пюви де Шаванн) и сам стал писать картины, смысл которых требует толкования, при этом однозначное истолкование невозможно. К их числу принадлежит картина «Какой простор!» (1903 г.). На ней изображена ликующая пара, стоящая по колено в бурном потоке воды на фоне бушующего моря. Пара и потоки воды изображены вполне реалистично, но картину нельзя понять с реалистической точки зрения. Слишком бурный поток способен смыть людей за один миг, а берега не видно вовсе. Простор, безусловно, впечатляющий, но можно только догадываться, что хотел сказать художник. Возможно, он предчувствовал грядущую революцию.

Такие сдвиги эстетической нормы, переносящей значение произведения искусства с того, что изображено, на сам факт изображения, затрагивали многих художников. Это можно видеть в том резком контрасте, который представляют собой портреты Иды Рубинштейн и Анны Павловой В. В. Серова, по сравнению с его же другими портретами, изображающими элегантных дам в роскошных туалетах и галантных кавалеров в мундирах. На портретах танцовщиц способ изображения несет не меньшее эстетическое значение, чем реалистичность изображения. Эти портреты передают главное - суть артистического (а не материального) существования моделей, освобождая их от деталей повседневного быта.

Все сказанное было отражением той фазы развития самосознания русской интеллигенции, когда она сконцентрировала все свое внимание на самой себе, утверждая, что: «внутренняя жизнь личности есть единственная творческая сила человеческого бытия и... является единственным прочным базисом для всякого общественного строительства» [2, с. 10] (слова М. О. Гершензона к предисловию сборника «Вехи»).

Символизм был только началом связи значения произведения искусства с состоянием сознания его автора в событии восприятия. Появились направления в искусстве, которые не просто сохраняют эту связь, а делают ее необходимым компонентом культурной значительности, а само состояние сознания - единственной культурной ценностью. В 1911 году В. В. Кандинский написал первую абстрактную картину «Лирическая» и тем открыл новую эпоху в искусстве, в котором значение имеет только сам творческий акт. «Весь основной смысл вопроса об искусстве разрешается только на базисе внутренней необходимости, обладающей жуткой силой вмиг перевернуть вверх дном все известные теоретические законы и границы» [5, с. 36]. Знак (картина, творческий акт) стал совпадать со своим значением. Эта перемена происходила не только в локальной области искусства - она свидетельствовала о том, что в культуре личность полностью подчинила социум себе, став не только источником ценностей, но и способом их оценки. Личность реализовала здесь ту предельную степень свободы, к которой стремилась интеллигенция.

После революции, трансформировавшей сознание русского общества, искусство взяло на себя любимую задачу пришедшей ко власти интеллигенции - прямую политическую пропаганду и агитацию в предельно доступных народу формах. Далеко превзойдя передвижников в своем обращении к народу и его проблемам, новое искусство вышло прямо на улицы, к толпе. Интеллигенция давала новый язык той улице, которая, по выражению В. В. Маяковского, «корчится безъязыкая, ей нечем кричать и разговаривать» [9, с. 181]. Возглавили это движение футуристы - крайне левое крыло творческой интеллигенции, объявившие борьбу за революцию искусства и за радикальное изменение его ценностей. На первых порах они заняли ведущие должности в административной структуре управления искусством, стремясь проявить себя в качестве единственных правоверных борцов за дело рабочего класса (рабочих среди них не было) [13, с. 21]. Крайняя степень творческой свободы нашла выражение в борьбе за изменение общественного сознания. Революционная фразеология крайних форм авангардного искусства хорошо рифмовалась с общей постреволюционной ситуацией, а провиденциальный энтузиазм счастливого будущего разделялся если не всем народом, то, по крайней мере, властью. «Взорвать, разрушить, стереть с лица земли старые художественные формы - как не мечтать об этом новому художнику... новому человеку» [Там же]. Самые смелые эксперименты абстрактной живописи оказались очень близки к народному лубку. В первый майский праздник труда 1918 года улицы городов, по которым шли демонстрации, были ярко и богато украшены. Современники так описывают это великолепие: «На гостинице «Астория» плакат: всадник на зеленой лошади с копьем поражает чью-то коричневую ногу. Подпись: «Защитим Петроград». / На Мариинском дворце два плаката: 1) мужик и баба заряжают ружья, между ними два сиротливых бутона; подпись «Стройте красную армию»; 2) вперемежку кубики, треугольники и свитки всех цветов радуги... / На здании Главного штаба несколько загадочных картинок... на одном из плакатов кузнец с одной правой и четырьмя левыми руками; правый глаз у кузнеца парил где-то в облаках. / У Александровской колонны... деревенская баба и два мужика... пляшут «Камаринскую»; надпись: «первое мая»... Матрос с кумачово-красным лицом на утлом челне среди волн грозит кому-то кулаком «Долой мировую войну!»... - Торжества 1 мая. Плакаты // Вечерние огни. 1918. № 35. 2 мая. С. 3... Странную картину представляла Дворцовая площадь... Здесь боролись самые крайние направления нового искусства... Огромные знамена и полотна... украшали город в совершенном соответствии с часто сопротивлявшейся архитектурой» [Там же]. Это время появления таких культурных «кентавров» как, например, поэма «Двенадцать» А. А. Блока или буденовка, нарисованная В. М. Васнецовым по образцу шлемов древнерусских богатырей, лубочные картины Н. Гончаровой и М. Ларионова.

В этой связи можно упомянуть направление авангарда, которое родилось в России, независимо от прямых западных влияний - супрематизм. Картины супрематизма представляют собой беспредметную композицию сочетающихся в динамическом движении геометрических фигур, ничего не изображающих, самодостаточных, демонстрирующих полную свободу художественного самовыражения творца. Этот творческий способ

самовыражения в искусстве первоначально родился при создании театральной декорации художником К. С. Малевичем. Вершиной супрематизма стал знаменитый черный квадрат, названный своим автором образом, замкнутым в себе без всякой иной связи с изображением. Явление этого черного квадрата было для Малевича ошеломительным. В своих трактатах он назвал его «живым, царственным младенцем», спасающим искусство от изобразительности, то есть от контакта сознания художника и зрителя с миром вещей, которые его порабащают [8, с. 15]. Это подобно тому, как социализм освобождает сознание человека от собственности. Интересно, что философское осознание этого открытия помогал осознать Малевичу ни кто иной, как М. О. Гершензон, автор предисловия к сборнику «Вехи», с которым художник неоднократно переписывался. «Черный квадрат», представленный на выставке общества «Бубновый валет», стал символом нигилистического отрицания и произвел огромное впечатление на Гершензона, который стал убеждать Малевича изложить свои взгляды в письменном виде и помогал ему в вербализации его интуитивных прозрений [Там же, с. 19-21].

Одновременно беспредметный супрематизм стал неотъемлемым компонентом советского быта. Абстрактные треугольники, параллелепипеды, квадраты заполнили зрительное поле человека. Они появились не только на праздничных плакатах, но и на тканях, на посуде. Без них не обходилась ни одна театральная постановка и народная демонстрация или спортивный парад.

Однако, супрематизм, несмотря на свой демонстративный «нигилизм», был все-таки недостаточно эффективным способом агитации и пропаганды, как и весь авангард. Он был средством освобождения сознания человека, но плохо годился для защиты и утверждения в умах завоеваний революции. Довольно скоро он был вытеснен из культурной жизни «социалистическим реализмом», а затем раздавлен вообще на долгое время, как и вся неподконтрольная власти креативность личности, разбуженная революцией.

Стремление к свободе личности, которое в 60-е годы XIX века формировало русскую интеллигенцию, одновременно преображало как эстетические принципы изобразительного искусства, так и способы их реализации. Исследование показывает, что изобразительное искусство глубоко погружено в общее культурное развитие связей индивида и социума. Это исключает возможность изолированного рассмотрения эстетических проблем и делает проблемы эстетики проблемами культурологии.

Список литературы

1. **Водовозова Е. Н.** На заре жизни // На заре жизни: мемуарные очерки и портреты: в 2-х т. М.: Художественная литература, 1964. Т. 2 / под общ. ред. В. В. Григоренко, Н. К. Гудзия, С. А. Макашина, С. И. Рюрикова. С. 7-470.
2. **Гершензон М. О.** Предисловие к 1-му изданию // Вехи. Из глубины / сост. и подг. текста А. А. Яковлева. М.: Правда, 1991. С. 9-10.
3. **Гомберг-Вержбицкая Э. П.** Передвижники. Л.: Ленинградское отделение Изд-ва «Искусство», 1970. 234 с.
4. **Илья Ефимович Репин: к 150-летию со дня рождения:** сборник статей / сост. И. Шувалова; науч. ред. В. Ляшин. СПб.: Государственный Русский музей; *Palace Edition*, 1995. 192 с.
5. **Кандинский В. В.** Ступени // В. В. Кандинский. Текст художника. 25 репродукций с картин 1902-1917 гг. 4 виньетки. М.: Издание Отдела Изобразительных Искусств Народного Комиссариата по Просвещению, 1918. С. 9-56.
6. **Кирсанова Р. М.** Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. 384 с.
7. **Круглов В. Ф.** Репин и символизм // Илья Ефимович Репин: к 150-летию со дня рождения: сборник статей / сост. И. Шувалова; науч. ред. В. Ляшин. СПб.: Государственный Русский музей; *Palace Edition*, 1995. С. 83-95.
8. **Малевич К.** Черный квадрат. СПб.: Азбука, 2001. 576+64 с.
9. **Маяковский В. В.** Облако в штанах // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13-ти т. М.: Художественная литература, 1953. Т. 1 / подг. текста и прим. В. А. Катаняна. С. 173-196.
10. **Минский Н. М.** Последняя исповедь (отрывок из драмы) // Вольная русская поэзия второй половины XIX века / вступ. ст. С. А. Рейсера; подг. текста и прим. С. А. Рейсера и А. А. Шиловой. Л.: Советский писатель, 1959. С. 459-466.
11. **Поспелов Г. Г.** Нардовольческая серия Репина // Русская художественная культура второй половины XIX века: картина мира / отв. ред. доктор искусствоведения В. А. Васина-Гроссман, доктор искусствоведения Е. И. Полякова-Горячкина, доктор искусствоведения Г. Ю. Стернин. М.: Наука, 1991. С. 179-202.
12. **Розанов В. В.** О картине Репина «17-е октября» // Розанов В. В. Сумерки просвещения / сост. В. Н. Щербаков. М.: Педагогика, 1990. 624 с.
13. **«Товарищество пролетарского искусства» Фридриха Брасса: коллекция немецкого авангарда в Советской России:** каталог выставки / сост., вступ. ст. М. О. Дедикина; Государственный Эрмитаж; Научно-исследовательский музей Российской академии художеств; Научная библиотека Российской академии художеств. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. 260 с.
14. **Успенский Г. И.** По поводу одной картинки // Русские писатели об изобразительном искусстве / сост. Л. А. Гессен, А. Г. Островский; вступ. ст. и прим. Г. С. Арбузова. Л.: Художник РСФСР, 1976. С. 135-154.