

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В РОССИИ В ВИДЕ СОВЕТСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Аль-тамими Сахер Мухаммад Махмуд,

магистр2 курса,

Профиль: История искусства

sakher.tameme@yahoo.com

Уроженко Ольга Алексеевна

кандидат философских наук, доцент

amersamarah4@gmail.com

Уральский федеральный университет,

г. Екатеринбург, РФ

Аннотация. Русская революция 1917 года долгое время считалась основной причиной пробуждения художественного авангарда этой страны. Спустя сто лет после революционных событий на политической и социальной аренах мы исследовали развитие русского художественного авангарда до 1917 года, во время событий Октябрьской революции того года, а затем до 1932 года. Мы демонстрируем этот авангард идеи уже присутствовали и активно действовали в царской России, и что Революция 1917 года предоставит только более яркие рамки для предложений художников-авангардистов. Таким же образом будет продемонстрировано, как новый советский статус-кво в конечном итоге заглушил авангардный водоворот и создал методологию действия и производства в искусстве, которая была бы далека от оригинальности авангардных работ до 1917 года.

Ключевые слова: искусство, авангардное искусство, авангард, история искусства, Русское искусство, советское искусство, современное искусство, советская революция, Русская революция.

1. Введение

Возможно, в двадцатом веке не было лучшего источника политической пропаганды, чем большевистская революция. Мир был в восторге от эпоса горстки рабочих, которые убрали с дороги одну из самых могущественных империй планеты - огромную Россию. Настолько, что даже меньшевистская революция февраля 1917 года, которая привела к отречению царя Николая II, не смогла конкурировать с невероятными достижениями Октябрьской революции того года, которая была под флагом Советов [1].

Искусство получило влияние этой пропаганды, которая соблазнила мир. С радостью повторялось, что советская революция возродила художественный авангард в России, пропитанной религиозными и академическими традициями в ее искусстве. Революция тогда была бы не только политической и социальной, но и художественной. Это, спустя сто лет после событий 1917 года, можно назвать неточным, но и несправедливым [2].

Понимание русского искусства до и после революции во главе с Лениным, как правило, делается из белых и черных (или, возможно, из белого и красного, чтобы больше соответствовать событиям). Однако то, что действительно происходило на русской художественной сцене с 1917 по 1932 год, нельзя было бы по-настоящему понять, если бы не было учтено вначале, что существует несколько художественных течений, все они назывались «авангардистскими», которые пытались ответить на величайшую художественную проблему революции: как художественно представить революционные идеалы и как связать зрителя с ними через художественные формы?

Однако тот, кто выберет наиболее подходящий ответ, не будет той аудиторией, для которой предназначались работы. Без этого Советское государство заменило бы старое абсолютистское государство царей. Этот процесс очищения художественной сцены является одним из наиболее важных в истории искусства двадцатого века, поскольку новый Союз Советских Социалистических Республик обозначит путь нового официального стиля,

известного как Социалистический Реализм, за которым последуют другими режимами, такими как нацистская Германия и Соединенные Штаты Америки во времена Нового курса. Это также нашло бы благоприятное эхо в предложениях мексиканского Мурализма, полученных в результате революции 1911 года.

Социальная приверженность, проявленная в более «реалистичных» художественных формах, столкнется с социальной приверженностью, подтвержденной превосходством реальности и трансцендентностью к универсальным идеалам, демонстрирующим абстрактные художественные формы. Борьба между обоими тенденциями интересна, но жизненно важна для понимания художественного будущего следующих 100 лет. Первая из этих встреч - та, которая катализирует советскую революцию. Однако он не будет единственным. С другой стороны, это будет самый резкий, самый разрекламированный и самый распространенный в мире. Некоторые считают это решающим эпизодом искусства двадцатого века. Об этом, возможно, Марселю Дюшану и Пабло Пикассо есть, что сказать. Современность в них, с другой стороны, неоспорима. Абстрактно или нет, его суть одинаково современна [3].

2. Обсуждение

2.1. Революция до революции и в революции

К 1900 году в русском обществе процветала художественная деятельность. Так называемое народное искусство, полное фольклоризма и колорита, хорошо укоренилось и было чрезвычайно плодотворным. С середины девятнадцатого века Братство странствий³ практиковало реалистическую живопись с важным социальным бременем, которое оставалось в силе (с его взлетами и падениями) во время большевистского триумфа [4].

Но кроме того, так называемый «Мир искусства», совмещенный с авангардными тенденциями Запада и вдохновленный одноименным журналом, который станет фактическим манифестом, привнес освежающий воздух на

российскую художественную сцену в первое десятилетие двадцатый век. Группа была образована в 1898 году несколькими студентами, включая Александра Бенуа, Константина Сомова, Дмитрия Filosofova, Леона Бакста и Евгения Лансера. Его космополитическое видение повлияло на развитие художественного индивидуализма. Проблема мексиканского Мурализма здесь не будет решаться [5]. Сам по себе он чрезвычайно сложен и заслуживает исключительного и преданного внимания. Известен как Передвижники. Или также Мир Искусства. в России, и была также эстетической реакцией против того, что было продвинуто передвижной группой. Арт-нуво стал для Мира Искусства идеологом, чтобы избавиться от господствующей эстетики.

С другой стороны, другая группа самозваного русского художественного авангарда, одна из самых активных и ярких в Европе с первого десятилетия прошлого века, сумела позиционировать себя в инновационном артистическом фуре. Например, к 1908 году в русской прессе уже говорилось об «искусстве будущего» за год до того, как Филиппо Маринетти ввел термин «футуризм» в Италии. Это «искусство будущего» относится к работам оригинальных художников, таких как Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Владимир Баранов-Россине, Давид Бурлюк и Александра Экстер. Некоторые из этих художников были в Западной Европе и хорошо знали об авангардных идеях; так, например, Ларионов и Гончарова уже были в Париже [6].

Очень успешные гастроли Русского балета вызвали большой интерес на Западе к культуре этой страны, поэтому нельзя думать, что идеи развивались только в одном направлении. Те, кто посещал Россию в годы до 1917 года, были бы впечатлены интересом к традиционным иконам с современной точки зрения и, прежде всего, необычайной страстью в художественной теории, которая привела бы к абстракции. Анри Матисс и Умберто Боччони провели время в России и оставили столько идей, сколько они забрали [7].

Весной 1908 года в Петербурге прошла выставка под названием «Современные тенденции»; Экстер и Бурлюк будут среди экспонентов. Было бы поразительно, что интерес к представлению настроений был в центре

внимания работ, представленных на выставке. С другой стороны, «Золотое руно», вероятно, самые престижные журналы по искусству во всей России, в течение первого десятилетия двадцатого века было усердным спонсором идей фовизма, а в 1908 и 1909 годах включало работы Поля Гогена, Винсента. Ван Гог, Пьер Боннар и Морис Дени на выставках, которые он организовал с большим успехом.

Золотое руно способствовало распространению нового понимания искусства, которое подчеркивало личное видение, «я» художника.

Работа как эквивалент ощущений, воспроизведение эмоциональных и духовных состояний через ее пластические эквиваленты, субъективная деформация, первенство творческого процесса в поисках смысла были концепциями, уже обсуждавшимися в 1908 и 1909 годах, и они непосредственно и естественно вошли в идеи русского футуризма.

Такие подробности, как эти, и свидетельства прогресса русской символической литературной школы делают удивительным то, что авангардное художественное общество в этой стране было готово к самым смелым формулировкам в концепции искусства. На самом деле, это сделал их. Лисицкий, один из самых знаменитых русских художников, заявил в 1922 году, что сама Октябрьская революция в искусстве возникла задолго до 1917 года.

Следует подчеркнуть, что русский художественный авангард до октября 1917 года был весьма разнообразным. Работы Василия Кандинского, Владимира Татлина, Антуана Певснера, Александра Родченко и Казимира Малевича, например, сильно отличались друг от друга по своим идеям. Количество экспозиционных мероприятий, проведенных с 1905 по 1917 год, свидетельствует об очень активной русской художественной жизни и о противостояниях, которые происходили таким образом в формах и идеях. Только многочисленные выставки московского сообщества художников, на которых всегда присутствовали Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Аристарх Лентулов, Малевич и многие другие, свидетельствуют о том, что русское искусство авангарда конкурировало, например, с произведением в

Париже, например. , Выставки группы Каро-Вубе (Diamond Sota), также в Москве, являются примером русской художественной динамики за годы до Октябрьской революции 1917 года. Эта группа была сформирована в 1909 году и проводила выставки в зимние годы 1910-1917, поиск подходов к так называемому сезаннизму, постимпрессионизму в целом, фовизму и экспрессионизму [8].

2.2. Революция в искусстве после 1917 года

Как мы уже можем догадаться и вопреки тому, что обычно думают, искусство в России не пострадало в 1917 году из-за Октябрьской революции. Настолько, что отличить русское искусство от дореволюционного и постреволюционного, возможно, является искусственной дифференциацией. То, что 1917 год является катастрофическим годом для российской политики, это не значит, что оно одинаково для искусства. Однако 1932 год будет таким, как мы увидим позже.

Ранее известный своими пейзажами, в 1921 году художник Константин Юон представил публике свою работу «Новая планета». На холсте виднелась толпа маленьких людей, активно жестикулирующих и созерцавших появление гигантской красной сферы. Как будто те изменения, которые были спровоцированы к тому времени в России, имели планетарный масштаб. Парадокс в том, что в те ранние годы было сложно с уверенностью определить, какой должна быть новая роль художника в этом новом мире, помимо того, во что они могли бы поверить [9].

Многие вещи казались такими же, как до революции. Художники объединялись в ассоциации, публиковали яркие манифесты, организовывали выставки, но после революции атмосфера вокруг них, казалось, давала им новую роль. Теперь у государства появились новые стратегии, новые способы стимулирования (и наказания) различных выражений. Он становился великим покровителем и спонсором великих выставок. Раньше российское государство не уделяло особого внимания художественным вопросам. Царь Николай II внес

небольшой вклад в художественную деятельность, хотя он, конечно, пришел спонсировать некоторые, но не по собственной инициативе, а после обширных просьб.

Однако нет никаких сомнений в том, что русский авангард был в восторге от Октябрьской революции. Строительство социалистического общества было тогда более чем возможным. «Пришло время проверить эффективность искусства как фактора социальной трансформации, и авангардист предпринял это предприятие, взяв на себя ведущую роль в направлении культурной политики и художественного обучения» [10].

Первоначально, после 1917 года, большинство художников русского авангарда искренне хотели служить революции. Они хотели сделать это с помощью своих собственных инструментов, своих собственных оригинальных работ и в соответствии со своими конкретными представлениями. Например, объединение было способом поделиться идеалами, методологиями и видениями, но никогда не аннулировать их индивидуальность.

Хорошим примером этого является объединение «Формирователи нового искусства», основанное Казимиром Малевичем в 1919 году и действующее в Витебске по личному приглашению Марка Шагала. Малевич написал бы манифест для этой группировки, в котором предлагалось бы донести идеалы супрематизма до российского общества (и всего мира), работая руками советского правительства. Среди прочего они намеревались:

организация проектных работ для новых типов конструкций и требований, а также их реализация; разработка новой архитектуры; разработка новых украшений (текстиль, набивной текстиль, отливки и другие изделия); проекты монументальных украшений для украшения деревень во время национальных праздников; проекты для внутренней и внешней отделки и окраски сред, а также их реализация; создание мебели и предметов повседневного использования; создание современного типа книг и других разработок в области печати.

В 1920-е годы было примечательно, что дореволюционный русский художественный авангард был чрезвычайно влиятельным, но художественный авангард, который, казалось, преобладал в то время, был совсем другим. Авангард, возглавлявший сцену в непосредственно послереволюционную эпоху, был против дореволюционного авангарда, кризис этого первого русского авангарда был очевиден и не нуждался в каком-либо внешнем враге, чтобы разжечь его противоречия [11].

Хороший способ понять это, наблюдая, как художники-авангардисты, которые прежде всего искали универсальный язык и проповедовали только свое новое видение, которое привело их на путь абстракции, были быстро окружены и изолированы. Их стремления были сочтены ненужными другой группе художников-авангардистов, которые полагали, что искусство предназначено не только для решения абстрактных вопросов, но и для того, чтобы быть полезным [12].

Последнее породило рождение концепции индустриального искусства. В каком-то смысле это была лишь воссоздание модернистской утопии, которая стремилась преобразовать мир путем создания правильно украшенных элементов быта. Все от одежды до кухонной утвари должно было быть современным и прогрессивным. Можно предположить, что это помогло оправдать существование искусства в послереволюционную эпоху 1920-х годов [13].

Новый авангард будет брошен на это в (отчаянной?) Попытке выжить. Возникнут супрематические и конструктивистские фабрики фарфора, одежды, книг, плакатов и т. д. Среди самых выдающихся художников в этих мероприятиях можно отметить Варвару Степанову, Александра Родченко, Владимира Татлина и Эль Лисицкого. Конструкции, одежда и посуда этих конструктивистов были очень практичными и совершенно полезными для здесь и сейчас.

Однако многое из того, что делали другие последователи Малевича и супрематизма, было сделано не для человека настоящего, а для будущего:

нового человека. Художник Василий Рождественский сказал бы, что «строительство — это современное требование организации и разумного использования материи. Искусство — это математика. Конструктивный путь — это искусство завтрашнего дня» [14].

Другими группами с авангардным импульсом были Ассоциация художников революционной России (АХРР), созданная в 1922 году в Москве, и Общество мольберт-художников (СХУ), основанное в 1925 году в том же городе. Первая была крупнейшей из художественных группировок 1920-х годов благодаря своей идеологии, откровенно совпадающей с идеологией вновь созданного СССР.

Художники СХУ хотели, чтобы их искусство отражало различные аспекты реальности советского общества. Документ, который показывает их цель и права, указывает на то, что деятельность этого общества должна выражаться посредством организации периодических выставок, которые будут включать следующие цели [15]:

1. Стремиться к абсолютному профессионализму в объективной живописи мольберта, графики и скульптуры, рука об руку с процессом формальных достижений последних лет.
2. Стремиться к полной живописи.
3. Поддерживать революционную и современную ясность в выборе тем.
4. Откажитесь от недостатка подробностей, чтобы скрыть склонность к дилетанту.
5. Откажитесь от псевдо-сезаннизма, как разрушитель формы, рисунка и цвета.
6. Откажитесь от необъективизма как проявления безответственности в искусстве.
7. Откажитесь от абстракции и роуинга по теме.
8. Ориентируйте художественную молодежь.
9. Привлекать нерусских мастеров живописи, графики и скульптуры для участия в выставках СХУ.

В общем, художники-авангардисты, которые с энтузиазмом приветствовали большевистскую революцию, стали считать себя настоящими пророками. История показывает нам, что, когда художник начинает считать себя пророком или мессией, результат часто является экстремистским. Это, без лишних слов, стало очевидным в искусстве и высказываниях русских художников после революции. С одной стороны, одержимость Малевича созданием чистейшего проявления супрематизма заставила его устранить весь «балласт» своих картин, пока он не появился в своей парадигматической работе «Белое на белом». И, с другой стороны, желание Татлина создать искусство реальной полезности в свое время привело к созданию летательного аппарата Letatlin, в котором полезность была идеализирована до такой степени, что она стала абсолютно бесполезной.

Это создало проблему для самой Революции и ее целей, в которую самое авангардное и, следовательно, более революционное искусство не внесло бы большой вклад в политическом плане. В то время Россия была страной с глубоко укоренившимися традициями, ее огромным географическим расширением и преданностью большинства населения работе на местах, что не позволяло ей воспринимать послания таких художников, как, например, Малевич и Татлин.

Кажущийся загадочным дискурс этих работ, которые имели тенденцию к абстракции или просто охватывали ее, почти не оставляли места для насущной потребности нового советского государства в создании как можно более благоприятной политической пропаганды. Правда в том, что, если Малевич считал, что необходимые исследования в искусстве должны проводиться без внешнего загрязнения, Татлин считал, что искусство имеет неизбежную обязанность перед обществом, и поэтому не должно отворачиваться от него. Таким образом, помимо абстрактного его результатов, то, что действительно было проблематичным для нового государства, было его несводимое разнообразие.

2.3. Художественная революция со стороны государства

Мы видели, как сразу после Октябрьской революции 1917 года искусство заняло выдающееся место на сцене внезапных перемен, продвигаемых с политической точки зрения. Считалось, что искусство должно «стать духовным оружием масс, органом самосознания людей». Но самым трудным препятствием были сами люди. Преобразование масс не было задачей искусства Малевича или Эль Лисицкого, поскольку оно могло не только вращаться вокруг масс, но должно быть прежде всего для них [1].

В 1922 году в Москве была организована выставка, посвященная пятой годовщине победы Октябрьской революции. Это включало важный образец работ странствующей группы, которая заполонила значительную часть Коммунистической партии и публику. Кочевники автоматически восстановили свою непостоянную популярность, и к 1924 году уже было очевидно изменение отношения правительственных инстанций к самому прогрессивному авангарду.

В том же году будет организована еще одна выставка под названием «Выставка дискуссий» [2]. Намеренно, работы странствующих и другие более абстрактные тенденции были размещены так, чтобы публика могла сравнить их. Результат был логичным: необразованная публика в художественных вопросах была в подавляющем большинстве склонна отдавать предпочтение более реалистичным произведениям [3].

Уже в 1925 году Коммунистическая партия обратилась к художникам с призывом сотрудничать с Советской властью в создании социалистического искусства. Хотя он еще не выбирает какую-либо конкретную эстетическую программу или конкретный художественный стиль, было логично, что призыв указывал на искусство с большей долей реализма, чтобы оно было более понятным для большинства. Кажется, что сам Малевич признал это сообщение, и к концу 1920-х годов мы можем увидеть, как он снова выполняет некоторые работы, которые заигрывают с конфигурацией после того, как этот вариант уже был закрыт для него, чтобы представить своего мастерского Белого на белом.

Фактически, его автопортрет 1933 года, кажется, является окончательным подтверждением его идеалов сторонника превосходства.

В первые годы революции это авангардное искусство, более тесно связанное с непочтительными течениями Запада, считалось в России искусством левых. Но нас не следует путать, так как этот первоначальный энтузиазм со стороны политической революции к революции художественного авангарда был в основном из-за отказа от художественных академий, более связанных с традиционной русской аристократией и буржуазией [4].

Неудивительно, что в те годы первоначальной направленности революции меры «санитарии» не были заставлены ждать, а академии и школы искусств были закрыты. В большевистском политическом руководстве «большинство интеллектуалов всерьез считали, что если они представляют рабочего с красным флагом, то это уже искусство авангарда».

Логично, что вскоре искусство авангарда до революции стало непопулярным в высших правительственных сферах. Индивидуализм, свобода в формах, постоянные эксперименты стали скорее неприятностью, чем эквивалентной визуальной концепцией революционных идеалов. Преодолевая трудности, связанные с гражданской войной, которая последовала за Октябрьской революцией 1917 года, советские власти, уже твердо установленные, планировали доминировать во всех сферах жизни. Искусство было в этих планах [5].

Первоначальный энтузиазм в отношении передовых идей художественного авангарда начал снижаться. Анатолий Лунашарский, назначенный Лениным в 1918 году уполномоченным по образованию и культуре, поначалу был довольно терпимым к авангардистским тенденциям. Он считал разумным быть осторожным и не создавать ненужную вражду, пока власть не будет полностью консолидирована. Такие художники, как Татлин, Кандинский, Певснер и Малевич, были приглашены на важные посты на культурной сцене. Но эта идеальная ситуация творческой свободы для всех не будет вечной.

Кандинский смог понять, что происходит, когда в 1920 году программа, предложенная им для Института художественной культуры в Москве, была единодушно отклонена. Он быстро перенаправил свои усилия на миграцию в следующем году в Баухауз в Германии. Но Малевич, например, приглашенный Шагалом в Витебскую художественную школу, в конечном итоге уволил своего хозяина и объявил его вырожденным художником. Шагал в конечном итоге мигрирует в Западную Европу, где он будет свободно развивать свою работу.

С отъездом из России Василия Кандинского и Марка Шагала, импульс авангардного искусства до революции может быть завершен. Хотя некоторые заметные попытки продолжались, как мы видели в ЛЕФ и других группах, все должно было привести к постановлению ЦК Коммунистической партии о преобразовании художественных и литературных организаций от 23 апреля 1932 года.

Фактом было то, что революционное возвышение последующих 1917 года со стороны художников авангарда было единичным. Их эйфория заставила их подумать, что они инициировали то, что только что завершила политика, и что в их руках было воссоздание русского искусства. Иосиф Сталин покажет им, насколько они неправы. С его точки зрения, было невозможно управлять чем-то, что движется и трансформируется быстро и самостоятельно. Лучше всего, чтобы искусство приобрело одинаковые характеристики. Таким образом, вражда закончилась бы, соревнования исчезли бы, и было бы легче контролировать искусство [7].

Соцреализм вышел на сцену царствования. Вышеупомянутая резолюция 1932 года гласила:

Социалистический реализм требует от художника истинного представления, исторически конкретного и верного реальности в его революционном развитии. Более того, истинный и исторически конкретный характер этого художественного представления действительности должен сочетаться с обязанностью идеологической трансформации и воспитания масс в духе социализма [8].

В этой резолюции было четко указано, какой будет монолитная доктрина социалистического реализма и как партия определенно будет контролировать художественное производство. Далее было указано, что любая неофициальная художественная группа должна быть распущена, чтобы заменить ее объединением художников.

Максим Горький, только что вернувшийся в СССР, лично приглашенный Сталиным, председательствующим на Первом съезде советских писателей (август 1934 г.), одобрил принцип реализма в форме и социализма в содержании, которое стремилось навязать. Но на этом же съезде Андрей Жданов был, однако, гораздо яснее и убедительнее с точки зрения стремлений Сталина к художественному творчеству. В своей речи Жданов назвал художников и писателей душевными торговцами [10].

В том же смысле любое художественное выражение, которое не способствовало становлению советского государства, должно быть отвергнуто. Таким образом, искусствовед Алексей Федоров-Давыдов будет категорически отвергать абстракционизм, называя его реакционным и буржуазным. Более того, для него «абстракционизм является античеловеческим и враждебным всему истинно человеческому. Он враг реализма, враг социалистического искусства и вообще всего прогрессивного и передового искусства».

3. Заключение

Однако решение проблемы, поднятой нами в начале этого текста относительно того, как художественно представлять революционные идеалы и как соединить зрителя с ними посредством художественных форм, было одним из исключений и диктатов. Государство присвоило право указывать путь, по которому должно идти искусство. Но навязывание социалистического реализма как эстетической догмы переросло в утопление русского художественного творчества, по крайней мере, в то творчество, которое вызвало неистовые великие перемены в искусстве с начала двадцатого века [15].

Это навязанное решение включало использование большей части воображения и инноваций, свойственных любому революционному процессу, что явно противоречиво. Однако, когда революция институционализируется, она перестает быть официальной. Советский не был исключением, и это очевидно. Став институциональной, советская революция должна была обращаться ко всем доступным ресурсам, чтобы оставаться у власти, навязывать свое видение, которое должно быть уникальным, под угрозой потери превосходства, предпочтений и легитимности. Истинный революционный дух был принесен в жертву ради сохранения революции.

Леон Троцкий предупредил, что это вторжение Советского правительства в художественную местность было ошибочным, заявив, что «искусство должно найти свой собственный путь ... Методы марксизма не являются его методами ... Область искусства не является одной из в которой партия призвана командовать ». Андре Мальро, посетивший Конгресс советских писателей в качестве гостя, также осмелился предупредить, что искусство — это не покорность, а покорение чувств и средств их выражения.

Но Александр Замошкин будет настаивать: «Любой художник, который не следует примеру советского искусства, является врагом социализма». Конечно, примером для подражания был тот соцреализм, который был объявлен государством официальным. Было подчеркнуто, что это никогда не был навязанный стиль, а методология. В любом случае кодификация реальности фактически мало изменилась в течение первой части сталинского периода, что создавало впечатление однообразия и повторения формул [14].

Фактически, в начале Второй мировой войны советское изобразительное искусство приобрело динамизм, навязанный самой войной, что привело бы к интересным результатам. Говорят даже о ностальгическом возвращении в послевоенный период к героическому делу, связанному с революцией, которая снова одержала бы победу над противником, на этот раз фашизмом. Однако искусство 1930-х годов было для СССР не авангардным творчеством и инновациями, а скорее консервативным. Отнюдь не зажигательные

авангардные идеи потрясли русскую сцену с первых лет двадцатого века. Революция положила конец революции в искусстве.

Список использованных источников

1. Миллер В.В. Роль искусственного интеллекта в роботехнике. // В сборнике: Биотехнические, медицинские и экологические системы, измерительные устройства и робототехнические комплексы - Биомедсистемы-2019 Сборник трудов XXXII Всероссийская научно-техническая конференция студентов, молодых ученых и специалистов. Под общей редакцией В.И. Жулева. 2019. С. 638-641.

2. Аль-Дарабсе А.М.Ф. Проблемы программного обеспечения в авиационных системах. // В сборнике: Проблемы технического сервиса в АПК Сборник научных трудов II студенческой всероссийской научно-практической конференции. 2019. С. 7-15.

3. Аль Д.А.М.Ф., Маркова Е.В., Вольсков Д.Г. Подрыв конфиденциальности в системе адресации отчетности авиационной связи. // В сборнике: Миллионщиков-2019 Материалы II Всероссийской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященной 100-летию ГГНТУ. 2019. С. 123-129.

4. Аль Д.А.М.Ф., Маркова Е.В. Система мониторинга работоспособности авиационных газотурбинных двигателей по реальным данным. // В сборнике: Миллионщиков-2019 Материалы II Всероссийской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященной 100-летию ГГНТУ. 2019. С. 137-143.

5. Аль Д.А.М.Ф., Маркова Е.В. Особенности снабжения аэрокосмической промышленности. // В сборнике: В мире научных открытий Материалы III Международной студенческой научной конференции. 2019. С. 137-140.

6. Черненькая Е.В. Форсайт-аудит систем управления в аэрокосмической технологии. // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2019. № 1 (85). С. 71-73.

7. Маркова Е.В., Аль-Дарабсе А.М.Ф. Влияние инноваций на экономический рост. // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2019. № 2 (86). С. 72-74.

8. Маркова Е.В. Исследование требований летной годности составных воздушных судов для воздушных судов транспортной категории в FAA. // Российский электронный научный журнал. 2019. № 1 (31). С. 8-21.

9. Маркова Е.В., Денисова Т.В. Моделирование турбовинтовой гибридной электрической двигательной установки. // Российский электронный научный журнал. 2019. № 2 (32). С. 16-33.

10. Аль-Дарабсе А.М.Ф. Исследование экономических систем в авиастроении на основе методологии функционально-стоимостной инженерии. // В сборнике: Молодежь и наука XXI века Материалы Международной научной конференции. 2018. С. 470-472.

11. Вольсков Д.Г. Исследование экономических систем в авиастроении на основе методологии функционально-стоимостной инженерии. // В сборнике: Молодежь и наука XXI века Материалы Международной научной конференции. 2018. С. 470-472.

12. Вольсков Д.Г. Криминализация экономики как финансовой безопасности. // В сборнике: Проблемы и перспективы экономических отношений предприятий авиационного кластера III Всероссийская научная конференция. Ульяновск, 2019. С. 101-104.

13. Вольсков Д.Г. Способы снижения дебиторской задолженности с целью укрепления финансовой безопасности предприятия. // В сборнике: Проблемы и перспективы экономических отношений предприятий авиационного кластера III Всероссийская научная конференция. Ульяновск, 2019. С. 105-109.

14. Вольсков Д.Г. Кадровая безопасность предприятия в современной экономике. // В сборнике: Проблемы и перспективы экономических отношений предприятий авиационного кластера III Всероссийская научная конференция. Ульяновск, 2019. С. 109-113.

15. Вольсков Д.Г. Улучшение отслеживания багажа, безопасности и обслуживания клиентов с помощью RFID в авиационной отрасли.// В сборнике: Проблемы технического сервиса в АПК Сборник научных трудов II студенческой всероссийской научно-практической конференции. 2019. С. 15-20.

RUSSIA RECORDS OF SOVIET RECORDS

Al-Tamimi Saher Muhammad Mahmoud,

Master of 2 courses,

Profile: Art History

sakher.tameme@yahoo.com

Urozhenko Olga Alekseevna

Candidate of Philosophy, Associate Professor

amersamarah4@gmail.com

Ural Federal University, Ekaterinburg,

Russian Federation

Abstract. The Russian Revolution of 1917 has long been regarded as the main reason for the rise of artistic heroes in this country. One hundred years after the revolutionary events in the political and social spheres, we explored the evolution of Russian art from 1917, during the events of October of that year, and then to 1932. We introduced these avant-garde ideas that had already been introduced. the most active tsarist in Russia, and that the Revolution of 1917 would provide a striking framework for the suggestion of avant-garde artists. Also, it will be shown how the new Soviet situation eventually flooded the vanguard and created an artistic and artistic production that could move far from the original avant-garde operatives until 1917.

Keywords: art, avant-garde, avant-garde, art history, Russian art, Soviet art, modern art, Soviet revolution, Russian revolution.