
ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ ГОСУДАРСТВЕННОГО И ПОЛИТИЧЕСКОГО УПРАВЛЕНИЯ

УДК 7.03

Э.Б. Ершова
А.А. Веселов

РУССКИЙ АВАНГАРД В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА

Аннотация. В статье показана история возникновения русского авангарда на рубеже XIX–XX вв., который внес новые формы и новые направления в изобразительное искусство, ставшие мировой известностью и ценностью своей супрематической пластики и формами театральных массовых действ. Это был действительно вулканический всплеск «нового», революционного искусства, что и раскрыто в данной статье на многих примерах.

Ключевые слова: авангардное искусство, супрематизм, «беспредметничество», выставки.

Elvira Ershova
Alexandr Veselov

RUSSIAN AVANT-GARDE IN THE FIRST QUARTER OF THE TWENTIETH CENTURY

Annotation. The article shows the history of the Russian avant-garde at the turn of XIX–XX centuries, which introduced new forms and new areas of fine art, which became world famous and the value of its unpredictability Suprematist movement, theatrical forms of mass actions and much more. It was really a volcanic burst of the «new» revolutionary art, which are disclosed in the article on many examples.

Keywords: avant-garde art, suprematism, figurative art, exhibition.

Возникновение русского авангарда на рубеже XIX–XX вв. принесло не только новую волну в изобразительное искусство, скульптуру, архитектуру, театр, но и способствовало возникновению новых направлений, таких как кубофутуризм, супрематизм, беспредметное искусство. Эти направления продержались недолго, но оставили заметный след в истории русской культуры. Революции 1917 г. способствовали высвобождению творческого духа художников, считавших, что события тех дней явились результатом их бунташного, так называемого в искусствоведении «беспредметного» творчества. Несмотря на сложности бытовой жизни, художники были готовы создавать свои произведения и показывать их народу. Если в первой половине 1916 г. художественная жизнь в Москве как бы замерла в связи с тем, что активизировались военные действия на фронтах Первой мировой войны, и многие художники, в том числе и К. Малевич, были мобилизованы в действующую армию. Однако вскоре произошло событие, в котором ведущую роль стало играть объединение «Бубновый валет» [12], по инициативе которого организовывались выставки авангардистов. Это объединение прекратило свою деятельность в 1914 г. в связи с началом Первой мировой войны (тогда оно было ориентировано на сезаннизм и экспрессионизм), но в 1916 г. под влиянием группы супрематистов К. Малевича возобновило свою деятельность. Члены объединения вместе с супрематистами избрали председателем К. Малевича. В ноябре 1916 г. была открыта выставки произведений участников «Бубнового валета». На выставке было огромное количество супрематических полотен К. Малевича, Розановой, Ключа, Удальцовой, Поповой и других [8].

В революциях 1917 года московские авангардисты увидели продолжение своих революционных изысканий в искусстве. В предреволюционный период они определялись в жанрах то супрематизма, то беспредметничества, то в ряде других модернистских направлений.

На волне революционного подъема и победы в Гражданской войне художники – авангардисты участвовали в деятельности так называемых «левых» организаций, создавали различные «сою-

зы», вырабатывали программы художественного обучения народных талантов, организации музейного дела, так как повсеместно открывались художественные музеи, в которых создавались экспозиции из огромного количества конфискованных помещичьих, купеческих, дворянских усадеб и дворцов. Дело доходило до того, что искусство авангардистов включалось в общественную жизнь новой России, как часть революционного процесса. Вначале Наркомпрос открыл так широко двери авангардистам – кубофутуристам и беспредметникам, что возникло мнение о возможности диктатуры абстрактного искусства. Но эта эйфория вскоре, говоря словами Владимира Маяковского, «разобьется о быт», т.е. о непонимание пролетарской культурой искусства авангардистов.

В то же время, развитие культуры набирало обороты: «левые» организации открывали художественные учебные заведения вплоть до создания современной Академии под названием «Институт художественной культуры» [3], создания сети музеев, посвященных «новой живописной культуре» и т.д. Поддерживая эти начинания, Наркомпрос открыл для публичного показа галерею Щукина, собрание произведений искусств которого получило титул «Первого музея нового западного искусства». В этот период, очень сложный для нового молодого государства, все же возможно было оказание помощи учреждениям культуры и искусства, которым также помогало и местное население. Но подъем модернизма продлился не очень долго. С приходом новой экономической политики, изменением экономической ситуации, отказа государства от дотации учреждений культуры, многообещавшие программы стали сворачиваться. В 1922 г. был закрыт Московский Музей «новой живописной культуры» [4]. Несколько позднее его сделали придатком ИНХУКа, и окончательно его закрыли в 1924 г. Аналогичное учреждение культуры в Ленинграде также постигла участь вначале реорганизации, затем передачи его экспонатов в Русский музей на правах одного из его отделов. В эти же годы, на рубеже 1910-х – 1920-х гг. шел рост выступлений за социальную интеграцию искусства, выразившийся в открытии новых художественных школ, и в частности, Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС) [3]. До 1922 г. программа этого училища предусматривала свободу выбора в изучении нового беспредметного искусства, уроки которого преподавали мастера, создавшие его: Л. Попова, Экстер, А. Родченко, Веснин, Клюн и другие. Большое внимание уделялось изучению словаря абстрактного искусства и аналитической работы. К тому же в училище открывались практические отделения: архитектурное, дерево- и металлообрабатывающее, керамическое и другие, так как перед этим учебным заведением стояла задача подготовки художников производства, а не «чистого искусства». До 1930 г. ВХУТЕМАС претерпел несколько преобразований его программ (1922, 1924, 1927 гг.) и окончательно будет ликвидирован в 1930 г.

В итоге в начале 1920-х гг. авангард в России стал персоной «нон грата» и его представители любыми способами стали покидать страну, перебазироваться на Запад. Они уезжали под разными предлогами. Это была и откровенная эмиграция (Кандинский, Наум Габо), и просто длительное проживание за границей (Марк Шагал, Эль Лисицкий, Шкловский и многие другие).

Искусство периода кубофутуризма и «заумного реализма» помимо татлинских «угловых» рельефов стилистической доминанты живописи – больше всего выделялись смелостью формы. На многих выставках после революции могли быть выставлены работы и никому не известного художника, как например, Александра Родченко из Казани. Он представил несколько абстрактных рисунков, выполненных при помощи циркуля и линейки. Позже, в 1921 г., А. Родченко объяснил в своей статье «Линия», что уже с конца 1915 г. его обуревало желание исключить из труда художника зависившую от воли случая «маленькую сенсацию». Это впечатление рукотворности («неточности руки») А. Родченко преодолел благодаря использованию механических средств, считая, что они могут обеспечить неоспоримую степень объективности. Таким образом, идея механической абстракции впервые утвердилась в качестве стилистической дефиниции. Отсюда лежал прямой путь к заявлению о превосходстве машины над человеком. Оно будет сделано самим А. Родченко и его единомышленниками – «производственниками» – между 1919 и 1922 гг. Явно отражая пик того совершенства обращения с формой, которого достиг А. Родченко в процессе овладения новым искусством. Его рисунки представляют собой весьма любопытный пласт беспредметничества. Точность технициста, вытесняя «футуристское заумье» («алогизм форм»), обгоняет одним рывком как романтизм Франсиса Пикабиа, так и маньеристичную сухость английских вортицистов: она предвосхищает ту «инженерную эстети-

ку», которая расцветет в России после 1918 г. Вокруг К. Малевича, явно ставшего после 1915 г. главой беспредметной живописи, вскоре возник супрематический кружок. Группа «Супремус», напоминавшая по структуре знаменитые литературные кружки, а скорее всего – венский кружок Фрейда, ставила своей целью исследование, практическое и теоретическое развитие абстрактной живописи. Костяк этого семинара составляли Попова, Розанова, Удальцова и Клюн. Местом встреч служила мастерская Удальцовой. Там обсуждались не только проблемы живописи, но и возможности ее выхода в другие области духовной жизни.

Осенью 1916 г. К. Малевич задумал издавать журнал. В начале 1917 г. подготовка первого номера была в полном разгаре, но разразилась Февральская революция, и все остановилось. Целью замысла К. Малевича было раздвинуть границы изобразительного искусства до супрематизма. Как заявлял К. Малевич еще в 1915 г., супрематизм как стиль живописи – это философия мира и существования. Художник хотел публиковать статьи в журнале «Супремус» не только по изобразительному искусству, но и о «супрематической» музыке, поэзии, и т.п. К сотрудничеству он стал привлекать композиторов, поэта Алексея Крученых и сам готовил статьи о новой музыке и поэзии. В это время стало заметно поразительное сходство между взглядами К. Малевича и Кандинского; но разница в том, что если Кандинский видел будущее искусства в монументальном синтезе различных стилей выражения – пластики, музыки, поэзии, то Малевич считал изобразительное искусство своего рода руководителем и инициатором некоего масштабного преобразования действительности, гигантского духовного «прорыва». Уже тогда был задуман проект будущей «академии» нового искусства. В двадцатые годы оба художника, врозь и безуспешно, попытались ее осуществить.

Событие, оставившее заметный след в художественной жизни 1918 г. – это празднование первой годовщины Октябрьской революции. Вс. Мейерхольд осуществлял в Петрограде грандиозную постановку пьесы Маяковского «Мистерия-Буфф». Для проектирования декораций и костюмов был приглашен К. Малевич. К сожалению, до наших дней не дошло ни фотографий этого спектакля, ни декорационных эскизов. Художественная жизнь того времени была эмоционально перенасыщенной, и это единственное, что можно достоверно сказать о тогдашней атмосфере. Этот восторженно принятый спектакль оставил столь же мало следов для потомков, как и те гигантские представления, которые вошли в историю под названием «массовых действ». Призванные увековечить память о революционных событиях, такие коллективные спектакли активно утверждали символику новой мифологии. Впервые язык беспредметного искусства был тесно с ней связан – это на примере декораций Малевича и Альтмана для городских площадей, созданных летом 1918 г. в Петрограде к съезду Комитетов сельской бедноты, в оформлении улиц Москвы Весниным и Поповой, в созданном Экстер убранстве улиц Киева.

Если проанализировать удельный вес декораций Малевича в Петрограде, становится ясно, что беспредметное искусство выступало в тот момент в качестве санкционированного символа новой власти – большевиков. Обусловленная революционными событиями, и черпая из них энергию, осенью 1918 г. художественная жизнь обрела свое второе дыхание.

Первым ощутимым результатом стало открытие художественных школ и вузов. Прежняя академическая система обучения была признана устаревшей, и теперь в Москве, Петрограде и других городах создавались «свободные мастерские», где преподавали художники-новаторы. Подбор педагогов был предоставлен самим учащимся. Малевич и Татлин вели преподавательскую деятельность в Москве.

В художественной жизни конца 1918 г. произошло и другое событие исключительной важности: 7 декабря в Петрограде увидел свет первый номер цельной газеты «Искусство Коммуны». На то короткое время, за которое успели выйти лишь девятнадцать номеров, эта газета предоставила авангарду широкую общественную трибуну. Руководил ею искусствовед – Николай Пунин, туда были привлечены виднейшие критики (такие, как Виктор Шкловский) и художники – Татлин, Малевич, «Комфуты» (т.е. члены объединения «коммунистов-футуристов»). На страницах «Искусства Коммуны» появлялись и статьи представителя новой «производственной» волны – Осипа Брика. Недолгое существование этого рупора русского авангарда – в апреле 1919 года газету закрыли – служит доказательством быстроты перемен, характерной для эпохи. Экстренно власти прибирали к рукам всю художественную жизнь. Этот нескончаемый контроль государства над искусством сказывался и на вы-

ставочных инициативах. Никогда прежде в Москве не бывало таких вернисажей, как в 1919–1920 гг. С наступлением 1919 г. развивался цикл «государственных выставок», цель которых – как можно шире представить все художественные направления, которые попали в поле зрения новой власти.

Первая из таких экспозиций посвящалась памяти Ольги Розановой, скоропостижно скончавшейся осенью 1918 г. Одна из выставок авангардного искусства, десятая по счету, стала этапной для его истории. Уже в самом названии выставки: «Беспредметное творчество и супрематизм», была заявлена проблема, ибо до тех пор два эти термина были синонимами. Однако с 1919 г. «беспредметное творчество» оказалось противопоставлено супрематизму: те художники, которые вплоть до 1917 г. шли по стопам К. Малевича, теперь выдвигали собственные принципы. В истории беспредметничества названная выставка занимает центральное место, поскольку она стала началом раскола конструктивистов. Таким образом, идеи и творчество К. Малевича остались в изоляции от массового потока «беспредметного творчества». В этой ситуации Малевич настойчиво повторял в «Супрематическом манифесте», опубликованном в каталоге выставки, формулировки из своего «Белого манифеста»: бесконечность, господство тонального белого (как чистого понятия) и абсолютное творчество рассматривались в нем как доминирующие над человеком. Он был убежден в неизбежности установления нового измерения мышления – космического менталитета. Позиции К. Малевича противостояли те, кого позднее объединили под названием «конструктивисты»: Любовь Попова, Александр Веснин, Варвара Степанова и Александр Родченко. Они также опубликовали в каталоге свои декларации и пытались обосновать свой отход от белого – опасно концептуального – супрематизма, подчеркивая дистанцию между своими взглядами и позицией К. Малевича. Их эволюция беспредметного искусства, начатая в 1915 г. выставкой «0,10», достигла конца своего первого большого этапа. Очевидно, в 1919 г. конструктивисты всеми силами стремились противостоять влиянию Малевича, открыто оспаривая его роль вождя. Наперекор идеям К. Малевича о преобладании антимиметической автономии беспредметной живописи, А. Родченко заявил об «описательной элинистической линии».

В контексте этого спора отъезд К. Малевича из Москвы оказался неизбежным: его индивидуализм стал мешать устанавливающейся идеологии. С этих пор он стал не ко двору, как это уже было с ним не раз. Это случилось на 3-й выставке группы ОБМОХУ (Москва, май 1921 г.). И конструктивисты фактически вытолкнули его со сцены. Ему оставалось только уехать в провинцию, где убежищем для него стали Витебские художественные мастерские. С приездом К. Малевича в Витебск в декабре 1919 г. начался один из самых выдающихся педагогических экспериментов революционной эпохи. Оказавшись лицом к лицу с молодежью, буквально одержимой искусством, лишенной всяких художественных предрассудков и преисполненной энтузиазма, он вложил всю душу в преподавание. Среди местных художников кроме Веры Ермолаевой и Нины Коган один лишь Эль Лисицкий имел профессиональную подготовку (в области архитектуры). Со времени последнего посещения салона «Бубнового валета» (1917) и посмертной выставки Розановой он был предан беспредметному искусству, принципами которого начинает овладевать под воздействием Александры Экстер. Ориентируясь главным образом на архитектуру, Эль Лисицкий стал активно помогать Малевичу в организации архитектурного факультета – неотъемлемой составляющей в той педагогической системе, что была создана Казимиром Малевичем.

Витебская группа супрематистов назвала себя УНОВИС (Утвердители Нового Искусства). В своем преподавательском методе К. Малевич вышел далеко за пределы живописи, обращаясь к чистой теории, а также к театру, прикладному искусству и архитектуре. Последняя, в отличие от остальных видов искусства, рассматривалась им, прежде всего, в теоретическом аспекте, т.е. как «производство образцов» – идеальных моделей. Лучшее всего это иллюстрировало творчество Эль Лисицкого того периода: свои проекты под названием «проун» сам художник рассматривал как «промежуточные станции» на пути от беспредметной живописи к архитектуре будущего. Педагогическая деятельность побуждала К. Малевича к новым теоретическим разработкам: он создал в Витебске цикл важнейших рукописей, работу над которыми продолжал на всем протяжении двадцатых годов. Художник приступил там к эволюционной классификации современного искусства, начиная от импрессионизма. С другой стороны, он созрел для изложения той «теории теорий», которую он назвал «теорией прибавочного элемента в живописи». Среди учеников К. Малевича особенно выделились Илья Чашник, Николай Суетин, Вера Ермолаева, Нина Коган и Лев Юдин.

Супрематизм К. Малевича вызвал художественный переворот в рядах кубофутуристов. Он ускорил эволюцию многих художников, которые двигались уже в подобном направлении, но пока не

достигли стадии беспредметности. Среди них были Любовь Попова (1889–1924), Надежда Удальцова (1886–1961), Александра Экстер (1882–1949) и Иван Клюн (1873–1942), ставший с 1912 г. другом К. Малевича и пользовавшийся его покровительством. По примеру своего друга И. Клюн увлекся кубофутуризмом и в 1915 г. вместе с ним и Иваном Пуни подписал «супрематический» манифест, листовки, с текстом которого распространялись во время выставки «0,10». Если говорить о прямом ученике К. Малевича в 1915 г., то им мог стать только И. Клюн: он сдавал К. Малевичу жилье в своем доме и был прекрасно осведомлен о его работе. На знаменитую выставку «0,10» И. Клюн представил серию беспредметных скульптур («объемно-супрематических конструкций») и подписал «Манифест супрематической скульптуры».

Вплоть до 1918 г. И. Клюн повторял все, что делал К. Малевич, так как был не в состоянии привнести что-либо новое в формальный строй своих супрематических картин, хотя среди них есть и первоклассные. Иногда художник, с некоторой даже нарочитостью и дидактичностью, выделял силу взаимодействия между супрематическими плоскостями при помощи линий, их соединяющих, как бы продлевая момент восприятия и тем самым делая более наглядным энергетический потенциал этих беспредметных плоскостей. Глубоко привязанный к чувственно-живописным образам после 1918 г., К. Малевич отправился в Витебск по приглашению Марка Шагала, где они основали новую школу «УНОВИС». И. Клюн не мог последовать за К. Малевичем и сразу открыто от него отмежевался. В 1920–1923 гг. манера И. Клюна приблизилась к люминизму А. Родченко. Оставшись с середины 1920-х гг. без вождя, И. Клюн примкнул к достаточно уже известному направлению – парижскому пуризму, став одним из наиболее последовательных представителей этого течения в России.

Говоря о втором художнике, подписавшем в 1915 г. супрематистскую листовку, – Иване Пуни (1894–1956), то его увлечение беспредметничеством длилось значительно меньше. Беспредметное и «заумное» творчество И. Пуни ограничилось произведениями, показанными на двух выставках. Оно не свидетельствовало о какой-либо серьезной эволюции. Эмигрировав в конце 1920 г. в Берлин, И. Пуни быстро отказался от беспредметного искусства и обратился к «новой вещественности»; его стилистические поиски между супрематизмом и беспредметностью вылились в их критику в книге «Современная живопись», опубликованной в Берлине после 1923 г. Некоторое время критика и сами художники оправдывали существование абстрактного искусства ссылками на его «лабораторную» функцию. «Чистая» живопись беспредметников была приемлема в качестве «экспериментального видения». «Конструктивистский» вариант беспредметничества предварил этап иного восприятия искусства. Теория, рассматривавшая искусство как средство познания действительности, при помощи которой ряд критиков (Абрам Э., например) с 1917 г. пытались свести на нет открытия супрематистов, в 1919 г. заявила о себе в статьях Николая Пунина, а также в московских дискуссиях 1920 г. Появление такой теории знаменовало первый шаг по пути отказа абстрактному искусству в праве на самостоятельное существование. Явно и откровенно искусство должно было отныне служить иной цели – выражению своей революционности. Оно просуществовало в своей прежней ипостаси «чистого искусства» лишь те немногие годы, пока товарищи и ученики К. Малевича увлекались супрематизмом, пока против него не выступили официальные власти. Тогда театр и прикладное искусство стали убежищем для их творческой деятельности, легализуя ее и отводя от художников обвинения в «паразитизме», в нежелании понимать истинные задачи строительства нового пролетарского общества и нового искусства.

При этом необходимо видеть, что художественная жизнь в Москве оживилась с восстановлением города в статусе Первой столицы государства. В мае 1919 г. только что созданное «Общество молодых художников» (ОБМОХУ) провело выставку, на которой были представлены работы для «производства: эскизы декораций и аббревиатур». Критики отметили не слабость произведений, но их анонимность. Социальная выразительность преобладала на выставке по сравнению с формальной мотивацией. Лозунгом выставки было отрицание «эстетизма», объявленного «разбазариванием человеческого» в искусстве. Это объединение устраивало выставки ежегодно до 1922 г. В мае 1921 г. к художникам этой группы на выставке присоединились Александр Родченко и Борис Иогансон, экспонировавшие множество трехмерных линейных структур, в том числе и подвесных. Их работы фактически превратили выставочный салон в салон конструктивистов. Это был пик «линеистской» тенденции и скульптурного конструктивизма. В январе 1922 г. конструктивисты еще раз удивили всю Москву отдельной выставкой членов ОБМОХУ братьев Владимира и Георгия Стенбергов и Константина Медунецкого, представивших «пространственные сооружения» и «проекты конструкций». Вы-

ставка стала символом нового направления художественного искусства в России – конструктивизма. Философское отрицание живописного классического направления, которому К. Малевич в 1919 г. противопоставил чисто концептуальное творчество (т.е. создание идеальных моделей), летом 1921 г. пришло к своеобразию и материалистическому контрапункту. В течение этого лета Родченко создал три монохромные композиции: синюю, желтую и красную, за объявлением «пространственных конструкций» в 1918 г. и «линии как фактора конструкции» – в 1920-м, в сентябре 1921 г. художник использовал «впервые в искусстве три основных цвета». В своем провидческом комментарии критик Николай Тарабукин, выделив эти три «последние картины» А. Родченко, заговорил о «самоубийстве художника». Спустя несколько недель идеолог «производственного искусства» – литературный критик Осип Брик – заставил двадцать пять художников, сотрудников московского Института художественной культуры, голосовать за резолюцию, которую он назвал «исторической». В этом заявлении художники отказывались в дальнейшем от «чистого формотворчества», обязуясь посвятить себя только производству – производству материальных благ или их непосредственному проектированию. Создание «чистых форм» было определено как социально-ненужное, конструктивисты вынуждены были отвергать утопическую или, как тогда было принято говорить, внесоциальную функцию искусства. С этого времени поиск идеала должно было идти от пролетарской идеологии. Художник превращался теперь в раба производства. Имевшаяся поначалу и внушавшая уважение такая реальность вскоре обернулась в идеологию в чистом виде, начавшую диктовать художнику законы ремесла. Эта идеология, насильственным образом внедряемая с помощью демагогических уловок и передергиваний, была внушена большевиками и в дальнейшем она стала диктовать художникам формы искусства и сюжеты.

В 1922 г. Илья Эренбург и Эль Лисицкий стали издавать в Берлине журнал «Вещь». Оказалось достаточным выпуска 2-х номеров, чтобы привлечь внимание западного бомонда к русскому авангарду. Большую роль в этом сыграло советские организации в Германии, способствовавшие организации в галерее Ван Димен выставки произведений новых течений русского искусства. Западная Европа тогда впервые увидела русское беспредметное («чистое») искусство во всем его многообразии: от супрематизма Казимира Малевича и его учеников до линейных конструкций московских художников. Потеря возможности существования на собственной земле в России, это искусство стало распространяться по Европе. Вскоре там открылись школы, обучавшие желающих беспредметному искусству. Его преподавали Ласло Моголи-Наги в Баухаусе, Йозеф Алберс в Black Mountain College, Наум Габо в Art Students League Нью-Йорка, но плоды этого обучения Европа получила лишь полвека спустя.

Таким образом, с одной стороны, в двадцатые годы был расцвет московского авангарда, советская власть вначале не препятствовала развитию новых стилей в живописи, театре, архитектуре, но с другой, четко следила за всеми противостояниями в среде художников и различными «мягкими», а то и «жесткими» мерами (закрытием профессиональных журналов и т.д.) стремилась поставить искусство на службу своим революционным идеям. Все независимые группы художников прекратили свое существование в 1932 г., когда было объявлено о создании творческих союзов в СССР.

Библиографический список

1. Архив русской революции: В 22-х т. – М., 1991.
2. Дмитриев, С. С. Очерки истории русской культуры начала XX века / С. С. Дмитриев. – М., 1985.
3. Золотой век художественных объединений в России и СССР. – СПб., 1992.
4. Ким, М. П. Коммунизм и культура / М. П. Ким. – М., 1961.
5. Лейкина-Свирская, А. А. Интеллигенция в России во второй половине XIX века / А. А. Лейкина-Свирская. – М., 1971.
6. Милуков, П. Н. Из истории русской интеллигенции. Сборник статей и этюдов / П. Н. Милуков. – СПб., 1902.
7. Минувшее: Исторический альманах. – М., 1990.
8. Наков, А. Русский авангард / А. Наков. – М.: Искусство, 1991.
9. Новгородцев, П. И. О путях и задачах русской интеллигенции / П. И. Новгородцев // Из глубины: сборник статей о русской революции. – М., 1918.
10. Овсяннико-Куликовский, Д. Н. История русской интеллигенции / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. – Пг., 1923.
11. Плеханов, Г. В. История русской общественной мысли / Г. В. Плеханов – М., 1919.
12. РГАЛИ. – Ф. Р-694. – Оп. 1. – Л.5.