И.В. СМЕКАЛОВ
Доктор искусствоведения, старший научный сотрудник ГТГ
e-mail: igor.smekalov@mail.ru

I.V. SMEKALOV
Doctor of arts, Senior researcher of the State Tretyakov Gallery
e-mail: igor.smekalov@mail.ru

ПЕРВАЯ РЕФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ 1918 Г. КАК ПРОЕКТ УНИВЕРСАЛЬНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ СРЕДЫ В СФЕРЕ ПРОМЫШЛЕННОГО ИСКУССТВА

THE FIRST REFORM OF ART EDUCATION IN RUSSIA IN 1918 AS A PROJECT OF A UNIVERSAL CREATIVE ENVIRONMENT IN THE FIELD OF INDUSTRIAL ART

Автор рассматривает Свободные государственные художественные мастерские (ГСХМ, иначе СГХМ, СХМ, СВОМАС) как систему, сеть, представленную художественными и художественно-промышленными коллективами в столице и регионах и как особую уникальную именно для России историческую форму искусства авангарда. Комментируются обстоятельства проникновения авангарда в провинцию, география ГСХМ и особенности региональных мастерских.

The author considers the Free State Art Workshops (GSKhM, otherwise SGKhM, SKhM, SVOMAS) as a system, a network represented by art and art-industrial groups in the capital and regions and as a special historical form of avant-garde art that is unique for Russia. The circumstances of the penetration of the avant-garde into the province, the geography of the State Agricultural Academy and the peculiarities of regional workshops are commented.

Ключевые слова: первая рефоорма художественного образования в России 1918 г., СГХМ, художественный авангард, художественно-промышленное образование.

Key words: the first reform of art education in Russia in 1918, State Art Museum, art avant-garde, art-industrial education.

Масштабная авангардистская реформа художественного образования 1918–1920 гг., совершавшаяся столетие назад, объяснена далеко не в полной мере. Если период ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа (1920–1930) давно и заслуженно привлёк внимание специалистов, то предшествующий его созданию период ГСХМ (Государственных свободных художественных мастерсиких) до сих пор остаётся в тени. Изучены лишь несколько столичных коллективов (В.И. Костин, Л.А. Жадова, С.О. Хан-Магомедов, А.Н. Лаврентьев и другие). О провинциальных мастерских говорится вскользь. Задачу планомерного постижения архитектурно-художественного образования в России ставит перед собой коллектив Музея МАРХИ (руководитель — Л.И. Иванова-Веэн). Однако здесь «на виду» прежде всего оказываются пути формирования ГСХМ, их состав, а не художественные и педагогические идеи.

Особенности начального этапа авангардистской реформы образования (1918–1920), связанные со сложным взаимодействием столичных и провинциальных ГСХМ, постоянным экспериментированием, доминированием идеи самоорганизации и отсутствием готовых учебных программ, до сих пор мешают увидеть в кажущихся случайными, анархичными группировкамси своеобразную логичную систему, альтернативную академическому образованию. Между тем ГСХМ в своём развитии успели испытать различные формы работы — от авторских («индивидуальных») мастерских до обезличенного «коллективного» творчества и специализированных художественно-промышленных школ. Причём уже после реформирования столичных ГСХМ во ВХУТЕМАС (осень 1920 года) мастерские в провинции продолжали действовать (до 1922 года). Беспримерная попытка создать разветвлённую сеть авангардистских высших учебных учреждений по всей России, в том числе за тысячи километров от столиц, — уникальна. Специфический опыт провинциальных ГСХМ, развивающийся во времени, заслуживает пристального внимания, и первый этап юбилейных научных исследований отечественных аванагрждных школ дизайна и архитектуры был посвящен именно этому. (См. «Свободные государственные художественные местерские. Из столицы — в регионы». — Москва: МАРХИ, МГХПА им. С.Г.Строганова, 2018.)

Можно утверждать, что своеобразие значительного периода развития авангарда (1918–1922) реализовалось именно в глубинке России. Высокий уровень творчества мастеров-новаторов, передовые идеи, во многом определившие эстетику XX столетия, не позволяют называть их организации провинциальными. Скорее, следует говорить о региональных центрах авангарда. Причём региональность здесь не географическое понятие, не «топография». Абрис работы другой — выявление специфических черт искусства, развивавшегося в условиях провинции.

Региональные центры авангарда раскрываются как особая форма художественной практики начала 20-х годов, как стереометрическое целое, как система, образующаяся из разнонаправленных векторов, как сложное сочетание творческих идей на фоне общей художественной ситуации в стране, всей истории создания, становления и развития ГСХМ, выставок, конференций, диспутов, лекций.

Как свидетельствуют материалы и документы инициатором реформы художественного образования и музейного дела, предполагавшая движение авангарда «в массы», за пределы столиц, в провинцию стала коллегия Отдела Изо Наркомпроса. Уже к середине 1919 года были сформулированы опорные точки первого этапа реформы: организация по всей стране мастерских нового типа, создание Музея живописной культуры и Выставочного бюро. Новые учебные учреждения были совершенно не похожи на своих упразднённых «правильных» предшественников — Петроградскую академию художеств (после реформы — СГХМ), Строгановское художественно-промышленное училище (1-е ГСХМ) и Училище живописи, ваяния и зодчества (2-е ГСХМ). Ведущей в преподавании стала идея «максимума свободы для художника». Наряду с учреждениями «чисто художественного характера» приоритетной задачей для руководства Наркомпроса стало создание «мастерских ремесла».

Борьба велась вовсе не с великим искусством прошлых эпох, а с их «мёртвым трафаретом» — академизмом. Поэтому в качестве образцов авангардисты обратились к опыту цеховых средневековых и ренессансных мастерских. Они следовали традиционному и, заметим, сверхэффективному пути личностного общения по типу «мастер-ученик».

Как и в средние века, в мастерских авангардистов не только учились, но прежде всего творили. Всякое школярство, как пережиток академизма, отвергалось. Начало реформы в столице и в регионах раз-

деляло менее года, но большинство мастеров (инструкторов) — миссионеров Наркомпроса оказались старшими учениками столичных ГСХМ.

Анализируюя обстоятельства массового «исхода» авангардистов, их принято связывать в основном с суровыми условиями жизни в Москве и Петрограде. Этот фактор, несомненно, имел место, но с его помощью нельзя объяснить масштабов явления. В глубинке условия были немногим лучше: бушевала Гражданская война, губернии переходили из рук в руки. Террор, разруха, голод, эпидемии, ужасы долгих путешествий по железной дороге — вот постоянный фон событий. Следовательно, такое движение не может быть понято без учёта позиции самих художников.

Массовость эксперимента по модернистскому преображению огромных территорий не знает аналогов. Только в одном из округов (Урал и Поволжье) мастерские действовали в Казани, Уфе, Пензе, Саратове, Самаре, Оренбурге, Екатеринбурге, Перми, Челябинске. Под началом учителей-«инструкторов» работали десятки учеников-«подмастерьев».

Причины относительной независимости ГСХМ от местных властей объясняются тем, что художник, назначенный уполномоченным по созданию ГСХМ, обычно становился заведующим отделом ИЗО Губоно и при этом подчинялся напрямую центральному Наркомпросу. В условиях провинции уполномоченный сам определял направленность работы и предлагал имена мастеров — живописцев, графиков, скульпторов, декораторов. Руководящий совет ГСХМ состоял из преподавателей и подмастерьев. Урегулированием многочисленных конфликтов занимались «особоуполномоченные», в чьём ведении находилось несколько коллективов. Например, «особоуполномоченный» скульптор Е.В. Равдель (в дальнейшем первый ректор московского ВХУТЕМАСа) присутствует сразу в Пензе, Перми, Екатеринбурге, Оренбурге.

Задача Музейной секции (иначе — Музейного бюро, МузБюрИзо) и Всероссийского Центрального выставочного бюро (ВЦВБ) — систематизация произведений авангардистов и формирование соответствующих коллекций для провинциальных городов и методических фондов ГСХМ. Комплектовали эти собрания вовсе не искусствоведы (им отказывалось в доверии), а сами авангардисты: «…Дело приобретения произведений современного искусства — исключительная компетенция художников» [1]. Представители регионов участвовали в отборе.

Процесс «циркуляции» авангардистских произведений по стране был запущен и успешно действовал. Так, на заседании Музей-

ного бюро в Москве (17 января 1920) были отобраны картины для шести (!) центров. По запросу особоуполномоченного Е. Равделя «отдано 79 произведений русских художников для пополнения музеев городов Екатеринбурга, Вятки, Пензы, Уфы, Златоуста и Перми» [2]. В списке «Организованных Музейным бюро провинциальных музеев отдела ИЗО Наркомпроса» указано, что 30 января 1920 года создан музей в Пензе, а 10 мая 1920 года — в Екатеринбурге [3].

I Всероссийская конференция учащих и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО НКП (2–9 июня 1920 года) [4] во многом определила историю региональных центров авангарда. Конференция в целом и особенно стенограммы выступлений представителей регионов ещё не оказывались в центре внимания исследователей. Протоколы заседаний конференции, впервые в полном объёме расшифрованные автором настоящего исследования, в отличие от других документов, часто приукрашивающих факты, могут рассматриваться как надёжный инструмент анализа истории ГСХМ.

Данные протоколов позволяют не только осветить само мероприятие — центральное, во многом переломное событие реформы, но и полнее охарактеризовать положение дел перед конференцией (конец 1919 — начало 1920-го) и после её проведения (конец 1920 – 1921).

К лету 1920 года, когда период становления ГСХМ уже остался позади, в качестве уполномоченных выступали художники: Пётр Саввич Уткин (живописец, Саратов); Алексей Михайлович Рухлядев (архитектор, Казань); Ефим Владимирович Равдель (скульптор, Пенза); Васильев [5] (Самара); Николай Николаевич Купреянов (гравёр и рисовальщик, Кострома); Владимир Феликсович Франкетти (живописец, Нижний Новгород); Беатриса Юрьевна Сандомирская (скульптор, Оренбург); Пётр Иванович Субботин-Пермяк (живописец, Пермь); Владимир Александрович Эйферт (живописец, Астрахань), Савинский [6] (Вятка), Анна Фёдоровна Боева (живописец, Екатеринбург); Ф.Н. Захаров (живописец Тверь); Алексей Николаевич Арженников (живописец, Тамбов); Марк Захарович Шагал (живописец, Витебск); Георгий Тихонович Крутиков (архитектор, Воронеж); Сергей Арсеньевич Матвеев (декоратор, Ярославль); Николай Павлович Дмитриевский (график, Вологда) и другие [7].

Состав делегаций от провинции. Конференция собрала представителей более чем тридцати художественных коллективов. Каждая де-

легация состояла из уполномоченного (руководителя), двух педагогов и четырёх подмастерьев. Согласно докладу мандатной комиссии, на первое заседание прибыло 192 делегата, из них 117 учащихся, 31 руководитель и 9 уполномоченных. Некоторые делегации опоздали к открытию. Многие присутствовали на заседаниях «без права голоса». Только в составе «экскурсии» Витебских мастерских было около 70 человек. К началу конференции была приурочена Всероссийская выставка работ учащихся ГСХМ на Рождественке, 11 (живопись, рисунки, скульптура, плакаты, макеты, пространственные установки и эскизы декораций), подготовлена специальная экспозиция в Музее живописной культуры на Волхонке.

В первые дни (2–3 июня) прозвучали доклады заведующего отделом ИЗО НКП Д.П. Штеренберга («Итоги и очередные задачи педагогической деятельности ИЗО»); критика О.М. Брика («Искусство и Коммунизм»), а также выступления директора ИНХУКа В.В. Кандинского («Об Институте художественной культуры»); уполномоченного по Московским 1-м ГСХМ А.В. Лентулова («Современное искусство в школе») и специалиста по кустарным промыслам И.В. Аверинцева («Управление мастерскими»). Делегатам стало ясно, что окрепшее государство стремится контролировать действия художников, что этап неподконтрольных мастерских завершён. Отчётливо обозначилась оппозиция новым установкам Наркомпроса о принципах преподавания, о производственном («пролетарском промышленном») искусстве.

В течение последующих двух дней (4–5 июня) доминировали именно производственники (критики Д.Е. Аркин, Н.С. Моргунов, О.М. Брик; керамист А.В. Филиппов; заведующий гранильной фабрикой С.А. Транцеев).

Выступления и реплики уполномоченных, инструкторов и подмастерьев из провинции раскрывают их роль в эволюции авангарда. В прениях заметны: К.С. Малевич, Л.М. Лисицкий, Н.О. Коган, И.Т. Гаврис (Витебск), П.Е. Соколов, К.В. Мацкевич, С.Я. Сенькин (Екатеринбург); А.М. Лавинский, В.Н. Прокофьев, И.М. Овчинников, В.М. Юстицкий (Саратов), Гласов (Рязань); Каратыгин (Иваново-Вознесенск); Капралов (Воронеж); Штурман (Пенза); Гаврилов (Казань); Левицкий (Уфа); подмастерье Старков (Пермь) и другие. Отметим многочисленные выступления «особоуполномоченного округа» (Поволжье и Урал) Е.В. Равделя, и П.Е. Соколова, энергичного миссионера ГСХМ (Воронеж, 1919; Пермь, 1920; Екатеринбург, лето 1920; Пенза, начало 1921).

Анализ протоколов дискуссий объясняет причины недовольства неподконтрольным искусством, царящим в государственных учреждениях. Требовалось выработать некий «объективный метод», противоположный «случайностям» обучения. Ростки нового метода видели в создании лабораторий по различным видам пластических искусств и освоении технологий и материалов, базовых принципов композиции.

Производственное искусство. Ещё одной важнейшей, по мнению Наркомпроса, задачей, стоящей перед ГСХМ, становилось производственное искусство. Отстаивалось мнение о том, что «все специально-художественные учебные заведения должны в основу своей программы положить художественно-производственное образование» (Д. Аркин) [8]. Выступления в прениях делегатов провинции (П. Соколов и др.), осознающих степень послевоенных разрушений производственной базы мастерских, оказались неожиданно жёсткими.

Программный доклад А.И. Иванова «Проблема художественного образования» и его обсуждение. Заключительный этап конференции (7–8 июня) был посвящён выработке единых программных требований. Руководитель школьного подотдела изоотдела Наркомпроса живописец А.И. Иванов, постулируя, что «новое искусство является осью художественного образования», призывал создавать экспериментальные «лаборатории», не ограничиваясь живописью, графикой и скульптурой. В качестве образца для провинциальных мастерских в центре создавался новый вуз — ВХУТЕМАС, «укреплённый» представителями провинции. Их «посланник» Равдель, поддержавший Иванова и видящий успех начинания не столько в сильной производственной основе, сколько в «стройном плане обучения», стал первым ректором ВХУТЕМАСа. В провинции ВХУТЕМАСы предполагалось учреждать на базе ГСХМ, промышленных предприятий и кустарных мастерских.

Если ГСХМ Москвы и Петрограда после конференции были расформированы, то в провинции деятельность ГСХМ, с учётом их реформирования, продолжалась ещё два года (до 1922 включительно). Ранее неподконтрольные мастерские перешли от Наркомпроса «под крыло» Губоно, что лишило авангардистов свободы маневра. Уполномоченные и инструкторы переставали восприниматься «на местах» как посланцы центральной власти.

В попытке удержаться в рамках, актуальных для пролетарского государства, «индивидуальные» мастерские начали объединяться в «еди-

ные аудитории» и «мастерские коллективного творчества». Движение от индивидуализма к коллективизму, от декларированной творческой независимости к приоритетному развитию художественно-промышленного образования определялось реформой государственного управления (изменениями структуры Наркомпроса) и переподчинением мастерских Главному управлению профессионального образования (ГЛАВПРОФОБРу).

В разделе 6.4 «Творческое наследие авангардистов Екатеринбурга: символизм, кубизм, конструктивизм, неопримитивизм. Будущие проекционисты и ОСТовцы» комментируются многообразные эксперименты авангардистов Урала. Если у поляка К. Мацкевича или Н. Циковского выявлены лишь считаные ранние работы, то об А. Лабасе, М. Плаксине, Н. Лакове известно достаточно много. Их творческие связи, возникшие на Урале, уже через пару лет значимо «отозвались» на выставках столичных объединений.

Пётр Соколов и Анна Боева. Несмотря на авторитет, которым, судя по документальным источникам, обладали в художественной жизни начала 20-х годов Анна Боева и Пётр Соколов, их наследие остаётся неисследованным. Между тем оба функционера ГСХМ были прежде всего практиками-художниками. Оба имели основательную художественную подготовку в МУЖВЗ и затем во 2-х ГСХМ.

Ранних (1920-х годов) произведений Боевой обнаружить не удалось. Мы знаем лишь её сравнительно поздние живописные пейзажи и гравюры.

Значительное собрание живописи и графики Соколова находится в Государственном музее искусств Республики Каракалпакстан им. И.В. Савицкого (Нукус). Самые ранние его вещи — это кубистские: «Автопортрет» (1921); «Двойной портрет» (1921). Серии абстрактивистских рисунков, названных в каталогах «Композициями из геометрических фигур» (1923), сочетают в себе элементы различных стилей, от кубизма до супрематизма. Рисунки, смонтированные на больших листах и снабжённые порядковыми номерами, вероятно, являются эскизами учебных постановок для подмастерьев. Из воспоминаний очевидцев преподавания Соколова и Боевой в провинциальных ГСХМ известно об их «динамических» натюрмортах, составленных из деревянных, металлических и гипсовых форм, раскачиваемых в пространстве.

Сергей Сенькин. Наиболее радикально был настроен Сергей Сенькин, начавший экспериментировать с супрематизмом ещё в 1918

году. Обстоятельства работы Сенькина в Екатеринбурге — наименее изученный эпизод. К этому времени относятся вытянутые по горизонтали, сложносочинённые эскизы росписей вагонов агитпоезда — важная часть службы военных декораторов: «Только книгой победишь — врага, голод, разруху» (1919–1920); «Просвещение – основа свободы» (1919–1920) [9]. Временем пребывания на Урале, в составе 3-й армии, датируется и супрематическая «Композиция» (1920. Екатеринбургский музей изобразительных искусств), и «Конструкция» (1920. РГАЛИ).

Александр Лабас. Показательна эволюция Александра Лабаса, произведения которого, например «Натюрморт» (1920. Екатеринбургский музей изобразительных искусств), ещё сохраняют «родовые» признаки обучения у русских сезаннистов. Одновременно в них заметно влияние кубизма. Об этом свидетельствуют и продуманная, предельно ограниченная цветовая гамма с акцентированным синим, и кубистское «смещение» форм, и шрифтовая тема. Начав как сезаннист и кубист, Лабас затем стал разрабатывать варианты абстрактных геометризованных композиций, акцентируя в них динамическое начало. Примером такого рода опытов является «Цветовая композиция» (1920–1921. Частная коллекция).

Николай Лаков. В свои екатеринбургские годы Николай Лаков в основном работал в области агитационного, монументально-декоративного искусства. Ранние вещи художника выявить не удалось. После демобилизации (1923) он продолжил образование во ВХУТЕМАСе, позднее участвовал в выставках «Бытия». С Лабасом художника всю жизнь связывала творческая дружба. Известны их общие монументально-декоративные проекты (1950-е).

Михаил Плаксин. Михаил Плаксин на Урале работал как плакатист и декоратор и возглавлял художественно-техническую лабораторию. Как и Лабас с Лаковым, Плаксин после возвращения с Урала учился во ВХУТЕМАСе и сблизился с группой «Электроорганизм» («Метод»). Эстетика группы выражена в самых известных работах Плаксина: «Спектр газа» (1920 е. ГТГ); «Планетарное» (1922. Музей современного искусства — коллекция Г. Костаки. Салоники, Греция).

Конечно, нельзя утверждать, что именно на Урале был найден пластический строй, возобладавший у Лабаса и Плаксина середины 20-х годов. Несомненно лишь постоянство дружеских и творческих взаимоотношений, возникших во время совместной службы в 3-й армии и работы в ГСХМ.

В разделе 7.3 «Структура регионального центра авангарда» весь период работы художников-новаторов в провинции рассматривается как некое объёмное целое. В качестве инструмента для анализа такой целостности обособляется ряд формальных констант, общих для различных региональных центров, связывающих в той или иной степени эти центры, способствующих убедительной реконструкции событий на огромных пространствах России.

Предлагаемая модель-концепция структуры регионального центра авангарда, соответствующая практике и исторической логике работы художников, систематизирует факты истории их коллективов и группировок.

I. Индивидуальные мастерские. На первом этапе инициатива художников привела к созданию внутри ГСХМ «индивидуальных» мастерских, где мастера (инструкторы), избираемые только из числа командированных Наркомпросом, утверждали собственный творческий метод. Кружки подмастерьев, объединившиеся вокруг лидера, стали «точками роста» региональных центров авангарда.

II. Коллективизм. На втором этапе (1920–1921) возобладала противоположная индивидуализму идея коллективных форм работы. Для Наркомпроса это был прообраз будущих «фабрик искусства». В «единых аудиториях» преподаватели должны были действовать сообща. Мастерские на местах были переподчинены Губоно и потеряли свою независимость.

III. Художественно-промышленное образование. На третьем этапе (1921–1922) окрепшее государство уже контролировало весь процесс работы. На смену анархической самоорганизации, пришли дисциплина, планирование, учёт и единые программы по образцу ВХУТЕМАСа. Внутри губернских управлений профессионального образования (Губпрофобров) учреждались подотделы художественно-промышленного образования. Их ведению подлежали «специальные профессионально-художественные образовательные учреждения всех видов искусств, подготовляющие профессиональных работников <…> в области художественной и художественно-промышленной» [10].

На этом этапе станковисты (живописцы, графики, скульпторы), включённые в систему новых учреждений, с трудом добивались авангардистской направленности образования, и чаще она лишь декларировалось. Условия игры, вся культурная политика власти уже кардинально изменились.

В разделе 7.4 «Выводы. Искусство авангарда как предтеча современного проектного мышления» комментируются примеры проектного мышления в искусстве — спроектированный либо перепроектированный мир авангардиста, где живопись — удобная площадка для предъявления манифеста, радикальное и свободное поле для экспериментов. И в индивидуализации, и в деиндивидуализации искусства региональных центров, и в «больших» направлениях, и в творчестве одиночек («внестилевых» мастеров), в равной степени проявляются жизнестроительские и утопические пространственно-временные, космистские, метафизические, игровые черты поэтики эпохи.

Примечания:

1. «Декларации отдела изобразительных искусств и художественной промышленности по вопросу о принципах музееведения». 7 февраля 1919.

2. Протокол № 34 заседания Музейной комиссии от 17 января 1920 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 76; Список картин № 8 для музеев Екатеринбурга, Вятки, Пензы, Уфы, Златоуста, Перми (карандашом подписано вверху ПЕНЗА) // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 15; Отчеты о работе музейного бюро // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 54.

3. РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 3.

4. ГАРФ. Фонд А-2306 (Нар. ком. просв. РСФСР). Оп. 23. Д. 116. Протоколы I Всероссийской конференции учащих и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО НКП.

5. Личность уполномоченного Васильева опознать не удалось.

6. Личность уполномоченного Савинского установить не удалось.

7. Опубликовано в сб.: Советское искусство за 15 лет: Материалы и документы. Под редакцией И.Л. Маца. — М.-Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1932. С. 155.

8. ГАРФ. Фонд А-2306. Оп. 23. Д. 116 (Протоколы I Всероссийской конференции учащих и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО НКП). Л. 55.

9. Агитмассовое искусство Советской России. Материалы и документы: Агитпоезда и агитпароходы. Передвижной театр. Политический плакат. 1918–1932. В 2-х т. Т. 2: Таблицы / Под ред. В.П. Толстого; авт.-сост. И.М. Бибикова, Н.И. Бабурина, Т.И. Володина. — М.: Изд. дом «Искусство», 2002.

10. ГАОО. Фонд 453, оп. 1, д. 1, л. 13.

Список литературы:

1. Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы — в регионы. — Москва: МАРХИ, МГХПА им. С.Г.Строганова, 2018. 144 с.: ил

2. *Смекалов И.В.* Опыты пластического выражения космического пространства в искусстве оренбургского филиала УНОВИСа (1920) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2013. — № 4. — С. 250–259.

3. *Смекалов И.В.* Региональные центры авангарда на Всероссийской конференции учащих и учащихся (июнь 1920) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2014. — № 2. — С. 166–179.

4. *Смекалов И.В.* Региональные центры становления и развития русского художественного авангарда (1918–1920-е). Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Москва, 2017.