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

РУССКИЙ АВАНГАРД И ПРОЕКТНОЕ МЫШЛЕНИЕ: КОНТЕКСТ ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННОСТИ

RUSSIAN AVANT-GARDE AND DESIGN THINKING: THE CONTEXT OF HISTORY AND MODERNITY

Статья раскрывает основные характеристики художественной жизни региональных центров русского авангарда в связи с зарождение проектного мышления в искусстве.

The article reveals the main characteristics of the artistic life of the regional centers of the Russian avant-garde in connection with the emergence of design thinking in art.

Ключевые слова: русский авангард, региональные центры, проектное мышление, лабораторное творчество.
Keywords: Russian avant-garde, regional centers, project thinking, laboratory creativity.

История художественного авангарда в России исследуется уже более полувека. Однако, изучение художественных процессов, связанных с авангардным движением, еще только разворачивается. И именно художественная среда провинции позволяет точнее зафиксировать некоторые принципиальные моменты этой эпохи, связанные, например, с генезисом проектного мышления в искусстве и дизайне начала XX века.

В контексте того, как воспринимали деятельность авангарда в столице и в регионах современники-искусствоведы, интересно рассмотреть сочинение Якова Тугендхольда, одного из непосредственных участников событий [1]. В статье «Живопись революционного десяти-

летия» (1917–1927) существенной частью достижений искусства большевистской эпохи признается начало пути, «когда перед нашим искусством, еще вчера келейным и комнатным, взвиласъ гордая и смелая мечта преобразовать самый лик жизни, прыгнуть в будущее, в царство Коммуны» [2].

Показательно, что Тугендхольд не вычленяет какую-либо одну сторону преобразований, а рассматривает составляющие авангардистской реформы как целое, именно так, как она задумывалась и осуществлялась. Среди успехов реформаторов отмечаются:

— деятельность отдела ИЗО Наркомпроса в целом («начало планомерного государственного регулирования искусства — вместо прежней либеральной анархии и борьбы интересов») [3],

— централизованная поддержка художников («планомерное государственное поощрение искусства, государственных выставок и государственных заказов»), особенно деятельность Всероссийской закупочной комиссии («к сожалению, просуществовав три года, Всероссийская закупочная комиссия была упразднена, уступив место былой «свободе» спроса и предложения, едва ли полезной для художников, еще и поныне вздыхающих о временах военного коммунизма»);

— централизованная организация выставок и музеев, в том числе в регионах («вплоть до глухой провинции»);

— реформа ГСХМ-ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа («громадное значение имело и радикальное обновление всего художественного образования»).

Период ГСХМ характеризуется как кризис («бурный период внутренней борьбы, крайне тяжело отразившийся на нормальной школьной работе»). Однако неизбежность кризиса признается и даже оправдывается («…пережив этот болезненный кризис, изжив эту анархию, наша высшая школа вышла из него обновленной»).

Вершиной и смыслом педагогической реформы критик считает «новую систему преподавания, в основе которой поставлено ударение на художественно-техническом мастерстве». Горячо поддерживается движение художников от станковых форм к реальному производству («обоснованное и производственно-целевое направление работы»). Проникновение искусства в производство, в быт названо «чрезвычайно плодотворной идеей».

Заметим, что время, предшествующее ВХУТЕМАСу, то есть период, когда развивались региональные школы, по Тугендхольду, цели-

ком соответствует кризису в специальном образовании. Но станковисты левого направления признаются инициаторами реформы и всех решительных изменений во взглядах на искусство, произошедших в стране. Именно им, в частности, отводится заслуга появления и все крайности отстаивания производственного искусства: «Во имя производства левые художники готовы были поставить к стенке и самое искусство». Но, с другой стороны, «…вопреки призывам бросить кисти и взяться за производство вещей, первые годы после революции отмечены у нас развитием станкового искусства, и при том отвлеченного, беспредметного — чисто формальным экспериментаторством».

Тугендхольд хорошо понимает диалектическую природу мышления новаторов-станковистов: «Супрематическиие холсты и контрелъефы были для художников величинами самодовлеющими. Дело шло о том, чтобы поднять самую живопись, т.е. отвлеченное станковое искусство, до степени хорошо сделанных вещей». При этом в соответствии с победившими к 1927 году представлениями формальные концепции беспредметников характеризуются как «новая маска все того же самодовлеющего эстетизма», «фактуро-формальный эстетизм».

Предпочитая трактовать опыт «левых» художников лишь как «замкнутую кухню лабораторных опытов», оставшуюся в прошлом, Тугендхольд приветствует новую школу, уже не готовящую исключительно «свободных художников». Для него важно, что «художественное производство перешло в область специального школьного преподавания и школьной практики. Производственные факультеты (архитектурный, полиграфический, текстильный, скульптурно-керамический, обработки дерева и металла) заняли в нашей высшей художественной школе равноправное место с факультетом живописным, с «чистым искусством». Вот подлинное завоевание Октября, чуждое большинству западных стран, и залог расцвета художественной культуры нашей страны».

Итак, в 1927 году ценность реформы в ее главных составляющих еще признается, однако в ней уже не осталось места региональному компоненту. Деятельности художников в регионах как бы и не было.

Увы, в лучшем случае активность авангарда в провинции была вознаграждена безразличием критики и государства, в худшем — прямыми преследованиями. Учебные учреждения и новаторские музеи исчезли, разработанные с беспримерным тщанием и любовью художественные проекты оказались невостребованными, а затем и прочно забытыми.

Самооценка авангардистов. Несмотря на провал многих надежд, деятельность авангарда в регионах нельзя рассматривать как поражение. Показательно, что сами художники в творческом смысле не чувствовали себя проигравшими неудачниками. Наоборот, скорее их интересовало, насколько сильно они в российской провинции опередили искусство Европы. И выводы были весьма определенными. Лазарь Лисицкий говорил о работе Уновиса в Витебске: «…мы продвинулись на века» [4]. Представители других региональных коллективов вполне могли повторить это вслед за великим художником. Иван Кудряшов, имея в виду ситуацию лета 1921 года, формулировал: «в Германии больше, чем где-либо, проявляется жизнь. Во Франции и Италии дальше не ушли работ 1915 года. <…> Репродукции, журналы и книги ничего нового не дают, и не современные задачи, а оставленные нами» [5].

Ведущие черты поэтики авангарда в регионах. Интегрированное искусство как особый тип художественной практики. В условиях почти патриархального уклада провинции авангардисты ощущали себя частью движения, сделавшего Россию лидером мирового искусства. Их самооценка соответствовала действительности.

Реализуя философскую и профессиональную (пластическую, пространственную, колористическую и т. д.) идеи авангарда, художники исповедовали радикализм идей, внутреннюю свободу действий, коллективизм, декларации научности и лабораторного творчества.

Пафос экспериментаторства и декларированная программа преображения мира обернулись замечательными примерами особого типа творческой практики — художественного исследования, нашедшего свое воплощение в регионах. Такой проект характеризуется выраженным комплексным подходом (творчество — педагогика — музеи — выставки): через интегрированное искусство, через создание системы ГСХМ, через составление музейных коллекций и проведение выставок.

Радикализм идей и внутренняя свобода. Художников-исследователей погруженных в свои эксперименты, интересовало все — от итоговой формулы искусства (идеальной живописи, архитектуры) до модели футуристического общества (идеального мироустройства). Они в полном смысле слова были футуристами — посланцами будущего. Дух свободного творчества, столь характерный для авангарда в целом, в провинции сохранился и даже развился. Трактовки «руководящих» установок у региональных миссионеров обретали подчеркнуто личностный

характер (например, в случае Ивана Кудряшова) и зачастую оказывались не менее радикальны, чем у единоверцев в столицах (здесь показателен пример конструктивистов-самарцев).

Даже самое искреннее желание участвовать в политической жизни оборачивалось у художников стремлением трактовать политику как возможность отстаивать собственные творческие принципы. Даже заимствуя большевистскую терминологию, они зачастую наполняли ее собственными смыслами, новым содержанием. Можно утверждать, что, не считая дежурной риторики, региональный вариант реализации футуристических идей оставался свободен от социальных деклараций и клятв.

«В самоосмыслении художников авангарда их эстетический радикализм обретал тождество радикальности социальных перемен, что влекло за собой уверенность в праве на легитимизацию своих сочинений» (Т.В. Горячева) [6].

Поэтическая и философская составляющие деятельности авангарда в регионах. Авангард в регионах непредставим без поэтической и философской подоплек. Возможно, одной из побуждающих идей работы в провинции было осмысление ее гигантской территории как некоей «абсолютной пустоты», которую надлежало заполнить. Для авангардистов это был тот самый космос, который они воспевали, достижения которого так сильно желали и который предполагали преобразить.

Коллективизм. В этой связи коллективистские настроения трактовались художниками как растворение индивидуального начала в мировой космической воле. Утопический коллективизм рассматривался как вершина творческого самосовершенствования. Социальная риторика, столь созвучная установкам власти, здесь была далеко не главным побуждающим мотивом.

Поэтически-возвышенный характер обретали коллективистские инициативы в разных региональных центрах (достаточно сравнить соответствующие ситуации в Оренбурге и Самаре).

Поэтизация науки и знания. Столь же возвышенной, философски обоснованной представлялась авангардистам и поэтизация науки как образца исследовательской деятельности. Отсюда «повальное увлечение научностью» (Тугендхольд), научно-инженерная терминология беспредметников, наукообразные эксперименты с пространственно-временными отношениями, цветом и светом.

Приведем фрагмент трактата Сергея Калмыкова, посвященного выражению в искусстве четвертого измерения — пространства-времени и изобретенного художником особого («математического») вида живописи: «Раньше математика, механика, физика и философия обходились без помощи живописи. Но теперь это недопустимо! Точно так же ни принципы современной логики, ни современного искусства не допускают, чтобы живописец или художник мог теперь обходиться без помощи математики, механики, физики и философии! Стремления художников обойтись без помощи этих наук, за счет интуиции, и всякие их ссылки в подкрепление этого стремления на интуицию — недействительны и в счет не принимаются» [7].

Искусство авангарда должно было стать вровень с научным знанием, едва ли не выше науки. Справедливая оценка художественного произведения, по мысли художников авангарда, не предполагала субъективных факторов. Образ научного знания стал олицетворением объективности, точности, совершенства.

Приоритет лабораторного творчества. Лабораторный (итоговый, высший для авангардиста) тип творчества-исследования мыслился художниками как развитие на путях рационализма и аналитики. К результатам их лабораторных поисков относятся личностные разновидности беспредметного аналитического искусства, варианты геометрического минимализма, различные проявления «абстрактно-технических», «отвлеченноинженерных» исканий. Эта, по Тугендхольду, «гипертрофия аналитичности и рационализма», подчеркнутый «фетишизм материи и техники» были весьма характерны для искусства и специального образования провинции (пример - «лаборатория» Михаила Плаксина в екатеринбургских ГСХМ).

Осознанный «на местах» и поддержанный сверху приоритет лабораторного творчества к середине 1920 года определил новый всплеск интереса художников к теоретическому обоснованию своего искусства. Теоретические трактаты, педагогические программы, философские рассуждения были призваны обосновать планируемые в провинции преобразования исключительного масштаба. Среди характерных примеров — рассылка по провинции теоретических публикаций Малевича и витебского Уновиса (1920–1921), теоретическое сочинение оренбуржца Сергея Калмыкова «Основы абстрактной композиции» (1922–1926), трактат уполномоченного ГСХМ в Перми, Кудымкаре и Кунгуре Петра

Субботина- Пермяка [8], названный, в подражание сочинению Малевича, «Приемы и системы нового искусства» (1921).

Приведем характерный фрагмент сочинения Субботина-Пермяка:

«Программа. Дробления, интуитивные линии, тени, расположения, оси, сдвиги, стремления, движения, вращения, врезывания, преломления. Динамизм, кубистическое и призматическое представления. Свойства материалов: объем тел, тяжести их, вес, легкость, притяжения, свойства, блеск». <…> «Пришла пора все рассмотреть, изучить, анализировать, сделать выводы. Найти методы философии, творческого ума, творческой мысли. Найти законы нового искусства, найти логику внутренних построений, новых композиций» [9]. Отдельная тема — фрагментарно сохранившиеся педагогические программы авангардистов (например, написанная Самуилом Адливанкиным конструктивистская программа Бузулукской мастерской коллективного творчества или сезаннистская программа С. Богданова для ГСХМ в Оренбурге).

Декларированная научность, объективность определяла общую программу движения витебских и оренбургских супрематистов, ее самодовлеющий станковизм и одновременно утилитарно-технические предпочтения. «Объективно-научный», социально ориентированный, функциональный «инженеризм» привел художников конструктивистского направления не столько к «отказу от искусства», сколько к новому, подчеркнуто рационалистическому образу искусства. Не менее самодостаточным был научный подход у художников, провозгласивших себя проекционистами. Они утверждали, что «искусство есть наука объективной системы организации материалов». Все построения проекционистов не могут быть объяснены без учета подобных теоретических выкладок. Даже примитивистские эксперименты бывших самарских конструктивистов, объединившихся в группу НОЖ, казалось бы, предполагающие отказ от аналитического искусства и выход в некое «левоизобразительное» начало, тоже потребовали «научного» обоснования новой концепции.

Всех «левых» художников, независимо от избранного направления, объединял интерес к форме произведения: «Наше искусство — наша форма. Наше искусство — искусство формы» (Н.Н. Пунин).

Перелом. В конце 20-х годов многие авангардисты решительно изменили взгляды на искусство, а порой и полностью отказались от своих прежних убеждений. Известны факты уничтожения художниками

своих ранних работ (Владимир Храковский, Петр Соколов, Анна Боева, Беатриса Сандомирская и другие).

Большинство авторов уже никогда не возвратились к идее авангарда. Самуил Адливанкин, некоторое время тяготевший к ЛЕФу, в конце 20-х годов оказался в АХРР. Выдающийся живописный дар, при всех изменениях манеры, оставался отличительной чертой этого художника. К АХРРу примкнул в результате и Николай Попов. Особенно крутой поворот совершил бывший самарский супрематист Георгий Ряжский. Став одним из лидеров АХРРа, а затем Союза художников, он прославился своими образцовыми соцреалистическими портретами-картинами «Делегатка», «Работница», стал гонителем «формалистов».

Бывшие екатеринбуржцы, Александр Лабас и Михаил Плаксин пережив в середине двадцатых всплеск выставочной активности, достигнув необыкновенных высот в станковой живописи, затем были вынуждены, как в юности, сосредоточиться почти исключительно на оформительских проектах, а станковое творчество развивать втайне.

Лишь немногие сохраняли уверенность в значимости своего предыдущего опыта. Например, Иван Кудряшов, не сойдясь с конструктивистами и супрематистами в вопросе оценки будущего станковой картины, стал в 1925 году одним из организаторов Общества станковистов (ОСТ). Надежда Тимофеева поддерживала Кудряшова [10]. К концу 20-х годов оба художника были вынуждены прекратить занятия искусством, но никогда не изменили своей убежденности в значимости беспредметного искусства [11].

Творческое осмысление наследия авангардистов. Проблемы и достижения. Но художественные эксперименты столь высокого уровня, которого достиг русский авангард, не могли пройти бесследно для искусства. Показательно, что этот опыт был усвоен и адаптирован применительно к специфике разных специализаций. Однако преемственность оказалась не самой прямой. Объединяющим началом стали не столько те или иные конкретные приемы авангарда, сколько его выдающиеся проектные установки. В данном случае изобразительное искусство рассматривается как особая форма проектного мышления, где художественность выступает как «первообраз проектности» (В.Ф. Сидоренко) [12].

Проектный характер своей работы подчеркивали сами авангардисты. Причем они не ограничивались живописным станковизмом и умозрительными утопиями, а практически подготавливали переход от

«проектов, начертанных на холсте» (выражение Малевича) к организации реального пространства. Их интересы простирались на область архитектуры и градостроительства, декоративно-прикладное искусство, оформительскую практику. Несмотря на долгое замалчивание, авангардистская идея в живописи как некий поведенческий знак, образ духовной свободы и безграничных возможностей «языкотворчества» не переставала так или иначе влиять на художников. Но если сезаннистская и неопримитивистская тенденции живописи, хотя бы в адаптированной форме, оставались значимыми составляющими профессии и напоминали о себе даже в советском официозе, то многие другие формы авангарда в силу понятных причин были отвергнуты, забыты. В проектных областях (в архитектуре, дизайне масштабных выставок, в прикладном искусстве) авангардисты смогли продолжить работу, широко применяли свой опыт, но уже не декларировали своих связей с авангардом.

Начав после долгого перерыва изучение и восстановление истории «Великой утопии», искусствоведение предпочитало ограничивать столь масштабное явление лишь несколькими именами «первого ряда». Вслед за искусствоведами мастера-практики (художники, дизайнеры, архитекторы) воспринимали авангард скорее как образ-схему, давно завершенный (замкнутый) творческий цикл. Эти же представления, транслированные в студенческую среду, редко перерастали в преемственность на уровне интерпретации опыта, творческих стратегий, этики профессии. Особенно незначительными представляются как раз связи на уровне формы.

Так что же именно, помимо общих деклараций, сохранено современными авторами различных специализаций из опыта предшественников? Пусть не впрямую, пусть опосредованно? Какие факторы позволяют рассматривать искусство авангарда как предтечу современного проектного мышления?

Художники. Живой опыт авангарда, до поры оставаясь достоянием лишь подпольного («другого») искусства, стал основой для их собственного искусства. Например, Лидия Мастеркова с огромным уважением отзывалась об Иване Кудряшове, Зеноне Комиссаренко, Петре Соколове. Владимир Немухин всегда считал Соколова своим первым и главным учителем, хотя к моменту их встречи (1950-е) старый мастер основательно пересмотрел свои взгляды на ценности прошлого. Впрочем, и Мастеркова, и Немухин согласно подчеркивали, что художникам

их круга и направления был важен сам характер мышления авангардистов, а вовсе не пассивное использование приемов и форм, близких «классическому» авангарду.

Для большинства «проблемных» живописцев второй половины XX столетия обращение к опыту авангарда на деле предполагало подчеркнутое дистанцирование, противопоставление ему себя и своего искусства. Например, геометричные пространственные построения в композициях Эдуарда Штейнберга, подсказанные не в последнюю очередь живописью Эль Лисицкого, обосновывались как «возврат к супрематизму», но парадоксально объяснялись вовсе не идеей «сильной» проектности, а, наоборот, необходимостью создать зримый образ времени-памяти, «перебросить мост от авангарда к иконописи» и т. д.

Для одного из самых глубоких аналитиков современной живописи Владимира Вейсберга тоже несомненна преемственность с супрематизмом, по крайней мере, на уровне теоретических рассуждений. Декларированный образец — «белое на белом» Малевича. Но образный строй даже самых аскетичных условно-абстрактных натюрмортов Вейсберга, по-своему возрождающих идею живописного абсолюта, тоже очень далек от «космической» отрешенности супрематизма. Дистанция всячески подчеркнута открытой эмоциональностью, утонченным лиризмом картин Вейсберга. Проектные установки московских концептуалистов 60-70-х годов (Илья Кабаков, Виктор Пивоваров, Франциско Инфанте и другие), несомненно, перекликаются с метафизическими и утопическими концепциями авангардистов 20-х годов. Искусство для тех и других — удобная площадка для предъявления манифеста, радикальное и свободное поле для экспериментов. Однако общее направление концептуализма связывается уже с социальными, общественно значимыми, а не с «узкопрофессиональными» пространственными и пластическими принципами авангарда.

О вариантах расхождения, о развилках траекторий движения современных художников и их предшественников интересно рассуждают сами концептуалисты. В своей знаменитой тотальной инсталляции «Альтернативная история искусств» Кабаков дает остроумную версию развития русского экспериментального искусства, если бы оно не было насильственно пресечено «сверху». В большом выставочном проекте «Утопия и реальность. Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы» (2013) зримо раскрывается убедительный образ параллельного движения двух

сменивших друг друга художественных концепций — модернистской и постмодернистской.

Опыт авангардистов воспринимается современными художниками как школа постижения целостности художественного процесса, не разделяемого уже на «низкое» и «высокое», «главное» и «второстепенное» начала, как методическая модель развития профессионала, как пример аналитического подхода к проблемам искусства, утверждение многовариантного развития его главных ценностей.

Реконструкторы. Глубокий анализ искусства авангарда был предпринят реконструкторами проектов лабораторного конструктивизма. Главное здесь — обостренное внимание к форме художественного произведения и принципам художественной культуры.

Одним из самых вдумчивых интерпретаторов искусства авангарда стал Вячеслав Колейчук, возглавивший художников — представителей так называемого «кинетического искусства» из группы «Движение» (1965–1967). На протяжении нескольких десятилетий Колейчук создает собственные пространственные объекты и реконструирует исторически значимые памятники «классического» авангарда. Важной составляющей постоянной экспозиции Третьяковской галереи стали «Реконструкция выставки ОБМОХУ 1921 года» (В.Ф. Колейчук и мастерская), «Памятник 3-му Коммунистическому Интернационалу», серия контррельефов Владимира Татлина (Д.Н. Димаков и мастерская) и реконструкция «Рабочего клуба» Александра Родченко (А.Н. Лаврентьев и мастерская). Указанные реконструкции следует рассматривать не как пример аутентичных воспроизведений классических образов, а как способ на практике объяснить, расшифровать строй мышления великих предшественников. Их опыт здесь тоже не столько предмет копирования приемов искусства или умение «вписаться в стиль», но стремление реконструкторов комплексно решать пространственные задачи, транслировать ценности авангарда в современность. Искусство авангарда выступает в этих реконструкциях как эстетический идеал современного художника.

Наследие авангарда здесь раскрывается как визуальное отражение личности творца, как воплощение индивидуального видения (восприятия) реальности, как инструмент индивидуализации проектирования, как программа, на основе которой выстраивается сценарий (направление), общий ход реконструкции.

Дизайнеры и архитекторы. Установки авангарда, как «эстетический и прагматический фундамент», «архив и лексикон форм» художественного проектирования (Г.В. Вершинин), «прорастали» и в различных формах проектного мышления, определяя этико-эстетические правила профессии [13].

Существует тонкий концептуальный аспект сопряжений традиции и современности, в соответствии с которым авангард выступает как своего рода метафора современного дизайна. Возможно, поэтому адаптировать наследие авангарда в художественно-проектные методики оказалось особенно важно дизайнерам, совмещающим творчество и педагогику. Здесь главное - привнесение в профессиональное проектирование фактора художественности. В этой связи отметим многолетнюю практику таких коллективов, как Сенежская студия под руководством Евгения Розенблюма (1970–1980), или опыты средового искусства ныне действующей школы- лаборатории (МАРХИ) и практическое творчество и теоретические труды ее руководителя Александра Ермолаева.

Важнейшие темы искусства авангарда — «мотивы, стимулы, смыслы, природа того, что заставляет творца осуществлять труд работы над материалом, формой, пространством» — раскрываются А.П. Ермолаевым как осмысление логики проектирования. Опыты пространства, последовательно выстраиваемого авангардистами, сближаются с рациональным дизайнерским (проектным) пониманием пространства. Художественное творчество, связанное с категориями пространства, формы, цвета, ритма, «поднимается в области безусловного, нетленного, абсолютного», формирует «модели структурированной материи» [14]. «Способность искусства отразить в микрокосме одной вещи — живописного холста, например, весь макрокосм» выступает «как реальность материальной практики».

В этой связи интересно рассуждение о морфологической связанности искусства живописи и проектирования «целостной среды» (К.М. Кантор) [15]. Свое вдохновение широко мыслящие современные проектировщики, не ограничивающие себя задачами специальности, усматривают в опытах авангардистов по индивидуализации и деиндивидуализации искусства, в «жизнестроительских», игровых чертах их поэтики.

Примеры удачных трактовок искусства авангарда можно продолжать, но признание этих достижений не отменяет ощущения, что

творческие предпочтения современных мастеров носят избирательный, во многом вкусовой характер. В полной мере опыт интегрированного искусства и педагогические установки русского художественного авангарда еще не востребованы. Они должны найти свое достойное продолжение в художественном и дизайн-образовании, в том числе и в современных региональных вузах.

Примечания:

1. Тугендхольд Яков Александрович (1882-1928) - художественный критик. В 1918 году — инструктор Наркомпроса (подотдел музеев и охраны памятников), а затем (1919–1922) заведующий отделом искусства Крымского Наробраза.

2. *Тугендхольд Я.А.* Живопись революционного десятилетия (1918–1927) // Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. Избранные статьи и очерки. — Москва: Советский художник, 1987. — С. 228–233.

3. Здесь удачным, по мнению Я.А. Тугендхольда, организационным действиям Штеренберга противопоставлена ситуация периода Февральской революции.

4. Из письма Л.М. Лисицкого П.Д. Этингеру 4 апреля 1920. Цит. по изд. В круге Малевича: соратники, ученики, последователи в России 20–50-х годов / сост. И. Карасик. — СПб.: Palace Editions, 2000. — С. 52.

5. См. переписку И. Кудряшова с Н. Тимофеевой (письмо от 31 мая 1921 года) и Л. Лисицким (записка 1925 года) в приложении II настоящего исследования.

6. *Горячева Т.В.* Утопии в искусстве русского авангарда: футуризм и супрематизм // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / под ред. Ю.Н. Гирина. — Москва: ИМЛИ РАН, 2010. — Т. 2. — С. 116.

7. ЦГАРК. Ф. № р-1758 (отдел литературы и искусства. Личный фонд Калмыкова), оп. 1, д. 87, л. 100–100 об. Изучение Четырехмерного мира с точки зрения живописца (1920).

8. Субботин-Пермяк Петр Иванович (1886–1923) — живописец, поборник развития народных промыслов.

9. ГАРФ. Ф. А-2306, оп. 23, д. 205, л. 2, 3. Субботин-Пермяк П.И. Приемы и системы нового искусства (1921).

10. О встречах с Кудряшовым и Тимофеевой вспоминали коллекционер Г.Д. Костаки, представители московского нонконформизма (Л.А. Мастеркова, В.Н. Немухин), искусствоведы (А.Б. Наков, В.И. Ракитин).

11. Сохранившиеся фрагменты переписки и воспоминания Тимофеевой раскрывают, в частности, многие важные страницы истории оренбургских

ГСХМ. Необходимо отметить вклад Тимофеевой в сохранение архива Кудряшова. Именно она передала его рисунки и акварели, рукописи нескольким музеям.

12. *Сидоренко В.Ф.* Эстетика проектного творчества. — Москва: ВНИИТЭ, 2007. — 135 с.

13. *Вершинин Г.В.* Искусство и дизайн: «опасные связи»? // Проблемы дизайна-3 / под ред. В.Л. Глазычева. — Москва: Архитектура-С, 2005. — С. 260–263.

14. *Ермолаев А.П.* Очерки о реальности профессии архитектор-дизайнер. — Москва: Архитектура-С, 2004. — С. 14–15.

15. *Кантор К.М.* Искусство как исток и модель экологически обоснованного дизайна // Дизайн: сб. науч. тр. / ред. Н.В. Воронов. — Москва: НИИ Российской академии художеств, 1996. — Вып. 4. — С. 22.