УДК 7.038, 7.072
ББК 85.10в, 85.10г, 85.103(2)
DOI: 10.51678/2073-316X-2026-1-42-57

Ирина Карасик

Русский авангард на страницах журнала «Советское искусствознание» / «Вопросы искусствознания». 1970–1990-е годы

В статье рассматривается, как история изучения искусства русского авангарда отразилась на страницах журнала, как на нее влиял контекст предлагаемых временем обстоятельств. В отношении к авангарду выделены три фазы: эпизодическое присутствие, бум, нормализация. Для первой (1970-е — середина 1980-х), отличающейся малым количеством публикаций, характерно существование «под прикрытием», когда темы и имена, связанные с радикальными тенденциями, подключались к более традиционному и «разрешенному» материалу. Вторая (с начала 1990-х) отмечена лавинообразным ростом публикаций, расширением предметно-методологического поля исследований. Третья наступает в середине 2000-х, когда авангард постепенно становится предметом академических занятий.

Ключевые слова:

русский авангард, Малевич, Ларионов, «Бубновый валет», примитивизм, беспредметность.

В названии статьи заявлен довольно длительный временной период. Однако скажу сразу, что уделю большее внимание именно «советскому», а не «постсоветскому» искусствознанию. Хотя 1990-е годы тоже давно отошли в историю, опубликованные тогда исследования до сих пор находятся в ближней памяти науки, чего не скажешь о предшествующих десятилетиях.

Если окинуть беглым взглядом всю линейку альманаха «Советское искусствознание»/«Вопросы искусствознания», можно констатировать, что отношение к авангарду на его страницах (и не только) прошло три фазы:

- эпизодическое присутствие (1970–1980-е)
- бум (1990-е — начало 2000-х)
- нормализация (с середины 2000-х)

Под желтой обложкой соответствующих материалов, что и понятно, оказалось совсем мало, даже меньше, чем я ожидала, хорошо представляя ситуацию, в том числе и по собственному опыту.

Так, с 1973 по 1985–1986 годы было опубликовано не больше десятка статей, которые можно связать с интересующей нас проблематикой. Конечно, стоит иметь в виду, что одновременно с «Искусствознанием» в той же редакции и тогда же возникла линейка ежегодников по видам искусства[1], где появлялись статьи по истории авангарда, однако они по определению носили более частный характер и имели иной модус общественной значимости.

Положение несколько меняло наличие объемного раздела хроники и рецензий, куда более полнокровного и самостоятельного, чем в годы преемника — «Вопросов искусствознания». На конференции, а особенно

1 Вообще середина 1970-х годов в плане появления новых изданий оказалась прорывной. Помимо отмеченных, нужно назвать «дубовую серию» (сборники трудов выдающихся представителей советского искусствознания) и ежегодник документально-архивного толка «Панорама искусств».

в разного рода профессиональные клубы по интересам, авангард «просачивался», и альманах давал о них довольно подробную информацию. По крайней мере, читатели видели: исследовательский процесс идет.

Можно сказать, что в публичном поле авангард существовал тогда только «под прикрытием». Одним из них, как известно, было акцентирование связей с революцией или с более или менее правоверным советским будущим некоторых художников, другим — подключение авангарда как актуальной истории к широкой сфере современных проблем предметно-пространственной среды (в этой сфере, находящейся на обочине идеологии, позволялось многое). Оба «прикрытия» имели — с точки зрения будущего — свои издержки, поскольку (вольно или невольно) какие-то отдельные свойства и качества неизбежно экстраполировались на феномен в целом[2].

Самым мощным центром был ВНИИТЭ и семинар, руководимый С. О. Хан-Магомедовым, — количество мероприятий, стабильность, тематическое разнообразие. Альманах регулярно печатал перечни авторов и докладов. Другим — заседания Клуба искусствоведов в МОСХе. Вот, например, в первом выпуске за 1977 год отмечены выступления Аллы Повелихиной, Ларисы Жадовой, Василия Ракитина, посвященные Михаилу Матюшину, Борису Эндеру, Александру Древину, теме «Хлебников и художники». В сборнике 2/79 находим впечатляющий список докладов, прозвучавших в первый год работы семинара ВНИИТЭ «Художественные проблемы предметно-пространственной среды». Диапазон имен, событий, проблем очень широк: Владимир Татлин, Александр Родченко, Любовь Попова, Александр Веснин, Антон Лавинский, ИНХУК, ВХУТЕМАС, конструктивизм, концепция производственного искусства [3].

О том, с какими сложностями встречалась редакция, свидетельствует история вокруг публикации писем Василия Чекрыгина Николаю Пунину [34]. Она вызвала «идеологический гнев», и распространение уже напечатанного сборника было ограничено. По всей видимости, в большей степени из-за «неправильной» репутации Пунина (в это время

2 Вспомним, что критика, прозвучавшая в 1990-е годы в адрес выставки «Москва – Париж», ориентировалась как раз на это обстоятельство. Марина Бессонова писала, к примеру, что «устроители вынужденно, дабы обойти идеологическую цензуру, переусердствовали в своем стремлении отождествить художественный авангард с политическим» [5, с. 482] .

также с трудом прошел сборник его сочинений в знаменитой «дубовой серии» [40]) и, возможно, — из-за «богоискательских» позиций Чекрыгина[3]. Любопытно при этом, что сам материал не являлся чисто «авангардным». Напротив, Чекрыгин выступал здесь умным оппонентом «левых» течений, предлагал альтернативу тотальному анализу, тотальной формализации искусства, вслед за Павлом Флоренским стремился «пробиваться к реальности» и хотел вернуться к образу человека. Во вступительной статье авторы Ю. А. Молок и В. И. Костин, внимательно фиксируя все факты активного участия мастера в раннем футуристическом движении, подчеркивали его отход от прежних позиций, коренящийся как во внутренней переоценке ценностей, так и в особенностях общей культурной ситуации («фигуративный поворот» в европейском и русском искусстве, движение формотворчества в сторону утилитаризма).

Обратим еще раз внимание на то, что «авангард» здесь утоплен в толщу иного материала и, собственно, не является предметом специального рассмотрения.

Во втором выпуске 1979 года появилась интереснейшая статья Г. Г. Поспелова о Михаиле Ларионове [37]. «Завеса» приоткрылась на его имени, по-видимому, в связи с тем, что в это время начался процесс передачи Советскому Союзу наследия Ларионова и Гончаровой, готовилась первая персональная выставка Ларионова в Ленинграде и Москве (в отборе вещей Поспелов участвовал), а сам художник был тонким живописцем.

Во вводной части Глеб Геннадьевич кратко изложил историю рецепции творчества художника в России и на Западе, за которой маячил отнюдь не только академический интерес. Слова о «глухой стене забвения» с легкостью экстраполировались и на современную ситуацию в целом. Самым ярким, несомненно, является ставший классическим анализ витальной силы ларионовских импрессионизма и примитивизма (принцип «жизни снаружи» [37, с. 243], превращение изделий примитива «в такие же “мотивы для живописи” как и бегущая по двору цыганка или гуляющие павлины» [37, с. 248] и все замечательные производные от этих базисных наблюдений). Однако Поспелов прослеживает весь творческий путь Ларионова, не меньше внимания уделяя позднему периоду творчества. Лучизм охарактеризован кратко и с явным упором

3 К этому времени имя Чекрыгина уже было «легализовано». См., например: [9; 41; 11].

на его предметные основания. Более того, сверхзадачей статьи, по словам автора, собственно, и является попытка оспорить «почти принятую на Западе концепцию развития Ларионова», гипертрофирующую значение лучизма вследствие его принадлежности к области абстрактного искусства [37, с. 241].

Принципиальное значение имела и имеет масштабная (и по охвату материала, и по объему текста) статья Д. В. Сарабьянова «Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад)» [42]. Следует подчеркнуть ее панорамный (не имена, события, отдельные проблемы, а феномен в целом) и одновременно — ракурсный характер — исследовательской призмой становится сопоставление России и Запада. Статья вышла в момент подготовки эпохальной выставки «Москва — Париж» (Дмитрий Владимирович был в числе кураторов с советской стороны). Здесь присутствуют уже все «сакральные» имена — Ларионов и Гончарова, Кандинский, Матюшин, Малевич, Татлин, Шагал, Филонов, Пуни, Попова, Удальцова, Розанова, названы и проанализированы все направления — примитивизм, сезаннизм, кубизм, футуризм, кубофутуризм, лучизм, супрематизм, даны яркие и точные характеристики персональных пластических систем, установлены главные сходства и различия с западными «измами», причем как на уровне реальных контактов художников, так и на основе глубокого проникновения в мотивную и формальную структуру конкретных произведений. В заглавии статьи при этом использовано нейтральное обозначение — «новейшие течения», хотя по ходу изложения редко, но встречаются такие радикальные определения, как «авангардистское движение», «русский авангардизм».

Отмечу несколько моментов, кажущихся мне характерными для исследовательских подходов той поры. Д. В. Сарабьянов, сразу же подчеркнув существенные особенности, которые отличают русскую живопись предреволюционного десятилетия от предшествующих этапов ее развития, тем не менее, настойчиво вписывает ее в общий исторический и типологический контекст. С одной стороны, напоминает, что в это же время «еще активно действуют ведущие мастера Товарищества передвижников — Репин и Суриков, а также “младшие” передвижники — С. Иванов, Архипов <...>, высшей точки достигает творчество Серова» и так далее [42, с. 119]. С другой, утверждает (с примерами в руках), что мы имеем дело с традиционными особенностями русского пути в искусстве: «Все то, что сопровождало развитие русского

искусства на протяжении многих столетий, нашло свое концентрированное воплощение в предреволюционные годы. Скачкообразность, неравномерность движения выявились здесь с полной определенностью и получили такие формы, какие имели, пожалуй, лишь в петровское время» [42, с. 118–119]. В более поздней статье Д. В. Сарабьянова [43] эти мысли сформулированы еще отчетливее: авангард наследует существовавшим в истории русского искусства традициям «разрыва» (отказ от предшествующего ради нового), равно как и традициям «гражданственности» [43, с. 100–101][4].

Конечно, такая позиция в первую очередь коренилась в собственных установках ученого (их развитие в упомянутой статье более свободного 1989 года тому свидетельство) и находила убедительную аргументацию в исследуемом материале, однако, как кажется сегодня, были здесь и другие, возможно, неосознанные, мотивы. Подобную «контекстуализацию» тоже можно истолковать как операцию «прикрытия»: «авангардистские движения» — не какой-то жупел, не какое-то инородное тело, они плоть от плоти предшествующего развития русского искусства. Отсюда и особый акцент на национальных основаниях «новейших течений» — опора на древнерусское и народное искусство, на крестьянский и городской фольклор, естественно, присутствующие в самой живописи, но все же получающие усиленную артикуляцию, и само повышенное внимание к неопримитивизму («нам важно подчеркнуть *связь* конечного пункта движения с тем *обязательным* этапом, который мы видим в примитивизме (курсив мой. — *И. К.*)». «От деревенского Малевича — прямой путь к супрематическому» [43, с. 111]). Из этого же ряда констатация возврата русских художников-новаторов к жанровой картине («своеобразное возрождение жанра, долгое время переосмыслявшего свои “классические принципы” — принципы второй половины XIX века, и как бы изживавшего себя» [42, с. 138]), их «невольного передвижничества» (над Ларионовым витала «тень передвижничества» [43, с. 100]). «Спасательная функция» контекста, в данном случае усилена и ремаркой от редакции: конкретная статья существует не сама по себе, а как развитие общей темы книги «Русская живопись среди европейских школ» [42, с. 117].

---

4 «Русские авангардисты» меньше всего были сторонниками теории «искусства для искусства». «Нельзя не заметить своеобразной “авангардистской гражданственности” во всем творчестве многих русских художников начала XX столетия» [43, с. 101].

Подтверждением тенденции может, пожалуй, служить и моя статья, оказавшаяся, как я поняла сейчас, первой публикацией альманаха, включавшей авангардную составляющую [29]. Здесь также авангард дан на фоне других явлений времени, правда, по большей части, не с целью укоренения, а с тем, чтобы выявить черты его радикального своеобразия. Однако подход этот выступил в функции «прикрытия», ведь, вероятно, статья «прошла» благодаря тому, что «неправильные» имена (Ларионов, Гончарова, Шагал, Филонов) «прятались» за другими, «разрешенными» (Серебрякова, Юон, Кустодиев, Петров-Водкин), а проблемы формирования нового художественного языка вуалировались вполне традиционной темой — «К вопросу о судьбах бытового жанра в русской живописи конца 1900-х — 1910-х годов».

Сказанное о «прикрытии» не должно заслонять от нас другие стимулы и следствия отмеченной контекстуализации, а именно понимание, что авангард существовал не в безвоздушном пространстве, что рядом с ним развивались другие тенденции, и не все они были отжившими, многие сохраняли актуальность и предлагали иные решения тех же назревших проблем. Такая постановка вопроса в основе своей имела «поколенческие» причины: все упомянутые авторы относились к старшему возрасту, для которого занятия авангардом не были некой изначальной данностью. Они приходили к его изучению, имея за спиной широчайший опыт исследования истории русского искусства. Похоже, что сегодня после десятилетий направленного, отчасти изолированного и изолирующего внимания, вновь ощутима потребность в подобном синтетическом взгляде. По крайней мере, в 2023 году на конференции «Авангард как философия будущего» в Ереване такие голоса звучали, и я как раз напомнила, что у нас есть, на что и на кого опереться.

Продолжу обзор. С 1980 и вплоть до 1988 года материалы на интересующие нас темы, несмотря на выставку «Москва — Париж»[5], а затем и общее потепление культурного климата с началом перестройки, если и появляются, то исключительно в разделе «публикаций». Причем эти публикации, как правило, связаны с послереволюционным периодом и, так или иначе, проходят по ведомству «советского искусства» [33; 23; 10].

5 Она отразилась лишь в разделе «Хроника» — см. отчеты о Випперовских чтениях [49] (причем докладов, связанных исследованием радикального формотворчества, было совсем немного, даже Г. Г. Поспелов обратился к образу артиста в творчестве В. А. Серова) и о заседаниях Клуба искусствоведов [31].

Единственный за это время настоящий аналитический материал и тот имел «маргинальную» форму рецензии, правда, очень объемной. М. М. Алленов написал о книге Поспелова, посвященной «Бубновому валету» [2]. Книга (и это симптоматично для времени[6]) вышла не в Советском Союзе, а в ГДР, соответственно, была не слишком доступна, что усиливало познавательную ценность отзыва. Рецензент акцентирует принципиальность именно фокусного анализа предмета (то есть радикальной художественной группировки), в отличие от прежней практики «растворения» или «поглощения» его советским искусством, когда «“бубнововалетский” период, перемещаясь в область предыстории, лишался в этом контексте самостоятельного значения» [2, с. 357]. Алленов педалирует также методологическую суть исследования: историко-культурный процесс рассматривается «с точки зрения закономерно формирующихся в нем стилистических и сюжетно-тематических комплексов, скрепленных единством мироощущения и способом самоопределения в общественной и культурной сфере» [2, с. 357]. Вместе с тем он подчеркивает: то, что выступает как новаторство по отношению к «Бубновому валету», уже имеет место в искусствоведении применительно, например, к «Миру искусства», и это утверждение служит дополнительной легитимацией как объекта, так и способа его изучения.

Ощутимые изменения заметны, начиная с 25-го выпуска (1989). К этому времени ситуация изменилась: запреты, «прикрытия», эвфемизмы, необходимость уравновешивать «радикальное» и «традиционное», «формализм» и «реализм» уходили в прошлое, открывался и накапливался материал (состоялись многочисленные монографические выставки — Шагал, Малевич, Филонов, Попова, Кандинский и т. д. и т. п). Перемены были зафиксированы на формальном уровне. На обложке первой среди тем номера черным по желтому значилось: «Теория и история русского авангарда». Обратим внимание: *русского авангарда*. Имя прозвучало, что называется, во весь голос. В 25-м выпуске напечатана уже упоминавшаяся статья Д. В. Сарабьянова, в общем и целом продолжавшая линию предшествовавших публикаций, но сменившая нейтральный флаг. Она называлась «К своеобразию живописи *русского авангарда*» и своим обобщающим, а отчасти манифестантным

6 Вспомним опубликованные в ГДР еще в 1970-е годы книги о супрематизме (Л. А. Жадова), футуристической графике (Е. Ф. Ковтун) и о Роберте Фальке (Д. В. Сарабьянов).

(не случайно в подзаголовке именовалась «тезисами») характером, отлично сводила начала и концы, обозначая контуры сделанного и намечая пути будущих обсуждений.

Последний, 27-й, выпуск «Советского искусствознания» вышел в 1991 году, был целиком посвящен XX веку и содержал уже не один-два, а несколько материалов по истории авангарда (А. А. Стригалев написал о конструктивизме [48], Г. Л. Демосфенова ввела в научный оборот уникальный «Дневник Формально-теоретического отдела» ГИНХУКа [17], Г. И. Казовский открыл табуированную зону еврейского искусства и в том числе того, что впоследствии будут называть «еврейский авангард» [28]).

Но, пожалуй, наиболее радикальным жестом была публикация введения и первой главы книги американской исследовательницы Шарлотты Дуглас «Лебеди иных миров. Казимир Малевич и истоки русского абстракционизма», изданной в США еще в 1976 году [18][7]. Здесь знаменательно и обращение к труду современного западного ученого, и акцент на абстракции. Кроме того, Дуглас вводит важную точку обзора, исходя из значения Малевича для послевоенного американского искусства[8], причем не только для того, чтобы прояснить связи «системного искусства» или минимализма с супрематизмом, так сказать, в прямом направлении, но и в обратном — специфика развития американского искусства позволяет понять, например, что «ни разу один лишь кубизм не приводил к появлению устойчивого абстрактного искусства» [18, с. 392].

Альманах возродился в 1993 году под новой вывеской — «Вопросы искусствознания». Начался период «бума», который был естественным, неизбежным и вполне «пропорциональным» ответом на долгий период замалчивания и запретов. Многим подобная реакция представлялась избыточной, сопряженной с посторонними интересами, мстительно отодвигающей на периферию остальные предметные области нашей науки. Любопытно, как к 1993 году перевернулась ситуация. Если еще недавно авангард нужно было оправдывать и спасать традицией, то теперь в предваряющем пилотный номер обращении редакция сочла необходимым подчеркнуть, что «наследие искусства прошлых веков <...>, встреча культур и разных видов искусства — *столь же притягательны и располагают к новому прочтению, сколь и ошеломляющие открытия русского авангарда* или прихотливые лабиринты современного художественного сознания (курсив мой. — *И. К.*)» [36, с. 6].

Номер открывает рубрика «Русский авангард: мифы и реальность» (она затем повторяется в первом выпуске за 1994), включающая большой блок статей. На фоне отмеченного «бума» обращает на себя внимание название, которое можно трактовать амбивалентно: миф в авангарде и авангард как миф (последнее имеет отношение к проблемам рефлексии и рецепции и будет чуть позже сфокусировано в статье А. А. Ковалева «Существовал ли “русский авангард”?» [30]).

Ведущими фигурами в изучении авангарда остаются искусствоведы старшего поколения — Д. В. Сарабьянов, Г. Г. Поспелов, А. А. Стригалев, С. О. Хан-Магомедов, Н. Л. Адаскина и др. Но на сцену активно выходят на тот момент сорока- и тридцатилетние (И. А. Вакар, А. С. Шатских, Т. В. Горячева, Е. В. Баснер, Н. А. Гурьянова, Е. А. Бобринская, Г. Ю. Ершов и др.), предлагающие новые темы, идеи и подходы. Обращение к авангарду становится системным, нарастают плотность публикаций (в одном выпуске может печататься от 7 до 14 статей) и разнообразие тем. Характерна сегментация предметного поля (предпочтение отдается фокусным, а не панорамным исследованиям) и дифференциация проблематики (сарабьяновское «вид сбоку»[9]), применение интерпретационных методик, а не нарративных. Расширяется источниковая база, что зачастую не только уточняет, но и переворачивает сложившиеся представления, и круг изучаемых явлений, меняются акценты и интонация. Так, на первый план выдвигаются более радикальные варианты пластических концепций авангарда. Если раньше в фокусе внимания исследователей находился примитивизм, то теперь — футуризм, супрематизм и конструктивизм и сам момент перехода к беспредметности[10]. В многочисленных статьях о Ларионове акцент делается на лучизме

7 Характерно, что книга Дуглас сохраняет актуальность и не воспринимается как памятник искусствоведческой мысли. Публикация глав продолжилась в «Вопросах искусствознания» [19; 20; 21]. Полностью книга была опубликована только в 2015 году [22].

8 Вспомним, что это обстоятельство вызывало споры. Г. Г. Поспелов (и отчасти Г. Ю. Стернин) видели в увлечении Запада нашим авангардом своего рода операцию по спасению американского абстракционизма.

9 Название одной из статей Д. В. Сарабьянова: «Русская живопись: вид сбоку» [47]. В качестве примеров подобных публикаций можно привести статьи Г. Г. Поспелова [39], Д. В. Сарабьянова [46], А. А. Бабина [4] и др.

10 См., например: [19; 20].

и всечестве, а признание ценности его чисто живописных достижений не отрицает значения теории [46; 26]. Если раньше прежде всего хотели уловить в авангарде контуры единой проблематики, то теперь больше интересуются различиями группировок, дискуссиями, конфликтами и противоречиями. Авангард рассматривают не только с формально-стилистической точки зрения или с событийной стороны, но — все больше и больше — как эстетику, мироощущение, мировоззрение, жизнетворчество и философию искусства. К авангарду стягиваются иные, чем раньше, и менее очевидные, а иногда и неожиданные[11] контексты — его изучают сквозь призму религиозной философии (Сарабьянов [44]), мифологии и мифотворчества (Горячева [14], Бобринская [6; 7], Епихин [24], Ершов [25]), утопии и антиутопии (Горячева [15]), игрового начала (Юдина [50]), научного знания и метафизических представлений, феномена бессознательного и «работы сновидения» (Бобринская [6; 7]), сектанства и политических движений (Гурьянова [16]). Перспективным инструментом становится анализ системы ведущих мотивов и мифологем («концепция нового человека», «преодоление человека», «естественное» в эстетике русских футуристов у Бобринской, «мужское и женское начала в риторических жестах футуризма» у Горячевой), совокупное исследование текстов и визуальных образов. На новый концептуальный уровень выходят сравнительные исследования [12; 13] и стилевая методология (Д. В. Сарабьянов замечает тенденцию расширения понятия школы до категории стиля и вводит термин «школа-стиль», определяя на этой основе момент исчерпания авангарда [45]).

Редакция, похоже, хотя косвенным и несколько ироничным образом реагировала на квалификацию ситуации как «бума». Скажем, в выпуске 1–2 за 1995 год соответствующая рубрика помещается одной из последних, а ее название имеет специфический характер — «Еще раз об авангарде» и, кроме всего, снабжено многоточием. Конечно, более всего потому, что в сборнике уже шел разговор об авангарде — напечатаны материалы «Круглого стола», где обсуждалась адекватность самого этого понятия [35; 1]. Нет необходимости подробно характеризовать развернувшуюся дискуссию, начатую в 1994 году уже упоминавшейся статьей А. Ковалева «Существовал ли “русский авангард”?» [30], продолженную затем в 1998 году статьями Г. Г. Поспелова «Еще раз о “русском

11 См., например: [8].

авангарде”» [38] и М. Бессоновой «Можно ли обойтись без термина “авангард”» [5][12]. И хотя резоны противников были весьма убедительны, термина было уже не отменить. В 1996-м вышла книга А. В. Крусанова, где на черной обложке крупными белыми буквами выведено «Русский авангард». Позднее, в 2010 году Крусанов окончательно разрешил противоречие, разведя такие категории, как «понятие» и «имя» [32]. А. Ковалев больше всего был обеспокоен тем, что явления, которые охватывает термин, «весьма сильно отличаются друг от друга» [30, с. 130]. В конце концов, и ренессанс, и барокко в этом смысле ничуть не лучше авангарда. Общее «имя» вовсе не отменяет наличия разных периодов, этапов, фаз. Поэтому широко применяют уточняющие определения и говорят, например, о раннем авангарде, советском авангарде, левом авангарде. Сегодня у нас, скорее, другие проблемы: в словосочетании «русский авангард» под вопрос ставится не существительное, а прилагательное.

Вскоре, в начале-середине 2000-х годов, наступает нормализация. Симптом и стимул изменения ситуации — новая экспозиция Третьяковской галереи на Крымском Валу, открытая 16 декабря 1998 года. 1 марта 1999 года состоялся «Круглый стол» по ее обсуждению, материалы которого были напечатаны в «Искусствознании» [27]. Авангард постепенно становился почти таким же предметом академических занятий, как и любой другой период истории нашего искусства.

12 Подробнее об этой дискуссии см. ниже статью Е. Лазаревой «Полемика вокруг термина “авангард” в отечественном искусствознании».

Библиография

1. Авангард — поставангард, модернизм — постмодернизм: проблемы терминологии [Круглый стол] // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 41–83.
2. *Алленов М. М. [Рец.]* G. G. Pospelow. "Karo-Bube". Aus der Moskauer Maleri zu Beginn des 20. Jahrhunderts // Советское искусствознание. 1988. № 23. С. 357–368.
3. *[Б. п.].* Первый год работы проблемного семинара «Художественные проблемы предметно-пространственной среды» // Советское искусствознание'79. № 2 (1980). С. 436–443.
4. *Бабин А. А.* Авангард XX века и салонно-академическое искусство // Искусствознание. 2000. № 1. С. 512–524.
5. *Бессонова М. А.* Можно ли обойтись без термина «авангард»? // Искусствознание. 1998. № 2. С. 478–483.
6. *Бобринская Е. А.* «Предметное умозрение» (К вопросу о визуальном образе текста в кубофутуристической эстетике) // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 31–48.
7. *Бобринская Е. А.* Мотивы «преодоления человека» в эстетике русских футуристов // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 199–212.
8. *Боулт Д.* Павел Филонов как художник барокко // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 496–504.
9. Василий Николаевич Чекрыгин. Рисунки. Каталог выставки ГМИИ им. А. С. Пушкина/Сост. Е. С. Левитин. М.: Советский художник, 1969.
10. *Власова Т. В.* Из истории художественной жизни революционной Москвы: деятельность Всероссийского центрального выставочного бюро (1918–1921) // Советское искусствознание. 1988. № 23. С. 317–336.
11. *Герчук Ю. Я.* Василий Чекрыгин // Творчество. 1974. № 10. С. 10–12.
12. *Горячева Т. В.* Малевич и метафизическая живопись // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 49–59.
13. *Горячева Т. В.* Малевич и Ренессанс// Вопросы искусствознания. 1993. № 2–3. С. 107–118.
14. *Горячева Т. В.* «... смотри, все стало мужским...». Мужское и женское начала в риторических жестах футуризма // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 213–221.
15. *Горячева Т. В.* «Царство духа» и «Царство кесаря». Судьба футуристической утопии в 1920–30-х годах // Искусствознание. 1999. № 1. С. 286–299.
16. *Гурьянова Н. А.* Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда // Вопросы искусствознания. 1996. № 2 (IX). С. 390–404.
17. *Демосфенова Г. Л.* Дневник Формально-теоретического отдела ГИНХУКа // Советское искусствознание. 1991. № 27. С. 472–486.
18. *Дуглас Ш.* Лебеди иных миров. Казимир Малевич и истоки русского абстракционизма/Предисловие Д. Сарабьянова // Советское искусствознание. 1991. № 27. С. 390–422.
19. *Дуглас Ш.* Беспредметность и декоративность // Вопросы искусствознания. 1993. № 2–3. С. 96–106.
20. *Дуглас Ш.* Казимир Малевич и истоки русского абстракционизма // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 166–198.
21. *Дуглас Ш.* Декоративность и модернизм: становление эстетики абстракционизма // Вопросы искусствознания. 1997. № 2 (XI). С. 142–150.
22. *Дуглас Ш.* Лебеди иных миров и другие статьи об авангарде. М.: Три квадрата, 2015.
23. *Евсевьев М. Ю.* О Петроградском отделе изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения (1918–1921) // Советское искусствознание. 1988. № 23. С. 297–316.
24. *Епихин С. В.* Павел Филонов: метод и мифология // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 131–153.
25. *Ершов Г. Ю.* «Формула» и «сделанная картина» Павла Филонова: теория и практика // Искусствознание. 2000. № 1. С. 562–589.
26. *Иньшаков А. Н.* Лучизм Ларионова и лучизм художников «Ослиного хвоста» // Искусствознание. 2001. № 2. С. 430–455.
27. «Искусство XX века». Новая экспозиция в Государственной Третьяковской галерее [Круглый стол] // Искусствознание. 1999. № 2. С. 5–50.
28. *Казовский Г. И.* Еврейское искусство в Росии. 1900–1948. Этапы истории // Советское искусствознание. 1991. № 27. С. 228–254.
29. *Карасик И. Н.* К вопросу о судьбах бытового жанра в русской живописи конца 1990-х — 1910-х годов // Советское искусствознание'76. № 1. С. 175–198.
30. *Ковалев А. А.* Существовал ли «русский авангард»? Тезисы по поводу терминологии // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 123–130.
31. *Костин В. И.* Заседания Клуба искусствоведов // Советское искусствознание'82. № 2 (1984). С. 368–372.

32. *Крусанов А. В.* Предисловие // *Крусанов А. В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. I. Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 7–20.

33. *Лапшин В. П.*. Выставка русского искусства, Берлин. 1922 год. Материалы к истории советско-германских художественных связей // Советское искусствознание'82. № 1 (1983). С. 327–362.

34. *Молок Ю. А., Костин В. И.* Об одной идее «будущего синтеза живых искусств». По материалам писем В. Н. Чекрыгина к Н. Н. Пунину // Советское искусствознание'76. № 2 (1977). С. 287–336.

35. Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа [Круглый стол] // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 5–40.

36. От редакции // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 5–6.

37. *Поспелов Г. Г.* М. В. Ларионов // Советское искусствознание'79. № 2 (1980). С. 238–266.

38. *Поспелов Г. Г.* Еще раз о «русском авангарде» // Искусствознание. 1998. № 1. С. 482–489.

39. *Поспелов Г. Г.* Ларионов и Пикассо // Искусствознание. 2002. № 1. С. 437–444.

40. *Пунин Н. Н.* Русское и советское искусство. Избранные труды о русском и советском изобразительном искусстве. М.: Советский художник, 1976.

41. *Ракитин В. И.* Сила образного драматизма // Искусство. 1971. № 10. С. 33–39.

42. *Сарабьянов Д. В.* Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад) // Советское искусствознание'80. № 1 (1981). С. 117–160.

43. *Сарабьянов Д. В.* К своеобразию живописи русского авангарда. Тезисы // Советское искусствознание. 1989. № 25. С. 98–112.

44. *Сарабьянов Д. В.* Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 7–19.

45. *Сарабьянов Д. В.* Стиль и индивидуальность в русской живописи конца XIX — начала XX века // Вопросы искусствознания. 1994. № 2–3. С. 373–380.

46. *Сарабьянов Д. В.* Михаил Ларионов и художественное объединение «Маковец» // Вопросы искусствознания. 1996. № 1 (VIII). С. 490–500.

47. *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись: вид сбоку // *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. С. 66–124 (Библиотека журнала «Искусствознание»).

48. *Стригалёв А. А.* Искусство конструктивистов: от выставки — к выставке (1914–1932) // Советское искусствознание. 1991. № 27. С. 121–155.

49. *Сугробова О. В.* Випперовские чтения, посвященные выставке «Москва — Париж» // Советское искусствознание'82. № 1 (1983). С. 396–402.

50. *Юдина Е. Л.* Об «игровом начале» в русском авангарде // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 154–165.