УДК 7.038, 7.072
ББК 85.10в, 85.10г, 85.103(2)
DOI: 10.51678/2073-316X-2026-1-58-85

Екатерина Лазарева

Полемика вокруг термина «авангард» в отечественном искусствознании

В статье обсуждаются причины сравнительно позднего распространения понятия «авангард» в отечественном искусствознании, различные версии его происхождения и культурного трансфера, а также специфика его рецепции и полемика о границах понятия в отечественной науке об искусстве. Обусловленное рядом разрозненных и накопленных усилий превращение понятия «русский авангард» в устойчивое выражение мирового искусствознания рассматривается в контексте культурной политики эпохи холодной войны и через устные истории и свидетельства ведущих ученых, внесших свой вклад в обоснование и продвижение этого понятия. В частности, дается анализ семантического наполнения «авангарда» в работах К. Грей и Д. Боулта, сопоставляются определения термина, предложенные Д. В. Сарабьяновым, Н. Л. Адаскиной, Г. Г. Поспеловым, а также критические подходы А. А. Ковалева, А. И. Морозова и др.

Ключевые слова:

авангард, авангардизм, модернизм, русский авангард, советский авангард, искусствознание, теория искусства, терминология.

Настоящая статья посвящена проблематизации понятия «авангард» в отечественной науке об искусстве. В частности (и преимущественно) — на страницах отмечающего юбилей журнала, причем хронологически речь пойдет в основном о первой половине его жизни, точнее, о периоде с 1978 года до конца 1990-х. В 1978 году производное от «авангарда» понятие «авангардизм» впервые обсуждалось в «Советском искусствознании», а к концу 1990-х научная полемика по поводу термина «авангард», пройдя свою наиболее интенсивную фазу в середине 1990-х, по сути дела, завершилась. Стоит оговориться, что в данной статье речь не пойдет о смежных, ранее рассмотренных автором сюжетах, таких как «диалоги» с авангардом в искусстве 1970–1990-х [23; 24] и полемика об авангарде на страницах издававшегося в 1979–1986 годах в Париже журнала неофициального русского искусства «А — Я» [22].

Может показаться, что момент, когда в отечественном искусствознании стало возможным публичное обсуждение и печатное упоминание авангарда, запаздывает в сравнении с тем, что показывалось на выставках, обсуждалось в художественных кругах и «протаскивалось» в самиздат и тамиздат[1]. Отчасти это действительно так, и когда открытое обсуждение авангарда стало, наконец, возможным, момент для научной дискуссии был отчасти упущен — «авангард» принимали по умолчанию как устоявшийся термин, не слишком вдаваясь в определение и границы понятия. Однако на фоне современной терминологической апатии случившаяся тогда дискуссия представляется очень живой. Особый случай в обсуждаемой полемике представляет понятие «русский авангард», настолько укоренившееся в современном научном дискурсе, что едва ли кто-то вообще задумывается, когда и благодаря кому оно появилось.

1 В период со второй половины 1940-х до конца 1970-х годов на фоне практически полного отсутствия авангарда в постоянных экспозициях советских музеев и публикаций о нем, в несвободной и регулируемой советской культуре возникали островки, где вдруг открывался доступ к наследию авангарда. См. подробнее: [24].

Понятия «авангард» и «авангардизм» на страницах журнала «Советское искусствознание»

На страницах «Советского искусствознания» первое упоминание — но не «авангарда», а производного от него понятия «авангардизм» — относится к публикации Леонида Бажанова и Валерия Турчина в пятом (по общему счету) номере ('77/1), вышедшем в 1978 году. Статья молодых искусствоведов (им было 33 и 37 лет соответственно) была анонсирована как «фрагмент подготавливаемой работы, посвященной анализу буржуазной художественной культуры XX века» [4, с. 16] — в качестве совместного труда нереализованной, но впоследствии воплотившейся в монографию В. С. Турчина «По лабиринтам авангарда» [41], выдержавшую три переиздания настольную книгу студента-искусствоведа.

То есть со временем «изм» легко отпало от «авангардизма», но в публикации 1978 года под «авангардизмом» авторы, по сути, подразумевали то, что в советском искусствознании называлось модернизмом — в частности, они включали в авангардизм поп-арт и концептуальное искусство. Как и модернизм, «авангардизм» в статье Бажанова и Турчина представал явлением исключительно буржуазного капиталистического миропорядка, в нем выделялось три основных этапа — «от Ар Нуво до дадаизма, от дадаизма до поп-арта и от поп-арта до неоавангардизма современности»; пояснялось, что «деление истории авангардизма мотивировано социальным и общественным развитием буржуазного строя» [4, с. 37], так что сама возможность существования «авангардизма» в СССР очевидно отвергалась, а о русских авангардистах речи не заходило.

Целью предпринятого авторами исследования стала попытка теоретического суждения об авангардизме как типологически однородном и развивающемся по определенным законам явлении [4, с. 17], при этом неоавангардизм сущностно не различался с авангардизмом, представляя лишь его современную стадию[2]. В результате своеобразной расчистки исследовательского поля от терминологической запутанности, мифологизирующих самоописаний и т. п. искажений, авторами были сформулированы основные характеристики авангардизма, в большинстве своем негативные: вытеснение традиционных материалов

2 В опубликованной незадолго до этого на немецком языке «Теории авангарда» [49] Петер Бюргер отрицал возможность продолжения авангарда в неоавангарде.

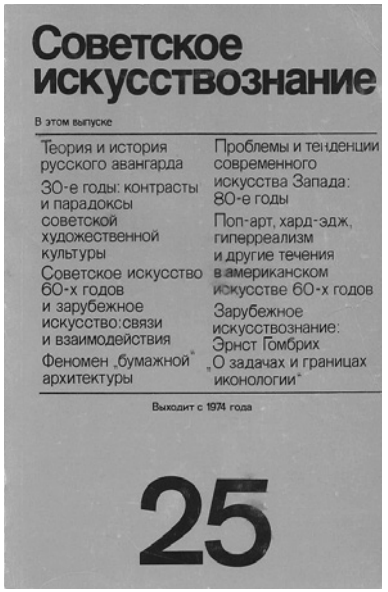
и дематериализация, упразднение понятия формы (в смысле «шлифовки формы ради нее самой» [4, с. 28]) и, соответственно, понятия стиля, снятие проблемы качества исполнения. (Поэтому оценка авангардизма должна выноситься на основании качества идей, либо универсальности их приложения в различных областях творчества.) По замечанию авторов, авангардизм далек от элитарных концепций — в нем всегда «зрело желание массовости, тотальности, всеобщности» [4, с. 29], но при этом он не имеет ничего общего с «массовым искусством». Стремление авангардизма быть чем угодно, только не искусством, позволяло выработать его сущностную характеристику: «авангардизм — неискусство» [4, с. 35].

При этом в статье принципиально не было ссылок на главу Л. Я. Рейнгардт в известной книге «Модернизм. Анализ и критика основных направлений» [26] — «Отречение от искусства: новейшие течения в искусстве Западной Европы и США»[3], которая также была построена вокруг объединяющего принципа «антиискусства». В этой главе с самой обширной подборкой иллюстраций[4] советский читатель был проинформирован о новейших явлениях западного искусства — минимализме, концептуальном искусстве, ленд-арте и арте повера, причем сделано это было на очень компетентном уровне, с упоминанием кураторов и выставок, высказываниями художников, критикой со страниц свежих выпусков *Artforum* и *Art in America*.

Не вдаваясь в анализ этого текста, можно заметить, что об «авангарде» в нем говорилось как о том, чем описанное искусство претендует называться, и поэтому оно требует пристального внимания: «эти явления <...> считаются, как принято говорить в таких случаях, "новой волной" *авангарда*» [26, с. 243]; «перейдем поэтому к более подробному освещению различных школ "новой волны" так называемого *авангарда*» [26, с. 248]. Разоблачение претензий современной волны модернизма включало как гневные отповеди в духе кампаний по борьбе с формализмом («Нет предела одичавшей фантазии модернистского искусства в его стремлении довести до конца длительный и не сегодня начатый процесс полной ликвидации искусства» [26, с. 258]), так и весьма остроумные замечания: «Они объясняют, что искусство кончилось, и делают из этого пожизненную профессию» [26, с. 244].

3 В последующих изданиях 1980 и 1987 годов она названа «Отречение от искусства ("Антиискусство" 1960–1970-х годов)».

4 Сорок две иллюстрации против десяти-двадцати в других главах.



1. Советское искусствознание. 1989. № 25
Обложка

В отличие от идеологически выверенного обзора Л. Я. Рейнгардт (хотя и содержавшего живые детали вроде того, что Тони Смит заказал изготовление своего первого произведения по телефону), Л. А. Бажанов и В. С. Турчин видели в авангардизме не «выходки», а развивающееся по своим законам явление. Как определенное явление, отмечали они, авангардизм «рожден всем затяжным кризисом капитализма» и «самоисчерпывается на каждом этапе своего существования, но не стоит принимать каждую его мутацию за “смерть”» [4, с. 47]. И хотя «авангардистское искусство, вопреки его желанию, продается и покупается» [4, с. 49], в рамках буржуазной культуры он существует как «довольно автономная система, являясь определенной идеологической силой, призванной будто бы заменить формы художественной, философской, научной деятельности в познании мира» [4, с. 47].

Важный тезис, высказанный в примечании, отвязывал авангардизм от «революционности» — эта идея, популярная в 1910–1920-е

годы, по мысли авторов, не выдержала проверки временем и отошла в прошлое. Так что присущий авангардизму вкус «леваческого радикализма», по мысли авторов, не отменяет того, что в целом «авангардизм политически неустойчив», а «усиление политической ориентации в авангардизме приводит почти автоматически к деформации или полному уничтожению авангардистского элемента в поэтике творчества» [4, с. 48]. То есть, вообще говоря, подчеркивалось автономное существование искусства, а революционный выход за пределы этой автономии в 1910–1920-е годы оказывался не более чем эпизодом; более того, новейшим проявлением авангардизма был назван гиперреализм, то есть авангардизм воспринимался как продолжающееся движение.

В последующие десять лет на страницах «Советского искусствознания» понятия «авангард» и «авангардизм» не возникали ни в заголовках статей, ни в названиях рубрик, пока в 1989 году не был выпущен 25-й номер с вынесенным на обложку подзаголовком «Теория и история русского авангарда». В содержании номера такого заголовка не было — анонс, очевидно, указывал на публикацию Дмитрия Сарабьянова «К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века. Тезисы» [35]. (Ил. 1.)

Несмотря на выставку «Москва — Париж» (ГМИИ им. А. С. Пушкина, 3 июня — 4 октября 1981), позволившую широкой советской публике впервые воочию увидеть десятилетиями скрываемые в музейных хранилищах произведения русских авангардистов 1910–1920-х годов и тем самым вроде бы санкционировавшую изучение авангарда, в «Советском искусствознании» публикации, посвященные отдельным представителям или явлениям отечественного авангарда, можно было пересчитать по пальцам. В частности, за период с 1979 по 1989 год — это три статьи: Г. Г. Поспелова «М. Ф. Ларионов» [33], Д. В. Сарабьянова «Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад)» [37] и статья С. О. Хан-Магомедова об ИНХУКе [41]. Учитывая, сколь широким географическим и хронологическим размахом были отмечены публикации в журнале, это замалчивание своего, недавно бывшего, великого искусства не сразу бросается в глаза[5].

5 Гораздо большей тематической свободой отличалась серия «Техническая эстетика. Труды ВНИИТЭ», где регулярно публиковали свои статьи С. О. Хан-Магомедов, Л. А. Жадова, Н. Л. Адаскина, Т. Ю. Сидорина. В частности, в 1982 году был выпущен тематический номер «Современный дизайн и наследие ВХУТЕМАСа», однако концепции супрематизма и конструктивизма все же обсуждались здесь без употребления понятия «авангард».

Тот факт, что выставка «Москва — Париж» не вызвала шквал публикаций о художниках авангарда может показаться странным, однако ни о какой либерализации в отношении авангарда до перестройки не могло быть и речи. Показательным примером может служить тот факт, что при публикации материалов о Павле Филонове и Михаиле Матюшине в журнале «А — Я» их публикаторы, находившиеся в СССР, скрыли свои имена [19; 29]. То есть ситуация 1980-х в целом не отличалась от 1970-х: когда представлялась редкая возможность опубликовать какие-то материалы из истории того, что теперь принято называть авангардом, в советской печати, понятие «авангард» не употреблялось — об этом свидетельствуют публикации Евгения Ковтуна[6] в «Ежегоднике Пушкинского дома» [15; 16; 17; 18] и статья Ирины Карасик о бытовом жанре конца 1900-х — 1910-х годов [12]. Статья Бажанова и Турчина оказалась уникальным примером, но различие «авангардизма» и «авангарда» в действительности принципиально.

Поскольку В. И. Ленин отождествлял партию с политическим авангардом и отводил литературе и искусству роль винтика в организованной партийной работе, в советском контексте единственно возможным «авангардом» была признана коммунистическая партия. Поэтому уже у Дьёрдя Лукача роль художественного авангарда была приписана реализму, а авангардное (в нашем понимании) искусство было названо «модернизмом» или «декадансом» [50, p. 115]. Поэтому логично, что новейшие художественные течения были заклеймены именно как «модернистские», а не «авангардные», и поэтому в статье Бажанова и Турчина они могли быть названы «авангардизмом», но никак не «авангардом».

Таким образом, в 1989 году упоминание «теории и истории русского авангарда» на обложке «Советского искусствознания» в масштабе отечественной науки об искусстве стало событием поистине революционным. По замечанию Наталии Сиповской, в российский научный обиход слово «авангард» вошло с легкой руки Евгения Ковтуна в том же 1989 году благодаря публикации альбома «Авангард, остановленный на бегу» [2], который стал первым в СССР «официально санкционированным и многотиражным изданием, посвященным революционным направлениям в искусстве» [39, с. 282].

6 Исключение — публикация 1979 года, посвященная П. Н. Филонову, с заголовком «Из истории русского авангарда», где авангард упомянут и в тексте: «Павел Николаевич Филонов вошел в русское искусство и занял в нем особое место в канун первой мировой войны. Это были решающие годы для судеб русского художественного авангарда» [14, с. 216]. Можно предположить, что в отношении Филонова понятие «авангард» оказалось допустимо, поскольку сам он считал себя художником мирового коммунизма.

Принято считать, что в советские годы печатное употребление понятия «авангард» было табуировано, поскольку то самое искусство, которое сегодня и принято называть авангардом, в силу своего формализма было подвергнуто репрессиям. Но встает вопрос, было ли понятие «авангарда» как означающее такого искусства в ходу до 1989 года или исследователи, занимаясь тем, что теперь подразумевают под «русским авангардом», обходились без этого понятия[7]? В действительности, это не так очевидно, как может показаться теперь, когда частотность его упоминания зашкаливает.

К вопросу о происхождении понятия «русский авангард»

В полемике о термине «авангард», которая развернется в 1990-е годы на страницах журнала «Вопросы искусствознания» Глеб Поспелов выскажет позицию, согласно которой «понятием “русский авангард” мы целиком обязаны Западу» [32, с. 482]. Поэтому представляется необходимым выяснить, действительно ли это так, и если да, то когда в западном искусствознании появилось устойчивое выражение «русский авангард» и кому именно мы им обязаны?

Сам Поспелов указывал на статью Мишеля Сёфора 1955 года как одну из первых публикаций, где о русском искусстве говорилось в связи с «временами авангарда» [61]. Тем не менее у Сёфора разговор еще не заходил о «русском авангарде», как не было и какой-либо национальной спецификации в знаменитой схеме Альфреда Барра на обложке каталога выставки «Кубизм и абстрактное искусство» 1936 года [44][8],

7 Принято считать, что термин «авангард» не использовался модернистскими течениями в качестве самоназвания, однако французская критика уже в XIX веке «взяла его на вооружение» к неудовольствию Шарля Бодлера, видевшего в привычке к военным метафорам жажду армейской дисциплины, а не признак воинствующего ума. В отечественной критике понятие «авангард» было в ходу у Александра Бенуа, однако с его легкой руки оно едва ли могло приобрести столь всеобъемлющий характер универсального означающего.

8 Л. А. Бажанов и В. С. Турчин в упомянутой статье сравнили схему А. Барра с расписанием поездов в несуществующей стране, увидев в ней один из примеров того, что «терминологическая запутанность приводит к выдумыванию новых терминов ради построения собственной историко-исследовательской системы» [4, с. 22].

где супрематизм и конструктивизм имели только локальную прописку в Москве, наряду с другими течениями, прописанными в Париже, Берлине, Милане, Мюнхене и т. п. Симптоматично и то, что Клемент Гринберг в своем знаменитом эссе «Авангард и китч» (1939) [10] не упоминал ни Малевича, ни Татлина, а Репину, который по ошибке виделся ему каким-то нарицательным соцреалистом, противопоставлял Пабло Пикассо[9].

В публикации 1960 года слависта Ренато Поджоли о русской и ранней советской поэзии футуристы, имажинисты и эго-футуристы были помещены в раздел «Поэты авангарда» [57], но выражения «русский авангард» здесь опять же не появлялось. «Теория авангардного искусства» того же Поджоли, опубликованная в 1962 году по-итальянски [56] и посмертно в 1968-м в переводе на английский [58], носила интернациональный характер. С другой стороны, другой итальянский исследователь Анджело Рипеллино в 1959 году опубликовал книгу «Маяковский и русский авангардный театр» [59], то есть понятие «авангард», в целом имевшее очень широкое хождение в итальянском языке, в устах исследователей стало ситуативно спрягаться с «русским», образуя выражение «русский авангард», еще не ставшее устойчивым понятием.

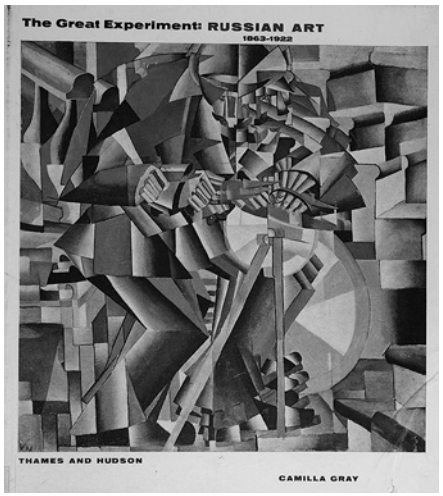
В 1962 году также вышла первопроходческая книга Камилы Грей «Великий эксперимент: русское искусство, 1863–1922» [54], значение которой для будущей моды на «русский авангард» сложно переоценить. (Ил. 2.) В ней понятие авангарда не было теоретически фундировано (как у Гринберга или Поджоли) и трактовалось чрезвычайно широко, а именно как передовое искусство своего времени, в частности, в него включался Михаил Врубель и «Мир искусства». Этот подход критиковал Д. В. Сарабьянов в недавно опубликованном предисловии [9] к несостоявшемуся в 1990-е годы русскому изданию книги Камиллы Грей. Он писал:

> *Трудно согласиться с тем расширительным пониманием авангарда, которое мы встречаем в книге. Этот термин сейчас достается даже художникам «Мира искусства», а в иных случаях — мастерам «Голубой розы». Нам представляется, что одного новаторства недостаточно для того, чтобы называть художника авангардистом. Авангардизм — это явление, обладающее и некоторыми дополнительными свойствами. Если их не учитывать, вся история искусства превратится в историю авангардного движения. Русский авангард, по нашему мнению, начинается на рубеже 1900–1910-х годов. Первыми его выразителями можно считать некоторых представителей «Бубнового валета» и «Союза молодежи»* [36, с. 22].

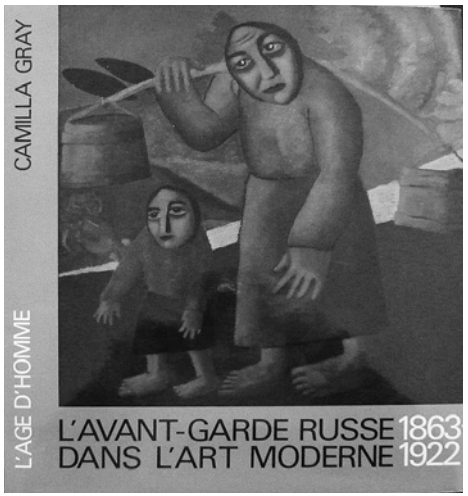
Между тем на протяжении всей книги Грей выражение «русский авангард» было использовано всего четыре раза; кроме того, оно очевидно не было устойчивым понятием, потому что наряду с ним говорилось также о «московском авангарде» и «советском авангарде». Однако в небольшом предисловии Д. В. Сарабьянова 1991 года выражение «русский авангард» встречается десять раз, и авангард всегда русский, никакой другой [36]. С той же высокой частотностью оно употребляется в написанном недавно предисловии Татьяны Горячевой [8].

Однако внедрению выражения «русский авангард» в западный обиход мы, по-видимому, действительно, обязаны книге Камиллы Грей,

9 Упоминание Гринбергом Василия Кандинского кажется логичным, поскольку в 1923 году в Нью-Йорке прошла персональная выставка художника, организованная *Société Anonyme*.



2. Первое (англоязычное) издание книги Камиллы Грей *Великий эксперимент: русское искусство, 1863–1922* (1962) [54]
Обложка



3. Французское издание книги Камиллы Грей *Русский авангард в современном искусстве, 1863–1922* (1963) [53]
Обложка

а именно — ее французскому переводу, опубликованному в 1963 году под заголовком *L'avant-garde russe dans l'art modern, 1863–1922* [53]. (Ил. 3.) Очевидно, что «великий эксперимент в русском искусстве» был заменен на «русский авангард в современном искусстве» с согласия самой Грей, хорошо владевшей французским языком. Однако не вполне понятно, с чем связана эта замена: то ли с тем, что более точный перевод на французский был не вполне благозвучен, поскольку «эксперимент» — то же, что и «опыт», *expérience*, то ли с тем, что Грей хотела, но по каким-то причинам не могла употребить «авангард» в названии своей оригинальной книги на английском?

С одной стороны, в англо-американском контексте слово «авангард» было иностранным и зачастую выделялось курсивом как галлицизм. Возможно, из-за уже упомянутого ленинского прочтения коммунистической партии как политического авангарда это понятие вызывало слишком сильные нежелательные политические коннотации (авангард = коммунизм). Но поскольку сама Камилла Грей, как сказано выше, видела в авангарде не историческое явление с набором определенных признаков, а в целом передовое искусство и, по мнению Д. В. Сарабьянова, даже слишком расширительно трактовала это понятие, можно сделать вывод, что сам факт превращения французского названия ее книги в устойчивый оборот всего мирового искусствознания парадоксален и в каком-то смысле случаен. Он объясняется суммой разрозненных, но устремленных в одну точку и накопленных усилий.

Г. Г. Поспелов склонен был связывать это утверждение понятия «русский авангард» на Западе с «гошистскими» настроениями действующих лиц:

> *На рубеже 1950–1960-х годов, в период подъема социалистических настроений в Европе, у западноевропейских интеллектуалов возникало искушение не только сближать художественный радикализм русского искусства начала века с политическим радикализмом русской революции (что делалось уже и в 1920-е годы), но и переносить на искусство терминологию с отчетливо политическим отзвуком* [32, с. 482].

Однако, по-видимому, лидерами в раскрутке этого понятия все же были галеристы, дилеры и кураторы, ведомые скорее коммерческим чутьем, чем политическими убеждениями[10]. По свидетельству Николетты Мислер[11], большую роль в легитимации понятия «русский авангард» сыграли галереи, в частности, среди важных выставок тех лет она вспоминает выставку в миланской *Galleria del Levante* «Русский вклад в пластические авангарды» (*Il contributo russo alle avanguardie plastiche*, 1964), в каталоге которой куратор Карло Беллоли неоднократно упоминает понятие *l'avanguardia russa* [45]. (Ил. 4.) Первой заметной выставкой, вынесшей это понятие в заглавие, по-видимому, стала парижская экспозиция «Искусство русского авангарда. 1910–1920» (*L'art d'avant garde russe, 1910–1920*), организованная Пьером Годибером, тогдашним директором Музея современного искусства города Парижа (1968)[12]. (Ил. 5.)

В начале 1970-х понятие «русский авангард» пересекло океан — в 1971 году в *Leonard Hutton Gallery* в Нью-Йорке прошла выставка «Русский авангард. 1908–1922» (*Russian Avant-Garde, 1908–1922*). (Ил. 6.) Симптоматично, что, как и парижская выставка 1968 года, она не заступала хронологически в советский период, а заглавие статьи Джона Боулта в каталоге выставки «Художники всех стран, разъединяйтесь» [46] могло прочитываться как антисоветский лозунг, хотя Боулт, по его собственному признанию, тогда очень уважал Советский Союз[13]. Сам лозунг был цитатой из журнала «Золотое руно»[14], которую Боулт также использовал в качестве эпиграфа в главе о неопримитивизме в своей диссертации «Движение "Голубая роза" и живопись русского символизма» [48], представленной к защите той же осенью 1971 года.

Таким образом «русский авангард» одновременно оказывался заложником и оружием холодной войны: в силу того, что для показа было доступно весьма ограниченное число работ, находившихся на Западе, выставлялась и тем самым валоризировалась дореволюционная часть «русского авангарда»[15].

---

10 Об успехе русского авангарда на Западе см.: [21].

11 Николетта Мислер в личной беседе с автором, 29 января 2025 года.

12 Выставка проходила в Монтрёй, по-видимому, на площадке Муниципальной галереи, к ней был выпущен двуязычный сдвоенный номер журнала *Cimaise* [51]. На выставке были показаны работы, находившиеся на Западе, а панорама русского авангарда была воссоздана репродукциями работ. См.: [55].

13 Джон Боулт в личной беседе с автором, 29 января 2025 года.

14 «"Художники всех стран, разъединяйтесь!" — вот сознательный лозунг эстетической деятельности, художественного движения наших дней. Это — не принцип профессионального разделения труда, это — не призыв к национальному обособлению, это — лозунг личного художественного самоопределения, индивидуализации творчества; тезис, вспыхнувший особенно ярким пламенем на рубеже двух столетий, но давно уже оправданный историей искусства вообще и музыки в частности» [7, с. 97].

В изданной несколькими годами позднее антологии Джона Боулта «Русское искусство авангарда. Теория и критика. 1902–1934» [60] понятие «авангард» уже было использовано в названии книги на английском языке, хотя и не в формулировке «русский авангард». В самой книге Джон Боулт, в отличие от Камиллы Грей, для которой «авангард» был метафорой, а не термином, использовал выражение «русский авангард» в значении некого целостного явления, объединяющего определенный круг художников и определенный период, впрочем тоже трактованный довольно широко, поскольку утверждал, что «именно с “Голубой розы” по-настоящему начался русский авангард» [47, p. xxv]. Выражение это, хотя использовалось не слишком часто, опять же, в отличие от книги Грей, никогда не менялось на «советский авангард», хотя охватываемый антологией период доходил до 1934 года.

Возникает вопрос: в каком геополитическом направлении и когда произошла передача понятия «русский авангард»: от британского студента Джона Боулта, который в 1966–1968 годах стажировался в МГУ, его руководителю, доценту Дмитрию Владимировичу Сарабьянову, или наоборот? И не случилась ли она раньше, в период общения Камиллы Грей с Николаем Ивановичем Харджиевым[16]?

Разумеется, Боулт был хорошо знаком с книгой Камиллы Грей и с ее французским названием, а также с европейскими выставками 1960-х, где понятие «русский авангард» начинало фигурировать. И напротив, Г. Г. Поспелов датировал начало распространения термина в советской искусствоведческой литературе 1970-ми годами, указывая, что в книге Д. В. Сарабьянова «Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов» (1971) «ни о каком авангарде еще не заходит и речи» [32, с. 489]. Это легко объяснить табу на печатное употребление этого понятия, но верно и то, что речь об авангарде не заходит и в опубликованных на Западе книгах Л. А. Жадовой [62; 63].

15 Уже в 1970-е годы понятие «русский авангард» в коммерческом секторе искусства было распространено на неофициальное советское искусство благодаря таким выставкам, как «Русский авангард в Москве сегодня» (Галерея Гмуржинска — Бар-Гера, Кельн, 1970), «Новые течения в Москве. 58 художников молодого авангарда» (Музей изящных искусств, Лугано, 1970), «Русский авангард: Москва-73» (Галерея Дины Верни, Париж, 1973), «Современное русское искусство — графики авангарда» (Музей Оствалль, Дортмунд, 1973).

16 Значительно позже общения с К. Грей в Москве, но одновременно с выходом антологии Дж. Боулта, Н. И. Харджиев опубликовал в Стокгольме книгу «К истории русского авангарда» [43].

4. Каталог выставки *Русский вклад в пластические авангарды* в Galleria del Levante, Милан (1964) [45] Обложка

5. Номер журнала *Cimaise*, посвященный русскому авангарду (1968) [51] Обложка

6. Каталог выставки *Русский авангард. 1908–1922* в Leonard Hutton Gallery, Нью-Йорк (1971). Обложка [46]

Хотя изыскания в области устной истории не дают «железных» ответов, по свидетельству Боулта, Сарабьянов в устной речи употреблял понятие «авангард»[17]. Присутствовало ли это выражение в непубличных устных беседах отечественных исследователей, которые до 1989 года не могли его свободно напечатать[18], или оно было импортировано в отечественное искусствознание как сторонний взгляд, отмеченный неизбежной долей экзотизации, с одной стороны, и маркетинговым интересом — с другой? Это представляется еще не вполне ясным и требующим дальнейших разысканий, так что тезис Поспелова об исключительно западном происхождении выражения «русский авангард» не опровергается, но и не кажется неопровержимым.

Теория своеобразия русского авангарда

Итак, в 1989 году, «в условиях перестройки» (как гласило название всесоюзной теоретической конференции), русский авангард обсуждался

17 Джон Боулт в личной беседе с автором, 29 января 2025 года.

18 Безусловно, вопрос состоит не в том, разбирались ли советские искусствоведы в авангарде, а в том, использовали ли они само понятие «авангард» для обозначения предмета своего изучения и восхищения.

на страницах «Советского искусствознания» в статье Д. В. Сарабьянова, где в тезисном виде была представлена если не «теория и история русского авангарда», то взвешенная позиция, являющаяся плодом многолетних изысканий и размышлений. Причем своеобразие «русского авангарда» выступало само по себе, без эксплицитного фона других авангардов:

> *В этой статье я попытаюсь обрисовать некоторые <...> особенности авангарда в русской живописи первых десятилетий XX века. Такая задача предполагает рассмотрение предмета в сравнении с каким-то другим <...> Но я не предполагаю заниматься этими сопоставлениями. В большей мере меня интересует русский авангард сам по себе — с его характерными чертами и особенностями* [35, с. 99].

Первой характерной чертой, определяющей это своеобразие, Д. В. Сарабьянов называет «традицию разрыва», укорененную в русской культуре больше, чем традиция открывательства, новаторства. Вторая черта — максимализм, движение «до последней точки», стремление к исчерпанию до конца всех возможностей творческой свободы. Третья — утопичность. Четвертая — чрезвычайное многообразие. Наконец, пятая заключается в том, что представители «русского авангарда» либо вышли из гущи простонародной эстетики, либо ориентировались на нее. Вывод, который звучит в итоге, решительно перекодирует понятие «авангард» с его военно-революционными коннотациями:

> *Русский живописный авангард не возник случайно, не стал результатом «дурных» внешних влияний, не может быть назван безродным и беспочвенным. Он вобрал в себя национальные традиции русской культуры, усвоил ее пафос, широту и значительность ее целей* [35, с. 112].

В этой интерпретации русский авангард оказывается почти что «почвенным», укореняется все — даже радикализм, который оказывается «традицией разрыва». Вероятно, в годы перестройки авангард уже не нуждался в защите от упреков в «безродном космополитизме», поэтому такая «корневая» трактовка едва ли была стратегической защитой, скорее, она действительно выражала убежденное понимание

ученым русского авангарда как чрезвычайно яркого явления, не поддающегося теоретическому обобщению и концептуализации наравне с западными авангардами.

Полемика на страницах «Вопросов искусствознания»

В 1993 году в запущенном обновленном журнале «Вопросы искусствознания» произошел настоящий всплеск публикаций об авангарде, продолжавшийся до 1997 года: сначала под рубрикой «Русский авангард: мифы и реальность» (№ 1/1993), затем «Авангард: мифы и реальность» (№ 1/1994), «Еще раз об авангарде..» (№ 1–2/1995), «Из истории авангарда» (№ 1/1996, № 2/1996, № 1/1997), а также «Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте» (№ 2/1997). На это время приходится и наиболее бурное обсуждение вопросов академического сообщества к термину «авангард».

Наталия Адаскина в статье «Художественная теория русского авангарда (К проблеме языка искусств)» (1993) отметила: «Движение в искусстве начала столетия, называемое русским авангардом, представляло собой сложное единство разрозненных и порой даже разнонаправленных тенденций» [3, с. 20]. Ключевое слово — «называемое», то есть в ее системе координат авангарду не приписывается достоверного существования, он относится к области понятий и представлений.

Теоретическим положением, отделяющим авангардное движение от предыдущих этапов, Адаскина назвала радикальный отказ от прежней эстетической установки, «отказ от следования Аристотелеву принципу мимезиса» [3, с. 20] и переход к наглядному проявлению авангарда — беспредметному искусству, где «роль общей методологической основы авангардной теории художественного творчества» сыграл «формальный метод» [3, с. 22]. При этом «разнонаправленность» авангардного языка, по наблюдению исследователя, позволяет его носителям как проповедовать абсолютную свободу творчества, так и настаивать на изучении объективных законов формообразования, осуществлять эксперимент как по линии анализа, так и по линии синтеза языка разных искусств, а также по-разному трактовать сам синтез: от соединения в «синтетическом монументальном творчестве пространственных и временных искусств» [3, с. 27] у Кандинского до жизнестроительного синтеза производственного искусства у деятелей ИНХУКа.

Как заметил Андрей Ковалев в уже явно полемической статье 1994 года «Существовал ли “русский авангард”? Тезисы по поводу терминологии», «даже поверхностное рассмотрение понятия “русский авангард” убеждает в том, что явления, которые под ним подразумеваются, весьма сильно отличаются друг от друга» [13, с. 130][19]. Исследователь советского искусствознания и критики 1920-х и одновременно яркий арт-критик, активный участник актуального художественного процесса, Ковалев отмечал, что подавляющее большинство исследований «русского авангарда» принадлежало западным ученым или издаваемым на Западе русским ученым и что этот «промежуток истории русского искусства, был подвергнут анализу и интерпретации в результате несколько постороннего “заказа”», что привело «к определенным терминологическим и гносеологическим сдвигам» [13, с. 126].

> *Малевич рассматривается по преимуществу как создатель супрематизма и оригинальной теории искусства. И его ранний этап развития, и «крестьянские» серии, которые так высоко ставятся в настоящий момент русскими историками искусства, продолжают оставаться фрагментами личной биографии художника* [13, с. 126].

По мысли Ковалева, на выставке «Великая утопия. Русский и советский авангард. 1915–1932»[20] западные кураторы препарировали «бесхозный» материал по своему усмотрению, выпустив все начальные этапы авангарда, в том числе примитивизм, так что начало авангарда сдвинулось к 1914 году.

> *С другой стороны, рамки экспозиции расширились за счет включения социально-ангажированного искусства вплоть до образцов соцреализма, который раньше принципиально исключался из сферы рассмотрения. Ясно, что кураторская концепция опирается не только на современный интерес к различным формам социально ангажированного искусства, но и прямо отсылает к теоретическим построениям Бориса Гройса. В данном случае весьма примечательно, что никто из российских ученых не вступил в открытую полемику с кураторами выставки* [13, с. 126].

19 Невозможно поверить, что некоторые идеи у Ковалева высказаны в сослагательном наклонении: «Впрочем, может быть, в этом принципиальном отказе [русского искусства] влиться в общий поток и был какой-то особый смысл, и критический реализм при новом рассмотрении может оказаться более принципиальным и радикальным направлением, нежели русский импрессионизм» [13, с. 124].

20 Ширн Кунстхалле, Франкфурт (март — май 1992); Музей Стеделийк, Амстердам (июнь — август 1992); Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк (сентябрь 1992 — январь 1993); Государственная Третьяковская галерея (март — май 1993); Государственный Русский музей (июль — август 1993).

В первых подходах отечественного искусствознания к самому понятию авангарда Андрей Ковалев проницательно отмечал элемент мифологизации:

> *К тому моменту, когда началось мощное государственно-идеологическое давление на искусство, сами они [авангардисты] уже были внутренне сломлены, и печальные рассказы о том, как Сталин разрушил русский авангард («Авангард, остановленный бегу», по широко известному выражению Е. Ковтуна) есть не более чем идеологический контр-миф* [13, с. 128][21].

Таким образом, в статье Ковалева вырисовывалась своеобразная диспозиция, в которой западные кураторы (в эпоху, когда им стала доступна работа с отечественными музейными собраниями) смещают русский авангард от его ранних примитивистских истоков в сторону послереволюционного искусства, переходящего в соцреализм, не исключая и последний, а отечественные искусствоведы дистанцируют авангард от идеологии и создают либеральный миф замученного советской властью авангарда, своего рода агиографию.

Кульминацией этой полемики о термине «авангард» в отечественном искусствознании стал круглый стол «Авангард — поставангард. Модернизм — постмодернизм. Проблемы терминологии», расшифровка которого была опубликована в «Вопросах искусствознания» в 1995 году, когда, по выражению Алексея Морозова, неуклонно растущая частота употребления понятия *авангард* оказалась «обратно пропорциональна ясности того смысла, который мы при этом имеем в виду» [1, с. 42].

21 Заметим, что на литературно-теоретическом семинаре в МГУ 10 ноября 1989 года поэт и художник Дмитрий Пименов выступил с докладом, опубликованным в первом номере журнала «Радек», датированным 1993-м, но вышедшим в 1994 году [30], который открывал понимание авангарда в качестве мифа, с которым необходимо бороться, разрушая этот миф через симуляцию авангардного поведения, см. подробнее: [24].

Это коллективное обсуждение в итоге продемонстрировало, как, по выражению Нонны Степанян, «безнадежна попытка договориться о терминах в границах нашей профессии» [1, с. 78]. Участники этого обсуждения выразили очень разные, несогласующиеся между собой подходы даже на стадии определения границ «авангарда» включением и исключением тех или иных художников. Например, разногласие вызвала фигура Анри Матисса, которого Валентин Лебедев предложил считать авангардом, а Морозов — отказался. Кроме того, Морозов усомнился в возможности причисления к авангарду «неангажированного» камерного станковизма 1930-х годов, имея в виду «фигуративное искусство так называемых забытых художников 30-х годов», о котором преимущественно писал Ковтун как «авангарде, остановленном на бегу»: «Такая сугубая неопределенность и разнесенность смыслов делает сам термин [авангард] абсолютно лишенным какого бы то ни было конкретного содержания» [1, с. 42].

При этом очевидно, что понятие «модернизм», которым сегодня как раз принято обозначать умеренный градус художественного эксперимента, участники дискуссии не считали рабочим, поскольку у многих оно вызывало негативные ассоциации из-за книги «Кризис безобразия» Михаила Лифшица и Лидии Рейнгард [25] и уже упомянутого сборника «Модернизм» [26]. Само понятие как будто намертво связалось с «карательным» характером его употребления в отношении недавно запрещенного и очерняемого материала, то есть разрешенное при советской власти слово «модернизм» было заведомо хуже (якобы) запрещенного слова «авангард». Высказывались даже «отчаянные» мнения, что «словами *авангард* и *модернизм* уже давно никто не пользуется в зарубежной науке. Просто обходятся без этих слов» [1, с. 73] и что «в принципе термины ничего не значат» [1, с. 75] (утверждая это Марина Бессонова приводила в пример нелепые ярлыки, приклеившиеся к отдельным течениям авангарда).

Тем не менее на том круглом столе были обозначены и конструктивные позиции. В частности, подтверждая слишком свободное употребление понятия «авангард», Д. В. Сарабьянов предложил ограничить его двумя-тремя десятилетиями внутри модернизма, выдвинув следующие критерии «авангарда»: задача постоянного обновления, программность и проектность творчества, авангардное поведение (жест, поза, поступок), отрицание непосредственно предшествующих традиций [1, с. 69–70]. (Это определение будет расширено в тексте 2000 года «К ограничению понятия авангарда» [34].)

При этом исследователи в целом скептически относились к распространению термина «авангард» на послевоенное искусство. Морозов предлагал считать Эрнста Неизвестного, Владимир Немухина и Дмитрия Краснопевцева модернистами, но не авангардистами и утверждал, что «во второй половине XX века собственно авангардного искусства нет — есть, частично, авангардный менталитет, в котором существенно ослаблена жизнестроительная интенция» [1, с. 49]. Так научное сообщество достаточно однозначно отреагировало на попытки, с одной стороны, художников, а с другой стороны — музейных кураторов распространить успех исторического авангарда на современное искусство из СССР: вслед за мифотворчеством Михаила Гробмана [11] термин «второй русский авангард» начал фигурировать в музейно-выставочных проектах, например в каталоге выставки «От Малевича до Кабакова: русский авангард в XX веке» 1993 года в Музее Людвига в Кёльне, где понятие «второй авангард» описывало «неофициальных, постсталинских и доперестроечных» московских художников [52].

Однако воля коллекционеров и музейщиков в данном случае победила экспертное мнение ученых, усомнившихся в легитимности понятия «второй авангард». Два года спустя на страницах журнала был опубликован второй круглый стол «Нонконформисты. Второй русский авангард. 1955–1988» [28], приуроченный к одноименной выставке коллекции Кенды и Якоба Бар-Гера в 1996 году в Третьяковской галерее. Очевидно, превращение «авангарда» вообще и «русского авангарда» в частности в своеобразный бренд, понятие скорее маркетинговое, нежели эстетическое, соответствовало новой культурной ситуации. «Теперь бы и отказаться от применения столь одиозного, а в искусствоведческом отношении “топорного” термина» [32, с. 483], писал Г. Г. Поспелов в статье «Еще раз о “русском авангарде”», однако с сожалением констатировал: «...термин “авангард”, что называется, пошел нарасхват» [32, с. 484].

Надо признать, у Г. Г. Поспелова было довольно неортодоксальное видение этой терминологической коллизии. Как сказано выше, он вслед за Андреем Ковалевым разделял мнение о западном происхождении понятия «русский авангард» и связывал его с очарованностью западных интеллектуалов идеями революции. В свою очередь для советских исследователей концепция «русского авангарда», по мысли Поспелова, стала своего рода «камуфляжем», позволяющим писать о художниках, зачастую далеких от политического авангарда. «Новейшее искусство XX века находилось у нас под почти полным запретом», поэтому «можно

представить себе, какой подмогой в борьбе с официальной доктриной оказалась для либеральной светской критики концепция “русского авангарда”»:

> *Согласно ей новейшее предреволюционное искусство сближалось уже не с реакцией, но с революцией <…>. Это было как отпущение грехов, род индульгенции, выдаваемой Малевичу, Татлину и им подобным, благодаря которой являлась возможность хоть что-то писать об этих художниках, а далее и показывать их работы на выставках и в музеях* [32, с. 483].

Отсутствие четких границ термина, по мысли Поспелова, позволило «распространить охранную грамоту “авангардизма” и на более широкий круг мастеров, вобрать в “предреволюционную русскую культуру” Ларионова и Гончарову, Малевича, Кандинского, Шагала и многих других» [32, с. 483][22]. Однако теперь, когда надобность в концепции «русского авангарда» как в инструменте отпала, для момента, чтобы отказаться от пользования этим понятием, поезд ушел, «надо попытаться хотя бы ограничить область его применения» [32, с. 485]. И здесь Г. Г. Поспелов предлагал более строгую хронологию «русского авангарда», ограниченную первым десятилетием русской революции, а наряду с эстетическими критериями, такими как «декларативная полемичность по отношению к культурам прошлых эпох» и «романтический урбанизм, исполненный пафосом воли, который можно было бы назвать “авангардистским напором”», первый и ключевой признак — «осознанная связь с революционным движением» [32, с. 485].

> *На мой взгляд, не следует причислять к «авангарду» не только Малевича дореволюционной или ленинградской поры, но и Кандинского, Филонова, Шагала, Ларионова, Гончарову, и уж тем более ни в чем не замешанных «бубновых валетов» — Кончаловского, Машкова, Лентулова, Куприна или Фалька, которым ярлык «авангардистов» уже совсем не подходит* [32, с. 488].

22 О каком круге публикаций в данном случае шла речь, не вполне понятно, учитывая обозначенное выше исключительно скромное количество публикаций о новейшем искусстве под маркой «авангарда».

В свою очередь Марина Бессонова, возвращаясь к терминологической полемике в статье 1998 года «Можно ли обойтись без термина авангард?» [5] предложила другую версию культурного трансфера понятия «авангард». Тактика сближения нерекомендованного официальными властями экспериментального искусства с понятием «авангард», наполненным революционным содержанием, была, по ее свидетельству, взята на вооружение советскими интеллектуалами у их коллег из Восточной Европы.

> *Началась борьба за «идеалы революции» по отношению к истории советского искусства, из которой несправедливо были выкинуты «пламенные борцы» за освобождение человечества — Малевич, Татлин, Лисицкий, целая плеяда архитекторов-конструктивистов 20-х годов. Выяснилось, что «левые» художники «предсказали революцию», были чем-то вроде ее пророков. Так обстояло дело в легальных, официальных научных и художественных кругах советской интеллигенции* [5, с. 481][23].

Триумфа эта тактика «революционизации» авангарда, по мысли Бессоновой, достигла на выставке «Москва — Париж» в 1979 и 1981 годах, устроители которой «вынужденно, дабы обойти идеологическую цензуру, переусердствовали в своем стремлении отождествить художественный авангард с политическим», так что «самая тяжелая роль досталась на ней Татлину, который должен был олицетворять своими объектами идеи Октябрьской социалистической революции» [5, с. 482].

Установление консенсуса

Своего рода точкой в полемике о понятии «авангард» в отечественном искусствознании стала статья Д. В. Сарабьянова «К ограничению понятия авангарда», опубликованная в 2000 году в сборнике, посвященном Н. И. Харджиеву [34]. Принимая факт, что «термин “авангард” бытует» [34, с. 217], Сарабьянов заметил, что его употребление в качестве своего рода знака качества искажает понятие, и посчитал необходимым выделить ряд признаков или условий, позволяющих ограничить

23 Аналогично не вполне понятно, о каком круге публикаций в данном случае шла речь.

понятие авангарда. К таким признакам он отнес: обязательность художественного открытия; идею постоянного самообновления как необходимую предпосылку движения вперед; программный (проектный) характер творчества; манифестное сопровождение творческой деятельности; авангардное поведение (бравада, юродство или, наоборот, профетизм); отрицание прямых предшественников ради «другой» традиции; и последнее — произведение авангардного искусства создает новую реальность.

По мысли Сарабьянова, «все вместе эти условия представляют из себя некую целостность, не подлежащую разрушению» [34, с. 217]. То есть отсутствие того или иного признака «не позволяет, как правило, считать состоявшимся факт причастности того или иного явления к художественному авангарду», и лишь «в редких случаях “недобор” в системе условий может быть компенсирован гипертрофией какого-либо одного или нескольких качеств» [34, с. 217]. Кроме того, Сарабьянов посчитал нужным ввести и хронологические ограничения, предложив датировать начало авангарда 1900-ми годами, а конец в основном ограничить 1920-ми, заявив о том, что в настоящий момент «авангардный характер творчества уже утрачен» [34, с. 225]. Как видно, в этом определении не проблематизируются границы искусства и не обсуждается место искусства в социуме — в отличие от «авангардизма» Бажанова и Турчина, «русский авангард» не отказывается от идеи искусства и не стремится быть чем угодно, только не искусством. Хотя о послереволюционном «русском авангарде» вполне возможно говорить в терминах антиискусства.

Монографии отечественных исследователей, выпущенные после 2000 года, значительно расширили это представление, и если в 1990-е годы на пике полемики о русском авангарде круг исследуемых авторов преимущественно сводился к раннему авангарду и к медиуму живописи, то в последнее десятилетие в фокус исследовательского внимания попала фотография, выставочные стратегии, кинестетические опыты, попытки научной институционализации и другие темы. Однако с публикацией авторитетных западных теорий [49] терминологические проблемы как будто утратили остроту, а с легкой руки кураторов и критиков понятие авангарда постепенно превратилось в пустое означающее.

Библиография

1. Авангард — поставангард, модернизм — постмодернизм: проблемы терминологии // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 41–83.
2. Авангард, остановленный на бегу. Альбом. Л.: Аврора, 1989.
3. *Адаскина Н. Л.* Художественная теория русского авангарда (К проблеме языка искусств) // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 20–30.
4. *Бажанов Л. А., Турчин В. С.* К суждению об авангардизме и неоавангардизме // Советское искусствознание’77. № 1. С. 16–54.
5. *Бессонова М. А.* Можно ли обойтись без термина «авангард»? // Вопросы искусствознания. 1998. № 2. С. 478–483.
6. *Боулт Д. Э.* Бегство форм. Русское искусство начала XX века. В 2 т. М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2023.
7. *В. К. [Каратыгин В. Г.].* М. Регер // Золотое руно. 1906. № 2. С. 97.
8. *Горячева Т. В.* Предисловие научного редактора // *Грей К.* Русский эксперимент в искусстве, 1863–1922. М.: V–A–C Press, 2024. С. 7–13.
9. *Грей К.* Русский эксперимент в искусстве, 1863–1922 / Пер. О. Демидовой. М.: V–A–C Press, 2024.
10. *Гринберг К.* Авангард и китч / Пер. А. Калинина // Художественный журнал. 2005. № 60. С. 49–58.
11. *Гробман М. Я.* Второй русский авангард // Зеркало. 2007. № 29 (149). С. 52–57. Перепеч. в кн.: Разговоры на бумаге. О наследии русского авангарда и о неофициальном искусстве 1970–1980-х на страницах журнала «А — Я»: в семи тетрадях/Сост. И. Горлова, А. Замрий. № 2: Диалог с авангардом: преемственность, рефлексия, отрицание. М.: Центр «Зотов», Музей AZ, 2025. С. 16–19.
12. *Карасик И. Н.* К вопросу о судьбах бытового жанра в русской живописи конца 1900-х — 1910-х годов // Советское искусствознание’76. № 1. С. 175–198.
13. *Ковалев А. А.* Существовал ли «русский авангард»? Тезисы по поводу терминологии // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 123–130.
14. *Ковтун Е. Ф.* Из истории русского авангарда (П. Н. Филонов) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л.: Наука, 1979. С. 216–235.
15. *Ковтун Е. Ф.* К. С. Малевич. Письма к М. В. Матюшину // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976. С. 177–195.

16. *Ковтун Е. Ф.* Владимир Марков и открытие африканского искусства // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник–1980. Л.: Наука, 1982. С. 411–416.

17. *Ковтун Е. Ф.* Елена Гуро: поэт и художник // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник–1976. М.: Наука, 1977. С. 317–326.

18. *Ковтун Е. Ф.* Письма В. В. Кандинского к Н. И. Кульбину // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник–1980. Л.: Наука, 1982. С. 399–410.

19. *Кор К.* Михаил Матюшин = *Core C.* Mikhail Matiushin // А — Я. 1984. № 6. С. 48–55.

20. *Крусанов А. В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 1. «Боевое десятилетие». СПб.: Новое литературное обозрение, 1996.

21. *Кудрявцева Е. Л.* Казимир Малевич: метаморфозы «Черного квадрата»/Пер. В. Ю. Михайлина. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

22. *Лазарева Е. А.* Авангард на страницах журнала «А — Я» // Разговоры на бумаге. О наследии русского авангарда и о неофициальном искусстве 1970–1980-х на страницах журнала «А — Я»: в семи тетрадях/Сост. И. Горлова, А. Замрий. № 2: Диалог с авангардом: преемственность, рефлексия, отрицание. М.: Центр «Зотов», Музей AZ, 2025. С. 1–15.

23. *Лазарева Е. А.* Московский концептуализм в монологе с авангардом // Художественная культура. 2024. № 1. С. 274–305.

24. *Лазарева Е. А.* Рецепция авангарда в русском искусстве 1980–1990-х годов // Художественная культура. 2025. № 4. С. 482–519.

25. *Лифшиц М. А., Рейнгардт Л. Я.* Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт. М.: Искусство, 1968.

26. Модернизм. Анализ и критика основных направлений/Под ред. В. В. Ванслова, Ю. Д. Колпинского. М.: Искусство, 1973.

27. Москва — Париж. 1900–1930. Каталог выставки. В 2 т. М.: Советский художник, 1981.

28. Нонконформисты. Второй русский авангард. 1955–1988 // Вопросы искусствознания. 1997. № 1. С. 5–63.

29. Павел Филонов. Автобиография = Pavel Filonov. Autobiography/Публ. Н. Н. // А — Я. 1980. № 2. С. 35–40.

30. *Пименов Д. Б.* Терроризм и текст // Радек. 1994. № 1. С. 76–77.

31. *Плетнева Г. В.* Советское изобразительное искусство и искусствознание в условиях перестройки. Всесоюзная теоретическая конференция // Советское искусствознание. 1989. № 25. С. 336–352.

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

33. *Поспелов Г. Г.* М. В. Ларионов // Советское искусствознание'79. № 2. С. 238–266.

34. *Сарабьянов Д. В.* К ограничению понятия «авангард» // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева/Под ред. М. Б. Мейлаха, Д. В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 83–91. Перепеч. в кн.: *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись. Пробуждение памяти. Т. 2. М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2023. С. 217–225.

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

36. *Сарабьянов Д. В.* Камилла Грей посвятила себя России. Предисловие к неопубликованному русскоязычному изданию 1992 года // *Грей К.* Русский эксперимент в искусстве, 1863–1922/Пер. О. Демидовой. М.: V–A–C Press, 2024. С. 15–24.

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

38. *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов. Очерки. М.: Искусство, 1971.

39. *Сиповская Н. В.* Русский авангард и система архетипов. Опыт демонстрации // Художественная культура. 2023. № 4. С. 248–273.

40. Техническая эстетика. Труды ВНИИТЭ. Вып. 34. Современный дизайн и наследие ВХУТЕМАСа/Отв. ред. С. О. Хан-Магомедов. М.: ВНИИТЭ, 1982.

41. *Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993.

42. *Хан-Магомедов С. О.* ИНХУК: возникновение, формирование и первый период работы // Советское искусствознание'80. № 2. С. 332–368.

43. *Харджиев Н. И., Малевич К. С., Матюшин М. В.* К истории русского авангарда = The Russian Avant-Garde. Stockholm: Hylaea prints, 1976.

44. *Barr A. H. Jr.* Cubism and abstract art. New York: Museum of Modern Art, 1936.

45. *Belloli C.* Il contributo russo alle avanguardie plastiche // Il contributo russo alle avanguardie plastiche. Milano: Galleria del Levante, 1964. Pp. 5–16.

46. *Bowlt J. E.* Artist of the World, Disunite // Russian Avant-Garde, 1908–1922. New York: Leonard Hutton Galleries, 1971. Pp. 10–14.

47. *Bowlt J. E.* Introduction // Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism, 1902–1934 / Ed. by J. E. Bowlt. New York: The Viking Press, 1976. Pp. xix–xl.

48. *Bowlt J. E.* The "Blue Rose" Movement and Russian Symbolist Painting. A Thesis Submitter for the Degree of PhD at the University of St Andrews. 1972. Vol. 1 // St Andrews Research Repository. URL: http://hdl.handle.net/10023/3703 (дата обращения: 1.11.2025).

49. *Bürger P.* Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

50. *Călinescu M.* Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke University press, 1987.

51. Cimaise / J.-R. Arnaud, M. Hogg, J.-J. Leveque, eds. 1968. № 85–86 (fevrier-mars-avril-mai).

52. *Goodrow G. A.* Die zweite Avantgarde. Inoffiziele, Post-Stalinistische, Pra-Perestroika-Kunstler aus Moskau // Von Malewitsch bis Kabakov. Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Museum Ludwig, Köln, 16. Oktober 1993 — 2. Januar 1994. Köln: Prestel, 1993. S. 31–38.

53. *Gray C.* L'Avant-Garde Russe dans l'Art Moderne, 1863–1922. Lausanne: L'Age d'Homme, 1963.

54. *Gray C.* The Great Experiment: Russian Art, 1863–1922. London: Thames & Hudson, 1962.

55. *Marcadé J.-C.* Exposer l'avant-garde russe aujourd'hui // Vania Marcadé. URL: https://www.vania-marcade.com/exposer-lavant-garde-russe-aujourdhui-jean-claude-marcade/(дата обращения: 1.11.2025).

56. *Poggioli R.* Teoria dell'arte dell'avanguardia. Bologna: Il Mulino, 1962.

57. *Poggioli R.* The Poets of Russia. 1890–1930. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

58. *Poggioli R.* The Theory of the Avant-garde/Tr. G. Fitzgerald. Cambridge: Harvard University Press, 1968.

59. *Ripellino A. M.* Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia. Torino: Einaudi, 1959.

60. Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism, 1902–1934 / Ed. by J. E. Bowlt. New York: The Viking Press, 1976.

61. *Seuphor M.* Au temps de l'avant-garde // L'Oeil. 1955. № 11. Pp. 24–39.

62. *Shadowa L. A.* Suche und Experiment: Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1978.

63. *Zhadova L. A.* Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art, 1910–1930. London: Thames and Hudson, 1982.