

Игорь Смекалов

## Сожженный журнал Уновиса: «Вестник исполкома московских Высших государственных мастерских» (1920)\*

Статья посвящена почти забытому памятнику русского авангарда. Раскрываются замысел, обстоятельства появления и уничтожения тиража издания, знаменующего кратковременный союз двух ведущих творческих объединений начала 1920-х годов: Уновиса и ОБМОХУ. Материалы «Вестника» комментируются на фоне событий первой советской реформы художественного образования; реконструируется ряд особенностей педагогической и творческой системы ГСХМ и раннего Вхутемаса, выявляются организационные принципы молодежи авангарда. Обобщаются данные о сожженном журнале, отразившиеся в переписке и в записях публичных выступлений авангардистов (ноябрь–декабрь 1920 — январь 1921 — ноябрь 1923).

Ключевые слова:

Уновис, ОБМОХУ, ГСХМ, Вхутемас,  
Клуб имени Поля Сезанна,  
Малевич, Сенькин, Наумов,  
Прусаков, Медунецкий.

*Сожженный журнал должен опять воскреснуть...*

Из письма Л. М. Лисицкого К. С. Малевичу, 22 января 1921 года<sup>1</sup>.

В Институте Гетти в Лос-Анджелесе хранится, возможно, единственный, случайно уцелевший экземпляр «Вестника исполкома московских Высших государственных мастерских» № 1. III Октябрь (осень 1920 года). Идейным вдохновителем и теоретиком журнала был Казимир Малевич. Редактором и самым активным автором — Сергей Сенькин<sup>2</sup>. Оба художника ратовали за ценности группы Уновис. Рядом со статьями супрематистов в номере представлены тексты членов ОБМОХУ (Общество молодых художников) Александра Наумова<sup>3</sup>, Николая Прусакова<sup>4</sup>, Константина Медунецкого<sup>5</sup>. (Ил. 1–4.) Издание было призвано содействовать объединению представителей Нового искусства в столице и провинции под флагом «партии художников» — Уновиса. Однако вскоре почти весь тираж «Вестника» был арестован, а затем уничтожен (сожжен) по указанию руководства Отдела ИЗО Наркомпроса.

- \* Автор статьи благодарит Институт Гетти (Getty Research Institute; Лос-Анджелес) в собрании которого находится установленный экземпляр «Вестника» (инв. 93-S642), за возможность его публикации, а также выражает признательность Лине Бирштейн и Лене Неклюдовой (США) за поддержку и содействие в подготовке работы.
- 1 В круге Малевича: соратники, ученики, последователи в России 20–50-х годов/Сост. И. Карасик. СПб.: Palace Editions, 2000. С. 55.
  - 2 Сенькин Сергей Яковлевич (1894–1963) — живописец, график, полиграфист. Учился в МУЖВЗ (1914–1918); во 2-х СГХМ (1919).
  - 3 Наумов Александр Ильич (1898–1928) — живописец, график, сценограф. Учился в Строгановском училище (1909–1918); в 1-х СГХМ (1818–1920). Член ОБМОХУ (1919–1924). Трагически погиб в Анапе (5 августа 1928).
  - 4 Прусаков Николай Петрович (1900–1952) — живописец, график, сценограф. Учился в Строгановском училище (1911–1918); в 1-х СГХМ (1918–1920). Член ОБМОХУ (1920–1924). Преподавал в Московском институте прикладного и декоративного искусства на кафедре художественного стекла (с 1944).
  - 5 Медунецкий Константин (Казимир) Константинович (1899–1936) — живописец, график, скульптор, сценограф. Учился в Строгановском училище (1914–1918); в 1-х СГХМ (1918–1919). Член ОБМОХУ (1919–1924) и рабочей группы конструктивистов Ихлука (с 1921).

На первый взгляд «Вестник» может показаться случайной, при этом не вполне удачной попыткой активности супрематизма в Москве. Но воплощенный в журнале союз Уновиса и ОБМОХУ, личности авторов и, конечно, драматичная судьба издания делают его уникальным документом авангарда. Материалы журнала раскрывают особенности управления искусством в период военного коммунизма, объясняют несколько значимых, но запутанных эпизодов взаимоотношений супрематизма и конструктивизма.

О самом факте существования «Вестника» специалистам известно давно. Очевидно, издание выявил В. И. Ракитин; в его книге «Илья Чашник» (2000) читаем: «Один из чудом выживших экземпляров теперь находится в собрании Фонда Гетти»<sup>6</sup>. Однако до настоящего времени единственным прокомментированным фрагментом журнала оставалась статья Казимира Малевича (публ. В. И. Ракитина, 2004)<sup>7</sup>. История «Вестника» отражена в ряде писем Лисицкого Малевичу (публ. А. С. Шатских, 2000)<sup>8</sup>, а также в письме Малевича Михаилу Гершензону (публ. А. С. Шатских, 2001)<sup>9</sup>. В комментариях к этим письмам подчеркивается, что уничтожение журнала стало одним из «ранних репрессивных актов, направленных на подавление суждений инакомыслящих» (А. С. Шатских)<sup>10</sup>, что весь тираж «действительно был уничтожен» (В. И. Ракитин; И. А. Вакар)<sup>11</sup>. В статье Т. В. Горячевой «Издания Уновиса» приводится краткое описание «Вестника», причем сразу после рассказа о первом выпуске альманаха «Уновис»<sup>12</sup>. Совсем недавно (2017) обнаружено письмо Сергея Сенькина Малевичу — самое раннее по времени свиде-

6 Ракитин В. И. Илья Чашник. М.: РА, 2000. С. 40. Здесь журнал ошибочно датирован 1923 годом. В примечаниях дается краткое описание содержания «Вестника» и ссылка на справочное издание: Russian Modernism: The Collections of the Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities/Introduction by J.-L. Cohen. Compiled and annotated by D. Woodruff and L. Grubisic. Santa Monica: Getty Research Institute, 1997. № 820.

7 См.: Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: В 2 т./Сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М.: РА, 2004. Т. 1. С. 134–135. В этой публикации документ отнесен к неназванному частному архиву.

8 Письмо Л. М. Лисицкого К. С. Малевичу, 21 декабря 1920 // Малевич К. С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 3/Сост. А. С. Шатских. М.: Гилея, 2000. С. 380.

9 Письмо К. С. Малевича М. О. Гершензону, 1 января 1921 // Малевич К. С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 3... С. 345–346.

10 Малевич К. С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 3... С. 380

11 Малевич о себе. Современники о Малевиче... С. 135.

12 Горячева Т. В. Издания Уновиса // Энциклопедия русского авангарда: В 3 т./Авт.-сост. В. И. Ракитин, А. Д. Сарабьянов. М.: РА; Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. Т. III. С. 327–329.

тельство очевидца (публ. и комм. Т. В. Горячевой)<sup>13</sup>. И здесь, описывая вслед за В. И. Ракитиным содержание журнала, комментатор указывает, что, помимо статьи Малевича, «остальные тексты неизвестны». Отсутствие развернутой информации об уцелевшем экземпляре «Вестника» объясняется не только его относительной недоступностью, но и общей недооценкой теоретических материалов СГХМ и раннего Вхутемаса.

### СЕРГЕЙ СЕНЬКИН — РЕДАКТОР И ИЗДАТЕЛЬ

Для Сенькина «Вестник» не был единственным опытом редакторской деятельности. Осенью 1919 года он уже подготовил два номера рукописного журнала живописной мастерской Малевича во 2-х СГХМ, а затем (в начале ноября 1919 года) в качестве военнослужащего-агитпроповца отбыл на Урал (Малевич уже преподавал в Витебске). Рукописные номера журнала остались в Москве и до наших дней сохранились чудом<sup>14</sup>. Во время прохождения службы Сенькин был включен в комиссию Наркомпроса по борьбе с неграмотностью, сотрудничал с особоуполномоченным по СГХМ Поволжья и Урала Ефимом Равделем<sup>15</sup>, укреплял мастерские в Екатеринбурге вместе с Петром Соколовым<sup>16</sup>, а вернувшись в Москву, участвовал в работе 1-й Всероссийской конференции учащихся и учащих (июнь 1920). Решением конференции Сенькин избирается в комиссию Наркомпроса по борьбе с мещанством (опять с Равделем и Соколовым)<sup>17</sup>. Он также вводится в состав Всероссийского центрального исполнительного комитета учащихся (ВЦИКУЧА) при Отделе ИЗО Наркомпроса «в числе пяти лиц», с подмастерьями Василием Федоровичем Алексеевым (2-е СГХМ), Григорием Александровичем Зиминым (2-е СГХМ), Матреной Петровной Солодовниковой (1-е СГХМ) и сотрудником ИЗО Яном Давидовичем Антроповым<sup>18</sup>.

13 Письмо С. Я. Сенькина К. С. Малевичу [начало-середина декабря 1920] // Архив Н. И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. Т. I/Сост. А. Е. Парнис, науч. ред. А. Д. Сарабьянов. М.: Дефи, 2017. С. 147–149.

14 Единственный уцелевший экземпляр журнала хранится в собрании Центра Помпиду (Библиотека Василия Кандинского). Подробнее см.: Смекалов И. В. Рукописные номера журнала подмастерьев Казимира Малевича (1919) как выдающиеся памятники эпохи футуристической революции // Панорама искусств. 2018. № 2. С. 452–500.

15 Равдель Ефим Владимирович (1894–1939) — скульптор, миссионер СГХМ, первый ректор Вхутемаса.

16 Соколов Петр Ефимович (1886–1967) — живописец, одна из центральных фигур футуристической революции в провинции.

17 ГАРФ. Ф. А-2306 (Нар. ком. просв. РСФСР). Оп. 23. Д. 116. Л. 87.



1–4. Авторы *Вестника* (слева направо): Сергей Сенькин (1920-е), Александр Наумов (1920), Николай Прусаков (1920), Константин Медунецкий (1920-е)

Бурлящее время реорганизации московских СГХМ во Вхутемас — пик активности и общественной значимости Сенькина. Он становится членом Совещания ответственных работников Наркомпроса<sup>19</sup>, курирует студенческие структуры по линии ВЦИКУЧА. Закономерно, что ВЦИКУЧА на первой странице «Вестника» обозначен как редакция журнала, а многие материалы связаны с объединенными мастерскими и Клубом имени Поля Сезанна при мастерских (Сенькин этот клуб придумал и возглавлял).

#### К истории взаимодействия Уновиса и ОБМОХУ

«Вестник» задуман прямым продолжением идеи рукописных журналов 2-х СГХМ, но по сравнению с 1919 годом ситуация в стране уже в корне поменялась. Авангард сделался массовым явлением. Расцвели различные творческие группировки. В том числе ОБМОХУ и Уновис.

Витебских художников отличали миссионерские амбиции. Весной 1920 года вышел первый номер альманаха «Уновис». Летом состоялось путешествие Малевича и Лисицкого через всю страну в Оренбург



для создания филиалов группы<sup>20</sup>. 18 сентября 1920 года Малевич постулировал: «Организовалась партия Искусств — “Уновис”»<sup>21</sup>. Сенькин, как представитель московского Уновиса, считал себя обязанным поддержать делом декларацию учителя.

Но, помимо Сенькина, в составе авторов «Вестника» нет прямых учеников Малевича по 2-м СГХМ, как за год до того, — время раскидало

18 Данные из материалов «Резолюции собрания подмастерьев — делегатов 1-й Всероссийской конференции» (9 июня 1920) опублик. в кн.: Хан-Магомедов С. О. Вхутемас. М.: Лада, 2000. С. 339.

19 Сенькин «совещался» вместе с Василием Кандинским, Александром Родченко, Евгением Орловским, Иваном Аверинцевым, Александром Ивановым, Владимиром Храковским, Алексеем Ганом, Алексеем Моргуновым. См.: Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): в 3 т. М.: Новое литературное обозрение, 2003. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1. С. 701.

20 Подробнее см.: «От имени Уновиса...» Документы о миссионерском путешествии Казимира Малевича и Эль Лисицкого в Оренбург (лето 1920)/Вступ. ст., публ. и коммент. И. В. Смекалова // Архив Н. И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. Т. II/Сост. А. Е. Парнис, науч. ред. А. Д. Сарабьянов. М.: Дефи, 2018. С. 140–161.

21 Письмо К. С. Малевича А. Е. Крученых [18 сентября 1920] // Малевич о себе. Современники о Малевиче... С. 128.



5. Афиша первой выставки ОБМОХУ.  
Май 1920

их по стране<sup>22</sup>. Важнейшим условием издания нового журнала стала поддержка представителей ОБМОХУ. Ядром этой группы была мастерская без руководителя, организованная Наумовым и Прусаковым в 1-х СГХМ (бывшее Строгановское училище)<sup>23</sup>. Занятия без руководства были узаконены только в системе СГХМ. Молодые художники тяготели к эффектным монументальным проектам и фотографировались на фоне своих огромных картин<sup>24</sup>. Это был «авангард мастерских» (формулировка, данная подмастерьем Георгием Щетининым)<sup>25</sup>. Изданию «Вестника» предшествовала первая выставка ОБМОХУ, проходившая в залах 1-х СГХМ на Рождественке, 11 (2–16 мая 1920 года, т. е. за несколько месяцев до издания журнала). На выставке были представлены живопись, графика, агитационное искусство и первые пространственные конструкции, поэтому наряду с выраженным «уновизмом» «Вестник» вобрал в себя и ранние проконструктивистские устремления<sup>26</sup>.

#### ЖУРНАЛ

Появление «Вестника» было приурочено к третьей годовщине большевистской революции (отсюда — «III Октябрь»). Это журнал исполнительного комитета (исполкома) объединенных Высших государственных

- 22 Осенью 1920 года Иван Алексеевич Кудряшов (1896–1972) утверждал супрематизм в Оренбурге, Тевель Меерович Шапиро (1898–1983) работал с Владимиром Татлиным в Петрограде, а Иван Федорович Завьялов (1893–1937) и вовсе успел отойти от живописного радикализма. Неясно, почему инициативы Сенькина не поддержал его соратник Густав Клуцис (1895–1938), также ученик Малевича по 2-м СГХМ.
- 23 В ОБМОХУ вошли бывшие ученики Бориса Григорьева, Георгия Якулова и Аристарха Лентулова. Объединение протекало сложными путями. Наумов и Медунецкий были среди основателей группы (с 1919 года), а Прусаков вступил в ОБМОХУ лишь в 1920 году.
- 24 Об энтузиазме и дружеской атмосфере коллектива рассказывают фотографии, сохраненные художницей Лидией Ивановной Жаровой-Наумовой (1902–1986), женой Александра Наумова. Часть этих снимков впервые опубликована А. С. Шатских. См: Шатских А. С. Краткая история ОБМОХУ // Великая утопия: Русский и советский авангард 1915–1932. Каталог выставки. Берн: Бентелли; М.: Галарт, 1993. С. 163–171.
- 25 Георгий Васильевич Щетинин (1894–1921) — подмастерье и активист 1-х СГХМ. См.: Шатских А. С. «Прорубая окно в человеческое миропонимание...» Жизнь Г. В. Щетинина (1894–1921) // Панорама искусств. 1985. № 8. С. 255–274.
- 26 Согласно афише первой выставки ОБМОХУ, на ней были представлены 12 авторов: А. Наумов, С. Светлов, Н. Денисовский, С. Костин, В. Стенберг, Г. Стенберг, К. Медунецкий, В. Комарденков, А. Перекатов, А. Замошкин, М. Еремичев, Д. Яковлев. Молодые художники считали выставку итогом своей учебы, но официально покидать вуз им было невыгодно (соцобеспечение, паек). После организации Вхутемаса Наумов и Прусаков выпросили у ректора Равделя разрешение на возобновление финансирования мастерской без руководителя, однако ее историю быстро остановил пожар.

мастерских (декрет Совнаркома об образовании Вхутемаса будет опубликован лишь 25 декабря 1920 года)<sup>27</sup>. «Вестник» стал достаточно редким для осени 1920 года примером тиражного, отпечатанного типографским способом авангардистского издания. Статьи теоретического и агитационного характера здесь дополнены злободневными комментариями, акцентирующими именно те стороны художественной жизни, которые могли помочь созданию Всероссийского Уновиса и обеспечивали влияние радикального авангарда в Наркомпросе.

### ОБЛОЖКА

Журнал представляет собой тетрадь (12 листов типографского текста, мягкая обложка). На обложке помещена черно-белая линогравюра с заголовком — развернутой шрифтовой темой, композицией из нескольких супрематических форм вверху и черным квадратом внизу.

Авторство обложки никак не обозначено, но она типична для Сенькина. Композиционно ей особенно близок живописный «Супрематизм» (1922, ГРМ). Все графические и живописные «супрематы» Сенькина — это изобретенный им самим способ «углубления» метода Малевича, вариант объемного супрематизма, точнее, остроумная попытка исследования соответствий между объемом и плоскостью в организации пространства минималистичного произведения.

### СОДЕРЖАНИЕ

*Сергей Сенькин.* От редакции;  
*Казимир Малевич.* [Без названия];  
*Сергей Сенькин.* Почему мы стоим за организацию партии;  
*Александр Наумов.* Революция и искусство;  
*Константин Медунецкий.* [Стихи из поэмы «Октябрь», 1919];  
*Сергей Сенькин.* Уновис. Пастернак и Репин;  
*Сергей Сенькин.* ВЦИКУЧА;  
*Сергей Сенькин.* Клуб имени художника П. Сезанна;

27 Согласно декрету, Вхутемас объявлялся «специальным высшим технически-промышленным учебным заведением, имеющим целью подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования».

*Николай Прусаков.* Место и время;  
*Сергей Сенькин.* Хроника.

В статье «От редакции» Сенькин отмечает «необычайный голод в литературе по искусству» и формулирует задачи издания: «И вот мы пришли к необходимости выпуска своего журнала. Главной целью наш журнал будет преследовать объединение подмастерьев на почве профессиональных интересов объединения в один коммунистический творческий коллектив, мы убеждены, что в новых формах бытия может быть только одно новое искусство, и потому мы стоим за утверждение нового искусства так же, как стоим за наши Советы, так же как стоим за нашу Коммунистическую партию». Статья заканчивается цитатой из стихотворения Владимира Маяковского «Приказ по армии искусств» (1918):

*Только тот коммунист истый, кто мосты к отступлению сжег.  
 Довольно шагать, футуристы — в будущее прыжок!*

Художники рассматривали свое предприятие как «прыжок» к искусству будущего. Закономерно, что сразу после редакционной статьи помещен программный текст Малевича. Эта статья не имеет названия, но предваряется лозунгом витебского Уновиса:

*Ниспровержение старого мира искусств,  
 да будет вычерчено на наших ладонях.*

Далее Малевич провозглашает:

*Да здравствует красный Уновис, утверждающий  
 новое искусство форм, ибо в этом полнота  
 коммунистического плана соответствий.*

Статья написана в Витебске, прислана в Москву специально для «Вестника» и напоминает апостольское послание. Малевичу «ясен путь живописи, когда <она> угасла как таковая». Отказываясь от старых форм искусства, он призывает в бесконечное путешествие «через беспредметность цветковых планов супрематизма к новому супрематическому сооружению предметного мира».



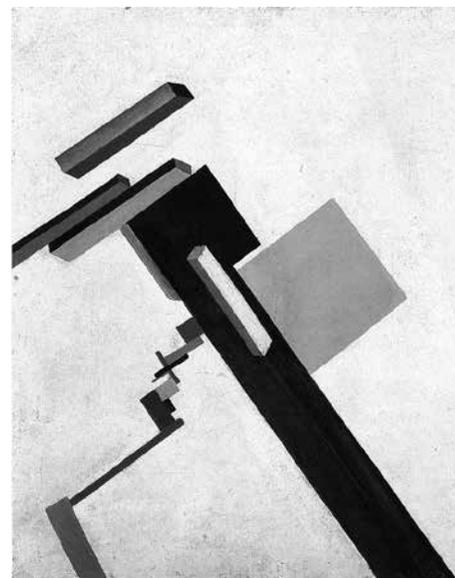
6. Сергей Сенькин. Обложка Вестника. 1920  
Институт Гетти, Лос-Анджелес



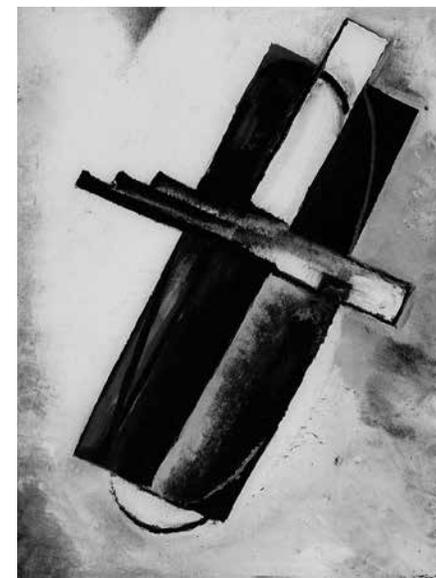
7. Сергей Сенькин. Обложка Журнала СГХМ. 1919  
Центр Жоржа Помпиду. Париж

Провозглашая появление особого типа художника — изобретателя, Малевич отстаивает приоритетное значение творческого эксперимента: «Изобретатель формы владыкой мира вступает. Нет художеств, ибо логически прекрасны изобретения, их не нужно ни украшать, ни красиво описывать — от описаний ничего не изменится и никакое художество не изменит мир. Изменит его всеильное экономическое существо. И так, творите по отвесу экономии...» В основе предлагаемого эксперимента — живописный минимализм («экономия») как прообраз искусства и архитектуры будущего. Минималист становится демиургом, «с чьих холстов полетят планы новых сооружений».

Коллективы СГХМ, разбросанные по стране, должны стать основой «Всемирной армии Новых искусств» (т. е. Уновиса). Бороться им, по мысли Малевича, следует не только со стариной, но и с объединенными мастерскими — «утвержденными Наркомпросом Московскими печерскими лаврами»<sup>28</sup>. Осмеянию подвергнут и враждебный супрематистам



8. Сергей Сенькин. *Беспредметная композиция*. 1920  
Картон, масло. 100 × 81  
Екатеринбургский областной музей изобразительных искусств



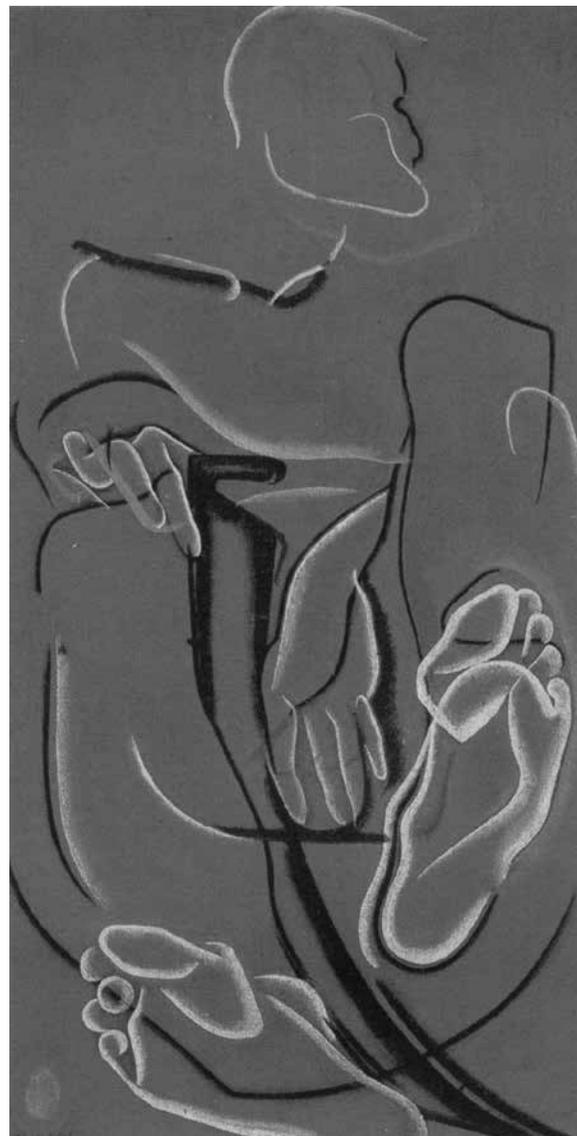
9. Сергей Сенькин. *Супрематизм* 1922. Стекло, масло. 36,5 × 28  
Государственный Русский музей

лагерь петроградца Владимира Татлина с его памятником Третьему Интернационалу: «Чудак Татлин хочет получить суммы на изобретение утилитарного памятника, не открывая нового смысла (см. новый смысл казанских матерей — журнал «Художественная жизнь» из Мертвого переулка)»<sup>29</sup>. Лозунги об упорядочении хаоса жизни «на площадях мирового пространства» и торжестве «красных Уновисов искусств» еще отзовутся в работах адептов супрематизма.

Сенькин в своей статье «Почему мы стоим за организацию партии» вторит Малевичу, но комментирует главную идею журнала еще

28 С Отделом ИЗО здесь полемично сравнивается «конкурирующий» Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса, располагавшийся по адресу Мертвый переулок, д. 9. Малевич демонстрирует недоверие руководству и того и другого отделов.

29 Имеется в виду журнал «Художественная жизнь. Бюллетень Художественной секции НКП», издававшийся Наркомпросом.



10. Александр Наумов. *Композиция. Крестьянин*. 1920  
Холст на дереве, масло. 37 × 73  
Государственный Русский музей

и с практической точки зрения, указывая на низкий уровень оформления улиц Москвы. Положению дел в столице противопоставляется супрематический Витебск: «Витебские художественные мастерские положили начало организации партии УНОВИС — утвердителей нового искусства, совершенно не претендуя на пророчество, уже сейчас можно утверждать, что организация первой партии несет действительное освобождение искусства — утвердить новые формы может только партия». Поскольку источником благодатных преобразований в Витебске стал Уновис, он должен прийти в Москву и «показать улице сегодняшнее искусство». Выбор «преодоления прошлого» и тем самым «утверждения нового» для Сенькина исключает односторонность, групповщину («кастовое сектанство»), гарантирует новаторам «быстрейшее проведение в жизнь их изобретений» (т. е. художественных проектов). При этом в статье акцентируются только педагогические установки Малевича: «Новое искусство начинается с кубизма и, двигаясь через футуризм и супрематизм, ускоряет движение вглубь» (т. е. к индивидуальным вариантам метода). Доминирующий «уновизм» журнала очевиден, но, повторим, важнейшей составляющей его концепции стали контакты Уновиса и представителей ОБМОХУ.

Необыкновенно одаренный Александр Наумов, автор статьи «Революция и искусство», был самым старшим из приглашенных Сенькиным в «Вестник» членов ОБМОХУ, ему шел двадцать второй год. Он был «одним из самых активных художников своего поколения, прошедших школу 1-х СГХМ» (В. И. Ракитин)<sup>30</sup>. Большинство ранних вещей Наумова сгорели во время пожара мастерской без руководителя. Уцелевшая картина «Крестьянин» (1920, ГРМ; ил. 10), скорее всего, является фрагментом утраченной многочастной композиции. Своей эффектной, по-плакатному броской стилистикой она напоминает огромное панно, различимое на групповых фотографиях раннего ОБМОХУ. В «Крестьянине» можно усмотреть влияние цикла «Расея» Бориса Григорьева, бывшего учителя Наумова по Строгановке, но сюжет здесь уже едва угадывается, а сама живопись трактуется как своеобразная модель построения почти абстрактной линейно-пространственной конструкции, которую вполне можно представить в объеме, например в металле (близкие идеи развивал затем Медунецкий).

30 Ракитин В. И. Наумов А. И. // Энциклопедия русского авангарда... Т. II. С. 190.

Наумов гордо выступает как главный, наряду с Малевичем, теоретик «Вестника». Его статья, едва уместившаяся на трех страницах, доказывает, что свобода («благодетельный перелом, оздоровление»), подаренная социальной революцией, ведет художников к некоему новому стилю, объединяющему науки и искусства: «Довольно, ограничимся теперь <тем>, что проведем геометрические линии, позаботимся об отчетливой ясности мысли, разве не прекрасно быть теперь, именно теперь, математиком, логиком, геометром. Искусство приобрело определенную волю, оно стало целесообразным, оно стало силой, между прочим, экономической силой». Наумов вновь провозглашает идею поиска новой красоты — «экономии»: «Ведь мы жили до сих пор не только некрасиво, уродливо, но незаконно, прежде всего неэкономно, расточительно, даже до крайности<...>». Таким образом, принципы минимализма и рационального коллективизма становятся связующей нитью для Уновиса и ОБМОХУ, обеспечивая художникам, которые «супрямством, выдержкой, почти фанатично хотят быть синтетиками, общественниками, гигиенистами, оздоровителями общества», центральное место в «организации жизни».

Согласно Наумову, здравый смысл и целесообразность приводят к приоритету формы, о которой он слагает настоящий гимн: «Форма есть функция. <...> форма вовсе не призвана лишь украшать, она прежде всего созидаящая душа самой вещи: арка, колонна, стена, это прежде всего силы созидающие, и красота их подобна красоте юности, сознающей свою силу, подобно красоте раскрывшегося цветка». Теперь в качестве объекта искусства может выступать вещь или механизм, например железнодорожный вагон, который «гораздо интереснее многих, слишком многих домов, статуй, картин (удивительно, как это одна вещь соединяет в себе столь много различных искусств)».

Наумов видит свое предназначение в поиске некоей идеальной, «чистой» конструктивности, способной в корне преобразить жизнь людей: «<...> ни одна машина, ни один паровоз, ни один трамвай, лифт, умывальник и башмак не представляют чистой конструкции и не могут представлять такового. Техника в настоящее время еще слишком мало развита (и это несмотря на свое колоссальное развитие), она не до конца, не сполна оформляет материал, она лишь канва, по которой можно вышивать всевозможные узоры».

Если рабочие разных специальностей «выявили тайну красоты современной, почти ее воспели», то новые художники должны возвести



11. Мастерская без руководителя на фоне панно Н. Прусакова и А. Наумова. 1920

Верхний ряд: неустановленное лицо; П. И. Жуков; Н. П. Прусаков; А. И. Наумов; К. К. Медунецкий (?)  
 Второй ряд: неустановленное лицо; неустановленное лицо; К. А. Козлова.  
 Первый ряд: Г. Г. Александров; С. Я. Светлов (?); Л. И. Жарова

ремесло «на опустевший алтарь искусства». Искусство современности осознается в одном ряду с античностью и эпохой Возрождения, как «современное Возрождение». Художник-экспериментатор, подобно прежним великим мастерам, «любит свой материал, который он призван преобразить своим творчеством». Основа («материк», «скала») для деятельности художника — отношение к материалу. Единство материала, достижений цивилизации и «удовлетворение запросов современной передовой жизни» — вот треугольник, на котором предполагается построить новый революционный смысл. Программные положения этого

раннеконструктивистского манифеста вполне приемлемы для характеристики ОБМОХУ.

Примитивистская фигуративная стилизация Константина Медунецкого «Праздник» (1919 (?), Национальная галерея Республики Коми, Сыктывкар) знаменует начальную стадию его экспериментирования. Далее сначала в живописи (как у Наумова), а затем в материале идет стремительное развитие абстрактивистского начала. «Цветоконструкция» (1920, ГРМ) и более поздняя минималистичная «Цветоконструкция № 7» (1921, Краснодарский краевой художественный музей им. Ф. А. Коваленко) объясняют логику тесных творческих связей Медунецкого с братьями Стенбергами<sup>31</sup>, их общее движение к линейно-пространственным построениям и остроумной художественной инженерии.

То, что Медунецкий представлен в «Вестнике» поэмой «Октябрь» (1919), вполне объяснимо: ученики мастерской Георгия Якулова были тесно связаны с поэтами, посещали их собрания и свои художественно-пространственные опыты соотносили с поэзией. Футуристическое сочинение Медунецкого вдохновлено Маяковским. Даже набор текста у Медунецкого построен как графическая конструкция.

Солнце  
 За городом  
 Прыгнуло  
 Запоздалое  
 Раскаянием  
 Убийцы,  
 Взвешено жизнь  
 За гроши.  
 Кто-то увидел огнище,  
 Крикнул трусливо:  
 «Туши».  
 <...>

Все свои последующие теоретические выкладки в защиту конструктивизма он будет излагать столь же поэтично. Само слово-термин «конструктивизм» первыми стали активно применять именно Медунецкий и Стенберги<sup>32</sup>.

Далее в журнале следует блок из трех статей Сенькина, освещающих насущные события общественной жизни. В статье «Уновис, Пастернак



12. Константин Медунецкий  
*Цветоконструкция*. 1920  
 Холст, масло. 87,6 × 61,56  
 Государственный Русский музей



13. Константин Медунецкий  
*Цветоконструкция № 7*. 1921  
 Холст, масло. 67,6 × 63  
 Краснодарский краевой художественный музей им. Ф. А. Коваленко

и Репин» редактор «Вестника» протестует против экспансии «правых», обслуживающих главные революционные акции, например II конгресс Коминтерна (июль — август 1920). Более того, в тексте прямо указывается на «контрреволюционность» Штеренберга, санкционирующего засилье Исаака Бродского и Леонида Пастернака, отвергающих, по мнению автора, не только новые формы искусства, но и новое государство.

Сенькин противопоставляет «провалам» ИЗО Наркомпроса успехи собственной деятельности. В весьма информативной статье «ВЦИКУЧА»

31 Братья Стенберги Владимир Августович (1899–1982) и Георгий Августович (1890–1933) — художники, члены ОБМОХУ (1919–1924) и рабочей группы конструктивистов ИНХУКа (с 1921).

32 Как теоретик Медунецкий выступил со статьей для несостоявшегося сборника ИНХУКа «От изображения к конструкции» (начало 1921). Совместно с братьями Стенбергами он организовал выставку «Конструктивисты» в Союзе поэтов (январь 1922) и издал каталог под названием «Конструктивисты к миру» (ИНХУК, декабрь 1921).

он рассказывает о мероприятиях исполкома лета — осени 1920 года, связанных со второй массовой мобилизацией подмастерьев на фронт и реорганизацией СГХМ. Но главное внимание автор уделяет укреплению дел в провинции: «В настоящее время из числа имеющихся художественных и художественно-промышленных мастерских организовано 18 местных исполкомов. Кроме того, 9 мастерских имеют ячейки, следовательно, не являются той неорганизованной массой, каковой являются остальные мастерские».

Сенькин ратует за согласованность действий уполномоченных и руководящих советов региональных СГХМ: «Причины малой организованности учащихся, несомненно, лежат не в самих учащихся, большую роль в этом играет уполномоченный мастерскими. Примеры Казани, Екатеринбурга с одной стороны и примеры Витебска, Оренбурга и Владимира с другой наглядно подтверждают эту мысль. В первом случае товарищи сразу установили теснейший контакт и продолжают развивать свою работу, а во втором случае потребовался отвод уполномоченных, и после того результат не замедлил сказаться, учащиеся сами по своей инициативе начали устанавливать связь не только с ВЦИКУЧА, но и местными партийными и С. К. М. организациями».

В Казани Сенькин имеет в виду деятельность Федора Гаврилова<sup>33</sup> и, вероятно, Павла Мансурова<sup>34</sup>, а в Екатеринбурге — Анны Боевой<sup>35</sup> и Петра Соколова, причем о положении на Урале автор знает по личному опыту.

Коллективы Витебска и Оренбурга не случайно поставлены рядом. В ходе успешного становления Уновиса уполномоченные в этих городах были заменены, а сами мастерские перешли из-под опеки Наркомпроса под контроль местных властей. В Витебске Марка Шагала сменила Вера Ермолаева<sup>36</sup>, а в Оренбурге на место Беатрисы Сандомирской<sup>37</sup> пришел Сергей Богданов<sup>38</sup>. О Свободных мастерских Владимира известно значительно меньше, но, очевидно, Сенькин имел основания рассматривать и этот город в общем ряду<sup>39</sup>.

33 Гаврилов Федор Павлович (? — 1926) — архитектор, уполномоченный СГХМ Казани.

34 Мансуров Павел Андреевич (1896–1983) — живописец. Работал в Казани в 1919–1920 годах.

35 Боева Анна Федоровна (1889–1974) — живописец, график, миссионерскую работу в различных СГХМ страны осуществляла вместе с мужем Петром Соколовым.

36 Ермолаева Вера Михайловна (1893–1937) — живописец, график, уполномоченный мастерских в Витебске.

37 Сандомирская Беатриса Юрьевна (1894–1974) — скульптор, организатор СГХМ в Оренбурге.

Организационному периоду Вхутемаса посвящена и статья «Клуб имени художника П. Сезанна», служащая ныне важным документальным свидетельством об истории одного из самых значимых агитационных центров эпохи авангарда. Сенькин устроил в клубе собственную персональную выставку: «<...> в настоящее время — выставка работ т. Сенькина, охватывающая его творчество с 1913 по 1920 годы» (т. е. с самого начала учебы в МУЖВЗ и до выхода в свет «Вестника»).

Область ответственности клуба — организация идейного взаимодействия подмастерьев и руководства вуза: «<...> намечается ряд докладов с прениями по вопросам искусства (были устроены доклады т. Сенькина “Наша программа и тактика” (о клубной работе), т. Равделя “Высшие Художественные Мастерские” и т. Лавинского “Симметрия и прерванное сознание”»). Ректор Ефим Равдель и профессор скульптурного факультета Антон Лавинский<sup>40</sup> агитировали в это время за приоритет производственного искусства в образовании.

Теоретическую оснащенность демонстрирует в статье «Место и время» и двадцатилетний Николай Прусаков: «Водовоз, ткач, конторщик, слушая музыкальную композицию, размеренным ритмовым построением выводятся из обычного состояния штiria в повышенное». Абстрактный музыкальный образ сравнивается с живописным, отвлеченным от непосредственных натуральных впечатлений: «Музыкант и художник, свободные от звуко- и цветоподражания, строят произведения под диктовку свободных от повседневных образов мозгов, но поводом к творчеству является окружающее».

Текст непосредственно связан с поэтичным (даже музыкальным) строем ранней экспериментальной живописи Прусакова. Его большой «Натюрморт со скрипкой» (1919–1920, Ростово-Ярославский музей-заповедник) представляет собой вариацию на узнаваемый кубистский извод, но, скорее, производит впечатление абстрактной, конструктивно

38 Богданов Сергей Александрович (1888–1967) — живописец, стал уполномоченным СГХМ в Оренбурге при поддержке Малевича и Лисицкого.

39 Т. Н. Меркулова называет фамилии уполномоченных СГХМ во Владимире — живописца Н. Н. Шешенина (1895 г. р.) и оформителя Н. Н. Смирнова (1895 г. р.). См.: Меркулова Т. Н. История Государственных свободных художественных мастерских во Владимире // Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник. Материалы и исследования. № 21. Владимир, 2016. URL: <http://vladmuseum.ru:8085/rus/services/books/nauch/merkulova.php> (дата обращения: 10.10.2018).

40 Лавинский Антон Михайлович (1893–1968) — художник, один из организаторов Вхутемаса.



14. Николай Прусаков. Марка ОБМОХУ 1920-е. Афиша Второй выставки киноплаката. Москва, 1926

организованной композиции. Еще убедительнее конструктивистская тема разворачивается в контррельефе «Проект печи» (1920 (?), ГТГ). Нельзя считать случайностью, что именно Прусаков стал автором конструктивистской марки (знака) ОБМОХУ. И тексты, и живопись ОБМОХУ доказывали, что группа бесповоротно уходит «от изображения к конструкции», в сторону нового «экспериментально-пространственного» творчества и мечтает «о будущем новом раскрепощении искусства от живописной культуры» (формулировка Варвары Степановой)<sup>41</sup>.

«Вестник» завершается рубрикой «Хроника». Среди главных событий осени 1920 года не забыт III съезд Коммунистического Союза Молодежи (2–10 октября 1920). Как важнейшая институция упомянуты государственные (финансово поддерживаемые государством) выставки, и в частности 19-я Государственная выставка живописи, скульптуры и архитектурных проектов, работавшая на Большой Дмитровке (2 октября – 4 декабря 1920). Она известна как коллективное выступление сторонников живописно-архитектурного синтеза (Живискульптарх), близких ОБМОХУ<sup>42</sup>.

Центральным событием осени 1920 года закономерно объявляется открытие реформированных мастерских, «после реорганизации приступивших к занятиям». Новый вуз «разделяется на восемь факультетов: живописно-малярный, скульптурный, архитектурный, графическо-печатный, деревообделочный, металлический, текстильный, керамико-стеклянный». При этом не скрыто, что учебная программа, «выясненная в наиболее существенных частях, еще не закончена» (с момента начала реорганизации прошло несколько месяцев). Приводятся специализации и местоположение новых факультетов: «Скульптурный», Архитектурный и часть Живописного факультета помещаются на Мясницкой, остальные факультеты – на Рождественке». Большое внимание уделено агитационно-пропагандистскому изданию учащихся «Наша РОСТА» и первым номерам еженедельной газеты «Стенгаз».

На последней странице указано, что журнал распространяется «исключительно среди Художественных Мастерских». Сенькин

41 Степанова В. Ф. Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы/Под ред. О. В. Мельникова; вступ. ст. А. Н. Лаврентьева. М.: Сфера, 1994. С. 106.

42 Среди участников выставки были Александр Родченко, Варвара Степанова, Александр Шевченко, скульптор Борис Королев, архитекторы Владимир Кринский, Николай Исцеленов.

продолжает рассматривать все СГХМ страны как целостный организм. Но фактически «Вестник» подводит итог существованию самоорганизующейся системы раннесоветских Свободных мастерских на переломе к Вхутемасу, новому академизму и «дисциплинам».

**«ВЕСТНИК» В ПЕРЕПИСКЕ АВАНГАРДИСТОВ  
(НОЯБРЬ-ДЕКАБРЬ 1920; ЯНВАРЬ 1921)**

В каждом материале «Вестника» Сенькин имитирует собственное влияние; не случайно в качестве адреса редакции указано месторасположение Отдела ИЗО (Остоженка, 53). Но Наркомпрос в это время переживал реорганизацию (переформирование отделов, смену их руководства, переход всех специальных учебных учреждений в ведение Главного управления профессионального образования — Главпрофобра). «Полудиктатура левых в Наркомпросе» (выражение наркома Луначарского) уже заканчивалась. На месте реальной независимости утверждались управляемость и подконтрольность. Журнал, изданный от имени Наркомпроса, но без ведома и предварительного одобрения Давида Штеренберга, не мог получить поддержку.

Узнав об аресте тиража, Сенькин по горячим следам писал Малевичу в Витебск: «...я остался без поддержки в нужный момент. История с журналом. Как известно, он отпечатан, я даже 5 экз. свез в Питер и уговорился с оставшимися товарищами, чтобы его здесь рассылали. Приезжаю из Питера, говорят, что журнал арестован. Дело за мной, за моим арестом. До того не дошло, но ячейка имела пять заседаний по поводу журнала, на четвертом было постановлено немедленно выпустить <журнал>, но потом пришлось перерешить. Сложилась такая ситуация с одной стороны, а затем настойчивое желание ИЗО и Равделя о необходимости переделки (всех моих статей), постановили мне и Штеренбергу совместно проредактировать. Сегодня я был в ИЗО, и из всего журнала нашли приемлемыми только Вашу статью и статью Наумова, остальное либо не годится, либо устарело. Так что нужно приступить к новому. Все эти события очень отразились на мне в смысле недостатка времени, и я ничего или, вернее, очень мало сделал в организации»<sup>43</sup>.

43 См. выше примеч. 13. Судя по содержанию, письмо написано в ноябре-декабре 1920 года.

Уничтожение тиража произошло до 21 декабря 1920 года, когда Лисицкий сообщал в письме Малевичу: «История с журналом исполкома кратка, <журнал> был уличен на собрании ответственных работников ИЗО в Уновисимости и предан огню (сожжен в буквальном смысле), конечно, формально совсем под другим соусом. Оказывается, что Штеренберг, прочитав, пришел в ужас. Вашу статью принял на свой счет. Ах, вот как, картине в искусстве не быть! А Малевич еще хочет всюду насадить Уновисов, вот зачем телеграмма о выпуске инструкторов, нет, не подпишу телеграммы и т. д. Но страсти, кажется, уже улеглись, и я надеюсь, все хорошо будет. Сенькин был в Питере во время всей этой истории, а без него здесь, как видно, беспомощны. Исполком избран новый, Сенькин опять входит и, кажется, ребята свои»<sup>44</sup>.

Хотя претензии к редакции «Вестника» формулировались ком-ячейкой мастерских, ректором Равделем, а затем Советом ответственных работников, дело решил лично Штеренберг, напуганный заявлениями несанкционированного партийного строительства («Малевич хочет насадить Уновисов») и, главное, обвинениями в контрреволюционности возглавляемого им учреждения. Испуг руководителя ИЗО имел основания — вскоре он лишится своего поста.

А как же идея объединения художников? Показательно, что на фоне истории с «Вестником» Сенькин затевает в Клубе имени Сезанна выставку Татлина и его молодых соратников, привезших в Москву модель «Памятника III Интернационалу». Лисицкий следующим образом рассказывал Малевичу о Татлине: «...Против Вас, Казимир Северинович, он очень упорно. Ибо говорит, что Вы в печати его обвиняете прямо в нечестности. Эта несчастная фраза о чудаке Татлине, который хочет получить деньги за новый смысл, из сожженного журнала Исполкома (а в Питере и здесь несколько экземпляров бегают по рукам) <...>. Эта фраза подлила масла в огонь. У меня были его ребята, из разговоров выяснилось, что их не удовлетворяет Татлин, но при всей симпатии к Уновису записаться в его члены сейчас невозможно, тут начинается психология. А Татлин говорит мне: «Или я, или Малевич», на что пришлось ответить, что «все Я остались у царя...»<sup>45</sup>. «Ребятами Татлина» Лисицкий называет Тевеля Шапиро и Иосифа Меерзона<sup>46</sup>, в недавнем

44 См. выше примеч. 8.

45 Письмо Л.М. Лисицкого К.С. Малевичу, 10 января 1921 // В круге Малевича... С. 53.

прошлом соучеников Сенькина по мастерской Малевича. Интерес супрематистов к этим художникам очевиден.

Итак, Малевич знал о судьбе «Вестника» от Сенькина и Лисицкого. В письме Михаилу Гершензону<sup>47</sup> от 1 января 1921 года основатель супрематизма сетовал: «...Печатать мне негде, хотя небольшие статьи буду давать в журнал Проф. Союза<sup>48</sup>, одну статью дал в Московский журнал учащихся, но его начальство за это сожгло»<sup>49</sup>. Лисицкий в своем письме в Витебск (10 января 1921 года) утешает Малевича: «...Исполком мастерских новый, потому что кончился просто срок старого, но это те же ребята, которые в общем к Уновису относятся хорошо, и Сенькин, по-старому, запевало... Так что листки нашего Исполкома им будут ясны <...>. Сожженный журнал забыт, и думаю, что вытолкнется новый и более солидный, и без Вас не выйдет»<sup>50</sup>.

#### УТВЕРЖДЕНИЕ ПРИНЦИПОВ — ВЫСТАВКИ УНОВИСА И ОБМОХУ (1921)

Неизвестно, как развивались бы события, но после неудачи с журналом Уновис и ОБМОХУ предпочли обособиться, а весной 1921 года занялись организацией выставок в столице. Лисицкий в письме Малевичу (10 января 1921) говорит о выставке Уновиса: «В Москве возможно устроить это дело серьезно. Кудряшов об этом писал, Клуцис (хорошо идет) об этом думает. Надо будет, и я постараюсь, хотя сейчас концентрируюсь не на этом. Подумайте и напишите»<sup>51</sup>. Выставку было решено проводить совместными силами Уновисов Витебска и Оренбурга, которым предстояло объединиться с московскими супрематистами. Художники съехались в столицу уже весной. Иван Кудряшов писал из Москвы в Оренбург жене Надежде Тимофеевой (31 мая 1921): «Видел Лисицкого. Приехали Уновис, приступили к организации выставки, пока не выяснено, где будет, уновистов не видел. Вообще на новое искусство

46 Напомним, что Шапиро был соавтором Сенькина по рукописному журналу 2-х СГХМ. Впоследствии Шапиро, вместе с Иосифом Айзиковичем Меерзоном (1900–1941), стали архитекторами-конструктивистами.

47 Гершензон Михаил Осипович (1869–1925) — литературовед.

48 Имеется в виду журнал «Искусство», орган Витебского подотдела и Сорабиса.

49 См. выше примеч. 9.

50 Письмо Л. М. Лисицкого К. С. Малевичу, 10 января 1921 // В круге Малевича... С. 54.

51 Там же.

напирают, но кто и что, пока я не выяснил. Когда рассказывал, как у нас <в Оренбурге> происходила выставка и что о ней писали и говорили, он <Лисицкий> интересовался...»<sup>52</sup>.

В результате выставка Уновиса открылась в Клубе имени Сезанна в июне 1921 года. На фотографии экспозиции рядом с проунами Лисицкого видны произведения москвича Клуциса и оренбуржца Кудряшова. Парная фотография доказывает, что по соседству были представлены работы из Витебска. Как движение Уновис оказался силен не столько массовостью, сколько глубиной погружения адептов в проблематику супрематизма, его личностными трактовками.

Вторая выставка ОБМОХУ (двадцать вторая государственная), проведенная практически одновременно с уновисской (22 мая — июнь 1921) в бывшем салоне Михайловой на Большой Дмитровке, д. 11, известна как первое организованное выступление лабораторного конструктивизма. На двух уцелевших фотографиях видна только часть (один зал) экспозиции — результат деятельности «Рабочей группы конструктивистов»<sup>53</sup>. В соседних помещениях демонстрировались вещи других членов ОБМОХУ, в том числе Наумова и Прусакова, но фотографии этих залов неизвестны<sup>54</sup>.

Уновис и ОБМОХУ остались в истории если не главными, то самыми влиятельными смысловыми линиями эпохи. Уже в 1922 году Лисицкий убедительно показывал особенности каждого объединения: «Первая группа работала с материалом и пространством, вторая — с материалом и плоскостью. Обе группы стремились к одному и тому же, т. е. к созданию реальных вещей и архитектурных сооружений. Но их понимание практичности и утилитарности создаваемых предметов противоположно»<sup>55</sup>. Компетентное свидетельство великого художника подчеркивает значение и пафос совместного выступления Уновиса и ОБМОХУ, которое отражено в издании «Вестника».

52 Письмо Ивана Кудряшова жене, художнице Надежде Константиновне Тимофеевой (1900–1973), цит. по оригиналу (частный архив).

53 В одном зале были объединены «Конструкции» и «Цветоконструкции» братьев Стенбергов и Медунецкого, «Пространственные конструкции» Карла Иогансона, а также мобили Александра Родченко.

54 На выставке, согласно данным пригласительного билета, были представлены 14 авторов: Н. Ф. Денисовский; А. И. Наумов; М. А. Еремичев; А. С. Перекатов; А. И. Замошкин; Н. П. Прусаков; А. М. Родченко; К. Иогансон; С. Я. Светлов; В. П. Комарденков; С. Н. Костин; К. К. Медунецкий; Г. А. Стенберг; В. А. Стенберг.

55 Из лекции Лисицкого «О Новом русском искусстве» (1922). Цит. по: Лоддер К. Переход к конструктивизму // Великая утопия... С. 114.



15. Зал выставки Уновиса в Клубе им. Сезанна. Июнь 1921

Самое позднее упоминание о сожженном журнале находим в тексте агитационного выступления Ильи Чашника на митинге в Петрограде (В. И. Ракитин датирует его 9 ноября 1923 года): «В течение последних лет мы могли убедиться в том, какое влияние оказывает “Уновис” на живую русскую молодежь. Перед нами факты его деятельности. Перед нами действия художественной молодежи Оренбурга, Перми, Смоленска, Москвы и других городов, будируемой революционными убеждениями и утверждениями Уновиса. Совершенно отставшая пермская молодежь могла подняться до революционного переворота в стенах своих мастерских, пермская молодежь по примеру Уновиса организовала революционный комитет, который присоединился к Уновису, оренбургская и смоленская молодежь поступила точно так же, молодежь Вхутемаса смогла организовать подобный же ко-

56 Цит. по: Ракитин В. И. Илья Чашник... С. 118.



16. Зал Второй выставки ОБМОХУ Май 1921

митет, сумевший завладеть исполнительным комитетом студентов этого института, выпустивший журнал революционных призывов, воззваний и статей Уновиса. Только благодаря контрреволюционным личностям в области искусства, были арестованы и сожжены эти призывы московской революционной молодежи и сам комитет был разогнан»<sup>56</sup>.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Архив Н. И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. Т. I–II/Сост. А. Е. Парнис, науч. ред. А. Д. Сарабьянов. М.: Дефи, 2017–2018.
2. В кругу Малевича: соратники, ученики, последователи в России 20–50-х годов/Сост. И. Карасик. СПб.: Palace Editions, 2000.
3. Великая утопия: Русский и советский авангард 1915–1932. Каталог выставки. Берн: Бентелли; М.: Галарт, 1993.

4. Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): в 3 т. М.: Новое литературное обозрение (издательство), 2003. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1.

5. Малевич К. С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 3/Сост. А. С. Шатских. М.: Гилея, 2000.

6. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: В 2 т./Сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М.: РА, 2004.

7. Меркулова Т. Н. История Государственных свободных художественных мастерских во Владимире // Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник. Материалы и исследования. № 21. Владимир, 2016. URL: <http://vladmuseum.ru:8085/rus/services/books/nauch/merkulova.php> (дата обращения: 10.10.2018).

8. Ракитин В. И. Илья Чашник. М.: РА, 2000.

9. Смекалов И. В. Рукописные номера журнала подмастерьев Казимира Малевича (1919) как выдающиеся памятники эпохи футуристической революции // Панорама искусств. 2018. № 2. С. 452–500.

10. Степанова В. Ф. Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы/Под ред. О. В. Мельникова; вступ. ст. А. Н. Лаврентьева. М.: Сфера, 1994.

11. Хан-Магомедов С. О. Вхутемас. М.: Лады, 2000.

12. Шатских А. С. «Прорубая окно в человеческое миропонимание...» Жизнь Г. В. Щетинина (1894–1921) // Панорама искусств. 1985. № 8. С. 255–274.

13. Энциклопедия русского авангарда: В 3 т./Авт.-сост. В. И. Ракитин, А. Д. Сарабьянов. Т. III. М.: РА; Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014.

14. Russian Modernism: The Collections of the Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities/Introduction by Jean-Louis Cohen. Compiled and annotated by David Woodruff and Ljiljana Grubisic. Santa Monica: Getty Research Institute, 1997.





