

Цветовой авангард – парадигма профессии и культуры России начала XX века, символ нового мироощущения, стилиобразующий признак – представляется актуальным пространством новой реальности с активным вторжением цвета во все сферы жизни страны. «Новая живопись» трактуется как квинтэссенция цветового авангарда, закладывающая стилиобразующие идеи нарождающейся эпохи. Реминисценции цветового авангарда в современной культуре показывают значимость идеалов авангарда и попытки его эксплуатации как модного бренда и коммерческой идеи. Ключевые слова: цветовой авангард; новая живопись; супрематизм; стилиобразование. /

The Colour Avant-Garde is a paradigm of the profession and culture in Russia of the early 20th century, a symbol of a new world perception and a feature of style formation. It is considered a living space of the new reality with an active intrusion of colour into all spheres of life in the country. The “new painting” is interpreted as a quintessence of the colour avant-garde, which introduces the ideas of style formation of the emerging epoch. The reminiscences of the colour avant-garde in contemporary culture show the significance of the avant-garde ideals and the attempts to use it as a fashion brand and a selling idea. Keywords: colour avant-garde; new painting; suprematism; style formation.



Цветовой авангард: пространство жизни и концепция стилиобразования новой эпохи / The Colour Avant-Garde: a Living Space and a Concept for Style Formation in the New Epoch

Знаменуя своим возникновением начало нового периода в культуре и жизни страны, русский авангард вторгается и в пространство жизни целой эпохи, будучи системой различных, сложно взаимодействующих стилей, творческих манифестов, научных теорий и опытов, авторских языков и школ¹. Представляя собой масштабный эксперимент с концепциями, цветом и формой, авангард закладывает стилиобразующие идеи нарождающейся эпохи. Одним из таких концептов, по мнению С. О. Хан-Магомедова [16, с. 89], является супрематизм с его идеологией «цветового прорыва» и формализованного стилиобразования.

Важной проблемой, которая при этом непрерывно обсуждается в разных аспектах, становится формобразование и взаимодействие цвета и формы. Возможно, авангард – это вообще своеобразная попытка вырваться из присущей русской культуре бесформенности и классицистической «оформленности», радикальная реакция на парадокс существования двух «национальных идей» в «русском чувстве формы». Они базируются на идеалах «бесформенности как основе русского чувства формы», с одной стороны, и «классике как "органического" для России стиля», с другой [13]. «Ноль формы» Малевича в таком случае может быть представлен как изначальная точка рождения формы, возвращение к идеальному прообразу.

Происходящее вместе с тем «форсирование» идей цвета в культуре, общую тенденцию тотального «оцветивания», новое «открытие» цвета как парадигмы культуры, наделение цвета почти трансцендентной ролью, с одной стороны, и особые авангардные (внеклассические) приемы и методы работы с цветом, авторские интерпретации его места в профессии, с другой, можно определить, как «цветовой авангард». Будучи непосредственно связанным с социально-культурными процессами в отечественной истории начала XX века, цветовой авангард вольно или невольно становится отличительной чертой этого периода, «пиетет к цвету» вырастает в целостное культурное явление, проникающее во все сферы жизнедеятельности [2].

Рассматривая существование феномена цвета в пространстве жизни и профессионального сознания этого

времени, целесообразно выделить, прежде всего, те события и факты, которые оказывают воздействие на становление художественно-проектной культуры.

Цвет и цветовые трансформации как парадигма новой жизни

В ситуации происходящих преобразований в культуре и социуме начала XX века цвет оказывается средством, максимально созвучным моменту, настроению эпохи, времени. Он выходит за привычные рамки, видоизменяя традиционные роли и смыслы цвета в культуре, нередко с присущей авангарду прямолинейностью и \или агрессивностью.

Одной из приоритетных форм использования цвета являются цветовые метаморфозы объектов/среды, украшение цветом, изменение образа и внешнего вида с помощью цвета, что, в том числе, сопутствует смене социального статуса, либо «вхождению» новой личности в историю.

Так, неосознанное стремление зафиксировать «судьбоносные» для общества события трансформациями цветопространства сопровождает жизнь советских городов в послереволюционный период. В частности, о придании «красной столице» нового облика, отличного от иных европейских городов, говорит В. И. Ленин при переезде правительства из Петрограда в Москву. Своеобразным прототипом Ленину служит модель идеального города из утопии Т. Кампанеллы «Государство Солнца» со стенами, расписанными фресками, что закладывает основу ленинского плана монументальной пропаганды.

Увидеть социалистический город как организованное и образно-целостное пространство, отличное от города капиталистического, – идея совершенно в духе времени. Вся цветовая деятельность представляется вполне закономерной реакцией на пафос «пересозидания» и общее увлечение цветом. Примером могут служить приходившиеся на переломный период работы К. Малевича по Витебску, исследования и разработки архитекторов и художников в Ленинграде и Москве, предложения Л. Антокольского по проекту окраски Москвы и опыты их реализации (для придания социалистической столице «радостного и запоминающегося вида»). Вклад в разра-

текст
Ольга Железняк /
text
Olga Zheleznyak

¹ Цветовые преобразования городской среды в соответствии с идеалами новой эпохи. Эскиз оформления фасада. Н. Альтман. Санкт-Петербург. – URL : <https://u.to/vwWVfg>

1. Своеобразное «Всё-чество», примером чему служит признание всех стилей, отраженное в манифесте «Лучистов и будущников» провозглашенном в 1913 году М. Ларионовым, М. Ле-Дантю и братьями Зданевичами.



^ Концепции цветовой среды городских праздников. Дворцовая площадь, Санкт-Петербург: Проект праздничного оформления. Н. Альтман. – URL : <https://u.to/ogaVFg>



^ Эскиз к инсценировке «Взятие Зимнего дворца». Ю. Анненков . – URL : <https://u.to/8AaVFg>

2. См. работы М. Матюшина: Наука в искусстве. Тезисы к докладу. 1926–1927. РО ИРЛИ. Ф.656. Д.36; М. Матюшин. Справочник по цвету. Закономерность изменчивости цветовых сочетаний. — Москва : Д. Аронов, 2007. – 72 с.; О старой и новой музыке // Альманах Уновис № 1: Факсимильное издание. – Москва : Скан-Рус, 2003 и др.

v Живописная архитектура А. А. Веснина. Эскизы декорации к трагедии Ж. Расина «Федра». – URL : http://totalarch.com/files/news/muar_theater_03.jpg

ботку новых концепций цвета и цветовых преобразований вносят И. А. Ладовский, К. С. Мельников, Л. М. Лисицкий, В. Ф. Кринский, А. А. Веснин, М. Я. Гинзбург, Н. Никольский и др. [3].

Цвет активно вторгается в феерию городских праздников: гигантские цветовые мистерии к революционным юбилеям вплоть до покраски деревьев и дорожек или создания огромных красочных макетов, объемных персонажей, плакатов и трибун, демонстрирующих начало «иной» жизни, приобретают необычайный размах.

Еще один тип цветовых трансформаций, связанный с изменением образа, дает пример В. Маяковского с его «цветовым бунтом», который распространяется не только на творчество поэта, но и на его внешний вид. Так, выпущенная Маяковским книжка «Кофта фата», которая делится на «кофту оранжевую, голубую», представляет собой «душу в разных одеждах», по образному выражению Шкловского [3]. Сам Маяковский появляется в «Кафе поэтов» в первые послеоктябрьские дни с большим красным бантом на шее; затем следует загадочный черный, который вдруг вспыхивает оранжевым, а затем окончательно меняется на желтый; и, наконец, возникает строгий, сухой, корректный серый.



Аналогия цветовых преобразований личности с ритуальной лиминальностью в традиционных культурах и важная роль цветовой деятельности и цвета проявляются в прецедентах непосредственной раскраски лица, олицетворяющих трансформации представлений или бунт перед обществом и т. п. Примерами могут служить введение Н. Гончаровой и М. Ларионовым «футуристического грима» на закрытии выставки Н. С. Гончаровой, эпатажные выступления футуристов, в частности, появление Д. Бурлюка «с раскрашенной физиономией» в Литературно-художественном кружке (февраль 1914 г.) или знаменитое турне футуристов по 20 городам России, «наряженных в яркоцветные одеяния и не постыдившихся разрисовать свои лица для идеи театрализации жизни» [1, с. 95]. Этими цветовой перформанс. При этом «раскраска»/футуристический грим Бурлюка не выходит за рамки эпатажных эффектов, карнавальных и театральных жестов, в то время как лучисты работают с цветной пылью», рассеянной повсюду и не имеющей границ, со «скользящей» реальностью отражений и цвето-световых потоков, вплетая их в общее пространство «взаимодействия искусства и жизни». Футуристические ценности «переходного и эфемерного» узнаются в мгновении раскраски лица, изменяющейся в зависимости от переживаний и окружающего контекста, провоцирующих эти трансформации и рождение новых цвето-форм. Встраиваясь и растворяясь, «футуристический грим» буквально погружается в знаки города. Так, в эскизах росписей лица, представленных в манифесте футуристов, И. Зданевич и М. Ларионов, например, изображают «знак, ставший на домах, для счета их», полагая, что он «знаменует связь человека с городским строительством» [5].

Огромную роль приобретают в это время исследования взаимодействия звука/музыки и цвета, цвета и света, эксперименты с их использованием. В частности, в созданном В. Барановым-Россине «цветозрительном» (оптофоническом) фортепиано каждая клавиша соответствует конкретному звуку и цвету, что позволяет одновременно воспроизводить музыкальные произведения и проецировать цветовые изображения, яркость которых трансформируется с помощью фильтров. «Цветомузыкальные концерты» Баранова-Россине, нередко сопрово-



^ Наталия Гончарова с раскрашенным лицом. «Раскраска» выполнена М. Ларионовым. – URL : <https://u.to/pgvVFg>



^ Эпатажные выступления А. Шемшурина, Д. Бурлюка, В. Маяковского. – URL : <https://u.to/1weVFg>

ждавшие авангардные выставки начала века, пользуются популярностью в России и Европе, и, по сути своей, становятся прообразом мультимедийных инсталляций сегодняшнего времени.

Концепция авангарда обновляет сами музыкальные технологии и язык музыки, освобождая звуки «из плена традиции», исследуя взаимодействие с цветом, расширяя возможности звукового ряда. Свидетельством тому служат, например, появление симфонической поэмы А. Н. Скрябина «Прометей. Поэма Огня», где музыкальный звук объединяется с цветовым спектром [12], или ультрахроматическая музыка И. Вышнеградского («Красное Евангелие» на стихи В. Князева).

Трактат «Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке», опубликованный художником Н. И. Кульбиным, исследовательская работа М. Матюшина и его учеников про цвето-звук (научные труды – «Этюды в опыте четвертого измерения (Живопись, скульптура, музыка и литература)», «О звуке и цвете» и др.) кладут начало созданию радикально новой «свободной музыки» по законам природы. Отдел организационной культуры М. Матюшина, изучая влияние звука на восприятие цвета, показывает, что «звучание» имеет аналогичную цвету природу («есть та же волна колебаний»)², формулирует метод «расширенного смотрения» и выделяет систему третьего «сцепляющего» цвета, возникающего между цветным объектом и контекстом.

Эксперименты со светом, цветом и музыкой получают продолжение в городских объектах и архитектурных сооружениях, в частности, в модели «Свето-памятника 10-летию Октябрьской революции» художника Г. И. Гидони и скульптора Н. Могилевского. Специальное сооружение для цвето-свето-музыки с прозрачным глобусом, стекла которого должны «играть переменною цветов», является специфическим цвето-свето-оркестром и грандиозным проектом световой архитектуры. Искрясь разнообразием света и цвета различной мощности, «светооркестровый аппарат» освещает все «архитектоническое целое» и окружающее городское пространство, «пользуясь красочными партитурами, дает либо самостоятельное, либо совместно с музыкальными исполнителями симфонических концертов или громкоговорителей – светокрасоч-

ные музыкальные "светоконцерты"». Для использования возможностей свето-оркестра ряд музыкальных произведений получает новые аранжировки, в т. ч. фрагмент Интернационала, который обретает свою светокрасочную музыкальную интерпретацию [6].

Цветовой авангард в моде начала прошлого века, выражается в популярности локальных, открытых цветов и приемов нетрадиционного формообразования, в предпочтении, отдаваемом геометрическим мотивам и обращении к индустриальным технологиям. Активные цвета и геометрия пронизывают всю систему формообразования, конструкцию и декор изделий; модным трендом становятся одежда и ткани с «супрематическими цветами» и беспредметным рисунком. Черная подводка, темно-красная помада, цветные лаки для ногтей, роспись на лице и теле дополняют образ создателя нового мира, проявляя актуальные идеалы и модели поведения. Особая роль цвета при этом, по мнению Л. Поповой, В. Степановой, А. Родченко и В. Татлина, заключается в отражении духа новой эпохи, эффективном воздействии на массы, «усилении стремления» к активному труду. В их представлениях традиционная мода уже психологически не соответствует привычкам, эстетическому вкусу и новому быту; в то время как появившаяся прозодежда с ее новой цветовой геометрией, превратившаяся в современную культурную норму, не только передает информацию о различных отраслях деятельности и типах производства, но одновременно отражает стилистику эпохи и ведущую идеологию. Для городского костюма отличительной особенностью становится практически полное отсутствие обычных украшений, роль которых берет на себя цвет, отражая идеологию жизни «нового человека». Собственно одежда с типичной для авангарда тягой к ярким локальным цветам и жесткой геометрии нередко оказывается «атектонична» по отношению к человеческому телу, пренебрегая его формой [4].

«Новая живопись» как квинтэссенция цветового авангарда и «проект стилистики мира»

Значимость цвета для жизни страны в начале XX века невольно приводит к тому, что, наряду с общим увлечением цветом, центральную роль приобретают новые цветовые



^ Одежда актера. Эскизы Л. Поповой. – URL : <https://u.to/CwiVFg>
в Спортивная одежда. Эскизы В. Степановой. – URL : <https://u.to/ZQiVFg>





^ К. Малевич. «Supremus no 57» // <https://tfeanda.files.wordpress.com/2014/08/t02319.jpg>



^ К. Малевич. «Пейзаж с белым домом» // <https://u.to/LgmVfg>

концепции в российской живописи. О влиянии новой живописи на все остальные сферы искусства, на становление профессионалов разных направлений неоднократно упоминается в авторских текстах современников и в теоретических статьях, оно отражается в проектных и художественных разработках, в стилистике театральных декораций и пр. Обращение к живописи становится модой, трендом, ведущей тенденцией времени. Более того, «утвержденный» Малевичем новый вид живописи – супрематизм, по мнению С. О. Хан-Магомедова, становится стилеобразующим концептом новой эпохи, задает формы и характеристики нового стиля.

Декларируя независимость «новой живописи» от старой эстетики, установленных законов и правил, отрицая иерархию взаимоотношений формы и цвета, Малевич провозглашает «раскрашенную плоскость» как «самую элементарную форму выражения чистого цвета, "освобожденного от давления предметов"» [10]. Он полагает, что в беспредельности пространства геометрические плоскости лаконичных форм и цветов «лучше подходят как исходный стилевой модуль для общих и конкретных процессов формообразования» [16, с. 93]. «Новая живопись» фактически создает новую систему взаимодействия цвета и формопространства, которая проявляется в проектных работах, в исследованиях по цвету, в различных образовательных курсах. «Супрематизм в одной своей стадии имеет чисто философское через цвет познавательное движение, а во второй – как форма, которая может быть прикладная, образовав новый стиль супрематического украшения... Все, что мы видим, возникло из цветовой массы, превращенной в плоскость и объем, и всякая машина, дом, человек, стол – все живописные объемные системы, предназначенные для определенных целей», – пишет К. Малевич [8].

Как художник, обладающий «стилеобразующим талантом», даром воздействия, Малевич «одним из первых нащупал те предельно простые стилеобразующие элементы, которые стали основой стиля XX в. Конечно, не все элементы стилеобразующего ядра, но и они – одни из важнейших» [16, с. 93]. В версии С. О. Хан-Магомедова, несмотря на определяющую роль цвета в идеологии супрематизма, «решающим для формирования стилевого модуля супрематизма было сочетание простых геометри-

ческих плоскостей с пространством (или с белым фоном как его символом). Сочетание именно этих элементов стилеобразующего ядра супрематизма оказалось наиболее всеобщим стилевым признаком» [16, с. 92]. При этом фоны локальных цветов и, прежде всего, белый, в супрематических композициях представляются пространством, прорываемом цветными плоскостями новой живописи, что служит прообразом не только авангардной архитектуры, но и модернистской. Соотношение цветных плоскостей-форм с плоскостью пространства-фона задает новую стилистику формопространства в искусстве, архитектуре и градостроительстве. Таким образом, «новая живопись»/супрематизм может рассматриваться как своеобразный «проект стилистики мира» [16].

Обсуждая миссию супрематизма в формировании цветных идеалов времени, в становлении общих цветковых представлений, с одной стороны, и значение цветовой парадигмы в концепциях супрематизма, с другой, Н. Тарабукин констатирует: «В этом отношении супрематисты, ставившие и решавшие главным образом цветковые задачи, дальше всех художественных направлений ушли от изобразительности» [15, с. 11]. Это совсем не означает, что особенности цветовой проблематики выпадают из дискуссионного пространства других художественных направлений. Напротив, цвет как характерная черта времени «звучит» во всем. Уже сами названия выставок и представляемых работ говорят за себя, например, цветковые композиции А. Веснина, супрематические и цветковые композиции И. Клуна, комбинации света и цвета М. Менькова, цветковые абстракции А. Родченко, «Цветопись» О. Розановой экспонируются на 10-й Государственной выставке (весна 1919 г.). 12-я Государственная выставка носит название «Цветодинамос и тектонический примитивизм»; на выставке «5 × 5=25» (сентябрь 1921 г.) А. Веснин выставляет построения цветкового пространства по силовым линиям; А. Экстер – плоскостно-цветковые построения, А. Родченко – «Цветовые построения».

Оказавшись под обаянием «новой» живописи, многие практикующие архитекторы размышляют о ее роли как системы стилеобразующих элементов и нового понимания цвето-формы.



^ Н. Суетин. «Композиция» // <https://u.to/LgmVFg>



^ В. Кандинский. «Желтое-красное-синее» // <https://u.to/owmVFg>

Так, Л. Лисицкий, отмечая вклад «новой живописи» в современное движение, призывает воплотить в архитектуре силу и энергию «левой» живописи. В своих ПРОУНах, трактуемых как своеобразная стадия трансформации, перехода живописи в архитектуру («пересадочная станция»), он находит органику перерождения и связи «новой живописи» и архитектуры. Характеризуя перспективы развития и идеологию советской архитектуры, Л. Лисицкий говорит о необходимости «дать выход в архитектуре всей той энергии, которая выкристаллизовалась в новой живописи» [9].

Отдает дань «левой живописи» и И. Леонидов: в своих творческих работах он активно использует «стилевые модули» супрематизма, высоко ценит разностороннюю деятельность К. Малевича и советует ученикам исследовать его работы, «чтобы освоить его принципы и научиться думать в архитектуре абстрактными категориями» [16, с. 479].

В. Ф. Кринский в описании траекторий своего профессионального движения отмечает «глобальность» такого воздействия на его собственное творчество, а также подчеркивает влияние новых цветовых тенденций на окружающих коллег. Неизменной частью его профессиональных поисков становится новое понимание цвета и композиции как особой конструкции, открытие их возможностей как нового выражения качества материала и формы. Смысл подобной живописи-композиции как «конструкции» нового формопространства видится в построении «формы и цветовых масс, которые как бы концентрировали в себе в сжатом, ярко выраженном виде, материальные качества предметного мира» [9, с. 122].

В целом, сложившаяся в начале XX века концепция живописи как особой цветопластической конструкции играет важную роль в развитии других видов искусства и становлении их стилистических характеристик, в том числе архитектуры и дизайна (производственного искусства). Идея «цветовых конструкций» из материалов и геометрических плоскостей в пространстве цветного фона, созданных «на основании веса, скорости и направления движения» [7], представляется основополагающим признаком стиле- и формообразования, интегрирующим все художественно-проектные искусства, что, в свою оче-

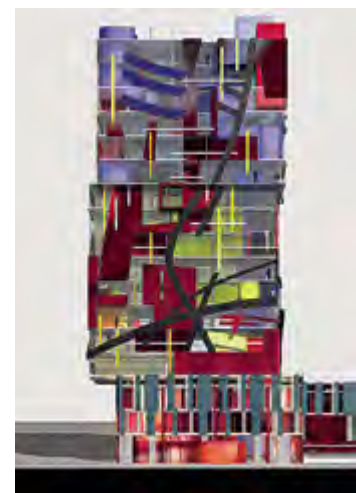
редь, порождает систему «нового синтеза» архитектуры, живописи и скульптуры.

Достижения и противоречия времени невольно вбирает в себя сфера образования. Пропедевтический курс «Цвет», сформировавшийся в этот период во ВХУТЕМАСе, отражает состояние общего интереса к цвету в культуре. Здесь находят место симпатии Л. Поповой к супрематизму; эксперименты Г. Клуциса в технике фотомонтажа и знакомство с К. Малевичем; методы формального анализа в классах И. Голосова и Н. Ладовского и поиски закономерностей формообразования в архитектуре и искусстве; исследования С. В. Кравкова и Т. Н. Федорова по теории цвета и др., а также внимание к теоретическим и методическим разработкам В. Кандинского. Уже сам факт введения курса «Цвет» в число базовых дисциплин, наряду с «Пространством», «Объемом», «Графикой», свидетельствует о том, что цвет как одно из важнейших профессиональных понятий, характеристика специфических признаков искусства и стилистическая особенность становится ключевой категорией художественно-проектной деятельности, изучение которой обязательно для создания «нового искусства», новой архитектуры, для формирования специалиста, способного постичь смысл новой «созидательной целостности».

Реминисценции цветового авангарда в современной профессиональной культуре

Обращение к цветовому авангарду как стиле- и формообразующему концепту, источнику образных поисков, идеологеме и современному бренду в настоящее время по-прежнему актуально как в отечественной, так и зарубежной практике, научных исследованиях и образовательных программах.

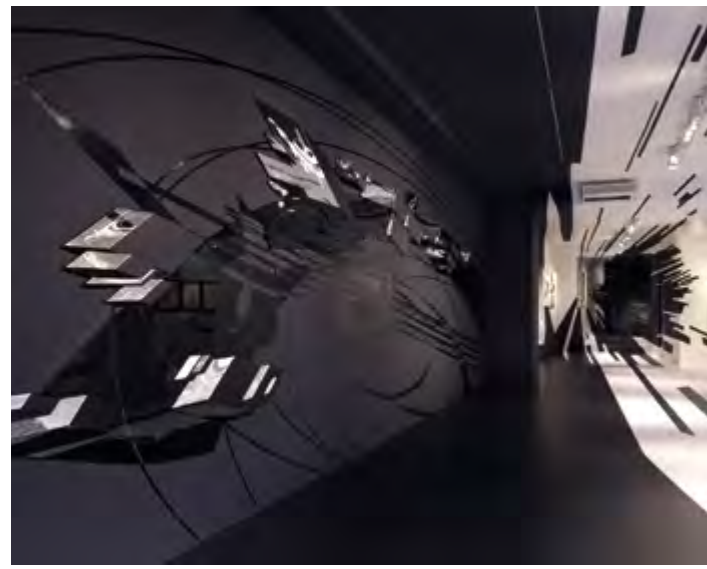
Наиболее ярким носителем идей супрематизма в современной архитектуре считают Заху Хадид, которая еще в ранних своих работах, использует супрематизм в качестве источника вдохновения, «отправной точки» творчества. Собственные живописные работы Захи Хадид (и работы К. Малевича) являются важной формой постижения идеологии и стилистики супрематизма, особым камертоном в проектной деятельности архитектора. Поэтому отследить аллюзии цветового авангарда можно не только в ее архитектурных объектах, но и в специ-



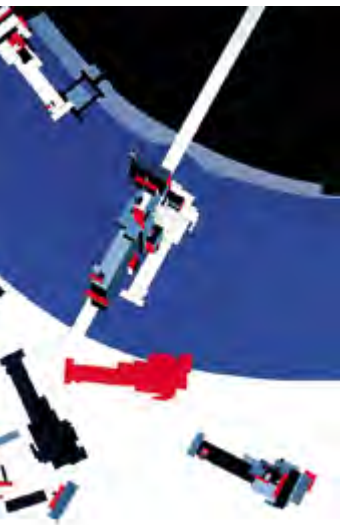
^ Эрик ван Эгераат. Проект «Русский Авангард». Башня Кандинского: интерпретация работы «Желтое-красное-синее» // http://varlamov.me/2016/alt_moscow/32.jpg



^ Заха Хадид. «Visions for Madrid» // <https://u.to/YwqVFg>



^ Галерея «Galerie Gmurzynska» в Цюрихе. Архитектор/дизайнер интерьера Заха Хадид // <https://u.to/mAqVFg>



^ Заха Хадид. Тектоник Малевича // http://www.abitare.it/it/architettura/2011/04/29/la-mostra-sul-suprematismo-a-zurigo/?refresh_ce-cp

альных выставочных проектах, посвященных русскому авангарду (например, в работах для музея Гуггенхайма в Нью-Йорке, галереи Galerie Gmurzynska в Цюрихе и пр.), к участию в которых З. Хадид приглашается как признанный идеолог и интерпретатор супрематизма.

Наглядными примерами современных реплик «новой живописи»/цветового авангарда в архитектуре, на наш взгляд, также являются «иероглиф» русского авангарда А. Исодзакки (как конкурсное предложение на новое здание Мариинского театра в Санкт-Петербурге) и архитектурные реминисценции «левой живописи» в предложенных Эриком ван Эгераатом жилых башнях для Москвы. Башни расположены у Центрального дома художника и соединены общей стилобатной частью, выполняющей общественные функции. Не архитектура авангарда, а именно цветовая экспрессия «новой живописи» шести русских художников начала прошлого века становятся для Эгераата отправной точкой для погружения в культурный контекст и формирования «пространства не равного себе». Он выстраивает сложные архитектурные интерпретации живописи В. Кандинского, К. Малевича, А. Экстер, Л. Поповой и А. Родченко, пытаясь создать парафразы стилистики и характерных мотивов авторских работ, найти им адекватные пространственные образы.

В современной отечественной культуре цветовые эксперименты авангарда все чаще начинают использоваться в качестве бренда России. Одним из таких примеров является туристический бренд России, предложенный брендинговым агентством «Артоника». Здесь, в отличие от стереотипных ассоциаций России с матрешками, балалайками, кокошниками и медведями, авторы апеллируют к авангарду как основанию российской идентичности, обращаясь, прежде всего, к беспредметной живописи. В результате складывается эксклюзивная «цвето-графическая история», раскрывающая многоликость и уникальный характер России.

В оформлении Олимпиады в Сочи также используются цветовые концепции и образы авангардной живописи, которые постановщики и режиссеры в буквальном смысле оживляют на церемониях открытия и закрытия, показав фантастические миры Малевича, Кандинского и Шагала.

Превращение цветового авангарда в специфическую моду и/или коммерческую идею ведет к тому, что с большей или меньшей степенью корректности стилистика авангарда, его цветовая идеология эксплуатируются в разработках общественных и частных интерьеров, фирменных стилей, сувенирной продукции и пр. Так, целая серия продукции в стилистике русского авангарда создана «52 factory», включая органайзеры, канцелярские наборы, коллекцию детских деревянных игрушек «Красные куклы» (украшенных принтами, разработанными по мотивам текстильных и цвето-графических работ В. Степановой, Л. Поповой, А. Родченко, И. Чашника и К. Малевича). Образы интерьеров ресторана «Dr Живаго» также отсылают к авангардным сюжетам через цветовые палитры, оборудование и украшение среды, в т. ч. работами художников начала XX века [11]. Аналогичные работы можно встретить сегодня в разных сферах.

При этом нередко происходит перевод авангарда в своеобразную «поп-культуру для избранных», коммерческий продукт, ключевые особенности которого определяются весьма прямолинейно, без особых философских размышлений о стилеобразующих концептах и «новых путях развития человечества». Это должны быть «новаторство и эксперимент», «форма и цвет, контрастирующие друг с другом», «чистые цвета, такие как: белый; черный; желтый насыщенный; красный; синий глубокий; зеленый и салатный», «сочетание практически всех материалов» [14] и пр.

По-прежнему не ослабевает интерес к советскому авангарду и его цветовой идеологии как важной культурной и стилеобразующей идеологии в сфере современного образования и науки в отечественных ВУЗах и в отдельных зарубежных архитектурных и художественных школах. Исследования наследия авангарда, его культурного кода, влияния на современное развитие профессии, становление идентичности и российской ментальности проводятся учеными разных стран, что способствует сохранению и интерпретации авангарда как профессиональной и культурной ценности, а не просто воспроизведению его в качестве коммерческой идеи, моды и пр.



^ Эскиз стула по рисункам Малевича (А.Титова) // <https://design-mate.ru/read/an-experience/avant-garde-and-modern-design>



^ «Красные куклы», 52 factory // <https://design-mate.ru/read/an-experience/avant-garde-and-modern-design>

Таким образом, существование цветового авангарда как большого общего пространства включает активное вторжение цвета в социо-культурную и политическую жизнь страны, в развитие художественно-проектной сферы, науки, производства и образования, с одной стороны, а также открытия левой живописи, ее стилистическое воздействие и интерпретации в различных областях искусства, архитектуры/градостроительства и культуры – с другой.

Обращенность профессионального сознания и культуры к цвету, к обсуждению цвета как парадигмы профессии и культуры, как специфического, основополагающего и ключевого символа нового мироощущения, важного стилообразующего признака можно считать характерной чертой отечественной художественно-проектной культуры начала XX века.

Современная апелляция к «цветовому авангарду», своеобразная попытка возрождения представляются вновь «созвучными времени и моменту». Сам факт возникновения неоавангардных интерпретаций свидетельствует о значимости идеалов авангарда для культуры, профессии и общества в целом. При этом острой проблемой существования авангарда становится необходимость сохранения и возрождения его мессианской идеи, способности быть «проектом стилистики мира», а не служить раскрученным брендом и хорошо продаваемым коммерческим продуктом.

Литература

1. Бобринская, Е. А. Футуристический «грим» // Вестник истории, литературы, искусства/Отд-ние историко-философских наук РАН. – Москва: Собрание; Наука, 2005. – С. 88–99
2. Железняк, О. Е. Пространство цвета. Авангардный дискурс в художественно-проектной культуре и отечественном образовании // Сборник научных трудов и каталог выставки по материалам Международного форума «Художественно-проектная культура в эпоху новых информационных технологий». – Иркутск: Изд-во ИрГТУ, 2013. – С. 45–50
3. Железняк, О. Е. Цвет. Город. Культура: монография. – Иркутск: Изд-во ИрГТУ, 2013. – 308 с.: илл.
4. Железняк, О. Е., Пономарева, О. В., Дьяченко, И. В. Авангардные тенденции начала XX века в современной моде: дизайн костюма и технологические поиски // Архитектон. – 2012. – Вып. 37 (март). – URL: <http://archvuz.ru/> (дата обращения: 13.09.2019)
5. Зданевич, И., Ларионов, М. Почему мы раскрашиваемся: Манифест футуристов // Санкт-Петербург: Аргус. – 1913. – № 12
6. Колганова, О. В., Гидони, Г. Проект Свето-памятника 10-летию

Октябрьской революции. – URL: <http://www.polithistory.ru/upload/iblock/91d/91d60bd16931f30bd0d164dbc0580df71.pdf> (дата обращения: 13.09.2019)

7. Малевич, К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Изд-е 3-е. – Моск: 1916
8. Малевич, К. Супрематизм/Беспредметное творчество и супрематизм: каталог 10-й государственной выставки. – Москва, 1919
9. Мастера советской архитектуры об архитектуре. – Москва, 1975. – Т. I. – 544 с.: ил.
10. Након, А. Б. Русский авангард. – Москва: Искусство, 1991
11. Наследие: авангард и современный дизайн. – URL: <https://design-mate.ru/read/an-experience/avant-garde-and-modern-design> (дата обращения: 13.09.2019)
12. Пчёлкина, Л. Р., Смирнов, А. И. Музыка и музыкальные технологии авангарда // Энциклопедия русского авангарда. – URL: <http://rusavangard.ru/online/history/muzyka-i-muzykalnye-tehnologii-avangarda/> (дата обращения: 08.09.2019)
13. Ревзин, Г. Очерки по философии архитектурной формы. – Москва: ОГИ, 2002. – 144 с.
14. Стиль Авангард в дизайне интерьера. – URL: <https://sanmarco-vernici.ru/blog/stil-avangard-v-interere/> (дата обращения: 13.09.2019)
15. Тарабукин, Н. М. От мольберта к машине. – Москва: Работник просвещения, 1923. – 44 с.
16. Хан-Магомедов, С. О. Архитектура советского авангарда: В 2 кн. – Москва: Стройиздат, 1996. – Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. – 709 с.: ил.

References

- Bobrinskaya, E. A. (2005). Futuristicheskii "grim" [A futuristic "make-up"]. In Vestnik istorii, literatury, iskusstva. Otdelenie istoriko-filosofskikh nauk RAN (pp. 88-99). Moscow: Sobranie; Nauka.
- Khan-Magomedov, S. O. (1996). Arkhitektura sovetskogo avangarda: V 2 kn. [Architecture of the Soviet Avant-Garde: in 2 books]. Book 1: Problemy formoobrazovaniya. Masters i techeniya [Problems of form-making. Masters and streams]. Moscow: Stroizdat.
- Kolganova, O. V. (n.d.). G. Gidoni: Proekt Svetopamyatnika 10-letiyu Oktyabrskoi revolyutsii [G. Gidoni: The project of the light monument to the 10th anniversary of the October Revolution]. Retrieved September 13, 2019 from <http://www.polithistory.ru/upload/iblock/91d/91d60bd16931f30bd0d164dbc0580df71.pdf>

Legacy: Avant-Garde and Modern Design. (n.d.). Retrieved September 13, 2019 from <https://design-mate.ru/read/an-experience/avant-garde-and-modern-design>

- Malevich, K. (1916). Ot kubizma i futurizma k suprematizmu [From Cubism and Futurism to Suprematism] (3rd ed). Moscow.
- Malevich, K. (1919). Suprematism. In Bespredmetnoe tvorchestvo i suprematism: katalog 10-I gosudarstvennoi vystavki. Moscow.
- Mastera sovetsoi arkhitektury ob arkhitekture [Masters of Soviet architecture about architecture]. (1975). Vol. 1. Moscow.
- Nakon, A. B. (1991). Russkii avangard [The Russian Avant-Garde]. Moscow: Iskusstvo.
- Pchelkina, L. R., & Smirnov, A. I. (n.d.). Muzyka i muzykalnye tehnologii avangarda [Music and musical technologies of avant-garde]. Retrieved September 8, 2019 from <http://rusavangard.ru/online/history/muzyka-i-muzykalnye-tehnologii-avangarda>
- Revzin, G. (2002). Ocherki po filosofii arkhitekturnoi formy [Sketches on philosophy of an architectural form]. Moscow: OGI.
- Stil' Avangard v dizaine interiera [The Avant-Garde style in interior design]. (n.d.). Retrieved September 13, 2019 from <https://sanmarco-vernici.ru/blog/stil-avangard-v-interere>
- Tarabukin, N. M. (1923). Ot molberta k mashine [From an easel to a machine]. Moscow: Rabotnik prosyvyshcheniya.
- Zdanevich, I., & Lariонов, M. (1913). Pochemu my raskrashivaemysya: Manifest futuristov [Why we paint ourselves: A Futurist Manifesto]. Argus, 12. Saint Peterburg.
- Zheleznyak, O. E. (2013). Prostranstvo tsveta. Avangardnyi diskurs v khudozhestvenno-proektnoi kulture i otechestvennom obrazovanii [The colour space. An avant-garde discourse in art and design culture and national education]. In Sbornik nauchnykh trudov i katalog vystavki po materialam Mezhdunarodnogo foruma "Khudozhestvenno-proektnaya kultura v epokhu novykh informatsionnykh tekhnologii" (pp. 45-50). Irkutsk: Izd-vo IrGTU.
- Zheleznyak, O. E., Ponomareva, O. V., & Dyachenko, I. V. (2012, March). Avangardnye tendentsii nachala XX veka v sovremennoi mode: dizain kostyuma i tekhnologicheskie poiski [Avant-garde trends of the early 20th century in contemporary fashion: costume design and technological pursuits]. Architecton, 37. Retrieved September 13, 2019 from <http://archvuz.ru>