

А. Н. Балаш, Н. Я. Шкандрий

«Белое на белом» Казимира Малевича и рецепция этого концепта в художественных практиках второй половины XX – начала XXI века

В статье рассматривается статус и значение белого цвета в творчестве К. С. Малевича. Особое внимание уделяется картине «Супрематическая композиция. Белое на белом», а также специфике третьего этапа в развитии супрематизма – периода «белого квадрата», согласно определению самого художника. Восприятие этого произведения, как и всех работ данного периода, основано на необходимости различения сближенных цветов, на сложном визуальном опыте, стимулирующем процессы смыслообразования, и предполагает возможность неразличения и утраты значений. В творческой практике Малевича переосмысляются оптические свойства и символические смыслы белого, выражаются персональные представления художника о времени и абсолюте. Идея «белого на белом» интерпретируется как концепт свободного творчества, прохождения через «нуль форм» в движении к новому. Использование художником понятия «экономии» для обозначения основ творческого метода супрематизма сближается с его истолкованием в религиозной культуре, в патристике, при определении взаимодействий видимого и умопостигаемого, а также путей постижения истины.

В результате перераспределения между американскими и европейскими музеями произведений, оставленных Малевичем во время его поездки в Берлин в 1927 г., супрематизм непосредственно повлиял на развитие художественных практик неоавангарда во второй половине XX в. Идея «белого на белом» была воспринята как значимая творческая модальность представителями минимализма и концептуального искусства в 1960–1970-х гг. Преемственность определяется не столько при сравнительном анализе произведений, сколько на теоретическом и методологическом уровне благодаря раскрытию дискурсивных практик, в которые оказываются вовлечены художники. Отмечается, что на рубеже XX–XXI вв. рецепция смещается в область литературной эссеистики и оказывается подчинена анализу материальной природы и физических свойств белого как пигмента и непосредственно краски. «Белое на белом» в этом контексте воспринимается как возвращение к природным истокам и растворение.

Ключевые слова: белый цвет в искусстве; К. С. Малевич; супрематизм; авангард; неоавангард; «нуль форм»; «белый квадрат»; «белое на белом»; третий период супрематизма; феномен нового в искусстве

Балаш Александра Николаевна

Санкт-Петербургский государственный институт культуры.

Профессор кафедры музеологии и культурного наследия.

Доктор культурологии, доцент.

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 2.

E-mail: alexandrabalash@gmail.com

ORCID 0000-0002-7947-0376

SPIN-код 6783-9945

Шкандрий Надежда Ярославовна

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна.

Доцент кафедры живописи и рисунка.

191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18.

E-mail: givopis.414@mail.ru

ORCID 0009-0009-5163-9174

Alexandra Balash, Nadezhda Shkandriy **“White on White” by Kazimir Malevich and the Reception of this Concept in Art Practices of the Second Half of the 20th and Early 21st Century**

The article examines the status and the meaning of white in the works by K. S. Malevich. Particular attention is paid to the painting “Suprematist composition. White on White” (1918), as well as to the specifics of the third period in the development of Suprematism (the period of the “white square”, according to the periodisation of the artist himself). To embrace this work, as well as all the works by Malevich of this period, the viewer has to differentiate close colours, involving his comprehensive visual experience, which stimulates the processes of sense making implying a possibility of loss of visual. Malevich in his works is reconsidering optical properties and symbolic meanings of white hereby demonstrating his personal concepts of time and absolute. The idea of “white on white” is interpreted as a concept of free creativity, as a pathway via “zero forms” towards the new. The artist exploiting a concept of “economy” to designate the fundamentals of the creative method of suprematism, which brings it closer to the interpretation of the concept in religious culture, in patristic, where it is used to define visible and speculative, as well as the paths to comprehension of truth.

Malevich has left some of his works in Berlin 1927. Later, the works have been redistributed between American and European museums, therefore suprematism directly influenced the development of neo avant-garde practices in the second part of 20 century. The idea of “white on white” was embraced by the circles of minimalistic and conceptual art in the period 1960-s – 1970-s as a significant creative modality. The continuity is defined not as much through analysing the works of art, but mainly on the level of theory and methodology due to involvement of artists in the discourse. The authors of the article noted the shift in perception of the “White on White” to literary essays at the turn of 20th and 21st as, which were mostly concentrated on analysis of substantial nature and physical qualities of white as a pigment and paint. In this context, “White on White” is perceived as dissolution and coming back to nature.

Keywords: white colour in art; K. S. Malevich; Suprematism; avant-garde; neo-avant-garde, “zero forms”; “white square”; “white on white”; third period of Suprematism; the phenomenon of “the new” in art

Balash Aleksandra

St Petersburg State Institute of Culture.
Professor of the Department of Museology and Cultural Heritage.
Doctor of Sciences in Cultural Studies, Associate Professor.
Russia, 191186, St Petersburg, Dvortsovaya nab., 2.
E-mail: alexandrabalash@gmail.com
ORCID 0000-0002-7947-0376
SPIN-code 6783-9945

Shkandriy Nadezhda

St Petersburg State University of Industrial Technologies and Design.
Associate Professor of the Department of Painting and Drawing.
Russia, 191186, St Petersburg, Bolshaya Morskaya ul., 18.
E-mail: Givopis.414@mail.ru
ORCID 0009-0009-5163-9174

На 10-й Государственной выставке «Беспредметное творчество и супрематизм», состоявшейся в Москве в 1919 г., Казимир Малевич представил «Супрематическую композицию. Белое на белом» (1918) и несколько других стилистически близких работ, которые обозначили радикальный сдвиг в поэтике русского авангарда, а также существенно повлияли на судьбу белого цвета в современном искусстве. Главным транслятором новых смыслов стала названная картина, которая в 1930-х гг. в результате цепочки исторических обстоятельств оказалась в собрании и на постоянной экспозиции Музея современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке, но также и другие показанные тогда «белые» произведения, во второй половине XX в. пополнившие коллекцию музея Стеделейк в Амстердаме.

В отличие от «Черного квадрата», который сам автор описал как плоскость, что «глядит на нас темным» и ни при каких обстоятельствах «не затеряет лица своего» [10, с. 94], белый квадрат на белом фоне едва различим. Он смещен вправо относительно вертикальной оси симметрии прямоугольного холста и немного наклонен, пребывает в трансформации и поглощается белым фоном. Требуется напряжение взгляда и определенный навык визуального восприятия, чтобы уловить тонкие и сближенные оттенки очень светлого цвета и их переход к чисто белому: возникает ощущение вибрации, парения, растворения одной формы в другой. Согласно идеям влиятельного деятеля русского авангарда Н. И. Кульбина, сближенные цвета ярче всего проявляют духовные смыслы, поскольку они позволяют видеть

тонкую настройку Вселенной [5, с. 109–111]. Эта мысль, ориентированная на новые живописные формы, в то же время отражает идеи космизма, включает их в практики авангарда. Отмечая влияние данных представлений на мировоззрение Малевича, известный историк авангарда Ш. Дуглас утверждала, что «картины 1917–1918 гг. из серии „белое на белом“ отражали изысканную утонченность ощущений и апеллировали к еще более утонченному восприятию зрителей» [5, с. 119]. Подобные требования к тонкой настроенности зрительской оптики стали значимым компонентом экспериментальных художественных практик и условием зрительского восприятия арт-объектов XX в., по отношению к которым «Супрематическая композиция. Белое на белом» становится одним из влиятельных триггеров, запуская эти процессы.

В стихотворении «В природе существуют объем и цвет» (1918) Малевич фокусируется на значении сближенных оттенков белого и их изобразительном потенциале:

Но и белый цвет остается белым и чтобы
показать в нем формы необходимо его создать
таким, чтобы форму можно было читать, воспринять
знак в себя. А потому разница между ними должна
быть, но лишь в чисто белом виде [12, с. 371].

Восприятие уподобляется чтению, трактуется как процесс принятия модуляций живописной формы в умозрении смотрящего. Но оно же, не находя поддержки в визуальном опыте, может утратить способность различения. Если сближенные оттенки не считаются, стирается разница между живописной поверхностью и загрунтованным холстом, и «белое на белом» превращается лишь в индексальный знак присутствия картины. Такую возможность восприятия «Супрематической композиции. Белое на белом» допускал А. Курбановский: «Эта работа обозначает момент, так сказать, закрытия визуальности (в буквальном смысле – нечего рассматривать)» [9, с. 54].

Белый цвет для Малевича наделен значительным творческим потенциалом: он имеет свою умозрительную «цветовую массу,

превращенную в плоскость и объем» [10, с. 132]. При этом художник не противоречит оптической теории цвета, но преодолевает ее через апроприацию, при которой логика его индивидуального творческого развития меняет цветовую реальность мира:

Самое же выявление белого не есть основа
чисто красочная вызванная как колебание цвета,
а является выражением большим, служит
показателем моего преобразования во времени
мое представление о цвете перестает быть цветным
Сливаясь в один цвет – белый [12, с. 371].

Модуляции цвета включены в динамику переживания феномена времени, определяются как действие и перформативная практика художника, реализация его субъективных представлений. В этом процессе Малевичем также присваивается и трансформируется широкий спектр символических значений и архетипических смыслов, которыми наделен белый в пространстве религиозной культуры и мифа, акцентируется его исключительная сила как эманации божественного нетварного света – все эти аспекты сливаются в утверждение белого как абсолюта.

Белый цвет в теоретических работах Малевича непосредственно связан с мышлением о «нуле форм» и выходе к абсолюту, как это обозначено в каталоге выставки «Беспредметное творчество и супрематизм» 1919 г.: «Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое, за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну... <...> Белая свободная белизна, бесконечность перед вами» [10, с. 132]. В этом высказывании отказ от материального (разорванное небо) и полет в умоглядную белую бездну направляют к новому уровню существования, что представляет не столько эстетические, сколько онтологические интуиции и общий философский строй мысли художника. Выход в ноуменальное небо можно трактовать двояко. Его можно интерпретировать как экзистенциальный «прыжок» в подлинное бытие, о котором еще только заговорит философия XX в., или как феноменологическое эпохэ: мир трансформируется в творческом сознании художника,

раскрываясь в трансцендентальных, лишенных всего внешнего и временного, смыслах. Тексты Малевича определяют это состояние как кульминационное и вместе с тем переходное, связанное с обретением абсолютно иного видения, благодаря которому обнаруживаются новые ресурсы для продолжения творчества: «Конструируется система во времени и пространстве, не завися ни от каких эстетических красот, переживаний, настроений, скорее является философской цветовой системой реализации новых достижений моих представлений как познание» [10, с. 131].

Статус «белых» картин подтверждает известная авторская периодизация супрематизма, указанная Малевичем в комментариях к литографическому изданию «Супрематизм. 34 рисунка» (Витебск: Уновис, 1920). Черный (черный квадрат), цветной (красный квадрат) и белый (белый квадрат) [10, с. 176] исчерпывают периоды развития супрематизма как беспредметного искусства. Последний заканчивается в 1918 г. и приводит художника к временному отказу от какой-либо изобразительной деятельности. Особое значение имеет то, что, размышляя о принципах периодизации супрематизма, Малевич использовал понятие «экономия», которое определялось им как «пятое измерение» и область новой творческой деятельности. Можно принять аргументацию М.-Ж. Мондзена о религиозной значимости этого понятия, которое восходит к трудам Отцов Церкви и трактуется как поиск путей сопряжения сакрального и профанного, видимого и невидимого, как «способ обнаружения истины» [11, с. 24], для определения сути дискуссий об изобразительности в авангардных художественных практиках. Эта концепция позволяет укрепить позиции основной ахроматической пары: «остается лишь черное и белое, и от них вся градация энергии материала» [10, с. 179], – указав ее глубокое теологическое значение [12, с. 98]. И если «черный квадрат» обозначает само присутствие пятого измерения, то «белый квадрат <...> является еще толчком к обоснованию миростроения как “чистого действия”», служит утверждению «чистоты человеческой творческой жизни» [10, с. 180–181], внеинституциональных границ искусства. Именно этот аспект фокусирует значение «белого квадрата» как третьего,

завершающего периода в развитии супрематизма не только в определенный исторический момент, но и в дальнейшей перспективе развития искусства. Возвращаясь к фигуративной живописи в произведениях второго крестьянского цикла, Малевич использовал свой опыт постижения феноменологии чистого цвета, соотнося его с раскрытием архетипических смысловых коннотаций цвета в традиционной культуре [6, с. 192]. Для последующих мировых неоавангардных практик значимым окажется то, каким образом цветовидение может быть мотивировано мировоззрением, идеей и творческим жестом художника, в какой мере оно становится концептом, создающим предъявляемый зрителю объект искусства.

Судьбу картин, которые Малевич взял с собой в Берлин в 1927 г. и затем оставил в Европе, будучи вынужденным уехать до закрытия своей персональной экспозиции в рамках Большой Берлинской художественной выставки [7, с. 262–264], в значительной мере предопределило участие Александра Дорнера и Альфреда Барра. Картины оказались в Провинциальном музее в Ганновере, где некоторое время экспонировались в известном Абстрактном кабинете, позднее часть из них была вывезена в МоМА в Нью-Йорке, показана на известной выставке «Кубизм и абстрактное искусство» (1936) и далее вошла в коллекцию и постоянную экспозицию музея. Часть картин осталась в Европе и только в 1957 г. поступила в собрание музея Стеделейк в Амстердаме после устроенной здесь персональной выставки Малевича, а немного позднее для этого собрания был приобретен архив с рукописями художника [8]. Весь этот комплекс произведений и текстов стал непосредственным проводником влияния супрематизма на новые поколения художников и последующие практики современного искусства. Ш. Дуглас обозначила самые общие аспекты такого влияния, указав на его связь с минимализмом и концептуальным искусством [5, с. 16]. Среди произведений в коллекции МоМА особое внимание многих художников привлекала картина «Супрематическая композиция. Белое на белом», которая никогда не утрачивала своей репутации как «один из пограничных опытов в искусстве XX века, момент, когда „нуль“ почти воплотился – прямо на холсте» [8, с. 145]. Этот опыт

оказался очень продуктивным, прежде всего для американского искусства 1960–1970-х гг.: он стал одним из ориентиров для преодоления влияния абстрактного экспрессионизма и вместе с ним поверхности картины в поиске альтернативных путей развития, которыми стали объекты минимализма и концептуализма. Наиболее очевидна в этом контексте позиция художников минимализма, для которых опыт русского авангарда был важным подспорьем в переносе творческих усилий на создание пространственных объектов, наделенных насыщенной аурой.

Как значимое подтверждение воздействия произведения К. Малевича на художников американского минимализма можно интерпретировать комментарий Дональда Джадда, связанный с определением начальных импульсов развития его творчества: «...единственной хорошо знакомой мне картиной Малевича была „Белое на белом“, представлявшаяся чем-то неземным» [3]. Данное высказывание относится именно к идее, концепции картины, а не к ее технологическим особенностям. В статье «Малевич», написанной в 1973–1974 гг. после первой ретроспективной выставки Малевича в США, в музее Гуггенхайма, Джадд определил для себя технические аспекты его работ как вторичные: «Приоритет мысли и прозаическое исполнение – часть природы этих картин... <...> Несмотря на то, что белый фон и формы часто написаны по сухим белилам, и несмотря на разговоры Малевича о пространстве и бесконечности, его супрематические картины не очень пространственны» [14]. Признавая и сдержанно оценивая особенности произведений, предоставленных на выставку из коллекции музея Стеделейк и МоМА, Джадд завершает свою статью тем, что кажется ему принципиально важным и стало импульсом к созданию текста: мыслью о том, что работы и споры, которые ведутся в современном искусстве, во многом происходят в «контексте, установленном Малевичем» [14]. Уточнение Джадда может быть также комментарием к работам Дэна Флавина: его серия «Монумент» (1964–1973), посвященная В. Татлину и повторяющая общий силуэт Башни Татлина, была составлена из флуоресцентных ламп белого цвета, что также отсылает к третьему периоду

супрематизма и в целом создает собирательный образ русского авангарда. Свечение работ Фламина – часто используемое им соотношение окрашенных потоков света с флуоресцентным белым – создает эффект сакрального присутствия в пространстве «белой бесконечной белизны», контекстуально связанном с творчеством Малевича.

Необычная и в то же время характерная апелляция к опыту «белого квадрата» Малевича принадлежит известному куратору и теоретику кураторства Терри Смит, который в одном из выступлений сфокусировался на работе Ричарда Серры, установленной перед фасадом Музея искусства Карнеги в Питтсбурге («Карнеги», 1984). Монумент, созданный из поставленных вертикально и смыкающихся гранями стальных листов, Т. Смит предлагает воспринимать изнутри образуемого ими пространства и замечает: «Зайдя внутрь сооружения Серры и устремив взор ввысь, мы увидим, что стальные стены, смыкаясь, образуют белый квадрат. Это не черный, а именно белый квадрат, но он – квадрат космический, который являет собой ворота в другое пространство. Безусловно, перед нами отсылка к Малевичу, сколь бы неожиданной она не выглядела здесь» [13]. Следует отметить, что ранее в своей статье Д. Джадд также сравнивал супрематические композиции Малевича и работы Серры. В описании Т. Смита поражает не только неожиданная точка зрения – не извне, а изнутри монумента, возможно, определяющаяся формальными особенностями самого объекта, но и отсылка к авангардному искусству и белому квадрату как его полноценной репрезентации.

В 2011 г. в галерее Ларри Гагосяна в Нью-Йорке при участии наследников К. Малевича, предоставивших для показа шесть живописных работ художника, была организована выставка «Малевич и американское наследие», кураторами которой выступили И.-А. Буа, М. Домбровская и А. С. Шатских. Эпиграфом к этой выставке были выбраны первые строки из статьи Д. Джадда: «Сейчас видно, что формы и цвета на картинах, которые Малевич начал писать в 1915 году, являются первыми образцами формы и цвета» [14]. На выставке были представлены работы авторов, связанных с минимализмом и концептуализмом либо же близких

к этим движениям: Б. Ньюмана, Д. Джадда, К. Андре, Д. Флавина, Д. Балдессари, А. Колдера, Э. Келли, А. Мартин, Э. Рейнхардта, Э. Рушей, Р. Раймана, Р. Серры, Ф. Стеллы, Д. Тарелла и С. Твомбли. В сопроводительных текстах отмечалась динамика влияния идей Малевича на западноевропейское и далее на американское искусство: Большая Берлинская художественная выставка, выставка «Кубизм и абстрактное искусство» А. Барра, интерес к Малевичу коллекционера и создателя музея беспредметной живописи Соломона Р. Гуггенхайма, первая ретроспективная выставка Малевича в музее Гуггенхайма в 1973 г. (подчеркивалось, что эта выставка усилила влияние художника на современное американское искусство). Исходя из того, что «Малевича и американских художников связывает не только формальная аналогия, но и более глубокие эстетические, концептуальные и духовные соответствия» [15], экспозиция ставила перед собой исследовательские цели, предлагала перевести диалог о творчестве художника за пределы музейных коллекций, выявить аспекты его продолжающегося влияния, одним из которых было обозначено развитие концепта «белого на белом» в практиках современного американского искусства.

Альтернативный диалог с «Супрематической композицией. Белое на белом» Малевича возникает в литературе и литературной эссеистике, связанной с изобразительным искусством. Значимый опыт поэтической работы с феноменом «белого на белом» представляет стихотворение И. А. Бродского «Эклога 4-я (зимняя)», написанное в Америке в 1977 г. В этом поэтическом тексте сближенные оттенки белого на белом («Сухая, сгущенная форма света – снег...») и признаки обжигающего холода, в котором обнаруживается аллюзия к «нулю форм» («...время, упавшее сильно ниже / нуля, обжигает ваш мозг...»), накладываются на насыщенную предметность человеческого существования и универсалии природного окружения:

<...> Звезды
как разбитый термометр:
каждый квадратный метр
ночи ими усеян, как при салюте.

Днем, когда небо под стать известке,
сам Казимир бы их не заметил,
белых на белом [1, с. 88–90].

Здесь же антиномия белого и черного переносится из изобразительного и природного в область рукописи и текста, написанного на белом, преодолевающего в своем дальнейшем существовании материальность основы и способного «чернеть на белом, покуда белое есть, и после» [1, с. 93].

Другой важный пример – эссеистика английского режиссера и художника Дерек Джармена. Свой текст «Хрома. Книга о цвете» Джармен начинает с белого: непосредственно адресуясь к картине Малевича, называет ее «погребальным обрядом живописи» [4, с. 26] и тем самым разделяет представление о ней как об одном из наиболее радикальных арт-объектов мирового искусства. Интерпретация Джармена отмечена чертами постмодерна. Вызов «белого на белом» подвергается им деконструкции через моделирование материальной реальности, технологических аспектов процесса создания произведения: «С точки зрения химии краска, которой Казимир рисовал свои знаменитые картины, была старым пигментом. Я сомневаюсь, что он использовал титаниум, который только-только открыли: возможно, он использовал оксид цинка, примерно столетней давности. Но вероятнее всего, он использовал оксид свинца, известный со времен Античности, которую он презирал» [4, с. 26]. Вспоминая предупреждение из «Книги об искусстве» Ч. Ченнини о том, что свинцовые белила со временем могут чернеть, Джармен задается вопросом: «Когда казимиrowsкое „белое на белом“ превратится в „черное на черном“?» [4, с. 27] – словно переигрывая проблематику супрематизма, превращая противостояние черного и белого в цикличность материальной природной жизни, законы которой оказываются более универсальны, чем заключенный в нем творческий импульс.

В опубликованном недавно переводе романа польского писателя Марчина Виха «Малевич: направление осмотра» персоналия художника трактуется как произведение, как особый

гезамткунстверк, в котором зрительская точка зрения, а точнее ее многообразие, подразумевается самим объектом рассмотрения, присущими ему масштабом и смыслом. Опыт перехода к третьему периоду супрематизма М. Виха интерпретирует как отказ Малевича двигаться вперед, следуя традиционной логике развития пластической формы, вместо которой возникает попытка движения вверх – попытка вознесения: «Из картин уходит тяжесть. Груз цвета сброшен. Холсты отбеливаются. Растворяются в пространстве» [2, с. 160]. Выход в пятое измерение, отказ от изобразительной деятельности, который стал логичным, но временным периодом, последовавшим в творчестве Малевича после «белого на белом», трактуется здесь в созвучии с критической социальной и экологической повесткой метамодерна. Автор вовлекает современность в игру и моделирование конкретной ситуации, словно проверяя актуальную проблематику предельным опытом художника: «Малевич нерисующий должен быть нам особенно близок. Не замусоривает землю ненужными предметами. Не истощает запасы энергии и сырья. Не производит, когда все вокруг жаждут производить» [2, с. 161]. Возвращаясь к мысли о выходе художника в белый за пределы видимого мира и неба, Виха обращается к самому Малевичу, стремясь, как и Джармен, растворить его творческий импульс в универсальности природы и ее материалов: «Прячься, кому говорят, на белом. Скройся в белизне оловянной. В белизне цинковой. А на самом верху дай немного титановой белизны» [2, с. 161]. Острота переживания, внутренняя напряженность идеи укрытия в белом на белом, заявленная в этом тексте, побуждает согласиться с кураторами выставки 2011 г. и признать возможность раскрытия новых смыслов в диалоге супрематизма и искусства нашего времени.

Представленный анализ исходил из сознательной редукции проблемы белого в авангардных и неоавангардных художественных практиках. Важно было проследить открытие потенциала белого как цвета обновления искусства, состоявшееся в творчестве К. Малевича, растворение «белого на белом» ради прохода через «нуль форм», эмблемой которого стала «Супрематическая композиция.

Белое на белом». Эта эмблематичность может быть истолкована как признание того влияния, которое концепт «белого на белом», содержащийся в нем принцип художественной экономии, оказал на современность, объединив вокруг себя целый круг понятий и представлений. В нем сосредоточена способность различения феноменальных аспектов художественного произведения, динамика зрительского восприятия и отношения, возможность творчества как создания концептуального нового и фиксация самого творческого жеста. Если черный квадрат несет в себе скрытый внутренний образ, то белое на белом принципиально беспредметно, его действие лишено какого-либо дисциплинирующего начала, оно вызывающе свободно. Эти аспекты определили влияние «Белого на белом» и других работ «белого» периода в формировании новых направлений искусства второй половины XX в., основанных на представлении о первичной значимости идеи перед конкретностью технологий и материалов. Вместе с тем в актуальных художественных контекстах начала XXI в. «белое на белом» обнаруживает новую материальность, лишено эфемерности, сохраняет потенциальную возможность творчества или осознанного отказа от него.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бродский И. А. Стихотворения и поэмы : в 2 т. Т. 2. СПб. : Лениздат : Книжная лаборатория, 2017. 672 с.
2. Виха М. Малевич: направление осмотра. СПб. : Jaromir Hladik press, 2022. 288 с.
3. Джадд Д. Произведение искусства не спорит, а утверждает // Артгид. URL: <https://artguide.com/posts/2587> (дата обращения: 26.01.2024).
4. Джармен Д. Хрома. Книга о цвете. М. : Ад Маргинем Пресс, 2022. 208 с.
5. Дуглас Ш. «Лебеди иных миров» и другие статьи об авангарде. М. : Три квадрата, 2015. 368 с.
6. Злыднева Н. В. Белый цвет в русской культуре XX века // Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М. : Индрик, 2008. С. 189–194.
7. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм / И.-А Буа, Б. Бухло, Д. Джослит, Р. Краусс, Х. Фостер. М. : Ад Маргинем Пресс ; Музей современного искусства «Гараж», 2019. 896 с.
8. Крынская С. Малевич и наследники // Артгид. URL: <https://artguide.com/posts/632> (дата обращения: 26.01.2024).

9. Курбановский А. А. К. С. Малевич и аспекты европейской теоретической мысли начала XX века // Русский авангард: личность и школа : сб. мат-лов конф., посвящ. выставкам «Казимир Малевич в Русском музее» и «В круге Малевича». СПб. : Palace Editions, 2003. С. 48–60.

10. Малевич К. Черный квадрат. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. 288 с.

11. Мондзен М.-Ж. Образ, икона, экономия. Византийские истоки современного воображаемого. М. : V-A-C Press, 2022. 322 с.

12. Сарабянов Д. В., Шатских А. С. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М. : Искусство, 1993. 416 с.

13. Смит Т. Глобальность, интернационализм, региональность, национальность, локальность, коллективность и индивидуальность в переходном состоянии: принципы истории современного искусства // Международный конгресс историков искусства им. Д. В. Сарабянова : официальный сайт. URL: <https://sarabianov.sias.ru/principles/> (дата обращения: 26.01.2024).

14. Judd D. Malevich // Donald Judd Foundation. URL: https://juddfoundation.org/wp-content/uploads/page/writing/Malevich_1973-74.pdf (accessed: 26.01.2024).

15. Malevich and the American Legacy. Gagosian Gallery. 2011 // Gagosian Gallery. URL: <https://gagosian.com/exhibitions/2011/malevich-and-the-american-legacy/> (accessed: 26.01.2024).