

М. В. Дроник

**К вопросу о понятиях
«абстракционизм» и «беспредметность»**

В статье исследуется вопрос об основе понятий «абстрактное искусство» и «беспредметное искусство». Выдвигается предположение о том, что проблема не является исключительно терминологической – между беспредметным искусством и абстрактным присутствует существенное отличие, несмотря на то что эти явления, безусловно, видятся родственными. Установление различий не только в методе создания, но и в восприятии (прочтении) произведений абстрактного и беспредметного искусства позволяет говорить об особой природе каждого, а следовательно, о необходимости пересмотра сложившейся традиции использования этих терминов.

Ключевые слова: беспредметное искусство; абстрактное искусство; нефигуративная живопись; К. Малевич; В. Кандинский; А. Родченко; И. Клюн

Дроник Майя Вадимовна

Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов.

Старший преподаватель кафедры искусствоведения.

192236, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15.

E-mail: maiyadronik@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-2227-9439

Maiya Dronik

**On the Issue of Concepts
of “Abstract Art” and “Non-objective Art”**

The article examines the issue of the essence of the concepts of “abstract art” and “non-objective art”. The problem is suggested not to be exclusively terminological, and there is an essential difference between non-objective and abstract art, despite the fact that these phenomena are certainly related. Revealing differences not only in the method of creation, but also in the perception (interpretation) of works of abstract and non-objective art allows us to talk about the special nature of each one, and therefore about the need to revise the established tradition of using these terms.

Keywords: non-objective art; abstract art; non-figurative painting; K. Malevich; V. Kandinsky; A. Rodchenko; I. Klyun

Dronik Maiya

Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences.

Senior Lecturer of the Department of Art History.

Russia, 192236, St Petersburg, ul. Fuchika, 15.

E-mail: maiyadronik@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-2227-9439

В отечественной живописи XX в. последовательно образовались два течения нефигуративности: абстрактного экспрессионизма и геометрической абстракции. Художники обоих течений оперируют символизированнымиprotoэлементами живописи, но при этом обнаруживают принципиальное различие в подходах к созданию произведения. Существенные отличия имеет и процесс восприятия этих произведений зрителем, что также позволяет говорить о необходимости разведения этих понятий, которые сегодня применительно к произведениям отечественных авангардистов нередко продолжают использоваться как синонимы.

Одним из первых в современном искусствознании о невозможности отождествления понятий «беспредметное искусство» и «абстрактное искусство» заговорил Е. Ф. Ковтун [7], обращая внимание на особую природу беспредметной живописи («природность» планетарно-космического уровня), которую он предлагал рассматривать как самостоятельный мир. Беспредметное искусство изучается как самоценное направление, наделенное основательным духовным значением, в статьях таких авторов, как Е. А. Лукьянов [9] и А. В. Малей [10], также склонных противопоставлять его абстрактному. Размежеванию этих понятий посвящен и сборник статей 2011 г. «Беспредметность и абстракция» [2], авторы которых действительно стремятся к более четким определениям этих терминов, однако, ввиду того что в статьях в основном исследуются системы отдельных художников (которые почти не сравниваются между собой), проблему нельзя считать полностью решенной. Представление о сущностном различии этих понятий все еще редко находит отклик у современных исследователей, по инерции рассматривая их как взаимозаменяемые. Вероятно, эта ситуация является следствием терминологической путаницы, возникшей в отечественной критике на заре создания нефигуративного искусства и получившей новый импульс в советском и постсоветском искусствознании.

Термин «абстрактное искусство» появился существенно раньше, чем термин «беспредметное искусство». А. Сарабьянов [14] отмечает, что он использовался до 1910-х гг. применительно к более

обобщенным в сравнении с реалистическими изображениям в живописи и декоративно-прикладном искусстве. С 1910-х гг. термин «абстрактное искусство» применяется по отношению к произведениям, в которых первоначальный мотив или предмет изображения становится неузнаваемым (или отсутствует), а также под термином «абстракционизм» начинают понимать стиль искусства, основанный на работе художника исключительно со средствами выразительности как таковыми – формой, цветом, ритмом и т. д.

В то же время термин «беспредметное искусство» до конца 1910-х гг. даже в художнической среде используется крайне редко. По мнению критиков начала XX в., новое искусство делается «футуристами», и этого термина наряду с термином «абстракционист» некоторое время оказывается достаточно. В 1916 г. планировалось издание журнала «Супремус», в котором определение «беспредметный» фигурировало в названиях сразу двух статей: «О беспредметном искусстве» Н. А. Рославца и «Беспредметное творчество» И. В. Клюна [13], однако журнал остался неосуществленным проектом, и термин не снискал популярности. Затем термин «беспредметное творчество» понадобился в 1917 г., чтобы разрешить спор между супрематистами во главе с Малевичем и группой Родченко, члены которой стали называть себя беспредметниками, но не супрематистами. Более отчетливое представление о специфике именно беспредметного метода, его задачах и роли в современном искусстве появляется с 1920-х гг., когда термин уже активно употребляется не только К. Малевичем, но и И. Пуни, М. Матюшиным, И. Клюном и другими. Интересно, что в работе 1925 г. И. Иоффе называет беспредметной живописью как произведения К. Малевича, так и В. Кандинского, однако уточняет, что супрематизм отличается от беспредметной живописи Кандинского «высокой отвлеченностью и чистым интеллектуализмом», а также тем, что ему свойственны не психические переживания, но «предельное напряжение абстрактного умозрения» [6, с. 40]. На фоне нарастающего влияния беспредметного искусства (что связано с разработкой супрематизмом собственной системы) происходит сближение понятий и при этом образуется терминологическая

путаница. В 1920-е гг. именно термин «беспредметное искусство» используется как универсальный. Вероятно поэтому в современной энциклопедии авангарда А. Сарабьянов указывает, что русский вариант абстракции получил название беспредметного искусства [14], закрепляя таким образом идею о том, что эти понятия можно считать синонимичными, а главным критерием дифференциации оказывается национальная специфика. И вплоть до настоящего времени в отечественной критике термин «абстрактное искусство» применительно к произведениям первых российских беспредметников используется гораздо чаще, и нередко именно он служит универсальным определением для всех течений нефигуративности. Уже в 1970-х непримиримый критик нефигуративного искусства С. Е. Можнягун [11] настаивает на использовании именно термина «беспредметное искусство» (по отношению и к Малевичу, и к Кандинскому), сетя на то, что большее распространение получил термин «абстрактное искусство» (на его взгляд, менее обличительный и более многозначный)¹. Термин «беспредметное искусство» является, по его мнению, более точным и более широким понятием и позволяет дать оценку искусству как Малевича, так и Кандинского (искусство обоих художников, по Можнягуну, разрушает предметную действительность, хотя делают это они разными способами).

Таким образом, на протяжении XX в. ситуация с использованием этих терминов постоянно менялась, сначала более емким казался термин «абстрактное искусство», но вскоре после появления супрематизма именно понятие «беспредметное искусство» стало использоваться более широко, затем популярность вновь обретает «абстрактное искусство». Сегодня оба термина претендуют на универсальность. Тенденция к проблематизации этого вопроса только намечается, и, во избежание дальнейшей путаницы, явления часто рассматриваются как родственные, делается упор на идею вызревания беспредметности из абстрактного искусства. Так, Н. Л. Адаскина определяет беспредметность как «заключительный этап процесса абстрагирования» [1, с. 85]. Она пишет, что абсолютизация отдельных приемов и была причиной

и смыслом абстрагирования от зримой полноты формы, адекватной видимому в реальности.

Выявление причин, по которым изначально беспредметное искусство (появившееся позже абстрактного) нуждалось в ином названии, отделяющим его от многообразия других экспериментов в рамках нефигуративности, позволит глубже понять природу как беспредметного, так и абстрактного искусства и при необходимости размежевать их.

Беспредметность действительно продолжает дело абстракции, однако в то же время выводит идею нефигуративности на принципиально новый уровень: если абстракционисты визуально продемонстрировали идею единства всего сущего в мире (первоэлементы рассмотрены В. Кандинским как универсальный материал, из которого состоит действительность), а также визуализировали образ реальности во всей ее необъятной широте и сложности, то беспредметники усовершенствовали принцип работы с первоэлементами живописи, утвердив строгий критерий их отбора и со средоточившись на их использовании как структурных и символьских элементов при построении нового мира, новой (иной) реальности. Эта художественная интенция, выразившаяся в настойчивом созидании (утверждении) первоформ и через них – проектов, буквально планов по иной организации мира, позволяет говорить о беспредметном искусстве как о самостоятельной области в нефигуративной живописи.

На наш взгляд, и создание, и восприятие беспредметного искусства осуществляется иначе, нежели создание и восприятие абстрактного произведения. «Распыляя» материю, Кандинский как бы визуализирует свой психофизиологический опыт и представляет его в том виде, который предполагает взаимодействие со зрителем на уровне свободных ассоциаций (ассоциативно-психологическое восприятие). Спонтанность (пусть и не абсолютная) творческого процесса (в работах середины 1900–1910-х гг.) как способ выявления субъективных ощущений и импульсов подсознания предполагает приоритет эмоционального и интуитивно-рационального и в ходе «прочтения» этих произведений. Кандинский

изначально исходит из того, что в его произведении находит об-разное воплощение движение мировой души (о которой писали Р. Штайнер [15] и Е. Блаватская [3]), интуитивную сопричастность которой естественно ощущать любому человеку². Следовательно, и герменевтика, предполагающая (по Х.- Г. Гадамеру [4]) не вос-создание аутентичного (авторского) текста (замысла), а продолжение его, и психоаналитический метод могут дать результаты прочтения этих произведений. При этом незнание первородного мотива не будет являться препятствием для плодотворного диалога с произведением. Обнаруживая в рисунке линий или цветовых пятен явление реаль-ности или какую-либо умозрительную конструкцию, которые не соотносятся с «первосмыслом», реципиент не лишается возмож-ности испытать чувство эмоциональной сопричастности или просто включения в процесс объективированного самонаслаждения, о чем писал Т. Липпс [8]. Взаимодействуя таким образом с многочислен-ными беспредметными произведениями русских художников начала XX в., в которых представлены сюжеты с простейшими геометри-ческими фигурами, несведущему человеку будет сложно отделаться от мысли, что рефлексия художников на тему геометрических фигур чрезмерна, и эмпатии может не возникнуть. Очевидно, что ключевую роль сыграла бы осведомленность в отношении системы образов или отдельных знаков, к которым отсылают образы беспредметно-го искусства. Применение иконологического метода Э. Панофского к произведениям беспредметного искусства с целью интерпретации позволяет последовательно раскрывать символическое значение первоформ, которыми оперирует беспредметная живопись и с по-мощью которых, на наш взгляд, художник создает цепь референ-ций, в итоге приводящую к образам сакрального искусства³. Форма с закрепленным за ней национальной изобразительной традицией (иконописью) определенным содержанием вполне отчетливо вновь проявилась в XX в. Так, беспредметники заимствуют такие иконо-графические элементы, как красный квадрат, черный овал, красный и черный крест. «Формы-символы»⁴ [12, с. 208], будучи наделенными определенными смыслами, создают своего рода иконографию бес-предметного искусства – устойчивую систему образов. Если символ

является порождением коллективного сознания, то форма-символ используется как инструмент индивидуального познания мира посредством образов искусства. Понятие «форма-символ» является обозначением открытых отдельным художником графем (крест, луч, овал, квадрат, треугольник и т. д.), которые нередко отсылают к универсальным символам и актуализируют их, но также кодируют и транслируют новые смыслы.

Сам способ взаимодействия первоэлементов в беспредметных работах К. Малевича, О. Розановой, А. Родченко, И. Клюна со свойственным их произведениям отстраненным, надмирным характером призван настроить зрителя на особый вид диалога с образом через умозрительное восприятие этих микросюжетов как универсальных формул бытия.

При этом первое беспредметное течение в отечественном искусстве – супрематизм Малевича – буквально само становится миром (пользуясь терминологией Нельсона Гудмена [5]), элементы иконографии которого прочно входят в системы других отечественных художников. В итоге формируется единая образная система беспредметной живописи, основными элементами которой выступают такие формы-символы, как квадрат или неправильный четырехугольник (черный, красный, синий, белый, зеленый), круг (белый и черный, часто – желтый, красный и голубой), овал (особое значение имеет белый овал), крест или крестообразная конструкция, дугообразные линии. Именно язык беспредметного искусства в рамках отечественной живописи становится общедоступным, так как в основе своей имеет систему (абстрактное искусство не сформировало подобной системы) и конкретную смысловую программу.

Новые системы (И. Клюна, М. Матюшина, А. Родченко, Л. Поповой, О. Розановой) существуют и развиваются теперь в рамках диалога (иногда полемики) в первую очередь с супрематизмом, а также демонстрируют включенность в общий символический контекст образной системы именно беспредметности. В произведениях И. Клюна используются мотивы, известные нам по работам Малевича: противопоставление красных и черных форм, сопоставление круга, креста и квадрата, синий четырехугольник, желтый

круг, противопоставленный черному кругу, вытянутая форма (полоска), наложенная на круг (или на форму с выемкой – новаторство Клюна), белый квадрат и белый овал, сопоставление квадрата и круга (например, в «Сферической необъективной композиции», 1922–1925). Однако Клюн также предпринимает попытку углубить супрематическую систему. С 1917 г. он экспериментирует с эффектами проницаемости и темного фона в рамках супрематизма, а также наложением большого количества треугольных, квадратных и круглых плоскостей друг на друга. Используя светоцветовой художественный принцип (находит максимальное воплощение в работах, выполненных в первой половине 1920-х гг.), Клюн сообщает супрематизму несколько неожиданный импульс в сторону миметичности. Серия «Сферических построений», созданная в начале 1920-х, в которую входят такие работы, как «Сферическая композиция» (1922), «Композиция. Построение по органическому и декоративному принципам» (1920–1923), показывает, что Клюн (вероятно, полемизируя с Малевичем) теперь отдает предпочтение круглым и шарообразным формам (в том числе с ободками), а также активно прибегает к «распылению» формы (первой это начала делать Розанова, называя «преображенным колоритом», а Малевич – цветописью). Удвоение мотива круга или треугольника в работах Клюна 1920-х гг., с одной стороны, является проявлением полемики с системой Малевича (он не склонен удваивать фигуры), но с другой – прочитывается символически именно внутри супрематической логики как намеренное усиление, нагнетание символического звучания определенной первоформы.

Произведения А. Родченко также прочитываются именно в контексте образной системы беспредметного искусства. В серии «Черное на черном» он идет не только по пути противопоставления черного белому, но и по пути противопоставления окружных форм квадратным. В произведении «Треугольники» (1918) заметны одновременно и ориентация на супрематизм (цвет, белая супрематическая среда), и при этом обращение к редкой для супрематизма Малевича форме: в этом суть полемики Родченко, которая не так уж активна – выбор нетипичной формы, нетипичного цвета.

В отличие от произведений Малевича, где треугольник привычно выступал в роли преображающего элемента, в данной композиции Родченко отсутствует «преображаемый» объект, зато присутствует дублирование треугольной формы, что, несомненно, должно считываться символически. Положение треугольников в пространстве, разнонаправленный характер их движения, мотив наложения и цвет (красный выступает символом человеческой, а черно-золотой – божественной природы) – все эти решения определяются стремлением создать образ по правилам, утвержденным беспредметным искусством Малевича. Вполне вероятно, при помощи первоформ и закрепленных за ними символических значений Родченко таким образом символически представляет идею о двойственной природе Христа. Симптоматично то, что Родченко, исследуя возможности разных первоэлементов, настойчиво избегает квадрата, изображает его редко и обязательно в ракурсе. Как и на заре футуризма в России, популярность снова приобретают такие первоэлементы, как круг и треугольник. Самоценный, нединамичный квадрат, выполнив свою функцию, вновь уходит в тень.

Образы Клюна и Родченко, созданные в диалоге и полемике с Малевичем, говорят о том, что, в отличие от абстрактного искусства, беспредметная живопись стремится к проявлению более конкретных смыслов. Используя первоформы и закрепившиеся за ними определенные символические и пластические значения, художники при помощи образов-сообщений создают определенную систему, своеобразную иконографию беспредметного искусства. Таким образом, беспредметное искусство нацелено на совершенно иное восприятие, которое, конечно, предполагает ассоциативное воздействие, но также апеллирует к определенному знанию и включенности в традицию.

Беспредметник, понимая, что и «человеческое „я“ само по себе трансцендентно, т. е. это некий иной мир (внутренний мир) относительно физического мира» [10], смотрит на физическую оболочку мира, как бы осознавая себя проектором, который накладывает на нее собственную оптику. В то же время абстракционист словно отходит (абстрагируется) от своего «я» уровня метафизического

бытия, стремясь раствориться в видимом посредством сознания. В этом заключается, в частности, отличие «интуитивизма» М. Матюшина, стремившегося непременно преобразовывать чувственное переживание в конкретную формально-пластическую структуру (посредством интроспекции, то есть созерцания себя, того, что производит дух, и дальнейшего рационального воссоздания этого пластически), от метода раннего Кандинского, будто наслаждающегося неисчерпаемостью формального инструментария в возможностях передачи иррационального чувственного переживания. Хотя Матюшин, в отличие от Малевича, и не был нацелен на отставание символических форм как неких ценностей, все же он далек и от главной цели искусства Кандинского – передачи субъективной энергии подсознания.

Возможно, именно на заре существования нефигуративного искусства в отечественной живописи позиция беспредметника наиболее явно отличается от позиции абстракциониста и эти понятия становятся едва ли не антонимичными. Если абстрактное искусство В. Кандинского через разложение формы впервые обнаруживает выразительность первоэлементов живописи как таковых, то беспредметное искусство, пользуясь сделанными открытиями, активно и последовательно использует их потенциал. Как пишет Н. Л. Адаскина, беспредметное искусство не просто продолжает поиски абстрактного искусства, но углубляет восприятие реальности [1, с. 85]. Первоэлементы начинают восприниматься скорее как первоформы (минимальные формы), то есть символизированные знаки, а также как модули построения новой (неведомой) реальности. Через выстраивание сложных умозрительных ходов и создание герметичной системы образов, отсылающей при этом к художественной традиции, беспредметники формируют иной способ создания художественных смыслов, имеющий не так много общего с инструментарием по созданию художественного образа у абстракционистов.

Беспредметная живопись не апеллирует к действительности, не хранит и не кодирует какой-либо ее признак или черту, по которой можно было бы воссоздать целостный образ. И хотя

мы не исключаем, что художники-беспредметники могли отталкиваться от конкретных предметных мотивов (использовать их как визуальные стимулы), образ в беспредметном искусстве строится не за счет психоэмоциональной рефлексии, но благодаря символической редукции того или иного предметного мотива до знаковой формы (обязательным является наличие очевидной ассоциативной связи этого предметного мотива с символической формой) и интеграции ее как элемента в новую образную систему. При этом процесс абстрагирования (а точнее, концептуализация) в беспредметном искусстве чаще оказывается связан с отвлечением от образа искусства, классического или авангардного, чем от реального объекта или явления. Конечно, В. Кандинский также находил вдохновение в иконописи и лубке, однако в его творчестве анализу и систематизации подвергаются скорее не сами образы, а те впечатления, которые они на него оказывают. Кроме того, в беспредметном искусстве более отчетливо, нежели в абстрактном, прослеживается стремление к созданию мира как художественной системы с относительно устойчивыми значениями символических элементов (пространства, а также первоформ), функционирующей по неким универсальным и объективным законам. Хотя в произведениях абстрактного искусства мир тоже формируется согласно неким правилам, они не мыслятся неизменными, и большую роль в формировании пространства этой живописи и ее символической системы играют спонтанные внутренние движения художника.

Рассматривая беспредметное искусство как одну из линий абстрактного искусства, мы рискуем увидеть в нем в первую очередь результат формального эксперимента с набором простейших пластических единиц и готовых модулей (как результат деструкции предмета), но лишаемся возможности овладеть сущностным образным смыслом этих произведений, то есть их первоидеей. По этой причине и определение «геометрический» («геометрическая линия абстрактного искусства») также не вполне отражает суть беспредметной живописи как уникального художественного явления. Геометризация используется беспредметниками не только

в качестве формального приема и средства достижения стилистической однородности, но становится естественным свойством системы образов (первоформы отсылают к универсальным знакам-образам, которым присущ геометризм как простейший способ визуального упорядочивания и конструирования как реальности, так и умозрительных представлений). Е. А. Лукьянов цитирует в связи с этим современника Малевича художника Вячеслава Завалишина: «Геометрические абстракции в различных комбинациях составляют мускулатуру супрематизма. Но это именно мускулатура, а не супрематизм в собственном смысле слова» [9]. Потому ошибочно считать, что смысл супрематизма, а также других видов беспредметного искусства (в произведениях И. Клюна, О. Розановой, А. Родченко и др.) заключался только в обнаружении скрытой математики и архитектоники мира, в худшем варианте прочтения – в игре мертвыми формами.

На наш взгляд, термины «беспредметник» и «абстракционист», а также «беспредметная живопись» и «абстрактная живопись» не должны употребляться как тождественные понятия. Термин «абстрактное искусство» следует использовать в более узком смысле, для обозначения нефигуративного искусства, которое является специфическим способом передачи субъективного опыта переживания. И в таком случае эти произведения могут не являться беспредметными. В то же время термин «беспредметное искусство» должен применяться по отношению к геометрическому течению нефигуративной живописи (супрематизму и альтернативным вариантам), объединяющему в первую очередь таких художников, как К. Малевич, О. Розанова, И. Клюн, А. Родченко, М. Матюшин и отчасти М. Ларионов, стремившихся уйти от выражения личных эмоций, но донести универсальную духовную идею.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По мнению С. Е. Можнягуна, абстрагирования не может быть там, где отказываются от познания действительности. Он не раз подчеркивает отличие абстракций научной от абстракции в искусстве [см.: 11].

² Р. Штайнер, которого, несомненно, изучал В. Кандинский и идеями которого он вдохновлялся, в книге «Теософия: введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека» писал о раскрытии смысла мира через душу человека, о хранении в глубине человеческой души высших законов и о вечной мировой гармонии, под которой он понимает Бога. Штайнер говорит о том, что душа не замкнута в личности, но личность человека является лишь органом, благодаря которому может выразиться мировое пространство [см.: 15]. О фундаментальной идентичности всех душ единой мировой сверхдуше пишет и Блаватская [см.: 3].

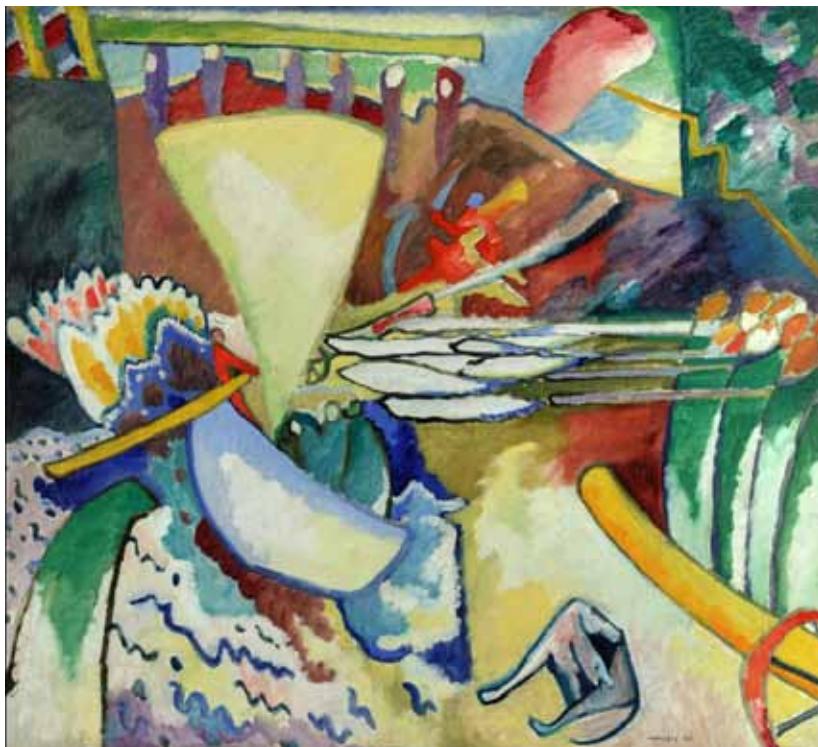
³ Язык альтернативного пластического выражения, коим стала беспредметная живопись, формировался в значительной степени под влиянием иконописи, которая не только повлияла стилистически, но и определила семантические акценты.

⁴ «Форма-символ» – понятие, введенное в изобразительное искусство художником П. Кондратьевым в 1970–1980-х гг.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Адаскина Н. Л.* Абстракция-беспредметность: начала и концы // Беспредметность и абстракция. М. : Наука, 2011. С. 82–95. (Серия «Искусство авангарда 1910–1920-х годов» / Рос. акад. наук ; Науч. совет «Ист.-теоретические проблемы искусствознания» ; Комис. по изучению искусства авангарда 1910–1920-х гг. ; М-во культуры РФ ; Гос. ин-т искусствознания).
2. Беспредметность и абстракция. М.: Наука, 2011. 629 с. (Серия «Искусство авангарда 1910–1920-х годов» / Рос. акад. наук ; Науч. совет «Ист.-теоретические проблемы искусствознания» ; Комис. по изучению искусства авангарда 1910–1920-х гг. ; М-во культуры РФ ; Гос. ин-т искусствознания).
3. *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. I : Космогенез // The Theosophical Society International Headquarters – Pasadena, California. URL: https://www.theosociety.org/pasadena/sd-ru/ru_sd_vol_1.pdf (дата обращения: 09.08.2024).
4. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики : пер. с нем. М. : Прогресс, 1988. 704 с.
5. *Гудмен Н.* Способы создания миров. М. : Идея-пресс ; Практис, 2001. 376 с.
6. *Иоффе И.* Кризис современного искусства. Л. : Прибой, 1925. 64 с.
7. *Ковтун Е. Ф.* Русский авангард 1920–1930-х годов. СПб. : Аврора ; Бурненут: Паркстон, 1996. 287 с.
8. *Липпс Т.* Эстетика // Философия в систематическом изложении : уч. пособ. М. : Территория будущего, 2006. С. 364–402.
9. *Лукьянов Е. А.* Супрематические прозрения Льва Толстого и философские откровения Казимира Малевича // Казимир Малевич. 1879–1935 : сайт, посвящ. художнику. URL: <https://k-malevich.ru/library/malevich-klassicheskiy-avangard-vitebsk-9-9> (дата обращения: 09.08.2024).

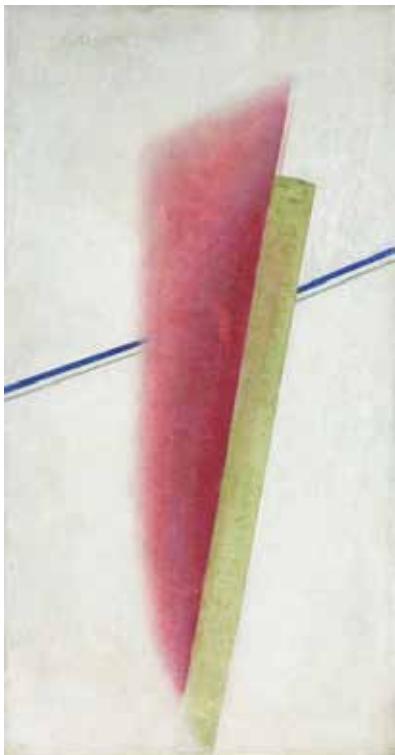
10. *Малей А.* Трансцендентная реальность // Малевич. Классический авангард. Витебск : [альманах]. Вып. 8. Минск : Экономпресс, 2005. С. 170–179.
11. *Можнягун С. О* модернизме. Этюд второй. Феномен беспредметничества. М. : Искусство, 1974. 240 с.
12. Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века : выставка в галерее Гмуржинска, Кельн, 1999–2000 : [каталог] / науч. ред. А. Повелихина. М. : RA, 2000. 131 с.
13. *Сарабьянов А. Д.* Беспредметное искусство // Онлайн-энциклопедия русского авангарда. URL: <https://rusavangard.ru/online/history/bespredmetnoe-iskusstvo/> (дата обращения: 09.08.2024).
14. *Сарабьянов А. Д.* Абстрактное искусство // Онлайн-энциклопедия русского авангарда. URL: <https://rusavangard.ru/online/history/abstraktnoe-iskusstvo/> (дата обращения: 09.08.2024).
15. *Штайнер Р.* Феософия. Введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека. СПб. : тип. М. М. Стасюлевича, 1910. 183 с.



1. В. В. Кандинский. Импровизация № 11. 1910. Холст, масло.
Государственный Русский музей



2. А. М. Родченко.
Треугольники. 1918. Дерево,
масло. Астраханская картинная
галерея им. П. М. Догадина



3. И. В. Клюн. Композиция. 1920.
Картон, масло. Государственная
Третьяковская галерея



4. И. В. Клюн. Беспредметное
по принципу свет-цвет. 1921.
Картон, масло. Государственная
Третьяковская галерея