

Беспредметная словопись Казимира Малевича

В начале было слово — как таковое!
Затем — буква — как таковая!

Велимир Хлебников открыл, что слово в поэзии — это не только строительный материал для создания некоего поэтического смысла, а само по себе поэзия. Но, разумеется, не просто брошенное как попало, а взятое, означенное поэтом.

Алексей Крученых, уловивший идею Хлебникова, заговорил уже о букве как таковой, как знаке поэзии.

В то же время Хлебников говорил, что «слово должно смело последовать за живописью».

Он увидел, что кубисты и футуристы начали создавать смыслы самой фактурой, а не воссозданием предметов.

Явилось и слово о живописи как таковой самих художников. Василий Кандинский, Давид Бурлюк, Ольга Розанова здесь были пионерами. Эти художники сказали важные слова о новом искусстве. Статья Ольги Розановой, опубликованная в 1913 году в третьем сборнике «Союз молодежи», называлась «Основы Нового Творчества и причины его непонимания» и в компрессивном виде представляла то направление, которому посвятит свою обширную словопись Казимир Малевич. «Современное искусство не является более копией реальных предметов, оно поставило себя в иную плоскость, оно реши-

тельно перевернуло то понятие об искусстве, которое существовало до сих пор», — писала Розанова¹.

Малевич учился у талантливой московского художника и педагога Федора Ивановича Рерберга, который не только преподавал, но и писал книги, нацеленные на воспитание будущих мастеров — о самой профессии, о красках и художественных материалах, систематизировал курс по истории искусств.

Возможно, именно от учителя Малевич перенял стремление к систематизации и всестороннему представлению искусства. Однако идеи нового искусства были им восприняты совсем в других кругах художников и поэтов — самых радикальных: Наталья Гончарова, Ольга Розанова, Михаил Ларионов, Давид Бурлюк, Михаил Матюшин, Алексей Крученых, Велимир Хлебников, Владимир Маяковский, Владимир Татлин, Любовь Попова, Надежда Удальцова, Александра Экстер...

Сам, по его словам, «бескнижный», он, начиная с 1915 года погружается в создание текстов, параллельных своим живописным поискам.

19 декабря 1915 года в Петрограде открылась «Последняя футуристическая выставка картин “0,10”». Казимир Малевич, уже известный к тому времени художник, работавший в разных направлениях, явился здесь супрематистом. 39 его работ, возглавляемых «Черным квадратом», произвели серьезный поворот в представлении об искусстве, и в самом явлении искусства. Более того, Малевичу удалось с помощью Михаила Матюшина издать к выставке брошюру «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм». Это был своего рода манифест, представляющий новое направление.

Возмущение критики вызвал «Черный квадрат» (в каталоге выставки он назывался «Черный прямоугольник»), помещенный автором в красном углу. Известно резкое высказывание Александра Бенуа в газете «Речь»: «Без номера, но в углу высоко под самым потолком, на

¹ Цит. по републикации Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. — М.: Наследие, 1999. — с. 230.

месте святом повешено “произведение”... г. Малевича, изображающее черный квадрат в белом обрамлении. <...> Черный квадрат в белом окладе — это не просто шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через попрание всего любовного и нежного приведет всех к гибели»².

Свои возражения критику Малевич высказал в «открытом» письме, которое не было опубликовано, но с тех пор Бенуа в тексте и подтексте постоянно присутствует во многих вербальных работах Малевича. Мнение, пусть и консервативного, но художника и вообще человека, разбирающегося в искусстве, явно задело Малевича. Его замысел оказался не понят либо не так прочитан. Возможно, что это также подтолкнуло его в дальнейшем к подробному разъяснению своего метода. А Бенуа его высказывание еще аукнется не раз...

Малевич в брошюре-манифесте говорит только об искусстве, об отходе от всех течений и направлений ради перехода к супрематизму. Он не включает ничего общественного, социального. Между тем, возможно, что не случайно именно на втором году войны он окончательно приходит к супрематизму, к входу в беспредметность. Не подтолкнула ли его к этому ситуация войны? В этот период он ведь контактирует с Маяковским, они даже вместе работают над военными лубками. А стихи Маяковского в это время печатаются («Мама и убитый немцами вечер», «Вам!») и он их читает в разных аудиториях. Как предположение. Эта черная икона в красном углу и эти крест, прямоугольники и черный круг — не могут ли быть подсознательной реакцией художника? Апокалиптические, эсхатологические настроения тех лет в художественных и интеллектуальных кругах, думается, не могли обойти Казимира Малевича.

² Цит. по: Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932. (Исторический обзор). Т. 1. Боевое десятилетие. СПб. 1996, с. 262.

Американский исследователь русского авангарда Джон Боулт также рассматривает «Черный квадрат» в контексте мировой войны, как борьбу светлых сил с темными: «Разумеется, военный символизм “Черного квадрата” — лишь один из многих возможных аспектов интерпретации картины, однако самое время ее появления (важный поворот в русско-германском конфликте), а также сведение изображаемого к абсолютному позитиву и негативу не могли не вызвать ассоциации с фатальным столкновением сил на Восточном фронте». Здесь же исследователь отмечает возможное влияние солнечного затмения 8 августа 1914 года³.

Впрочем, открытие сотрудников Третьяковской галереи осенью 2015 года (как раз к 100-летию создания знаменитого полотна!), после специального просвечивания слоя краски, представляет еще один поворот в отношении этой работы. Под слоем краски обнаружена надпись рукой Малевича: «Битва негров в темной пещере», прямо отсылающая к известной картине в виде черного прямоугольника (1882 г.) французского художника и писателя Альфонса Алле, которая называлась «Битва негров в темной пещере глубокой ночью».

Алле был известен своими литературными и художественными работами, которые относят одновременно и к юмористическим, и к абсурдным, преддадаистским и предсюрреалистским. В русском авангарде смеховая культура была весьма развита. Достаточно сказать, что одним из знаковых и манифестных произведений русского авангарда является «Заклятие смехом» Велимира Хлебникова. Смеховое начало было свойственно и художникам — Михаилу Ларионову, Давиду Бурлюку, Казимиру Малевичу (особенно периода примитивизма и кубофутуризма).

Абсурдный характер названий картин Алле Малевичем был вполне уловлен и преобразован по-своему.

³ Боулт Джон Э. Свет и тьма: Солнечное затмение как кубофутуристическая метафора // Авангард и остальное. Сборник статей к 75-летию А.Е. Парниса. М.: Три квадрата, 2013, с. 623-638. Цит. с. 632.

У Алле ведь был еще и прямоугольник, покрашенный красным. Он назывался «Уборка урожая помидоров на берегу Красного моря апоплексичными кардиналами». «Красный квадрат» (не совсем квадратный) Малевича именовался вначале «Женщина в двух измерениях», затем «Живописный реализм крестьянки в двух измерениях». О том, что общество («общезитие») дало ему значение «сигнала революции», художник написал уже в 1920 году. Так что вполне возможно, что была, в том числе, игра с «монохромными» картинами Алле.

Но при этом нельзя забывать, что в основе поисков авангардных художников, особенно Розановой, Малевича, Кандинского, Матюшина, Давида Бурлюка (и в другом роде Филонова) лежало в разной степени осознаваемое раскрытие базовых элементов живописи: точка, линия, круг, квадрат, крест, цвет, свет... Подобно тому как мельчайшие элементы открывались в естественных науках, это движение происходило и в искусствах — изобразительном, музыкальном, поэтическом, театральном...

Велимир Хлебников очень точно заметил: «Как химик разлагает воду на кислород и водород, так и эти художники разложили живописное искусство на составные силы, то отымая у него начало краски, то начало черты»⁴.

В дальнейшем Малевич будет представлять новое искусство, пришедшее от импрессионизма, через футуризм и кубизм к супрематизму, как высшей точке искусства (*supremus* (лат.) — высший, первейший, последний). Замечу здесь, что стремление к высшему, последнему, то есть по сути эсхатологическое стремление, было вообще характерно для художества (в самом широком плане) этой эпохи.

К супрематизму можно прийти только осознав значение беспредметности, только обретя свое «кредо», подобно Тертулиану: «Верую, потому что...».

⁴ Хлебников В.В. Собр. соч. в шести томах. Т. 6, книга первая / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. — М.: ИМЛИ РАН, 2005, с. 148.

И Малевич здесь и сейчас пришел свидетельствовать об истине! Он — не просто художник, а художник-пророк! Один из его текстов так и называется «Я пришел». На выставке «0,10» он демонстративно появился с плакатом на спине:

«Я Апостол новых понятий в искусстве и ХИРУРГ РАЗУМА сел на троне гордости творчества и АКАДЕМИЮ объявляю конюшной мещан».

(Роль поэта-пророка берут на себя Хлебников, Маяковский, Северянин. Можно сказать, что эта роль оказывается имманентно свойственна русским авангардистам, открывающим новые художественные миры).

Малевич готов уже развешивать тезисы, подобно Мартину Лютеру. Собственно говоря, его брошюры «От кубизма к супрематизму» (а было две редакции), особенно вторая, и есть такое собрание тезисов. Например:

«Живописцы должны бросить сюжет и вещи, если хотят быть чистыми живописцами».

Или:

«Вы восторгаетесь композицией картины, а ведь композиция есть приговор фигуре, обреченной художником к вечной позе»

И далее:

«Я говорю всем: бросьте любовь, бросьте эстетизм, бросьте чемоданы мудрости, ибо в новой культуре ваша мудрость смешна и ничтожна.

Я развязал узлы мудрости и освободил сознание краски.

Снимайте же скорее с себя огрубевшую кожу столетий, чтобы вам легче было догнать нас.

Я преодолел невозможное и пропасти сделал своим дыханием.

Вы в сетях горизонта, как рыбы!

Мы, супрематисты, — бросаем вам дорогу.

Спешите!

— Ибо завтра не узнаете нас».

Как видим, Малевич здесь говорит голосом библейского пророка. Этот слог с обращениями к «вы» от «я»,

с зачинами «ибо», «говорю вам», с глаголами в императиве, конечно, указуют на священные книги. Исследовательница творчества Малевича Александра Шатских пишет, что Евангелие «было, судя по всей словесности философа-самородка, его настольной книгой на протяжении жизни, главным референтным метатекстом».

Но, думаю также, что, несмотря на бескнижность, Малевич не мог не заглянуть и в «Так говорил Заратустра». В России, в переводах, можно сказать, сложился свой, русский Ницше, из которого каждый извлекал доступное ему. Ницшеанство носилось в воздухе тех лет. И опосредованно отзывалось через творчество Максима Горького, Андрея Белого, Маяковского, Велимира Хлебникова. Чуткий к семантике звука, Хлебников, вероятно, с памятью о Заратустре, называет своего героя ЗАНгези...

Вообще, заявленная Малевичем «бескнижность» вполне может быть частью его мистифицированного автожития, если вспомнить, как он выстроил хронологию создания полотен, переместив поздние работы в ранний период.

После революции появляется удобная площадка для высказывания — газета анархистов-синдикалистов «Анархия», в которой Малевич излагает основные принципы нового искусства. В этой газете он мог свободно высказывать идеи отделения искусства от государства, а также утверждать живопись как таковую. Тем более что он, подобно другим левым деятелям искусства, полагал, что революция совершилась и ради того, чтобы искусство вошло в жизнь не как украшение, а как составная часть жизни.

Эту мысль Малевич десять лет спустя отточил до формульности: «Наша современность должна уяснить себе, что не жизнь будет содержанием искусства, а содержанием жизни должно быть искусство, ибо только с этим условием жизнь может быть прекрасной».

В первой же опубликованной в «Анархии» статье, которую вернее будет назвать прокламацией, подписанной тремя фамилиями (Ал.Ган, А.Моргунов, К.Ма-

левич), воздается «жрецам буржуазного вкуса». Бенуа и Тугендхольд называются собирательно, причем имя Бенуа упоминается трижды! Концовка прокламации вполне в духе времени:

«Прочь с дороги, палачи искусства! Подагрики, вам место на кладбище.

Прочь все те, кто загонял искусство в подвалы. Дорогу новым силам!

Мы, новаторы, призваны жизнью в настоящий момент отворить темницы и выпустить заключенных»⁵.

В последующих статьях Казимир Северинович выскажет все, что он не успел высказать в дореволюционное время. Его проективные идеи здесь еще перегружены полемическими выпадами в адрес художников и критиков, которых он считал стоящими на пути новейшего искусства. Прежде всего почти уже нарицательный Бенуа, который, вероятно, даже не знал о существовании газеты «Анархия»...

Статьи Малевича в газете «Искусство коммуны» и журнале «Изобразительное искусство» в 1919 году более сфокусированы на конкретных проблемах. Он пишет о том, каким должен быть современный музей, какие памятники можно считать отвечающими современности. В этих статьях преобладает прагматизм художника, который твердо стоит на своей позиции новатора. В этом ряду выделяется статья, названная просто «О поэзии», напечатанная в журнале «Изобразительное искусство».

Надо сказать, что при всем отрицании Малевичем искусства образов, поэтичности, он как раз в своих текстах показывает владение образностью и поэтичностью. Поэтические тексты Малевича собраны Алексан-

⁵ Ср. с прокламированием Маяковского в том же году: «Только взрыв Революции Духа очистит нас от ветоши старого искусства.

Да хранит вас разум от физического насилия над остатками художественной старины. Отдайте их в школы и университеты для изучения географии, быта и истории, но с негодованием оттолкните того, кто эти окаменелости будет подносить вам вместо хлеба живой красоты». «Открытое письмо рабочим» напечатано в «Газете футуристов». Маяковский В.В. ПСС в 13 тт. Т. 12, с. 9.

двой Шатских в отдельный раздел в пятом томе и изданы книгой «Казимир Малевич. Поэзия» (М., 2000). Название совершенно правильное, возвращающее к исконному значению поэзии как творения. Именно так и понимал поэзию Казимир Малевич, сближая поэтический поиск с поиском живописным. В своих заметках о поэзии он особо подчеркивал приоритет звучания, совпадая не только с Крученых и с Хлебниковым, который говорил о «звуколюдях», но и с Кандинским, назвавшем книгу своих поэтических текстов «Звуки». В то же время сами тексты Малевича, за исключением нескольких заумных, представляют собой ответвления от его трактатов, а, возможно, своеобразные конспекты этих трактатов, которые сами по себе насыщены глубокой образностью. В словописии Малевича все взаимосвязано, взаимозависимо. В сущности, говоря словами Хлебникова, он писал своеобразную «Единую книгу», то тезисно, то развернуто проговаривая важные для него идеи. В тексте «О поэзии» Малевич, видимо, в параллель к своим размышлениям о живописи затрагивает онтологические свойства поэта. Таковыми он полагает ритм и темп. И сам поэт — это форма:

«Человек-форма такой же знак, как нота, буква, и только. Он ударяет внутри себя, и каждый удар летит в мир».

«Он сам как форма есть средство, его рот, его горло — средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог».

Здесь Малевич совпадает со своим единомышленником Алексеем Крученых, который выдвигал похожую максиму: «Поэт зависит от своего голоса и горла».

То есть оба художника уже предвидели перформативность и фактически ее утверждали. Вероятно, под влиянием Крученых Малевич написал несколько заумных текстов. Заумное он сопоставлял вначале с алогизмом, а затем с беспредметностью. И даже одно время выдвигал новое направление в изобразительном искусстве «заумный реализм». Он писал, что считает поэта Алексея Крученых «одним из главных врачей поэзии...

альфой заумного». Сербская исследовательница русского авангарда Корнелия Ичин пишет: «И Крученых, и Малевич своим творчеством разрушали фундамент, на котором держались поэзия и живопись. Поэзия обращалась уже не к слову, наполненному смыслом, а к звуку и к букве; живопись отрекалась от предметного мира и шагнула в сторону света, сознания и возбуждения духа»⁶.

В одном из писем 1913 года к теоретику и художнику Михаилу Матюшину (в том же году они вместе работают над оперой по тексту Крученых «Победа над Солнцем»), он писал: «... Я начинаю познавать, что в этом заумном есть тоже строгий закон, который даст право на существование картин. И ни одна линия не должна быть черчена без сознания сего закона, только тогда мы живы»⁷.

1910-е годы были для авангарда годами бури и натиска. С началом двадцатых наступает новый этап — утверждения нового искусства. И для этого нужны последователи, ученики. Малевич это понял, может быть, раньше других. Начинается его путь педагога. Краткое время в Москве и затем Витебск, где он и выдвигает идею утвердителей нового искусства — УНОВИС, в честь которого назовет Уной новорожденную дочь.

В Витебске Малевич передает свой опыт молодым художникам и работает над текстами. Полностью меняет кисть на перо, полагая, что сможет объяснить, утвердить найденное, постигнутое. Главная задача — утверждение беспредметности.

«Но я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т. е. к супрематизму, к новому живописному реализму — беспредметному творчеству», — писал он в брошюре-манифесте 1915 года. Но этого утверждения ему оказалось недостаточно, когда он столкнулся

⁶ Ичин Корнелия: «Нулевая степень разума»: Алексей Крученых и Казимир Малевич // Ичин К. Авангардный взрыв: 22 статьи о русском авангарде. СПб., 2016, с. 151-161, цит. с. 161.

⁷ Цит. по: Букша Ксения. Малевич. М.: Молодая гвардия, 2013, с. 88.

с реакцией современников и с необходимостью донести свои идеи до учеников.

И Малевич погружается в письмо, словно в аналог беспредметной чистой формы. Подобно тому как он записывал поверхность холста чистой, свободной от предмета живописью, он записывает листы бумаги словами, утверждающими, что все видимое есть только представление. Это слово он почерпнул из русского названия книги немецкого философа Артура Шопенгауэра «мир как воля и представление», которую он, по его словам, увидел в витрине книжного магазина, но не читал. И само слово интерпретировал по-своему, как то, что нам представляется и как мы это представляем.

Вот на удачу фрагмент из основного труда:

«Бог построил совершенство (общежитие). Но из чего построил, зачем и какие причины побудили его строить, какие цели и смысл был в его совершенстве?

Все это пытается разобрать человеческое представление — разбирает то, что представило себе. Но так как всякое представление — не действительность, то и все разбираемое представление не может быть действительностью. Следовательно, все разбираемое — ничто, т. е. Бог, вошедший в покой. И получилось, что ничто было Богом, — пройдя через совершенства, стало тем же ничем, ибо и было им.

“Ничто” нельзя ни исследовать, ни изучить, ибо оно “ничто”. Но в этом “ничто” явилось “что” — человек, но так как “что” ничего не может познать, то тем самым “что” становится “ничто”»⁸.

Можно множить и множить цитаты, но лучше читать сам текст, подряд или выборочно, чтобы вместе с автором прийти к абсолютной беспредметности. Но не в смысле понимания, не в смысле бытовой или акаде-

⁸ Иной взгляд на Ничто в искусстве предлагал Василий Кандинский в своей книге «О духовном в искусстве». Он разделял Ничто белого цвета, звучащее, «как молчание, которое может быть внезапно понято», и Ничто черного цвета, «как мертвое Ничто после угасания солнца, как вечное безмолвие без будущности и надежды». См. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве. Пер. с нем. Е. Козиной. М.: АСТ, 2018, с. 83.

мической логики. Здесь это не работает. Пристальная исследовательница словописи Малевича Александра Шатских в одном из своих предуведомлений к составленным ею томам собрания сочинений замечает, что «любое жесткоограничительное высказывание о малевичевской словесности априори некорректно, поскольку его тут же можно оперевергнуть с помощью текстов самого художника». Она же подчеркивает, что словесность Малевича «а-нормативна».

Чешский исследователь Моймир Грыгар, посвятивший ряд работ текстам Малевича, в статье «Противоречивость и единство мировоззрения Малевича» пишет:

«Малевич указывал, что супрематизм как “беспредметность” не поддается определению рациональными средствами и понятиями (...). Статьи Малевича о супрематизме нельзя, следовательно, рассматривать как научные исследования: они основаны на дедуктивном поиске многообразных значений и граней беспредметности; выводы он старался сделать из этого сложного и таинственного явления, прибегая, как правило, к метафорическому толкованию, к аналогии, к символическому объяснению слов, знаков и формул»⁹.

В связи с этим вспоминается высказывание Андрея Белого в пояснительном слове к его «Глоссолалии»: «Критиковать научно меня — совершенно бессмысленно!»¹⁰ Этот, по сути, трактат он демонстративно называет «Поэмой о звуке». По а-нормативности можно найти немало точек сближения между текстами Малевича и Белого. Александра Шатских находит сближения словописи Малевича с прозой Андрея Платонова (особенно, думается, с несобственно прямой речью героев его «Чевенгура», но это отдельная тема).

⁹ Грыгар М. Знакотворчество: Семиотика русского авангарда / Перевод М. Шерешевской, Е. Чебучевой, Г. Вириной — СПб.: Академический проект, Изд-во ДНК, 2007, с. 294-295.

¹⁰ Андрей Белый. Глоссолалия. Поэма о звуке. Томск: Водолей, 1994, с. 4.

«В теории познания Малевич придерживался агностицизма»¹¹, — пишет Моймир Грыгар в цитированной работе, т. е. принципиальной непознаваемости мира. Закljučая трактат «Бог не скинут», Малевич пишет: «Как я раньше говорил о том, что ничего нельзя доказать, определить, изучить, постигнуть, то и все определения остаются недоказанными, ибо если бы было что-либо доказано, было бы, конечно, для Вселенной и самих себя. Отсюда всякое доказательство — простая видимость недоказуемого. Всякую видимость человек называет предметом, таким образом предмета не существует в доказуемом и в недоказуемом».

Хотя буквально перед этими строками прочтем следующее: «Итак, разрушаются видимости, но не существо, а существо, по определению самим же человеком — Бог, не уничтожимо ничем, раз не уничтожимо существо, не уничтожим Бог. Итак, Бог не скинут». (В расширенном варианте текст «Бог не скинут» войдет в трактат «супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» и приобретет новое измерение (2-я глава 2-ой части)).

Перед нами фактически поэма о Боге. Но о Боге особом — супрематическом, или Боге беспредметности. Боге присутствия и отсутствия. Боге помышленном и Боге внемысленном. Боге совершенства и Боге в процессе творения.

Здесь выявляется множество пересечений — ассоциативных — например, с идеей богочеловечества Владимира Соловьева, с идеями Павла Флоренского о равенстве макрокосма и микрокосма.

У Малевича:

«Череп человека представляет собою ту же бесконечность для движения представлений, он равен Вселенной, ибо в нем помещается все то, что видит в ней; в нем проходят также солнце, все звездное небо комет и солнца, и так же они блестят и движутся, как и в природе, так же кометы в нем появляются и, по мере своего

¹¹ Грыгар М. Цит. соч., с. 291.

исчезновения в природе, исчезают и в нем, все проекты совершенств существуют в нем».

У Флоренского:

«Человек есть сумма мира, сокращенный конспект его; мир есть раскрытие Человека, проекция его. Эта мысль о Человеке как микрокосме бесчисленное множество раз встречается во всевозможных памятниках религии, народной поэзии, в естественнонаучных и философских воззрениях древности».

У Андрея Белого: «Космос, твердея, стал полостью рта»¹².

Малевич, безусловно, причастен к русскому космизму. Об этом свидетельствуют его супрематические композиции, напоминающие современные космические станции, его идеи архитекторов, спроектированные им «планиты», в которых поселятся «земляниты» (неологизмы авторства Малевича). И, конечно, его идея беспредметности, которую можно уподобить невесомости в безвоздушном пространстве. Он и говорит о том, что чистая супрематическая живопись не знает ни верха, ни низа, ни правого, ни левого. То есть это живопись равная космосу. Живопись, подвергнутая распылению. Особо он сосредотачивается на проблеме снятия веса, что вообще-то означает снятие земного тяготения.

Малевич в своей словописии приходит к наиболее радикальному — супрематическому — в его терминологии — блаженному ничто. Это «ничто» будут сравнивать с буддистской практикой погружения в нирвану¹³.

В своем неустанном записывании белых листов Малевич приходит к идее экономии энергии и вечного покоя. Можно и не говорить здесь об утопии, ибо Малевич жил в эпоху настолько обостренного утопизма, что в это время появляется и первая антиутопия — роман

¹² Белый Андрей. Глоссология. Поэма о звуке. Томск: Водолей, 1994, с. 6.

¹³ См. Ичин К. Супрематические размышления Казимира Малевича о беспредметном мире // Ичин К. Авангардный взрыв: 22 статьи о русском авангарде. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016 с. 367-380.