



Научная статья
УДК 7.036/037+7.013
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.016

Расширение пространства: преемственность в развитии идеи пространства-времени между первой и второй волной русского авангарда



Рюмина Елена Александровна ^a

^a *Арт-критик, арт-куратор, Москва, Российская Федерация*

^a *elrum16@mail.ru*

Аннотация. Цель статьи — проследить преемственность в развитии идеи и понятия пространства-времени между «первой волной» и «второй волной» русского авангарда, пользуясь методом «прибавочного элемента» К. Малевича. Развитие именно этих идей и понятий оказалось решающим для искусства всего XX века и далее, продолжая распространяться на новые его формы, включая инсталляции, перформансы и digital art. Трансформация этих идей и понятий оказалась такой же важной, как открытие в эпоху Ренессанса пространственного измерения в изображении — перспективы. Апеллируя к теоретическим работам К. Малевича, а также к философскому и научному контексту его времени и XX века, исследование демонстрирует онтологическую преемственность по существу идей первых русских супрематистов и дальнейшее развитие их сегодня. В статье эта преемственность показана на примере творчества двух живых классиков второй волны русского авангарда 1960–1970-х годов — Сергея Бордачёва и Александра Юликова. Работы обоих художников находятся в коллекциях Третьяковской галереи, Русского музея, музея Циммерли (США) и центра Помпиду (Франция).

Ключевые слова: русский авангард, пространство-время, супрематизм, Казимир Малевич, Роджер Пенроуз, Сергей Бордачёв, Александр Юликов

Для цитирования: Рюмина Е.А. Расширение пространства: преемственность в развитии идеи пространства-времени между первой и второй волной русского авангарда // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 190–205. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.016>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/913>

Original article

Expansion of space: continuity in the development of the idea of space-time between the first and second waves of the Russian avant-garde

Elena A. Ryumina ^a^a *Art-critic, art-curator, Moscow, Russian Federation*^a *elrum16@mail.ru*

Abstract. The article aims to demonstrate the continuity in the first and second Russian avant-garde art regarding the development of the space-time concept. The general method applied in my research follows the theory of “surplus element” developed by Malevich. His ideas and concepts had become a key contribution to the art of the 20th century and continued to influence such novel artistic phenomena as installation, performance and digital art. Transformation of these ideas and concepts appeared to be equally important as the discovery of visual perspective in the art of the Renaissance. Addressing the theoretical works of Kazimir Malevich as well as the philosophical and academic context of his time and the 20th century in general, this article reveals essential ontological links between the first and second Russian avant-garde art, the ideas of the early Russian Suprematists and their evolution today. This is achieved on the example of some living classics of the second Russian avant-garde such as Sergey Bordachev and Alexander Yulikov; works by both artists are in the collections of the Tretyakov Gallery (Moscow, Russia), Saint-Petersburg Russian Museum (Russia), Zimmerli Museum (New Brunswick, USA) and Georges Pompidou Center (Paris, France).

Keywords: Russian Avant-Guard, space-time, suprematism, Kazimir Malevich, Roger Penrose, Sergey Bordachev, Alexander Yulikov

For citation: Ryumina, E.A. (2022) ‘Expansion of space: continuity in the development of the idea of space-time between the first and second waves of the Russian avant-garde’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 190–205. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.016. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/913> (In Russ.)

*Памяти куратора, искусствоведа
Виталия Владимировича Пацюкова*

Введение

Взаимосвязь между первым и вторым русским авангардом (термин М. Гробмана, чаще используется за рубежом) в последние годы становится всё более очевидной специалистам, что отражается и в экспозиционной стратегии, и в концепциях выставок в государственных музеях.

Так, на выставке «Живая линия» художника-кинетиста Вячеслава Колейчука (1941–2018) в «Новой Третьяковке» в Москве (2021) произведения автора были аккуратно вписаны в постоянную экспозицию искусства XX века Третьяковской галереи, коррелируясь с «Черным квадратом»

Малевича, «Летательным», живописью Александра Древина и А. Родченко, работами Георгия и Владимира Стенбергов, Карла Иогансона, Константина Медунецкого, заложивших основу развития конструктивизма. Экспозиция завершалась уже самостоятельным залом В. Колейчука. В июне 2019 г. в ММОМА прошла выставка бывшего «белютинца», впоследствии художника-математика Александра Панкина (1938–2020) «Между нулем и единицей. Александр Панкин и авангарды», где были соединены в одной экспозиции произведения А. Панкина и конструктивиста Якова Чернихова, Бориса и Марии Эндер, Николая Суетина, ученика Малевича Ильи Чашника и А. Родченко. И наоборот, на выставке к 125-летию со дня рождения «космиста» и ученика Малевича Ивана

Кудряшова в Третьяковской галерее (2021) наряду с его современниками и учителями (К. Малевич, Натан Певзнер, Вера Ермолаева, Иван Ключ, Густав Клуцис) участвовали работы художников уже второй волны русского авангарда — Лидии Мастерковой, успевшей в 1960-е познакомиться с Кудряшовым лично, и «шестидесятника» Владимира Немухина. В 1962 году Ивана Кудряшова заново открыл Георгий Костаки. Период творчества ученика Малевича Кудряшова в 1960-е годы и до конца его жизни в 1972 году искусствоведами назвали «возвратным супрематизмом» [1, с. 206].

Организуя выставку «Формы в пространстве» представителя второй волны русского авангарда, самого молодого участника «Бульдозерной выставки» Сергея Бордачёва (1948 г.р.), автор данной статьи апеллировал в концепции выставки к супрематистам — К. Малевичу, Е. Ключу, Э. Лисицкому, а также Екатерине Низен и В. Кандинскому.

Интерес русских/советских художников второй волны русского авангарда с конца 1950-х к искусству первой волны русского авангарда, и в частности к супрематизму, который в те годы в большей части продолжал оставаться «за железным занавесом» даже для отечественных художников (при этом речь шла о произведениях, а еще не о теоретических изысканиях первых русских авангардистов), не случаен: этому способствовала эпоха хрущевской оттепели, осуждение культа личности Сталина, допущение большей личной свободы и доверия в обществе, выставка современных работ Пикассо в 1956 г. в ГМИИ им. А.С. Пушкина (при активном содействии И. Эренбурга, дружившего с художником), американская национальная выставка в Сокольниках в 1959 г. и французская национальная выставка в Москве в 1961 г. В 1958–1960 гг. в СССР начали выходить сборники статей иностранных авторов об импрессионизме и постимпрессионизме. Произошло в определенной степени возвращение к чистоте «революционного духа» первой волны русского авангарда и более тесное знакомство с современными тенденциями в мировом искусстве.

Однако это не единственная причина обращения художников второго русского авангарда к раннему первому. Искусствовед и куратор Виталий Пацюков в своей работе «Вектор Малевича» (не опубликована, 2003)¹ писал: «...отбрасывая социальный контекст существования “запрещенного искусства» или атмосферу так называемой неофициальной художественной жизни всех 60-х годов, можно заметить их внутреннюю связь с энергетикой послереволюционного десятилетия советской России. И там, и тут сохраняется “метафизический контекст”, где “существование истины” поддерживает веру в автономность искусства и чистоту

его символики. И с этой точки зрения внутри русского искусства совершенно нет различий между Родченко, Малевичем, Булатовым» [2, с. 18]. Илья Кабаков также рассматривает содержание «запрещенного искусства» «...как напряженную, накаленную творческую атмосферу, необычно загадочную, творческую, продуктивную, разнообразную» [3, с. 179]. «Именно Илья Кабаков становится первым среди наших современников, кто открывает связь этих двух культурных пространств, несмотря на их совершенно разный характер, социальное окружение и историко-динамические ориентиры: “По сложности процессов, по их разнохарактерности и разнонаправленности, по спонтанности и внезапности взрыва, по множественности причин и переплетений, которые пришлись на одно время и сомкнулись на явлении, которое потом назвали “неофициальным искусством”, 60-е годы, возможно, будут сравнимы с 20-ми годами, но, разумеется, это ясно станет, как всегда, в будущем...” [3, с. 179]. Очевидно, это будущее уже наступает, и диалог между 1920-ми и 1960-ми годами в русском искусстве обретает свою актуальность. В этом диалоге заключена вся типология и драматургия пространственных трансформаций в визуальной культуре XX века, отразивших духовные процессы истории», — пишет В. Пацюков.

Здесь очень важно определение «пространственные трансформации». Виталий Пацюков, получивший первое образование в Московском авиационном институте, хорошо знал законы физики и аэродинамики. Совершенно не случайно он рассматривал творчество К. Малевича, которым занимался всю жизнь наряду с актуальным искусством, с позиций этих законов. С другой стороны, такой взгляд на развитие супрематизма и искусства в целом заложил и сам К. Малевич и его современники, отталкиваясь от контекстуальной современной им научной и философской среды и теорий, во многом предвосхитив многие открытия в науке XX века, произошедшие уже после их ухода из жизни.

За десятилетия, прошедшие между первой и второй волнами русского авангарда, были произведены открытия и новые теории в физике и астрофизике, такие как теория черных дыр и гравитационной сингулярности Роджера Пенроуза и Стивена Хокинга (1970), пенроузовские теории твистеров и гипотеза о квантовой природе человеческого разума. Все они практически продолжали идеи, теории и изыскания конца XIX — начала XX века, которые стали стартовой площадкой явления супрематизма Малевича и его теорий.

«Целый ряд исследований посвящен тем текстам и контекстам, которые могут быть так или иначе связаны с теоретическими сочинениями

¹ Рукопись предоставлена вдовой В. Пацюкова А. Федорович.

Малевича, — пишет крупнейший специалист по творчеству К. Малевича в мире, глава «Общества Малевича» Шарлотта Дуглас. — Из них становится ясно, что, несмотря на некоторую уникальность некоторых суждений художника ранних 1920-х годов, они содержат намеки и подтексты, отражающие общие тенденции эпохи и подтверждают, что он мыслил известными и даже привычными понятиями начала века. Тексты Малевича связывали с работами Вильгельма Вундта, Вильгельма Оствальда, Анри Бергсона, Эдмонда Гуссерля и Петра Успенского, а также такими восточными учениями, как буддизм и йога. С самого начала концепция супрематизма у Малевича склонялась в сторону науки» [4, с. 603–604]. «Современная наука, как ее понимал Малевич, была антиньютонической физикой и физиологией, основанной на ощущениях; такие идеи были выдвинуты Рихардом Авенариусом и Эрнстом Махом, а в дальнейшем развиты в России “Энергетической теорией” Вильгельма Оствальда и работами Александра Богданова» [4, с. 606], — пишет она. В этой же работе Ш. Дуглас указывает, что даже в основе названий работ К. Малевича, выставленных им на решающей «Последней футуристической выставке картин 0,10» в декабре 1915 г. в Петрограде, лежал «словарь из учебника физики» [4, с. 604] и что в теоретических работах 1919–1922 годов художник «связал супрематизм с “новой наукой” — коренным пересмотром основ классической физики, который, казалось, определил и двадцатое столетие, и саму современность» [4, с. 606].

Очевидно, что взаимосвязь и преемственность между первой и второй волнами русского авангарда недостаточно еще изучены. Между тем современная кураторско-художественная практика, связывающая первый и второй авангард в выставочных проектах на уровне концепций, теорий, форм, вызывает необходимость рассмотреть, каким образом происходит наследование и дальнейшее развитие принципов первого русского авангарда во втором.

Основываясь на указанные Ш. Дуглас ориентиры в научном и культурном контексте возникновения супрематизма (не фокусируясь на идеях религии, теософии и философии, которые шли рука об руку с исследованиями и теориями в физике и в математике и также часто связывались с теориями Малевича), данное исследование ставит своей целью *проанализировать глубинную онтологическую преемственность между первым и вторым авангардом в аспекте определяющей*

и основополагающей категории супрематизма Малевича и его школы: пространства-времени.

Проследив гносеологию теории супрематизма и пользуясь методом «прибавочного элемента»² К. Малевича [5], мы рассмотрим, как его теории и работа с идеей пространства-времени отразились в произведениях двух современных художников, классиков второй волны русского авангарда — Сергея Бордачёва (1948 г.р.) и Александра Юликова (1943 г.р.). Работы обоих художников находятся в Государственном Русском музее, Третьяковской галерее, Московском музее современного искусства (ММОМА), музее Циммерли в США и в центре Помпиду в Париже. С. Бордачёв более традиционно следует руслу теорий К. Малевича и супрематизма, в то время как А. Юликов использует наследие супрематизма в качестве «цитат» и, таким образом, работает с ним уже как художник постмодерна.

Творчество А. Юликова демонстрирует также, что абсолютным белым пространством может стать сама реальность, в которой мы существуем (и тем самым возвращает нас к теории относительности А. Эйнштейна, а также к элементу случайности и игры, характерным для постмодернизма и для таких жанров, как инсталляция и хеппенинг). Статья завершается темой того, как внетелесный опыт и эстетика трансцендентного, выраженные в выходе в малевичевскую *энергию белого*, связаны с переходом в другое — цифровое пространство, что еще больше актуализирует тему статьи, демонстрируя открытый финал развития теорий Малевича в XXI веке, уже за пределами второй волны авангарда в России.

Факторы развития идеи пространства-времени в искусстве

Новое понимание пространства-времени, энергии движения (связанной с диссонансами сначала форм у футуристов, согласно теоретическим работам Малевича, а затем с диссонансами цвета — у супрематистов) стало «нулевой точкой отсчета», которой символически и практически является «Черный квадрат» Малевича, поворотным моментом, определившим развитие искусства всего XX века, включая также инсталляции, перформансы и хеппенинги, поскольку супрематизм заложил основу перехода функции содержания на форму самого произведения.

Большое влияние на развитие в супрематизме идеи пространства-времени оказала книга русского математика, метафизика Петра Демьяновича Успенского «*Tertium Organum*. Ключ к загадкам

² Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой // Собр. соч.: в 5 т. М.: Гилея, 2000, Т. 3. Текст «Введения в теорию прибавочного элемента в живописи», предназначенный для публикации в сборнике статей ГИНХУКа в 1926 г., так и не увидит свет, поскольку ГИНХУК, директором которого был Малевич, закроют в конце 1926 г. (1924–1926), а сборник уничтожат.

мира»³, с которой Малевич, безусловно, был знаком — книга была в его библиотеке.

«...На плоскости можно изобразить трехмерное тело, можно нарисовать куб, многогранник, шар. Это не будет настоящий куб или настоящий шар, а только проекция куба или шара на плоскости. Может быть, мы имеем право думать, что трехмерные тела нашего пространства являются как бы изображениями в нашей сфере непостижимых для нас четырехмерных тел... В каком направлении может лежать четвертое измерение? — Два рода движения — движение по пространству и движение по времени, заключающиеся во всяком движении... Новое протяжение пространства и движение по этому пространству. Время как четвертое измерение пространства. “Эфир” как поверхность,— писал П.Д. Успенский.— Тело четырех измерений можно рассматривать как след от движения тела трех измерений по направлению, в нем не заключающемся» [6, с. 3, 18].

Идеи П.Д. Успенского возникли не на пустом месте, у них были предшественники. Герри Соутер в своей книге «Малевич Путешествие в Бесконечное» указывает на то, что Бернхард Риман (1826–1866) и Чарльз Ховард Хинтон (1853–1907), также называвшие время четвертым измерением, подготовили появление теории относительности А. Эйнштейна: «Специальная теория относительности Альберта Эйнштейна, опубликованная в 1905 году, требовала, чтобы время рассматривалось как координатное измерение для точного определения местоположения любого события, делая время — наряду с тремя пространственными измерениями — четвертым измерением» [7, с. 110, 113]. О родственности теории относительности Эйнштейна и теорий Малевича писал ученик К. Малевича Б. Эндер: «Их философское воображение переносит нас в эпоху таких представлений о пространстве, о видимости в пространстве и пространственном реализме, которые прежние представления о видимости и реализме сменяют на новые, построенные на изменившихся понятиях о пространстве, изменяют видимость» [8, с. 277].

Что же произошло с формами, изображавшимися на плоскости, при переходе их в систему супрематизма, согласно Малевичу? И как это связано со временем?

1. На этапе футуризма появилась динамика движения, вызванная развитием техники, скоростей, индустриализацией в новом XX веке

и необходимостью «передачи впечатления состояния движения природы»: «Новая железная машинная жизнь, рев автомобилей, блеск прожекторов, ворчание пропеллеров разбудили душу, которая храпела, задыхаясь в погребке перечисленных ошибок. <...> Футуристов поразила необыкновенная сила несущихся предметов, быстрая их смена, и они стали искать средство, каким образом передать современное состояние жизни. <...> Конструкция... картины возникла от нахождения на плоскости точек, где бы положение реальных вещей при их разрыве или при встрече их дали бы время наибольшей скорости (выделено мной.— Прим. Е. Р.). Нахождение этих точек может быть сделано произвольно, независимо от физического закона естественности и перспективы. Конструкция пробегающих вещей — имеет в виду передачу впечатления состояния движения природы» [9, с. 321].

Таким образом, за счет разлома форм реальных вещей и их нестандартного размещения, искажения, плоскость становится пространством, наполненным энергией движения, в котором зритель может увидеть, словами Успенского, «след от движения», пусть пока в рамках холста/деревянной основы, в традиционных границах художественной работы. При этом, по признанию самого Малевича, футуризм не смог «разделаться с предметностью вообще и только разрушил предметы ради достижения динамики» [9, с. 321].

2. От динамики движения — к динамике живописной пластики: «Динамика движения навела на мысль выдвинуть и динамику живописной пластики» [9, с. 321].

3. «Состояние предметов стало важнее их сути и смысла» [10, с. 17]⁴, «форма... может появляться на вещах как превращение или воплощение в них пространства, удаляя целостность вещи из сознания» [10, с. 246]⁵.

4. Энергия: «Интуитивное чувство нашло новую красоту в вещах — энергию диссонансов, полученную от встречи двух форм. <...> Но если в картине художник находит мало напряжения, то он волен взять его в другом предмете» [11, с. 235]. Отсюда, по Малевичу, возникают рельефы и контррельефы, искусственная живописная скульптура и прибегание к включению текстов в художественное произведение, то есть коллажность и ассамбляжность.

5. Выход к чистому динамизму живописи — «к выходу живописных масс из вещи к самосвойным, не обозначающим ничего формам, т.е. к господству чисто самоцельных живописных форм

³ Успенский П.Д. «Tertium Organum. Ключ к загадкам мира». Санкт-Петербург: Издательское дело «Трудь», 1911.

⁴ Первая публикация: Малевич К. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм. Петроград, 1916.

⁵ Малевич К. «Супрематизм». Впервые опубликовано в: Каталог 10-й Государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм». М.: Типография Т-ва Кушнерева, 1919. 30 с.

над разумными, к Супрематизму как к новому живописному реализму» [9, с. 323]⁶.

6. Наконец, выход в белый цвет как в объединение всех цветов и в равномерную по всем точкам пространства энергию, в баланс покоя: «Я сверил... линию супрематическую и линию вообще жизни как энергии (выделено мной. — Прим. Е. Р.), нашел их тождественными и построил график движения цвета. В супрематизме выяснились три момента цвета — радуги, черного и белого, — что и дало мне возможность построить график и попытаться выяснить будущее. <...> Цветное вещество, возможно, бесцветно и окрашивается только в зависимости от того или иного напряжения движения. Таким образом, живопись как цветное вещество пришла в новое обстоятельство, где потеряла все свои цветные различия и стала энергией бесцветной, беспредметной» [12, с. 133]. «Синий цвет неба побежден супрематической системой, прорван и вошел в белое как истинное реальное представление бесконечности» [13, с. 223]⁷. «Белый квадрат как бы является предельной точкой развивающегося движения» [12, с. 133].

7. Сдвиг в живописи, всей трехмерной культуры в четвертое измерение — во время [12].

Работы Сергея Бордачёва (который был лично знаком с художниками первой волны Ф.Ф. Платовым и Е.Ф. Ермиловой-Платовой, исключенным из МОСХа за «формализм») полностью соответствуют указанным выше критериям. Он работает одновременно по всем направлениям супрематизма (а также футуризма, космизма, лучизма), хотя и использует вполне реальные предметы, имеющие конкретные очертания. В его холстах и объектах он использует мусор повседневной окружающей его и всех нас жизни, создавая из его «первородных» и случайных элементов новые упорядоченные пространства и энергии внутри них за счет цвета, фактур, структур и форм. Предметы, которые попадают в поле его зрения и в его руки из свободного пространства реальной жизни, он «дематериализует», декодирует их привычный смысл и превращает их в объекты «сигнальной системы»⁸ своих произведений, в «семафоры цвета», как сформулировал Малевич [13, с. 223]. Объекты становятся точками, линиями, пятнами, передающими, в совокупности с их цветом, объемом, а также фактурой пространства между ними, определенный спектр смыслов и эмоций, создавая новое пространство и новое напряжение между ними. Рельеф усиливает экспрессию цвета и энергии (рис. 1). В них можно проследить

движение объекта или его будущую траекторию полета (рис. 1–3) или «услышать», точнее, увидеть музыку («Собачий рок-н-ролл»: ассамбляж, в котором звучание и ритм музыки передается ритмом и извилистостью деревянных резных решеток и круглыми деревянными ручками) (рис. 4), то есть «увидеть» звук и, таким образом, протяженность процесса во времени.

Несмотря на присутствие конкретных предметов, его произведения абстрактны, поскольку через размещение объектов и цвета они вызывают определенные ощущения, адресуясь к сигнальной системе человека (определение академика И.П. Павлова), но не рассказывают истории, связанные с привычным смыслом использованных в композициях вещей. Предметы приобретают абсолютно другой смысл, частично заданный найденным художником объектом.

Колесо велосипеда со спицами, так же как и чугунный люк на дороге, становятся солярными знаками, а техническое окно или дверь (которые Бордачёв фотографирует во время своих прогулок) становятся порталами из одного пространства в другое. «Свернутое зеркало» (рис. 5), где по бокам видны сохранившиеся фрагменты настоящего зеркала, но посередине — свернутый лист белого металла, как бы *накрученный* на палку-рычаг с пружинным механизмом, — практически модель *вывернутой Вселенной* Стивена Хокинга и Роджера Пенроуза (теория 1970 г.). В боковых зеркалах зритель видит себя в сегодняшнем времени и *плюс бесконечности*, а вывернутое *изнанкой*, металлической подложкой *зеркало* отражает другую сторону — *минус бесконечность*, в то время как четырехугольная деревянная подложка рамы оказывается нулем, родственным «Черному квадрату» Малевича. Если перевести форму квадрата, считающегося со времен энеолита символом земли (прахом, из которого «всё пришло и всё возвращается»⁹), к аналогам в физике и астрофизике, можно сказать, что Черный квадрат, таким образом, является по сути *нулем* между *плюс* и *минус бесконечностью*.

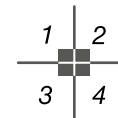
Бордачёв обращается к теме космизма, и здесь он близок к Ивану Кулешову. Выходя из холстов через выпуклость ассамбляжей (которые Малевич также считал «живописью») в реальное пространство, он создает пространственные объекты как статичные, состоящие из геометрических форм, практически перенося супрематизм в объем, так и объекты, в которых также видна «траектория полета» («Движение энергии», рис. 6). Адресуясь к Малевичу и его теории цвета,

⁶ Малевич К. «От кубизма к супрематизму».

⁷ Малевич К. «Супрематизм».

⁸ Определение художника-абстракциониста Ю. Злотникова и название серии его работ 1957–1962 гг.

⁹ Экклезиаст, 3:20.



1. **С.М. Бордачев.**

Мяч.

2010.

Фанера, кожа,
масло, дерево,
ассамбляж.

86 x 80.

Собственность автора.

Фото: Рудольф Костоусов

2. **С.М. Бордачев.**

Красный шар.

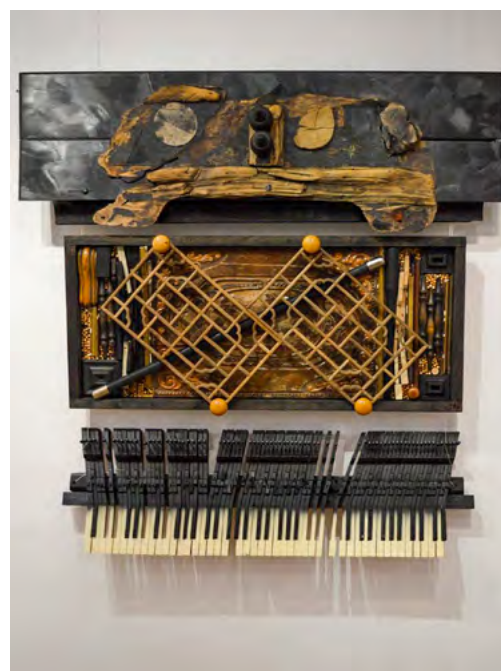
2010.

Ассамбляж,
смешанная техника.

79 x 62.

Собственность автора.

Фото: Елена Рюмина



3. **С.М. Бордачев.**

Искусство земли.

2012.

Дерево, песок,
смешанная техника.

40 x 80.

Собственность автора.

Фото: Рудольф Костоусов

4. **С.М. Бордачев.**

Собачий рок-н-ролл.

2011.

Ассамбляж, дерево,
металл, кость,
смешанная техника.

150 x 150.

Собственность автора.

Фото: Рудольф Костоусов

абсолютизации черного и белого, Бордачев пишет работы с использованием традиционных «малевических» фигур: квадратов, крестов (рис. 7–9).

Следуя теории Малевича о радуге, черном и белом, о белом как «предельной точке развивающегося движения» и «формах, вытекающих из живописной материи», он создал композиции из геометрических фигур, как бы «проявляющихся» или «тонущих» в одном и том же цвете: «Белое на белом», а также вывел «квадраты» Малевича

в реальный объем, создав из холстов и гравия два квадрата: «Квадрат. Черный на черном» и «Квадрат. Белый на белом», в которых абсолютизация черного как антипода белого (вмещающего все цвета, «бесцветная энергия») приобретает другое смысловое, энергетическое и даже цветное звучание благодаря фактуре из гравия, но без изменения цвета всей работы. Черный перестает быть как таковым черным, а белый — белым. Происходит игра между метафизическим понятием



5. **С.М. Бордачев.**
Свернутое зеркало.
2011.
Ассамбляж, дерево,
металл, стекло.
100 x 100.
Собственность автора.
Фото: Рудольф Костоусов

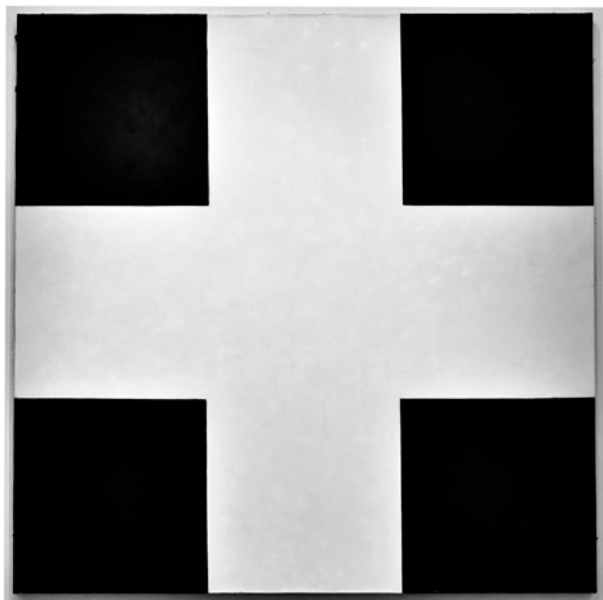
6. **С.М. Бордачев.**
Движение энергии.
1990.
Дерево, металл.
80 x 25 x 31,5.
Собственность
М. Алшибая.
Фото: Рудольф Костоусов

пространства и реальным пространством, в которое холст выходит фактурой, объемом.

«В XX веке с открытием квантового миро- строения становится очевидным, что открытия Малевича — это геометрические тексты. Белый — выражение высшей целостности, которая обладает огромной энергетичностью. Таким образом, черный и белый — абстракции крайнего типа. И один и другой выражают вакуум, который в сегодняшней квантовой физике рассматривается как исходная абстракция. Вакууму отводится особая роль в космогонии,



т.е. в возникновении и развитии физического мира. По одному из сценариев эволюции Вселенная начинается из состояния физического вакуума огромной энергии. Этот вакуум супер-симметричен, из него Вселенная разогревается до Большого взрыва. Огромная энергия высвобождается и переходит в энергию частиц и полей, которые родились из этого вакуума. Единая субстанция расчленяется на вещество и поле. Избыток вещества составляет основу звезд и галактик», — пишет исследователь Т.В. Котович [14, с. 107].



На плотность пространства¹⁰ указывает работа С. Бордачёва «Равновесие» (рис. 10), где к живописно изображенному пространству прикреплен «противовес».

В работе С. Бордачёва «Снегопад» (рис. 11) мы также видим плотность пространства (снегопад, «уплотняющий» в реальности воздух, придающий ему материальность и массу, — только повод в метафоре «плотность пространства»), при этом пространство, наполненное энергией, остается светлым, в соответствии с теорией Малевича об «энергии бесцветной, беспредметной» [12]. Это мерцающая мазками белая взвесь незамутненно-го формами пространства, в котором синий цвет неба прорвал белый (пользуясь терминологией К. Малевича), — как предвестие белого.

«Проанализируем смысл Супрематизма. Основанием для построения форм выступает здесь главное экономическое начало, которое передает силу статики и видимого динамического покоя. С помощью одной плоскости. С нашей точки зрения, это и есть высокоэнергетичный вакуум в суперсимметричном состоянии до начала распада симметрии. И его можно рассматривать как потенцию. В момент распада сверхцелостности изнутри ее высвобождается энергия, благодаря чему возникает энтелехия (вещество). Эта видимая реальность в классическом искусстве воспринималась как единственная. Искусство XX века развернуло цепочку космической эволюции в обратном порядке: от энтелехии к энергии и затем к потенци. Динамический принцип выразил

энергию. Затем квантовая физика в союзе с древними мистико-математическими школами определила наличие чистого импульса, момента, где нет вообще никакой формы. Вот он — момент белого в Супрематизме Малевича», — пишет исследователь Татьяна Котович [14, с. 107].

Если Бордачёв претворяет внешнее пространство в новое художественное, выходя за рамки своих произведений только в объем, Александр Юликов, которого искусствовед и куратор А. Ерофеев считает также последователем супрематистов (и как куратор персональной выставки А. Юликова в ММОМА в 2017 г. назвал ее «Александр Юликов. Постсупрематизм»), работает с пространством абсолютно иначе, разрушая границы «традиционной картины», что, однако, совершенно не означает «гибели станковой картины», по Николаю Тарабукину, на которую ссылался искусствовед и куратор выставки А. Юликова А. Ерофеев в своих комментариях к этой выставке.

«Исторически люди привыкли к тому, что картина — это модель мира. Разрушая границы картины, я разрушаю ее как “окно в другой мир”, но образ, изображенный мною, остается. Я не вхожу вглубь картины, я выхожу за пределы ее», — сказал художник А. Юликов¹¹.

А. Юликов, по его признанию, смог познакомиться с работами художников первой волны русского авангарда, запрещенных на тот момент Малевича, Родченко, Татлина, Филонова, Гончаровой, Ларионова 1910–1930-х гг. еще в подростковом возрасте, в 14–15 лет, причем в оригинале, в запасниках Государственной Третьяковской галереи¹².

7 | 8 | 9

7. С.М. Бордачёв.

Крест 1.

2010.

Холст, масло.

100 x 100.

Собственность автора.

Фото: Рудольф Костоусов

8. С.М. Бордачёв.

Квадрат.**Белый на белом.**

2010.

Холст, масло, гравий.

100 x 100.

Собственность автора.

Фото: Рудольф Костоусов

9. С.М. Бордачёв.

Квадрат.**Черный на черном.**

2010.

Холст, масло, гравий.

100 x 100.

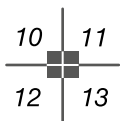
Собственность автора.

Фото: Рудольф Костоусов

¹⁰ Энергетическая плотность, «темная материя», составляющая массу Вселенной.

¹¹ Из личной беседы автора с художником.

¹² Мискарян К. Александр Юликов: «Я согласен, что делаю медитативное искусство» // The Art Newspaper Russia [сетевое издание], 26.05.2020. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/8118/> (дата обращения: 01.09.2021).



10. **С.М. Бордачев.**

Равновесие.

2012.

Оргалит, масло, песок,
смешанная техника,
2012.

70 x 61.

Собственность автора.

Фото: Рудольф Костоусов



11. **С.М. Бордачев.**

Снегопад.

2016.

Холст, масло.

130 x 170.

Собственность автора.

Фото: Рудольф Костоусов



12. **А.М. Юликов.**

Белая композиция.

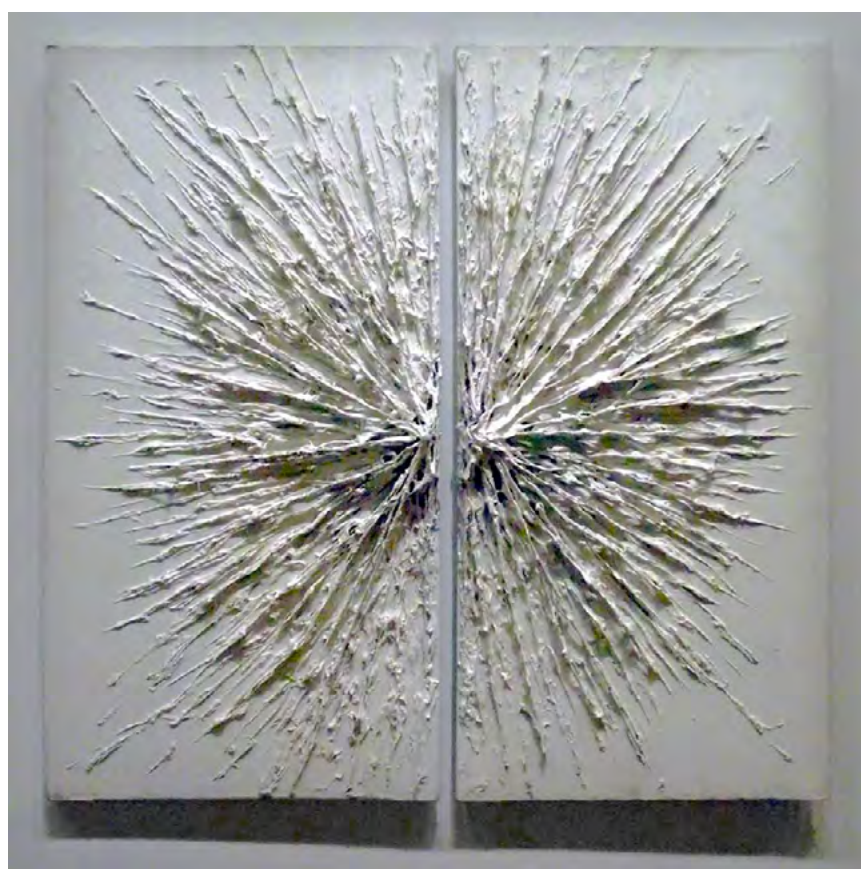
1974.

Холст, водно-дисперсные
белила,
смешанная техника,
рельеф.

100 x 102.

Центр Жоржа Помпиду,

Париж



13. **А.М. Юликов.**

Лист №5 из серии

«Ряды».

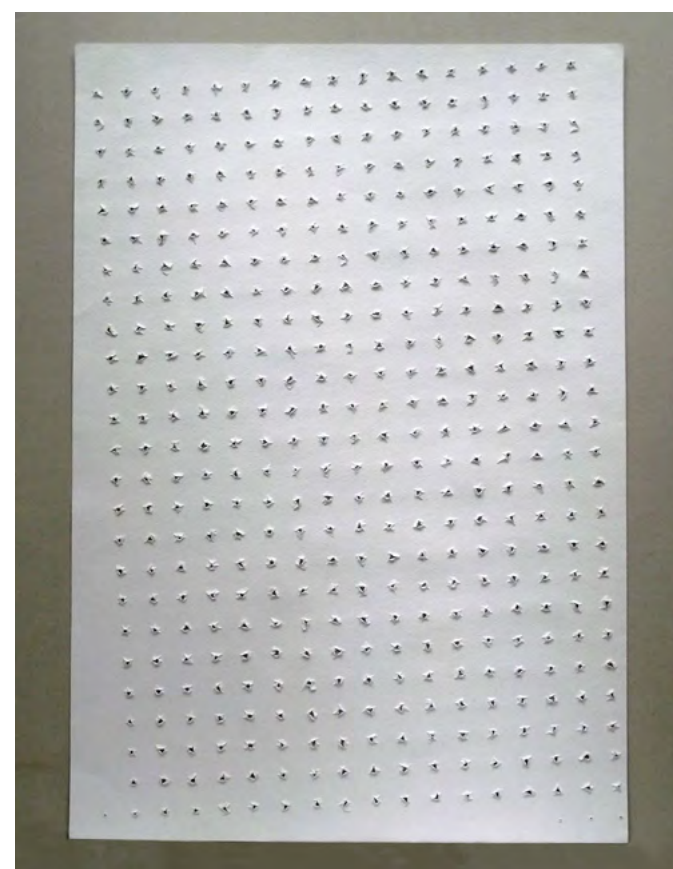
1989.

Бумага.

59,5 x 41,5.

Собственность автора.

Фото из архива художника



Это было в 1957 году, когда вторая волна авангарда в России только начиналась. Первую свою абстрактную работу художник написал в 14 лет. Хотя на тот момент абстракция не стала еще определяющим жанром его творчества, признанного теперь и отмеченного грант-премией американского фонда Barnett and Annalee Newman Foundation. А. Юликов прошел клас-

сический путь развития его искусства «по Малевичу»: от футуризма и экспрессионизма к собственной абстракции, вернее, к геометрическому минимализму, как он сам это называет, не оставляя наряду с этим работу над футуристическими и экспрессионистическими произведениями, в которых также прослеживается его особое отношение к пространству.

«В 1970-е уже сложилась моя трактовка пространства и времени,— признает сам Юликов в его интервью газете «The Art Newspaper Russia». — Я создал свою “визуальную поэтику”, где картина состоит из нескольких элементов: из картинной плоскости, которая расположена в пространстве динамично, или из рельефа, который фрагментируется краями картины, из рисунка, который повторяет формы рельефа, но сдвинут по отношению к ним. Поверхность же картины покрыта экспрессивным “движущимся” мазком. <...> Принципиальное отличие в том, что для меня всегда очень важно сочетание геометрии с экспрессией. Я сталкиваю в своем искусстве два начала — аполлоническое и дионисийское, гармонию и экспрессию»¹³.

С начала 1970-х годов Юликов создает серии абсолютно белых работ (искусствовед Андрей Ерофеев назвал их «рельеф-картинами» и «фактурной абстракцией»¹⁴), в которых реализует принцип «динамики живописных масс» (К. Малевич) и проявления «энергии диссонансов, полученной от встречи двух форм» (К. Малевич) (рис. 12). А в его графике (рис. 13) дыры в белом листе бумаги становятся точками и прорывами из белого плотного «воздуха» бумаги в черное поле, в котором нет энергии света и, стало быть, движения. Одновременно они создают напряжение и динамику на белом поле листа (пространства).

Отрицая свой генезис, связанный с супрематизмом и Малевичем, так же как и с американским минимализмом, А. Юликов тем не менее работает с пространством, «обыгрывая» теории и видение Малевича, вовлекая в свою игру уже реальное пространство. Разрушая «Квадрат Малевича» (см. «Расколотый черный квадрат», рис. 14), он не «уничтожает картину», как пишет А. Ерофеев, а внедряет в символическую фигуру пространства (которым является «Черный квадрат» Малевича) реальное пространство, одновременно привнося свое произведение как «добавочный элемент» (по К. Малевичу) в реальное пространство, меняя их оба. Дальнейшее движение за пределы холста приводит уже к распадению фигур и холстов на части — это, по признанию А. Юликова, он придумал в 1983 г. (рис. 15).

«Предельную точку развивающегося движения» (формулировка Малевича) в белом Юликов преодолевает «соскальзывающими», как будто выходящими за границы холстов геометрическими формами. Края холстов он делает неправильной геометрической формы или руинированными. Таким образом, белый свет выходит в реальное пространство зрителя.

Адресуясь к Малевичу и супрематизму, в 2007 г. Юликов создает «Черный квадрат в манере пуантилизма» (рис. 16). Здесь он «разлагает» квадрат Малевича на исходные цветовые «атомы», напоминая о предтече Супрематизма — пуантилизме, ставившем задачу создать за счет отдельных цветных пятен эффект воздушного пространства (фильтра белого света), через который видит окружающий мир человеческий глаз, и напоминает о теории Малевича, о том, что белый цвет — это «цветное вещество», ставшее «энергией бесцветной». Здесь уместно вспомнить высказывание Н.Н. Пунина: «Материальный мир натурализма распылен импрессионистами: “Тайна материи ускользает от нас, мы не знаем в точности, где граница реального и нереального”¹⁵. Свет вызывает форму и дает ей цвет. Свет является “единственным реальным сюжетом картины”. Мир не имеет цвета, потому, что цвет определяется поглощением световых лучей» [16, с. 34].

С середины 1980-х годов Юликов пишет также «длинные картины», состоящие из нескольких одинаковых частей. В таких работах пространство между частями становится элементом произведения. Даже наклон развески частей холста, что также является взаимодействием с пространством, задается художником заранее: он формулирует смысл. Например, многочастную работу «Красное, белое, черное» (рис. 17) Юликов рекомендовал вешать на стену в экспозиции с наклоном в 40 градусов. Именно при такой развеске стал ясен смысл работы: белый цвет (как абсолют, «предельная точка развивающегося движения») стал «горизонтом», «светом» (как сказал сам Юликов позже), разделяющим пространство на мир «дольный» (земной, черный, смешение всех красок без отражения от них световой волны дает черный цвет) и мир «духовный» и «небесный», переходящий в красный цвет (архетипический цвет солнца и жизни).

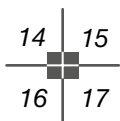
Многочастность работы отражает длительность времени. «Любое искусство существует в пространстве и во времени. В наиболее чистом виде это проявляется в абстракции», — говорит А.М. Юликов.

При всех приведенных здесь примерах творчество Юликова нельзя назвать чистым постсупрематизмом, или «постживописной абстракцией» (определение Клемента Гринберга, которое применил к Юликову Андрей Ерофеев в своих кураторских комментариях к персональной выставке А. Юликова «Александр Юликов. Постсупрематизм»), не является художник и «русским минималистом» (определение А. Ерофеева).

¹³ Там же.

¹⁴ Тексты А. Ерофеева к выставке «Александр Юликов. Постсупрематизм», ММОМА, 2017 г.

¹⁵ [15, с. 118].



14. **А.М. Юликов.**

Расколотый черный квадрат.

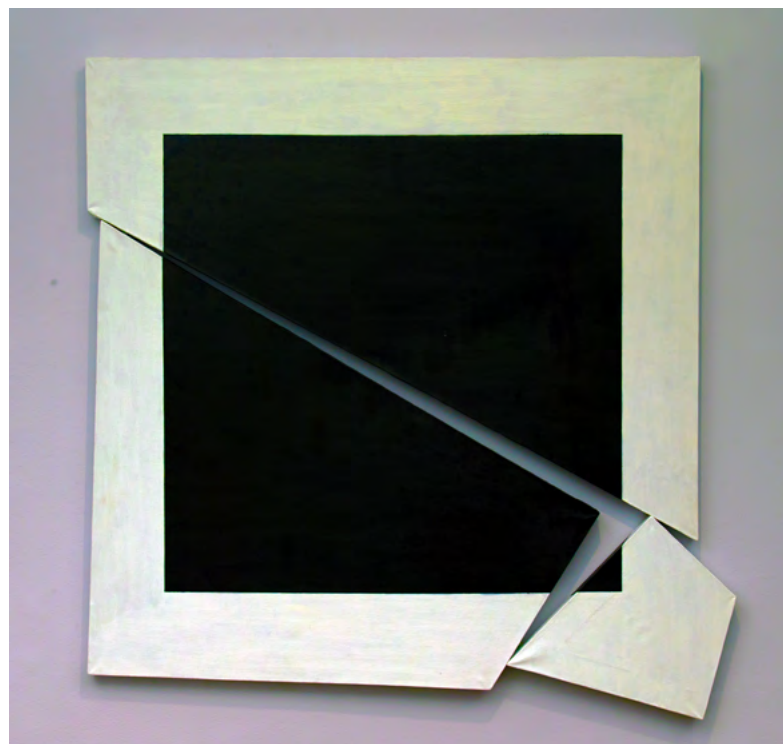
2016.

Холст, масло.

129 x 127.

Собственность автора.

Фото из архива художника



15. **А.М. Юликов.**

Черный квадрат. Динамическая композиция.

1983.

Версия 2007 г.

Холст, масло.

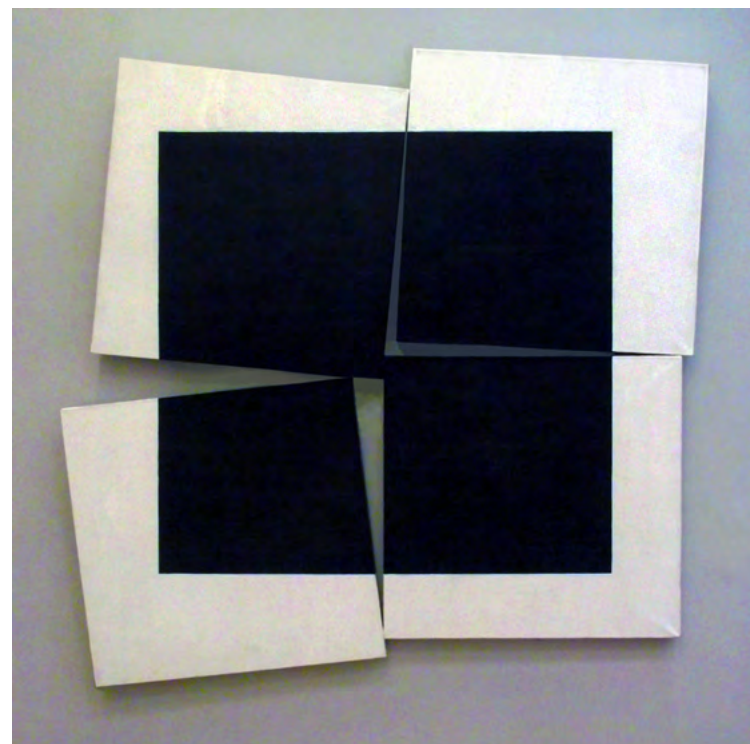
132 x 137.

Еврейский музей

(Jewish Museum),

Нью-Йорк.

Фото из архива художника



16. **А.М. Юликов.**

Черный квадрат в манере пуантилизма.

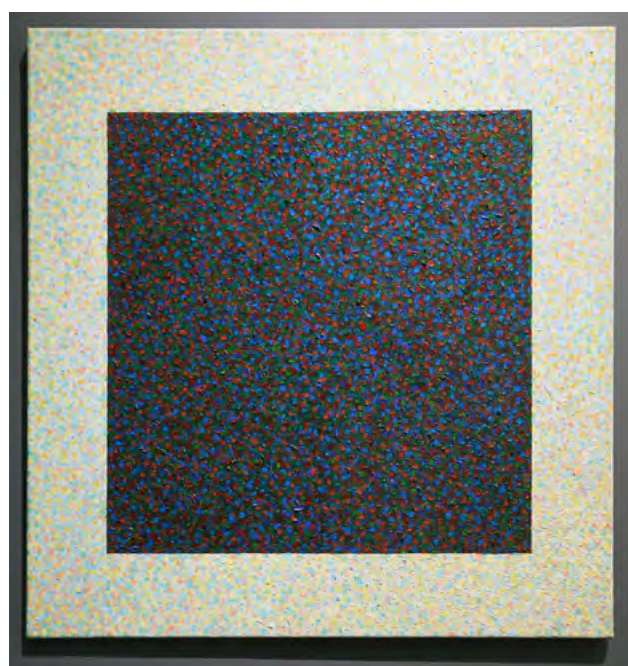
2007.

Холст, масло.

80 x 80.

Собственность автора.

Фото из архива художника



17. **А.М. Юликов.**

Красное, белое, черное.

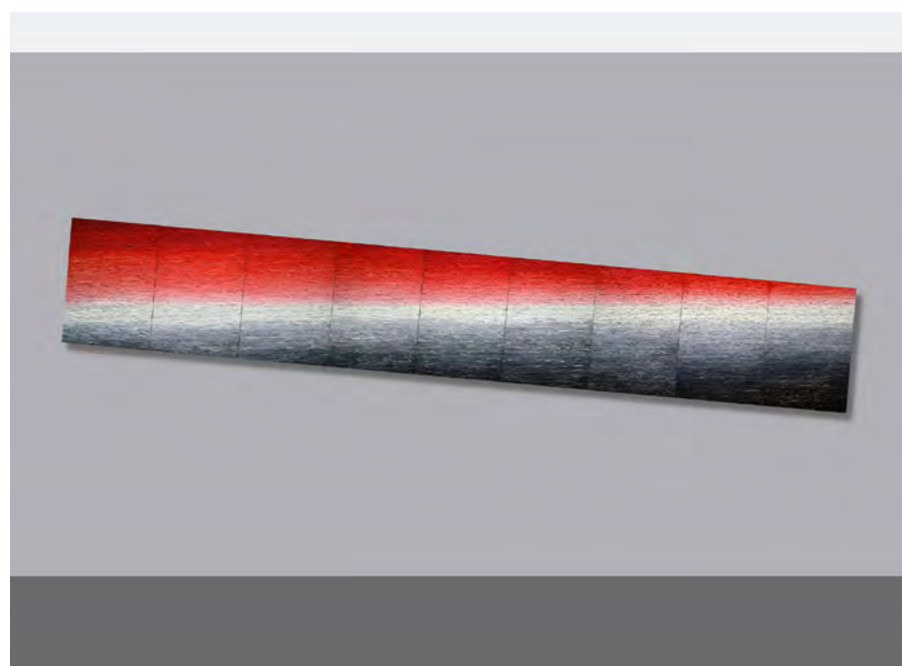
2012.

Холст, акрил, масло.

100 x 630.

Собственность автора.

Фото из архива художника



Игра А. Юликова с пространством концептуальна. Он намеренно внедряет реальное пространство в свои произведения и разрушает границы своих холстов, привнося в них воздействие пространства. Этим объясняются и масштабы его работ. Это игра, заданная заранее, но не имеющая запрограммированного результата, нацеленная на время и взаимодействие со зрителем. «Для меня очень важен элемент случайности», — объяснил А. Юликов. Собственно, игра и центонность (скрытые цитаты и адресация к уже известным образцам, в данном случае к Малевичу) характерны уже для постмодернизма. И в этом А. Юликов является

концептуальным художником-постмодернистом. Что не умаляет его работы с наследием супрематизма, а, сохраняя, делает его актуальным.

Заключение

«Привлечь к себе любовь пространства, услышать будущего зов»¹⁶, — писал в 1956 году 66-летний Борис Пастернак.

В отношении категории пространства и в работе с ним в XX веке искусство, рука об руку с математикой, квантовой физикой, астрофизикой, прошло большой путь от Малевича и супрематизма до Ивана Чуйкова («Аппарат для наблюдения

¹⁶ Пастернак Б. Быть знаменитым некрасиво. 1956.

за пустотой», 2001), Франсиско Инфанте-Араны (совместно с Нонной Горюновой, с конца 1960-х гг. и по сегодняшний день: «Супрематические игры», кинетическое искусство, взаимодействующее с реальным пространством), Бориса Турецкого (серия «Пространственные мотивы», 1962), Комара и Меламида («Круг, квадрат, треугольник — каждой семье», 1975, перформанс) и Виктора Пивоварова, который в своей серии «Лицо» (1975, ГТГ) адресуется к ментальному пространству, где фрагментируется история воспоминаний, заканчиваясь белым листом, на котором написано: «Мое лицо». Этот путь вовлек и Владимира Вейсберга с его теорией о трех видах колористического восприятия, высшим из которых для художника является, по мнению В. Вейсберга, «невидимая живопись», что и отразилось в его почти белых натюрмортах (в 1962 г. В. Вейсберг выступал с докладом об этом на симпозиуме по структурному изучению знаковых систем в институте славяноведения АН СССР), и Ю. Злотникова с его интересом к математике, кибернетике, биоматематике, разработавшего свою «сигнальную систему» (1957–1962) в абстрактном искусстве. Понятие пространства на всём этом пути ассоциируют с неким духовным абсолютом, на основании чего супрематизм Малевича, например, связывают с даосизмом [17] либо с представлениями и теориями квантовой физики.

Два героя этой статьи — С. Бордачёв и А. Юликов являются также одними из выразителей этого пути и развития. Игра с реальным пространством, которую демонстрируют работы А. Юликова (а также, например, Франсиско Инфанте-Араны), является переходом к запрограммированным в неопределенной длительности времени акциям — перформансам, в которые вовлечены зрители, как, например, «Роман-холодильник» К. Звездочетова (1982), где время и пространство несут релятивистский подход к смыслу произведения искусства, он формируется за счет плюрализма, свободы выбора действия зрителя, исходя из многовариантности возможностей, заложенных в пространстве реальной жизни.

В своей работе «Постгуманистическая эстетика трансцендентного: чистые холсты и обезличенные лица» [18] профессор из ЮАР Аманда дю Приз рассуждает о том, что Малевичу удалось более чем кому-либо в истории искусства достичь «эстетики трансцендентного», «за исключением небольшого неудобства, заключающегося в том, что произведение искусства всё еще должно оставаться физическим объектом. Это был единственный аспект фигуративности или имманентности, который модернистская абстракция не могла преодолеть» [18]. Действительно, созданная Малевичем в мае 1923 г. групповая экспозиция УНОВИСа

«Выставка картин петроградских художников всех направлений» завершалась пустыми холстами. Казалось, дальше пути нет.

Дю Приз находит такое преодоление в digital art — цифровом искусстве, описывая серию фотографических работ Олега Доу, где обезличенность «постчеловеческих/постгуманистических портретов» превращает живых людей в «марионеток» и в «манекены», лишённые личностной фактуры и, таким образом, частного, индивидуального, ассоциируемого с «имманентной материальной сферой», «повседневностью». «В этом плане и Малевич, и Доу выдерживают противопоставление поверхности и глубины, внутреннего и внешнего, имманентного и трансцендентного», — пишет исследовательница [18].

Здесь стоит вспомнить, что супрематизм начинался с программной выставки под названием «0,10», а сам Малевич писал о том, что «преобразился в нуле форм и вышел за 0–1» [19]. Ноль и единица — операционная, математическая, схемотехнологическая и понятийная основа компьютерных технологий. В digital art единицей является любая фигуративность в сравнении с нулем. Двоичность практически обозначает метафизику непостижимого абсолюта и телесность фигуративности.

В современном мире, в котором уже смешивается «низкое» телесное и абстрактное цифровое, где появляются биороботы, внедряются микрочипы в тела людей и появляется искусство NFT, трудно различить метафизическое. Пожалуй, только соединение «Нейрокомпьютерной модели сознания» («Теория квантового нейрокомпьютинга», «Теория Хамероффа-Пенроуза») и квантовой физики может приблизить современного человека к постижению некоего абсолюта.

Российский и американский художник, теоретик мирового авангарда и современник Малевича Наум Габо в своем эссе «Понятия русского искусства» в 1942 г. писал, что русское искусство «во-первых, совершенно идеалистическое по содержанию; во-вторых, утилитаристское и коллективистское по социальной функции; в-третьих, абстрактное по внешнему выражению»¹⁷ [цит. по: 20, с. 146]. А Аманда дю Приз указывает: «Как объясняет Марк Тейлор (1992:52) в своем всестороннем анализе модернизма: "...цель теозэстетики [модернизма] — союз с Абсолютом или Реальным..." Поскольку этот Абсолют универсален, многие художники настаивают на том, что его можно достичь только через создание абстракции, в которой партикулярность и индивидуальность либо отрицаются, либо подавляются. Такая абстракция есть, по сути, ритуал очищения ... возвращение к началу» [16].

¹⁷ Spira A. The Avant-Garde Icon. Russian avant-garde art and the icon painting tradition. Lund Humphries, 2008. P. 113.

Круг замкнулся. Расширяя пространство, художники, таким образом, возвращаются к началу, взаимодействуя с реальным пространством или с виртуальным, постигая трансцендентное

или позволяя это сделать зрителю самостоятельно. Но сверхчеловеческое непостижимо без человеческого.

Список источников

1. Иван Кудряшов. К 125-летию со дня рождения : каталог выставки / сост. И. Пронина, И. Смекалов. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2021. 320 с.
2. Нонконформисты. Второй русский авангард. 1955–1988. Материалы Круглого стола (Москва, ГТГ, 23.07.1996 г.) // Вопросы искусствознания. 1997. № 1 (10). С. 46–54.
3. Кабаков И. 70-е годы // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 177–200.
4. Дуглас Ш. Мах, Материя и Малевич: Супрематизм как искусство ощущений // Авангард и остальное : сборник статей к 75-летию Александра Ефимовича Парниса / ред. Х. Баран. М.: Три квадрата, 2013. С. 603–622.
5. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой // Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. М.: Гилея, 2000. С. 68–324.
6. Успенский П.Д. Ключ к загадкам мира. М.: Гранд-Фаир, 2007. 420 с.
7. Souter G. Malevich: Journey to Infinity. New York: Parkstone Press International, 2008. 256 p.
8. Малевич о себе. Современники о Малевиче : в 2 т. Т. 2 / авт.-сост.: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М.: РА, 2004. 679 с.
9. Малевич К.С. От кубизма к супрематизму // Малевич К.С. Супрематизм. Избранные работы. М.: Юрайт, 2019. С. 320–326.
10. Малевич К.С. Черный квадрат : сборник. М. – Берлин: Директ-Медиа, 2016. 257 с.
11. Малевич К.С. О новых системах в искусстве // Малевич К.С. Супрематизм. Избранные работы. М.: Юрайт, 2019. С. 225–251.
12. Малевич К.С. Собрание сочинений : в 5 т. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов, с приложением переписки К.С. Малевича и Эль Лисицкого, 1922–1925. Т. 4. М.: Гилея, 1995. 358 с.
13. Малевич К.С. Супрематизм // Малевич К.С. Супрематизм. Избранные работы. М.: Юрайт, 2019. С. 223–225.
14. Котович Т.В. Цветовая триада в культуре и искусстве: ритуал и супрематизм // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта [Вестник Витебского государственного университета]. 2007. № 1 (43). С. 103–109. URL: <https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/7343/1/103-109.pdf> (дата обращения: 01.09.2021).
15. Художественная жизнь Франции второй половины XIX века / сост. Н. Яворская, Б. Терновец. М.: ОГИЗ, 1938. 134 с.
16. Пунин Н.Н. О Татлине / сост. И.Н. Пунина и В.И. Ракитин. М.: РА, 1994. 132 с.
17. Ичин К. Супрематические размышления Малевича о предметном мире // Вопросы философии. 2011. № 10. С. 48–56.
18. Preez A. The posthuman aesthetics of transcendence: black canvasses and naked faces // Homo transcendentalis? Transcendence in science and religion: interdisciplinary perspectives [Proceedings of the 16th conference of the South African Science and Religion Forum (SASRF)]. URL: <https://uir.unisa.ac.za/bitstream/handle/10500/4283/DuPreez.pdf> (accessed: 18.06.2021).
19. Ковтун Е.Ф. Путь Малевича // Казимир Малевич 1878–1935 : каталог выставки. Амстердам: Стеделик-музей, 1988. С. 162–170.
20. Левина Т.В. Абстракция и икона: метафизический реализм в русском искусстве // Артикульт. 2011. № 1 (1). С. 141–187.

References

1. Pronina, I. and Smekalov, I. (comps) (2021) *Ivan Kudryashov. To the 125th anniversary of the birth* [Exhibition catalog]. Moscow: State Tretyakov Gallery. (In Russ.)
2. Anon. (1997) 'Non-conformers. The second Russian avant-garde. 1955–1988', *Voprosy iskusstvoznaniya = Issues of Art Studies*, (1), pp. 46–54. (In Russ.)
3. Kabakov, I. (1997) '70s', *Novoye literaturnoye obozreniye = New Literary Review*, (25), pp. 177–200. (In Russ.)
4. Douglas, Ch. (2013) 'Mach, matter and Malevich: suprematism as the art of sensations', in Baran, H. (ed.) *Avant-Garde and the rest: essays for the 75th birthday of Aleksandr Efimovich Parnis*, pp. 603–622. Moscow: Tri kvadrata. (In Russ.)
5. Malevich, K. (2000) 'Suprematism: the world as objectlessness, or eternal peace', in Malevich, K. *Collection of works*, in 5 vols, vol. 3, pp. 68–324. Moscow: Gilea. (In Russ.)
6. Ouspensky, P.D. (2007) *Key to the mysteries of the world*. Moscow: Grand-Fair. (In Russ.)
7. Souter, G. (2008) *Malevich: Journey to Infinity*. New York: Parkstone Press International. (In Russ.)
8. Vakar, I.A. and Mikhienko, T.N. (2004) *Malevich about himself. Contemporaries about Malevich*, in 2 vols, vol. 2. Moscow: RA Publ. (In Russ.)
9. Malevich, K.S. (2019) 'From Cubism to Suprematism', in Malevich, K.S. *Suprematism. Selected works*, pp. 320–326. Moscow: Yurayt. (In Russ.)
10. Malevich, K.S. (2016) *Black square: collection*. Moscow, Berlin: Direct Media. (In Russ.)
11. Malevich, K.S. (2019) 'On new systems in art', in Malevich, K.S. *Suprematism. Selected works*, pp. 225–251. Moscow: Yurayt. (In Russ.)
12. Malevich, K.S. (1995) *Collected works, in 5 vols*, vol. 4: Treatises and lectures of the first half of the 1920s. With the attachment of the correspondence between K.S. Malevich and El Lissitzky. Moscow: Gilea. (In Russ.)
13. Malevich, K.S. (2019) 'Suprematism', in Malevich, K.S. *Suprematism. Selected works*, pp. 223–225. Moscow: Yurayt. (In Russ.)
14. Kotovich, T.V. (2007) 'Colour triad in culture and art: ritual and suprematism', *Vestnik Vitebskogo gosudarstvennogo universiteta = Journal of Vitebsk State University*, (1), pp. 103–109. Available from: <https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/7343/1/103-109.pdf> (accessed: 01.09.2021). (In Russ.)
15. Yavorskaya, N. and Ternovets, B. (1938) *The artistic life of France is the second half of the 19th century*. Moscow: OGIZ Publ. (In Russ.)
16. Punin, N.N. (1994) *About Tatlin*. Moscow: RA Publ. (In Russ.)
17. Ichin, K. (2011) 'Suprematic thoughts of Malevich about the subject world', *Voprosy filosofii = Questions of philosophy*, (10), pp. 48–56. (In Russ.)
18. Preez, A. (2010) 'The posthuman aesthetics of transcendence: black canvasses and naked faces', in *Homo transcendentalis? Transcendence in science and religion: interdisciplinary perspectives* [Conference proceedings]. Available from: <https://uir.unisa.ac.za/bitstream/handle/10500/4283/DuPreez.pdf> (accessed: 18.06.2021).
19. Kovtun, E.F. (1988) 'Malevich's path', in *Kazimir Malevich 1878–1935* [Exhibition catalog], pp. 162–170. Amsterdam: Stedelijk Museum. (In Russ.)
20. Levina, T.V. (2011) 'Abstraction and icon: metaphysical realism in Russian art', *Artiscul*, 1(1), pp. 141–187. (In Russ.)

Информация об авторе

Рюмина Елена Александровна, арт-критик, арт-куратор, художник, Москва, Российская Федерация. Член Международной ассоциации критиков и искусствоведов (AICA), Творческого союза художников России (ТХСР), elrum16@mail.ru

Information about the author

Elena Aleksandrovna Ryumina, art-critic, art-curator, artist, Moscow, Russian Federation. Member of the International Association of Art Critics (AICA), Creative Union of Artists of Russia, elrum16@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 12.08.2022; одобрена после рецензирования 19.09.2022; принята к публикации 23.09.2022.

The article was received by the editorial board on 12 August 2022; approved after reviewing on 19 September 2022; accepted for publication on 23 September 2022.