ПОЛЕМИКА

DOI 10.37386/2305–4077–2022–4-181-192

О.Б. Заславский[1]

Харьковский национальный университет им. В.Н. Каразина

О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ «ЧЕРНОГО КВАДРАТА»

Предложен структурный разбор «Черного квадрата» Малевича, аналогичный анализу текста литературного произведения. Приведены аргументы, что тезис Шапира об отсутствии семантики в авангарде в данном случае не работает. Показано, что между названием, числовой символикой и геометрической формой изображения существует глубокая связь. Также, в этом контексте присутствует скрытая отсылка к книге Библии «Бытие», связанная с рождением мира и разделением света и тьмы. Мы приводим аргументы, что кракелюры на поверхности картины не являются ее дефектом, а входят в художественный замысел. Помимо «Черного квадрата», мы обсуждаем два рисунка Малевича («Кошелек вытащили в трамвае» и «Деревня»), в которых также использован семантический потенциал квадрата.

Ключевые слова: слово и изображение, числовая символика, структурное соответствие

O.B. Zaslavskii

Kharkov V. N. Karazin National University

ON THE STRUCTURE OF “BLACK CQUARE”

A structural analysis of Malevich’s painting “Black Square” is being carried out on the analogy with the analysis of a literary text. Arguments are given that Shapir’s thesis that the avant-garde lacks semantics does not work in this case. It is shown that there is a deep connection between the name, numerical symbolism and the geometric shape of the image. Also, in this context there is a hidden reference to the book of the Bible “Genesis”, connected with the creation of the World and separation between light and darkness. We argue that the craquelures on the surface of the painting are not its defect, but are part of the artistic design. In addition to the *Black Square*, we discuss two drawings by Malevich (“Purse pulled out in the tram” and “Village”), which also use the semantic potential of a square.

Key words: word and image, numeric symbolism, structural correspondence

Литература о «Черном квадрате», супрематизме и авангарде необозрима. И хотя в изучении авангарда в целом, супрематизма и творческого пути Малевича достигнуты большие успехи, собственно анализ «Черного квадрата» как полноценного самостоятельного художественного текста – большая редкость[2]. В качестве относительно недавних примеров можно привести монографию [Вакар, 2015]

[1] Олег Борисович Заславский – доктор физ.-мат. наук, ведущий научный сотрудник Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина (Харьков). zaslav@ukr.net.

[2] Впрочем, это же относится к произведениям живописи вообще.

и сборник [Проекции, 2015], где, несмотря на обилие обсуждаемого материала, вопрос о художественной структуре и попытке интерпретации картины на основе ее анализа даже не ставится. Например, в книге И.А. Вакар есть несколько разделов с названием «Интерпретации», однако под интерпретациями там понимаются высказывания самого художника и его современников о его картине. Задача же содержательной интерпретации как результата анализа текста (по аналогии с литературой) художественного произведения там не рассматривается.

В данной небольшой заметке мы не касаемся истории авангарда, связи супрематизма с другими течениями, философии Малевича как она выражена в его письменных трудах и т.д. Мы сосредотачиваемся только на одном, но зато важном аспекте – внутреннем анализе художественной структуры картины (чем наша работа и отличается от большинства остальных по этой тематике).

Возможность проанализировать картину подобно тому, как это давно уже делается по отношению к литературным произведениям, – вопрос малоизученный; структурный анализ в искусствознании развит гораздо меньше, чем в литературоведении. Тем не менее, как мы увидим ниже, как раз в данном случае такой подход представляется полностью оправданным. При этом мы не претендуем на полный и всесторонний анализ картины. Наша цель скромнее – обратить внимание на ряд аспектов, для которых, как нам представляется, структурный подход возможен и дает определенные результаты. Ниже предлагается структурный разбор «Черного квадрата» как целостного произведения.

Авангард и семантика текста

Возможность описать смысловую структуру произведения или хотя бы ее отдельные аспекты предполагает наличие у художественного текста семантики. И здесь, что касается авангарда, существуют серьезные проблемы. Место авангарда среди других течений художественной практики можно определить так, как это сделал М.И. Шапир [Шапир, 1995]: «авангард – это не явление семантики («что?») или синтактики («как?»); это – явление прагматики («зачем? для чего? с какой целью?»)», «Непонимание, полное или частичное, органически входит в замысел авангардиста и превращает адресата из субъекта восприятия в объект, в эстетическую вещь, которой любуется ее создатель-художник».

Схема, предложенная Шапиром для описания текстов авангардного типа, весьма элегантна, использует лишь основные понятия семиотики без дополнительных постулатов и обладает большой объяснительной силой. Однако в ряде случаев она проходит мимо смысла художественного произведения, заведомо (и несправедливо) отказывая ему в нем. Далеко не всегда заранее очевидно, что то или иное произведение (зачисленное в этот класс по каким-то историческим причинам или внешним признакам) не обладает семантикой и держится лишь на инерции шока или скандала. «Черный квадрат», как мы постараемся показать, к таким произведениям (по классификации Шапира) не относится. Сам факт, что уже более 100 лет «Черный квадрат» не теряет актуальности, несмотря на то, что связанный с его первым появлением скандал давно уже утих, заставляет здесь

задуматься. Но даже если скандальный ореол и остается, это еще не может быть решающим аргументом против наличия смысла.

Приближение к «черному квадрату»: в поисках первоэлементов

Обратимся теперь к «Черному квадрату». В нем – минимальное число потенциальных носителей смысла. Если считать, что смысл здесь действительно существует, то картина оказывается высказыванием на художественном языке, «алфавит» которого состоит из небольшого числа элементов и поддается поэтому детальному описанию. В условиях столь краткого алфавита потенциальный смысл может опираться лишь на фундаментальные категории. Если попробовать их конкретизировать, то сюда можно отнести следующее.

На основании эвристических соображений естественно предположить (учитывая акцент данной картины на появлении нового, невиданного ранее искусства), что актуальной категорией в рассматриваемом случае является категория начала. Соответственно, если у произведения есть претекст, ориентация на который входит в художественный замысел, таковым может быть (в рамках христианской культуры) только Первокнига, т.е. Библия. Непосредственными же элементами, замысел реализующими, являются отсутствие/присутствие света и пустота.

Противопоставление света (выражаемого белым) и тьмы (выражаемой черным) означает, что белый цвет на картине отнюдь не является одним лишь пассивным фоном, он служит (наряду с черным) активным художественным элементом. Соответственно решается и проблема рамки. Можно предположить, что белый фон, который физически находится снаружи изображения черного квадрата, на самом деле представляет собой элемент художественного целого. Это – полноправный элемент картины.

Роль слова и изображения

Кроме того, сейчас мы увидим, что значимым становится соотношение между названием и изображением.

Название «Черный квадрат» выглядит на первый взгляд тавтологичным, так как оно лишь фиксирует то, что зритель видит и без него – изображение черного квадрата. Однако фигура, строго говоря, отличается от квадрата (ее асимметрия невелика, но все же достаточно заметна), так что название еще и не вполне точно. Но в данном контексте именно такой отказ от предметной информативности и точности является содержательным на более абстрактном уровне. Здесь картина утверждает ***отказ от силы слова***.

В результате же мотив силы слова оказывается как раз и актуализован – но в негативном варианте. Учитывая фундаментальный характер изображаемых сущностей, здесь присутствует отсылка к 1-му слову (началу всех начал) из Библии, из книги Бытия – «Вначале было слово». Однако здесь мы имеем дело с новым художественным подходом к Началу: слово вытеснено изображением.

Отсылка к Библии (пусть и в негативно-полемическом ключе) актуализует и некоторые другие конкретные детали из нее. А именно, изображенный квадрат и само слово «квадрат» делают значимой форму этого геометрического объекта. Прежде всего, это – объект четвероугольный, так что число 4 становится значимым. Но в Библии (значимость которой в данном контексте указана выше) Бог именно в 4-й день отделяет день от ночи и устанавливает светила. То есть происходит разделение начального хаоса на две противоположные сущности – свет и тьму. В данном случае это – черный квадрат и окружающий белый фон.

Но поскольку число 4 в картине Малевича актуализовано формой, т.е. пространственной категорией, а в Библии оно указывает на характеристику времени, то из объединения «Черного квадрата» и Библии получается переплетение пространства и времени: из еще не разделившегося хаоса, в котором даже пространство и время перепутаны, возникают новые категории как отдельные сущности. И, поскольку в книге Бытия (Genesis) речь идет о порождении мира, то соответственно картина Малевича реализует по смыслу это порождение визуально.

Тезис о том, что из «Черного квадрата» порождено все остальное в супрематизме, разумеется, хорошо известен, в том числе это утверждалось и самим Малевичем. Но предложенный выше анализ позволил придать этим утверждениям содержательный смысл: вместо исследовательских метафор или авторской самооценки они выявлены в качестве фактов художественной структуры произведения.

Таким образом, число 4, лежащее в основании объекта, изображенного на картине, оказывается связано здесь с фундаментальными категориями – пространством и временем, рождением вселенной. А формула «Вначале было слово» заменяется на доминирование образа: вначале был образ.

Что же касается собственно квадрата, то здесь его роль генератора смысла проявляет себя и в том, что само слово «квадрат» этимологически связано с числом 4 (лат. Quadratus). Тем самым изображение, слово и число здесь объединяются.

Вопрос о кракелюрах

Как известно, поверхность картины покрыта трещинами (так называемыми кракелюрами). Физически это объясняется тем, что «Черный квадрат» был написан не на чистом холсте, под ним (как окончательно выяснено совсем недавно) находилось еще 2 картины [Вакар, 2015], [Шатских, 2016].

Почему же Малевич сделал это? В объяснениях преобладает точка зрения, основанная на социально-экономических и психологических соображениях. Согласно этому объяснению, Малевич был беден, купить новый холст было для него проблемой. А, кроме того, подготовка холста к работе (грунтовка и т. п.) требует времени – он же просто не в силах был ждать, после того, как новые идеи пришли ему в голову, – столь сильно он был охвачен вдохновением.

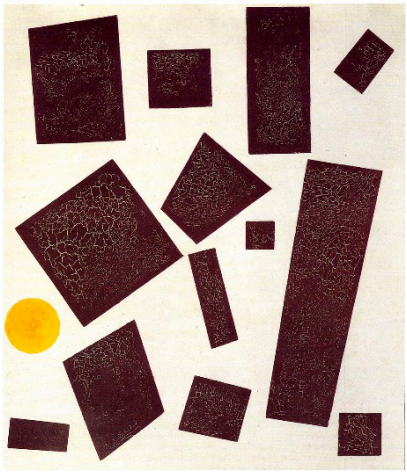
Однако, когда речь идет о качественно новой, прорывной картине, написанной выдающимся художником, аргументы подобного рода не могут быть решающими. Коль скоро «Черный квадрат» был столь важен для Малевича (и для живописи в целом, как он и сам считал), он не мог просто создать и оставить столь значимую картину в дефектном исполнении. Ведь даже обычный профессиональный художник не мог не понимать, что если краску нанести на уже существующее двойное изображение, через некоторое время появление кракелюр будет практически неизбежным.

Поэтому возникает естественное предположение – не входило ли появление кракелюр в замысел самого художника? Такие предположения уже высказывались. Еще в видеолекции 2002 г.[3] о них бегло упомянул М. Пиотровский. Тогда считалось, что под «Черным квадратом» находится красная супрематическая композиция. Пиотровский в лекции озвучил предположение, что кракелюры давали бы возможность чуть-чуть увидеть этот красный цвет, в результате чего получалась бы победа черного цвета над красным. Поскольку в дальнейшем оказалось, что под «Черным квадратом» находятся совсем другие картины, это предположение не подтвердилось. Но сама общая идея о значимости кракелюр представляется нам весьма плодотворной.

Можно было бы долго гадать, так это или нет, но к счастью, вопрос решается «экспериментально», апелляцией к фактам. Дело в том, что у Малевича есть картина «Супрематизм. 1915». Она написана задолго до появления кракелюр на «Черном квадрате». Однако замечательным является то, что на этой картине изображено 13 черных прямоугольников с кракелюрами! То есть здесь они являются не физическими трещинами в краске, а ***изображениями*** таких трещин. Таким образом, они носят здесь программный характер. Мы полагаем, что, соответственно, такой же характер они носили и в «Черном квадрате».

В свою очередь, отсюда следуют новые выводы. Получается, что появление кракелюр оказалось своего рода отложенным перфомансом. То есть ***в картине смоделирована динамика, процесс: сквозь абсолютное ничто пробиваются ростки и контуры нового мира.*** С рассматриваемой точки зрения, история картины удивительным образом вписалась в ее семантику, связанную с началом всего сущего.

[3] Этот материал, по-видимому, был убран из Интернета.



Супрематизм. 1915. Холст, масло. 70×60 см. Музей Людвига, Кёльн (ранее – собрание Н.И. Харджиева, Москва) http://kazimirmalevich.ru/1915/

Таким образом, «Черный квадрат» – это такое «ничто», из которого порождается «нечто».

История создания и смысл

Сказанное выше позволяет предложить объяснение известному (но, кажется, так и не вполне объясненному) факту из истории картины. «Черный квадрат» был написан в 1915–м году[4], однако сам Малевич поставил на обратной стороне картины число 1913. Тем самым картина была как бы перенесена в стадию досуществования, а в 1915 «рождена из Ничего» – подобно рождению Вселенной.

Семантика картины, по-видимому, воспроизводится в еще одном обстоятельстве, связанным с историей ее создания. Как известно, Малевич писал данную картину не одной черной краской, а смешивал несколько красок, в том числе цветные. Тем самым процесс повторял художественную идею, воплощенную в результате: нейтрализацию всех признаков существующего мира, чтобы породить нечто совсем новое.

Удвоение новизны

Появление «Черного квадрата» было принципиально новым актом, знаменовавшим новый поворот в живописи и появление супрематизма. Так это представлялось автору картины, так это было и в действительности. Это очевидное обстоятельство постоянно подчеркивается практически во всех работах о «Черном квадрате» и отзывах; однако, как правило, при этом игнорируется другое обстоятельство. Если учесть, что сама картина (как обсуждалось выше) обладает семантикой рождения, появления мира из ничего, то получается

[4] Согласно аргументации А. Шатских, картина была создана 8 июня (по старому стилю) 1915 г. [Shatskikh, 2015, p. 47].

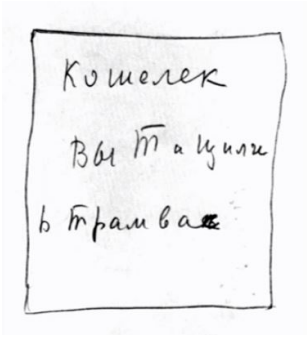
значимое соответствие между семантикой и прагматикой, картиной как единичным художественным текстом и художественным процессом в целом. Другими словами, происходит структурное удвоение мотива новизны: картина не только демонстрирует новизну своим появлением, но и вводит этот мотив внутрь художественной структуры[5]. Соответственно, противопоставление прагматики и семантики, о котором писал Шапир (см. выше) в данном случае снимается. Можно сказать, что сама прагматика семантизируется.

Здесь необходима оговорка. Сказанное выше относится именно к первому появлению «Черного квадрата». В последующих его воспроизведениях свойство новизны, столь важное здесь не только для демонстрации аудитории, но и для внутренней структуры картины (как об этом сказано выше), было необратимо утрачено.

Квадрат как генератор смысла: два примера из творчества Малевича

Теперь, с учетом сделанных наблюдений, мы обратимся к периоду, непосредственно предшествовавшему созданию «Черного квадрата» – так называемому «феврализму» [Shatskikh, 2012, p. 1–33]. Мы рассмотрим в качестве примеров два его рисунка этого переходного периода, поскольку в них художественно активен образ квадрата, столь значимый и в «Черном квадрате»[6]. Это позволит проследить некоторые особенности поэтики Малевича, которые в них выражены более ясно, чем в «Черном квадрате».

У Малевича есть такой рисунок: на клочке бумаги написано «Кошелек вытащили в трамвае». Надпись находится в рамке.



На первый взгляд, произведение является совершенно тривиальным (с отсутствующей семантикой, по классификации Шапира). Однако несколько более внимательный взгляд обнаруживает здесь ряд любопытных структурных соответствий.

[5] Попутно, это показывает неадекватность расхожего замечания о том, что такое может нарисовать каждый. Нарисовать сам квадрат физически несложно, однако указанное выше в тексте структурное удвоение здесь уже невозможно, момент новизны повторить нельзя.

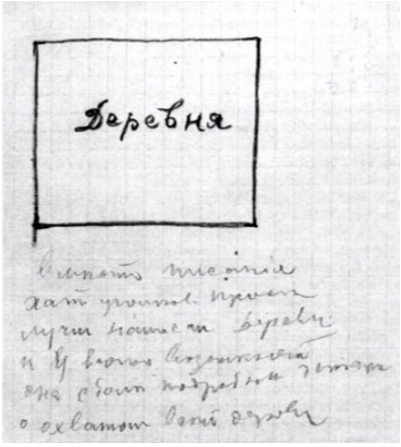
[6] Оба эти рисунка приведены в книге [Shatskikh, 2012, p. 13, 15]. Они также демонстрировались в ее лекции, которая доступна в Интернете [Шатских, 2012].

Прежде всего, здесь присутствует неоднократная актуализация четырехугольной рамки. Сюжет касается небольшого предмета, который находился внутри другого предмета (кошелек в кармане). Причем кошелек – предмет, который, как правило, сам является четвероугольным. Это же относится и к денежным купюрам. На рисунке надпись в рамке соответствует кошельку, рамка – карману. Надпись оказывается на месте украденного кошелька и замещает деньги. Это устанавливает эквивалентность между словом и деньгами. Более того, происходит актуализация языка, поскольку здесь содержится отсылка к поговорке «слово – серебро, молчание – золото». В данном случае это поговорка обращена: не слово или его отсутствие характеризуется деньгами, а деньги (исчезнувшие) заменяются словом. Кто-то явно лишился серебра, зато взамен возникло слово. Духовная сущность как бы компенсирует утрату материальной.

Связь между образом и словом (причем не названным) проявляет себя еще одним способом. Функционально трамвай представляет собой средство для *перемещения* пассажиров из одной точки в другую. В данном случае как раз и произошло такое перемещение, только оно затронуло кошелек. Причем глагол, при помощи которого об этом сообщено, создает здесь некоторую двусмысленность. Он может относиться не только к действию, совершаемому при краже («вытащили»), но и характеризовать транспортное средство (о медленно идущем трамвае можно сказать «тащился»), в котором произошла кража. При этом актуализуется не названное в явном виде слово «средства»: в транспортном *средстве* украли *средства* к существованию. В результате и место происшествия (трамвай) включается в единый ряд четвероугольных предметов: денежные купюры – кошелек – карман – трамвай.

И, что важно с учетом будущего «Черного квадрата»: для отсутствия объекта (украденные деньги) найдено выражение, пустота обрела голос.

Рассмотрим теперь 2-й рисунок.



На листке тетради в клеточку нарисована квадратная рамка, а внутри написано «Деревня». Ниже находится текст: «вместо писания хат уголков природы лучше написать деревня и у всякого возникнет она с более подробными деталями и охватом всей деревни».

Здесь, как и в предыдущем случае, наблюдается градация квадратов и соответствующих рамок. Поверхность рисунка представляет собой листок бумаги в клеточку. Слово «Деревня» обведено в рамку. Все это находится внутри листа бумаги – большого четырехугольника. Квадрат актуален здесь и тематически. Как известно, в сельском хозяйстве значимы квадратные единицы, поскольку они используются для измерения площади (квадратный километр, гектар и т.п.), с четырехугольником связана форма поля и т.д. В таком контексте воспроизведение квадрата на разных уровнях делает малые и большие квадраты как бы эквивалентными: все превращается в один квадрат, который и есть суть «деревни» как таковой. Кроме того, указанный процесс, благодаря соотношению «квадрат – клетка», как бы воспроизводит процесс клеточного роста растений, актуальный для сельского хозяйства.

Здесь (как и в предыдущем рисунке) значима не только внутренняя структура собственно изображения, но также и соотношение между изображением и словом. Поскольку в деревне того времени была актуальной проблема грамотности, надпись отрицает неграмотность, дает торжество слова (причем неуклюжая надпись на листке как бы воспроизводит незавершенный процесс обучения грамоте). В результате сельскохозяйственный труд и деревенская культура гармонично объединяются – как и слово с изображением. А в различии структурных уровней повторяется тематика текстового сообщения, в котором значимо соотношение большого и малого, целого и деталей.

В обоих рисунках именно словесная надпись, заключенная в рамку, характеризует объект с его потенциалом возможностей или описывает сюжет. В «Деревне» прямо сказано, что слово «Деревня» как бы создает сам объект. В «Кошельке» сюжет не только описан, но и воплощен на более абстрактном уровне при помощи структурного удвоения рамки. При этом воспроизведен динамический процесс, причем вдвойне. С одной стороны, деньги «убежали» из приведенного квадрата: нечто не рождается, а пропадает. С другой стороны, в нем порождено слово, которое в данном контексте заменяет деньги.

Кроме того, форма рамки так или иначе проявляет себя тематически. В «Кошельке» она связана с формой исчезнувшего предмета – кошелька. В «Деревне» – с особенностями сельской местности и хозяйства. Причем в обоих случаях рамка оказывается конструкцией, которая генерирует объект в целом или сюжет, в который он вовлечен. Надо полагать, то же самое верно и по отношению к «Черному квадрату»: квадрат выступает в нем как порождающая ячейка, а появившиеся впоследствии кракелюры реализуют это наглядно. Во всех трех случаях происходит своего рода «рост клетки».

В подтверждение сказанного полезно провести следующий мысленный эксперимент. Представим себе, что надпись про кошелек не заключена в рамку, а рисунок с «Деревней» сделан на обычном листе бумаги, а не в клеточку. В этом случае вся смысловая структура непоправимо разрушилась бы, а рисунки потеряли бы какую-либо ценность.

Примеры с данными рисунками показывают, что квадрат для Малевича был не просто фиксированным арт-объектом, а представлял собой генератор смысла, связанный с динамическими процессами. В применении к «Черному квадрату» эта особенность косвенным образом подтверждает «космологическую» интерпретацию, связанную с рождением уже не какой-то детали, а мира в целом. И, в частности, это служит еще одним аргументом (хотя бы косвенным) в пользу интерпретации кракелюр, приведенной выше.

Заключение: от структуры к смыслу

Проделанный разбор выявил высокую степень системности в картине, благодаря которой она обладает художественной структурой, в которую складываются разобранные выше отдельные элементы[7]. Сюда относятся 1) структурное напряжение между словом и изображением, 2) противопоставление черного и белого фона, 3) идеальная форма и ее неточная реализация, 4) числовая символика, 5) отсылка к книге Бытия.

Представим себе, что название отсутствовало бы – тогда, например, разрушилось бы связь между словом и числом 4, а функция квадрата как генератора смысла оказалась бы ослабленной. Свойство 2) на первый взгляд выглядит достаточно стандартным. Однако, ситуация с этим радикально меняется, если учесть связь между 2) и 5)[8].

Как данная работа, так и ряд предшествующих [Faryno, 1996] (см. также литературу, там указанную), [Заславский, 2020] ясно указывают на то, что тезис Шапира об отсутствии семантики в авангарде к Малевичу, вообще говоря, не относится или по крайней мере обладает ограниченной применимостью. Соответственно,

[7] Это обстоятельство, по-видимому, отсутствует в картинах, которые называют предшественниками «Черного квадрата». Сюда относятся иллюстрация в трактате Роберта Фладда “Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia” (1617), а также “Битва негров ночью” Поля Бийо (1882) и “Битва негров в пещере глубокой ночью” (1993) Альфонса Алле. Можно думать, что сходство с «Черным квадратом» здесь в основном является внешним. Что касается двух последних картин, то тут вообще нет смысла сравнивать эти шутки с принципиально новым шагом в искусстве, сделанном Малевичем (о неправомерности таких сравнений см. [Шатских, 2016]).

[8] Дело не только в этом конкретном свойстве. Картина Малевича опирается на фундаментальные, наиболее абстрактные категории, связанные с миром, пространством-временем и бытием. Поэтому, например, попытки связать ее с деталями биографии Малевича ничего не дают для понимания смысла картины как полноценного замкнутого текста, хотя вполне могут представлять интерес с точки зрения психологии творчества и истории живописи – для прослеживания генезиса замысла. Например, Кацис предложил связать «Черный квадрат» с еврейскими ритуальными предметами – тфилин и кипой, которые Малевич мог наблюдать в Витебске [Кацис, 2000, с. 132–139]. Электронная версия этой работы Кациса есть в Интернете: URL: http://ec-dejavu.ru/b/Black_square.html.

подобно тому, как полноценное изучение поэтики писателя невозможно без тщательного анализа отдельных произведений, проникновение в художественный мир Малевича требует тщательного разбора структуры его отдельных произведений.

В заключение выскажем убеждение, что не только творчество Малевича, но вообще живопись как таковая должна стать таким же полем применения структурного подхода, как им давно стала литература.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Вакар, И.А. Казимир Малевич. Черный квадрат / И.А. Вакар. – Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2015.

Заславский, О.Б. «Корова и скрипка» Малевича: язык как подтекст, немота и звучание / О.Б. Заславский // Культура и текст. – 2020. – № 1 (40). – С. 119–126. – URL: http://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2020/03/119-126.pdf (дата обращения: 10.10.2022).

Кацис, Л.Ф. «Черный квадрат» Казимира Малевича и «Сказ про два квадрата» Эль-Лисицкого в иудейской перспективе / Л.Ф. Кацис // Русская эсхатология и русская литература. – Москва: ОГИ, 2000. – С. 132–139.

Проекции авангарда. Каталог-исследование. Издание Музейно-выставочного объединения «Манеж». Автор-составитель О. Шишко. – Москва, 2015.

Шапир, М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм / М.И. Шапир // Philologica. – 1995. Т. 2. – № ¾. – С. 136–143.

Шатских, А.С. «О рождении «Черного квадрата», 2012. Лекция. Бизнес-школа RMA. – URL:https://www.youtube.com/watch?v=5hrdgCV2qNk&ab_channel=%D0%91%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D0%B5%D1%81-%D1%88%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0RMA(дата обращения: 10.10.2022).

Шатских, А.С. Откровения и сенсации в год столетия «Черного квадрата» / А.С. Шатских // Искусствознание. – 2016. – № 3. – С. 10–25.

Faryno, J. «Алогизм» и изосемантизм авангарда (на примере Малевича) / J. Faryno // Russian Literature. – 1996. – XL. – S. 91–120.

Shatskikh, A. Black Square. Malevich and the origin of suprematism / A. Shatskikh**. //** New Haven and London: Yale University Press, 2012.

REFERENCES

Faryno, J. «Alogizm» i izosemantizm avangarda (na primere Malevicha) / J. Faryno // Russian Literature. – 1996. – XL. – S. 91–120.

Kacis, L.F. «Chernyj kvadrat» Kazimira Malevicha i «Skaz pro dva kvadrata» Jel'-Lisickogo v iudejskoj perspektive / L.F. Kacis // Russkaja jeshatologija i russkaja literatura. – Moskva: OGI, 2000. – S. 132–139.

Proekcii avangarda. Katalog-issledovanie. Izdanie Muzejno-vystavochnogo ob#edinenija «Manezh». Avtor-sostavitel' O. Shishko. – Moskva, 2015.

Shapir, M.I. Jesteticheskij opyt XX veka: avangard i postmodernizm / M.I. Shapir // Philologica. – 1995. T. 2. – № ¾. – S. 136–143.

Shatskikh, A.S. O rozhdenii «Chernogo kvadrata», 2012. Lekcija. Biznes-shkola RMA. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=5hrdgCV2qNk&ab_channel=%D0%91%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D0%B5%D1%81-%D3g1%88%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0RMA (data obrashcheniya: 10.10.2022).

Shatskikh, A.S. Otkrovenija i sensacii v god stoletija «Chernogo kvadrata» / A.S. Shatskikh // Iskusstvoznanie. – 2016. – № 3. – S. 10–25.

Vakar, I.A. Kazimir Malevich. Chernyj kvadrat. – Moskva^ Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja, 2015.

Zaslavskij, O.B. «Korova i skripka» Malevicha: jazyk kak podtekst, nemota i zvuchanie / O. B. Zaslavski // Kul'tura i tekst. – 2020. – № 1 (40). – S. 119–126. – URL: http://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2020/03/119-126.pdf.

Shatskikh, A. Black Square. Malevich and the origin of suprematism. New Haven and London: Yale University Press, 2012.