

Маргарита Тупицына

Предмет беспредметного искусства. К 100-летию выставки «Беспредметное творчество и супрематизм»*

Статья посвящена одной из важнейших выставок в истории русского авангарда — «Десятой государственной выставке. Беспредметное творчество и супрематизм», прошедшей в Москве весной 1919 года. Главными экспонатами выставки были висевшие рядом друг с другом «белые» картины К. Малевича и «черные» картины А. Родченко. В статье рассматриваются взаимоотношения этих серий в их историческом и культурном контексте (в частности, публикации Малевича и Родченко в газете «Анархия»), а также в целом проблематика послереволюционной беспредметности, в которой синтезировались формализм и политика.

Ключевые слова:

беспредметное искусство,
супрематизм, конструктивизм,
революция, анархия,
Малевич, Родченко,
Попова, Степанова.

Судя по документальным фотографиям, в залах абстрактного искусства и русского авангарда в Музее современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке «Супрематическая композиция. Белое на белом» Казимира Малевича (1918) и «Беспредметная живопись № 80 (Черное на черном)» Александра Родченко (1918) всегда висели рядом друг с другом. (Ил. 1, 3–4.) Эксклюзивную возможность для МоМА такого экспонирования двух картин, которое тем самым реконструировало их «изначальную развеску» на «Десятой государственной выставке. Беспредметное творчество и супрематизм», подчеркнула Александра Шатских в своей книге «Черный квадрат. Малевич и происхождение супрематизма» (2012) [11, p. 265]. Однако в нынешней экспозиции МоМА, картины «Белое на белом» и «Черное на черном» (которые были частью больших серий Малевича и Родченко соответственно) разделены «Живописной архитектурной» Любови Поповой (1917)!. (Ил. 2.) Это побуждает в год столетия «Десятой государственной выставки» пересмотреть взаимоотношения белой и черной картин в их историческом и культурном контексте.

Варвара Степанова, чей дневник является уникальным источником по истории «Десятой государственной выставки», писала о ней как о «состязании Анти² и Малевича, остальные — ерунда» [1, с. 88]³. Столь

* Статья "The Subject of Nonobjective Art" впервые опубликована на онлайн-ресурсе Музея современного искусства (Нью-Йорк) *Post. Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe*. URL: https://post.at.moma.org/content_items/1263-the-subject-of-nonobjective-art.

1 Картина Малевича происходит из группы работ, которые художник взял с собой в Берлин в 1927 году и которые затем оказались на хранении у Александра Дорнера, директора Provinzialmuseum в Ганновере; в 1935 году у Дорнера ее приобрел Альфред Барр. Картина Родченко хранится в МоМА с 1936 года, с пометкой «дар художника» (в Нью-Йорк из Москвы ее привез Джей Лейда; однако на выставку Барра «Кубизм и абстрактное искусство», которая прошла весной того же года, она не успела — из всей серии «Черное на черном» на выставке была показана лишь фотография «Композиции № 64», ныне — в ГТГ, она же была воспроизведена в каталоге — на одной странице с «Белое на белом» Малевича!). Картина Поповой поступила в МоМА только в 1958 году — она была куплена у Эдит Хаузер, которая в свою очередь приобрела ее у Павла Попова, брата художницы. — *Примеч. ред.*

категоричным обобщением она оставила без внимания работы других участников, в том числе свои собственные, ради утверждения черно-белой диалектики. Отказывая черным картинам Родченко в их самостоятельном статусе, Степанова добавляла: «Анти хотел на выставке повесить их <черные вещи> рядом с Малевичем <...> чтобы эти черные не пропадали зря...» [1, с. 71].

Малевич впервые использовал термин «беспредметность» в своей брошюре «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм» (1916), написанной еще до его белых картин (но как будто и о них): «<...> я преобразился в нуль форм и вышел <...> к <...> беспредметному творчеству» [цит. по: 5, с. 34]. Это обращение к нулевому уровню живописи полностью отвечает послереволюционной ситуации, когда происходило уничтожение, стирание прежней политической системы, в том числе ее художественных институций. Это также объясняет, почему название «беспредметное творчество» было использовано художниками авангарда: под этим лозунгом, подразумевавшим как мировоззрение, так и роль эксперимента в нерепрезентативном искусстве, они утверждали свою идентичность во вновь созданном государстве.

Более широкое и политически действенное определение послереволюционной беспредметности, которое, в свою очередь, подразумевало, что живопись близка к своему истощению, было дано Стапановой после открытия «Десятой государственной выставки»: «<...> беспредметное творчество, — писала она, отказываясь, подобно Малевичу, от слова “искусство”, — есть не только течение или направление в живописи, но и новая идеология, нарождающаяся для того, чтобы разбить мещанство духа и, может быть, она не для социального строя, а для анархического, и беспредметное мышление художника не ограничивается только его искусством, но входит во всю его жизнь, и под его флагом идут

2 Псевдоним Родченко, выражавший непримиримость его позиции.

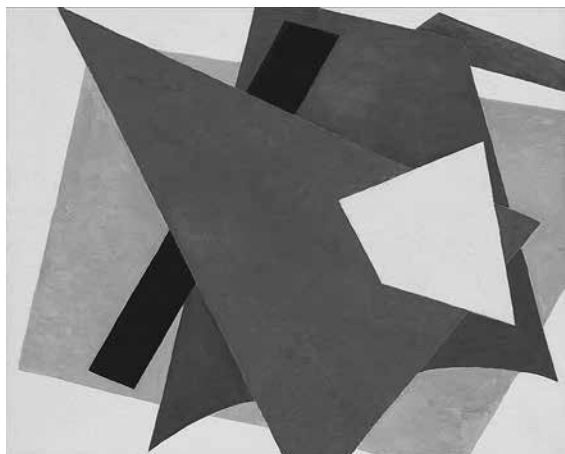
3 На «Десятой государственной выставке» Малевич показал 16 работ под общим названием «Супрематизм», Родченко — 37 работ, среди них — серия «Беспредметная живопись», а также «Абстракция цвета. Обессвечивание (без предмета, цвета и света)», «Беспредметная скульптура», «Проект памятника Ольге Розановой» и др. Другими участниками выставки были: Александр Веснин («Цветовые композиции»), Наталья Давыдова («Супрематизм»), Иван Клюн («Супрематизм»), «Цветовые композиции», «Беспредметные скульптуры»), Михаил Меньков («Супрематизм», «Комбинации цвета и света»), Любовь Попова («Живописная архитектура» 1918 года и линогравюры 1917-го), Ольга Розанова («Цветопись»). Всего по каталогу на выставке было показано 220 произведений. См.: [3].



1. Картины А. Родченко, К. Малевича и Л. Поповой на выставке *Russia: The Avant Garde* в Музее современного искусства, Нью-Йорк, 1978–1979. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. Фото: Katherine Keller

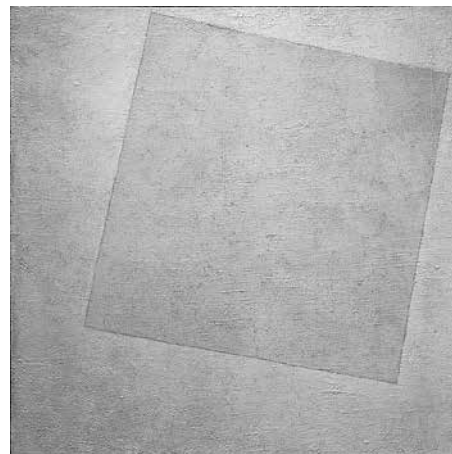
все его потребности и вкусы» [1, с. 92]. Такое прочтение беспредметности как синтеза формализма и политики предполагает возможность иного прочтения послереволюционной беспредметной практики в целом и белых и черных картин в частности.

Малевич и Родченко работали над своими сериями между серединой 1918 и началом 1919 года, в период жестокого социального и политического перелома в стране. В ситуации Октябрьской революции, Первой мировой войны (Малевич был на фронте) и начала Гражданской войны они уже не могли оставаться нейтральными (вне политики). В литературе по истории русского авангарда оба художника, как правило, причисляются к сторонникам большевистского режима⁴. Однако, судя



2. Любовь Попова. Живописная архитектура. 1917
Холст, масло. 80 × 98
Музей современного искусства, Нью-Йорк

по записям Степановой, теоретической базой для послереволюционной беспредметности мог стать анархизм, что подтверждается первой статьей Родченко для газеты «Анархия»: «И мы идем к вам, дорогие товарищи анархисты, инстинктивно узнавая в вас своих раньше неизвестных друзей! <...> Настоящее принадлежит художникам-анархистам в искусстве»⁵. В отделе «Творчество», созданном в этой газете с целью публикации текстов художников, уже не пользовались старой терминологией, которая ассоциировалась с изящным искусством, и потому упомянутый отдел находился в оппозиции к только что (29 января 1918 года) образованному Отделу ИЗО Наркомпроса. Заголовок «Творчество» означал, что истинным намерением авторов газеты — Алексея Гана, Малевича, Алексея Моргунова, Родченко и Надежды Удальцовой — была защита права художников на свободу самовыражения, которой угрожали как дореволюционные институты, так и послереволюционные комиссариаты. Целью этих авторов было достичь той степени автономности творчества, которая могла бы заменить собой любую форму «продажного» (*prostituted*) искусства [9, p. 270]. Прежде всего они полагали, что художники должны осуществлять свои собственные



3. Казимир Малевич. Супрематическая композиция. Белое на белом. 1918
Холст, масло. 79,4 × 79,4
Музей современного искусства, Нью-Йорк



4. Александр Родченко. Беспредметная живопись № 80 (Черное на черном). 1918
Холст, масло. 81,9 × 79,4
Музей современного искусства, Нью-Йорк

революции против художественных конвенций и институций. В дальнейшем репрессивная культурная политика в СССР показала, что эта ранняя обеспокоенность относительно свободы самовыражения была чрезвычайно важной.

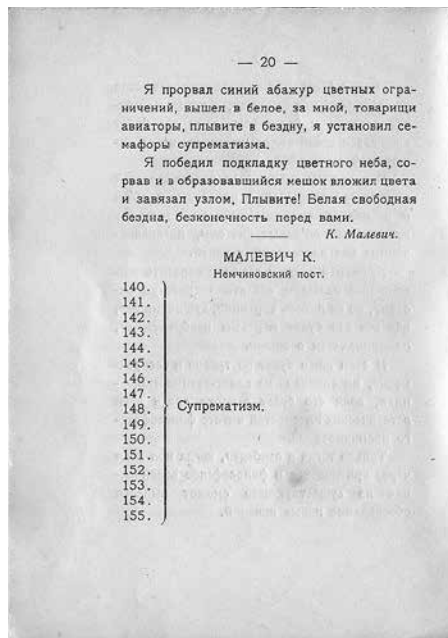
Статьи-манифесты «Художникам-пролетариям» и «Будьте творцами!» Родченко или «Декларация прав художника» Малевича⁶ (все три были написаны для газеты «Анархия») объявляли художников угнетенным и поработенным классом, сродни пролетариату. Такие выражения Родченко, как «творец-бунтарь» и «творчество революции»⁷, радикализировали творческий процесс, который тем самым из изоляционистской практики превращался в социально-активную. Текст Малевича больше связан с практическими аспектами, такими

4 Н. Гурьянова проводит важное различие между реакцией московских и петроградских художников на большевистскую революцию: в отличие от первых, вторые сразу же ее приняли. См.: [2].

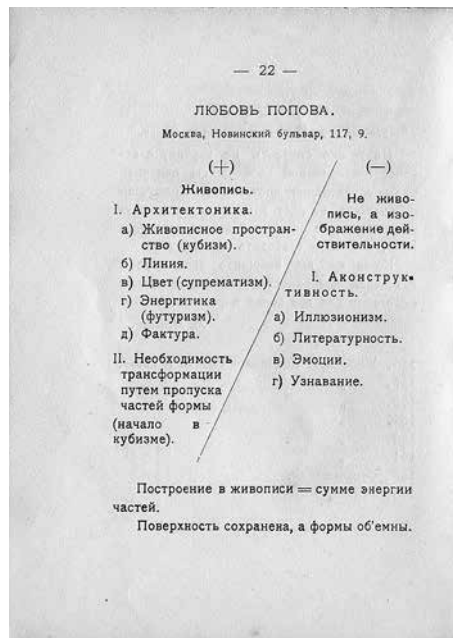
5 Родченко А. Товарищам анархистам // Анархия. 1918. № 29 (28 марта). С. 4.

6 Подробнее о статье Малевича см.: [2].

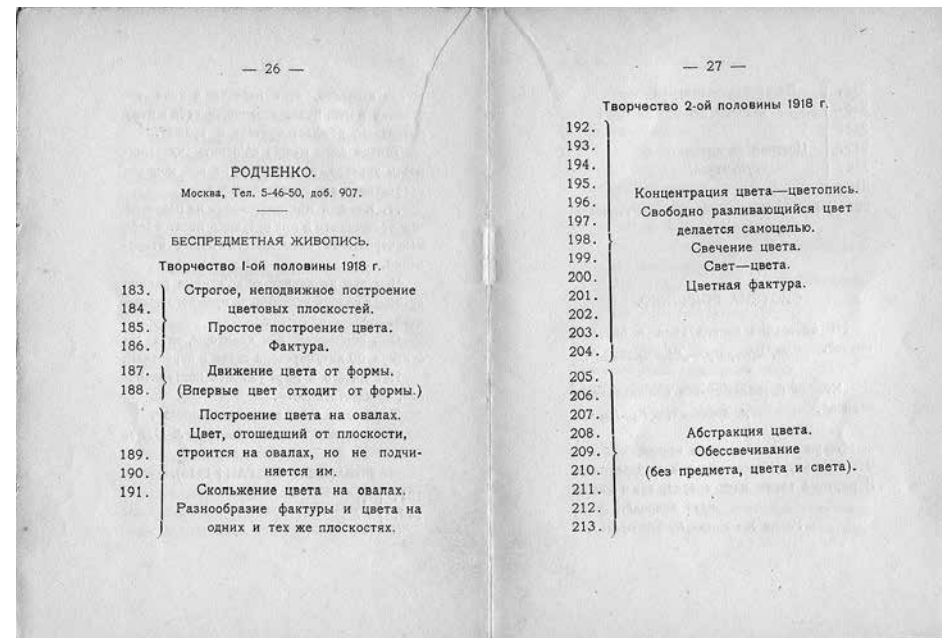
7 См.: Анти (Родченко А.) Будьте творцами! [8, с. 62].



5. Страница из каталога Десятой государственной выставки [3] со списком работ К. Малевича



6. Страница из каталога Десятой государственной выставки [3] со списком работ Л. Поповой



7. Разворот из каталога Десятой государственной выставки [3] со списком работ А. Родченко

как защита рабочих мест художников и их право контролировать доходы от проданных работ. Малевич предпочитал публичные коллекции частной собственности.

Столь же навязчивой как для Малевича, так и для Роденко была точка зрения некоторых критиков в России и за рубежом, которые обвиняли русских модернистов в «подражании Западу»⁸. В термине «супрематизм», придуманном Малевичем для описания плоскостной геометрической живописи⁹, зашифровано утверждение оригинальности и превосходства над западными течениями. Однако некоторые беспредметники, в том числе Родченко и Степанова, противились претензиям Малевича на «гос-

подство» в их кругу, подозревая его в мистицизме¹⁰, и отказывались считать «Черный квадрат» (1915) своим эстетическим эталоном. Тем не менее желание Родченко освободиться от культурных оков Запада перевесило такого рода отношение к Малевичу: вскоре он понял, что сотрудничество с Малевичем гарантирует «начало рассвета полной самобытности творчества России» и сделает их обоих «первыми в мире изобретателями нового, еще невиданного на Западе»¹¹. Это новое должно было стать «своим

8 См.: Анти (Родченко А.). «Самобытным» критикам и газете «Понедельник» [8, с. 63–64].

9 Представленная на выставке «0,10», она соперничала с контррельефами Владимира Татлина, обозначившими первую фазу русского конструктивизма.

10 Алексей Ган, будущий теоретик конструктивизма, защищал Малевича от обвинений в мистицизме: «Я не вижу у Малевича мистики <...>» [1, с. 65].

11 Анти (Родченко А.). «Самобытным» критикам и газете «Понедельник» [8, с. 64]. В контексте таких антизападных настроений обвинение западной модернистской фотографии в плагиате, выдвинутое Родченко (спустя много лет), кажется особенно парадоксальным. См.: Иллюстрированное письмо в редакцию. Наши и заграница // Советское фото. 1928. № 4. С. 176.

творчеством»¹² России (то есть национальным стилем), оно утверждало конкуренцию с Западом и, что особенно важно, декларировало позицию, отличную от большевистского интернационализма, воплотившегося, например, в «Памятнике III Интернационала» Владимира Татлина (1920).

Хотя изначально большевики считали анархистские группировки союзниками в борьбе со старым режимом, летом 1918 года они ликвидировали как сами эти группировки, так и их критическую трибуну — газету «Анархия»¹³. Именно этим временем Шатских датирует «возникновение белого супрематизма» [11, р. 260]. Получается, что эта разновидность супрематизма была задумана тогда, когда Малевич больше не мог писать для «Анархии» и когда исчезла возможность «рабочего анархизма». Единственным, что оставалось, был уход в «чистый анархизм» — «абстрактный, утопический и воплощенный лишь на бумаге» [2]. В своей радикальной редукции изобразительного языка белая серия предлагала модель модернистской живописи, еще «невиданной на Западе», и одновременно создавала визуальную метафору автономного творчества, которое Малевич отстаивал в «Анархии». Содержание белых картин дополнительно вычитывается в «Декларации I», написанной Малевичем 15 июня 1918 года, примерно в то же время, что и сами белые картины. В этом тексте он говорит о нынешнем состоянии супрематизма как сочетании формальных и политических концепций — как о «Супрематической федерации [цветов] бесцветия» и «новой симметрии социальных путей» [6, с. 101]; [здесь, в России] «социализм осветил миру свою свободу» и «искусство пало перед ликом Творчества» [6, с. 103]. В результате получился убедительный социально-формалистский конгломерат, который, отражаясь в зеркале белого супрематизма, вновь представляет искусство и творчество как противоположные концепции: первая — системная и институциональная, вторая — непосредственная и контролируемая самими художниками.

В этой новой модели послереволюционного супрематизма — и посредством создания «Белого на белом» — Малевич свел счеты с «Черным квадратом», «эмблемой» дореволюционного супрематизма, из-за которой он отдалился от других беспредметников. В картине «Белое на белом» Малевич обесцветил «Черный квадрат», превратив его в собствен-

12 Анти (Родченко А.). «Самобытным» критикам и газете «Понедельник» [8, с. 63].

13 Закрытие газеты «Анархия» (2 июля 1918) почти совпало с расстрелом царской семьи (16 июля 1918).

ную бледную тень, с трудом различимую на белом фоне. Оставшийся черный контур вокруг квадрата указывает на предмет спора между беспредметниками. Покосившийся, придвинутый ближе к краю картины, белый квадрат нарушает непоколебимую устойчивость черного квадрата, двигаясь к новым рубежам, которые находятся за пределами картинной плоскости.

Совершенно точно, что Родченко видел белые картины Малевича. 25 декабря 1918 года он записал в «Блокноте»: «Малевич пишет без формы и цвета. Окончательно отвлеченная живопись. Это заставляет всех глубоко задуматься. опередить Малевича очень трудно...» [8, с. 70]. Слова Родченко свидетельствуют о том, что он признал Малевича в качестве гуру «нового» и художника, которого трудно превзойти, — а также как художника, с которым он сам теперь хотел бы сотрудничать. «Мы с Малевичем решили написать и возможно больше издать литературы», — писал он 1 января 1919 года по поводу содержания каталога «Десятой государственной выставки» [8, с. 70]. Гениальность Родченко в том, что он понял: все, что ему нужно сделать, это инвертировать новое творение Малевича — придумать такую концепцию, которая вместе с серией Малевича составила бы диалектическую пару, озабоченную преодолением прямого отрицания. Имея это в виду, Родченко ушел в гиперпроизводство и к Новому году сделал «новых вещей 29–30, думаю еще написать десять» (запись от 1 января 1919) [8 с. 70].

Во время этого марафона Родченко написал и «Черное на черном» из собрания МоМА, холст, представлявший собой не только ответ Родченко на «Белое на белом», но и на «Черный квадрат». Это превратило «Белое на белом» в диалогическую картину, в которой синтезировались недовольные голоса беспредметников, страстно обсуждавших «Черный квадрат» как анти-живопись, как «ничто»¹⁴, как «философию квадрата», как «графическую схему» [1, с. 67]. Родченко проигнорировал предупреждение Малевича о том, что эффект квадрата невозможно избежать, и «уничтожил» [1, с. 88] его, закрутив его форму и заменив этот главный эйдос супрематизма на круг. Родченко превратил «цветовой

14 Подобным образом, Розалинд Краусс пишет об абстракции Малевича с точки зрения способности «изобразить Ничто», что является условием предельного освобождения и очищения, отраженного в его белых картинах. См.: Краусс Р. О Джексоне Поллоке — абстрактно // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 240.

реализм» Малевича — «гладкое закрашивание в одной краске» [1, с. 88] — в «живописную смесь»¹⁵, разрушив то раздельное существование черного и белого, которое имело место в «Черном квадрате». Палитра Родченко в «Черном на черном» отражает его радость от удачной возможности купить «несколько тюбиков прекрасных масляных красок: <...> черную, охру, синюю и белила» (запись от 15 декабря 1918) [8, с. 69] на фоне «вечного искания пищи» (запись от 1 декабря 1918) [8, с. 69], характерного для времени Гражданской войны. Счастливое изобилие живописных материалов (Родченко также приобрел 15 подрамников) привело к «усталости от живописи», которое он назвал «самым приятным» для себя (запись от 15 декабря 1918) [8, с. 69] «Черное на черном» источает, перефразируя Ролана Барта, «удовольствие от живописи».

Однако некоторые фрагменты композиции № 80 противоречат такого рода живописному гедонизму; они покрыты тусклым черным, иногда нанесенным густым слоем и, как и «Черный квадрат»; здесь видно множество кракелюр. Это — та, «самая неблагодарная» [1, с. 88], форма черного цвета, когда, перефразируя Родченко, умирают и цвет, и кисть, которую он использовал, чтобы создать предельную цветовую антитезу белым картинам Малевича. Речь идет о монохромных композициях № 81, 82, 84; их общее название, под которым Родченко перечислил свои черные картины в каталоге «Десятой государственной выставки», — «Абстракция цвета. Обесвечивание», — кажется особенно точным. (Ил. 7) Родченко описывал их так: «Черное на черном. Разработка одного цвета при помощи разного состояния поверхности. Уничтожение цвета ради материальной обработки однотонности»¹⁶. Этим холстам не хватает живописности и жеста, и они не доставляют никакого визуального удовольствия. Они не фотогеничны. Черный цвет априори более агрессивный, чем белый, и, возможно, поэтому Родченко компенсирует его холодность теплыми формами «овалов, кругов, эллипсов»¹⁷ (подобные формы можно видеть и в белых картинах Малевича из собрания Музея Стеделейк, Амстердам).

Антагонистическая аура «Черного на черном» помогла Анти в его антизападной повестке, а также в создании такого произведения, ко-

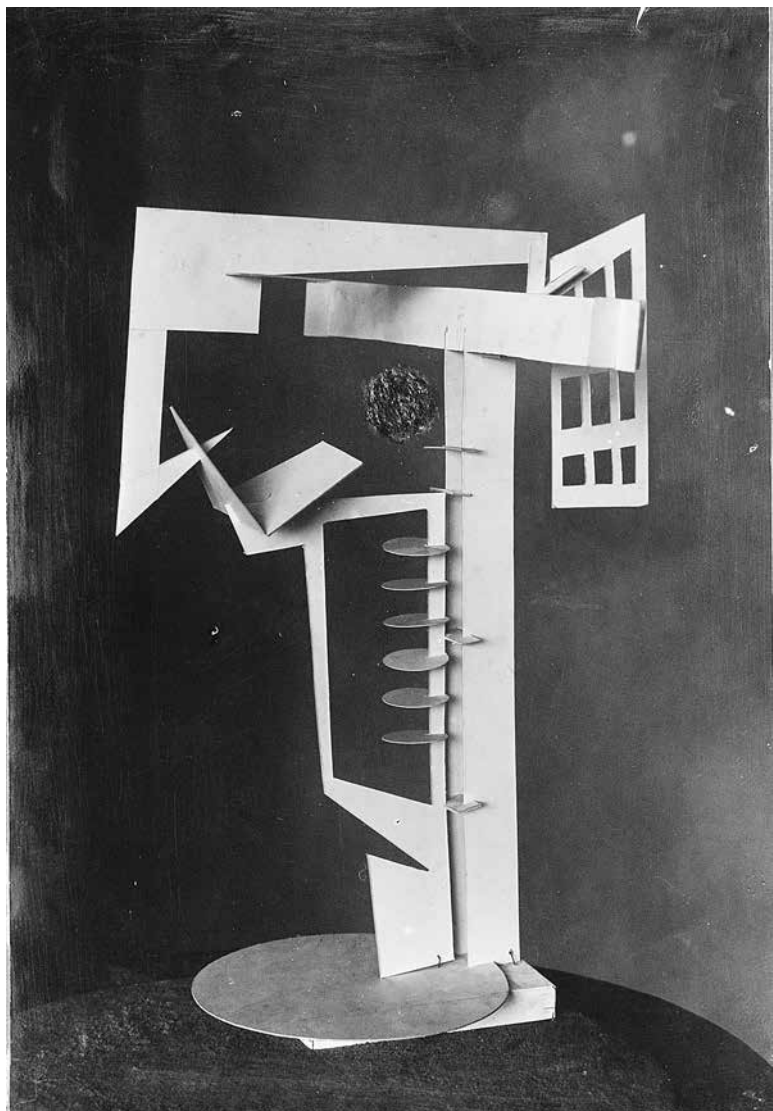
15 Малевич К. Супрематизм [3, с. 17].

16 Родченко А. Лабораторное прохождение через искусство живописи и конструктивно-пространственные формы к индустриальной инициативе [8, с. 112].

17 Родченко А. Динамизм плоскости [8, с. 64].

торое никто бы не счел подражанием западному искусству. Степанова подтверждает успех Родченко: «Он дал в “черных” то, о чем так мечтает Запад — настоящую станковую картину, доведенную до последней точки <...> теперь с вещами Анти можно говорить о новом живописном реализме» [1, с. 89]. Свою роль для Родченко сыграли и «специфически-русские концепции фактуры» [10, р. 83], которые разрабатывали многие художники русского авангарда. Кстати говоря, безразличие Малевича к эффектам фактуры было еще одной причиной, почему его работы критиковали другие беспредметники. Это продолжилось и в серии «Белое на белом», которая — для них — была лишена фактурности. Вместо живописи, говорили они, Малевич покрыл холсты краской. Напротив, Родченко в своих черных картинах намечал градации в пределах одного цвета, изображая «блестящие, матовые, жухлые, шероховатые, гладкие части» [1, с. 88]. Благодаря этому фактура «выигрывает необычайно» [1, с. 88] и создает более сложные отношения со зрителем. По наблюдению Степановой, во время «Десятой государственной выставки» «более серьезных <зрителей> меньше возмущали черные, которые они принимали как нечто особенно абстрактное; или, быть может, они их совсем не видели...» [1, с. 90]. Можно предположить, что зрители не всегда могли сфокусироваться на черных картинах из-за отсутствия в них привычных живописных характеристик, без которых картины поглощались пространством реальности, демонстрируя предметность беспредметных форм и предвосхищая конец живописи.

Серия Родченко «Черное на черном», в отличие от «Белого на белом» Малевича, создавалась в соответствии с принципом «дополнительности» (в терминологии Жака Деррида) по отношению к «Белому на белом», а потому не могла в полной мере стать для Родченко аллегорией автономной практики. Однако во время работы над черными картинами Родченко создал свой собственный образец чистого анархического творчества. Это — белые скульптурные объекты, названные «Складывающиеся и разбирающиеся», которые стали первой из трех серий «пространственных конструкций» и начали лабораторный период конструктивизма. (Ил. 8.) Возможно, в этих объектах Родченко реагировал на более флексибельную геометрию Малевича, отступающую от жестких супрематических форм, которые переданы разными оттенками белого (я вновь отсылаю к картинам из Музея Стеделейк); Родченко понял их потенциал для беспредметной экспериментальной скульптуры и реализовал его еще до того, как Малевич создал свои архитектоны (1920). Степанова



8. Александр Родченко. Пространственная конструкция из серии *Складывающиеся и разбирающиеся*. 1918
© Архив Александра Родченко и Варвары Степановой

так описывает восторг Родченко не столько он конечного продукта, сколько от самого процесса создания этих конструкций: «...Анти все строит скульптуру, ему это так нравится <...> Ему ничего не стоит все сломать и опять сделать самую необычайную штуку <...>. Он настолько уверен в своей силе творчества <...>» [1, с. 80]. Для Родченко эта «игра» [1, с. 80] с материализацией и дематериализацией эстетических предметов поднимала градус творческого анархизма, который он вместе с Малевичем проповедовал в статьях для газеты «Анархия». Их общая платформа анархистской утопии позволила им преодолеть свои разногласия ради беспредметной практики и создала диалектические и агонистические (не путать с антагонистическими) отношения. Судя по всему, Малевич согласился, что цветное соревнование завершилось вничью: «<...> надо нам вместе выступать...» — предложил он Родченко после открытия «Десятой государственной выставки» [1, с. 90].

На «Десятой государственной выставке» побывал товарищ Родченко, Осип Брик, критик-формалист, один из редакторов газеты «Искусство коммуны»; по словам Степановой, «черные» привели его прямо в изумление» [1, с. 90]. Возможно, своим острым, левовским глазом (блестяще обыгранным Родченко в неизданной обложке для журнала «ЛЕФ» за 1924 год) Брик увидел в черных картинах Родченко грядущий переход от фактуры к фактографии¹⁸. В самом деле, более поздние фотографии Родченко, в частности серии «Дом на Мясницкой» (1925), «Брянский вокзал» (1927) и «Сосны. Пушкино» (1927), наполняли его чувством безграничной независимости и творческой свободы, — он мог бродить по улицам Москвы, лазить по крышам или лежать на земле — всё во имя отрицания метода фотографии «от пупа». Став комиссаром Свомаса, где у Малевича уже была мастерская, Брик пригласил туда и Родченко. Для обоих художников повестка «максимум свободы для художника» (Луначарский) [4], а также наличие рабочего места и независимой

18 См.: Buchloh В. Н. D. From Faktura to Factography // October. 1984. No. 30. Pp. 82–119. Любопытно, в этом смысле, что картина Родченко «Беспредметная живопись № 80 (Черное на черном)» принадлежала режиссеру и киноведу Джею Лейда, а Алексей Ган, который защищал Малевича в спорах с беспредметниками, был первым, кто воспроизвел скульптуру Родченко в своем журнале «Кино-фот» под заголовком «Кино-авангард» (1922. № 2. С. 1). Подробнее о переходе Родченко от живописи к печатной графике и фотографии см.: Tupitsyn M. Colorless Field: Notes on the Paths of Modern Photography // Object: Photo. Modern Photographs, 1909–1949. The Thomas Walther Collection. An Online Project of the Museum of Modern Art, New York. URL: <http://www.moma.org/interactives/bjctphoto/assets/essays/Tupitsyn.pdf>.

учебной программы дополняли их модель освобождения от институциональных ограничений, посредников и опасений по поводу производства и распространения предметов искусства. «Беспредметная живопись ушла из музеев, это — улица, площадь, город и весь мир...» — утверждал Родченко в 1920 году¹⁹. Это заявление ко-экстенсивно устремлению Малевича к беспредметному авангардизму, которое тот выразил спустя две недели после революции: «И я решил объявить себя председателем пространства. Это облегчает меня, вырывает и я дышу свободнее»²⁰. Подобное мечтание о беспредметном творчестве без границ было заложено в черной и белой сериях, которые, таким образом, стали символом разрыва между тем, о чем помышляли Малевич и Родченко, и тем, что фабриковала большевистская диктатура.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Варвара Степанова. Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы/Под ред. О. В. Мельникова. М.: Сфера, 1994.
2. Гурьянова Н. «Декларация прав художника» Малевича в контексте московского анархизма 1917-1918 годов // Искусство супрематизма/Ред.-сост. К. Ичин. Белград: Издательство филологического факультета в Белграде, 2012. С. 28–43 (Гилея. URL: <http://hylaеa.ru/pdf/malevich-anarchist.pdf>).
3. Каталог десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм. ВЦВБ. Отдел ИЗО НКП. М., 1919.
4. Луначарский А. В. Речь на открытии Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских 10 октября 1918 г. (опубл. в кн.: Луначарский А. В. Искусство и революция (М.: Новая Москва, 1924) // Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве. М., 1967. Т. 2. С. 33–49 (Наследие А. В. Луначарского. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/russkoe-sovetskoe-iskusstvo/iskusstvo/>).
5. Малевич К. Собрание сочинений в 5-ти т. Т. 1/Сост. А. С. Шатских. М.: Гилея, 1995.

6. Малевич К. Собрание сочинений в 5-ти т. Т. 5/Сост. А. С. Шатских. М.: Гилея, 2004.
7. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х т./Авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М.: RA, 2004. Т. I.
8. Родченко А. Опыты для будущего. Дневники. Статьи. Письма. Записки/Ред. О. В. Мельников, В. И. Щенников; сост. В. А. Родченко, А. Н. Лаврентьев, при участии Н. С. Лаврентьева. М.: Грантъ, 1996.
9. Barr A. H. Jr. The “LEF” and Soviet Art // Transition. 1928. No. 14. Pp. 267–270.
10. Rowell M. Vladimir Tatlin: Form/Faktura // October. 1978. No. 7. Pp. 83–108.
11. Shatskikh A. Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism. New Haven and London: Yale University Press, 2012.

19 Родченко А. Все — опыты [8, с. 93]

20 Письмо К. С. Малевича М. В. Матюшину, 10 ноября 1917 [7, с. 107].