

УДК 7.011.2

DOI: 10.17223/22220836/32/3

О.М. Климова

## РУССКИЙ АВАНГАРД В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА НАЧАЛА XX ВЕКА: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КУБИЗМА, ЛУЧИЗМА, СУПРЕМАТИЗМА

*Целью данной статьи является выявление и культурологическая аналитика особенностей репрезентации художественной картины мира в живописи русского авангарда. Предметом исследования определяются характерные особенности эволюции художественного мира представителей авангарда. Методологической основой исследования является философско-культурологический подход, позволяющий наиболее целостно рассмотреть ключевые вопросы кубофутуризма, лучизма и супрематизма. Автор приходит к выводу, что художественную картину мира, воплощенную в живописи русского авангарда, характеризуют инновативность творчества и интериоризация как основа познавательной деятельности человека.*

*Ключевые слова: русский авангард, футуризм, кубизм, кубофутуризм, лучизм, супрематизм.*

Возникшие примерно в одно время итальянский футуризм и французский кубизм выступали по отношению друг к другу в качестве не столько альтернативы, сколько оппозиции. В стремлении устранить размежевание между ними в России выдвигается идея их консолидации. По свидетельству многих современников, в частности В.В. Маяковского, И.А. Пуни, сделать это не удалось. В живописи кубизм преобладал над футуризмом. Причем и первый, и второй в совершенно специфической русской трактовке. Не случайно состоявшаяся в 1914 г. встреча с идеологом футуризма Ф.Т. Маринетти (организована Н.И. Кульбиным) закончилась большим скандалом. Тем не менее термин «кубофутуризм» прочно закрепился в художественной практике, отразив чисто отечественное эклектическое образование.

18 декабря 1912 г. в сборнике «Пощечина общественному вкусу» была опубликована статья Д.Д. Бурлюка «Кубизм», наметившая перспективные направления художественной диффузии кубизма и футуризма. Родившийся в итоге кубофутуризм был обращен одновременно к пониманию предметности в динамическом диапазоне и к оптическому дроблению предметности на составляющие ее структуры.

«Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, – скажут несколько позднее К.С. Малевич и М.В. Матюшин в одном из газетных интервью, – от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбивать в куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи» [1. С. 146].

Кубофутуризм не только нейтрализовал двухмерность поверхности живописного полотна, но и позволил визуализировать время за счет simultaneity восприятия зрительного образа. При этом согласимся с Н.В. Злыдневой: «существенно помнить, что само изображение вместе с его

носителем (полотном картины, цветовым пигментом и т.п.) в авангарде стало вещь, т.е. произошло сближение денотата с сигнификатом. Картина-вещь не изображала время, она являлась его репрезентантом. ...время... превратилось в категорию предметного мира, получив статус овеществленного предмета» [2. С. 140].

Образы преображенной реальности, составленные средствами цилиндрических, конусообразных, колбообразных и кожухообразных колористических форм, сохраняли предметно-природные реминисценции, усиливали конструктивную основу (например, картины Л.С. Поповой «Человек. Воздух. Пространство» (1912), «Кубический городской пейзаж», «Пианист» (1914), «Натюрморт с гитарой» (1915), «Путешественник» (1916); Н.А. Удальцовой «Композиция» (1913), «Абстракционизм. Ресторан», «За пианино», «Натюрморт. Музыкальные инструменты» (1915); А.А. Экстер «Париж» (1912), «Город ночью» (1913), «Генуя» (1914), «Флоренция» (1915).

Кроме того, ориентация на «сдвигологию», «алогизм» и «заумный реализм» способствовала попыткам дематериализации мира и его явлений, установлению проницаемости телесного, однако затрудняла восприятие за счет дезинтеграции предметности, отсутствия или смещения «точки зрения».

Написав в 1911 г. картину «Корова и скрипка», К.С. Малевич сопровождает ее комментарием: «Алогическое сопоставление двух форм – „скрипка и корова“ – как момент борьбы с логизмом». Обращаясь к аналитике диссонанса, он намеренно провоцирует встречу фактов разных областей реальности как неожиданную, случайную. В данном примере (как и во многих иных работах кубофутуризма) отчетливо проявляется то, что теоретики модернизма назовут эстетикой случайного: «Это неустойчивое состояние искусства, – пишет Е.А. Бобринская, – в которое внедрен „вирус“ случайного, вынуждает постоянно балансировать между экзальтацией субъективизма и вторжением в творческий процесс внечеловеческих, „элементарных сил“, между рациональным планом, замыслом, методом и спонтанностью, мгновенной вспышкой озарения. Эстетика случайного... размывает жесткий стиль мышления... Случай становится инструментом поиска новых механизмов порождения смысла, новых техник построения художественных произведений... Случай открывает в искусстве особую территорию, родственную новейшим научным исследованиям в области теории хаоса, фрактальной геометрии природы, квантовой теории и т.д. Эта модель реальности ускользает от рациональности, уклоняется от жестких схем, правил и методов, в ней размываются границы однонаправленного, линейного мышления. Однако она подчиняется своей логике и заключает внутри хаоса особый порядок» [3. С. 197].

24 марта 1913 г. М.Ф. Ларионов организует новую крупную выставку в Москве под названием «Мишень». Она не только вновь объединила творческие искания Н.С. Гончаровой, М.Ф. Ларионова, М.В. Ле-Дантю, К.С. Малевича, М.З. Шагала, А.В. Шевченко (и некоторых других художников), но и демонстрировала своего рода подытог персонального развития художников. Зрелый неопримитивизм соседствовал здесь с новыми направлениями – лучизмом и кубофутуризмом.

Их объединяло стремление к реализации в живописи четвертого измерения. Вторжение представлений о четвертом измерении в живопись было связано с обновлением естественнонаучной картины мира. Разработки

А. Пуанкаре, Г. Минковского, Ч.Х. Хинтона и ряда других содержат обоснование объединения пространства и времени в единое четырехмерное измерение пространства-времени. Кроме того, значительное влияние оказала концепция «новой модели вселенной» П.Д. Успенского, согласно которой четвертое измерение фиксирует мир незримого, т.е. пока недоступного для восприятия органами чувств (человек живет в четырехмерном мире, но сознает себя в трехмерном), проявления различных психофизических процессов человека (идеи, образы, воспоминания, фантазии, сновидения). Видение в четвертом измерении не связано с оптическими возможностями организма. Видение в нем подобно мысли, рожденной воображением.

В брошюре «Лучизм» 1913 г. М.Ф. Ларионов указывает: «Лучизм имеет в виду пространственные формы, которые могут возникать от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника» [4. С. 187], формы, которые одновременно существуют не только в пространстве, но и во времени. А в манифесте «Лучисты и будущники» обнаруживаем следующее: «Картина является скользящей, дает ощущение вневременного и пространственного – в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением, так как ее длина, ширина и толщина слоя краски – единственные признаки окружающего нас мира – все же ощущения, возникающие в картине – уже другого порядка; – этим путем живопись делается равной музыке, оставаясь сама собой» [5].

В.В. Маяковский называл лучизм кубической трактовкой импрессионизма, хотя самым основателем лучизма позиционировался как синтез кубизма, футуризма и орфеизма. В нем специфическое физическое воплощение находят не столько объекты реального мира (ранний «реалистический лучизм», например, картины М.Ф. Ларионова «Лучистая колбаса и скумбрия», «Лучистый пейзаж», «Стекло» (1912); Н.С. Гончаровой; «Цветы» (1912), «Желтый и зеленый лес», «Лучистые лилии», «Лучистый портрет Ларионова» (1913)), сколько впечатления и ощущения, идущие от мысле-чувственных ассоциаций и фантазий художника. Лучизм стал первым шагом к тотальной беспредметности, культивированию стихийного начала творческого акта, освобождению живописи от первоначальных физиопластических ориентиров.

Выраженная динамика лучизма осуществляется за счет «лучистых» цветных масс и фактур, плоскость не получает значительного объема, перестает быть прямой и ровной. Луч как носитель света выступает в картинах как первоначало, создающее новую трансцендентную реальность, отличную от реальной действительности, а предметная реальность заменяется реальностью субъективной, позволяя зрителю считывать и анализировать не заданную и обозримую «ситуацию», а некую схему, уводящую к границам сверхчувственного восприятия.

Новый тип пространственности несколько позднее наметит переход К.С. Малевича от идей кубофутуризма к супрематизму. В статье «Родоначало супрематизма» он пишет: «Но в один прекрасный день на горизонте показалась комета... хвост кометы – футуризм – смел, свалил все побрякушки старого искусства. ...футуризм сорвал завесу и показал нам новый мир, открыл новую реальность. Но из этого не следует, чтобы молодые художники сидели на распыленных вещах кубизма и их освобожденных единицах (вещь состоит из массы единиц, кубизм видит не вещь, а разъединенные единицы), или же

передавали новое футуристическое впечатление бега вещей... Нам нужно идти дальше – к полнейшему освобождению себя не только от вещи, но и от единиц, чтобы иметь дело только с элементами цвета (краски) и ими выдвигать, окрашивать рожденную в нас готовую форму, новое тело» [6].

Кубофутуризм привлекал Малевича и подводил своего рода научную базу под искомые им художественные средства, поскольку его «интересовал не уникальный образ мира, человека и вещей, а управляющие этим миром законы, осознав которые, художники... строят картины» [7. С. 11]. Его в некотором роде художественно-инженерное мышление стремилось к выявлению конструкций, геометризации форм в их динамической корреляции, которая «вторгаясь в видимый мир, творит его заново, сводя уникальное к универсальному и закономерному» [Там же. С. 12].

Согласимся с И.М. Егоровым в том, что «динамическое мироощущение футуризма позволяло увидеть мир целиком, утвердить внутреннюю связь и единство всего сущего через соединение вещей и понятий, реально пребывающих в различных временных и пространственных условиях и измерениях» [Там же. С. 18]. Данное динамическое ощущение, преломленное эстетикой и философией кубизма, соединяло реалистичные и абстрактные формы, смешивало их между собой, заставляя просвечивать одно через другое. «Мир мяса и кости ушел, – пишет К.С. Малевич, – в предание старого ареопага. Ему на смену пришел мир бетона, железа. Железо-машинно-бетонные мышцы уже двигают наш обновляющийся мир» [8].

Картины 1912–1913 гг. «Женщина с ведрами», «Кубофутуристическая композиция», «Точильщик», особенно «Голова крестьянской девушки», «Дама на остановке трамвая», «Дама у рояля», «Музыкальный инструмент», «Самовар», «Усовершенствованный портрет строителя (Портрет И.В. Ключа)» и ряд других, воплощают преодоление органического понимания цвета, света, плоскости, объема, перспективы. Изображение являет рассеченные и сгруппированные алогические геометрические ряды, являющиеся в то же время рядами ассоциативными. Это не образы-подобия, образы-метафоры или образы-символы, это уже образы-абстракции, совокупность умозрительных истолкований и интерпретаций.

Согласимся и с Д.В. Сарабьяновым в том, что «нельзя недооценить алогизм художника как некий этап на пути к супрематизму. Алогизм стал для Малевича дополнительным стимулом оправдания супрематизма» [4. С. 230].

19 декабря 1915 г. состоялась последняя футуристическая выставка «0,10» («Ноль-десять»). «0» озаменовал окончательное установление беспредметности супрематизма, а «10» – количество участников, которых в итоге стало 14, но на названии это не отразилось. На ней было представлено 39 работ К.С. Малевича, в том числе и «Черный квадрат».

Самостоятельность форм и самоцельность творчества («искусство идет к самоцели – творчеству, господству над формами натуры» [9]), бунт против вещиности («Я преобразился в ноль форм и выловил себя из омута дряни Академического Искусства» [Там же]), отсутствие «земной перспективы и горизонта» породили формы, на которые не действуют законы гравитации («Я уничтожил кольцо – горизонта, и вышел из круга вещей, с кольца горизонта, в котором заключены художник и все формы натуры» [Там же]). Белый фон этой и других картин не только ассоциативно устанавливает его связь с бес-

крайним космическим пространством, но и таит в себе перспективную возможность разложения на цветовой спектр – выхода из состояния покоя, безмолвия. Белый фон – это первопространство, нулевое пространство, не сводимое к нулю.

В 1919 г. К.С. Малевич к Каталогу Десятой Государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм» подготовит статью и обозначит супрематизм как определенную систему, «по которой происходило движение цвета через долгий путь своей культуры» [10]. «Живопись, – пишет Малевич, – возникла из смешанных цветов, превратив цвет в хаотическую смесь на расцветах эстетического тепла, и сами вещи у больших художников послужили остовами живописными... Для меня стало ясным, что должны быть созданы новые остовы чистой цветописы, которые конструировались на требованиях цвета... цвет должен выйти из живописной смеси в самостоятельную единицу...» [Там же].

«Форма, цвет, линии, невербальные знаки раскрывают глубинный смысл опредмеченных результатов человеческой мысли, эмоций и переживаний, создают некий гипертекст...» [11. С. 83].

Конструкция супрематизма мыслилась художником как существующая во времени и пространстве, но независимая от эстетики прекрасного, переживаний и настроений человека (например, «Супрематические композиции» К.С. Малевича 1915–1917 гг., а также работы «Автопортрет в двух измерениях», «Красный квадрат (Женщина в двух измерениях)», «Полет аэроплана», «Супрематизм 18-я конструкция», «Супремус № 50», «Черный квадрат и красный квадрат (Живописный реализм. Мальчик с ранцем. Красочные массы в четвертом измерении)» (1915), «Динамический супрематизм (Супремус 57)», «Супрематизм», «Супремус № 56» (1916), «Супрематизм» (1917), «Белое на белом» (1918), «Черный крест», «Черный круг» (1923), авторское повторения «Черного квадрата» в 1923 и 1929 гг.).

Конструкция супрематизма как концепция – это авторская философская система: «Супрематизм в одной своей стадии имеет чисто философское через цвет познавательное движение, а во второй – как форма, которая может быть прикладная, образовав новый стиль супрематического украшения. ...Через супрематическое философское цветовое мышление уяснилось, что воля может тогда проявить творческую систему, когда в художнике будет аннулирована вещь как остов живописный, как средство, и пока вещи будут остовом и средством, воля его будет вращаться среди композиционного круга вещевых форм» [10].

Таким образом, несмотря на казалось бы разные пути к беспредметности, и М.Ф. Ларионов, и К.С. Малевич находят ее средствами ухода от реалистического изобразительного к идеалистическому выразительному: Ларионов – от неопрIMITивизма и первоначального реалистического лучизма к собственно лучизму, Малевич – от кубофутуризма к супрематизму. Такой отход от основ классической модели репрезентации к неклассической, а затем переход от неклассической репрезентации к фактическому ее отсутствию подразумевает, с одной стороны, выход за пределы собственно художественного, «дерационализированный тип выразительного языка и соответствующей картины мира, новое качество репрезентации мировоззрения, а с другой, демонстрирует поразительно рационалистскую рефлексию» [12. С. 67]. Супрема-

тизм становится символом в себе, символом себя, символом для самого себя, потому как искусство «перешло к своему языку, и сплетню о романе Прасковьи Ивановны оставили для любителей» [13].

Стоит особо отметить, что художественная картина мира, воплощенная в живописи русского авангарда, характеризуется интериоризацией как основой познавательной деятельности человека, «единством всех видов художественной деятельности, инновативностью творчества» [14. С. 24], приматом трансцендентного сознания, верой в развитие человеческих возможностей и способностей к иному восприятию мира и вселенной. «Главное уметь не только смотреть, но и видеть, не только слушать, но и слышать» [11. С. 84].

### Литература

1. Горячева Т. Иконология кубофутуризма // Поэзия и живопись : сб. тр. памяти Николая Ивановича Харджиева / ред. М.Б. Мейлах, Д.В. Сарабянов. М. : Языки русской культуры, 2000. 848 с.
2. Злыднева Н.В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М. : Индрик, 2013. 360 с.
3. Бобринская Е.А. Русский авангард: границы искусства. М. : Новое лит. обозрение, 2006. 304 с.
4. Сарабянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М. : Изд-во МГУ, 1993. 295 с.
5. Лучисты и будущники [Электронный ресурс]: Манифест. URL: <https://volodymyrbilyk.livejournal.com/60543.html>. Загл. с экрана (дата обращения: 04.05.2018).
6. Малевич К.С. Родоначало супрематизма [Электронный ресурс] // Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. URL: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index23.html>. Загл. с экрана (дата обращения: 04.05.2018).
7. Егоров И.М. Казимир Малевич. М. : Знание, 1990. 56 с.
8. Малевич К.С. Мир мяса и кости ушел [Электронный ресурс] // Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. URL: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index24.html>. Загл. с экрана (дата обращения: 04.05.2018).
9. Малевич К.С. От кубизма и футуризма к супрематизму [Электронный ресурс] // Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. URL: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index7.html>. Загл. с экрана (дата обращения: 04.05.2018).
10. Малевич К.С. Супрематизм. Из Каталога Десятой Государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм» [Электронный ресурс] // Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. URL: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index35.html>. Загл. с экрана (дата обращения: 04.05.2018).
11. Ледовских Н.П. Экзистенциальный анализ как метод культурологического исследования художественного творчества // Человек в мире культуры: прагматика и метафизика современности : материалы IX Междунар. филос.-культурол. симп. Рязань : РГУ им. С.А. Есенина, 2014. С. 80–84.
12. Гирин Ю.Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М. : ИМЛИ РАН, 2013. 400 с.
13. Малевич К.С. Путь искусства без творчества [Электронный ресурс] // Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. URL: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index20.html> (дата обращения: 04.05.2018).
14. Edgar A., Sedgwick P. Cultural Theory. The Key Concepts. Second edition. London and New York : Routledge Taylor & Francis Group, 2011. 445 p. (пер. автора).

**Olga M. Klimova**, Ryazan State University named for S.A. Yesenin (Ryazan, Russian Federation).

E-mail: [olga.2411@mail.ru](mailto:olga.2411@mail.ru)

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 32, pp. 27–34.

DOI: 10.17223/22220836/32/3

# THE RUSSIAN AVANT-GARDE IN AN ART PICTURE OF THE WORLD OF THE BEGINNING OF THE XX CENTURY: CULTUROLOGICAL ANALYSIS OF CUBISM, LUCHIZM, SUPREMATISM

**Keywords:** russian vanguard; futurism; cubism; cubofuturism; luchizm; suprematism.

The relevance of the topic is conditioned by the fact that the cognitive-communicative paradigm in the study of the historical and social functioning of artistic culture contributes to the development of new problem fields, the discovery of new aspects of the existence of facts of art, and the discovery of the main places for the interaction of art and reality. The phenomenon of the artistic picture of the world is of key importance in this context. On the one hand, it is viewed as a means of accumulating and transmitting ideal values, world outlook and people's perception of the world, and on the other, it is able to act as a hermeneutic tool for reconstructing individual and social ideas about the historical past and present, general and unique, about the primary and secondary.

The aim of the work is to identify and culturological analysis of the features of the representation of the artistic picture of the world in the Russian avant-garde painting, reflecting the views of K.S. Malevich, M.F. Larionov and other representatives of the avant-garde. The task of the study is to consider the problem of the variability of Russian avant-garde painting as a consequence of increasing the level of individualization of the artistic picture of the world. During the work on the article, various research methods were used: mental modeling, comparison, comparison, analysis, synthesis. The theoretical and practical significance of this work is due to its effectiveness, because in the course of the research the ideas about the artistic picture of the world from the standpoint of the culturological approach, the features of its representation in the painting of cubo-futurism, radiant and suprematism were concretized. The results of the study include the identification in the works of E.A. Bobrinskaya, Yu.N. Girin, T. Goryacheva, I.M. Egorova, N.V. Zlydnevoy, N.P. Ledovskikh, K.S. Malevich, D.V. Sarabianova, A. Edgar, R. Sedgwick of the modern context of understanding the key issues of the avant-garde associated with the creation of images of a transformed reality that preserved subject-natural reminiscences and reinforced their constructive basis. It should be especially emphasized that Cubo-Futurism not only neutralizes the two-dimensionality of the surface of the pictorial canvas, but also allows visualizing time due to the simultaneous perception of the visual image. Expressed the same dynamics of radiation is realized due to "radiant" colored masses and textures.

The ray, as the bearer of light, appears in the pictures as the beginning, creating a new transcendental reality different from reality, and the objective reality is replaced by the subjective reality, allowing the viewer to read and analyze the not specified and foreseeable "situation", but some scheme leading to the boundaries of the supersensory perception. Thus, it is necessary to draw a conclusion: the artistic picture of the world, embodied in the painting of the Russian avant-garde, is characterized by interiorization as the basis of human cognitive activity, the primacy of transcendental consciousness, belief in the development of human capabilities and abilities for a different perception of the world and the universe.

## References

1. Goryacheva, T. (2000) *Ikonologiya kubofuturizma* [Iconology of Cubofuturism]. In: Meylakh, M.B. & Sarabyanov, D.V. (eds) *Poeziya i zhivopis'* [Poetry and Painting]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
2. Zlydneva, N.V. (2013) *Vizual'nyy narrativ: opyt mifopoeticheskogo prochteniya* [Visual Narrative: Mythopoetic Reading Experience]. Moscow: Indrik.
3. Bobrinskaya, E.A. (2006) *Russkiy avangard: granitsy iskusstva* [Russian avant-garde: the boundaries of art]. Moscow: NLO.
4. Sarabyanov, D.V. (1993) *Istoriya russkogo iskusstva kontsa XIX – nachala XX veka* [The History of Russian Art of the Late 19th – Early 20th Centuries]. Moscow: Moscow State University.
5. Larionov, M. et al. (1913) *Luchisty i budushchniki* [Luchisty i budushchniki]. [Online] Available from: <https://volodymyrbilyk.livejournal.com/60543.html>. (Accessed: 4th May 2018).
6. Malevich, K.S. (1913–1929) *Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty* [Articles, manifestos, theoretical essays and other works]. [Online] Available from: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index23.html>. (Accessed: 4th May 2018).
7. Egorov, I.M. (1990) *Kazimir Malevich*. Moscow: Znanie. (In Russian).
8. Malevich, K.S. (1913–1929) *Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty* [Articles, manifestos, theoretical essays and other works]. [Online] Available from: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index24.html>. (Accessed: 4th May 2018).

9. Malevich, K.S. (1913–1929) *Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty* [Articles, manifestos, theoretical essays and other works]. [Online] Available from: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index7.html>. (Accessed: 4th May 2018).
10. Malevich, K.S. (1913–1929) *Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty* [Articles, manifestos, theoretical essays and other works]. [Online] Available from: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index35.html>. (Accessed: 4th May 2018).
11. Ledovskikh, N.P. (2014) Ekzistentsial'nyy analiz kak metod kul'turologicheskogo issledovaniya khudozhestvennogo tvorchestva [Existential analysis as a method of cultural research of artistic creativity]. In: Pronkina, A.V. (ed.) *Chelovek v mire kul'tury: pragmatika i metafizika sovremennosti* [Man in the World of Culture: Pragmatics and Modern Metaphysics]. Ryazan: Ryazan State University. pp. 80–84.
12. Girin, Yu.N. (2013) *Kartina mira epokhi avangarda. Avangard kak sistemnaya tselostnost'* [Picture of the World of the Avant-Garde Era. Avant-Garde as System Integrity]. Moscow: RAS.
13. Malevich, K.S. (1913–1929) *Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty* [Articles, manifestos, theoretical essays and other works]. [Online] Available from: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index20.html>. (Accessed: 4th May 2018).
14. Edgar, A. & Sedgwick, P. (2011) *Cultural Theory. The Key Concepts*. 2nd ed. London; New York: Routledge Taylor & Francis Group.