

Оксана Салата,

завідувачка кафедри історії України
Історико-філософського факультету
Київського університету
імені Бориса Грінченка,
докторка історичних наук, професорка,
Київ, Україна

Oksana Salata,

Head of the Department of History of Ukraine,
Faculty of History and Philosophy,
Borys Grinchenko Kyiv University,
Doctor of Historical Sciences, Professor,
Kyiv, Ukraine

e-mail: o.salata@kubg.edu.ua
ORCID iD: 0000-0003-2498-1483

Казимир Малевич в авангардних дискусіях 1928–1930 років

Статтю присвячено постаті художника та мистецтвознавця Казимира Малевича, який впроваджував у традиційне художнє мистецтво нові тенденції та підходи. Увага акцентується на його авангардних дискусіях під час викладання у Київському художньому інституті в 1928–1930 роках. Пошуки та експерименти художника були тісно пов'язані з відчуттям сучасності і нових імпульсів у культурі. Ідеї Малевича продовжували поширюватися завдяки учням й однодумцям, котрі розвивали їх і розробляли нові підходи у використанні зображувальних технік. Досвід, втілений майстром, показав особливість мистецького простору, що сформувався у Києві наприкінці 1920-х років.

Ключові слова: Казимир Малевич, авангардні дискусії, супрематизм, кубізм, безпредметність зображень.

Kazimir Malevich in Avant-Garde Discussions in 1928–1930

The article is devoted to the figure of Kazimir Malevich as an artist and art critic, who introduced new tendencies and approaches to the depiction of objects into traditional art; representation of the artist in avant-garde discussions in the period of his teaching at the Kyiv Art Institute in 1928–1930; searches and experiments of the artist, which were closely connected with the feeling of modernity and new impulses in culture. Malevich's activity on creation of a unique history of art of Modernism is revealed. It is shown that the scientific controversy between artists over traditional approaches and pictorial methods acted as a catalyst for the development of a new direction in modern art. Discussions between Kazimir Malevich and Mykhailo Boichuk became fundamental for an artistic discussion which continues among contemporary artists and art critics. The artist based his work on objectlessness, which became a method of interpreting art. In this way, he shifted the emphasis from defining the content to defining the form, the very essence of art. Being a theorist, Kazimir Malevich discovered the patterns of development of art form, explaining the importance and sequence of emergence of each new direction: Suprematism, Cubism, Cubofuturism. Artistic discussions with contemporaries were of great importance. Malevich's ideas continued to spread thanks to students and like-minded people who developed them and developed new approaches to painting techniques. The experience embodied by the artist at the Kyiv Art Institute showed the peculiarity of the artistic space that was formed in Kyiv in the late 1920s. Kazimir Malevich's ideas are a promising scientific research for both historians and art historians as they show new facets of the avant-garde style.

Key words: Kazimir Malevich, avant-garde discussions, Suprematism, Cubism, objectlessness of images.

Мистецтво є акумулюючою силою будь-якого суспільства. Кожен митець відображає запити громадськості, тенденції розвитку соціокультурного простору, де формує свій доробок. Видатний художник-авангардист Казимир Малевич у своїх творах відтворював просторові композиції, які відображали знакові суспільні ідеї, що виводили мистецтво на новий рівень.

Постать Казимира Малевича та його творчу спадщину досліджували представники різних наукових історичних і мистецьких шкіл. Зокрема, оригінальність авангардних ідей К. Малевича відзначав французький історик мистецтва Жан-Клод Маркаде (Маркаде Ж., 2013). Формування творчих ідей художника та їх вплив на розвиток світового мистецтва вивчала американська дослідниця, президентка Товариства Малевича

Шарлота Дуглас (Дуглас Ш., 1994). Особливості авангардного стилю митця стали предметом пошуків французького мистецтвознавця болгарського походження Андрія Накова (Наков А., 2008). Російська вчена Катерина Бобринська проаналізувала форми й види художньої діяльності, які в епоху авангарду істотно змінюють саму конфігурацію культурного простору. Творчість Малевича постає як одна з провідних в образотворчому мистецтві (Бобринська К., 2006).

Великий інтерес творчість Малевича викликала й у вітчизняних істориків, які намагалися пояснити феномен майстра та його місце в мистецькому просторі України, зокрема й під час роботи у Києві в 1928–1930-х роках. Галина Скляренко яскраво зображує життя художника у Києві та його спілкування з українськими митцями (Скляренко Г., 2015).

Метою статті є репрезентація Казимира Малевича в авангардних дискусіях періоду його викладання у Київському художньому інституті (1928–1930 рр.).

Авангард як явище виявився у всіх сферах мистецтва на початку ХХ ст. Можна назвати його основних представників і напрямки, але сформулювати загальні риси складніше. Це цілісна система проникаючих стилів, концепцій, теорій, мов, шкіл. Авангард в образотворчому мистецтві можна розуміти як експеримент — з концепцією, кольором, формою. Російський авангард у малярстві виріс, безумовно, із західних мальовничих напрямків: імпресіонізму, постімпресіонізму і символізму.

Казимир Малевич починав з імпресіонізму; потім у його творчості можна простежити чергування неопримітивізму, кубофутуризму, алогізму. Він став засновником нового напрямку авангарду — супрематизму, який у масовій свідомості чітко асоціюється з «Чорним квадратом» — триумфом чистої геометричної форми. К. Малевич презентував свій стиль на футуристичній виставці у 1915 році в Петрограді.

У своїй творчості художник сформував стиль, який назвав «супрематизмом». «Supremus» — вищий, супрематизм — мистецтво майбутнього, нова геометрична мова, зведення досконалих форм.

Традиційний живопис, на думку К. Малевича, на той момент був вже пережитком. А супрематизм став новою філософською системою, що зображує «безмежний абстрактний всесвіт» за допомогою кольору й форм. «Чорний квадрат» відкрив у тодішньому авангарді нову сторінку безпредметних форм. Це одна з основних ідей Казимира Малевича, викладена в його працях у 1915, 1920 роках.

У 1920 р. група художників на чолі з Казимиром Малевичем у Вітебську створила художню групу «Утверджувачі нового мистецтва». Приїхавши

в це місто викладати, художник зібрав навколо себе групу учнів. Вони збиралися на філософські дискусії, проводили виставки, декорували місто до різних свят. У 1921 році в місцевому журналі «Мистецтво» був опублікований маніфест УНОВІСа. В основу педагогічної системи Малевича лягли принципи супрематизму, і метою об'єднання художників стало «створення чистого мальовничого образу» (Азбука авангарда. Культура. 2013–2021).

Зміни у радянській культурній політиці, що позначилися резолюцією ВКП(б) 1925 року «Про політику партії в галузі художньої літератури», поставили перед митцями завдання виробити мову мистецтва, «зрозумілу мільйонам», відбилися на новітніх мистецьких інституціях, які більше не відповідали державній програмі. Зокрема, у 1926 році було закрито створений за ініціативи К. Малевича Державний інститут художньої культури. Художник усе більше почував себе в ізоляції, усе частіше він і його колеги відчували ідеологічний тиск, що найпомітніше проявлявся в офіційних періодичних виданнях (Скляренко Г., 2015).

Через ситуацію, що склалася у радянському суспільстві, художник у 1927 році здійснює поїздки за кордон, спочатку до Польщі, пізніше до Німеччини, де публікує власні статті з новим баченням художнього мистецтва. Перебування у Німеччині дало можливість Малевичу організувати декілька власних виставок, після яких значну частину своїх картин він залишає у цій країні.

Повернувшись додому, Казимир Малевич починає розуміти, що будь-яких перспектив працювати у Москві чи Ленінграді немає. Київ, який тоді акумулював європейські мистецькі традиції, здавався йому найбільш привабливим для діяльності та втілення авангардних ідей.

Період життя Казимира Малевича у Києві став важливим як для самого художника, так і для мистецького гурту міста. Найбільш цікавою сторінкою його життя та творчості у Києві є його викладання у Київському художньому інституті. Тут художник не лише проявив свою педагогічну майстерність, але й вів активну дискусію з іншими майстрами щодо форм і стильових особливостей художнього образу в мистецтві.

Перебування К. Малевича на посаді професора Київського художнього інституту окреслюється в розвідках істориків мистецтва періодом кінця 20-х — початку 30-х років ХХ ст. Зокрема, автори статті «Малевич Мужичський» називають час з 1928 до 1930 рр. Укладачі «Хроніки життя і творчості» — наукові співробітники Третяковської галереї — позначають час роботи Малевича у Києві обережніше: кінець 1920-х — початок 1930-х. Ще одну дату — 1929 рік — подає старший науковий співробітник амстердамського Стеделек-музею Йоуп М. Йоустен: «Йому

надається можливість працювати від двох з половиною тижнів на місяць у Київському художньому інституті...» (Склярєнко Г., 2015).

Отже, більшість дослідників схилиються до того, що початок педагогічної діяльності Казимира Малевича у Київському художньому інституті припадає на 1928 рік. Певною мірою цей факт підтверджує й низка його статей у 1928 році про нові напрями у мистецтві.

За свідченням колег, К. Малевич був справжнім лектором та педагогом, а студенти говорили, що його лекції відкривали новий світ форм. Найбільше він любив практичні заняття зі студентами, де міг побачити талант та допомогти йому розкритися.

У тому, що Малевич часто бував у Києві і викладав у Київському художньому інституті, немає сумнівів. Це підтверджують і спогади дружини Л. Крамаренка Ірини Жданко: «За час перебування К.С. Малевича в Києві та протягом експонування його виставки у Льва Юрійовича склалися з ним теплі дружні стосунки. Казимир Северинович постійно бував у нас. Одного разу він приєднався до нас у поїзді на етюди, сказавши, що хоче попрацювати в плані імпресіонізму» (Цит. за: Побожій С., 2001. С. 319).

Читаючи листи Малевича, бачимо, що він прагне у своїх лекціях дати студентам якомога більше, викликати у них інтерес до того, чим вони прагнуть займатись, зрозуміти нові віяння у мистецтві (Крамаренко Л., 1995. С. 30). Зі спогадів студентів ми бачимо, що «його лекції були вільною імпровізацією або читанням із записника якогось тексту з обов'язковим наступним обговоренням» (Там само. С. 32).

Методи викладання К. Малевича склалися в умовах формування нового мислення. Він розглядав живописну культуру як форми поведінки художника. Викладач прагнув не стільки познайомити студентів з новим стилем в образотворчому мистецтві — абстракціонізмом, скільки навчити їх творчо мислити й реалізовувати у мистецтві найцікавіші ідеї. Свідченням цього є твердження голландської мистецтвознавиці Лінди Бурсми: «Для Малевича кожна течія у мистецтві має власну призму. Вона пов'язана зі світосприйняттям, з певною культурою в цілому, а тому еkleктизм для неї є найбільшим злом у мистецтві, яке знищує самобутність змісту...» (Бурсма Л., 1998. С. 224).

Професори й студенти Київського художнього інституту (творчого закладу, що виник за часів Центральної Ради як Академія мистецтв) ставилися до методів навчання Малевича неоднозначно. Між викладачами й художником виникали дискусії, які часто переростали у гострі суперечки щодо напрямків та стилів в образотворчому мистецтві. На той час у Казимира Малевича вже були прихильники, ті, хто підтримували формалістичний

напрямок, зокрема В. Татлін, Є. Сагайдачний, В. Пальмов, О. Богомазов та ін. Тому вони спільно протистояли художникам-реалістам (Малевич К., 2006, с. 42).

Загалом педагогічна система Казимира Малевича розвивалася на ґрунті не лише суто формально-пластичних ідей, але й базувалася на розгляді процесу історичної еволюції мистецтва, де найголовнішими серед новітніх художніх явищ він уважав імпресіонізм, творчість П. Сезанна, кубізм, футуризм, супрематизм (Побожій С., 2001. С. 317). Аналізуючи ці течії, Казимир Малевич волів обґрунтувати закономірність нового бачення у мистецтві. Він зазначав, що розгляд всієї історії образотворчого мистецтва дозволяє зробити висновок про появу вже в перші роки ХХ ст. низки творів, де немає змалюваного предмета.

Митець поділяє художні витвори на дві частини. Першу з них визначає як образотворчу — ту, що постала на основі відображення натури (пейзажі, портрети, побут, а також історичні, релігійні події тощо). Другу ж частину називає «новим мальовничим мистецтвом», у якому відсутнє предметне зображення, або, якщо предмет й проглядається серед «різних структур мальовничої маси, то він буде відображений у вигляді низки зрушень його контурів...» (Малевич К., 2006, с. 40–49).

Отже, Казимир Малевич доходить висновку, що у нових малярських творах ставиться інше завдання, не пов'язане з метою образотворчості, з чого теоретик виводить протилежне поняття — безпредметність. Наразі необхідно зазначити, що поняття «безпредметності» в усій історії мистецтва належить саме Малевичу. Василь Кандинський тяжів до поняття «абстракціонізм», що виводилось дещо в інший спосіб, ніж той, який пропонував К. Малевич: абстрагування від форми предмета, що передбачає її асоціативне перетворення, передусім у свідомості творця. К. Малевич ішов усе ж таки від самої субстанції кольору — її трансформації та відмови від «зображальності» уже безпосередньо на полотні. Саме невміння визначити відмінність мети і завдань нового мистецтва, на думку Малевича, призвело до передчасного проголошення критиками кризи і навіть «смерті мистецтва». Натомість, на його глибоке переконавання, поява таких творів була закономірною (Вежбовська Л., 2019. С. 230–232).

Пріоритет форми у мистецтві відстоював також Генріх Вельфлін. Він наголошував на певних законах розвитку форми, визначаючи часові межі цього процесу, й стверджував, що художник неспроможний вийти за світоглядні межі своєї доби (Вельфлін Г., 2009. С. 197). Дослідник наповняв на новітньому підході — «історія мистецтва без імен». Попри те, що концептуальна праця Вельфліна «Основні поняття історії мистецтва» з'явилася в один рік з «чорним

супрематичним чотирикутником» Малевича, він відмовився прийняти це «нове мистецтво». Він зупинився на імпресіоністах і заявив, що далі відмовляється розглядати історію мистецтва. І можна сказати, що саме з цього моменту його естафету підхопили самі митці-авангардисти, котрі супроводжували свою творчість теоретичними працями. Парадокс у тому, що Казимир Малевич був тим, хто продовжив власне вельфлінівську історію форми. На думку К. Малевича, якщо в образотворчому мистецтві майстерність художника визначається відтворенням предмета, то це й означає, що мірилом мистецтва є сам предмет (Вельфлін Г., 2009, с. 197).

Продовжуючи дискусію, К. Малевич говорить про несхожість «малювничого відчуття» у традиційному малярстві та у творчості модерністів. На його думку, у першому випадку малювниче відчуття не є самостійним: воно зазнає «сильного контролю конкретного, логічно-розумового центру свідомості», де власне виникає і переосмислюється образ. Тоді як у художника з новим баченням — навпаки: «Його формувальна основа — це саме відчуття, що до нього уважно художник прислухається і намагається найточніший нюанс його руху перенести на полотно...» (Малевич К., 2006. С. 42).

Художник прагне відстояти нові підходи в образотворчому мистецтві, більше того, показати увесь шлях, що ним художник досяг форми, яку бачить сам. Як майстер, він поступово вимальовує провідні аспекти такої двовимірності: інтеграція всіх елементів на полотні одним єдиним кольором і поступове витіснення світла, що моделює предметний світ. А відтак відкриваються певні межі, що виявляють самоцінність живописних елементів на площині. А вже далі він так виявляє сутність розвитку форми, що через деформацію і нівелювання ціліності предмета веде до появи кубізму (Малевич К., 1929. С. 411–419). Констатуючи появу нового динамічного відчуття, Малевич пояснює потребу футуристів акцентувати увагу на русі, оскільки вони «виявляють не вигляд речей, а їх функцію, їх динаміку» (Малевич К., 2006. С. 107). Найцікавішим у цьому ланцюжку авангардних напрямів стає супрематизм, який констатує повну відмову від предметного відтворення, це приводить до того, що живописні елементи стають насправді вільними.

Справжня дискусія щодо нового бачення мистецтва виникла між двома харизматичними лідерами мистецьких напрямів початку XX століття, зокрема київського мистецького життя 1920-х років, — Казимиром Малевичем і Михайлом Бойчуком. Малевич затято полемізував із Бойчуком, називаючи його мистецтво «монастирською тишею».

У чому ж містилися розбіжності у поглядах на форми та стиль зображення предметів? К. Малевич винайшов супрематизм — авангардне

мистецтво геометричної абстракції — і звільнив творчість від предметності. Своєю чергою М. Бойчук прагнув утвердити національний стиль, цілком предметний, спираючись на іконопис, народне мистецтво й проторенесансні мотиви. Варто також сказати, що, крім традиційних методів зображення предметів, він звертався до старих засобів: фресок та живопису темперою. Оскільки К. Малевич вважав, що художник та його діяльність мають відповідати сучасним візанням та досягненням, тому звинувачував М. Бойчука у використанні застарілих засобів. М. Бойчук, загалом, був байдужий до експериментів супрематиста й не лишив про нього жодного спогаду. Важко знайти роздуми М. Бойчука про погляди на мистецькі підходи та методики Казимира Малевича, але сьогодні це є предметом зацікавлень багатьох істориків мистецтва.

Відомі окремі свідчення щодо полеміки між ними. Приміром, Дмитро Горбачов згадує таку історію. Під час перебування у Києві Казимир Малевич привітав Михайла Бойчука з новим 1930-м роком і пожартував: «Ви малюєте сучасних робітників як іконних святих. Тут є невідповідність. Це все одно, що Рамзес II балакав би телефоном або сучасний кравець шив би смокінг Ісусові Христові...». Трапилася ця знакова зустріч у будинку викладачів Київського художнього інституту (Малевич К., 2016. С. 287).

Висловлення Казимира Малевича щодо стилю та підходів у зображенні монастирської тематики Бойчуком відклалися в його статті «Архітектура, станковий живопис, скульптура», яку, скоротивши й відцензурувавши, опублікували в другому номері київського журналу «Альманах-авангард» у 1930 році. Вже на початку статті К. Малевич обурюється на М. Бойчука: «Художники, нічого сумняшеся, форми монументального монастирського малярства вбирають у шати нашої сучасності, а обличчя залишається в духовній лаві монастирських ликів...» (Там само. С. 312).

Французький історик мистецтва Жан-Клод Маркаде, котрий слідував за поступом Казимира Малевича та інших художників-новаторів, прокоментував ці його слова: «Помітною тут є удавана суперечність із постійними висловлюваннями живописця про місце ікони в його художньому становленні, але для нього, як і для всіх новаторів російського та українського лівого мистецтва першої чверті XX століття, художник повинен позбутися повторення-імітації, щоб створювати нове, наприклад, не зображати ряжених колгоспників, а, відштовхуючись від сучасності, створити позачасове...» (Вежбовська Л., 2019. С. 30–31).

Попри те, що сам Малевич на початку своєї творчості не раз звертався до традиційних засобів фрескового живопису і неодноразово казав про важливість монументального мистецтва,

у листах до Льва Крамаренка він писав: «Світ мистецтва є світом “безречовості”; радянське мистецтво є символічним, а не натуралістичним чи реалістичним. Фреска — це помилкове явище в пролетарському мистецтві. Фрески є частиною монастирської тиші, тоді як сьогодні ми потребуємо зміни форм, тем та ідей...» (Цит. за: Філевська Т., 2018). Ці слова художника свідчать про те, що він мислив значно глибше і, насправді, цінував будь-які зображувальні методики.

У кінці 1930-го року полеміка з бойчукістами загострилася, а вже через пів року Малевича було звільнено. Пізніше він ображено звинувачував М. Бойчука у листі до Крамаренка: «Мене Томах викинув, Вас теж. Бойчук радіє, але від цього життя не зрадіє, усі вони шкодять і роблять це під прикриттям марксизму. Ті, що прикрилися марксизмом, проводять стару форму, партійні ж люди теж заморочені та не знають і не бачать за змістом сучасним утвердження старої форми мистецтва в житті» (Там само).

На жаль, долю художника, як й інших його колег, вирішувала ідеологія більшовицької партії у мистецтві. Митці Радянської імперії повинні були здійснювати «монументальну пропаганду».

У Радянському Союзі не було своєї школи монументалізму, тому київська, до якої належали і бойчукізм, і напрям Крамаренка, набула швидкого визнання та популярності. Малевич

присвятив кілька останніх статей спростуванню цієї тези й аргументував первинність станкового мистецтва перед усіма іншими його видами, але в цей період його думка не цікавила керівні кола та й більшість художників.

Отже, Казимир Малевич здійснював експерименти, тісно пов'язані з відчуттям сучасності і нових імпульсів у культурі. Через це він не міг цілковито перейти на ідеологічну позицію і рано чи пізно в умовах тоталітарного режиму був приречений на конфлікт з ним. Своїми лекціями Малевич творив унікальну історію мистецтва доби модернізму.

Його полеміка з сучасниками була значущою. Хоча художнику й не вдалося утримати свої позиції у Київському художньому інституті, але його ідеї продовжували розвиватися завдяки учням і однодумцям, які удосконалювали свої мистецькі підходи в означеному К. Малевичем напрямку.

Безпредметність Казимира Малевича стала методом інтерпретації мистецтва, цим він змістив акценти від визначення змісту до визначення форми, самої сутності мистецтва. Казимир Малевич як теоретик виявив закономірності розвитку художньої форми, розтлумачивши послідовність виникнення кожного нового напрямку. Дослідження К. Малевича не втратили своєї актуальності й сьогодні, його твори приваблюють і спонукають до роздумів.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Азбука авангарда. Культура. URL: https://www.culture.ru/s/azbuka_avangarda/
- Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. Москва : Новое литературное обозрение, 2006. 304 с.
- Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. Москва : Изд-во В. Шевчук, 2009. 290 с.
- Бурсма Л.С. Об искусстве, художественном анализе и преподавании искусства: теоретические таблицы Казимира Малевича // Казимир Малевич: 1878–1935. Каталог выставки. 1998.
- Вежбовська Л.Р. Експериментально-дослідна робота Казимира Малевича в галузі художньої культури. Культура і мистецтво у сучасному світі. 2019. Вип. 20. С. 228–237. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2019_20_23
- Горбачов Д. Малевич та Україна. Київ : СІМСтудія, 2006. 456 с.
- Казимир Малевич. Київський період 1928–1930 / Упоряд. Т. Філевська. Київ : Родовід, 2016. 336 с.
- Крамаренко Л.Ю. Живопись, графика. М., 1995.
- Філевська Т. Київське коло Малевича. Український тиждень. URL: <https://tyzhden.ua/History/211920>
- Малевич К. Аналіз нового та образотворчого мистецтва // Горбачов Д. Малевич та Україна. Київ, 2006. С. 40–49.
- Малевич К. Нове мистецтво і мистецтво образотворче. Нова Генерація. 1928. № 9. С. 177–186.
- Малевич К. Нове мистецтво і мистецтво образотворче. Нова Генерація. 1928. № 12. С. 411–419.
- Малевич К. Просторовий кубізм. Нова Генерація. 1929. № 4. С. 63–67.
- Малевич К. Футуризм динамічний і кінетичний // Горбачов Д. Малевич та Україна. Київ, 2006. С. 116–127.
- Маркаде Ж.-К. Малевич / Пер. з франц. В. Старко. Київ : Родовід, 2013. 304 с.
- Мудрак М.М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні / Пер. з англ. Г. Яновської. Київ : Родовід, 2018. 352 с.
- Склярченко Г. Малевич в Україні: кінець 1920-х — початок 1930-х років. Студії мистецтвознавчі. 2015. Число 2. С. 47–66. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2015_2_6

Douglas Charlotte. Kazimir Malevich. L. : Thames and Hudson Ltd., 1994. 128 p.
Nakov A. "Devices, Style and Realisation: Professionalism in Malewicz's Painting Technique" in *Artibus et historiae*. 2008. № 57 (Vol. XXIX). C. 183–239.

REFERENCES

- Azbuka avangarda. Kultura. [in Russian].
https://www.culture.ru/s/azbuka_avangarda/
- Bobrinskaia, E. (2006). *Russkii avangard: granitsi iskusstva*. Moskva: Novoie literaturnoie obozrenie [in Russian].
- Bursma, L. S. (1998). Ob iskusstve, hudozhestvennom analize i prepodavanii iskusstva: teoreticheskie tablitsi Kazimira Malevicha. In *Kazimir Malevich: 1878–1935. Katalog vystavki* [in Russian].
- Douglas, Ch. (1994). *Kazimir Malevich*. London: Thames and Hudson Ltd [in English].
- Filevska, T. (Comp.). (2016). *Kazymyr Malevych. Kyivskyi period. 1928–1930: Statti. Dokumenty ta lysty*. Kyiv [in Ukrainian].
- Filevska, T. Kyivske kolo Malevycha. *Ukrainskyi tyzhden* [in Ukrainian].
<https://tyzhden.ua/History/211920>
- Horbachov, D. (2006). *Malevych ta Ukraina*. Kyiv [in Ukrainian].
- Kramarenko, L. (1995). *Zhivopis, grafika*. Moskva [in Russian].
- Malevych, K. (2006). Analiz novoho ta obrazotvorchoho mystetstva. In D. Horbachov, *Malevych ta Ukraina* (pp. 40–49). Kyiv [in Ukrainian].
- Malevych, K. (1928). Nove mystetstvo i mystetstvo obrazotvorche. *Nova Heneratsiia*, 9, 177–186 [in Ukrainian].
- Malevych, K. (1928). Nove mystetstvo i mystetstvo obrazotvorche. *Nova Heneratsiia*, 12, 411–419 [in Ukrainian].
- Malevych, K. (1929). Prostorovyi kubizm. *Nova Heneratsiia*, 4, 63–67. [in Ukrainian].
- Malevych, K. (2006). Futuryzm dynamichni i kinetychnyi. In D. Horbachov, *Malevych ta Ukraina* (pp. 116–127). Kyiv [in Ukrainian].
- Markade, Zh.-K. (2013). Malevych, V. Starko (Trans). Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
- Mudrak, M. M. (2018). The New Generation and Artistic Modernism in Ukraine. H. Yanovska (Trans.), Kyiv [in Ukrainian].
- Nakov, A. (2008). "Devices, Style and Realisation: Professionalism in Malewicz's Painting Technique". *Artibus et historiae*, 57 (Vol. XXIX), 183–239 [in English].
- Skliarenko, H. (2015). Malevych v Ukraini: kinets 1920-kh — pochatok 1930-kh rokiv. *Studii mystetstvoznavchi*, 2, 47–66 [in Ukrainian].
http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2015_2_6
- Vezhbovska, L. R. (2019). Eksperymentalno-doslidna robota Kazymyra Malevycha v haluzi khudozhnoi kultury. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti*, 20, 228–237 [in Ukrainian].
http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2019_20_23
- Violfliin, G. (2009.). *Osnovnyie poniatiia istorii iskusstv: problema evoliutsii stilii v novom isskustve*. Moskva [in Russian].

Дата надходження статті до редакції: 02.10.2021.



Creative Commons Licenses: Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International
(CC BY-NC-SA 4.0)