

УДК 792.021.024:687.03](477)“19”
DOI 10.32461/2226-0285.1.2022.262589.

Цитування:

Несен І. І. Супрематичні прийоми в театральних ескізах українських митців 1920-х років. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 142–147.

Nesen I. (2022). Suprematic Techniques in Theater Sketches of Ukrainian Artists of the 1920s. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 142–147 [in Ukrainian].

Несен Ірина Іванівна,
кандидат історичних наук, доцент
кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, докторант
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9804-9659>
inesen@dakkkim.edu.ua

СУПРЕМАТИЧНІ ПРИЙОМИ В ТЕАТРАЛЬНИХ ЕСКІЗАХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ 1920-Х РОКІВ

Мета статті базується на потребі дослідження ескізів театральних строїв у доробку митців України 1920-х років з погляду застосування стилістики супрематизму як одного з напрямів авангарду. У цьому контексті вважаємо за необхідне відстежити й порівняти приклади супрематичних інспірацій у різних мистецьких проєктах того часу. Це дозволить визначити можливі джерела появи цих впливів в артефактах українського театального мистецтва. Для вирішення поставленої мети у статті було комплексно застосовано мистецтвознавчі **методи**, пов'язані з аналізом концепцій К. Малевича про якості конструктивності, безпредметності і динаміки в живописі, а також можливість їх застосування у просторових художніх проєктах. Цей підхід створює додаткові можливості для розуміння нової метафоричності театального персонажу, його симбіоз із фактурою авангардної вистави, її загальною антропологією. Формотворення сценічного строю як метафора, зіткана з безпредметності комбінацією ліній і відрізків. Так виникла нова реальність сценічного персонажу в ескізі. Його інтерпретація у відповідності з новим текстом і новим повсякденням. **Новизна** здійсненого дослідження обумовлена комплексним відбором художніх проєктів, пов'язаних з поширенням ідей супрематизму, серед яких важливими є і театральні практики. **Висновки** статті формують змістовий ланцюжок явищ, пов'язаних із розвитком ідей супрематизму. Завдяки формуванню школи послідовників супрематизму у радянському мистецтві початку 1920-х років виникла спільнота прибічників цього напрямку. Завдяки їх діяльності, ідеї супрематизму трансливалися і стали відомими. У різних галузях мистецтва на підсвідомому рівні творчого мислення відбулися паралельні відкриття, дуже близькі за формою. Серед них – ескізи художників театру «Березиль», а також Анатолія Петрицького, що в них було застосовано супрематичні прийоми.

Ключові слова: супрематизм в театральному ескізі, типографіка, креслення в ескізі, трафаретний рисунок, антиформа.

Nesen Iryna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Art Study Expertise of the National Academy of Cultural and Arts Management

Suprematic Techniques in Theater Sketches of Ukrainian Artists of the 1920s

The purpose of the article is based on the need to study the sketches of theatrical costumes in the works of Ukrainian artists of the 1920s. The research is done from the point of view of suprematism stylistics applications one of the avant-garde trends. In that context, it is considered as required to track and compare examples of its appearance in different art projects of that time. This allows determining possible sources of suprematic inspirations appearance in Ukrainian theatrical artifacts. The art learning **methods** were complexly applied in order to solve the given goal. Those methods are related to the concept analysis of K. Malevych about features of constructiveness, pointlessness, and dynamics in painting, and the possibility of their application in spatial art projects. This approach creates new possibilities for the understanding of the new metaphorical nature of the theatric character, his symbiosis with avant-garde performance fraction, its common anthropology. The formation of the scenic costume as a metaphor woven from pointlessness by lines and segments combination. This is how the new reality of the stage character in the sketch arose. Its interpretation in conjunction with new text and new casual life. **The novelty** of the research is based on the complex selection of art projects related to the spreading of the Suprematism ideas among which theatrical practices are important. **The conclusions** of the article form a semantic chain of phenomena related to the development of Suprematism ideas. Due to the school of the Suprematism followers formation, a community of followers of that trend emerged in Soviet art in the early 1920s. The ideas of Suprematism were broadcast and became known as a result of their activities. Parallel and very similar by the form discoveries occurred at the subconscious level in various fields of arts. Among them, there are sketches by artists from the Berезil Theater by Anatoly Petritsky, in which Suprematic techniques were used.

Key words: suprematism, suprematic reception of theatrical sketch, supergraphics, drawings in sketch, stencil drawing.

Актуальність теми дослідження. На тлі розвитку багатьох явищ авангарду в українських театральних виставах 1920-х років проступають зацікавлення прийомами окремого напрямку або течії. У цій статті поговоримо про супрематизм і його інспірації в ескізах до театральних костюмів, що є відчутними у творчому доробку окремих художників.

Аналіз досліджень і публікацій. Для аналізу поставленого завдання необхідно звернутися до основ художньої ідеології супрематизму, створеної славетним українським художником Казимиром Малевичем (1879–1935) у відомій статті 1915 р. і розвинутої ним у багатьох наступних студіях [2; 10]. Найважливішим покликанням для художників нового мистецтва К. Малевич вважав знищення предметності як засадничого принципу творення натуралістичної композиції, а, відтак, перетворення композиції в конструкцію. Узагальнюючи морфологію сучасного йому живопису, митець виділив як надважливу «безречову» або «безпредметну» групу, в якій супрематизм володів найвищою емансипованістю від природи і «мальовничого світовідчуження», що у ньому пропонував використовувати «цілу низку елементів динамічних, статичних, магнітних, що існують у світі» [2, 117].

Мета статті базується на потребі дослідження ескізів театральних строїв у доробку мистців України 1920-х років з погляду застосування стилістики супрематизму як одного з напрямів авангарду. У цьому контексті вважаємо за необхідне відстежити й порівняти приклади супрематичних інспірацій у різних мистецьких проєктах того часу.

Виклад основного матеріалу. Побудову живопису художник називав інтуїтивним процесом *життєбудівництва*, де форма виникає з нічого, де кожен предмет має свою ідею. Цей процес, розпочатий в кубізмі, на думку митця, завершився у супрематизмі. Особливий акцент робився на тому, що принцип «мальовничого відчуження» тут володіє просторовим потенціалом і «...за поле свого виявлення має реальний простір» [2, 118]. Тому будь-які матеріали для художника-конструктора є елементами аналогічними живописним. Викладені думки швидко привели у виробниче мистецтво, оскільки він розумів, що супрематична композиція володіє колосальним просторовим потенціалом, де елементи різного значення (К. Малевич виділив незмінний, додатковий і деформуючий типи елементів – *I.H.*) мають функцію дії.

В очах багатьох сучасників авторські положення К. Малевича зробили супрематизм соціально-філософською утопією. Однак, попри це, він швидко знайшов підтримку не лише у царині живописного твору, але й у просторових проєктах різного спрямування. Об'ємні супрематичні форми виникли у доробку художника вже з 1916 р. Над цією проблемою він працював і в наступний, вітебський, період (1919–1922) творчості, узагальнивши свої погляди на просторові можливості супрематизму в окремій книзі, що її пізніше він видав у Німеччині [11]. Важливість просторових властивостей супрематизму відзначали ключові дослідники творчого поступу мистця [3].

Тому не дивно, що чимало художніх проєктів К. Малевича були пов'язані зі становленням нової художньої промисловості, окремі – з театральним мистецтвом, де прийоми супрематизму, зокрема стали основою для експериментального створення ескізів і сценічних костюмів [7, 25–26]. Під впливом ідей митця його прибічники по новому замислились над проблемою функціонування ліній і площин у просторі, над просторовими можливостями супрематизму. Одним із перших прикладів цьому став «Супрематичний балет», створений у художньому училищі Вітебська в 1920 р. однією з послідовниць концепцій мистця Ніною Коган (1889–1942). На думку сучасних мистецтвознавців, за формотворенням й енергією образів він не став унікальним явищем і був створений без глибинного розуміння теорії Малевича про характер й особливості супрематичної композиції. Однак, цей балет, що був побудований як парад композицій, став унікальним експериментом УНОВІСу (утверджувачі нового мистецтва – *I.H.*). У ньому п'ятнадцять статистів носили по сцені супрематичні фігури-щити. Їх постаті рухались за системою перетворення супрематичних форм, які Н. Коган, однак, порушила – на протигагу положенням напрямку. У неї квадрат виникав з кола, серед фігур з'явилась ідеологічно заангажована зірка, якої у К. Малевича не існувало.

У наступному, петроградському періоді своєї творчості, художник експериментально спробував ввести супрематичні елементи у фарфорові вироби. Його соратниками і послідовниками у цьому пошуку стали ще два митці – Ілля Чашник (1902–1929) та Микола Суєтін (1897–1954) [8]. Поява супрематичних форм у фарфорі стала закономірним наслідком

розвитку цього напрямку. Вже на початковому етапі роботи К. Малевич зрозумів, що супрематизм прекрасно моделює форми, а монохромний розпис, укладений з його елементів перетворює їх у нову образну якість. Одним із найяскравіших прикладів став «супрематичний чайник», розроблений К. Малевичем у 1923 р. Це був новий погляд на завдання формотворення посуду майбутнього.

Важливим для нашої статті є також той факт, що на заводі К. Малевич працював з неполив'яним фарфором, наносячи чорні мотиви на його білу шерехату поверхню. Так, чорний розпис на білій поверхні став одним із головних прийомів супрематизму і продовжив авторський експеримент над складними перепадами фактур, пошуками пластики для живописної поверхні. Натомість утилітарність форми поступилась місцем її образності. Адже, за свідченням соратників, художник вважав, що білий і чорний прийшли з майбутнього і у його сьогоденні ще не були матеріалізовані [9, 109]. Серед методів і технічних засобів, що їх застосовував К. Малевич у своїх супрематичних композиціях, звертають на себе увагу прийоми оперування кількома площинами, з'єднаними у жорстку конструкцію нанесенням ліній по трафарету з допомогою лінійки, поставленої на ребро, а також вживання рівномірного натиску й енергійного відривання мазка. Вони будуть засвоєні окремими вітчизняними художниками при розробці театральних ескізів. Адже експериментальна творчість К. Малевича та його послідовників у часі співпала з творенням в Україні нового мистецтва. У театральній царині тут йшли пошуки непересічних сценографічних моделей й образності в костюмах. Творчі шляхи багатьох мистців у цей час пересікались і давали поштовх до співпраці і взаємозв'язків без географічних і національних обмежень. Українські театральні художники у цей час працювали над новими проектами як в Україні, так і за її межами. Серед митців, які активно відстежували різні прояви модернізму й авангарду через участь у різних гуртках, був, зокрема, Анатоль Петрицький (1895–1964). У 1918 році він, як і Лесь Курбас (1887–1937) став членом «Білої студії», а також групи «Фламінго» [4, 106]. У 1922 році за путівкою Наркомосвіти він поїхав до Москви для навчання на факультеті живопису Вищих художньо-технічних майстерень (ВХУТЕМАС – І.Н.). Тут у 1923 р. виникло знайомство і співпраця художника з відомим балетмейстером Касьяном

Голейзовським (1892–1970). Маючи ґрунтовний виконавський досвід, в окремих постановках той одночасно був і художником по костюмах. На початку 1920-х рр. К. Голейзовський багато працював над створенням танцю нової стилістики, яку згодом дослідники назвуть «хореографічною революцією». З 1922 р. художником по костюмах у хореографа працював Борис Ердман (1899–1960). Знайомство А. Петрицького з К. Голейзовським створило творчий альянс цих трьох мистців, який тривав і в наступні десятиліття. Головним своїм завданням у формуванні нового танцю К. Голейзовський вважав поєднання елементів класичного балету з естрадою. Його пошуки обумовили потребу нового сценічного вбрання за формотворенням образів і принципами конструювання.

Балетмейстер запропонував А. Петрицькому створити костюми до «Ексцентричних танців», означених за жанром як балет концертного типу з симфонічним оркестром. Прем'єра балету-концерту відбулась у 1923 році у Московському театрі мініатюр. Ескізи костюмів для нього були створені художником на супрематичній основі. Моделювання форм у них відбувалося за єдиним принципом – різноспрямований перетин паралельних ліній і смуг, доповнених криволінійними сегментами створювало умовні силуети, позначені лінійною динамікою танцю. У них вже було закладено музичність і танцювальність ритмів, специфіку жестів і рухів, відчувалася життєвість образів. Колористика, що була вирішена в діапазоні трьох кольорів, два з яких ахроматичні і поєднані з яскравим гарячим, за спектром кольором (червоний, оранжевий) – І.Н., ще більше підсилювала графічність і демонструвала виникнення форми із безпредметності елементів геометричного порядку. Характер і нова пластика тіла у танці потребували нових принципів конструювання костюмів, які сильно відкривали тіла і моделювались зі текстильних смуг, стрічок, химерно обвиваючи ними поставу танцівників.

Мистецтвознавиця Г.Скляренко, створивши періодизацію творчості А. Петрицького у 1920-і рр. визначила його діяльність у Москві як окремий період (1922–1925 рр.). Вона також звернула увагу на новаторство художника у роботі над «Ексцентричними танцями», зауваживши: «...мистець стикнувся із сучасними матеріалом й образами, а тому не тільки створені ним через

костюми персонажі, а й саме малювання, самі композиції ескізів будувалися за іншими принципами, стикаючи між собою динамічні площинні графічні елементи та геометризовані кольорові плями, рухливість ліній та лаконізм колориту, побудованого на чорному, білому, червоному, вохристому... Динамічний рух сучасних танців, нова мелодика музики вимагали більш «функціональних» костюмів, в основі яких так чи інакше були сучасні художнику короткі жіночі сукні та чоловічі костюми» [4, 113]. Ми ж додамо до цього, що саме московський період для А. Петрицького пов'язаний з пошуками у контексті супрематизму.

В Україні в цей же час найважливішим центром театрального експериментування став щойно заснований Л. Курбасом театр «Березиль». У його Мак-майстерні, що діяла під керівництвом Вадима Меллера (1884–1962) у 1923 р. відбувалися непересічні знахідки нових візуальних образів. Тут всі молоді художники створювали варіанти власних зображень, що їх обговорювали колективно. Про різні технологічні практики, зокрема згадувала одна з художниць Майя Симашкевич (1900–1976): «Декорації робилися в театрі Шато-де-Флер на Хрещатику, там ми її фарбували на сіро з додатком трачиння (тирси – І.Н.), щоб була фактура – так оброблялись у ті часи умовні декорації...» [6, 302].

Сценографія в умовах революції, на думку березильців, мала бути суворо ахроматичною. Відповідно вирішувались і костюми до нових вистав. Так формувався новий лаконічний синтез візуальних засобів сценічного дійства. Свідченням цьому є матеріали до вистав «Нові ідуть», поставленої за текстом антиутопії Юхима Зозулі (1891–1941) (прем'єра 7 листопада 1923) і «Машиноборці» Ернста Толлера (прем'єра 6 січня 1924 р.). У колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України зберігається низка ескізів, які мають яскраво виражені ознаки супрематичних підходів у творенні образів. Ескізи до композиції «Нові ідуть», виконали В. Меллер і Валентин Шкляїв (1895–1934?) і, почасти балетмейстер «Березолло» Олена Кривинська (1904–1993), яка мала природній хист до рисування. Її ескіз-афіша, що зображує капіталіста як «Непотрібного елемента», у способі формотворення демонструє ознаки перформативності. Технічно у ньому яскраво відчутне лєсування чорних площин з тональними розтяжками. Ескіз ніби ілюструє узагальнену оцінку проекту Л. Курбасом:

«Ритмічно спектакль крайно переконуючий. Поверхня для зору – як сказано – місцями бліда» [1, 10].

Ця супрематична властивість також була відзначена у записках К. Малевичем. Навіть у назві персонажу відчутною є знакова стилістика змістів героїв футуристичної опери «Перемога над Сонцем» (1913). Така подібність не є запозиченням, але одним із типових маркерів часу (рис. 1).



Рис. 1. Кривинська О. «Непотрібний елемент» (актор Павло Артикула). Вистава «Нові ідуть» 1923. Папір. Туш. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України

Основне зображення у «Непотрібному елементі» поєднано зі шрифтовою типографікою, у побудові якої використано тогочасні графеми. У такому поєднанні в ескізі яскраво відчутна вулична стихія подій і гасел. Літери й цифри тут сприймаються як мініатюрні персонажі, що визначають слово як зображення і текст одночасно. Їх використання стало формальним засобом відтворення стану внутрішньої напруги і гротеску персонажу «Непотрібного елемента» й означили візуальні стратегії авангарду. Виник новий підхід до співвідношення зображення і слів, образу і шрифту. Типографіка тепер вживалась як мистецтво. Звідси формувались нові якості рукописних літер, які отримували особливе тіло і свіжі прийоми проектування.

Подібний до супрематизму підхід формотворення в ескізах персонажів застосовувала й учениця В. Меллера

М. Симашкевич. У них – енергія нових пропорцій, рельєфність графіки. Супрематичний принцип побудови образу М. Симашкевич використала у роботі над ескізами до «Машиноборців» і частково «Джиммі Хігінса». Серед персонажів вистави «Машиноборці» звернімо окрему увагу на два ескізи. Один з них має назву «Дж. Віблі» (актор Павло Долина), виконаний тушшю на папері. Він – приклад нового підходу у створенні образу персонажу – умовність в абсолюті геометрії форм у чорно-білому колірному поєднанні засвідчує використання компоувальних прийомів супрематизму. Особливо відчутним є інтуїтивне творення форми. Профільний ракурс її постаті вибудований тонкими паралельно покладеними лініями. Для об'єднання ліній в образ, у якому читаються голова і кінцівки рук, використано жирні короткі лінії. Вони, зокрема, означають розворот голови і частково плечей. У цьому ескізі без сумніву вжито прийом, що його першим застосував К. Малевич у супрематичних композиціях – користування креслярськими інструментами. Самі по собі лінії на площині є безпредметними. Лише їх взаємне доцентрове або відцентрове спрямування формує образ у силуеті.

В іншому ескізі, що зображує Лорда, відчутним є особливий різновид динаміки – жорстка організованість ліній, смуг, відрізків, штрихувань. Художниця будувала його чорними лініями різної товщини, різноспрямовано покладеними на білій площині. Система їх перетинів, що нагадує креслення, візуалізує персонажа. І водночас у ньому відчутна статика розгорнутої форми, що розкриває пластичні характеристики створеного образу. Статика і динаміка тут співпрацюють, безпредметний геометризм працює на створення діагонального розгортання постаті. Форма виникає з антиформи. Пів постаті в ескізі працює, як у фарфорі К. Малевича створена ним чашка-половинка. Такі антиформи у театральних ескізах за підходами близькі до антидизайну, який у цей час виник у художній промисловості. Важливою якістю антиформ ескізів театральних костюмів, була можливість їх ефектних компоувань. Ритм об'єднує елементи крою у єдиному силуеті, визначаючи гіпертрофованість окремих елементів образу, що створює акцент на найважливіших змістовних характеристиках образу. Водночас відчутними у загальному звучанні цієї групи ескізів є ремінісценції силуети, перевтіленої у кутасті авангардні силуети (рис. 2, рис. 3).

Висновки. У 1920-і рр. театральне мистецтво України розвивалось в атмосфері



Рис. 2. Симашкевич М. Джон Віблі (Актор Павло Долина). Вистава «Машиноборці». 1923. Папір. Туш. Музей театального, музичного та кіномистецтва України



Рис. 3. Симашкевич М. Лорд (Дмитро Рева). Вистава «Машиноборці». 1924. Папір, туш. Музей театального, музичного та кіномистецтва України

експериментаторства, заперечень старих канонів і традицій, створення неординарних образів. Цей процес ішов різними шляхами: через взаємозбагачення й співпрацю у сценічних проєктах або цілком відокремлено й інтуїтивно. Перший варіант засвідчує співпраця А. Петрицького з К. Голейзовським і Б. Ердманом 1923 р. А другий бачимо у

діяльності театральних художників МОБу. Факт самостійного творчого пошуку свого театру стверджував Л. Курбас. Він, зокрема, відкидав звинувачення театральних критиків про використання у своїх виставах 1923 р. знахідок московського Камерного театру Олександра Таїрова й принципів біомеханіки Всеволода Меєрхольда. Л. Курбас, з-поміж іншого, зауважував: «Шановний критик, очевидно, не розуміє, що закони мистецької еволюції однакові для всіх, що коли після імперіалістичної війни уперше зійшлися руські та західно-європейські художники – вони констатували однакові магістралі розвитку, що ними йшло мистецтво роз'єднаних довгими роками країв. Він не розуміє, що Крег і Рейнгардт, і класика, і Брам, і китайський та японські театри, і прийоми середньовічного балагану приступні не тільки Мейєрхольду в Москві, але й для нас – у Львові, чи в Харкові... Треба ж, нарешті, бути критикові настільки грамотним, щоб зрозуміти, що коли два театри в різних кінцях Союзу одночасно розв'язують однакове завдання, та ще й на схожу тему, то може трапитися і формальна схожість...» [5, 906]. Режисер стверджував закономірність виникнення стилевих паралелей при спільності творчого процесу, розуміючи політтехнологічний характер художньої критики такого ґатунку. Супрематичні ескізи, створені художниками українських театрів на початку 1920-х років ХХ ст., яскраво унаочнюють справедливості твердження вітчизняних мистецтвознавців про самоцінність й самодостатність ескізу як графічного твору, який не завжди співпадав з виконаним у матеріалі костюмом. Завдяки відмові від анатомічних правил, образотворча мова супрематизму містила власну особливу складність сенсів. У цьому контексті ескізи театральних костюмів і навіть початкові матеріали до них є вкрай важливою органічною частиною антропології вистави.

Література

1. Курбас Л. Нові ідуть. *Барикади театру*. 1923. № 1. С. 10
2. Малевич К. Малярство в проблемі архітектури. *Нова генерація*. 1928, № 2, С. 116–123.
3. Склярєнко Г. Малевич в Україні: кінець 1920-х – початок 1930-х років. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Число 2. С. 47–66.
4. Склярєнко Г. Творчість Анатолія Петрицького кінця 1910 – початку 1930-х: між модернізмом і авангардом. *Мистецтвознавство України*. 2016. Вип. 16. С. 104–127.
5. Танюк Л. С. Твори. В 60-ти томах. Т. 6. Щоденники 1962 р. Київ: «Альтерпрес», 2006. с.

920 с.

6. Танюк Л. С. Твори. В 60-ти томах. Т. 22. Щоденники 1968 р. Київ: Альтерпрес, 2012. 710 с.
7. Федорук О. К. Український авангард. Перетин знаку. Кн. 1. Історія та теорія мистецтва. *Постаті. Народна творчість*. Київ. : Видавничий дім А+С, 2006. 260 с.
8. Karpova Y. 'A thing of quality defies being produced in quantity': Suprematist Porcelain and Its Afterlife in Leningrad Design. *Celebrating Suprematism. New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*. Ads. C. Lodder. Series: Russian History and Culture. V. 22. Leiden-Boston: Brill, 2018. P. 198–220.
9. Kokkori M, Bouras A. and Karasik I. Kazimir Malevich, Unovis, and the Poetics of Materiality. *Celebrating Suprematism. New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*. Ads. C. Lodder. Series: Russian History and Culture. V. 22. Leiden-Boston: Brill, 2018. P. 105–125.
10. Malewicz K. Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. *Nowy realizm w malarstwie. Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*. Ads. A. Turowski. Kraków, 1998. 163 s.
11. Malewitsch K. *Die gegenstandslose Welt*, Albert Langen Verlag, München 1927. 104 p.

References

1. Kurbas, L. (1923). New ones are coming. *Theater barricades, 1923*, 1 [in Ukrainian].
2. Malevich, K. (1928). Painting in the problem of architecture. *New generation*, 2 [in Ukrainian].
3. Sklyarenko, G. (2015). Malevich in Ukraine: the end of 1920 – the beginning of the 1930s. *Art studies*, 2 [in Ukrainian].
4. Sklyarenko, G. (2016). Creativity of Anatoly Petritsky in the late 1910s–early 1930s: between modernism and the avant-garde. *Art History of Ukraine*, 16 [in Ukrainian].
5. Tanyuk, L. S. (2006). Writings. In 60 volumes. Vol. 6. *Diaries 1963*. Kyiv: Alterpress [in Ukrainian].
6. Tanyuk, L. S. (2012). Writings. In 60 volumes. Vol. 22. *Diaries. 1968*. Kyiv: Alterpress. [in Ukrainian].
7. Fedoruk, O. (2006). *Ukrainian avant-garde. Intersection of the sign. Book 1. History and theory of art. Figures. Folklore*. Kyiv: A+C Publishing House [in Ukrainian].
8. Karpova, Y. (2018) 'A thing of quality defies being produced in quantity': Suprematist Porcelain and Its Afterlife in Leningrad Design. *Celebrating Suprematism. New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*. Ads. C. Lodder. Series: Russian History and Culture. V. 22. Leiden-Boston: Brill [in English].
9. Kokkori, M., Bouras, A., Karasik, I. (2018). Kazimir Malevich, Unovis, and the Poetics of Materiality. *Celebrating Suprematism. New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*. Ads. C. Lodder. Series: Russian History and Culture. Vol. 22. Leiden-Boston: Brill [in English].
10. Malewicz, K. (1998). *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie. Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*. Ads. A. Turowski. Kraków. [in Polish].
11. Malewitsch, K. (1927). *Die gegenstandslose Welt*. Bauhausbuch 11. München: Albert Langen Verlag [in German].

Стаття надійшла до редакції 18.05.2022
Отримано після доопрацювання 16.06.2022
Прийнято до друку 20.06.2022