

Свен Шпикер

# Некоторые дополнения к текстам Малевича о кино

Sven Spieker

Some Additions to Malevich's Texts about Cinema

**Свен Шпикер** (Университет Калифорнии в Санта-Барбаре, профессор; PhD) spieker@ucsb.edu.

**Sven Spieker** (PhD; Professor, University of California, Santa Barbara) spieker@ucsb.edu.

**Ключевые слова:** Малевич, супрематизм, концептуальное искусство, авангардное кино, авангард, абстракция

**Key words:** Malevich, suprematism, conceptual art, avant-garde cinema, avant-garde, abstraction

УДК: 7.038.1+75.01

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_187\_3\_94

UDC: 7.038.1+75.01

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_187\_3\_94

В статье показано, что позднее фигуративное творчество Малевича 1930-х годов не следует рассматривать как ревизионистское «возвращение к фигуративности». Вместо этого предлагается серьезно отнестись к утверждению Малевича о том, что его поздние картины являются органическим продолжением его супрематического стиля, а не разрывом с ним. Статья рассматривает поздние картины Малевича на фоне более ранних работ художника о кино. В духе его утверждения о том, что супрематическая живопись не является живописью (в общепринятом понимании), в статье предлагается читать поздние картины художника как форму расширенной формы кино. Очевидно, что этот аргумент предполагает такое понимание кино, которое не проводит границу между живописью и кино на основе их технических различий — точка зрения, которая во многом соответствует взгляду Малевича.

The article shows that Malevich's later figurative work of the 1930s should not be viewed as a revisionist "return to figurativeness." Instead, it is suggested that we take seriously Malevich's claim that his late paintings are an organic continuation of his Suprematist style, and not a break with it. The article examines Malevich's later paintings compared to the artist's earlier works on cinema. In the spirit of his contention that Suprematist painting is not painting (in the conventional sense), the article considers the artist's late paintings as an expanded form of cinema. Obviously, this argument presupposes an understanding of cinema that does not draw the line between painting and cinema on the basis of their technical differences — a view that is very much in line with Malevich's.

Попытки объяснить отношение Малевича к медиуму кино совершались и раньше: так, Маргарита Тупицына рассматривала супрематизм сквозь призму кинематографа. Однако Тупицына преимущественно фокусируется на монтажном фильме и видит «Черный квадрат» как нечто предшествующее ему [Tupitsyn 2002: 40]. Этот ход мыслей ошибочен, поскольку представляет кино как технику визуализации, которой для Малевича оно не являлось. Кроме того, существует подробная реконструкция исторических и биографических контекстов, сопутствующих тем немногим текстам, в которых Малевич прямо говорит о кино. Эту работу провела Оксана Булгакова [Bulgakowa 2002]. С критикой этих исследований выступил Т. Дж. Кларк, который утверждал, что призыв художника к абстрактному кино основан на его ошибочных представлениях о кино и живописи [Clark 2003]. Однако немногие критики читали заметки Малевича о кино как часть связной (хотя и специфической) медиатеории.

Мой тезис отчасти парадоксален: я утверждаю, что следует рассматривать поздние фигуративные картины Малевича 1930-х годов как форму кино и что эти картины, которые он считал продолжением своей теории супрематизма, представляют альтернативу как социалистическому реализму, так и голливудскому кино. Более того, я считаю, что в обоих этих качествах его поздние картины представляют (живописное) продолжение тезисов, которые он разрабатывал в своих текстах о кино, нацеленных среди прочего против его коллег Эйзенштейна и Вертова, причем даже в том, в чем он сходится с ними обоими: в отказе определять суть кино эстетически [Bordwell 1993: 164]. Малевич указывает на неспособность и Вертова, и Эйзенштейна понять, что сущность кино не заключается ни в его техническом аппарате, ни в миметической репрезентации. Смысл всего сказанного в том, что справедливо было бы, я полагаю, рассматривать супрематизм, который сам Малевич никогда не считал формой живописи, как теорию кино. Как это было в целом свойственно историческому авангарду, Малевич был увлечен все большим отделением разных медиатехник друг от друга, бесконечным ростом их независимости. Или так кажется на первый взгляд. В своем настаивании на чистоте медиума авангард заметно отличается от позднего сталинизма, который, особенно в медиуме кино, продвигает своего рода медиатрансплантацию, когда медиатехнологии работают все одновременно, создавая утопическую (медиа)вселенную, где разные медиумы, от кино до телефона, прославляют мир ничем не ограниченной коммуникации [Шпикер 2006].

Поместив Малевича в эту матрицу, мы обнаружим, что в его случае очищение медиума упирается в отказ принять какое-либо техническое определение (медиума). В отличие от, скажем, Вальтера Беньямина, чей диалектический взгляд на кино приводит его к тому, что с точки зрения взаимодействия со зрителем брехтианский театр так же технически современен, как и современный фильм, Малевич остается (часто утомительно догматичным) медиантологом, которого мало интересует сторона кино, связанная со зрительским восприятием, или аспекты кино как института, вписанного в (новое) общество. Все усилия художника вместо этого сосредоточены на определении онтологических и семантических, нежели технических отличий кино от других медиумов, или, скорее, на сожалениях об отсутствии таких отличий. Тут он остается в счастливом неведении относительно того, что в каком-то смысле эта предполагаемая недостаточная независимость кино от других медиумов вроде живописи в основном происходит от того, что инструментов для критического осмысления кино не хватает самому Малевичу.

Это нигде не проявляется с такой очевидностью, как в неспособности Малевича говорить о кино как о независимой от живописи форме. Во-первых, он постоянно осуждает кино за то, что оно терпит неудачу в размежевании с нарративной фигурацией передвижников, которых Малевич презирует. Во-вторых, он рисует альтернативу этой нарративной тенденции — экспериментальное, абстрактное кино, — которая при этом своей единственной точкой отсчета имеет живопись, а точнее — итальянский футуризм и в меньшей степени кубизм.

Даже когда Малевич демонстрирует уверенность в том, что кино как эквивалент пролетарской революции ожидает великая будущность, его воображения хватает только на то, чтобы представить его как некую форму живописи. Например, Малевич считал, что, когда кино станет полноцветным, его поверхность будет такой же фактурной, как живописная.

Для Малевича медиум кино откровенно не совпадает со своим техническим аппаратом и с условиями своего производства. Снова и снова Малевич настаивает на том, что большинство режиссеров относится к кино как к чему-то не слишком отличному от технического устройства, выполняющего ту работу, которую прежде делали живописцы. Как он пишет:

...в большой мере все режиссеры-постановщики — это плоть от плоти древних стариков живописцев, у которых в руках лишь новое орудие производства, которым можно во времени развертывать картину, заснять светом явление и в кинокадрик, как раньше написать светом этюдик [Малевич 1995а: 290—291].\*

Утверждая, что в кино композиция кадра определяется традиционной, объектоцентричной «живописью», Малевич заключает, что кино фетишизирует содержание, ставя его выше формы, и что эта рабская зависимость от фигуративной живописи, особенно в ее реалистическом воплощении, должна быть устранена: лишь после этого кино сможет проявить себя. Как бы предвосхищая маклюэновскую логику, Малевич считает, что пока этого не произойдет, сущность кино можно будет обнаружить только в других медиа, таких как архитектура, киноплакат или театральная декорация.

Конечно, нет ничего необычного в том, чтобы проследивать происхождение кино от живописи и относиться к режиссерам как к художникам, пишущим светом (об этом неоднократно говорит, например, Лев Кулешов [Кулешов 1979]). В своем эссе «Природа кино» Борис Казанский также предполагает, что фильм — это в действительности «графическая драма» [Казанский 1927: 91—96]. Ни Малевич, ни Казанский не считают само собой разумеющимся, что кино устанавливает отношения с движением просто по своей технической природе. Для Казанского, который придерживается классической «жесткой» линии левого авангарда, кино подобно архивной хронологической шкале, на которой каждое деление-кадр связано с конкретной точкой во времени. Его точка зрения характерна для научного и рационального понимания движения, когда технические медиа видятся в качестве инструментов, позволяющих фиксировать движение как последовательность позиций, уникальность положения во времени которых является функцией их уникального положения в пространстве. Для Малевича, с другой стороны, динамика и движение нигде не фиксируются столь естественно, как в футуристической живописи. Как показал Норберт М. Шмиц, Малевич исходил скорее не из рационалистской дифференциальной логики историзма, а из трансцендентальной длительности Бергсона. Малевич считает, что кинематографу только предстоит связать себя с динамическим движением и временем в том смысле, в котором это уже осуществил футуризм, поскольку как медиум оно (кино), как и фигуративная живопись, все еще крепко связан с предметом [Schmitz 1997].

Ограничения, присущие, по мнению Малевича, кино, которое находится в плену предмета и его репрезентаций, относятся даже к наиболее прогрессивным кинематографическим позициям его времени — эйзенштейновскому кино психологических стимулов, с его упором на аффект и реакцию зрителя, и вертовской идее фильма как универсального социального протеза, который помогает трудовому коллективу прокладывать свой производственный путь.

---

\* Здесь и далее цитаты из текстов К. Малевича приведены с сохранением авторской орфографии и пунктуации.

Для Вертова очищение кино от функции исполнения желаний подразумевало верность его истокам (в соответствии с пониманием Вертовым истории техники) и разработку новых, непривычных типов видения (и знания). Как мы писали, идея Вертова заключалась в том, чтобы заменить театральное, буржуазное кино для масс на кино как социальный протез, или, говоря словами Алексея Гана, как «продолжение органов общества» (цит. по: [Spieker 1999: 155]). В этой схеме киноглаз работает продолжением несовершенного человеческого (социального) тела и его менее чем совершенного зрения. Для Малевича, который, как Эйзенштейн и Вертов, борется с «буржуазным» кино, революция 1917 года была подчинена той же логике: «Пролетариат осуществляет свое господство и будет осуществлять в момент больших технических усовершенствований человеческих органов — ушей, глаз, ног, рук» [Малевич 1995а: 290]. В следующем предложении он утверждает, что кино устанавливает свое господство, следуя той же линии: «Одним из таких усовершенствований в области искусств явилось кино» [Там же]. Однако для Малевича восполняющая логика, которая одушевила и кино, и революцию, приведя их к господству, оставалась ущербной, поскольку и революция, и кино ориентированы на репрезентацию, просто используют для этого разные технические средства. Как последний аргумент он приводит возражения против искусства архивного/историцистского и технического по природе, такого, которое концентрируется на производственной стороне:

Под этим лозунгом («Искусство в производстве». — *С. III.*) можно разуместь то, что искусство исходит из цели технической. Искусство, таким образом, идет в приклад к целесообразности вещи, дооформляет то, чего не может сделать голая техника, у которой формы вещей являются из чисто физической надобности организма, но не как таковые [Там же].

В малевической, несколько грубой версии неоплатонизма феноменологический аспект вещей никогда не совпадает с их сутью, устанавливая отношения обратной зависимости между фиксацией кино на визуальности и его потенциалом в смысле передачи чистого ощущения. Следуя малевической логике медиа-détournement, медиум должен уйти со своей основной колеи (в случае с живописью — это миметическая визуальная репрезентация), чтобы отделить себя от всех других форм искусства. Малевич уже строил подобную аргументацию в отношении кубизма — формы живописи, которая вместе с футуризмом была крайне важна для выработки доктрины супрематизма. Таким образом, хотя Малевич и считал, что кубистическая революция была необходимым шагом на пути отхода живописи от того, что он зовет (зримым) содержанием, в сторону проблем формы, сама она была не более чем предварительным шагом. Только супрематизм мог положить конец главенству визуального tout court, и здесь, как и в своей приверженности динамическому времени, в которой с ним мог бы поспорить лишь кинематограф будущего, супрематизм, как недвусмысленно показывает Малевич, живописью вовсе не являлся.

Кубизм — если верить Розалинде Краусс (по крайней мере, ее статье) — усложнял оптическое восприятие, переводя предметы в план семиотического обмена [Krauss 1981: 15]. Как визуальные элементы в кубистских коллажах Пикассо группируются в структурированный язык бинарных оппозиций, так и смысл более не является оптическим эффектом, превращаясь в продукт семиотического обмена. Но если для кубистов такой обмен — объектов на знаки — становится той территорией, на которой разворачивается их художественная

деятельность, для Малевича весь обмен — и смысл, производимый в ходе этого обмена, — остается проблематичным, пока он привязан к феноменологии предмета. Только недифференцированный туман чистого ощущения, царство, из которого изгнано любое означивание, может быть подлинным назначением искусства. Для Малевича именно звуковое, а не визуальное измерение делало кубизм немиметическим. Аполлинер провел известную аналогию между цветочными «гармониями» нефигуративной живописи и гармониями немиметической музыки, предположив, что

опыт любителя музыки, слушающего концерт, есть радость другого порядка, чем радость от естественных звуков... Так же и новые живописцы доставят своим почитателям художественные ощущения, сосредоточившись исключительно на проблеме создания гармонии при помощи разных цветов [Apollinaire 1993].

Малевич был высокого мнения о таком расширении живописи в область звуков, однако уделял больше внимания не гармонии, а организующим ее пустым промежуткам между звуками (тишине).

Построение кубистической (картины), кроме цвета и объема, достигается и ритм звукового построения, в кубизме достигнуто больше чем когда-либо самого тонкого и идеально точного соприкосновения двух форм в смысле постройки и в смысле звукового ритма огромное достижение мастерства и совершенства самого человека установившего порядок нового мира, или вышедшего из мира хаоса ритм объема цвета и звука в едино [Малевич 2004а: 446].

Для Малевича именно кубизм стал первым в истории искусства воплощением его представления о том, что «цель музыки молчание» [Малевич 2004б]. То, что это подтвердилось в неакустическом, ретинальном медиуме живописи, ретинальном медиуме живописи, не парадоксально. Малевич утверждает, что кубистическая живопись обладает звуковыми свойствами, и хотя мы не слышим картину буквально, но ее звуковое измерение существует, «и только внутреннее ухо способно услышать тонкие колебания волны. Хотя и это еще в области далекого совершенства, ибо может быть впервые высказывается звук (в картинах)» [Там же: 447]. Супрематизм исходит из перцептивной гибридации, которую Малевич восхваляет в кубизме, где она тоже развивает слуховое измерение. По Малевичу, супрематизм — это радикальная форма редукции или минимализации, когда видимый мир меркнет до тех пор, пока глазу буквально не становится нечего видеть:

И действительно, этот момент восхождения Искусства все выше и выше в гору становится с каждым шагом жутким и в то же время легким, все дальше и дальше уходили предметы, все глубже и глубже в синеве далее скрывались очертания жизни, а путь Искусства все шел выше и выше и кончился только там, откуда уже исчезли все контуры вещей, все то, что любили и чем жили, не стало образов, не стало представлений, и взамен разверзлась пустыня, в которой затерялось сознание, подсознание и представление о пространстве [Малевич 1998: 106].

Я утверждаю, что нам следует принять это «исчезновение из вида» серьезно и что следует расширить его на самую живопись. Программа супрематизма может стать реальностью только в случае, если живопись, как это радикально происходит в «Черном квадрате» (1913), сама по себе «исчезает из вида». Только в полной темноте мы можем начать познавать (и слышать). Не стоит забывать,

что, по Малевичу, рождение супрематизма совпало с его работой над костюмами и декорациями к футуристической опере «Победа над солнцем» (1913), в которой солнце, источник света и просвещения, оказывается в плену. В супрематической бессолнечной, холодной и темной вселенной видение и его психологический агент — глаз — последовательно сдают свои позиции, которые они занимали в традиционном искусстве и культуре. Для Малевича солнце

не могло проникнуть в череп, где существует другое «солнце» — знание. Так, например, поэты взывают к солнцу, да даже ученые не гнушаются последним: «будем как солнце», «идем к свету»... Но тьмою я называю и все те явления, которые видны вам, то же самое солнце, всякое другое явление [Там же: 103].

Иногда живописцы должны «отвергнуть» то, что Малевич зовет «светом знаний» во имя акта, лежащего за пределами знания.

В супрематизме живопись, привязанная в Возрождение к глазу художника и к линейной перспективе, которую этот взгляд делал возможной, уже не имела ничего общего с видением, хотя и не утратила связь со знанием. Малевич рассматривал кубизм как важнейший шаг к этому состоянию. Кубизм не показывает мир так, как он предстает взгляду, но лишь так, как это свойственно живописи как таковой. По Малевичу,

живопись в кубизме получила новую форму, вырываясь всем своим существом из предметного практического реализма... Живописцу пришлось столкнуться с конструктивностью, с тем, что он раньше не знал, не допускал, что можно построить живописный организм без предметов [Малевич 2000: 112].

Подобно кубизму и кино, супрематизм для Малевича есть форма знания, нежели форма видения. Однако кубизм все еще связан со светом техники в том смысле, в котором супрематизм с ним уже не связан:

Поэтому кубисты делают вывод и опираются на од<ин> свет — свет знания, свет науки, и говорят — все то, что для человека «понятно»... «реально», «выявлено», <a> все то, что «непонятно», «темно», — не выявлено, «не реально», и подтверждают <такое свое отношение> словами «мало видеть, но нужно и знать» [Там же].

По контрасту с этим супрематизм помещает человеческое существо в «пустыню», из которой изгнан свет знания и науки.

На этом этапе происходит нечто важное, поскольку за пределами царства видимого наибольшее значение приобретает слух. Малевич считал звук одним из ключевых элементов супрематизма:

живописец, воспроизведя цветовую картину // не подозревая, что он вносит в нее три элемента // Так что картину нельзя рассматривать только // с точки цвета, ее нужно видеть и слышать ибо // в Построениях предметов и природы мы вносим // и звук и цвет и объем. Такова картина художника // пишущего природу (предметы) [Малевич 2004а: 446].

В книге «Мир как беспредметность» (1927) Малевич вполне предсказуемо сравнивает жизнь человека с радиостанцией, в которую «падают волны разных ощущений и реализуются в тот или другой вид вещей» [Малевич 1998: 116]. Супрематическая живопись является радио не в том смысле, что это акустический медиум, который преобразует звуковые волны в слышимые объекты (для

Малевича радио как медиатеchnология не представляло интереса), но в том смысле, что она позволяет нам слышать тишину в звуке. Слушатель Малевича «не рассматривает мир, не осязает его, не видит, но только ощущает» [Там же: 119]. Чувство для Малевича — не эмоциональная или психологическая категория, а способ реагировать на пустоту, которая слышит то, что не имеет звука. В этом смысле радио как аппарат, который позволяет нам слышать, есть не более чем помеха. Вполне в духе Кейджа, Пайка и других неодадаистов второй половины XX века Малевич полагает, что радио не передает ничего, кроме пустых интервалов. Можно сказать, что также и кино следует превратиться в радио и выработать свой собственный (внутренний) звук. Подводя итог, допустим, что для Малевича как радио не является необходимым для передачи (неслышимого) звука, так и живопись не необходима для передачи опыта чистого ощущения. И если кубизм и особенно итальянский футуризм, оставивший предметы ради отпечатков чистой энергии, были необходимыми предшественниками немедиума супрематизма, то последний уже так далеко ушел от какой-либо выразительности, что, по мнению Малевича, перестал быть живописью. Малевич не рассматривал супрематические элементы как элементы живописи. В стремлении уйти от живописи, которое было частью более обширной борьбы против визуальной составляющей в искусстве, ни один художник XX века не приблизился к Малевичу настолько, насколько сделал это Дюшан. Оба они боролись против «ретиального» и начали эту войну уже после того, как достигли успеха в качестве живописцев, пройдя через предшествующие художественные течения, включая кубизм. Но там, где от живописи Дюшан переходит к реди-мейдам, которые, если верить Тьерри де Дюву, суть лишь живопись, реализованная иными средствами [de Dève 1991], Малевич кончает с живописью при помощи супрематизма — практики, которая, хотя внешне и напоминает живопись, но по факту (как мы только что увидели) имеет к ней мало отношения. Это опять-таки означает, что исходя из логики Малевича, нет ничего принципиального и необходимого ни в медиуме (живописи), ни в (абстрактных) формах, которые принял супрематизм. Можно вообразить, что супрематическая программа была нерепрезентативной, не основанной на техническом медиуме передачи чистого ощущения и не нуждалась в абстракции как во внешней форме. Она (программа) не медиаспецифична, не присуща какому-либо облику или форме (как и вообще апофатизм) и может быть передана с помощью любого вида (не)фигурации и самых разнообразных медиумов. Именно в этом смысле, как Екатерина Деготь и другие исследователи, я хочу считать поздние, фигуративные работы Малевича не отклонением от его ранней супрематической практики, а ее продолжением [Деготь 2002: 135, 137]. Но только я хотел бы пойти в этом дальше и, возражая Т.Дж. Кларку, предположить, что медиум экспериментального кино, который Малевич упоминает в своих текстах, — это совсем не обязательно кино абстрактное. Оно вполне может быть фигуративным (но только не миметическим), и поскольку для Малевича кино и живопись были не отделены друг от друга технически, можно представить, что для него, по всей видимости, чистейшим воплощением супрематизма были его поздние картины, поняты как форма кино. Как таковые они могли бы быть помещены между двумя основными жанрами, которые редко рассматриваются в связи с текстами Малевича о кино — это живопись соцреализма и голливудский кинематограф.

Кент Митчелл Минтерн интригующе предположил, что, возможно, нам следует читать эти кинотексты не только через призму супрематизма, от ко-

торого они отделены несколькими десятилетиями, но скорее в контексте более поздней (фигуративной) живописи их автора, а также в контексте социалистического реализма. Как пишет Минтерн:

...они (Прежние исследователи текстов Малевича о кино. — С.Ш.) не учитывают того, что манифесты Малевича, возможно... отражают подъем финансируемого государством советского соцреализма... [Minturn 2004: 142].

Действительно, в своем фигуративном повороте поздние картины Малевича отражают перерождение фигурации в социалистическом реализме. Как и в случае с социалистическим реализмом, это перерождение не равняется возрождению нарративных претензий XIX века.

Иными словами, в обоих случаях мы имеем дело с немиметическим реализмом, с беспредметным миром предметов. Таким образом, именно немиметическая фигурация связывает эти картины с социалистическим реализмом, и вполне вероятно, что Малевич, настроенный в высшей степени критично по отношению к искусству, которое, по его собственным словам, демонстрировало, «как откармливают в совхозе свиней или как убирают на “золотой ниве”» [Малевич 1995б: 304], рассматривал свои поздние работы как более аутентичную форму социалистического реализма.

Однако если поздние картины Малевича близки социалистическому реализму в том плане, в котором они прививают немиметическую точку зрения живописной фигурации, то они, вероятно, равно близки ему в том плане, что отражают воздействие медиума кино. В уже приводившемся выше тексте Минтерн цитирует заявление Мириам Хансен о том, что русское кино стало советским кино, пройдя через процесс американизации. Минтерн утверждает, что «историкам искусства следует задаться вопросом о том, до какой степени русский авангард стал социалистическим реализмом в ходе аналогичного процесса голливудизации», приводя примеры вроде «Колхозного праздника» Сергея Герасимова как случай, в котором картина функционирует в качестве «широкоэкранный спектакля», в котором повествование ведется от имени отстраненного рассказчика — как и в кино [Minturn 2004: 142]. Если социалистический реализм берет свой немиметический импульс от Голливуда, то, может быть, поздние картины Малевича есть кино именно в том смысле, в котором они дают альтернативу псевдокинематографическому спектаклю, предложенному соцреализмом. Не будучи миметическими произведениями, поздние картины Малевича работают и в качестве реалистических картин, и в качестве кино, не будучи кино. Иными словами, динамика, энергия и движение тут не являются эффектом ни технического аппарата, ни той спектакулярной репрезентации, которую мы знаем по Голливуду. Тело, таким образом, возвращается в поздние работы Малевича в вампирической форме. «Кино» в данном случае есть прямое отражение мира, чья внешняя сторона не говорит ничего о его полном внутреннем преображении. Именно в этом смысле я хочу предположить, что «живописное кино» функционирует именно как тот род абстрактного кино, который Малевич видел единственным будущим кинематографа. И самое интересное тут — такое понимание медиа, которое стоит между синкретизмом и медиакомбинаторикой, типичными для сталинизма, и чистотой медиа, которая доминирует в авангарде.

## Библиография / References

- [Деготь 2002] — Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2002.  
(Degot' E. Russkoe iskusstvo XX veka. Moscow, 2002.)
- [Казанский 1927] — Казанский Б. Природа кино // Поэтика кино / Ред. Б. Ейхенбаума. М.; Л.: Кинопечать, 1927. С. 89—135.  
(Kazanskiy B. Priroda kino // Poetika kino / Ed. by B. Eykhenbaum. Moscow; Leningrad, 1927. P. 89—135.)
- [Кулешов 1979] — Кулешов Л.В. О задачах художника в кинематографе // Кинематографическое наследие Л.В. Кулешова. Статьи. Материалы / Сост. А.С. Хохлова. М.: Искусство, 1979. С. 46—50.  
(Kuleshov L.V. O zadachakh khudozhnika v kinematografe // Kinematograficheskoe nasledie L.V. Kuleshova. Stat'i. Materialy. Moscow, 1979. P. 46—50.)
- [Малевич 1995а] — Малевич К. И ликуют лики на экранах // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 289—294.  
(Malevich K. I likuyut liki na ekranakh // Malevich K. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 1. Moscow, 1995. P. 289—294.)
- [Малевич 1995б] — Малевич К. Живописные законы в проблемах кино // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 300—306.  
(Malevich K. Zhivopisnye zakony v problemakh kino // Malevich K. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 1. Moscow, 1995. P. 300—306.)
- [Малевич 1998] — Малевич К. Мир как беспредметность // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М.: Гилея, 1998. С. 55—123.  
(Malevich K. Mir kak bespredmetnost' // Malevich K. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 2. Moscow, 1998. P. 55—123.)
- [Малевич 2000] — Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. М.: Гилея, 2000. С. 68—324.  
(Malevich K. Suprematizm. Mir kak bespredmetnost', ili vechnyu pokey // Malevich K. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 3. Moscow, 2000. P. 68—324.)
- [Малевич 2004а] — Малевич К. «В природе существует объем и цвет...» // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 446—453.  
(Malevich K. "V prirode sushchestvuet ob'em i tsvet..." // Malevich K. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 5. Moscow, 2004. P. 446—453.)
- [Малевич 2004б] — Малевич К. «Цель музыки — молчание» // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 457.  
(Malevich K. "Tsel' muzyki — molchanie" // Malevich K. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 5. Moscow, 2004. P. 457.)
- [Шпикер 2006] — Шпикер С. Сталин как медиум. О сублимации и десублимации медиа в сталинскую эпоху // Сталинская власть и медиа / Под ред. Х. Гюнтера и др. СПб.: Академический проект, 2006. С. 51—58.  
(Spiker S. Stalin kak medium. O sublimatsii i desublimatsii media v stalinskuyu epokhu // Stalin-skaya vlast' i media / Ed. by Kh. Gyunter. Saint Petersburg, 2006.)
- [Аполлинаire 1993] — Apollinaire G. On the Subject in Modern Painting // Art in Theory 1900—1990 / Ed. by C. Harrison and P. Wood. Oxford: Blackwell, 1993. P. 179.
- [Bordwell 1993] — Bordwell D. The Cinema of Eisenstein. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- [Bulgakowa 2002] — Bulgakowa O. Malevich in the Movies: Rubbery Kisses and Dynamic Sensations // Malevich K. The White Rectangle. Writings on Film. Berlin; San Francisco: Potemkin Press, 2002. P. 9—29.
- [Clark 2003] — Clark T.J. Malevich versus Cinema // [http://threepennyreview.com/samples/clark\\_sp03.html](http://threepennyreview.com/samples/clark_sp03.html) (accessed: 08.03.2024).
- [De Duve 1991] — De Duve T. Pictorial Nominalism. On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.
- [Krauss 1981] — Krauss R. In the Name of Picaso // October. 1981. Vol. 16. P. 5—22.
- [Minturn 2004] — Minturn K. Seeing Malevich, Cinematically // Art Journal. 2004. Vol. 63. No. 4. P. 141—144.
- [Schmitz 1997] — Schmitz N. Dynamik und Stillstand: Malewitschs Theologie der supremen Bewegung // Kasimir Malewitsch. Das weisse Rechteck. Schriften zum Film / Hrsg. von O. Bulgakowa. Berlin: Potemkin Press, 1997. S. 115—116.
- [Spieker 1999] — Spieker S. Orthopädie und Avantgarde. Dziga Vertovs "Filmauge" aus prothetischer Sicht (Der Mann mit der Kamera) // Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov / Hrsg. von N. Drubek-Meyer, J. Murašov. Frankfurt: Peter Lang, 1999. S. 147—169.
- [Tupitsyn 2002] — Tupitsyn M. Malevich and Film. New Haven; London: Yale University Press, 2002.