

*Text within Text — Culture within Culture.*

Russian Literature (19<sup>th</sup> Century) in Contexts of Cultural Dynamics

*Текст в тексте — Культура в культуре.*

Русская литература (19 век) в контекстах динамики культуры

*New Perspectives in Reading 19<sup>th</sup>-Century Russian Literature*

*Text within Text — Culture within Culture.*

Russian Literature (19<sup>th</sup> Century) in Contexts of Cultural Dynamics

*Текст в тексте — Культура в культуре.*

Русская литература (19 век) в контекстах динамики культуры

Edited by Katalin Kroó and Peeter Torop

Contributions by Irina Avramets

Contributions to language revision by

Péter Józsefné and Stephen Jones

L'Harmattan

Budapest–Tartu, 2013

Eötvös Loránd University, Budapest: Doctoral Programme

“Russian Literature and Literary Studies – Comparatistics”

University of Tartu: Institute of Philosophy and Semiotics, Department of Semiotics

This book has been published with  
the support of the Centre of Excellence in Cultural Theory (CECT).



European Union  
Regional Development Fund



Investing in your future

The publication of the book has also been sponsored by Eötvös Loránd University,  
Eötvös József Collegium (Budapest)



Nemzeti Fejlesztési Ügynökség  
www.ujsechenyiterv.gov.hu  
06 40 638 638



A projektek az Európai Unió  
támogatásával valósultak meg.



© L'Harmattan Kiadó, 2013

ISBN 978 963 236

ISSN 1785-6361

Published by Ádám Gyenes

This book is available to order and can be purchased at a discount:

L'Harmattan Könyvesbolt

1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.

Tel.: 267-5979

harmattan@harmattan.hu

www.harmattan.hu

Cover design by Jenő Ujváry

Layout: Zsanett Kállai

Printing, reproduction by Robinco Kft.,  
under the direction of Péter Kecskeméthy

# CONTENTS / СОДЕРЖАНИЕ

*PREFACE* ..... 9

KATALIN KROÓ – PEETER TOROP (Budapest, Hungary – Tartu, Estonia)  
«Текст в тексте — культура в культуре» как семиотическая проблема ..... 13

## I.

*TEXT — CULTURE — SCIENCE*

*ТЕКСТ — КУЛЬТУРА — НАУКА*

SILVI SALUPERE (Tartu, Estonia)  
От текста к культуре.  
*К вопросу о лотмановской типологии культуры* ..... 39

PETER GRZYBEK (Graz, Austria)  
The Emergence of Stylometry:  
Prolegomena to the History of Term and Concept ..... 58

KONSTANTIN BARSHT (Saint Petersburg, Russia)  
О двух уровнях эстетической коммуникации.  
*К вопросу о поэтике границы* ..... 76

## II.

*FROM THE HYPERTEXT TO THE POETICS AND SEMIOTICS OF TEXTUAL FRAMES*

*ОТ СВЕРХТЕКСТА К ПОЭТИКЕ И СЕМИОТИКЕ ТЕКСТОВЫХ РАМОК*

ANDREY FAUSTOV – SERGEY SAVINKOV (Voronezh, Russia)  
«Первая любовь» как текст русской литературы:  
логика развертывания и варьирования ..... 101

KATALIN KROÓ (Budapest, Hungary)	
Динамика «Жанра в жанре» в русле интертекстуальности: движущиеся границы «текстов в текстах». ( <i>Опыт анализа «романа» Достоевского «Белые ночи»</i> ) . . . . .	137

\*\*\*

ROMAN VOITENHOVITŠ (Tartu, Estonia)	
Текст стихотворения в тексте книги: композиция сборника Марины Цветаевой «Волшебный фонарь» (1912) . . . . .	176
WILLEM G. WESTSTEIJN (Amsterdam, Netherlands)	
The Narrator as a Personage in Leskov's Prose . . . . .	191

III.

TEXT AS AN INTERSEMIOTIC SYSTEM

ТЕКСТ КАК ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

LYUDMILA ZAYONTS (Moscow, Russia)	
«Говорящие знаки» модного века в авторском проекте Н. И. Страхова . . . . .	203
BORIS USPENSKIJ (Moscow, Russia)	
Идеография слова у Казимира Малевича . . . . .	219

IV.

INTERTEXTUALITY AND INTESDISCOURSIVITY

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ И ИНТЕРДИСКУРСИВНОСТЬ

ERIC DE HAARD (Amsterdam, Netherlands)	
Verse Insertions in Tolstoy's Works ( <i>Anna Karenina</i> ) . . . . .	237
MICHAEL FINKE (Illinois, USA)	
"Just Like an Ancient": <i>Narcissus and Echo</i> in Goncharov's <i>Oblomov</i> . . . . .	266
ISTVÁN NAGY (Budapest, Hungary)	
«Сентиментальный роман» в 20 веке. М. Цветаева: «Повесть о Сонечке». ( <i>Возможные интерпретации</i> ) . . . . .	289

VALENTINA GABDULLINA (Barnaul, Russia)	
Авторский дискурс Ф. М. Достоевского как литературоведческая проблема .....	308
ALEXANDRA TOICHKINA (Saint Petersburg, Russia)	
Поэтика символа в «записках из мертвого дома» Достоевского. <i>Достоевский и Данте</i> .....	324
<i>ABSTRACTS / РЕЗЮМЕ</i> .....	355

## ИДЕОГРАФИЯ СЛОВА У КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

Предмет настоящей статьи — связь слова и живописного образа в творчестве Казимира Малевича. В целом ряде случаев Малевич идеографически и з о б р а ж а е т с л о в а, т. е. слово (вербальный знак) у него первично, а образ (визуальный знак) вторичен по отношению к слову.

Если, например, в картине «Черный квадрат» (1915 г., Трет. галерея — илл. I) выражение *черный квадрат* является названием картины (изображающей черный квадрат), т. е. живописный образ первичен, а слово вторично, то в картине «Красная конница» (1928–1932 гг.; Рус. музей — илл. II), где на горизонте изображены мчащиеся всадники красного цвета, дело обстоит в точности наоборот — первично здесь выражение *красная конница*, тогда как визуальный образ оказывается изображением этого выражения: так изображаются *красноармейцы*<sup>1</sup>.

Примером такого рода могут служить также две картины Малевича, на которых читаются слова «Частичное затмение». Обе картины относятся к 1914 г. и связаны с солнечным затмением, имевшим место 8 (21) августа 1914 г.

Одна из этих картин носит название «Англичанин в Москве» (1914 г.; Амстердам. музей — илл. III); существенно при этом, что правая (для зрителя) часть фигуры англичанина затемнена. Мы можем полагать, что затемнение части картины призвано передать слова *частичное затмение* — не явление как таковое, а именно его словесное обозначение. Идею затмения отвечает и горящая свеча перед фигурой англичанина.

Другой картиной Малевича со словами *частичное затмение* является «Композиция с Джокондой» (1914 г.; Рус. музей — илл. IV). Здесь появляется черный прямоугольник (предвосхищающий его «Черный

<sup>1</sup> На обороте картины Малевич написал: «Скачет красная конница (из октябрьской столицы), на защиту советской границы». На лицевой стороне в правом нижнем углу значится дата «18 год» — эта дата относится не ко времени создания картины, а к ее содержанию. См.: *Казимир Малевич: художник и теоретик* 1990: 239 (№191).

квадрат» 1915 г. — *илл. I*), но он виден не полностью: частично он покрывается белым прямоугольником. Если черный прямоугольник (как и черный квадрат в картине 1915 г.) должен изображать полное затмение, то здесь изображено частичное затмение<sup>2</sup>.

Более сложный случай представлен в картине «Авиатор» того же 1914 г. (Рус. музей — *илл. V*): белый силуэт рыбы, которая *плавает в воздухе* перед фигурой авиатора, призван воскресить в памяти слово *воздухоплаватель*<sup>3</sup>. Иначе говоря, здесь обыгрывается внутренняя форма слова *воздухоплаватель*: картина строится по принципу ребуса или шарады. Следует отметить, что авиатор не стоит, а как бы парит (плавает) в воздухе, — что, собственно, и отвечает идее воздухоплавания<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Как известно, возникновение «Черного квадрата» связано с работой Малевича над оформлением футуристической оперы Михаила Матюшина (на слова Алексея Крученых) «Победа над Солнцем». Опера была поставлена в петербургском «Луна-парке» в декабре 1913 г., причем к постановке была издана одноименная брошюра с либретто и музыкальными фрагментами оперы (см. библиографическое описание этого издания: Турчинский 2007: 277). В эскизах декорации к этой опере было представлено изображение черного квадрата и черного прямоугольника (см. репродукцию эскиза 1913 г. из Амстердам. музея: Kowtun 1983: 37; Druitt 2003: 103). В первой, второй и третьей картинах первого акта черный квадрат был обозначен схематично. В пятой картине на заднике сцены появлялось вполне четкое воспроизведение черного квадрата на белой плоскости. Во второй картине второго акта одноглазое солнце закрывало собой черный квадрат, после чего в пятой картине солнце исчезало полностью, оставляя черный квадрат, висящий по диагонали в пространстве сцены (см.: Киблицкий 2000: 37–38; Kowtun 1983: 37).

Можно предположить, что затмение 1914 г. стимулировало дальнейшую работу Малевича над черным квадратом (об этом, может быть, в какой-то мере и свидетельствует «Композиция с Джокондой»). Действительно, в затмении солнца Малевич мог увидеть ту же идею: физическое явление получало символический смысл. Во всяком случае, «когда в 1915 году Матюшин собирался выпустить новое, более полное (партитура с эскизами) издание «Победы над Солнцем», Малевич уже отчетливо сознает решающее значение своих эскизов в собственной творческой эволюции. Он просит воспроизвести занавес, изображающий черный квадрат, который «является родоначальником куба и шара, его распадаemia несут удивительную культуру в живописи»» (см.: Ковтун 1989: 127; ср. письмо Малевича Матюшину от мая 1915 г. — там же: 135). Второе издание «Победы над Солнцем» опубликовано не было.

<sup>3</sup> См.: Баснер 2000: 19.

<sup>4</sup> Иначе объясняют это Е. Ф. Ковтун и Д. В. Сарабьянов: то обстоятельство, что авиатор висит в воздухе, а не стоит на каком-либо твердом основании, воспринимается

Появление рыбы отражается в некоторых деталях этой картины. Так, плавники рыбы напоминают пилу, и это объясняет изображение пилы, которая как бы вырастает из левого рукава авиатора. С образом рыбы может быть связана и вилка, изображенная у цилиндра авиатора (она находится перед его лицом и также свободно плавает в воздухе); ассоциация рыбы и вилки, возможно, определяется запретом есть рыбу ножом (т. е. рыба осмысливается при этом как пища). Так передается пучок коннотаций, которые вызывает восприятие рыбы<sup>5</sup>.

Рыба изображена и перед фигурой англичанина в картине «Англичанин в Москве», уже упоминавшейся выше (*илл. III*). Не исключено, что и в данном случае задействован тот же мотив, т. е. образ англичанина, возможно, каким-то образом ассоциируется с воздухоплаванием. Так же, как и в «Авиаторе» здесь видна пила<sup>6</sup>.

Наконец, интересующее нас явление представлено в серии мужицких портретов, где борода мужика изображена в виде лопаты. Кажется очевидным, что в основе этого образа лежит фразеологизм *борода лопатой*. Такого рода изображение типично для Малевича: оно повторяется во многих картинах и встречается в разные периоды его творчества. Ассоциацию бороды с лопатой может акцентировать при этом наличие того или другого инструмента в руках изображаемого человека.

Примером может служить «Косарь» 1912 г. (Нижегород. музей — *илл. VI*; ср. эскиз к этой картине из Рус. музея — *илл. VII*) или более поздняя картина с тем же сюжетом (ок. 1928 г.; Трет. галерея — *илл. VIII*). Если

---

ими как «предвестие супрематической концепции, упразднившее различие между “верхом” и “низом” картины» (см.: Ковтун 1988: 155; Сарабьянов 1993: 78). Это объяснение кажется нам надуманным.

<sup>5</sup> Один из персонажей оперы «Победа над Солнцем» именуется «Авиатором». По-видимому, Малевич сделал (в 1913 г.) эскиз костюма этого персонажа, но он до нас не дошел. Связь его с картиной 1914 г. остается неясной.

С оформлением «Победы над Солнцем» может быть связан тревовый туз, который авиатор в картине Малевича держит в левой руке. В эскизах костюмов для этой оперы (1913 г.; Рус. музей) Малевич изображает фигуры, у которых вместо головы находится знак карточной масти. Так, «Будетлянский силач» имеет голову в виде туза трев, «Воин» — туза бубен, «Турецкий воин» — туза пик. См. репродукции: *Казимир Малевич: художник и теоретик* 1990: NN° 72, 73, 74.

<sup>6</sup> Обе картины объединяет и изображение красной стрелы перед человеческой фигурой: в «Авиаторе» она небольшого размера и устремлена вправо вверх, в «Англичанине...» ее размер весьма значителен и устремлена она вправо вниз. Стрела, по-видимому, обозначает движение.

борода косаря представлена в этих картинах в виде лопаты, то носу соответствует черенок лопаты. Аналогичным образом изображены «Плотник» (1928–1929 гг.; Рус. музей — *илл. IX*) и «Крестьянин в поле» (1928–1932 гг.; Рус. музей — *илл. X*). Отметим также два портрета с изображением «Головы крестьянина» (1928–1929 гг. и 1928–1932 гг.; обе в Рус. музее — *илл. XI и XII*). В картине «Дровосек» (1912–1913 гг.; Амстердам. музей — *илл. XIII*) мужик, рубящий дрова, изображен в профиль, но и здесь борода дана в виде лопаты; ср. эскиз к этой картине 1911–1912 гг. (Рус. музей — *илл. XIV*). Таким же образом моделирован и портрет И. В. Ключона (Ключокова) (1913 г.; Рус. музей — *илл. XV*); особенно отчетливо это видно на эскизах к этому портрету — один из них хранится в Трет. галерее (*илл. XVI*), другой, по-видимому, утрачен, но известен по репродукции в журнале «Огонек» (1913, №1 — *илл. XVII*).

Изображение бороды в виде лопаты может рассматриваться как ж и - в о п и с н а я м е т а ф о р а. Это обстоятельство представляется нетривиальным и заслуживает специального комментария.

\*

Будучи типичным приемом словесного искусства, метафора как таковая в принципе нехарактерна для искусства изобразительного. Более того: она может казаться даже вообще в нем невозможной; тем более любопытны произведения Малевича, нарушающие это представление.

Сказанное определяется принципиальным различием словесного и изобразительного искусства: если речь реализуется во времени, изображение строится в пространстве<sup>7</sup>. В самом деле, построение фразы предполагает расположение сообщаемых явлений во времени, и так же — во времени — происходит ее восприятие; между тем изображение предполагает расположение изображаемых явлений в пространстве. Словесный текст — это прежде всего определенная последовательность значимых элементов (слов, синтагм, фраз, абзацев и т. п.); эта последовательность естественно соотносится со временем. Равным образом и при восприятии текста для нас прежде всего актуальна последовательность изложения, т. е. основное значение приобретает оппозиция «сначала – потом» или «раньше – позже» (что сказано сначала и что за этим следует). Таким образом,

<sup>7</sup> Ср. к дальнейшему: Лессинг 1957: 70, 80, 186–189, 191, 200, 210, 212, 218, 404, 423–424, 461.

как построение, так и восприятие словесного текста включается во временной поток и, тем самым, оказывается с ним соотношенным.

Итак, в словесном искусстве прежде всего (непосредственно) передаются временные отношения и уже во вторую очередь (опосредствованно) — пространственные. Более того, пространственные отношения в сущности предстают здесь как временные: пространство передается через время. Так, если автор описывает пространство интерьера, он сначала говорит об одних предметах, а затем — о других. Автор может вести повествование, например, с точки зрения наблюдателя, предполагаемого в изображаемом пространстве, который, переводя взор с одного предмета на другой, описывает то, что он видит; тогда последовательность повествования соответствует движению взгляда наблюдателя, т. е. как бы соотносится с последовательностью воспринимаемых им сцен<sup>8</sup>.

Напротив, в изобразительном искусстве на первом плане оказываются проблемы пространственной, а не временной организации. В первую очередь здесь передаются отношения фигур в пространстве. Соответственно, здесь актуальна не временная последовательность, а организация пространства, т. е. не оппозиция «сначала – потом», а оппозиции «правое – левое», «переднее – заднее», «верхнее – нижнее»<sup>9</sup>. Таким образом, в изобразительном искусстве прежде всего (непосредственно) передаются пространственные отношения и уже во вторую очередь (опосредствованно) — временные. Более того: если в словесном искусстве, как мы видели, пространственные отношения передаются через временные, то в искусстве изобразительном, напротив, временные отношения могут передаваться через пространственные. Так, движение во времени может показываться как совмещение изображений в пространстве. См., например, изображение Усекновения главы Иоанна Предтечи на иконах, где фиксируются два последовательных временных момента: палач заносит меч над головой Предтечи, и тут же показывается голова его, отделенная от тела. Равным образом в изображении может быть представлен результат суммирования во времени зрительного впечатления — например, для пере-

<sup>8</sup> См.: Успенский 2000: 104 и сл.

<sup>9</sup> Разумеется, какие-то детали изображения могут восприниматься раньше, другие позже. Существовало, однако, что порядок «чтения» изображения (т. е. направление движения нашего взгляда) не может быть однозначно детерминирован — как это имеет место при восприятии словесного текста. Художник может пытаться как-то н а п р а в и т ь взгляд зрителя, но его возможности при этом в принципе ограничены.

дачи движения, когда в изображении оказываются совмещенными различные положения движущейся фигуры<sup>10</sup>.

\*

Понятно, в виду только что сказанного, что метафора как художественный прием представляет собой по преимуществу явление словесного, а не изобразительного искусства. Аристотель в свое время определил метафору как скрытое сравнение (Риторика, гл. IV)<sup>11</sup>, и это определение по сей день остается самым точным и содержательным определением интересующего нас явления. В основе метафоры лежит сравнение, а сравнение предполагает последовательность, т. е. временные, а не пространственные отношения. Когда мы говорим, например, что человек бежит как олень, мы сначала должны назвать человека, а затем сравнить его с оленем; самый процесс сравнения предполагает временной диапазон. Вообще в основе построения фразы лежит противопоставление *данного* («темы»), т. е. исходной части сообщения (того, что считается известным), и *нового* («ремы»), т. е. содержательной его части (того, что утверждается о «теме») <sup>12</sup>. Это противопоставление базируется на временной последовательности (по принципу «старое – новое», «сначала – потом»). Между тем в изображении нет противопоставления данного и нового, поскольку изображение в принципе выключено из времени.

Сказанное о сравнении относится и к метафоре, поскольку метафора — это скрытое сравнение. Мы можем сказать: *Собакевич был настоящий*

<sup>10</sup> См.: Успенский 1995: 264–273.

<sup>11</sup> См.: «Сравнение есть также метафора, так как между тем и другим существует лишь незначительная разница. Так, когда поэт <говорит> об Ахилле *Он ринулся, как лев* <Илиада, XX, 164> — это есть сравнение. Когда же он говорит *Лев ринулся* — это есть метафора: так как оба (и Ахилл, и лев) обладают храбростью, то поэт, пользуясь метафорой, назвал Ахилла львом. <...> Очевидно, что все удачно употребленные метафоры будут в то же время и сравнениями, а сравнения, <наоборот>, <будут> метафорами, раз отсутствует слово сравнения <слово как>» (цит. по изд.: *Античные риторика* 1978: 134–135).

То же затем у Квинтилиана (*Institutiones oratoriae*, libri 8, cap. 6): «Сравнение имеет место, когда я говорю о человеке *как лев*, перенос <значения> — когда я говорю, что он *есть лев*» (см.: Quintilianus 1812: 322).

<sup>12</sup> О противопоставлении данного и нового (темы и ремы) в организации фразы см., в частности: Матезиус 1967: 239–245; Апресян 2009: 495, 506–507; Успенский 2000: 37–38.

*медведь*, и это типичный случай метафоры; но как это можно изобразить? Ведь если мы нарисуем медведя, у нас окажется изображение медведя, а не Собакевича. Даже если мы представим медведя в одежде Собакевича перед нами возникнет медведь, переодетый в Собакевича, а не Собакевич в образе медведя. Вряд ли такое изображение правомерно рассматривать как метафору: скорее оно будет восприниматься как аллегория или же нечто вроде гротеска.

Визуализация метафоры превращает метафору в символ или аллессию, но элемент сравнения (основывающийся на противопоставлении данного и нового) при этом теряется<sup>13</sup>.

\*

Так почему же изображение бороды в виде лопаты мы все-таки воспринимаем как метафору? Ответ кажется ясным: потому, что за живописным образом в данном случае выступает образ словесный (выражение *борода лопатой*). Если бы этого не было, рассмотренные портреты Малевича напоминали бы нам картины Леже, где технократические формы имеют чисто живописный характер, будучи лишены какой бы то ни было словесной мотивировки. Более того: можно предположить, что для иностранного зрителя, не владеющего русской фразеологией и, следовательно, незнакомого с выражением *борода лопатой*, эти картины Малевича и воспринимаются примерно в том же плане, что картины Леже<sup>14</sup>.

\*

Дополним наши рассуждения еще одним примером, на этот раз из художественной литературы: речь пойдет о главе «Сон Никанора

<sup>13</sup> Если метафора, основанная на ассоциации по сходству, связана с временем, то метонимия, которая основывается на ассоциации по смежности, связана с пространством. Поэтому, когда мы употребляем метонимию в нашей речи, мы, в сущности, используем и з о б р а з и т е л ь н ы е речевые средства.

<sup>14</sup> Р. О. Якобсон писал о метафорической о р и е н т а ц и и в сюрреалистической живописи (которую он противопоставлял метонимической ориентации в кубизме), см.: Jakobson 1971: 256. Это утверждение может быть понято в том смысле, что сюрреалистическая живопись может эксплицитно или имплицитно основываться на словесной метафоре: не случайно речь идет о метафорической ориентации, а не о метафоре как изобразительном приеме. Вообще же, когда говорят о метафоре в изобразительном искусстве, само слово *метафора*, как правило, употребляется не в прямом, а в переносном смысле, т. е. именно метафорически.

Ивановича» из романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». В этой главе описывается принудительная сдача валюты, золота и драгоценных камней, практиковавшаяся органами НКВД: зажиточных людей, которых подозревали в том, что у них хранятся ценности, арестовывали и держали в заключении до тех пор, пока они не соглашались расстаться с принадлежащим им имуществом. Никанору Ивановичу видится богато украшенный театральный зал:

Имелась сцена, задернутая бархатным занавесом, по темновишневому фону усеянным, как звездочками, изображениями золотых увеличенных десятков, суфлерская будка и даже публика. Удивило Никанора Ивановича то, что вся эта публика была одного пола — мужского, и все почему-то с бородами. Кроме того, поражало, что в театральном зале не было стульев и вся эта публика сидела на полу, великолепно натертом и скользком <...> Из кулис тут вышел артист в смокинге, гладко выбритый и причесанный на пробор, молодой и с очень приятными чертами лица. Публика в зале оживилась, и все повернулись к сцене. Артист подошел к будке и потер руки.

— Сидите? — спросил он мягким баритоном и улыбнулся залу.

— Сидим, сидим, — хором ответили ему из зала тенора и басы<sup>15</sup>.

Здесь описываются люди, которые *сидят* (в пенитенциарном смысле этого слова), причем выражение «сидеть» в этом специальном значении изображается буквально — именно сидением на полу. Это, в сущности, тот же случай ж и в о п с н о й м е т а ф о р ы, что и у Малевича, — при том, что мы находим ее не в изображении как таковом, а в словесном описании. Это прием художника, а не писателя: того, кто показывает, а не рассказывает. Так мог бы изобразить эту сцену Малевич или Питер Брейгель Старший, картина которого «Фламандские пословицы» из Берлинской картинной галереи посвящена изображению идиоматических выражений; так же могла бы быть разыграна шарада. В данном случае, однако, применение этого приема оправдано тем, что нам описывается с о н Никанора Ивановича: мы видим не реальность как таковую, но остраненное изображение этой реальности, как она видится Никанору Ивановичу. Можно сказать, таким образом, что сон Никанора Ивановича представлен как картина, хотя в основе этой картины лежит словесный фразеологизм.

<sup>15</sup> См.: Булгаков 1973: 578.

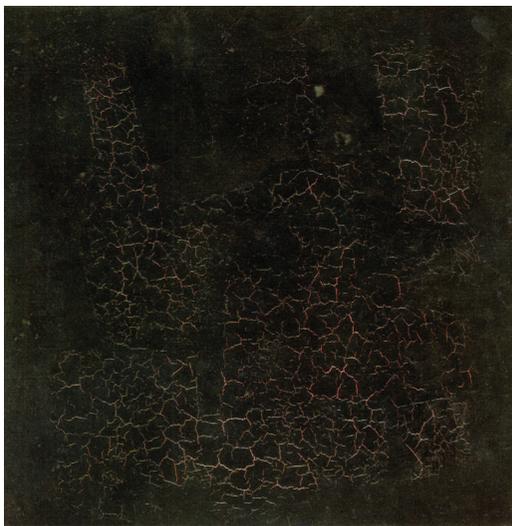
## ЛИТЕРАТУРА

- ANTICHNYE RITORIKI – *Античные риторики* 1978. Под ред. А. А. Тахо-Годи. Москва.
- APRESYAN YU. [АПРЕСЯН Ю. Д.] 2009. Понятийный аппарат системной лексикографии. In: АПРЕСЯН Ю. Д. *Исследования по семантике и лексикографии*. Т. 1. Москва, 486–552.
- BASNER E. [БАСНЕР Е.] 2000. Живопись Малевича из собрания Русского музея (Проблема творческой эволюции художника). In: *Казимир Малевич в Русском музее*. Каталог / Гос. Русский музей. Авт.-сост. каталога И. Арская и др. Санкт-Петербург, 15–27.
- BULGAKOV M. [БУЛГАКОВ М.] 1973. *Белая гвардия; Театральный роман; Мастер и Маргарита*. Москва.
- DRUTT M. 2003. *Kazimir Malevich: Suprematism*. New York.
- ЯКОВСОН, R. 1971. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. In: ЯКОВСОН R. *Selected Writings*. Vol. II. The Hague–Paris, 239–259.
- КАЗИМИР МАЛЕВИЧ... – *Казимир Малевич: художник и теоретик. Альбом* 1990. Текст Е. Н. Петровой и др. Москва.
- КІВЛІСЬКІ J. [КИБЛИЦКИЙ Й.] 2000. К вопросу о черном квадрате в опере «Победа над Солнцем». In: *Казимир Малевич в Русском музее*. Каталог / Гос. Русский музей. Авт.-сост. каталога И. Арская и др. Санкт-Петербург, 37–48.
- KOWTUN J. 1983. «Sieg über die Sonne»: Materialien. In: *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin, und der Berliner Festwochen von 1. September bis 9. Oktober 1983)*. Hrsg. von Christiane Bauermeister. Berlin, 27–37.
- KOWTUN J. [КОВТУН Е.] 1988. Путь Малевича. In: *Казимир Малевич. 1878–1935: Каталог выставок 1988—1989 гг. в Ленинграде, Москве, Амстердаме*. Предисл. Ю. Королёва и Е. Петровой; вступление В. А. Л. Беерена. Амстердам, 153–205.
- KOWTUN J. [КОВТУН Е.] 1989. «Победа над Солнцем» — начало супрематизма. *Наше наследие*, № 2, 121–127.
- LESSING G. E. [ЛЕССИНГ Г. Э.] 1957. *Лаокоон, или О границах живописи и поэзии*. Москва.
- MATESIUS V. [МАТЕЗИУС В.] 1967. О так называемом актуальном членении предложения. In: *Пражский лингвистический кружок: Сборник статей*. Москва.

- QUINTILLIANUS 1812 – *Marci Fabii Quintiliani de institutione oratatoria libros duodecim*. Ex optimis editionibus ex fide codicum recensuit F.-G. Pottier. T. II. Paris.
- SARABYANOV D. [САРАБЬЯНОВ Д.] 1993. Живопись Казимира Малевича. In: САРАБЬЯНОВ Д. – ШАТСКИХ А. *Казимир Малевич: Живопись, теория*. Москва, 7–176.
- TURCHINSKY L. M. [ТУРЧИНСКИЙ Л. М.] 2007. *Русские поэты XX века: Материалы для библиографии*. Москва.
- USPENSKIJ V. [УСПЕНСКИЙ Б.] 2000. *Поэтика композиции*. Изд. 3-е. Санкт-Петербург.
- USPENSKIJ V. [УСПЕНСКИЙ Б.] 1995. Семиотика иконы. In: УСПЕНСКИЙ Б. А. *Семиотика искусства*. Москва, 221–294.

## ИЛЛЮСТРАЦИИ

Малевич, список иллюстраций:



I. «Черный квадрат» (1915 г., Третьяковская галерея)



II. «Красная конница» (1928–1932 гг.; Русский музей)



III. «Англичанин в Москве» (1914 г.; Городской музей, Амстердам)



IV. «Композиция с Джокондой» (1914 г.; Русский музей)



V. «Авиатор» (1914 г.; Русский музей)



VI. «Косарь»  
(1912 г.; Нижегород-  
ский музей)



VII. «Косарь», эскиз  
(1912 г.; Русский музей)



VIII. «Косарь»  
(ок. 1928 г.; Третьяков-  
ская галерея)



IX. «Плотник»  
(1928–1929 гг.; Русский  
музей)



X. «Крестьянин в  
поле» (1928 г.; Рус-  
ский музей)



XI. «Голова крестья-  
нина» (1928–1929 гг.;  
в Русский музей)



XII. «Голова крестьянина»  
(1928–1932 гг.; Русский музей)



XIII. «Дровосек» (1912–1913 гг.;  
Городской музей, Амстердам)



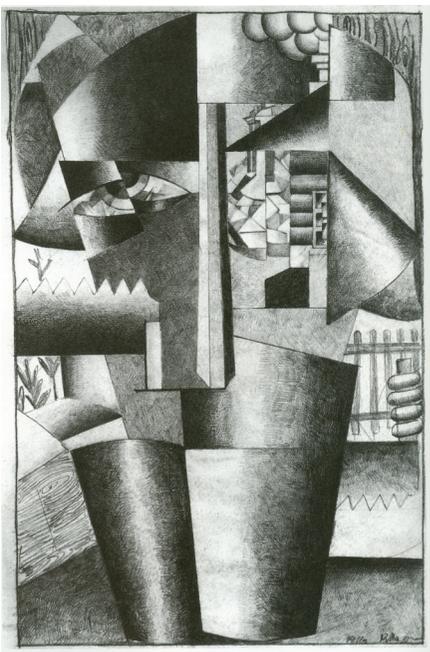
XIV. «Дровосек», эскиз (1911–  
1912 гг.; Русский музей)



XV. Портрет И. В. Ключникова (Ключникова) (1913 г.; Русский музей)



XVI. Портрет И. В. Ключа (Ключкова), эскиз (1913 г.; Третьяковская галерея)



XVII. Портрет И. В. Ключа (Ключкова), эскиз (1913 г.); утрачен, известен по репродукции в журнале «Огонек» (1913, N°1).

