

**Марков Александр Викторович**, доктор филологических наук, профессор. Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6. 125993. [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com) ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

**Markov, Alexander Viktorovich**, Full Doctor in Philology, professor. Russian State University for the Humanities, Miuskaia pl., 6 125993, Moscow, Russian Federation. [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com) ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

## ДРУГОЕ ОТКРЫТИЕ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА: НА ФОНЕ ПРИМИТИВОВ И ИСКУССТВА АУТСАЙДЕРОВ

## OTHER DISCOVERY OF ANCIENT RUSSIAN ART: AGAINST THE BACKGROUND OF PRIMITIVES AND OF OUTSIDER ART

**Аннотация.** Кроме обычного исследования древнерусского искусства в академических рамках в русской и ранней советской критике существовал и другой подход, квалифицировавший эстетические достижения древнерусской иконы на фоне примитива разного рода, в котором еще не различались строго первобытное искусство и искусство аутсайдеров. Произвольная генеалогия примитивов, предложенная искусствоведом Владимиром Марковым и психиатром Павлом Карповым, позволила оценить древнерусскую икону как особый способ работы с эмоциями, более совершенный, чем примитивы, но устроенный так же, как аккумуляция и разрядка эмоций. Икона тогда стала пониматься как механизм создания на основе простых эмоций более сложных, связанных с социальным опытом, в то время как примитивное искусство просто передавало эмоции. Сходство между иконописью и искусством «дикарей» и аутсайдеров не ограничивалось у этих критиков сравнением живописных приемов, таких как использование цвета и объема, но учитывало социальный контекст: отсутствие рационализирующей цензуры, связь с хронологически и территориально отдаленным пластическим каноном (эллинико-византийским), вписанность как в стиль жизни народа, так и в способы коммуникации народа с разными иерархическими уровнями. В результате искусство иконы было понято как освободительное и вырабатывающее более сложные эмоции, чем внецерковное ремесленное искусство, и тем самым окончательно оправдывающее народное искусство перед лицом профессионального. Такое понимание древнерусского искусства дополняло стратегии оправдания русского искусства как той части наследия, которая вызывает эмоциональный отклик своей выразительностью при условии деконтекстуализации, изъятия из пространства ритуала, и показывало, что ритуальность и ритм заложены в само это искусство как конструктивный элемент. В таком сближении столь разнородных явлений, как иконопись, примитив и аутсайдерское искусство, коренится и продолжающееся в наши дни в России рассмотрение аутсайдерского искусства как вида наивного искусства.

**Ключевые слова:** ар брут; искусство аутсайдеров; иконопись; формальный анализ; пластика; эмоция в искусстве; теория эмоций; византийское искусство; интеллектуальная история.

**Abstract.** In addition to the normative study of ancient Russian art in the academic framework in Russian and early Soviet criticism, there was another approach that qualified the aesthetic achievements of the old Russian icon against primitive art of various kinds, in which primitive art and the art of outsiders did not differ. An arbitrary genealogy of primitive art, proposed by art historian Vladimir Markov and psychiatrist Pavel Karpov, named Russian Prinzhorn, made it possible to evaluate the ancient Russian icon as a special way of working with emotions, more advanced than in primitive art, but designed in the same way as the accumulation and discharge of emotions. The icon then began to be understood as a mechanism for creating, on the basis of simple emotions, more complex ones, associated with social experience, while primitive art only distributed emotions. These critics did not limit the similarity between icon painting and the art of so-called savages and outsiders to a comparison of pictorial techniques, such as the use of color and volume. They took into account the social context: the absence of rationalizing censorship, a connection with the chronologically and territorially distant plastic canon (Hellenic-Byzantine), the integration both in the lifestyle of the people, and in the ways of communication on different social levels. As a result, the art of the icon was understood as liberating and generating more complex emotions than non-church craft art, and thus completely justifying folk art against professional art. This concept of ancient Russian art supplemented the strategy of justifying Russian art as a part of the heritage that evokes an expressive emotional response, subjected to decontextualization, as removal from the space of ritual, and proved that ritualism and rhythm are embedded in this art itself as a constructive element. A modern-day Russian habit to study outsider art as a part of naive art stems from this rapprochement of diverse phenomena like icon painting, primitive art, and outsider art.

**Keywords:** art brut; outsider art; icon painting; formal analysis; plastic art; emotion in art; theory of emotions; Byzantine art; intellectual history.

В данной статье мы рассматриваем вопрос, проходивший мимо внимания исследователей: насколько открытие аутсайдерского искусства и, шире, неканонического искусства способствовало пересмотру статуса древнерусской иконы и связанных с ним духовных практик. Магистральная линия

в открытии древнерусской иконы изучена хорошо, и ее веки известны любому искусствоведу, начиная с создания в 1864 г. трудами Г. Д. Филимонова, Ф. И. Буслаева и их сподвижников Общества любителей древнерусского искусства при Румянцевском музее. Началом этой линии можно считать погружение в

русскую старину в период после наполеоновских войн: открытие в Москве памятника Минину и Пожарскому И. П. Маргоса (1818), торжественная установка Царь-пушки в Кремле (1835), реставрация соборов во Владимире по указанию Николая I. Также можно обозначить и финал этой линии: регулярный экспорт русских икон, а вслед за ними и произведений декоративно-прикладного искусства, что и воспринималось как основное предложение советского государства на массовом художественном рынке [7]. Соответственно, встает вопрос, как соотносить это производство репутаций, завершившееся коммерциализацией древнерусского искусства, с открытием в этом искусстве настоящего вдохновения?

История такого вдохновения не написана, хотя и рассмотрена в контексте национального проекта эпохи модерн [9]. Схематично она включает в себя спецификацию этого искусства церковными древлехранилищами и местными обществами любителей древности, легитимацию старообрядчества в 1905 г., наконец, утверждение охраны памятников старины как необходимую часть публичной репутации страны и на международной арене. Во всех этих случаях подразумевалось, что древнерусское искусство служит не просто предметом музейного коллекционирования и восхищения, но частью более масштабного процесса признания национального стиля как своеобразного и устойчивого в течение многих веков, что требовало именно уникальных действий, провокационно поддерживающих это признание. К этим действиям можно отнести, например, различные формы богоискательства в соединении с открытием сюжетной семантики иконы, от позднего Лескова до мирискусников и их наследников, канонизацию Серафима Саровского в 1903 г., которая поставила народную духовность в центр официального внимания, наконец, различные апроприации народного стиля официальным производством, вершиной чего можно считать Федоровский городок в Царском Селе и другие артефакты 300-летия дома Романовых. Сам модернизм, который требовал реорганизации художественного производства для создания эффекта сакрального [3, с. 8–10], теологической легитимации фактичности эстетических впечатлений [5, с. 380] и эмоций [4, с. 20], наконец, поиска визуальных корреляций для переживаемых эпифаний, особых состояний отношения с историческим временем [8, с. 32], подразумевал, что любые такие апроприации не подрывают собственных изобразительных эффектов древнерусского искусства, и здесь теоретики искусства модернизма, от П. П. Муратова до П. А. Флоренского, возвращались к тому начальному изображению древнерусского искусства как самого возвышенного аспекта народной жизни, которое сформулировали Ф. И. Буслаев и его коллеги.

Проблема данной статьи может быть сформулирована так: если древнерусское искусство сравнительно рано и устойчиво было легитимировано не как искусство примитивное и грубое, но как эстетически неоспоримое явление, внутри возвышенного понимания народности эпохи национализмов XIX в., то как в этом искусстве стало вновь возможно увидеть примитив, некоторое начальное творчество, которое может наследовать эллинистической пластике и римской торжественности, но не сводится к ней. Мы предполагаем, что в нашей стране были авторы, осуществившие по отношению к иконе те же операции, которые следователи разных эпох применяли к народной религиозности: в этом смысле «На горах» и «В лесах» П. И. Мельникова-Печерского были результатом тех же операций следствия, как и протоколы инквизиции, на основе которых Э. Ле Руа Ладюри реконструировал историю окситанской деревни Монтаяю, а Карло Гинзбург — картину мира мельника Меноккьо, показав, какие именно представления о большом мире лежат в основе народного производства религиозных идей. Поэтому кроме линии Матисса можно реконструировать и этнографическую линию, те профессиональные выступления, которые соотносятся с простым интересом к иконописным древностям примерно так же, как роман «Серебряный голубь» Андрея Белого соотносится с исследовательскими очерками Мельникова-Печерского. Этнографизм был профессионален в сборе сведений, это был профессионализм следствия, подробных и тщательных сопоставительных изысканий, но без некоторой этнографической кон-

цептуализации вполне современной стилистики нельзя было выяснять, что хочет сказать народ и что хочет сказать икона, а не только как она сделана.

По нашему предположению, в роли таких экспертов второго уровня выступили исследователи аутсайдерского искусства, сыгравшие ту же роль по отношению к иконе, что и символисты и их наследники — от Андрея Белого и Алексея Ремизова до Бориса Пильняка и Константина Федина — по отношению к словесным народным метафизическим представлениям, которые не следует путать с жанровым их представлением в фольклоре. В 1914 г. латышский художник и искусствовед Вольдемарс Матвейс, писавший под псевдонимом В. И. Марков, завершил работу над книгой «Искусство негров» [6]. Производство книги было остановлено начавшейся войной, и книга вышла из типографии благодаря усилиям его вдовы, художницы Варвары Бубновой, лишь в 1919 г. по поручению Наркомпроса (при этом место издания было сохранено как «Петербург», как было на момент завершения работы над книгой). В этой книге Марков (будем называть автора по его предпочтению) предположил, что искусство Центральной Африки представляет собой дальний отголосок искусства Византии, обретшее свою настоящую субъектность в противостоянии унифицирующему влиянию ислама.

Он доказывал [6, с. 27], что хотя Византия была далеко, она обеспечивала устойчивость торговых сношений, а значит, символы покровительства торговле, такие как золото, высокие троны, узоры, полновесные вещи и эллинская пластика воспринимались любым, кто хоть как-то соотносил себя и свою институционализацию с этой кажущейся вечной торговлей. Поэтому в африканской скульптуре есть далекий отзвук этой пластики. Дальняя Византия в таком случае оказывается неким духовным символом, который вроде бы не участвует в текущих процессах культурного производства, но в силу своей особой конфигурации, способности сохранять тонкую пластичность при любых политических трансформациях влияет даже в отдаленных краях Африки. Тем самым рецепция эллинистической пластики отождествлялась с принятием в народе источника этой пластики, далекого Царьграда, как символически насыщенного места, стимулирующего локальное творчество и использование простых и подручных инструментов, таких как цвет и свет.

Марков аргументировал свое предположение не только анализом декоративных и пластических решений и ссылкой на реальность торговых и культурных связей, но и специальным социологическим наблюдением, что иерархическое устройство африканских прото-государств должно напомнить византийский двор с его продуманными ритуалами почтения, внимания и, соответственно, действия для каждого уровня иерархии [6, с. 34]. Это уже очень интересно, потому что получается, что иерархия не просто поддерживается, а передает определенные символические значения, считываемые через ритуалы, и тем самым напоминает скорее иерархии Псевдо-Дионисия Ареопагита, чем работающий политический механизм. Но если мы начнем мыслить эту систему как бюрократическую, то получится, что ценности могут задерживаться на разных уровнях, а потом вдруг неожиданно в момент опасности проявляться, и тогда африканское искусство вдруг яркой вспышкой осветит, как Жар-птица, смыслы византийского искусства.

Тем самым был достигнут взгляд извне на иерархии символического производства как на автономные структуры, в которых действует эффект венаходимого пластического центра символизации, в далекой Византии. Тем самым, освободив иерархии от текущих обязательств, о которых помнят художники, перед заказчиком, зрителями, галереей, можно было любоваться исконностью и примитивностью искусства, которое вдруг вспыхивает, все меняет вокруг, создает идеальное пластическое решение не из учебников по гармоничной композиции, а исходя из какой-то неподражаемой гармонии. Ведь именно такой эпифании искал всегда высокий модернизм — неожиданного явления, вспышки настоящего, как у Джойса, Пруста, Беньямина и других классиков высокого модернизма.

Для Маркова и биографически было закономерным обращение к африканскому искусству как к проекции способ-

ности Византии и аккумулировать психическую энергию переживаний, и давать ее разрядку не вопреки, а благодаря своей утонченности. Согласно предисловию, написанному вдовой, он начинал как исследователь итальянского Ренессанса, предпочитавший «крохотные муниципальные музейчики с их иконами, триптихами, в золотых фонах которых еще чувствовалось дыхание Византии» [6, с. 5]. Ему нравились «пропитанные духом Византии» ранние «примитивы» Северной Европы, и в конце концов он перешел к изучению настоящих примитивов, где как раз Византия оказалась не источником колорита для канонического искусства, а основой впечатляющего пластического самоопределения прямо здесь и сейчас, как будто первородного искусства.

Как открывавшие старообрядчество в конце XIX в. писатели-этнографы говорили о выживании и даже уточнении в нем духа древнерусского искусства под давлением власти (вспомним повесть Лескова «Запечатленный ангел»), так и по Маркову давление в Африке ислама и новых властных иерархий еще усилило цветовую и пластическую упругость этого искусства, сделав его по-настоящему драгоценным. Марков не жалеет метафор, чтобы подчеркнуть гармоничность примитива в противоположность официальному распорядку деятельности: крик муэдзина, по словам этого вдохновенного исследователя [6, с. 29], пытался заглушить звук флейты — с флейтой Марков сравнивает византийскую пластику и одновременно видит в этом образе самый дух африканского искусства — соединение вытянутости и мягкой пластичности, сильного звучания в напряжении и особой воздушности и приподнятости, а главное, склонности украшать орнаментом, в том числе животным, любой предмет быта [6, с. 33]. В результате самоафриканское искусство и освободилось для той свободной игры масс [6, с. 36], которая, по словам автора, и очаровала Пикассо и Матисса, и вывела западное искусство из тупика.

Таким образом, оказывается, что Византия аккумулировала благодаря иерархичности и, соответственно, некоторым задержкам внутри иерархии символических смыслов те значения цвета, светоненности, прозрачности, пластики, которые потом были переданы простым пластическим формам в Африке. А они, в свою очередь, поддерживая необходимую пространственную и временную автономию примитива, благодаря свободной игре масс и смогли их высвободить в любое время: мы видим грубые массы, но в их безотчетном комбинировании считываем огненную патетичность Византии.

Само учение об аккумулировании и разрядке аффектов было нормативным для психологии, начиная с Герберта Спенсера. П. И. Карпов, знаменитый психиатр, создавший систему изучения искусства пациентов психиатрических клиник, написал и работу о древнерусском искусстве. Как и Ганс Принцхорн, Карпов настаивал, что искусство психически больных — результат определенного типа сосредоточенности, навязчивой детализации [1, с. 30–40], перебора готового небольшого набора деталей, в отличие от здорового сознания, которое способно преодолевать себя и выходить к прежде неизвестным идеям. Другое дело, что как и Принцхорн, так и Карпов, поставив вопрос о возможности творчества при таких данных, поневоле показали специфику этого творчества — что при навязчивом выполнении одних и тех же алгоритмов вдруг вспыхивает нечто, что доказывает творческий характер происходящего.

Высвобождение искусства аутсайдеров, при всем гнеущем характере патологических психических состояний, описывается у Карпова совершенно как у Маркова, у которого подавление рутинной сначала бюрократической, а потом и календарной в исламе только усиливает возможность Византии раскрыться, как некоторой вспышке, не порождаемой идеями, но освещающей их. Если в книге об аутсайдерском искусстве, при всем объективизме, Карпову приходилось быть апологетом, просто чтобы привлечь публику к своему труду и внушить читателям, что они понимают эстетический предмет книги, то в книге о древнерусском искусстве он открыто развернулся как апологет. Ведь этот предмет не надо было защищать как область эстетического интереса, на которой лежит отблеск большого искусства; наоборот, следовало доказать широкой аудитории, что уже имеющийся эстетический и коммерче-

ский интерес к русской иконе на Западе усиливает понимание искусства вообще.

Основная идея Карпова состояла в том, что русское искусство возникало поверх сословных, а значит, идеологических границ, поэтому не может восприниматься как иллюстрация религиозной идеи. Напротив, Карпов осуждает иллюстративную религиозную живопись послепетровского времени как простую трату красок [2, с. 96], издержки мобилизационного характера петровских реформ, не считающихся со спонтанностью народного воображения. Из этого следует, что допетровское искусство состояло не столько из попыток профессионализации, сколько из вспышек спонтанности.

Карпов исходил из того, что крестьяне были неграмотны и поэтому руководствовались в своем восприятии и оценке искусства лишь цепочками эмоциональных впечатлений, связанных с сельскохозяйственными сезонами, погодой и самими условиями жизни в темной избе. Но и помещики тоже по большей части были недостаточно грамотны (в военной или гражданской службе требовались лишь отдельные книжные умения), поэтому не могли ввести канонического контроля: помещики «по недосугу» не занимались искусством, и оно «всцело находилось в народных руках» [2, с. 12]. Более того, отсутствие интеллектуальной жизни и допускало возможность развивать коллективную интуицию, позволяющую выкристаллизовать эмоции в произведениях искусства [2, с. 15].

Понятие *кристаллизации эмоций* больше всего напоминает, как Марков описал появление узоров в Африке: не как противоречащих начальному вдохновению пластики, но как необходимых для свободного комбинирования масс, внушающего несомненное почтение зрителей к получающимся эффектам. Карпов тоже настаивал не на ритмической, а на комбинаторной природе узора: определенные задержки эмоций в разные периоды сезона могли быть разрешены чистой комбинаторной фантазией как коллективной интуицией пластически убедительного переживания.

Источником вдохновения древнерусской иконописи, как и всего народного искусства, Карпов считал холодный климат, требовавший оживлять зимний дом запахами своей фантазии [2, с. 22]: огонь в печи превращался в Жар-птицу, шорох за печкой — в домового, почему и стали возможны яркие краски древнерусской иконописи. Другой источник яркости красок — частое хождение в ночное лето [2, с. 38–39], позволявшее воспринимать законы эстетического космоса, соотносимые с зимними фантазиями, но еще более ритмичные и закономерные. Тем самым психиатр-этнограф показывает, как фантазии не просто отливались в готовые образы, но создавали особое накопление закономерных впечатлений, способных разрешиться в нерегламентированном ритуале создания чего-то цветастого — свадебной одежды или иконы.

Таким нерегламентированным ритуалом оказываются весенние танцы, выражающие экстатическое слияние с природой с ее «зелеными лугами, поросшим цветами берегом и с украшенными кувшинкой водами близкой, родной реки» [2, с. 39]. Конечно, мы сразу вспоминаем не только Стравинского, но и Маркова, который считал, что под гнеущим иерархически-ритуальным мышлением в Африке любая спонтанность в восприятии природной пластики приводила к настоящему выплеску эмоций в цветном и запоминающемся искусстве. Так и Карпов считал, что при регламентации жизни, в том числе церковным обычаем, рядовые впечатления от природы и быта и могут вылиться в краски древнерусской живописи. Таким образом, они должны стать не столько предметом регулярного потребления, при развитии рынка русских икон, сколько для обоснования качественно нового психологического понимания искусства.

За экстатически-пластической весной, согласно Карпову, наступает довольно блеклое лето, но спонтанность уже отработанных цветовых реакций, становясь рефлексом, приводит к разрядке энергии «в красивые формы, звучные слова, ласкающие мелодии» [2, с. 41]. Опять пластичность узора оказывается важнее любой ритмичности, и здесь Карпов и Марков одинаково мыслят узор как механизм разрядки энергии в ярких образах, когда в творчество влетали «и скорбь, и

гнев, и надежда русского народа на лучшее будущее» [2, с. 57]. Таким образом, отсутствие цензурного вмешательства любителей ритмичности только способствовало росту этого искусства: если дворянское искусство с его ритмами становилось всецело чувствительным, то народное искусство превращалось в механизм надстраивания эмоций над эмоциями, что в конце концов и привело к созданию таких необычных эмоциональных концентраторов, как древнерусская (допетровская) икона, сопоставимая со сказкой о Жар-птице. Именно такая событийность древнерусского искусства, а не узорчатость, и должна быть, по Карпову и Маркову, признана всем миром, и только тогда русская культура исполнит свою миссию.

Как сочетание сказочных явлений с уникальными сценическими экспериментами, композиционными решениями, ни на что не похожими, но вполне представляющими предмет, Карпов описывает отдельные иконы. Например, в иконе Троицы он видит образ пира, который пьянит и развязывает языки для любой фантазии [2, с. 68], а в иконе Георгия Победоносца — знак-напоминание о былинах про богатырей [2, с. 66]. Тем самым иконы оказываются концентраторами литературных жанров, но при их (икон) разгадывании они передают некоторую уникальную эмоцию и современному зрителю, а не только русскому крестьянину.

Как и у Маркова, так и у Карпова дешифровка, реконструирующая начальный внеакадемический пластический центр эмоциональных интуиций, делает их понятными не только их потребителям, африканцам или русским крестьянам, но и современному образованному читателю, читающему новые книги об искусстве. Такой читатель уже не очень любит академическое искусство, но не вполне доверяет и наивному, и аутсайдерскому искусству: поэтому главной задачей того и другого автора оказывается объяснение, что само это искусство дове-

ряет эмоциям читателя, во всяком случае, способно к полной разрядке этих эмоций перед вполне современным начитанным человеком, оперирующим сложными смыслами, но вдруг жelaющим осветить эту сложность явлением внеакадемичности.

Таким образом, и проект Маркова, и проект Карпова — не просто результат личных увлечений, в первом приближении отразивших дух эпохи и общий интерес всей тогдашней публики к альтернативам академическому искусству. Если бы это было любительство, мы бы нашли в этих книгах одни банальности, но обе книги поражают смелостью параллелей и выводов даже в наши дни. Перед нами весьма продуманный взгляд на искусство извне, причем благодаря междисциплинарности способный сказать, и как искусство создается как бы извне, из условной эллинистической Византии, которая понимается как первокосмос, как начальный центр пластических решений.

Все прочие частные выводы, полученные авторами и критически проанализированные в этой статье, прямо следуют из этого начального умения не только найти внеакадемичность, но и начать с ней работать. В любом случае эта работа оказалась общей для разных видов внеакадемического искусства, что позволило следующим поколениям искусствоведов находить не только яркость красок в иконе, но и пластику в народном искусстве, с таким запасом, которого хватало и на маргинальное искусство. Как только искусство аутсайдеров избавилось от внешнего контроля психиатрии, оно просто стало частью продолжающейся разработки пластических интуиций, и его институционализация повторила порядок институционализации иконы: от частных собраний и частного эстетического культа к галереям и экспорту. Такое структурное повторение в свете проведенного исследования оказывается закономерным.

#### Список литературы:

1. Карпов П. И. Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники. М.; Л.: Госиздат, 1926. 200 с.
2. Карпов П. И. Бытовое эмоциональное творчество в древне-русском искусстве. М.: ГИМ, 1928. 116 с.
3. Левина Т. В. Абстрактное искусство в идеальном государстве // Артикульт. 2013. № 4. С. 4–11.
4. Левина Т. В. Онтологический аргумент Малевича: Бог как совершенство, или вечный покой // Артикульт. 2015. № 3. С. 18–28.
5. Марков А. В. Об одном возможном источнике квази-теологических идей русского авангарда // Русская антропологическая школа. 2007. Т. 4. № 1. С. 377–387.
6. Марков В. И. Искусство негров. Петербург: Отдел изобразительных искусств Наркомпроса, 1919. 153 с.
7. Осокина Е. А. Небесная голубизна ангельских одежд. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 664 с.
8. Планкина Т. Ю. Супрематизм Малевича и мистицизм Экхарта // Артикульт. 2017. № 2 (26). С. 27–39.
9. Шевеленко И. Д. Модернизм как архаизм. Национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 336 с.

#### References:

- Karpov P. I. *Bytovoe emotsional'noe tvorchestvo v drevne-russkom iskusstve (Household Emotional Creativity in Ancient Russian Art)*. Moscow, GIM Publ., 1928. 116 p. (in Russian)
- Karpov P. I. *Tvorchestvo dushevnobol'nykh i ego vliianie na razvitie nauki, iskusstva i tehniki (Creativity of the Mentally Ill and Its Influence on the Development of Science, Art, and Technology)*. Moscow, Leningrad, Gosizdat Publ., 1926. 200 p. (in Russian)
- Levina T. V. Abstract Art in an Ideal State. *Articult (Art & Cult)*, 2013, no. 4, pp. 4–11. (in Russian)
- Levina T. V. Malevich's Ontological Argument: God as Perfection, or Eternal Peace. *Articult (Art & Cult)*, 2015, no. 3, pp. 18–28. (in Russian)
- Markov A. V. On One Possible Source of Quasi-Theological Ideas of the Russian Avant-Garde. *Russkaia Antropologicheskaia Shkola (Russian Anthropological School)*, 2007, vol. 4, no. 1, pp. 377–387. (in Russian)
- Markov V. I. *Iskusstvo negrov (African Art)*. Saint Petersburg, Otdel izobrazitel'nykh iskusstv Narkomprosa Publ., 1919. 153 p. (in Russian)
- Osokina E. A. *Nebesnaia golubizna angel'skikh odezhd (The Heavenly Blue of Angelic Clothes)*. Moscow, Novoe Literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 664 p. (in Russian)
- Plankina T. Yu. Malevich's Suprematism and Eckhart's Mysticism. *Articult (Art & Cult)*, 2017, no. 2 (26), pp. 27–39. (in Russian)
- Shevelenko I. D. *Modernizm kak arhaizm. Natsionalizm i poiski modernistskoi estetiki v Rossii (Modernism as an Archaism. Nationalism and the Search for Modernist Aesthetics in Russia)*. Moscow, Novoe Literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 336 p. (in Russian)