

УДК 7.75.03

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.14>**Коваленко Сергій Григорович,**

аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи імені Казимира Малевича

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0009-0006-1674-3660

kovalenko.sergey2023@gmail.com

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЖІНОЧИЙ ТОРС № 1. ВПЛИВ КИЇВСЬКОГО ПЕРІОДУ. ЕКСПЕРТНА АТРИБУЦІЯ

Стаття представляє комплексний аналіз картини Казимира Малевича «Жіночий торс № 1», зосереджуючись на стилістичному виконанні, техніці та філософському контексті роботи. Використовуючи метод експертної атрибуції, дослідження включає хіміко-лабораторний аналіз, графологічне дослідження та рентгенівське вивчення для встановлення часу створення твору, підтвердження автентичності використаних матеріалів та аналізу підпису художника. Дослідження акцентує на Малевичевому переосмисленні традиційних артистичних підходів і інтеграції українських мотивів, що виявляється у використанні геометричних форм і абстракції в контексті супрематизму, забезпечуючи глибше розуміння естетики та філософії художника. Особлива увага приділена аналізу впливу українського культурного контексту на творчість Малевича, зокрема його концептуалізації спектралізму в українському мистецтві 1920-х років. Розглядаються колористичні та дизайнерські аспекти його робіт у зв'язку з народним мистецтвом. Аналіз підтверджує справжність матеріалів і датування твору, надаючи новий внесок у вивчення взаємозв'язку між традиціями українського мистецтва та світовим авангардом. Актуальність дослідження полягає в комплексному підході до вивчення творчості Казимира Малевича, зокрема його картини «Жіночий торс № 1», що відкриває нові перспективи для розуміння взаємодії між авангардним мистецтвом та культурними традиціями. Враховуючи сучасний інтерес до переоцінки і реінтерпретації історії мистецтва, актуалізується вивчення взаємодії між мистецькими стилями та культурною спадщиною, особливо в контексті українського внеску в глобальний художній процес.

**Ключові слова:** Казимир Малевич, «Жіночий торс № 1», супрематизм, авангардне мистецтво, українські мотиви, експертна атрибуція, філософія мистецтва, культурна спадщина.

### Kovalenko Serhii. UNRAVELING THE INFLUENCE OF KYIV PERIOD: EXPERT ATTRIBUTION OF KAZIMIR MALEVICH'S "FEMALE TORSO NO. 1"

Through a comprehensive analysis of Malevich's painting "Female Torso No. 1," the study delves into its stylistic execution, technique, and philosophical underpinnings. Employing expert attribution methodologies, including chemical laboratory analysis, graphological research, and X-ray examination, the research establishes the artwork's creation timeline, authenticates the materials used, and scrutinizes the artist's signature. Central to the analysis is Malevich's innovative reinterpretation of traditional artistic paradigms and his integration of Ukrainian motifs within the context of Suprematism. This exploration unveils Malevich's utilization of geometric forms and abstraction, offering profound insights into his aesthetic principles and philosophical musings. Particularly noteworthy is the examination of Malevich's profound influence on Ukrainian art, evidenced by his tenure at the Kyiv Art Institute from 1928 to 1930 and the emergence of spectralism in Ukrainian art during the 1920s. Moreover, the study explores the coloristic and design elements of Malevich's work, highlighting its resonance with folk art traditions. By confirming the authenticity and dating of Malevich's "Female Torso No. 1," this analysis enriches our understanding of the interplay between Ukrainian artistic heritage and the global avant-garde movement. Emphasizing a holistic approach to Malevich's oeuvre, the study offers fresh perspectives on the interaction between avant-garde art and cultural traditions. In an era marked by a reevaluation and reinterpretation of art history, this research underscores the significance of exploring the dynamic relationship between artistic styles and cultural legacies, particularly within the context of Ukraine's contributions to the global artistic landscape.

**Key words:** K. Malevich, «Female Torso No.1», Suprematism, avant-garde art, Ukrainian motifs, expert attribution, philosophy of art, cultural heritage.

**Вступ.** Одним з найвидатніших художників-авангардистів сучасного мистецтва, який став символом новаторства не тільки в живописі, але і в філософії, формуючи пошук нових шляхів в мистецтві на зламі епох, був Казимир Малевич. У своїй революційній творчості, Казимир Малевич, разом з іншими представниками авангардного формалізму, артикулював власну філософію, висуваючи новаторські ідеї, які ставили під сумнів існуючі художні канони. Авангардисти, прагнучи переосмислити та реформувати мистецтво, неминуче зіткнулися з опором традиційно налаштованої частини культурної спільноти. Цей конфлікт виявився в нездатності мас прийняти радикальні зміни, пропонувані формалістами, що призвело до напруженості між інноваційними митцями та консервативною публікою. Водночас, Малевич віддавав велике значення народному мистецтву, архаїзму та іконопису, розглядаючи їх як важливі елементи для розвитку авангарду. Його звернення до цих традиційних форм не було відступом від інновацій, а скоріше спробою поєднання старого з новим, щоб створити унікальне мистецтво, яке би відображало синтез історичних та сучасних впливів. Цей підхід підкреслював значення культурної спадщини та її вплив на формування новітнього мистецького вираження, демонструючи глибокий зв'язок між минулим і майбутнім в авангардній творчості.

**Актуальність** даного дослідження випливає з необхідності підтвердження автентичності та коректної атрибуції картини Казимира Малевича «Жіночий торс № 1». Основна мета полягає у визначенні точної дати створення та верифікації авторства за допомогою комплексного аналітичного методу, який об'єднує хімічний аналіз, графологічне вивчення та рентгенографію. Важливість дослідження також обумовлена потребою розробити вдосконалені методологічні підходи для інтерпретації наявних фізико-хімічних даних та історичного контексту, зважаючи на вплив культурно-історичних факторів на творчість Малевича. Додаткова актуальність дослідження відображається в аналізі ролі української культури у формуванні стилістики та концептуальних основ супрематизму, що від-

криває нові перспективи для оцінки інноваційного підходу художника до абстрактного мистецтва.

**Мета статті.** Ціль даного дослідження полягає у всебічному вивченні та аналізі роботи Казимира Малевича «Жіночий торс № 1» для визначення її справжності, коректності атрибуції та встановлення історичного контексту. Стаття спрямована на уточнення періоду створення твору та з'ясування інтенцій Малевича, застосовуючи міждисциплінарний методологічний підхід, який охоплює хіміко-лабораторне дослідження, аналіз підпису та рентгенографію. Додатковою метою є поглиблене осмислення супрематизму як художньої течії, з акцентом на вивченні його зв'язків з українською культурною традицією.

**Матеріали і метод.** В рамках дослідження було застосовано комплекс методологічних підходів для аналізу картини Казимира Малевича «Жіночий торс № 1», включаючи: 1. Хіміко-лабораторний аналіз, який передбачає детальне дослідження використаних у творі матеріалів та фарб, з метою оцінки їхнього віку та справжності. Аналіз спрямований на ідентифікацію матеріалів, типових для епохи та регіону, асоційованих з Малевичем. 2. Графологічне дослідження, яке фокусується на аналізі підпису Малевича та інших текстових елементів на картині, щоб підтвердити їх автентичність і здійснити порівняльний аналіз з іншими відомими роботами художника. 3. Рентгенівське дослідження застосовується для виявлення невидимих на перший погляд шарів фарби чи коректив, внесених в твір, що можуть свідчити про його історію та модифікації, здійснені самим художником. 4. Історичний аналіз включає ретельне вивчення історичних документів, кореспонденції, архівних записів та інших джерел для забезпечення точної інформації щодо часу створення роботи, враховуючи біографічні дані Малевича. 5. Стильовий аналіз досліджує властиві ознаки супрематизму у творі, проводиться порівняння з іншими творами Малевича для визначення їх місця у контексті художнього руху. Застосування цих методів сприяє заглибленому та комплексному аналізу твору, дозволяючи розкрити історичну

цінність, атрибуцію та внесок у розвиток мистецтва.

**Результати.** В роботі Казимира Малевича «Жіночий торс № 1», де основну увагу приділено Формі та Коліру, художник досліджує стилістичну еволюцію образу, наголошуючи на тому, що лише через розвиток свідомості можна сприйняти істинну сутність людини, яка стає візуально доступною в природному контексті [1]. Малевич підкреслює, що обличчя як таке є дифузним і не може бути ідентифіковане без синтезу різноманітних форм, які разом формують концентрований образ. Таким чином, він пропонує новаторський підхід до портретного живопису, що передбачає аналіз та об'єднання різних форм з метою створення уніфікованого візуального виразу. Ця техніка втілює бажання Малевича трансформувати людське обличчя в альтернативну реальність, де буде відкрита його сутність, і розкриті нові шляхи сприйняття, що відповідає ідеалам авангардизму. У своєму творчому пошуку, Малевич не прагнув ідентифікувати внутрішні характеристики об'єктів через зовнішні атрибути, схожість чи реалістичне зображення, як це типово для класичних жанрів. Замість цього, він глибоко досліджував концепцію «супрематизму», прагнучи виразити принципи та абстрактні ідеї за допомогою форми та кольору, вважаючи, що мистецтво має перевершити матеріальні обмеження та досягти чистої естетичної сутності [2]. Його використання геометричних фігур для дослідження простору сприяло створенню нового художнього мовлення, в якому відчувається прагнення до універсальності та абстракції, відображаючи філософські погляди Малевича на космічний порядок та духовність.

Творчість Казимира Малевича характеризується як зображення, насичені ідеологією, або як алегоричні полотна, які слугують символічним втіленням його філософських і естетичних установок. У центрі цих робіт не стоїть задача відтворення фізичної подібності до реальних осіб, натомість, основною метою є трансляція абстрактних ідей та універсальних закономірностей через використання форми, кольорової гами та емоційного впливу.

### Вплив картини «Жіночий торс № 1» на її серійність

Картина «Жіночий торс № 1» авторства Казимира Малевича відіграла ключову роль у формуванні серії його робіт наприкінці 1920-х років, сприяючи систематизації значної частини його арт-портфоліо. Картини із серії «Жіночого торсу» були важливим елементом на ретроспективній виставці художника, яка проходила в Державній Третяковській галереї у 1929 році та в Картинній галереї Києва у 1930 році. Після 1927 року класифікація творів Малевича стала ускладненою задачею. Повернувшись до живопису з 1928 по 1934 рік, Малевич створив понад двісті робіт, чію хронологію сьогодні визначити надзвичайно складно. Відомо, що для ретроспективної виставки 1929 року та виставки у Києві у 1930 році Малевич реалізував серію імпресіоністських картин, датованих початком ХХ століття. Крім того, Малевич переосмислив селянську тематику своїх ранніх робіт 1912–1913 років, що призвело до «антидатування» його пізніших творів [3]. Це рішення відображає розділення його творчості на перший та другий селянські періоди.

Таким чином, робота «Жіночий торс № 1» з періоду 1928–1930 років, з авторським



Жіночий торс № 1 колір і форма. 1928–1930  
(дата автора – 1910)

зазначенням дати в 1910 році, відіграла ключову роль у структуруванні вивченого сегмента творчості Казимира Малевича. Після 1927 року в його мистецтві продовжували розвиватися різні стилістичні напрямки, включно з імпресіонізмом і реінтерпретацією своїх ранніх творів, де він експериментував з поєднанням фігуративного зображення та абстрактних ідей. «Жіночий торс № 1» одночасно відображає фігуру жінки, яка звертається до глядача, і символічно пов'язана з Всесвітом, що є характерною рисою інших робіт цього циклу. У цій картині контраст між кольорами – сірим, чорним, і червоним – та білим, що використовується в елементах фігури та будинку, створює виразний візуальний ефект. Картина спонукає до переосмислення супрематичного етапу в творчості Малевича, підкреслюючи її значення для розуміння та інтерпретації цього періоду в історії мистецтва. Робота допомагає систематизувати та глибше зрозуміти супрематизм, висвітлюючи його тематичні та естетичні аспекти.

#### **Культурність картини «Жіночий торс № 1»**

Після 1927 року Малевич звернувся до інтеграції іконографічних зображень з супрематичними концепціями, трансформуючи фігуративні зображення людей у його тво-

рах в абстрактні та іконоподібні форми, що символізують універсальність та вічність. Художник висловлював, що дослідження іконопису відкрило для нього шлях до глибшого розуміння емоційно насиченого народного мистецтва, яке він цінував, але яке було йому не повністю засвоєно. Робота «Жіночий торс № 1» представляє собою синтез чотирьох ключових елементів, які наділяють твір особливою цікавістю і значимістю: релігійно-культурні традиції, народний примітивізм, алогізм у композиційному рішенні та динамічність кольорової гами [4]. Ці компоненти гармонійно поєднуються у творі, створюючи унікальний та глибоко вражаючий художній вираз.

Картина «Жіночий торс № 1» представляє собою виразний приклад супрематичної ікони, виконана на липовій дошці за допомогою олійних фарб, тваринного клею та крейди, ця робота демонструє повернення Малевича до іконописних принципів, які він розробив на початку 1910 року. Однак, в цей раз він впровадив інноваційну структуру, яка наділяє полотно метафізичною глибиною у відображенні концепції космосу. «Жіночий торс №1» слугує прототипом для серії творів, створених Малевичем між 1928 і 1930 роками. На звороті твору зазначено «Колір і форма жіночого торса № 1», підкреслюючи його



**Жіночий торс № 2**



**Жіночий торс № 3**



**Жіночий торс № 4**

тематичну спрямованість. Також існують інші версії цієї теми, зокрема «Жіночий торс № 2», 1928–1930, за версією професора, доктора мистецтвознавчих наук Жан-Клода Маркаде (Франція), «Жіночий торс № 3» 1928–1929 та «Жіночий торс № 4» 1928–1929, що свідчить про глибинний розвиток даного мотиву в роботах художника.

Використовуючи «Жіночий торс № 1» в якості прототипу, Малевич експериментував з варіаціями форм та кольорових рішень, аналогічно методам композитора у музиці. Наявність чотирьох отворів на боках дошки, зафіксованих цвяхами, свідчить про її використання як еталону для створення додаткових робіт та використання як навчального матеріалу під час лекцій. Малевич пересмилював концепцію образності ікони, прагнучи через колір та форму створити нову ікону людини і космосу [5]. Він уникає зображення обличчя у багатьох своїх фігуративних творах, можливо, виходячи з переконання, що майбутнє є непізнанною загадкою, що очікує на свою подальшу візуальну інтерпретацію.

### Примітивізм Малевича в серії картин «Жіночий торс»

Примітивізм у мистецтві визначається як стиль, що аспірує до простоти, мінімалізму та схематизації зображення, часто черпаючи натхнення з народного мистецтва та архаїчних форм вираження. Цей напрямок виокремлюється своїми властивостями та ціннісними орієнтирами, акцентуючи на простоті і ясно-

сті вираження, спрощенні форм та застосуванні символізму. Цей стиль має тісні асоціації з народним мистецтвом та культурними традиціями, служачи інструментом для артикуляції народних традицій та ідентичності. У дослідженнях, проведених Дмитром Горбачовим [6], примітивізм виявляється через застосування стилізованих форм та деперсоналізацію облич, що наділяє твори Малевича виразною естетичною унікальністю та формою особливу атмосферу. Аналізуючи селянський цикл Д. Горбачов зазначає, що «безособові обличчя» в роботах Малевича корелюють із традиційною українською лялькою-мотанкою, виготовленою селянками, що демонструє зв'язок його арт-практики з народним мистецтвом та українськими культурними традиціями [4; 6]. Після представлення деяких робіт з селянського циклу на виставці «SowjetMalerei» в Берліні у 1930 році, що підтвердило міжнародне визнання творчості Малевича, критик Адольф Донат надав опис цих полотен. Він характеризував їх як фігуративні зображення, які відтворюють бездушні, безликі фігури, подібні до ляльок, на тлі нерухомих пейзажів, акцентуючи на відчутті знесиленості та відсутності життєвої енергії як в мистецтві, так і в його контексті.

У безособових образах та невизначених фігурах відображається ерозія ідентичності, що була наслідком значних соціальних перетворень, зокрема, через катастрофічні наслідки Голодомору. Відсутність обличчя та



№ 1 Дівчата в полі.  
Між 1928 і 1932 рр.



№ 2 На жнива (Марфа  
і Ванька). 1928–1929



№ 3 Два селяни (в білому  
і червоному). 1928–1932

індивідуальних характеристик у цих поста-  
тях символізує узагальнену кризу, у ході якої  
мільйони життів були затьмарені та особис-  
тості – стерті. Ці фігури, що інтегруються  
з навколишнім середовищем, можуть бути  
інтерпретовані як втілення людей, втрачених  
у безмежних просторах, що перетворилися  
на арену колективного забуття та втрати зна-  
чення в той історичний період. Г. Складенко,  
аналізуючи «селянський цикл», зазначає на  
«вільному поєднанні різних художніх мов,  
(від фольклору до кубізму, залучаючи таким  
чином традиційну для вітчизняної культури  
селянську тему до актуального мистецького  
простору) чи не найбільш порочно відобра-  
зив трагедію села, що починалася на початку  
століття з наступу індустріальної цивілізації,  
а завершувалася Голодомором» [8, 54].

В цьому контексті, «Жіночий торс № 1»  
є інтригуючим переосмисленням супре-  
матизму Казимира Малевича, представ-  
ляючи собою унікальний і оригінальний  
арт-об'єкт, який виділяється на тлі євро-  
пейського мистецтва того часу. Твір ілю-  
струє глибоке занурення Малевича у дослі-  
дження та адаптацію місцевих культурних  
традицій і елементів, особливо виділяю-  
чись під час його діяльності в Києві між  
1928 та 1930 роками. «Жіночий торс № 1»  
можна розглядати не лише як визначний  
арт-об'єкт, але й як культурно-історичний  
артефакт, що підкреслює взаємодію між  
супрематизмом та українською народною  
спадщиною, тим самим відображаючи  
складність і багатогранність взаємовпли-  
вів між різними культурними та художніми  
традиціями. У контексті трагедії селянства  
та соціальних перетворень, зокрема Голо-  
домору, цей арт-об'єкт може бути розгля-  
нутий як візуальне вираження колективної  
травми та втрати ідентичності, що знайшло  
своє відображення у безособових образах  
та невизначених фігурах, характерних для  
досліджуваного періоду. Так, «Жіночий  
торс №1» може бути інтерпретований як  
художній коментар до складних історич-  
них процесів, що формували суспільний  
та культурний ландшафт України в першій  
половині ХХ століття.

### Колір і форма в картині «Жіночий торс № 1»

У рамках дебатів, які мали місце в Київ-  
ському художньому інституті, розгорнулася  
інтенсивна дискусія між професором Казимиром Малевичем та професором Володимиром Пальмовим стосовно теорії кольору, розробленої фізиком Оствальдом. Ця полеміка відображала розбіжності в підходах до аналізу взаємозв'язку між кольором і формою в контексті мистецтва. Малевич аргументував, що розуміння фізичної теорії кольору не є ключовим для художника, оскільки творчий процес ґрунтується на інтуїції. Він стверджував, що, хоча в фізиці колір та форма можуть розглядатися як окремі елементи, у мистецькій діяльності вони є нероздільними. Висловлюючи думку, про те що оптичне сприйняття слугує матеріалом для підсвідомої роботи художника, тому бачення світу буде відмінним від наукових досліджень у лабораторії. Він зазначав на розбіжності між метою та завданнями оптичної науки порівняно з мистецтвом, де художник через колір та форму прагне виразити свої ідеї та емоції, сприймаючи явища художньо. Малевич наголошував на тому, що закономірності мистецтва походять з джерел, відмінних від оптичних вимірювань, підкреслюючи роль інтуїції та творчої уяви художника у процесі створення арт-об'єктів. Він виступав проти прямого застосування фізичних законів у мистецтві, вважаючи, що концепція колірно-формальної гармонії має глибоко відрізнятися від наукового аналізу. Ця позиція акцентує на мистецтві як на засобі вираження естетичних та філософських ідей [9].

Основу його філософії становить увага до енергії кольору та форми, які Малевич вважав ключовими для зв'язку творчості з космічними та архаїчними елементами. Білий колір у його трактуванні символізував чисту енергію та первісний стан, асоціюючись із сонячним світлом та духовністю. Цей колір відкривав в його роботах відчуття безкінечності та намагання втілити у візуальній формі прагнення до вищих ідеалів. Таким чином, Малевич розвивав унікальний підхід до мистецтва, де емоційне та філософське сприйняття

світу переважає над раціоналізмом і фізичними обмеженнями. На полотнах Малевича можна відчувати різноманітність емоційних станів, досягнутих художником за допомогою колірної палітри. Він застосовував насичені та яскраві кольори для виклику емоційного зворотнього відгуку у глядача, в той час як у деяких роботах превалювали більш приглушені відтінки. Особлива увага Малевича до форми, зокрема до використання геометричних фігур, дозволила йому розробити новий художній лексикон [10]. Його прагнення до абстракції та супрематизму виявилось у створенні композицій, де геометричні форми існують у просторі, виражаючи їхню естетичну вартість.

Спектралізм «Жіночого торсу № 1» відзначається виразним використанням кольору, який став характерною рисою київського періоду творчості Малевича. Хоча в ранні 1910-ті роки, під час періоду неопримітивізму, його роботи характеризувалися яскравими кольорами, до кінця 1910-х у Ленінграді він пережив етап «знебарвлення», переконаний у тому, що колоритний живопис був властивий сільській місцевості, тоді як міське мистецтво мало тяжіння до кольорової стриманості. Малевич прогнозував, що майбутнє міського мистецтва буде зосереджене на гамах білого і чорного, що і втілювалося у його роботі «Білий квадрат на білому тлі». Тому повернення Малевича до яскравих барв у його пізнішій роботі довгий час залишалося незрозумілим для дослідників його творчості. І лише коли відкрився його український аспект, все стало на свої місця. По приїзді до Києва художник потрапив на свою батьківщину, яка асоціювалася у нього з сільськими враженнями: «Пригадалися мені весілля, на яких княгиня з дружками були якимсь барвистим візерунчастим народом. Молодий та його бояри у блакитних шароварах, на їх пошиття йшло не менш 16 аршин краму» [10].

Творчість Малевича, зокрема «Жіночий торс № 1», ілюструє його філософські погляди та естетичні ідеали, демонструючи використання кольору та форми для передачі абстрактних концепцій і символізму. Ці полотна являють собою виняткові художні

об'єкти, які продовжують захоплювати своєю неповторністю, концептуальною глибиною та енігматичністю, завдяки аналітичному підходу до візуального мовлення.

### **Аналіз хронологічних аномалій**

Казимир Малевич іноді вказував на своїх творах ранніші дати, ніж фактичний час їх створення. Така практика спричинила деяку плутанину у визначенні хронології його робіт, водночас відкриваючи дискусії щодо мотивів такого вибору. Однією з гіпотез, яку підтримує автор статті, є бажання Малевича акцентувати на передбачливості та новаторстві своїх ідей, створюючи враження, що його мистецькі концепції були сформульовані значно раніше їхнього втілення. Це також може свідчити про спробу підкреслити його визначальну роль у розвитку мистецтва. Подібно до інших авангардистів, таких як Ларіонов та Татлін, Малевич мав на меті переосмислення мистецтва через експерименти з новими формами та техніками [11]. Відхилення від традиційних норм і відмова від історичних конвенцій дозволяли художникам заявити про свою незалежність та новаторство. Ранні дати на пізніших роботах можуть вважатися символічним висловленням прагнення до ламання часових рамок та вказувати на відчуття належності до нової ери в мистецтві, яке не обмежене традиційними хронологічними рамками. Окрім того, використання невідповідних дат може бути сприйняте як частина художньої гри з поняттям часу, що включає елементи іронії та виклику мистецтвознавчим очікуванням. Це відображає індивідуальні підходи художників до мистецтва та їх прагнення до інновацій та переосмислення мистецьких традицій. Як зазначала Цимбал Я. [12], авангард нерозривно пов'язаний зі скандалом та епатажем, що стало виразною рисою мистецької діяльності Малевича. Схожу думку підтримує і французький мистецтвознавець Маркаде, він пише: «Ми знаходимо, в нашій картині «Жіночий торс No 1», дату 1910 року в роботах. Щоб зрозуміти, на що натякає український художник, слід згадати його лист до Л. М. Лисицького від 11 лютого 1925 року, коли він зазнав нападок з боку прихильників марксизму-ленінізму і звинувачення в ідеалізмі та містиці.» Малевич

пише: «Я не проходив повз, навпаки, я передбачав це ще в 1909–1910 роках» [13]. В листуванні з Л. М. Лисицьким Малевич виражає своє розуміння ролі художника не лише як творця мистецтва, але й як мислителя, що веде діалог з майбутнім. Ця позиція, з одного боку, відображає його самоідентифікацію як провідника нових мистецьких ідей, з іншого – підкреслює його амбіції щодо впливу на розвиток мистецтва в цілому. На нашу думку, Казимир Малевич бачив себе не просто як учасника мистецького процесу, а як провісника, передвісника нових мистецьких напрямків. Його свідоме використання ранніших дат на творах, які фактично були створені пізніше, свідчить про намір не тільки підкреслити хронологічну пріоритетність своїх ідей, але й демонструвати віру в їхню фундаментальну новизну та важливість. Така поведінка може бути розглянута як чітке намагання заявити про свою роль як піонера у сфері абстрактного мистецтва та супрематизму, підкреслюючи свою впевненість у тому, що його творчий підхід випереджає час.

Професор Дмитро Горбачов пропонує альтернативне пояснення поведінки Малевича, зосереджуючись на підготовці до виставок, що проходили у Москві в 1929 році та у Києві в 1930 році. Він вказує на те, що Малевич, аспіруючи до збереження та відтворення стилістики своїх ранніх робіт, навмисно датував їх як твори, створені на зорі своєї творчості. Такий підхід призвів до виникнення дисонансу між датою 1910 року, яку Малевич власноруч розмістив на деяких картинах, та реальним часом їх створення, що припадає на 1928–1929 роки. Ця практика підкреслює зусилля художника відтворити та продовжити візуальний та концептуальний діалог із своїми ранніми творами, надаючи їм нового контексту та значення у світлі сучасних подій та розвитку його власної творчої манери [6].

Цей аналіз підтверджує, що діяльність Малевича не обмежувалася лише практичним втіленням новаторських ідей, але й охоплювала глибоке теоретичне обґрунтування його художньої філософії. Вказівка ранніх дат на своїх роботах свідчить про бажання Малевича не лише підкреслити хронологічну пріо-

ритетність своїх ідей, але й заявити про безчасовість та універсальність свого мистецького внеску. В контексті загальної історії мистецтва, підхід Малевича до датування своїх творів вимагає детального аналізу з огляду на його вплив на подальший розвиток абстрактного мистецтва та супрематизму, а також на формування теоретичних основ авангарду загалом.

**Висновки.** Дослідження картини Казимира Малевича «Жіночий торс №1» з використанням комплексу методів, включаючи хіміко-лабораторний аналіз, графологічне дослідження, та рентгенівське вивчення, дозволило підтвердити автентичність використаних при її створенні матеріалів. Ці методи допомогли точно встановити час створення твору, який припадає на період між 1928 і 1930 роками. Однак, у процесі атрибуції виявлено хронологічну аномалію: Малевич сам вказав на картині дату «1910», що значно відрізняється від фактичного часу її створення. Це вказівка на ранішу дату не є випадковою або помилковою, але свідчить про свідомий вибір художника, що характеризує його підхід до визначення часових рамок своєї творчості. Малевич використовував такі хронологічні аномалії в деяких своїх роботах, що може бути інтерпретовано як спробу підкреслити передовий характер своїх ідей та їх значущість для розвитку авангардного мистецтва, незалежно від фактичного часу створення творів. Таке свідоме «анти датування» своїх творів Малевичем вказує на його бажання акцентувати увагу на інноваційності своєї мистецької мови та філософських підвалин, а також на зусилля зі створення враження, що його художні концепції були випередженням свого часу. Це, в свою чергу, підкреслює інтелектуальний та мистецький пошук Малевича, його здатність до глибокого аналізу та експериментування, що відображає його ключову роль у формуванні основ сучасного абстрактного мистецтва.

Експертна атрибуція картини «Жіночий торс № 1» дозволила не лише підтвердити автентичність та авторство Малевича, а й глибше зрозуміти вплив українського періоду на його творчість. Специфічне використання



кольору та форм, а також інтеграція українських мотивів у контексті супрематизму, відображають глибоке занурення Малевича в українську культурну спадщину, що мало значний вплив на формування його художньої мови.

### Література:

1. Marcadé J.-C. (2019). "Female Torso # 1" by Malevich Is the Image of the New Supremative Iconicity. URL: <https://www.vania-marcade.com/category/malevitch/> (дата звернення листопад 2023).
2. Казимир Малевич. Київський аспект. *За заг ред. Т. Філевської*. Київ. Інститут Малевича. РОДОВІД, 2019. 330 с.
3. Маркаде В. Селянська тематика в творчості Казіміра Севериновича Малевича (1878–1935). *Сучасність*. 1979. №2. С. 65–76.
4. Український авангард 1910–1930 років: Альбом. *Авт. упор. Д.О. Горбачов*. К.: Мистецтво, 1996. С. 2.
5. Малевич К. С. Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С. 373–384.
6. Горбачов Д.О. Малевич та Україна «Він та я були українці». Київ: СІМ студія. 2006. 456 с.
7. Малевич К. С. Малярство в проблемі архітектури. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С. 359–371.
8. Склярєнко Г. Малевич в Україні: кінець 1920-х – початок 1930-х років. *Студії мистецтвознавчі*. № 2, 2015. С. 47–66.
9. Малевич К. С. Архітектура, станкове мистецтво та скульптура. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С. 349–358.
10. Малевич. Автобіографічні записки 1918–1933. *Український модернізм / авангард*. Упоряд. А. Іваненко, Є.Полосіна. Київ: Родовід, 2017. 96 с.
11. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. 640 с.
12. Цимбал Я. Казимир Малевич: портрет без сала / *Українська правда*, 25.05.2016
13. Маркаде Ж.-К. Малевич. Жан-Клод Маркаде. Київ: Родовід, 2013. 304 с.

### References:

1. Marcadé, J.-C. (2019). "Female Torso # 1" by Malevich Is the Image of the New Supremative Iconicity Retrieved from <https://www.vania-marcade.com/category/malevitch/>.
2. Kazymyr Malevyeh. Kyjivsjkyj aspekt. [Kyiv aspect]. Za zagh red. T. Filevsjkoji. Kyjiv. Instytut Malevyeha. RODOVID, 2019. 330 s [in Ukrainian].
3. Markade, V. Seljansjka tematyka v tvorchosti Kazimira Severynovyeha Malevyeha (1878–1935) [Peasant themes in the work of Kazimir Severinovich Malevich (1878–1935)]. Suchasnistj. 1979. #2. S. 65–76 [in Ukrainian].
4. Ukrajinsjkyj avanghard 1910–1930 rokiv: Aljbom [Ukrainian avant-garde 1910–1930 years: Album]. Avt.-upor. D. O. Ghorbachov. K.: Mystectvo, 1996. C. 2 [in Ukrainian].
5. Malevyeh, K. S. Sproba vyznachennja zalezhnosti mizh koljorom i formoju v maljarstvi [An attempt to determine the dependence between color and form in painting]. Ukrajinsjkyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty. Uporjad. D. Ghorbachov za uchasti S. Papety ta O. Papety. Kyjiv: DUKh I LITERA, 2020. S. 373–384 [in Ukrainian].
6. Ghorbachov, D.O. Malevyeh ta Ukraïna «Vin ta ja byly Ukraïnci». [«He and I were Ukrainians.» Malevich and Ukraine]. Kyïv: SIM studija. 2006. 456 s. [in Ukrainian].
7. Malevyeh, K. S. Maljarstvo v problemi arkhitektury [Painting in the problem of architecture]. Ukrajinsjkyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty. Uporjad. D. Ghorbachov za uchasti S. Papety ta O. Papety. Kyjiv: DUKh I LITERA, 2020. S. 359–371 [in Ukrainian].
8. Sklyarenko, H. Malevich in Ukraine: Late 1920s – Early 1930s / Institute of Art Studies, Folkloristics, and Ethnology, №2, 2015. p. 47–66.
9. Malevyeh, K. S. Arkhitektura, stankove mystectvo ta skuljptura [Architecture, easel art and sculpture]. Ukrajinsjkyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty. Uporjad. D. Ghorbachov za uchasti S. Papety ta O. Papety. Kyjiv: DUKh I LITERA, 2020. S. 349–358 [in Ukrainian].

10. Malevich. Autobiographical Notes 1918–1933. Ukrainian Modernism / Avant-Garde. Compiled by A. Ivanenko, Ye. Polosina. Kyiv: Rodovid, 2017. 96 p.
11. Ukraïnskyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty [Ukrainian artistic avant-garde: Manifestos, journalism, conversations, memories, letters]. Uporjad. D. Ghorbachov za uchasti S. Papety ta O. Papety. Kyjiv: DUKh I LITERA, 2020. 640 s [in Ukrainian].
12. Tsymbal, Y. Kazimir Malevich: A Portrait Without Lard / Ukrainian Pravda, 25.05.2016
13. Jean-Claude Marcadé. Malevich Kyiv: Rodovid, 2013. 304 p.