

«АСТРОНОМИЧЕСКИЕ КОМПОЗИЦИИ» СТАНИСЛАВА ИГНАЦИЯ ВИТКЕВИЧА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО РУССКОГО АВАНГАРДА 1910-Х ГОДОВ

Костикова Неля Николаевна

выпускница аспирантуры Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования, «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина», РФ, г. Санкт-Петербург

"ASTRONOMICAL COMPOSITIONS" BY STANISLAW IGNACY WITKIEWICZ AND VIZUAL ART OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE OF THE 1910S

Nelya Kostikova

Graduate of the postgraduate study of the Federal State budget Educational institution of higher education" St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin", Russia, St. Petersburg

Аннотация. Статья исследует и доказывает влияние основных направлений русского изобразительного искусства раннего авангарда на художественный цикл «Астрономические композиции» польского живописца-новатора Станислава Игнация Виткевича, созданный в период его пребывания России в 1914–1918 годах.

Abstract. The article investigates and proves the influence of the main directions of the Russian fine art of the early avant-garde on the artistic cycle "Astronomical Compositions" of the Polish innovative painter Stanislaw Ignacy Witkiewicz, created during his stay in Russia in 1914-1918.

Ключевые слова: Станислав Игнаций Виткевич, Виткаций, Астрономические композиции, органическое направление раннего русского авангарда, теория «Чистой Формы» Виткация.

Keywords: Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Witkacy, Astronomical compositions, organic direction of early Russian avant-garde, theory of "Pure Form" of Witkacy.

Станислав Игнаций Виткевич (1885 – 1939 гг.) – известный польский художник-авангардист, драматург, писатель, фотограф, философ, автор собственной эстетической теории искусства «Чистая Форма». В годы Первой мировой войны, будучи уроженцем Варшавы, которая до революции была частью Российской империи, добровольцем вступил в ряды Царской армии. Служил офицером в Лейб-Гвардии Павловском полку, в середине 1916 года получил контузию в битве на реке Стоход, вскоре был отправлен на лечение в Петроград и более на фронт не вернулся. До середины 1918 года, когда Виткаций возвратился в Польшу, он находился в полку запаса, где сочетал армейские обязанности с художественным творчеством. В этот четырехлетний русский период он успел поучаствовать в художественной жизни петроградской Полонии, сотрудничал с Художественно-Литературным театром Стефана Кеджинского, показал несколько картин на выставке польской живописи в Аничковом дворце [19], интенсивно работал над текстом своей эстетической теорией «Чистой Формы» в

живописи [12] и философского трактата, создал около 1000 изобразительных произведений, среди которых портреты, композиции и работы, объединенные общей тематикой звездного неба – «Астрономические композиции» (1917–1918).

Целью данной статьи является анализ художественного цикла С. И Виткевича «Астрономические композиции» с точки зрения влияния на него основных тенденций и направлений изобразительного искусства, в частности русского авангардного 1910-х годов.

Сегодня специалисты насчитывают 24 работы, посвященных созвездиям и другим небесным телам, 14 из них являются оригинальными произведениями, выполненными пастелью на цветной бумаге, другие – это фотографии работ, которые, вероятно, сделал сам автор. С юношеских лет Виткаций имел обыкновение фотографировать свои произведения, чтобы пересылать снимки отцу, своему первому и самому трепетному наставнику в живописи – Станиславу Виткевичу, который находился на лечении вдали от него в городе Ловране [5]. Оригиналы и фотографии астрономических композиций находятся в польских музеях и в частных собраниях. Упоминание еще о 10 астрономических композициях зафиксировано в письменных документальных источниках, но сами работы не сохранились. Создав в России в 1917 и 1918 годах большую часть работ «Астрономического цикла», Станислав Игнаций возвращался к звездной тематике несколько раз после возвращения в Польшу – в 1921, 1934 и 1935 годах. Последняя астрономическая композиция была выполнена художником в апреле 1939 года, менее чем за полгода до его трагической гибели.

Самый заметный вклад в изучение астрономических композиций Виткация внесла польский искусствовед Анна Жакевич [4]. Исследовательница не только выделила их в отдельную группу, но собрала в своей статье материалы, сопутствующие данной теме – от фактов биографии Виткевича, зарождения и развития его интереса к звездному небу до сведений из самой астрономии и данных по истории этой древней науки. Изучая изобразительный цикл, созданный Виткевичем в России, Жакевич выходит за рамки искусствоведения и анализирует как польский автор использовал свои астрономические знания в литературных произведениях – романах и пьесах. Исследовательница, к сожалению, оставляет без внимания российский интеллектуально-художественный контекст, в котором звездные композиции появились на свет. Но без учета основных тенденций развития раннего русского авангарда не получится понять причину обращения Виткация к теме драматургии звездных светил, а также оценить формально-стилистические особенности данной группы работ и их значение для дальнейшего изобразительного творчества польского новатора. Данная статья ищет ответы на поставленные вопросы, рассматривает какие интеллектуально-художественные тенденции изобразительного искусства раннего русского авангарда нашли отражение в художественном цикле Виткация «Астрономические композиции».

Интерес Станислава Игнация к новаторской живописи проявился еще в Польше в довоенный период, он дебютировал как художник с пейзажными натуралистическими работами на выставках в Закопане и во Львове в 1909 и в 1911 годах. Знакомился в Европе с современными течениями в живописи, в 1908 и в 1911 г. посетил «Салоны Независимых» в Париже, восхищался Сезанном, Пикассо и учился живописи у Владислава Слевинского, ученика Поля Гогена. Его предвоенные композиции 1914 года выполнены в стилистике символизма. В то же время художественный язык, которым они были созданы, содержал в себе более радикальные экспрессионистические тенденции. В России под влиянием наиболее передовых теоретических идей и живописных концепций русских авангардистов, художественный стиль произведений Виткация меняется. Польский живописец воспринял и переработал в собственном изобразительном творчестве многие новаторские идеи русских авангардистов, что можем проследить на примере изобразительных работ «Астрономического цикла».

Кроме того, интересно понять почему именно в России Виткаций обращается к теме небесных светил, космического пространства. Астрономией, как известно, он увлекался с детства, хорошо знал карту звездного неба, но никогда прежде не переносил этот интерес в свое изобразительное искусство.

Популярность в России идей космизма в эпоху авангарда неоднократно подчеркивалась многими исследователями [10, с. 39]. Космос как никогда ранее в искусстве приблизился к человеку, став неотъемлемой умопостигаемой частью и самого творческого процесса, и его

результатов — «Духовный космос» Кандинского, «Супрематическая Вселенная» Малевича, космизм художественно-аналитической системы Филонова.

Если быть более точными, само понятие «русского космизма» родилось гораздо позже, «в начале семидесятых годов, на Циолковских чтениях для обозначения «космической философии», к которой принадлежал и К.Э. Циолковский» [16, с. 66]. Существует также точка зрения, что русский космизм более правильно рассматривать в контексте предшествующего ему философского направления — органицизма. По замечанию Д. Миронова «Российский органицизм, [...] явился предтечей русского космизма [...]. Органицизм и космизм взаимно исторически переплетены и не всегда их можно отделить друг от друга, исторически они строятся на общих принципах» [17, с. 207].

Поиски многочисленных художественных течений в живописи в начале XX века заключались в стремлении к пересмотру самих основ живописи — «композиции, перспективы, цвета, формы, фактуры и прочего. При этом особое значение придавалось единству времени и пространства и каждое направление предлагало свой вариант его решения» [24, с. 83]. Виткаций пересматривает основы своего художественного языка с новой интенсивностью и радикализмом, которые он ощутил, оказавшись в дореволюционной России. И, прежде всего, обращает на себя внимание новое пространство его работ, которое он создает в «Астрономических композициях».

Герои его художественных произведений – персонифицированные звезды и другие небесные тела – похожи на вещи в себе, которые парят как в невесомости, почти на пустом фоне с едва заметными вкраплениями схематично изображенных небесных тел. Пространство астрономических композиций Виткация своим «космическим» характером близко супрематическому пространству живописных произведений Малевича – его белому космосу. Влияние открытий Малевича после 1915 года было чрезвычайно сильным. Даже М. Шагал, который находился в жесткой конфронтации со своим коллегой, делая росписи в еврейском театре, разместил свои композиции на белом фоне, так похожем на супрематическое пространство живописных композиций Малевича.

Влияние интеллектуально-художественных идей раннего русского авангарда прослеживается в «Астрономических композициях» и в работе Виткация с формой. Принцип примитивизма, для которого характерно упрощение формы являлся одним из основных принципов, отвечающих новому запросу художников-реформаторов изобразительного искусства нового поколения. По замечанию Е. Ю. Турчинской, «стремление к примитивным формам стало характерно для всех художников начала XX века» [23, с. 129]. «Художник жаждет ощутить себя демиургом, превратить своё творение в космогонический акт — а это можно сделать, лишь нащупав некую абсолютную и недвижимую точку во времени. Это нулевое время хаоса, который творческим усилием художника разрушителя-зидителя должен превратиться в космос» [13, с. 164].

Одним из ярких примеров обращения к примитивной форме в «Астрономических композициях» является композиция «Лисичка» (1918) Виткация. Работа решена в духе неопримитивизма, и на первый взгляд кажется простой и понятной, и по композиции, и по форме. Лиса причесывает когтистой лапой сидящую женщину, которая кажется ее реинкарнацией. Оранжевый цвет объединяет фигуры, подчеркивает их внутреннюю связь. Но общность пары совсем не исключает конфликт — женщина отвернулась, её лицо выражает недовольство, поза — вынужденную покорность, а лиса явно психологически доминирует. Композиционная диагональ — от верхнего левого в нижний правый угол — усиливает ощущение конфликта, своего рода противотока, присутствующего в фигуре женщины, во вздыбленных волосах, в остроконечной форме её обнаженной груди, в неестественно изогнутой ноге и беспокойных очертаниях формы её тела и одежды. Художник наполняет изначально простую и лаконичную форму изнутри нервными импульсами, которые, оставаясь внутри плотного черного контура, изменяют ее очертания.

Если следование принципам примитивизма в работах художников начала XX века объединяло их работы и делало в чём-то похожими друг на друга, поскольку в примитивном искусстве «видовые свойства преобладают над индивидуальными» [23, с. 129], то именно характер деформации формы выявлял индивидуальность художника. «Именно через «жесты

разрушения», художники «пытались обрести самоидентификацию и первозданность», отмечает Екатерина Бобринская [7, с. 479].

Вопрос характера деформации упрощенной художником примитивной формы – также один из основополагающих для понимания того, как русский изобразительный авангард повлиял на стилистические приемы Виткация. Определить характер этой деформации пытался В. Штаба в работе «Игра с искусством», который считал, что он сформировался у польского художника еще до приезда в Россию и стал его основным средством художественной выразительности в последующие периоды. «Форма рисунка, появившаяся в «Чудовищах» [довоенный цикл Виткация], уже содержит в своей основе тот тип деформации, который войдет в постоянный репертуар художественных средств Виткация» [3, с. 30]. Но изменения в работе с формой в произведениях русского периода только на первый взгляд повторяют довоенные художественные приемы польского художника.

На примере «Лисички» (1918, рис. 1) замечаем, как Виткаций в композициях «Астрономического цикла» с помощью особой деформации формы стремится визуализировать внутреннее состояние персонажей, изобразить их психическую энергию, нервные импульсы, инстинктивные движения.



**Рисунок 1. С. И. Виткевич Лисичка. 1918. Бумага, пастель, акварель. 47×63.
Национальный музей, Краков, Польша**

Художественными средствами автор создаёт новый тип драматургии, которая теперь читается не в выражениях лиц героев, их позах и т.п., как в реалистической школе живописи, но иначе. Каждый изгиб формы, каждый штрих наполняются автором собственной жизнью и через пластику, ритм, очертания и другие доступные художественные средства подчинены авторскому замыслу.

От работы к работе Виткаций изучает диапазон этого вольного поведения формы, пытается управлять стихией, которая сохраняет внутреннюю связь с психической энергией персонажа. Яркий пример такой свободы существования формы находим в композиции «Альдебаран и Плеяды» (1920, рис. 2). Плеяды в образе молодых женщин кружат в экстатическом танце, их тела слиты с космическим потоком, пластика их фигур, изгибы рук и ног, распределение телесных масс стремятся к нарушению логики и порядка. Фигуры плеяд экспрессивны и наполнены разрушающей энергией, которая стремится наружу, но всё же остаётся в рамках

заданной автором биологической телесности. Композиция этой картины более открытая, чем в «Лисичке», со свободной циркуляцией энергии, что вместе с контрастной светотеневой моделировкой фигур рождает внутри картины новый ритм, близкий к природному стихийному началу. Николай Пунин писал о таком новом ритме в картинах современных живописцев: ритм «приобретает те черты, которые присущи ему в природе: рост, характер, силу, органичность; словом, он растет так, как растут стволы и стебли, разнообразно и неожиданно, без какой-либо предшествующей линейной гармонии» [20, с. 186].



Рисунок 2. С. И. Виткевич. Альдебаран и Плеяды. 1920. Бумага, пастель. Частное собрание Гжегожа Синко, Польша

Такой подход был несомненным новшеством в творчестве Виткация и очень сближал его с художественно-интеллектуальной средой русского авангарда, но ближе всего с идеологией и стилистическими приемами природоориентированного органического направления русских новаторов. Своего рода программность в живописи органического направления демонстрировала композиция Е. Гуро «Ростки» (1906–1907, рис. 3), которую художница создала в поисках пластического выражения своих философских взглядов на современную живопись. Композиция Гуро содержит новый внутренний принцип формообразования, связанный со стихийной витальной силой, благодаря которой из каштана вырастает дерево, а из зерна колос. Сегодня «Ростки» считаются программной работой не только для творчества

Гуро и художников органической школы, но для художественного сознания целой плеяды живописцев 1910-х годов. Именно этот принцип саморастущей стихийной формы появится в композициях Виткаций в русский период. В своей теоретической работе о живописи и поэзии «Энтелехизм» Д. Бурлюк [10, с. 10] тоже настаивает на стихийности и неуправляемости процесса создания форм в современном искусстве и объясняет его с помощью заимствованного у Аристотеля понятия — «энтелехия». (Entelechie; от греч. en — «в», telos — «цель» и echein — «иметь; то, что имеет цель в самом себе» — так называл Аристотель форму, которая осуществляет себя в веществе, активное начало, которое сначала превращает возможность в действительность, а последнюю приводит к совершенству её наличного бытия) [25]. «Отец русского футуризма» уверяет, что процесс формообразования в искусстве должен происходить «без обдумывания и опыта» [10, с. 10], через «первичное значение» [10, с. 10], заключенное в энтелехии, что показывает его органический характер.



Рисунок 3. Елена Гуро. Ростки. 1906-1907. Холст, масло. 71,5×142. Музей петербургского авангарда (дом М.В. Матюшина), Санкт-Петербург.

Но объяснить трансформацию художественного стиля Виткация в «Астрономическом цикле» только принципом формообразования, по Бурлюку — энтелехией, недостаточно. Это был более многогранный процесс, такой же сложный, как сама синтетическая природа органического направления. В «Энтелехизме» Бурлюк называет основные интеллектуальные составляющие, из которых сложилось органическое мировоззрение раннего русского авангарда. Прежде всего — это труды одного из основных представителей органической философии в России Н. Лосского. Кроме него — взгляды философа Н. Гартмана, художника и теоретика искусства Н. Кульбина, биолога Х. Дриша, психолога и философа У. Штерн, социолога и философа Л. Петражицкого и физиолога И. Павлова.

Одним из первых, кто в России в начале века стал пропагандировать синтетическое мировоззрение, объединяющее науку, религию, философию и искусство, стал Н. Кульбин. «Как участник авангардного движения [...] он строил такую мировоззренческую систему, в которой принципы нового искусства были бы связаны с фундаментальными принципами природы, а эволюция искусства с общей эволюцией окружающей среды» [14, с. 66]. В прессе сохранились свидетельства впечатлений современников от лекций Кульбина: «По мнению лектора, земля обладает сознанием, как обладает сознанием и волей вообще неорганический мир. Изменилась психика земли, а вместе с тем и психика человечества, вот почему возможно теперь мыслить не только о четвертом, но и... пятом, шестом и седьмом измерениях» [6, с. 4]. Кульбин призывает по-новому воспринимать всю природу, окружающий мир, в научных знаниях видеть не умозрительные понятия и законы, но процессы, наполненные жизнью и переживаниями. Слова Кульбина о «крайней привлекательности архитектуры созвездий и комедии, которая в них происходит» [15, с. 15] именно о такой драматизации физических

явлений природы, которую мы видим в астрономических композициях Виткация. Слова Кульбина могли бы стать эпиграфом ко всему «звездному» циклу Виткация. Одна из книг личной библиотеки польского новатора в России — «Популярная астрофизика» доктора Юлиус Шайнера [2], вероятно, тоже помогала ему вдохновляться при создании композиций о созвездиях и «комедии», которая в них происходит.

Астрономическая композиция Виткация «Близнецы» (1918, рис. 4) даёт еще один яркий пример существования саморастущей формы живой материи. Название этой астрономической композиции отсылает к древнегреческой мифологии, но содержание легенды о братьях-близнецах Касторе и Поллуксе второстепенно для художника, стремящегося к новаторству в живописи. Мифологический нарратив сюжетной основы меркнет перед замысловатой, наполненной энергией жизни формой, которая, по задумке автора, и должна стать главным содержанием картины. Два странных существа с лягушачьими лицами и мужскими рельефными торсами словно вырастают из объединяющей их телесной массы. В нижней части этого сплетения можно выделить две яйцеобразные формы, тоже одушевленные художником. Их лица говорят о том, то они полностью вовлечены в динамический процесс, происходящий над ними сверху и прямо на наших глазах. Если художник имеет в виду процесс рождения, то, с одной стороны, это соответствует легенде, согласно которой дети Леды от белоснежного лебедя — Зевса — появились из яиц. Но с другой стороны, у этой истории есть и другой, научный подтекст, который более соответствует художественной форме композиции и органическому мировоззрению. Дело в том, что появление на свет близнецов долгое время было большой загадкой для человечества и было окружено множеством мифов, загадок и суеверий. В конце XIX — начале XX века, на волне рассвета научных знаний, актуальность изучения этого явления тоже обострилась. «Первая попытка изучения проблемы развития близнецов принадлежит английскому ученому Френсису Гальтону, который интуитивно предугадал то, что спустя несколько десятилетий стало научной истиной и методом исследования» [18].



Рисунок 4. С. И. Виткевич. Кастор и Поллукс (Близнецы). Серия Астрономические композиции. 24 мая 1918. Бумага, пастель. 48,5×62,5. Национальный музей, Краков, Польша.

Не исключено, что закадровой основой астрономической композиции Виткевича «Кастор и Поллукс» были сведения научного характера, отсылающие к биологическим процессам, происходящим в организме женщины в момент формирования плодов — к процессу клеточного деления материи, росту тел.

«Сделанные картины» Филонова и его аналитический метод во многом также создавались под влиянием научных знаний. Биологическая теория клеточного строения тел, функционирования различных систем организма становится основой для его живописных образов. Филонов представляет взгляд художника как бы изнутри живой материи, раскрывая зрителю ее внутренние процессы на очень тонком уровне. Виткевич, напротив, сохраняет наружные покровы материальных тел, но через деформацию формы показывает их интенсивную внутреннюю жизнь под плотной оболочкой — темным контуром. Разгулявшаяся витальная биологическая энергия внутри контура рождает самые невероятные, случайные формы во внешнем мире. Оболочка грозит прорваться наружу в любой момент.

Вальдемар Матвей свою теорию современной живописи построил на «принципе случайного», в котором видит основу формообразования в современном искусстве. Принцип имеет стихийный характер и рождает непредсказуемые, неподвластные логике формы. «Неконструктивность для Маркова сродни логике действия природы или снам. [...] С одной стороны, это вторжение в искусство «совершенно слепых, посторонних влияний» или

творчество самой природы и, с другой — действие бессознательного, иррациональных импульсов, скрытых в психике человека и проявляющихся в автоматизме, игровом подходе к творчеству» [8, с. 201], — отмечает Бобринская.

После возвращения на родину Виткаций будет развивать свой новый экспрессионистический язык, в основе которого — природоориентированный принцип живой, саморастущей формы. Сущностью этого принципа является стихийное начало жизни, что позволяет рассматривать его в одном ряду с аналогичными художественными инструментами, созданными русскими художниками-новаторами. Это «органический» рост форм Гуро, «энтелехизм» Бурлюка, «принцип случайного» Матвея, «сделанные картины» аналитической живописи Филонова. Для Виткация, как и для всех живописцев раннего русского авангарда, средства художественной выразительности не были чем-то отдельным, но возникали и существовали в более широком, философском контексте их художественных концепций. Объединяла же всех живописцев начала XX века общая тенденция — увидеть и отразить реальный мир по-новому, не подражая действительности, но создавая ее новый образ с позиции современного понимания мира, органического единства человека и космоса, духа и материи. Художники стали считать себя своего рода медиумами или трансляторами, в которых соединились физический, научный взгляд на мир и оккультно-мистический. И в этом смысле искусство понималось как объективная репрезентация мира, речь шла о новом реализме, о котором в это время заговорили многие авангардные живописцы — Малевич, Филонов, Матюшин и в их числе — Виткаций. Каждый из художников будет искать собственное уточняющее определение для своего реализма — у Малевича «новый живописный», у Филонова — «аналитический», у Матюшина — «пространственный», «интуитивный» и даже «кубофутуристический», а у Виткевича — «биологический» и «метафизический». Все эти новые «реализмы» объединяло такого рода синтетическое мировоззрение, в котором «искусство, наука, философия и богословие как никогда прежде [были] соединены общими устремлениями объяснить мир» [21]. В результате подобного слияния, когда словно исчезли границы между живописью и философией, наблюдался также и обратный феномен — живопись стала оказывать влияние на философию и научное знание. «Искусство в этой системе оказывается нередко в роли первооткрывателя или, во всяком случае, предвестника открытий» [21]. Д. Сарабьянов, в частности, выделяет в художественных концепциях некоторых наиболее крупных русских авангардистов, живописные формулы с философским содержанием. Так, в «формуле» живописи Малевича Сарабьянов выделяет «соотношения земного и космического», у Кандинского — «приоритет духовного над материальным», у Филонова — «единство человечества в его историческом, современном и будущем состоянии», а у Шагала — «реализацию человеческой мечты в ее слиянии с людской памятью» [22]. Философия Виткация, как и его художественный стиль в живописи, основаны на ощущении собственного тела, его психофизической природы. Один из исследователей философского наследия Виткация Богдан Михальский свел его взгляды к известной декартовской формуле: «Я мыслю и... чувствую своё тело, значит существую» [1, с. 389]. Формулировка Михальского, возможно, могла бы стать такой же «философской формулой» живописи Виткация, какие выводил для русских авангардистов Сарабьянов.

Оценивая, таким образом, влияние художественно-интеллектуальных тенденций раннего русского авангарда на появление и форму изобразительного цикла Виткация «Астрономические композиции», необходимо отметить его глубину и мировоззренческий характер. Произошедшие перемены и обретения в художественной стилистике польского живописца оказались созвучны новаторским поисками самых значимых фигур русского изобразительного авангарда, которые в своих живописных концепциях также ориентировались на природу, ее законы, органические принципы существования мира, единство человека и космического пространства. Само обращение в России Виткация к теме жизни звездного неба, персонификация небесных тел и драматизация их отношений, подобно человеческим, в своем изобразительном творчестве, содержит следы влияния органического мировоззрения русских авангардистов. Гуро, Матюшин, Бурлюк, Вальдемар Матвей, Кандинский, Филонов и в живописной практике, а затем и в теоретических обоснованиях приходили к похожим результатам и также опирались в своих концепциях на природоориентированные принципы образования формы, связанные с представлениями о мире как о едином живом организме. В силу того, что органицизм — позиция мировоззренческая, основанная на внутренних принципах, а не стилистическая, обусловленная внешними проявлениями, она давала и продолжает давать очень много разных

пластических вариантов решения. Фактическое разнообразие форм проявления органического искусства в живописной практике разных художников требует особого подхода к его изучению, поскольку при внутреннем, «идеологическом», родстве каждое внешнее такое проявление уникально. Художественную стилистику «Астрономических композиций» Виткация необходимо рассматривать с учетом этой специфики.

Список литературы:

1. Michalski B. Witkacego portret nowoczesny: myślę... i czuję swoje ciało, więc jestem // Między teatrem a literaturą. — Wrocław : Ossolineum, 2004. — S. 387-393.
2. Scheiner Julius. Populäre Astrophysik. — Leipzig und Berlin: B. G. Teubner, 1912.
3. Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. — Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. — 298 s.
4. Żakiewicz A. Kompozycje astronomiczne Witkacego // Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. — Warszawa, 1990. — T. XXXIII/XXXIV. — S. 577-611.
5. Żakiewicz A. Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. — Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. — 270 s.
6. Б. п. Мобилизация футуристов // Раннее утро. — 1913. — № 287. — 13 дек. — С. 4.
7. Бобринская Е. А. Концепция нового человека в эстетике футуризма // Вопросы искусствознания. — 1995. — №1-2. — С. 476 - 492
8. Бобринская. Е. А. Принцип случайного // Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. — М.: НЛО, 2006. — С. 186 - 226
9. Бурлюк Д. Энтелехизм : Теория. Критика. Стихи. Картины (1907-1930) / Д. Бурлюк. — New-York : Изд. Марии Никифоровны Бурлюк, 1930. 24 с. // Электронная б-ка ГПИБ. [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3470-burlyuk-d-d-entelehizm-teoriya-kritika-stihi-kartiny-1907-1930-new-york-izd-marii-nikiforovny-burlyuk-1930> (дата обращения: 10.07.2016)
10. Гирин Ю. Н. Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат // Авангард в культуре XX века 1900-1930. Теория. История. Поэтика : в 2 кн. Кн. 1. — М. : ИМЛИ РАН, 2010. — С. 34-76
11. Костикова Н. Н. Художественный стиль С. И. Виткевича и «принцип свободного копирования» М. Ларионова // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. — Вып. 60: Проблемы развития отечественного искусства. — СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2022. — С. 125-139.
12. Костикова Н. Н. Эстетическая система живописи «Чистой Формы» Виткация и теоретическая мысль русского авангарда 1910-х годов // Научные труды. — Вып. 47: Вопросы теории культуры. — СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2018. — С. 169-184.
13. Кофман А. Ф. Примитивистская составляющая авангарда // Авангард в культуре XX века 1900-1930. Теория. История. Поэтика : в 2 кн. — Кн. 1. — М. : ИМЛИ РАН, 2010. — С. 157-228.
14. Крусанов А. В. Лекции Кульбина // Крусанов, А. В. Русский авангард 1907-1930 (Исторический обзор) : в 3 т. — 2 е расшир. изд. — Т. 1: Боевое десятилетие. — Кн. 2. — М. : НЛО, 2010. — С. 66-67.
15. Кульбин, Н. И. Свободное искусство как основа жизни. Гармония и диссонанс. (О жизни, смерти и прочем) // Студия импрессионистов. — Кн. 1 / ред. Н. И. Кульбина. — СПб. : Изд. Н.

И. Бутковской, 1910. — С. 3-27.

16. Куракина И. А. Русский космизм: предпосылки, генезис, перспективы // Космизм и органицизм: эволюция и актуальность : материалы V Междунар. науч. конф. 27-28 окт. 2017 г. / под ред. О. Д. Маслобоевой, И. А. Сафронова. — СПб. : Изд-во СПбГЭУ, 2018. — С. 63-75.

17. Миронов Д. А. Русский космизм: вчера и сегодня // Космизм и органицизм: эволюция и актуальность : материалы V Междунар. науч. конф. 27-28 окт. 2017 г. / под ред. О. Д. Маслобоевой, И. А. Сафронова. — СПб. : Изд-во СПбГЭУ, 2018. — С. 204-210.

18. Морозова Т. Б. Основные этапы развития близнецов как особого явления природы. [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-etapy-izucheniya-razvitiya-bliznetsov-kak-osobogo-yavleniya-prirody/viewer> (дата обращения: 20.09.2017)

19. Пальчевская Н. Н. Виткаций в художественной жизни Полонии (по материалам польской прессы Петрограда 1914-1918 гг.) // Исторические, философские, политические науки, культурология и искусствоведение. — Тамбов : Грамота, 2017. — № 2 (76). — С. 158-160.

20. Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. — М. : Советский художник, 1976. — 264 с.

21. Сарабьянов Д. В. Творчество В. В. Кандинского и научно-философская мысль XX века // Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти // Независимая Академия эстетики и свободных искусств. [Электронный ресурс]. URL: http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/4_6.html (дата обращения: 10.02.2020)

22. Сарабьянов Д. В. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти // Независимая Академия эстетики и свободных искусств. [Электронный ресурс]. URL: http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/4_6.html (дата обращения: 10.02.2020)

23. Турчинская Е. Ю. Примитивизм как стилеобразующий фактор русской авангардной живописи 1900-х — начала 1910-х гг. // Научные труды. Вып. 8: Проблемы развития отечественного искусства. Янв./март. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2009. С. 127-141.

24. Турчинская Е. Ю. Авангард на Дальнем Востоке. «Зеленая кошка», Бурлюк и другие. — СПб. : Алтейя, 2015. — 146 с.

25. Энтелехия // Философский словарь. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.harc.ru/slovar/2581.html> (дата обращения: 10.10.2018).