

УДК 75.03

**СИБИРСКИЙ АВАНГАРД В ЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ:
В. КАНДИНСКИЙ, П. КЛЕЕ И О. ЯНКУС**

Прокопьев Максим Викторович, старший преподаватель кафедры истории культуры, Новосибирский национальный исследовательский государственный университет (Новосибирск, РФ). E-mail: prokorev.maksim@mail.ru

Дробышевская Мария Евгеньевна, магистрант, Новосибирский национальный исследовательский государственный университет (Новосибирск, РФ). E-mail: drobyshevskayam@mail.ru

В статье рассматриваются три региональных варианта авангардного искусства начала XX века: авангард Германии и центральной России, а также крупнейшего российского региона – Сибири. В настоящее время проблеме развития авангарда на периферии не уделяется достаточного внимания, но она заслуживает специального изучения, поскольку авангард, в том числе и сибирский, представ-

ляет собой особый сплав тенденций и идей, пути циркуляции которых между культурными центрами и периферией далеко не очевидны. В статье с помощью эмпирического и теоретического методов исследуется ряд наиболее ярких черт, которые были свойственны не только авангарду центров (России и Германии), но и авангарду периферии (Сибирь).

Целью данной работы является сравнительное исследование авангарда периферии – на материале художественного творчества Оскара Янкуса, авангарда России, представителем которого является Василий Кандинский, а также авангарда Европы, в частности, творчества немецкого художника Пауля Клее.

Источниками исследования послужили ранее неопубликованный манифест Оскара Янкуса, а также теоретические и публицистические работы В. Кандинского и П. Клее. Сравнительный анализ художественных практик был проведен на материале живописных произведений указанных художников, написанных в одно время – в 1920-е годы.

В ходе проведенного анализа обнаружен ряд черт, свойственных как авангарду Запада и Центральной России, так и авангарду Сибири. Эти общие черты выявляются в реализации в художественной практике таких категорий, как «динамизм и движение», «отношение художник – зритель», а также «отношение к форме и материальному». В работе также вводится в научный оборот ранее неизданный рукописный манифест, написанный Оскаром Янкусом в 1921 году.

Ключевые слова: сибирский авангард, синтетический динамизм, региональные исследования.

SIBERIAN AVANT-GARDE IN THE EUROPEAN CONTEXT: V. KANDINSKY, P. KLEE AND O. JANKUS

Prokopiev Maksim Viktorovich, Senior Lecturer, Department of Culture History, Novosibirsk State University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: prokopev.maksim@mail.ru

Drobyshevskaya Maria Evgenievna, Undergraduate, Novosibirsk National Research State University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: drobyshevskayam@mail.ru

This article discusses three regional variants of avant-garde art of the early twentieth century: the avant-garde in Germany and Russia, notably the Central Russia and largest of the region – Siberia. Currently the problem of the development of the avant-garde in the periphery is not an object of special attention, but this issue deserves profound consideration, because the avant-garde, including the Siberian, is a special alloy of trends and ideas, the path of circulation between the cultural centers and the periphery is far from obvious. We investigate a number of the most striking features that were characteristic not only of the vanguard centers (Russia and Germany), but also the vanguard of the periphery (Siberia), using empirical and theoretical methods.

The aim of this work is a comparative study of the avant-garde periphery – on the example of artistic creativity of Oscar Yankus, Russian avant-garde, represented by Wassily Kandinsky, as well as avant-garde of Europe, in particular, creation of German artist Paul Klee.

The material was previously unpublished Manifesto Oscar Yankus, as well as theoretical and journalistic work of Kandinsky and Paul Klee. Comparative analysis of artistic practices was conducted on the material of some works of these artists, written at the same time – in the 1920s.

The analysis found a number of traits that are typical of both the avant-garde of the West and Central Russia and the avant-garde of the Siberia. These common features are identified in the implementation of artistic practice in such categories as “the dynamism and movement”, “the attitude of the artist – audience”, and also “in regard to form and material”. The paper also introduces into scientific use the previously unreleased handwritten Manifesto, written by Oscar Yankus in 1921.

Keywords: Siberian avant-garde, synthetic dynamism, regional studies.

Начало XX века – сложный период в социальной, духовной и политической жизни многих стран. Характер эстетических поисков обуславливали неприятие окружающей действительности и кризис личности переломного времени. В. В. Кандинский пишет, что «это была эпоха, в которой человек то и дело оказывался перед мгновенным выбором: необходимо, непременно, одно явление утвердить, а другое отвергнуть» [2, с. 34]. Отчего оба явления неизбежно рассматривались как исключительно внешние. По мнению М. Г. Неклюдовой, «пессимизм, апелляция к Духу – есть идеология, неизбежно появляющаяся в такую эпоху, когда весь старый строй “переворотился” и когда масса, воспитанная в этом старом строе, с молоком матери впитавшая в себя начала и привычки, традиции, верования этого строя, не видит и не может видеть, каков новый строй, какие общественные силы и как именно его “укладывают”, какие общественные силы способны принести избавление от неисчислимых, особенно острых бедствий, свойственных переломным эпохам» [6, с. 15].

Россия и Германия имели схожий опыт поисков «нового искусства». Несмотря на различия в миропонимании художников, писателей, философов того времени, мы можем обнаружить ряд особенностей, которые в начале XX века были общими для русской и немецкой культур: это принципиальное неприятие окружающей социальной действительности, преобладание эмоционального и интуитивного начал над рациональным, придание огромного социального значения творчеству и искусству, мечты о создании «новой религии», обостренное ощущение собственного «Я». В обоих государствах царил общее ощущение политической и социальной неустойчивости, что влекло за собой разрушение традиционных канонов искусства: «болезнь эпохи» проявлялась в общей пессимистической установке, в бегстве от действительности и, как следствие, в выборе беспредметного искусства как способа познать эту враждебную реальность. В это время в искусстве России и Германии предпринимались попытки стереть грань между видами искусства, произошли трансформации в иерархии жанров, в изобразительном искусстве появилась деформация как прием абстрагирования от действительности. В искусстве начала XX века художники все

больше преследовали цель разграничить искусство и реальность, изъять из него все сюжетное, человеческое, понятное, что привело к предельному отрицанию реального мира.

Было утрачено ощущение внутренней цельности, гармоничности и последовательного эстетического восприятия художественного произведения, при том, что значение линейного ритма, фактуры и эмоционально-чувственного восприятия цвета повышалось.

Художник, как никто иной, чувствует и выражает «настроение» сложной эпохи. Но для него это выражение является не просто объективным отражением действительности, это увиденный, осмысленный, достроенный в соответствии с личной концепцией мир событий и предметов, в круговорот которых оказывается вовлечен современный человек. Как отмечал А. Блок, «художник – это тот, кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей, видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной» [1, с. 418].

Актуальность данной работы определяется недостаточной изученностью проблемы развития авангарда на периферии. В статье мы рассмотрим три региональных варианта авангардного искусства начала XX века: авангард центральной России, Сибири и Германии. Целью работы является установление типологических связей на уровне различных аспектов на материале теоретических текстов и художественных произведений О. Янкуса, В. Кандинского и П. Клее (отношение к традиционному искусству, отношение к творческому акту и др.).

Говоря о развитии авангарда, не следует забывать, что в условиях общей глобализации XX века «сотрудничество» немецкого и русского искусства было неизбежно – многие художники находились длительное время в международной среде, работали вместе с иностранными теоретиками в области искусства. «Новое искусство» находилось во взаимодействии с различными культурами, что, в свою очередь, не могло не повлиять на конечное становление авангарда. В. Кандинский, представитель искусства «центрального», П. Клее, представитель «зарубежного искусства», и О. Янкус как представитель

сибирской периферии значительное время также находились вне своих стран. В. Кандинский длительное время (1901–1907, 1922–1930) жил в Германии, где тесно общался и работал вместе с П. Клее (немецкий художник также много времени проводил в поисках «новых форм» искусства в Италии, Франции и Тунисе). О. Янкус же в силу социальных и политических обстоятельств оказывается в Томске, хотя родился в Либаве и был гражданином Латвии.

Осознавая необходимость появления авангарда как искусства, способного выразить суть переломного времени, художники стремились дать своим творческим исканиям теоретическую основу. Для того чтобы показать характерные черты развития трех рассматриваемых в данной статье вариантов авангарда, необходимо остановиться на манифестах и теоретических трудах художников. П. Клее и В. В. Кандинский завершили свои фундаментальные труды в одно время – их взгляды на искусство окончательно сформировались, как полагают исследователи (Е. Купровская-Денисова, С. Парч, Д. В. Сарабьянов, В. С. Турчин), в период преподавания в школе Баухауз (Дессау). В 1926 году выходит «*Vauhaus bueher*», масштабный труд, в котором были напечатаны работы П. Клее «Педагогические эскизы» и В. В. Кандинского «Точка и линия». Оскар Янкус, сибирский художник-авангардист, обосновал свое понимание современного искусства в тщательно скомпонованных тезисах в манифесте под названием «Синтетический динамизм».

Форма и материальное

Кандинский в своей работе 1911 года «О духовном в искусстве» выделял один из самых значимых для современного искусства аспектов – его самоценность за счет «новых», оторванных от слишком «материальной материи» форм, за счет чистого языка искусства. Однако в любом случае художник все-таки не изображает вполне «материальные» формы из-за того, что он «волей-неволей подчинен своему глазу, своей руке, которые в этом случае и являются более художественными, чем его душа, которая не желает выйти за пределы фотографических целей. Сознательный же художник, не могущий удовлетвориться протоколорированием материального предмета, непременно стремится придать изображаемому предмету вы-

ражение, что в свое время называлось идеализацией...» [2, с. 28]. Это значит, что художник, создавая формы, вкладывает в них определенное понятие и внутреннюю формулу, которая помогает увидеть не внешнюю материальную оболочку изображаемого, а гармонию и «божественное», которые скрыты от неискушенного взгляда.

«Искусство не воспроизводит видимое, а делает его видимым» – первая фраза П. Клее в его сборнике 1920 года «Творческое кредо», из которой очевидно сходство его представлений с идеями Кандинского. Как и Кандинский, немецкий художник видит суть искусства не в слепом копировании форм, а в передаче «души» изображаемых предметов, в поиске равновесия, которое сделает возможным понимание внутреннего космоса изображаемого объекта. В теории Клее отчетливо видится влияние некоторых положений Кандинского. «Художник, встречаясь один на один с натурой, не может выйти за пределы единства с ней. Художник – человек, он сам – природа и часть природного пространства» [4]. То есть процесс взаимоотношения художника и природы не является чем-то однозначным. Как и в теории Кандинского, у Клее на глаз художника оказывают влияние многие факторы, такие, как «земное начало», «неоптические представления о предмете», а также «неоптический путь космического единения» [4]. Кроме того, Клее сознательно пытался «избегать массивного использования материального (дерево, металл, стекло и т. д.) в пользу идеальных данных (линия, тон, цвет), которые не являются затрагиваемыми вещами» [4, с. 58].

При чтении манифеста О. Янкуса невольно возникают мысли о самобытности художника периферии. Сибирский художник понимал искусство вообще как двигатель жизни: «Искусство движет жизнь» [8]. Янкус пишет о формах объектов, которые существуют только в совокупности со своей особой идеей: «Каждый объект имеет свою индивидуальность, свой интеллектуальный мир» [8, с. 1]. Именно идея объекта определяет его внешний вид. Здесь можно провести отчетливую параллель с точкой зрения П. Клее, для которого произведение искусства существовало само по себе, по своим определенным законам, подобно законам мироздания: «Форма – это не результат, а генезис. Искусство существует по тем же законам,

что и все мироздание» [5, с. 24]. В теории Янкуса также можно найти удивительно близкое взглядам Кандинского понимание формы в передаче изображаемого, чем, несомненно, подтверждается идейная близость художников: «Картина – это не зеркало окружающей автора существующей или воображаемой среды, покрытое вуалью его субъективного индивидуального ощущения» [3, с. 30].

«Зритель/Художник» – «Произведение искусства»

Для Янкуса зритель является вовлеченным в процесс созерцания, в процесс полного погружения в картину. Как и Клее, у которого «картина смотрит на зрителя, а не зритель на картину» [5], Янус указывает на самостоятельные процессы, которые происходят в пространстве картины: «картина – это динамизирующий стимул прогресса, движущий активные элементы среды силами синтезированных идей и сконцентрированных и интенсифицированных ощущений, взятых из той же среды, организованных и дисциплинированных динамическим сознанием и динамизированных динамическим ощущением автора в зрительные ощущения, обуславливаемые цветом, линией и плоскостью» [5]. В своих «Педагогических эскизах» Клее пишет о процессе создания картины, когда она проходит «через большое количество измерений и настолько важных, что совсем непросто прийти к концепции целого, состоящего из частей, принадлежащих различным измерениям. В результате картины смотрят на нас спокойно или возбужденно, напряженно или расслабленно, приветливо или угрожающе, печально или улыбаясь» [5, с. 15].

Кандинский придерживается мнения, что готовая картина как бы «освобождается от художника, делается личностью, независимо духовно дышащим субъектом, который ведет и материально-духовную жизнь, который есть существо» [2, с. 65]. И точно так же, как у Клее и Янкуса, живописное произведение у Кандинского обладает активными, творческими силами. А художник, как «слуга высших целей», должен развивать главную идею искусства – «развитие и утончение человеческой души, движение треугольника», на вершине которого находится человек [2]. Вивиана Бертранца указывает в своей

статье: «У П. Клее и Кандинского больше общего, чем это может показаться на первый взгляд: они являлись художниками своего времени и для них было важным показать весь процесс становления нового искусства. Кроме того, этот новый процесс становления искусства охватывал также и зрителя, которому теперь отводилась более значимая роль: он не просто созерцает, но и участвует в создании картины, “додумывает” ее» [10, р. 10].

Динамизм и движение

Пожалуй, отчетливее всего выражают суть авангарда, «души своего века», два понятия – динамизм и движение. В творчестве рассматриваемых нами художников эти важнейшие элементы также присутствуют.

Янус дает своему манифесту название «Синтетический динамизм», в котором уже выражено стремительное развитие искусства, сочетающего в себе различные стороны изображаемого объекта: «Динамическое мирознание формируется через динамическое миродействие и через динамическое организующее начало. И динамичной является не только организующая действительность, но динамичным является и организующее сознание. Искусство движет жизнь через идентификацию прогресса, активацию среды и творчества. Все динамические ощущения и идеи динамизированы творческим гением художника» [8, с. 2]. Как видно из цитаты, автор дает понять, что идеи, которые так важны для воплощения материальных объектов на художественном полотне, активируются посредством потенциала художника.

Если сравнить отношение Кандинского к движению, то не останется сомнений в важности этой категории для художника. В главе «Движение» своего труда «О духовном в искусстве» он говорит о постоянном стремлении «к новому выражению, к новой форме, к новому “как”» [2]. Более того, это постоянное движение является ничем иным, как спасением: «В этом течении приносятся новые зачатки спасения. Спасение уже в том, что течение не пресеклось» [2, с. 12].

По мнению Р. Боннефойт, «Пауль Клее в “Педагогических эскизах” в теоретической и схематичной формах выразил основные составляющие современного искусства – это движение точки

и линии. Именно динамическое взаимодействие элементов на холсте влечет за собой появление картины. Плоскость у Клее всегда подвижна. Для немецкого художника более важным является процесс, активное движение. Поэтому мы без удивления можем прочитать в его записях «...становление более важно, чем бытие»» [11, с. 34].

Валерий Подорога в своей статье «Пауль Клее как тополог» объясняет суть понятия «движение» для Клее: «Для творческого кредо Клее характерен поиск равновесия, но именно здесь и возникает парадокс: минимальный уровень равновесия требует максимальной интенсивности тела (или движения). Минимум равновесия – максимум телесного движения» [7, с. 10]. В манифесте Янкуса мы можем найти строчки о движении, которое, «приходя в состояние оптической динамики, влечет за собой появление равновесия. Равновесие – это действие в себе самом» [8, с. 1]. И как Янкус в манифесте говорит о том, что только с помощью «творческого гения художника» картина приобретает динамизм и движение, так же и Клее пишет о приводящей в движение элементы картины «руке художника», которая «упорядочивает бующий хаос чувственных переживаний».

Анализ художественного наследия русского, немецкого и сибирского авангарда

Для лучшего понимания теоретического наследия художников, выраженного в их манифестах, трактатах и статьях, рассмотрим шесть произведений, написанных в 1920-е годы.

Картина Оскара Янкуса «Улицы города» (рис. 1) является, пожалуй, самым ярким воплощением «синтетического динамизма» художника. Выполненные с характерной для автора проработкой деталей «Улицы города» композиционно отражают нагромождение «новых» для города элементов, которые лучше всего передают состояние быстро развивающейся эпохи. Здесь и несущиеся по кривым линиям безумные электрички (с правого и левого краев), на одной из которых едет мужчина в модном для того времени костюме, и вывеска «Safe», и фрагменты ночных фонарей. Несмотря на включение в композицию вполне материальных объектов реальной среды – фрагментов дорог, фонарей и машин, Янкус отходит от их объективного изображения. Пресле-

дую идею передачи духа времени с его безумным движением, он намеренно отходит от прямого расположения всех деталей, тем самым художник создает ощущение нестабильности, разорванности мира, объединяемого лишь чистым движением, и безумное ощущение неустойчивого положения человека в этом мире.



Рисунок 1. Оскар Янкус. Улицы города. 1921 год

Используя преимущественно темные насыщенные тона для передачи ночной атмосферы города, Янкус добавляет к ним контрастные ярко-желтые и красные пятна, придающие картине еще больший динамизм. Идейным центром произведения мы можем называть группу людей, которых художник помещает в центр нижней части холста. Перед нами лица современников: мужчина с моноклем, изображенный в несколько кубистической манере; женщина справа, в повороте головы которой чувствуется шагаловский прием; мужчина слева, афроамериканская внешность которого контрастирует с молочной белизной его шляпы и который является как бы третьим нижним углом треугольника, который образуют лица «горожан».

Полностью отойдя от материального изображения, Кандинский отдает белой линии центральное место в композиции своей одноименной картины 1921 года (рис. 2).



Рисунок 2. Василий Кандинский. Белая линия.
1921 год

Белая линия стремительно делит все пространство полотна на несколько частей. Она словно парит над более темными и мрачными объектами картины. Множественные детали создают сложное поле восприятия композиции. Каждый фрагмент можно воспринимать автономно, однако белая линия является своего рода связующим звеном, которое формирует идейный и композиционный центр полотна. В картине явно присутствует движение, более того, мы даже можем предположить, что начало линия берет в той части, где ее конец более широк, а более узкий и изящный конец говорит нам о потере соприкосновения с пространством, то есть о более стремительном движении линии. В цветовой гамме картины, так же как на картине Янкуса, преобладают сдержанные темные цвета, контраст с которыми составляют яркие красные и желтые фрагменты.

На картине Пауля Клее «Полная луна», выполненной в 1920-е годы (рис. 3), представлено пространство, полное самостоятельных групп объектов.



Рисунок 3. Пауль Клее. Полная луна.
1920-е годы

Различного размера детали создают совокупность самоценных фрагментов. Но все-таки, как и в «Белой линии» Кандинского, здесь мы видим единственный центр – яркое пятно луны, которая вошла над некими подобиями деревьев и, возможно, лоскутов полей. На первый взгляд картина может показаться менее динамичной, чем вышеописанные произведения Кандинского и Янкуса. Однако в ней есть структурность: за счет повторения деталей создается эффект уравновешенного движения, менее стремительного, чем в «Улицах города» и «Белой линии», однако более упорядоченного, к чему так стремился в своем творчестве немецкий художник. Как и на ранее рассмотренных нами картинах, преобладающими являются насыщенные темные цвета.

Как и на картине Янкуса, мы видим ночное пространство, контраст с которым составляют яркие пятна желтого и красного. Отворачиваясь от материальных предметов, Клее делает объектом своего изображения природу, но природу измененную, высмотренную сквозь призму художественного взгляда, желающего передать неискаженное материальными понятиями пространство «истинного искусства».

На полотне Янкуса, выполненном в 1920 году, композиция из динамично выстроенных фигур приобретает еще большую экспрессивность за счет размашистого мазка и особой «тревожной» колористики (рис. 4).

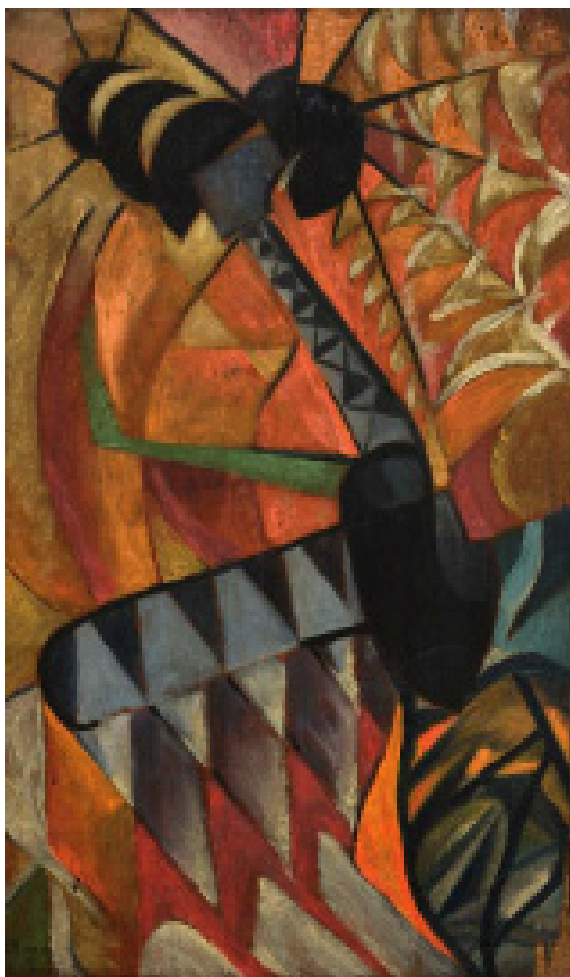


Рисунок 4. Оскар Янкус. Название неизвестно. 1920 год

Нельзя с уверенностью сказать, что «зашифровал» художник в своей работе, однако мы можем утверждать, что главной его целью являлась не передача внешнего облика объекта, а передача его синтетической сущности, которую составляет динамизм, хаотичность и отсутствие какой бы то ни было константы. Превосходно организуя пространство полотна, Янкус не оставляет ни одного «дышащего» промежутка: все заполняют острые формы. При всей разобщенности и дробности картины, выделить идейный центр не составляет труда: это черная с серыми вставками фигура, расположенная по диагонали в центре полотна. Это единственное темное цветовое пятно, которое притягивает внимание зрителя, заставляя его ощутить общую атмосферу картины, наполненную движением – неиссякаемым стремлением в неизвестную бесконечность.

В работе Пауля Клее «Сад храмов» перед зрителем раскинулся пейзаж, как бы сотканный из отдельных лоскутков-фигур (рис. 5).

На первый взгляд, кажется, что картина представляет собой лишь несколько хаотически разделенное пестрыми деталями пространство, даже сам выбранный художником способ построения композиции – триптих – говорит об этом. Но это лишь прием художника, который во многих своих теоретических трудах указывал, что в изображении в первую очередь нужно искать единство и равновесие. «Сад храмов» логически выверен, у каждого элемента картины есть идентичный по цвету и парный ему элемент. Это придает изображению своего рода объем и глубину. Постоянное движение линий наполняет пространство сдержанной динамикой, а отказ от детальности делает все части картины уравновешенными. Идейного центра как такового нет, потому что каждый объект на полотне является самоценным, лишь при передаче совокупности данных объектов Клее удается наполнить картину стройной гармонией и уравновешенным движением.

В работе «Маленькие радости» (рис. 6) Кандинский создает необычный и поражающий разнообразием сюжет.



Рисунок 5. Пауль Клее. Сад храмов. 1920 год

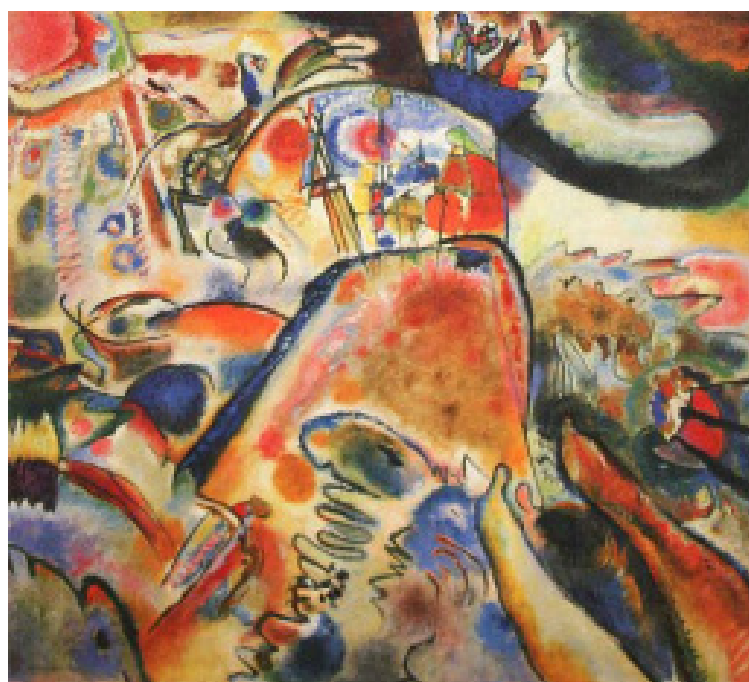


Рисунок 6. Василий Кандинский. Маленькие радости. 1913 год

Здесь, равно как и на предыдущей картине Янкуса, нельзя утверждать однозначно, что именно изобразил художник. Повествовательный язык живописи сложен для интерпретации, а в случае Кандинского интерпретация вообще является чем-то лишним. Полностью отойдя от материального изображения действительности, Кандинский как бы вторит знаменитому определению творчества Клее: «изобразить реальность без искажения человеческим взглядом». В пространстве полотна абсолютно все – от расположения деталей, которыми буквально испещрена картина, до цветовой гаммы – является самобытным. Как и в картине Янкуса 1920 года, в «Маленьких радостях» Кандинского перед нами динамичная, наполненная хаотическим, выливающимся за рамки полотна движением картина. Колористика картины не столь контрастная, несмотря на весь темп и скорость, цветовые переходы достаточно плавные. Движение создают мягкие, но разнородные линии, которые, переплетаясь, вовлекают зрителя в пространство картины.

Говоря об искусстве авангарда, не стоит делать акцент на национальной, государственной или языковой принадлежности художника. Характерные для искусства «центра» особенности мы можем видеть и в совершенно «периферийном» искусстве сибирского авангарда. Рассмотренные в настоящей статье художники были по-своему оригинальны и обладали собственными взглядами на современное искусство. Однако мысли, выраженные в их теоретическом наследии, дают нам понять, что авангард не имел четких региональных границ, как это ему обыкновенно приписывают. Почти идентичные представления П. Клее, В. Кандинского и О. Янкуса об особенностях передачи нематериального в искусстве, о взаимосвязи художника и произведения искусства, а также о понятиях движения и динамизма дают нам основания говорить об общей направленности искусства авангарда. И эта направленность была свойственна и западному, и русскому авангарду центра и авангарду периферии.

Литература

1. Блок А. А. Памяти Комиссаржевской // Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. – М.; Л., 1960–1962. – Т. 5. – С. 418–430.
2. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. – М., 1989. – 61 с.
3. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. – М., 1990. – 121 с.
4. Клее П. Теория современного искусства. – М., 1969. – 114 с.
5. Клее П. Педагогические эскизы. – М., 2005. – 98 с.
6. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. – М.: Искусство, 1991. – 396 с.
7. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. – М.: Ad Marginem, 1995. – 344 с.
8. Янкус О. Ф. Манифест синтетического динамизма: рукопись. – 2 с. (неопублик.).
9. Klee P. Diari. – Roma, 2009. – 230 p.
10. Bertranza V. Paul Klee: «è solo presso Dio chei o cerco un posto per me». – Roma, 2002. – 54 p.
11. Bonnefoit R. Paul Klees Wahl verwandt schaft mit Leonardo da Vinci im Spiegel seiner Bauhaus-Lehre // Zeitschrift für Kunstgeschichte. – 71. Bd., H. 2 (2008). – P. 243–258.
12. Partsh S. Klee. – Kohn, 2011. – 136 p.
13. Vollboudt P. Klee e Kandinsky: une confrontation. – Paris, 1959. – 187 p.

References

1. Blok A.A. Pamiati Komissarzhevskoi [Block Memory by Komissarzhevskaya]. *Blok A.A. Sobranie sochinenii [Collected Works]*. Moscow, Leningrad, 1960–1962, vol. 5, pp. 418–430. (In Russ.).
2. Kandinskii V.V. O dukhovnom v iskusstve [Concerning the Spiritual in Art]. Moscow, 1989. 61 p. (In Russ.).
3. Kandinskii V.V. Tochka i liniia na ploskosti [Point and Line to plane]. Moscow, 1990. 121 p. (In Russ.).
4. Klee P. Teoriiia sovremennogo iskusstva [Theory of Contemporary Art]. Moscow, 1969, 114 p. (In Russ.).
5. Klee P. Pedagogicheskie eskizy [Pedagogical sketches]. Moscow, 2005. 98 p. (In Russ.).
6. Nekliudova M.G. Traditsii i novatorstvo v russkom iskusstve kontsa XIX – nachala XX veka [Tradition and Innovation in the Russian art of the late XIX–early XX veka]. Moscow, Iskustvo Publ., 1991. 396 p. (In Russ.).
7. Podoroga V. Fenomenologiiia tela. Vvedenie v filosofskuiu antropologiiu [Phenomenology of the body. Introduction to philosophical anthropology]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1995. 344 p. (In Russ.).
8. Iankus O.F. Manifest sinteticheskogo dinamizma: rukopis' [Manifesto synthetic dynamism: manuscript]. 2 p. (In Russ., unpublished).

9. Klee P. Diari. Roma, 2009. 230 p.
10. Bertranza V. Paul Klee: “è solo presso Dio cheio cerco un posto perme”. Roma, 2002. 54 p.
11. Bonnefoit R. Paul Klees Wahl verwandt schaft mit Leonardo da Vinci im Spiegel seiner Bauhaus-Lehre. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 71. Bd., H. 2 (2008), pp. 243–258.
12. Partsh S. Klee. Kohn, 2011. 136 p.
13. Volboudt P. Klee e Kandinsky: une confrontation. Paris, 1959. 187 p.