

ФОРМИРОВАНИЕ КОНЦЕПЦИИ АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ ФРАНТИШЕКА КУПКИ: К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНЫХ АНАЛОГИЯХ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Шушаричев Лев Константинович

аспирант

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент Т.А. Галеева.
ФГАОУ ВО «УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина»
Россия, Екатеринбург, e-mail: lkshusharichev@ya.ru

УДК: 7.038

DOI: 10.47055/1990-4126-2022-1(77)-16

Аннотация

В статье творчество чешско-французского художника-абстракциониста Франтишека Купки (1871–1957) рассматривается в контексте синтеза изобразительного и музыкального аспектов. Анализируется роль музыкальных аналогий в генезисе авторского языка абстрактного искусства в первой трети XX столетия, акцентируется их значение для живописи и графики Купки как важного концептуально-выразительного инструмента. Музыкальная аналогия является способом решения нескольких связанных между собой задач: отказ от репрезентации форм реальности; внесение временного измерения в пространство пластического произведения; достижение «мистического» эффекта, закладываемого художником. Раскрывается, как идея музыкальной аналогии реализуется на практическом уровне.

Ключевые слова:

абстрактная живопись, музыкальная аналогия, орфизм, синтез искусств, Франтишек Купка

FRANTIŠEK KUPKA'S CONCEPT OF ABSTRACT PAINTING: ON MUSICAL ANALOGIES IN THE ART OF THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

Shusharichev Lev K.

Doctoral student

Research supervisor: Associate Professor T.A. Galeyeva, PhD (Art Studies).

Ural Federal University

Russia, Yekaterinburg, e-mail: lkshusharichev@ya.ru

УДК: 7.038

DOI: 10.47055/1990-4126-2022-1(77)-16

Abstract

The article considers the creativity of the abstractionist artist František Kupka (1871-1957) in the context of synthesis of visual and musical aspects. The role of musical analogies in the genesis of Kupka's language of abstract art in the first third of the 20th century is reviewed. Music seems to be an important conceptual and expressive element of Kupka's non-figurative works. Musical analogy is a way of solving several related problems: rejection of representation of forms of reality; introduction of a temporal

dimension into the space of the work of plastic art; and achievement of a «mystical» effect intended by the artist. It is shown how the idea of musical analogy is realized at practical level

Keywords:

abstract painting, musical analogy, orphism, synthesis of arts, František Kupka

Творчество французско-чешского художника-абстракциониста Франтишека Купки (1871–1957) имело многосторонний характер: он испытал влияние естественно-научных знаний на свою живопись; увлекался мистическими практиками; как художник-эмигрант, соединил традиции разных культур, прошел эволюцию от символизма к модернизму. Объединяла разные аспекты его искусства музыка, ставшая важным инструментом формирования его абстрактного визуального языка.

Франтишек Купка внес ничуть не меньший вклад в развитие нефигуративного искусства XX в. и его теоретизации, чем, например, Василий Кандинский или Казимир Малевич. Однако его имя по-прежнему остается в тени «главных» пионеров европейской абстракции, особенно в отечественном искусствоведении, в рамках которого ему уделено незаслуженно мало внимания. На русском языке о художнике нет фундаментальных исследований, хотя имя его постоянно упоминается в общих трудах по истории модернистского искусства (В.С. Турчин [4]; В.А. Крючкова [3]). В зарубежном искусствознании первые серьезные творческие биографии Купки были опубликованы в 1960-е гг.: книги Жана Кассу [6], Людмилы Вачовой [16]. Интерес к абстрактной живописи мастера возрос в 1980-е гг.: прошел ряд выставок, появились монографические тексты Сержа Фошера [8]. Творчество художника стало интересовать исследователей с необычных сторон, в частности в связи с мистическими практиками эпохи (глава «Купка: Мистический орфизм» в книге Вирджинии Спейт [14]) и др.

Особое внимание в трудах исследователей всегда уделялось проблеме музыкальности его живописи и графики. Она специально анализируется в статьях Пьера Брюлле [5] и Чарльза Кокса [7] (прослеживаются связи музыки, шума и абстрактного искусства). Линда Хэндерсон [9] объединяет творчество Франтишека Купки и Умберто Боччони понятием «вибрационный модернизм»¹, раскрывая сложный синтез научного, теософского и художественного мышления авторов. Наконец, в последнее десятилетие в трудах А.В. Алексеевой [1] применительно к искусству Купки концептуально осмысливается понятие «музыкальная аналогия»², который также используется рядом зарубежных историков искусства.

Основополагающим источником понимания музыкально-живописных взаимодействий в искусстве Купки является его книга «Творчество в пластических искусствах» [10], над которой он работал в 1911–1913 гг. (первое издание на чешском языке вышло в 1923 г., на французском – только в 1989). В ней, как и многие его современники, он теоретически обосновывает свой художественный метод.

Франтишек Купка обращается к абстрактному искусству в начале 1910-х гг., будучи зрелым автором (ему 40 лет) синхронно с другими лидерами модернизма, к этому моменту уже пройдя длинный путь профессионального становления. Первоначальное художественное образование он получил в Ремесленной школе в чешском городе Яромер (Богемия), где познакомился с народными орнаментами, освоил навыки рисования и подготовился к поступлению в Пражскую академию изящных искусств. В Академии Купка обучался на курсе исторической и религиозной живописи (1888–1891), что позволило ему соприкоснуться с ее поздне-романтической версией через своего учителя Франтишека Сиквенса (1836–1896), а также благодаря знакомству с творчеством крупных чешских живописцев Йозефа Манеса (1820–1871) и Миколаша Алеша (1852–1913) [12,

с. 15]. Дальнейшее обучение в Венской академии изобразительных искусств (с 1891 г.) помогло молодому художнику совершить переход от аллегорического реализма к символизму, чему способствовало его самостоятельно изучение философии и эзотерики [12, с. 15].

Переезд Купки в 1895 г. в Париж способствует его погружению в эстетику модерна, которая ярко проявилась не только в его станковых живописных произведениях, но, в особенности, в журнальной графике, декоративных эскизах. Во французской столице Купка активно реагирует на происходящие вокруг него художественные события и развивается в логике эпохи: из художника, работающего в стилистике модерна, он достаточно быстро трансформируется в модерниста-новатора, усваивает уроки актуальных течений – фовизма, кубизма и футуризма, на основе которых будет вскоре выстраивать новый язык выразительности.

Купка поселяется в Пюто (пригороде Парижа), вступает в группу с одноименным городу названием – неформальное художественное объединение, члены которого обсуждали новейшие научные открытия, проблемы развития кубизма и других направлений. Художники группы Пюто (помимо Купки, туда входили Франсис Пикабия, братья Дюшаны, Робер Делоне, Альбер Глез, Жан Метценже, Гийом Аполлинер и др.) объединились в желании обновления кубизма, недавно возникшего, но уже казавшегося им недостаточно радикальным. Купка оказался на острие творческой мысли и рассуждений об отказе от репрезентации реальности в пользу нефигуративного искусства. В 1912 г. в Салоне «Золотого сечения», в котором приняли участие члены группы Пюто, Франтишек Купка представил первое радикальное абстрактное полотно «Аморфа. Фуга в двух цветах» (1912, рис. 1). Далее художник до конца жизни оставался в русле абстракционизма, концепция которого сформировались у него именно в первой трети XX столетия. Особое значение в ней всегда имело взаимодействие живописных и музыкальных элементов и образов.



Рис.1. Ф. Купка. Аморфа: Фуга в двух цветах. 1912. Холст, масло. 210,0 x 200,0. Национальная галерея, Прага. Источник: https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_5942

Первые подобные опыты в творчестве Купки состоялись еще в годы учебы в Вене, где он входил в кружок Карла Дифенбаха (1851–1913), немецкого художника-символиста, который практиковал в своей мастерской совместное написание полотен под скрипичную музыку. Дифенбах был сторонником идеи синтеза искусств, «верил в некоторую аналогию между живописью и музыкой, и в их взаимное влияние» [12, с. 25]. Венский наставник не предлагал никаких конкретных механизмов реализации синтеза разных видов искусства, скорее, в ходе живописно-музыкальных сеансов происходило их свободное «взаимопроникновение». Тем не менее, этот опыт стал плодотворной почвой для поисков, в которые Франтишек Купка погрузился в Париже, став частью общемодернистской тенденции к синтетическому взаимообогащению музыки и пространственных искусств.

В художественной культуре рубежа XIX и XX вв. музыка стала своеобразным флагманом. По замечанию Валерия Турчина, она являлась «подлинным символом времени», ибо авторитет ее был велик. «Музыка как искусство импровизационное, процессуально-бесконечное, пространственное и распредмеченное, “духовно”, – считает исследователь, – соответствовала этому периоду в целом» [4, с. 6]. Результатом взаимодействия этих двух искусств стали многочисленные и качественно разнородные явления: от картин-сонат Микаэлоса Чюрлениса до технических экспериментов с оптофоническим пианино Владимира Баранова-Росине, от шумовой музыки итальянских футуристов (прежде всего, Луиджи Русоло) до теории и практики Василия Кандинского и других абстракционистов. При этом не только живописцы, графики, скульпторы вдохновлялись музыкой, но и музыканты черпали новый опыт в разных видах изобразительного искусства. В этом контексте живописно-музыкальные эксперименты Купки имели важное значение.

В абстрактной живописи можно отметить несколько уровней взаимодействия с музыкой. Во-первых, музыка была примером нерепрезентирующей реальность искусства. Подойдя к границе изобразительности, художники долго не решались полностью оторваться от предметной реальности, продолжая в картинах трансформировать ее как футуристы или раскладывать на элементы как кубисты. Музыка же была примером искусства, которое оперирует только отвлеченными звуко сочетаниями, не теряя при этом власти над эмоциями и мыслями слушателей.

Во-вторых, для художников был привлекателен временной, процессуальный характер музыкальных произведений, что они и пытались воплотить в живописи. Купку, как и других его современников, занимал вопрос отображения временного измерения в пространственной форме. Речь идет не просто о воплощении в произведении изобразительного искусства понятий динамики и экспрессии, ощущения подвижности, а именно о самом длящемся процессе. Музыкальные произведения являются примерами разворачивания образа во времени. Так, в картине «Аморфа. Фуга в двух цветах» (1912, рис. 1), родившейся на основе пастели «Девочка с мячом» (1908, рис. 2), фазы движения девочки, мяча, пересечения цветовых пятен и форм вполне реалистической пастели переросли в живописном полотне в полностью беспредметную композицию.

В-третьих, важен сам характер музыкального материала, которым вдохновлялся каждый конкретный художник: будет ли это классическое музыкальное произведение с ясной метроритмической системой, конкретной гармонией и законами голосоведения, либо современная авангардная музыка и ее теория (атональность, додекафония). Купка, упоминая в своих текстах Баха, использующий в названиях устоявшиеся музыкальные формы в качестве программы, изначально относится к первому типу. Подобным образом использовали музыку Микаэлоса Чюрлениса и Пауль Клее, совмещавшие роли композитора и художника. Опора на современную атональную музыку, например, характерна для Василия Кандинского, создавшего «Первую абстрактную акварель» (1910, рис. 3) под впечатлением от концерта Арнольда Шенберга, а также для Франсиса Пикабии, связанного с видными деятелями новаторской музыки Ферручо Бузони (1866–1924) и Эдгаром Варезом (1883–1965).

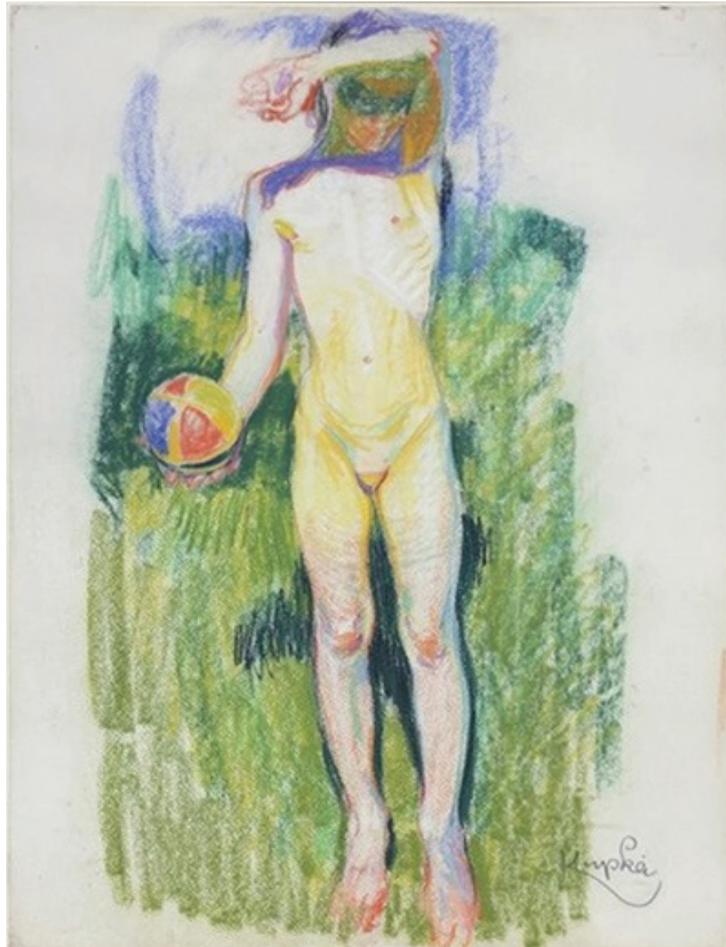


Рис. 2. Франтишек Купка. Девочка с мячом. 1908. Бумага, пастель. 62,2 x 47,5. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк. Источник: <https://www.moma.org/collection/works/37352>



Рис. 3. Василий Кандинский. Первая абстрактная акварель. 1910. Бумага, чернила, акварель. 49,6 x 64,8. Центр Помпиду, Париж. Источник: <https://www.wikiart.org/ru/vasilij-kandinskiy/pervaya-abstraktnaya-akvarel-1910>

Смысловое наполнение живописного творчества Франтишека Купки во многом определялось также его мистическим взглядом на мир. «В основе своей и до конца жизни, Купка – идеалист, отвлеченный от реальности, мистик, спиритуалист», – считают первые исследователи творчества художника Жан Кассу и Денис Феде, опирающиеся на факты его биографии [6, с. 5]. Они утверждают, что еще в 14 лет, Купка впервые столкнулся со спиритизмом, обучаясь у «седельных дел» мастера Йозефа Шишки, который также возглавлял спиритический кружок в Опочно, родном городе художника [12, с. 10]. В период обучения в Праге, молодой художник сам проводил спиритические сеансы, а в венские годы, будучи членом упомянутого кружка Дифенбаха, погрузился также в изучение философии, духовных практик Востока.

Подобные занятия нашли выражение в творчестве Купки в сформировавшемся желании открывать сознанию зрителю пути в трансцендентные миры. В данном случае уместно вспомнить пифагорейскую теорию «музыки сфер», по которой все мироздание подчинено числу, а звук является чувственным выражением численных соотношений. Купка, безусловно, знал значение музыки, звуков и ритмов в мистериальном действе.

Таким образом, Купка мыслит абстрактную картину в качестве медиума в другие уровни реальности (в этой логике лежит отказ от репрезентации видимого мира, который не столь интересен). Художник убирает все опосредующие звенья между воспринимающим и производением (предметность, сюжет, символы), создавая картину прямого действия, которая должна вводить человека практически в измененное состояние сознания. Символистский подход первых лет творчества сопоставим с развитием абстрактных образов: художник преследует одну цель – перенести зрителя в некое надреальное пространство. В первом случае эффект достигается через систему символов и аллегорий, предназначенных сообщить тайное знание о мистической стороне мира [8, с. 8]. Во втором – картина в некотором роде сама является фрагментом «другого» мира, воздействует на зрителя на эмоционально-физическом уровне, словно переносит его туда.

В книге «Творчество в пластических искусствах» художник утверждает: «Я думаю, что могу найти что-то между видением и слышанием, и я могу создать образ в цвете, подобно тому, что Бах сделал в музыке» [цит. по: 13]. Очевидно, Купка стремится к синтетической форме, не довольствуясь лишь живописным инструментарием, подобно тому, как композитор Александр Скрябин мыслил свои мистерии, дополняя музыку светом. Эта новая синтетическая форма восприятия столь насыщена, что выбивает человека из текущего уровня реальности в другой. Интересна в этих словах апелляция к Баху, которая, возникает не только благодаря личным пристрастиям автора, но и в связи с масштабностью замыслов великого барочного композитора, который во всем, от малой фуги до грандиозной оратории, пытается приблизиться к божественному откровению. Желание масштабности чувствуется и в других словах автора «Творчества...»: «Используя форму в различных измерениях и организуя ее в соответствии с ритмическими замыслами, я достигну “симфонии”, которая развивается в пространстве, как симфония во времени». [11, с. 46]. Понятие «симфония»³ здесь обозначает не только музыкальный жанр, привлекающий автора своей масштабностью, но и некий концептуально сложный конструкт, ибо в этой большой академической форме заложена возможность воплощения самого универсального видения мира.

Подобный универсализм музыкальной формы отмечает в творчестве художника исследователь Пьер Брюлле: «Для Купки музыка действительно представляет идеал, как материально, так и духовно. Доказательство этого концептуального интереса к музыке как конструкции дается нам с помощью неологизма – синхромия, который он разделяет с художниками-синхромистами» [5, с. 110]. Синхромизм – франко-американское направление в раннем абстракционизме, в названии которого сочетаются слова симфония и хроматизм (цветность). Синхромисты (Стен-

тон МакДональд-Райт, Морган Рассел) размышляли о соотношении музыкальной и живописной гаммы. При близости идейного поля Купке чужда свойственная синхронистам прямолинейность переноса, когда цвет соотносится с конкретным звуком.

Поиски Купкой в живописи музыкальных соответствий позволяют применить к его творчеству понятие «музыкальная аналогия». По мнению исследователя А. Алексеевой, для Купки «стремление создать “фугу” и “симфонию” в живописи является не чем иным, как поиском способов воплощения музыкально-живописных аналогий» [2, с. 629]. Но создание музыкально-живописной аналогии вряд ли являлось целью художника. Скорее, это был инструмент, позволявший добиваться описанных выше эффектов. Именно так характеризует значение этого приема в работе художника Брюлле: «Франтишек Купка не хотел “музыкально” рисовать, не говоря уже о “рисовании музыки”. Но, тем не менее, использовал в своих произведениях аналогию или музыкальную метафору, чтобы усилить выразительность» [5, с. 107]. Таким образом, музыку можно назвать важным, но не главным элементом эстетической системы этого автора.

В реальной художественной практике Франтишека Купки эти концепции были реализованы не только в произведениях, чей музыкальный характер выражен в их программе (в общем наследии Купки таких не так уж много). Представляется, что прием музыкальной аналогии универсален для художника и имманентно присутствует в его абстрактных полотнах и графических листах. Согласимся с интерпретацией Брюлле причин появления музыкализмов в некоторых названиях: «Музыкальные термины [в названиях] были предназначены, чтобы препятствовать зрителю в попытках поиска буквального предмета и стимулировать его отдельно рассмотреть хроматические и структурные ритмы» [5, с. 109].

Художник постоянно экспериментирует с переносом в картину музыкальных принципов построения произведения и средств выразительности. Например, в картине «Аморфа. Фуга в двух цветах» (1912, рис. 1), манифестировавшей новый метод, Купка выстраивает контрапункт из красного, синего, белого и черного цветов: в композиции нет главного и побочного «голосов», но при этом они зависят друг от друга в своем развитии. Альтернативный пример присутствует в картине «Соло коричневой черты» (1912–1913, рис. 4) и в более поздней работе «Синкопированный аккомпанемент (стаккато)» (1928, рис. 5). В них, по наблюдению А. Алексеевой, выявляется «близкий музыке способ сосуществования “солирующего голоса”, то есть линии, и дополнительных элементов, “аккомпанемента”» [2, с. 630]. Вторая работа в этой сопоставительной паре, пожалуй, ближе к интересу художника к джазу, с его особой плотной музыкальной фактурой и ритмической структурой.

Ритм, как и другие формальные характеристики, выходит в абстрактном полотне на первый план. Он не является сугубо музыкальным средством выразительности, но в музыке становится основополагающим элементом, превращая ряд звуков в артикулируемую мелодию. Пьер Брюлле справедливо замечает вслед за Купкой, что «чем больше ритма в пластическом произведении, тем сильнее оно уподобляется музыке, в которой комбинации звуков не что иное как различные индикаторы и окраски выразительной продолжительности, распределенные во времени» [5, с. 108]. В картинах Купки формы и цвета дробятся, перекликаются, но все гармонизируется ритмическим принципом. Художник активно использует локальные цвета, покрывающие плоскости, которые можно сравнить с одной нотой, звуком, «встроенным» в сложный аккорд.

Это хорошо считывается в таких полотнах, как «Композиция из желтых и серых линий» (1913), где вертикальные вытянутые плоскости переливаются оттенками разного звучания, но одной тональности. В других работах художник более минималистичен: этюд к «Вертикальным плоскостям №3» (1910–1913) кажется супрематической композицией из нескольких прямоуголь-



Рис. 4. Франтишек Купка. Соло коричневой черты. 1913. Холст, масло. Национальная галерея, Прага. Источник: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_3825

ников, пока не «проявляется» тонко нюансированный колорит. Участки локального цвета у Купки никогда не бывают просто покрашенными, у них всегда вибрирующая, фактурная поверхность. Художник заявлял, что музыка – замечательный стимул для колориста, который видит определенную «иллюзию» – «аналогию» – «возможную параллель» между «хроматизмом в музыке и музыкальностью цветов» [5, с. 105].



Рис. 5. Франтишек Купка. Синкопированный ритм (стаккато). 1928–1930. Холст, масло. 73,0 x 100,4. Национальный музей Тиссена-Борнемиса. Швейцария. Источник: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/kupka-frantisek/syncopated-accompaniment-staccato>

Таким образом, общемодернистская тенденция к созданию синтетических форм искусства, к взаимопересечению музыки и других видов искусства, обретает в творческой практике Ф. Купки своеобразное воплощение. Не существует однозначного взгляда на место музыкальной аналогии в его художественной системе. Например, Анна Алексеева скорее преувеличивает это значение, а Людмила Вачова практически отрицает его. Рассуждая о картине «Аморфа», последняя отмечает: «"Фуга" не вдохновлена музыкой и не выражает музыкальных аналогий, не говоря уже о смыслах» [15, с. 95]. Для нее термин фуга обозначает универсальный способ организации формы, задающий принцип взаимодействия частей и целого.

Думается, музыкальная аналогия, являлась не самоцелью, а скорее, средством достижения активной выразительности абстрактного произведения, так как аналогия между музыкальным и визуальным произведением обладает мощным энергетическим и идейным зарядом, воздействуя на зрителя на концептуальном и эмоциональном уровнях. Изучая восточные эзотерические практики, античные мистерии, Купка многое узнал о роли музыки, как об активном компоненте, открыл для себя, что проблема музыкальности живописи неразрывна с выражением мистичности в творчестве. Абстрактная картина мыслится Купкой как медиум, который способен открыть восприятию зрителя реальность высшего порядка. Достижение этого эффекта лишь одними визуальными средствами невозможно, поэтому он пытается найти некую новую форму выражения и восприятия. При этом Купка никогда не шел по пути «озвучивания» живописи, дополнения своих картин какими-то альтернативными сенсорными свойствами. Он оставался в рамках живописного и графического инструментария, хотя стремился его переустроить, применяя музыкальную модель.

Примечания

¹ Термин *Vibratory Modernism* или *Вибрационный модернизм* обозначает комплекс художественных явлений модернизма, связанных с научными и оккультными открытиями рубежа XIX–XX веков, связанных с волнами и вибрациями: от рентгеновских лучей до учения животном магнетизме.

² Музыкальная аналогия – это применение живописных или графических средств сходным с музыкальными принципами образом или транспонирование музыкальных форм и средств выразительности в произведение пластического искусства.

³ Симфония (гр. *symphonia* – созвучие) – 1. Крупное произведение для симфонического оркестра, написанного в форме сонатного цикла. Как правило, симфония состоит из четырех частей, однако встречаются симфонии из большого или меньшего количества частей. Иногда в симфонии используются также певцы-солисты и хор. Классический тип симфонии создали И. Гайдн, В. А. Моцарт и особенно Л. Бетховен. (Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов / Ю. Юцевич. – Киев: Музична Україна, 1988. – 176 с.)

Библиография

1. Алексеева, А.В. Музыкальная аналогия в становлении языка абстрактной живописи и графики мастеров Европы первой трети XX века: дис. ... канд.? : 17.00.04 / А.В. Алексеева ; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»], 2018. – 226 с.
2. Алексеева А.В. Орфизм Гийома Аполлинера. Античный миф и «чистая» живопись Ф. Купки, Р. Делоне и Ф. Пикабиа / А.В. Алексеева // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 5. – СПб.: НП-Принт, 2015. – С.725–732.
3. Крючкова, В.А. Кубизм. Орфизм. Пуризм / В.А. Крючкова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС :Галарт, 2000. – 176 с. Kruchkova V.A. Cubism. Orfism. Purism [Cubism. Orphism. Purism] / V.A. Kruchkova. – М.: OLMA_PRESS :Galart, 2000. – 176 s.
4. Турчин, В.С. Образ двадцатого века в прошлом и настоящем / В.С. Турчин. – М., 2003. – 345 с.

5. Brullé, P. Kupka et le rapport entre création picturale et modèle musical / P. Brullé // *Revue des études slaves*. – T. 74. – №1. – Paris: Institut d'études slaves, 2002. – P. 105–114.
6. Cassou, J., Fedit, D. Kupka F. Oeuvres / J. Cassou, D. Fedit. – Paris Pierre Tisne, 1964. – 69 p.
7. Cox Christopher. Music, Noise and Abstraction/ Ch. Cox // *Inventing Abstraction, 1910-1925* [catalogue of exhibition]. – New York: The Museum of Modern Art – P.121–132
8. Fauchereau, S. Kupka / S. Fauchereau. – Paris : A. Michel, 1988. – 128 p.
9. Henderson, L. Vibratory Modernism: Kupka, Boccioni, and the Ether of Space [Электронный ресурс] / Linda Henderson // *From energy to information: Representation in Science and Technology, Art, and Literature*. – Standford : Standford University press, 2002. – URL:http://www.academia.edu/12191040/Vibratory_Modernism_Kupka_Boccioni_and_the_Ether_of_Space
10. Kupka F. La création dans les arts plastiques / Broché: Editions Cercled'Art. – 1997. – 302 p.
11. Maur, K.V. The Sound of Painting. Music in modern art / K.V. Maur / English translation from German by J. W. Gabriel. – Munich – London – New York: Prestel, 1999. – 127 p.
12. Mladec, M. Central european influences / M. Mladec // *Kupka, 1871–1957 : a retrospective : catalogue of the exhibition* – NYC : The Solomon R. Guggenheim Museum, 1975 – P. 13–37
13. Son & lumiers [Электронный ресурс] // Centre Pompidou [сайт]. – URL: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c7Gojxn/rgAr4E>
14. Spate, V. Orphism: The evolution of non-figurative painting in Paris, 1910–1914 / V. Spate. – Oxford : Clarendon press (Oxford university press), 1979. – 409 с.
15. Vachtova, L. The stigma of the outsider / L. Vachtova // *Frank Kupka / textes de l'artiste, Karel Teige*. – Köln : [s.n.], 1981 – P. 84–97
16. Vachtova, Ludmila. Frank Kupka. Pioneer of abstract art / Ludmila Vachtova. – New-York Toronto : McGraw-HillBook, 1968 – 318 p.

References

1. Alekseeva, A.V. (2018) Musical analogy in the formation of the language of abstract painting and graphics of European masters in the first third of the twentieth century. PhD dissertation: 17.00.04. Moscow: Herzen University. (in Russian)
2. Alekseeva, A.V. (2015) Guillaume Apollinaire's Orphism. Antique myth and "pure" painting of F. Kupka, R. Delaunay and F. Picabia. *Current Issues in Theory and History of Art*, Issue 5. Saint-Petersburg: NP-Print, pp. 725–732. (in Russian)
3. Kryuchkova, V.A. (2000) Cubism. Orfism. Purism. Moscow: OLMA-PRESS:Galart. (in Russian)
4. Turchin, V.S. (2003) The Image of the Twentieth Century in the Past and Present. Moscow. (in Russian)
5. Brullé, P. (2002) Kupka et le rapport entre création picturale et modèle musical. *Revue des études slaves*, tome 74, No.1. Paris: Institut d'études slaves, pp. 105–114.
6. Cassou, J., Fedit, D. Kupka, F. (1964) Oeuvres. Paris: Pierre Tisne.
7. Cox, Ch. Music, Noise and Abstraction. *Inventing Abstraction, 1910–1925* [catalogue of exhibition]. New York, The Museum of Modern Art, pp.121–132
8. Fauchereau, S. (1988) Kupka. Paris: A. Michel.
9. Henderson L. (2002) Vibratory Modernism: Kupka, Boccioni, and the Ether of Space [Online]. In: *From energy to information: Representation in Science and Technology, Art, and Literature*. Standford: Standford University press. Available from: http://www.academia.edu/12191040/Vibratory_Modernism_Kupka_Boccioni_and_the_Ether_of_Space (date accessed 01.04.2021)
10. Kupka, F. (1997) La création dans les arts plastiques. Broché: Editions Cercled'Art.
11. Maur, K.V. (1999) The Sound of Painting. Music in modern art. English translation from German by J. W. Gabriel. Munich – London – New York: Prestel.

12. Mladec, M. (1975) Central European Influences. In: Kupka, 1871–1957: a retrospective : catalogue of the exhibition. NYC: The Solomon R. Guggenheim Museum, pp. 13–37
13. Son & lumiers [Online]. Centre Pompidou. Available from: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c7Gojxn/rgAr4E> (Date accessed: 12.10.2021)
14. Spate, V. (1979) Orphism: The evolution of non-figurative painting in Paris, 1910–1914. Oxford: Clarendon press (Oxford university press).
15. Vachtova, L. (1981) The stigma of the outsider. In: Frank Kupka / textes de l'artiste. Karel Teige. – Köln : [s.n.], pp. 84–97
16. Vachtova, L. (1968) Frank Kupka. Pioneer of abstract art. New-York – Toronto: McGraw-HillBook.



Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция - на тех же условиях»).

4.0 Всемирная

Дата поступления: 20.01.2022