

В. А. Ушакова

Трансцендентный пейзаж в книжной иллюстрации русского авангарда

Книжная графика русского авангарда довольно подробно изучена в научной литературе. Однако в большей части исследований основное внимание ученых было уделено формальным историческим аспектам возникновения футуристических книг, в особенности техникам иллюстрирования и экспериментам с типографикой. Долгое время исследователям русского авангарда не представлялся интересным анализ мотивов, встречающихся в книжной графике авангардистов. Помимо этого, зачастую внимание ученых не касалось структурных особенностей книг русского авангарда, таких как связь текста и иллюстраций, порядок и частота изображений и текста, за исключением ряда значимых изданий футуристов. Различные мотивы в книжной графике русского авангарда, а также структурная связь между элементами книги представляют собой любопытный объект для исследования. Данное исследование посвящено сравнению нескольких изданий русского авангарда, в частности книгам Е. Гуро, В. Кандинского и поэтических сборников Т. Чурилина и С. Боброва в оформлении Н. Гончаровой, в которых изображение природного ландшафта неотрывно связано с переживанием героем произведения трансцендентного опыта.

Ключевые слова: пейзаж в графике, трансцендентный опыт, вдохновение, книжная графика, livre d'artiste, русский авангард, кубофутуризм

Varvara A. Ushakova

Landscape in Russian avant-garde book

Book graphics of the Russian avant-garde is studied in detail in the scientific literature. However, much of the research has focused on the formal historical aspects of the emergence of futuristic books, especially illustration techniques and experiments with typography. For a long time, researchers of the Russian avant-garde did not find it interesting to analyze the motives found in the book graphics of the avant-garde. In addition, the attention of scientists often did not concern the structural features of the books of the Russian avant-garde, such as the relationship of text and illustrations, the order and frequency of images and text, with the exception of a number of significant publications of futurists. Various motifs in the book graphics of the Russian avant-garde, as well as the structural relationship between the elements of the book are an interesting object for research. This study is devoted to the comparison of several publications of the Russian avant-garde, in particular books by E. Guro, V. Kandinsky and poetry collections of T. Churilin and S. Bobrov in the design of N. Goncharova, in which the image of the natural landscape is inextricably linked to the experience of the hero of the work of transcendent experience.

Keywords: landscape in graphic art, transcendental experience, inspiration, book graphics, livre d'artiste, Russian avant-garde, kubofuturism

DOI 10.30725/2619-0303-2018-3-178-183

В книжной иллюстрации русского авангарда изображение природного ландшафта очень часто тематически связано с постижением лирическим героем особого духовного опыта (вдохновения). Именно такой тип пейзажа встречается преимущественно в изданиях с «около-символистскими» текстами в книгах Е. Гуро, В. Кандинского, в поэтических книгах, оформленных Н. Гончаровой для С. Боброва и Т. Чурилина. Книги Е. Гуро и В. Кандинского были изданы в начале XX в. Издания Гуро очень отдаленно связаны с книгами русских футуристов, тогда как графические особенности книги Кандинского «Звуки» близки к стилистике авангарда.

В начале 10-х гг. XX в. были изданы три книги Е. Гуро «Шарманка» (1909), «Осенний сон» (1912) и «Небесные верблюжата» (1914).

Художница снабдила свои тексты черно-белыми рисунками малого формата, виньетками и заставками. Как таковыми, иллюстрациями сопровождается только книга «Небесные верблюжата». Связь между текстами и расположенными рядом рисунками не прямая, но образно-тематическая (лес, животные, город, театр, милые вещицы). Возможно это обосновано тем, что книги «Осенний сон» и «Небесные верблюжата» были изданы уже после смерти художницы, и издатели иначе скомпоновали листы, чем предполагала Гуро.

В текстах художницы пейзаж и его составляющие наделены чертами живых существ (ветки елей описаны как лапки) или становятся человекоподобными персонажами, например, Ветер. Помимо этого, лирический герой текстов гуляет

по лесу, созерцает пейзаж на берегу озера или через окно дома. Рисунках из книг художницы вторят этим сюжетам. В нескольких изображениях природного ландшафта из книги «Небесные верблюжата» Гуро использовала необычное композиционное построение. Так в двух пейзажах с лодками и деревьями отсутствует горизонт, отчего даль кажется бесконечной. В первом рисунке лесного берега возникает ощущение, что передний план выгнулся наподобие полусферы: причал с будкой «упал» в воду справа от берега, а слева «упали» сосны. За деревьями, на далекой водной глади, видна проплывающая лодка. В другом рисунке на переднем плане изображена боком лодка. Две сосны стоят на другом берегу озера, и длинные отражения тянутся к носу лодки.

В любовании лесными пейзажами художница находила один из источников личностного вдохновения для своих текстов и рисунков, возможно сопоставляя растительную энергию природы и творческую стихию человека. На одном из рисунков из «Небесных верблюжат» за ярко пылающим высоким костром на камне изображена молящаяся фигура, со сложенными воздетыми к небу руками. Этот образ возник неслучайно в творчестве Гуро, благоговейно относившейся к растениям и животным. В двух других иллюстрациях с фигурами юноши и девушки художницей через крупные порывистые линии передан сам момент вдохновения во время рисования на природе. Эти изображения, на мой взгляд, можно воспринимать как вариант автопортрета в момент творчества.

В этих рисунках проявились особенности синтетического мировидения художницы: на изображениях пейзаж будто обволакивает персонажей, природа и творящий человек слиты вместе. Однако, скорее всего, в замысел входило синтетическое объединение природных мотивов со структурными элементами книги. Так на страницах «Шарманки» в белом поле вокруг текста встречаются небольшие значки листьев или зверей. Их можно трактовать как выход изображения в околотекстовое поле, но и как вторжение сентиментальных знаков: будто кто-то хранил в книге засушенные цветы или закладки. Обложка книги «Осенний сон» представляет собой завесу из желтых листьев, отодвинув которую, читатель мог соприкоснуться с текстом (усиление тактильного ощущения). В двух рисунках с животными Гуро создала особую композицию, максимально приблизив наблюдателя к изображению зверей. Так в композиции рисунка со щенком возникает ощущение, что маленькая собака бежит прямо на зрителя. Во втором рисунке читатель почти соприкасается с мордой

лошади, нарисованной несколькими обрывистыми линиями.

Мотивы и темы текстов и рисунков Е. Гуро по своим стилистическим особенностям тяготеют к эстетике символизма и модерна. Тема природы, театральные образы, внимание к небольшому милым предметам и мотивы детства объединяют иллюстрации Гуро и произведения художников круга «Мира искусства» и «Голубой розы».

Однако в текстах художницы переплетены художественные особенности нескольких стилистических направлений – импрессионизма, символизма и футуризма [1, с. 16]. Исследователь В. В. Костюк четко разграничила тексты художницы на символистские и постсимволистские на основе их семиотического анализа [2, с. 8–11]. По замечанию Костюк, в текстах Гуро, в отличие от текстов символистов, нет разделения понятий духа и материи. Для Елены Гуро материя и дух, живое и неживое едины. Такое понимание единства мира характерно для футуристов. Помимо этого, у Гуро, как и у русских футуристов, присутствовал интерес к теме времени, будущему, мотив лени и инфантильности, абсурдность. Один из главных пропагандистов футуризма в России Д. Бурлюк настаивал на родственности манеры Гуро футуризму [3, с. 380]. На мой взгляд, мнение Бурлюка несколько поспешно, и книги Гуро, как и в целом ее творчество, являются скорее переходным звеном между символизмом, модерном и авангардом, и тяготеют ближе к первым двум, нежели к последнему.

Помимо книг Е. Гуро, мотивы природы, несущие в себе постижение иного мира для лирического героя текста, встречаются в иллюстрациях книг В. Кандинского, в «Стихах без слов» (1903–1904) и альбоме «Звуки» (1913) [4]. Своей стилистикой книги художника близки символизму и модерну. Кандинский в иллюстрациях создал очень нестабильное пространство, насыщенное мотивами легенд и сказок. В «Стихах без слов» взгляд художника направлен в пространство перед собой. Лирический герой вслед за автором пытается ухватить пространство с мерцающей, то возникающей, то исчезающей, глубиной (глубина превращается в орнамент и наоборот). Подобное пространство с переходящей глубиной близкого в далекое есть в акварели Е. Гуро «У озера» [5, вклейка между с. 16–17].

В «Звуках» нестабильность пространства создается через повышенную ритмичность штрихов и пятен. В иллюстрациях использовано несколько типов изображений: абстракции, сказочные мотивы, восходящие к русской фольклорной традиции и средневековым образам. В виньетках встречаются напоминающие пе-

троглифы обобщенные и стилизованные изображения.

В этой книге текст и иллюстрации неотрывно дополняют друг друга – виденье лирического героя текстов вполне сопоставимо с пейзажными видами на иллюстрациях. Помимо этого, в нескольких стихотворениях Кандинский описывает перемещение цветов, например, в тексте «Видеть» – «Синее поднялось, поднялось и упало».

В изображениях к стихотворениям часто встречается важный для художника образ всадника, реже несколько всадников: два героя на конях возникают с первой страницы и появляются на протяжении всей книги, а рядом – образы отроков, персонажи в монашеских одеяниях. Кульминационный момент странствия в потустороннем мире в иллюстрациях к «Звукам» повторяется дважды – масштабное беспредметное изображение, в основе которого – напряженные черные акценты (стихотворение «Das») и разлетающиеся в стороны силуэты всадников в пятнах синего и красного (стихотворение «Warum?»).

Большинство персонажей иллюстраций активно движется – на конях, в лодках, идет толпой между скал. Тип движения почти всегда по горизонтали, часто очень резкой, вздыбленной. Если в изображениях из сборника «Стихи без слов» везде однотипная уплощенная перспектива, теряющаяся в глубоком черном цвете, и зритель, кажется, погружается в таинственный безграничный космос, то в иллюстрациях к «Звукам» постоянное обращение к диагоналям в построении листа подчеркивает напряженную динамику. Двигаются либо лирические герои, либо их окружение, пейзаж неожиданно опрокидывается на созерцающего, то вдруг он сам, зритель, возносится над пространством. Но, преимущественно в конце книги, после стихотворения «Im wald», появляются и композиции со спокойной структурой. Отдельные пейзажи в камерных виньетках переключаются с работами Е. Гуро.

На сопоставлении синего и красного построена и иллюстрация, завершающая стихотворение «Doch noch?», которую можно считать парафразом живописного полотна В. Кандинского «Озеро» (1910. Холст, масло. 98 × 103. Государственная Третьяковская галерея. Москва). В книге тема воды или волны получает отражение только на этом листе [6, с. 53]. Образы к стихотворению «Lenz» – заключительная масштабная иллюстрация, опять с красным и синим, представляет собой вариацию на тему Апокалипсиса: трубящий ангел, изображены коленопреклоненный персонаж без головы

в правом углу листа, слева – змеей (аллюзия на эсхатологическую тему в иконописи и книжной миниатюре?).

Колорит Кандинского отличается сдержанностью, нередко выстраивая цвета по парам: синее и красное, зеленое и желтое. В книге несколько ярких иллюстраций, состоящих только из цветных пятен, без черных линий и штрихов. Художник, в противовес живописным полотнам, выстраивает иллюстрации не на основе динамичной игры всполохов и пятен цвета, окружающих зрителя, но работает с пространством: лирический герой (а за ним и созерцающий) либо растворяется в окружающем пространстве, либо пейзаж изливается на него из плоскости листа. Кроме того, анализ названий поэтических произведений и ключевых метафор показывает, что для Кандинского странствие – процесс установления коммуникативных связей с миром, заголовки поэм преимущественно состоят из одного слова или имеют вопросительную форму. Подобный подход походит на поведение ребенка, именуящего узнаваемые им предметы [6, с. 200].

Кроме иллюстраций Кандинского и Гуро, мотив пейзажа был представлен в иллюстрациях Н. Гончаровой к поэтическим сборникам «Весна после смерти» (шесть литографий были созданы в 1912 г., книга издана в 1915 г.) Т. Чурилина и «Вертоградари над лозами» (1913) С. Боброва. В нескольких изображениях к первому сборнику Гончарова нарисовала безграничный пейзаж, с отсутствующим горизонтом, подобный далям в иллюстрациях Кандинского и Гуро. Однако несколько рисунков Гончаровой выполнено в преимущественно лучистой манере, что подразумевает наличие категории света, ведь лучизм – это живопись, стремившаяся передать объект через мерцание лучей света.

В стихотворениях Чурилина и Боброва присутствуют явные мотивы пути, смерти, воскресения и инициации (приобретения нового знания о мире, нового восприятия мира), и иллюстрации Гончаровой вторят этим мотивам. Так, в стихотворениях Чурилина лирический герой, точнее лирическая героиня (душа), бродит по нескольким пространствам, проходит от жизни (первая иллюстрация – «лучистский» пейзаж) через болезнь (зимние пейзажи) к переживанию опыта смерти (иллюстрация с гробом), оканчивающегося последующим болезненными видениями и ощущениями гибели. Иллюстрации Гончаровой частично воспроизводят этот путь – легкие штрихи первого изображения, будто пронизанного светом теплого дня, становятся черными штрихами деревьев в двух последующих иллюстрациях, с изображением природы [7, с. 92]. Последнюю иллюстрацию – комната в

инее (покрытая зимними узорами) или языками пламени со свечами и фигурой за пианино – на мой взгляд, можно трактовать как видение угасшего сознания.

Книга С. Боброва «Вертоградари над лозами» тесно связана с библейскими образами и выступает в качестве сакрального текста. Автор самолично выразил значимость своей работы двумя фразами: «Это издание повторено не будет» и «Всего напечатано 50 экземпляров». Золотистое изображение на обложке летящей птицы, несущей цветущую ветку, в контексте библейских ассоциаций, может быть воспринято как образ божественного посланника (голубь с оливковой ветвью, образ Духа Святого). Любопытно, мотив пролетающей птицы с цветком в клюве был создан М. Ларионовым для книги А. Крученых «Помада» (1913).

Мотив дороги, пути (путешествие души), в том числе через смерть, встречается чуть ли не в каждом стихотворении, и как и для Чурилина, в текстах Боброва этот мотив пути через смерть к воскресению имеет значение мистической инициации [8, с. 6–10]. Название сборника «Вертоградари над лозами» намекает на окончание пути к земле обетованной, к Райскому саду, ибо слово «вертоградарь» происходит от церковнославянского «вертоград», что означает «сад». Но достижение Рая возможно через смерть и воскресение. Так в стихотворении Боброва «Источник юности» старец после купания в молодящих водах, т. е. после воскресения, становится способным сжать молодую гроздь [8, с. 58]. Последним текстом книги является стихотворение-молитва «Сад господень», в нем описывается видение лирическому герою окончания его пути в божьем вертограде [8, с. 142–143]. Таким образом, вертоградари над лозами – это те души, что воскресли (те, кто смог сжать гроздь винограда) и достигли Рая.

Однако в иллюстрациях Гончаровой особое значение лозы отражается только в первой заставке. Это черно-белое изображение двух библейских персонажей, несущих огромную виноградную лозу (фигуры, несущие огромную виноградную лозу, изображены на картине Н. Пуссена «Осень» (1660–1664. Холст, масло. 118 × 160. Лувр. Париж). Это вертоградари, достигшие райской земли. Они же являются проводниками читателя: персонажи двигаются вглубь листа – зритель видит только спины героев, и следует за ними вглубь книги.

Далее, между текстами стихотворений, на отдельных разворотах помещены литографированные иллюстрации. В рисунках художницей были использованы два цвета – темно-синий и коричневый. Однако иллюстрации и текст

в книге «Вертоградари над лозами» более автономны, отделены друг от друга, чем в книгах Кандинского и Гуро. Гончарова поместила изображения на отдельные развороты.

Большая часть изображений в книге Боброва и Гончаровой представляют собой пейзажи. Они прорисованы динамичными, упругими линиями, что создает ощущение трепетания листвы, облаков и вод, такая трактовка художницей природных видов воплощает образы природы в стихотворениях поэта. Пространству природы Бобров в своих текстах придавал значение прообраза райской земли и воспринимал как благостный мистериальный локус, но не лишенный своей необузданности и опасности. Именно во время путешествий или медитаций лирического героя стихотворений в границах этого пространства ему открывается видения Рая или истинные знания о мире. На мой взгляд, Н. Гончаровой были воплощены три типа пейзажа в иллюстрациях: пейзаж как виденье Рая, пейзаж как место открытия герою неких сакральных знаний и пейзаж-утешение.

Иллюстрация Н. Гончаровой к стихотворению «На острове Схерия» являет тип пейзажа как прообраза Рая. Герой стихотворения – не названный Бобровым по имени Одиссей – наблюдает за игрой феакийских девушек в мяч, но провидит образ искомой им родной земли. Умалчивание имени героя поэтом позволяет сделать предположение, что под этим персонажем метафорически подразумевается странствующая душа.

В стихотворениях «Милый рок» и «Каменная баба» лирический герой через созерцание природных пространств приобщается к познанию сил мироздания и особым знаниям [8, с. 38–39, 110–111]. К первому тексту Гончарова создала ночной горный пейзаж с крошечной фигуркой персонажа. Фигурка вздымает руки вверх к испещренному движениями светил небосводу. В этом жесте воздетых рук воплощается восхищение героя силами мира, значение которых он постиг. В иллюстрации ко второму стихотворению контрастное изображение маленьких деревьев и огромных каменных истуканов, нарисованных неяркими штрихами, передает преклонение героя стихотворения перед древними статуями.

Другой тип пейзажа, пейзажа в роли утешительного пространства, художница создала к стихотворениям «Опал» и «Побег». Герои этих текстов обижены людьми и ищут спасения в окружающем их ландшафте.

В противовес одухотворенной природе, дающей лирическому герою покой и истинное знание, Бобров в стихотворении «Весна» создал

образ комнаты, человеческого жилища, в котором герой, несмотря на прекрасную погоду за пределами комнаты, томится размышлениями о смысле своей жизни. Итогом такого заточения героя и его настроения становится исчезновение персонажа. Возможно поэтом здесь подумывалось самоубийство. В изображении к этому стихотворению художница на переднем плане поместила природное начало – огромную цветущую ветвь, нарисовав в левой части иллюстрации, обрамленной портверами, похожими на рисунок стволов деревьев, силуэт кресла героя, символ угнетающего его быта [8, с. 84–85, 104–105, 132–133].

В отдельную группу выделяются два пейзажа с изображением водного пространства. Для поэзии Боброва, точно так же как для Гуро, был важен мотив леса и трав, существенным являлся мотив воды и тема странствия вдоль реки. Водная стихия для Боброва сопутствует лирическому герою во время его путешествий (к Раю) и становится проводником к сакральному знанию – так герой текста «Поток», гуляя вдоль реки, обретает понимание мира. Буря на воде в стихотворении «Жизнь», символизирует перипетии судьбы, а разбитая лодка – крушение мечты. Вода принуждает героя к затворничеству на острове в стихотворении «Посейдон», а остров становится вынужденной остановкой Одиссея перед окончанием его путешествия домой в тексте «На острове Схерия». Причем, в последнем стихотворении остров Схерия воспринимается как один из блаженных остров мертвых, и неназванный герой описывает свое видение благодатной земли (Рая). Однако вода фонтана юности становится метафорой воскресения в стихотворении «Источник юности» по мотивам картины Лукаса Кранаха (1546. Дерево, масло. 186 × 122. Берлинская картинная галерея. Берлин) [8, с. 34–39, 42–43, 57–58, 59–63]. Бобров неоднократно сравнивал водную гладь со стеклом, например, в уже упомянутом стихотворении «Поток» кони-лучи разбивают сапфировое стекло воды. В иллюстрациях Гончаровой нет такой широкой трактовки образа, художница изобразила два состояния воды – застывшей глади и воды бушующей, напоминающей граненый кристалл. В этих изображениях метафора о лучах, дробящих стекло воды, находит свою параллель в «лучистой» манере изображения (лучи дробят стекло воды у поэта, лучи дробят изображение у художницы).

Различные по своей манере исполнения в пейзажах Е. Гуро, В. Кандинского и Н. Гончаровой объединяет несколько общих признаков. Особое трансцендентное значение пейзажа для персонажа усилено в иллюстрациях через

графическую манеру изображения или композиционное построение (например, горизонтальная перспектива). Редко, в основном у Кандинского, использован для этой цели цвет. Практически во всех иллюстрациях персонаж входит во взаимоотношения с пейзажем через путешествие, прогулку, режю, например у Гуро, через созерцание. Лирический герой, обладающий особой восприимчивостью, всматривается в безбрежные дали, большие и малые, пространства. Он ищет свое вдохновение (у Гуро) или наблюдает за преобразованием мира, за тем, как старое обличье вещей расплывается, трескается под напором их истинного вида (у Кандинского и Гончаровой); тема сродни образу будетлянина как человека будущего, обладающего способностями изменять пространство и путешествовать во времени). При просмотре иллюстраций Кандинского и Гончаровой возникает ощущение разлома. Этому способствует стилистика изображений, состоящих из дискретных линий и множества пятен. В некоторых рисунках герой в порыве восхищения или удивления сливается с окружающим его миром (рисунок Гуро на тему вдохновения, всадники Кандинского или его же виньетка с девушкой и лебедями, иллюстрация с ночным пейзажем Гончаровой).

Однако у Гуро в пейзаже изображен только поэт, т. е. тот, кто видит, чувствует и знает, тот, на кого нисходит вдохновение. У Кандинского напротив, герой рисунков редко изображен в одиночку и, в отличие от созерцающих героев рисунков Гуро, персонаж рисунков Кандинского активно устремлен куда-то. Художник часто изображал массовые шествия, движения толпы. В рисунках Гончаровой к стихотворениям Чурилина и Боброва также часто изображен один персонаж, причем он помещен в личные отношения с определенным местом. Герой наедине с природой, как и в графике Гуро, только в ее рисунках зритель становится на место персонажа.

В противовес трансцендентному дикому (лесному) пейзажу в книгах авангардистов, у художников круга «Мира искусства» пейзаж всегда благобно сосуществует с человеком. Так в их графике часто встречается образ сада или идиллической поляны. Это прирученная, сказочная природа, покровительствующая человеку, как в гуашах А. Бенуа, К. Сомова, виньетках Л. Бакста. С образом сада практически неотрывно связан эротический мотив – природа покровительствует влюбленным из любой выбранной художниками эпохи – от античных Дафниса и Хлои до современников на рисунке К. Сомова «В лесу» (1914. Холст, масло. 113 × 142. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург). Однако в не-

скольких произведениях, например, на картинах Е. Лансере, в иллюстрациях А. Бенуа к «Медному всаднику», природа предстает в образе гневной и опасной водной стихии. Произведение Бенуа воспринимается как антитеза сказочному урагану из «Азбуки». Апофеоз этого образа был представлен Л. Бакстом в «Античном ужасе».

Помимо изображений пейзажа в иллюстрациях Е. Гуро, В. Кандинского и Н. Гончаровой, этот жанр присутствует в книжной графике В. Каменского, М. Ларионова, П. Филонова. Однако в рисунках этих художников пейзаж встречается редко и не наделен особым смысловым и символическим значением, в противовес видам города и изображениям различных помещений, несущих в себе другую семантику.

Список литературы

1. Гуро Е. Г. Небесные верблюжата: избранное. Санкт-Петербург: Лимбус пресс, 2001. 242 с.
2. Костюк В. В. Поэзия и проза Елены Гуро: к проблеме творческой индивидуальности: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 01 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2005. 21 с.
3. Поляков В. В. Книги русского кубофутуризма. 2-е изд., испр., доп. Москва: Гилея, 2007. 550 с.
4. The Museum of Modern Art (MoMA). URL: <https://momoma.org> (дата обращения: 17.07.2018).
5. Ковтун Е. Ф. Живые истоки // Искусство Ленинграда. 1989. № 2. С. 30–44 + 4 с. вклейка между с. 16–17.
6. Турчин В. С. Кандинский: опыты разных лет: сумма искусств, худож. в России и в Германии, живопись, музыка, театр, стихи, взгляд из России. Москва: Гос. ин-т искусствознания: Libri di arte, 2008. 331 с.
7. Чурилин Т. В. Весна после смерти: стихи. Москва: Альциона, 1915. 92 с.
8. Бобров С. П. Вертоградари над лозами: стихи / рис. Н. Гончаровой. Москва: Лирика, 1913. 162 с.

References

1. Guro E. G. Heavenly colts: selected works. Saint Petersburg: Limbus press, 2001. 242 (in Russ.).
2. Kostyuk V. V. Poetry and prose by Elena Guro: to problem of creative individuality: abstr. of dis. on competition of sci. degree PhD in philology: 10. 01. 01 / Herzen Russ. State Ped. Univ. Saint Petersburg, 2005. 21 (in Russ.).
3. Polyakov V. V. Russian cubo-futurism books. 2nd ed., corr., add. Moscow: Gileya, 2007. 550 (in Russ.).
4. The Museum of Modern Art (MoMA). URL: <https://momoma.org> (accessed: July 17. 2018).
5. Kovtun E. F. Origins of live. *Iskusstvo Leningrada*. 1989. 2, 30–44 + 4 pasting between 16–17 (in Russ.).
6. Turchin V. S. Kandinskii: experiments of different years: sum of arts, artist in Russia and in Germany, painting, music, theater, poetry, view from Russia. Moscow: State Inst. of Art Studies: Libri di arte, 2008. 331 (in Russ.).
7. Churilin T. V. Spring after death: poems. Moscow: Al'tsiona, 1915. 92 (in Russ.).
8. Bobrov S. P.; Goncharova N. (artist) Vertogradari over vines: poems. Moscow: Lirika, 1913. 162 (in Russ.).