

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

На правах рукописи

Костикова Неля Николаевна

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО
СТАНИСЛАВА ИГНАЦИЯ ВИТКЕВИЧА В КОНТЕКСТЕ
ИСКУССТВА РАННЕГО РУССКОГО АВАНГАРДА**

Том I

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Турчинская Елена Юльевна,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры
русского искусства Санкт-Петербургской
академии художеств имени Ильи Репина

Санкт-Петербург
2024 г.

ТОМ I

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ ВИТКЕВИЧА В РАННИЙ ПЕРИОД ЕГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА (1902–1914)	20
1.1. Развитие средств художественной выразительности пейзажей Виткевича.....	20
1.2. Тенденции модернизма и экспрессионизма в художественном цикле «Чудовища»	30
1.3. Стилистические особенности ранних портретов Виткация	41
Глава 2. ИСТОРИЯ ПРЕБЫВАНИЯ ВИТКЕВИЧА В РОССИИ (1914–1918 гг.)	55
2.1. Виткаций и художественная жизнь петроградской Полонии	55
2.2. Виткевич и русская художественная среда	70
Глава 3. ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ И МИРОВОЗЗРЕНИЯ ВИТКАЦИЯ В РОССИИ.....	86
3.1. Работа Виткевича «Новые формы в живописи и вытекающие отсюда недоразумения» и теоретическая мысль русского авангарда 1910-х годов....	86
3.2. Средства художественной выразительности портретов и композиций Виткация в России.....	102
3.2.1. Новый принцип формообразования	102
3.2.2. Новый подход к цвету.....	124
Глава 4. ТЕНДЕНЦИИ РУССКОГО АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВИТКАЦИЯ ПОСЛЕ ВОЗВРАЩЕНИЯ В ПОЛЬШУ	134

4.1. Онтологический аспект живописных композиций Виткация 1918–1924 годов и поиски универсального художественного языка русских авангардистов 1910-х годов.....	134
4.2. Творческий метод Виткевича и «принцип свободного копирования» М. Ларионова	153
4.3. Радикализм портретной фирма «С.И. Виткевич» (1925–1939) как отражение нонконформистских стратегий поведения художников русского авангарда начала XX века.....	166
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	183
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	187
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Каталог произведений Виткевича русского периода (1914–1918).....	226
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Хроника жизни и творчества Виткевича в России (1914–1918).....	233
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Хроника жизни и творчества Виткевича (1925–1939) ...	242
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Основные события художественной жизни петроградской Полонии 1914–1918 годов (по материалам прессы, издаваемой в Петрограде на польском и русском языках)	249
ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Краткий биографический справочник членов Петроградской Полонии (1914-1918)	273

ТОМ II

Список иллюстраций	4
Альбом иллюстраций.....	23

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Виткаций в Польше — личность легендарная, однако в России произведения польского художника-экспрессиониста, драматурга, писателя, философа и фотографа Станислава Игнация Виткевича с игровым именем (не псевдонимом) Виткаций известны в основном знатокам польской литературы и театра. Живописное наследие Виткевича россиянам практически незнакомо, больше повезло его фотографическому творчеству. В связи с юбилейным 2015 годом Виткевичей¹ выставка фотографий Виткация была показана в нашей стране трижды². Один из российских литературных критиков с сожалением заметил, что «сегодня у нас о Виткации [...] знают лишь те, кто сильно хотел о нём узнать»³. Присутствие в биографии Виткевича русского периода обостряет сложившуюся историческую несправедливость. Именно под влиянием интеллектуально-художественной среды, в которой художник оказался во время своего четырёхлетнего пребывания в России (с октября 1914 по июль 1918 гг.), произошла трансформация его художественного стиля, вырос масштаб задач изобразительного творчества, сформировалась эстетическая теория современной живописи, изменилось мировоззрение. Влияние русского изобразительного аванграда на творчество Виткация давно признано польскими исследователями, но пока не было написано работ, которые бы раскрывали тему широко и комплексно. «Для России Виткевич не может быть фигурой безразличной. [...] У нас он может

¹ 2015 год решением Польского Сената в Польше был признан годом Виткевичей — (100-летие со дня смерти Станислава Виткевича-отца и 130-летие со дня рождения сына Станислава Игнация Виткевича (Виткация)).

² 23 сентября — 15 ноября 2015 года — выставка фотографий в московском центре имени Вс. Мейерхольда, в феврале 2016 года — в Институте филологии и межкультурной коммуникации Казанского Федерального Университета и с 15 апреля по 15 мая 2016 года — в Центре современной культуры «Смена» в Казани. — Выставка «Виткацы. Фотографии» в «Смене» 26 апреля — 15 мая 2016 года // Центр современной культуры «Смена». Г. Казань [Информация о выставке]. — URL: https://vk.com/vitkacy_smena (дата обращения: 10.07.2017).

³ Из Е. Генезипы, Тикондероги, Афаназоли и Коцмолухи (Станислав Игнаций Виткевич? «Ненасытимость», М.: «Вахазар», «Рипол Классик», 2004) [Рецензия на роман] // Топос : литератур.-филос. журн. 2004. 14 апр. [Сетевой журнал]. URL: <http://www.topos.ru/article/2252> (дата обращения: 03.08.2021).

быть воспринят как «свой». [...] Созданное им представляет для России особый интерес — как весьма пристальный и пронизательный взгляд извне на нашу суть»⁴.

Актуальность настоящей диссертации определена тем, что впервые не только в российском, но и в европейском искусствоведении предпринимается попытка рассмотрения изобразительного творчества Виткация в контексте раннего русского авангарда. Данная работа расширяет знания об особенностях развития русского авангарда начала XX века — уникального явления отечественного и мирового искусства, а также открывает в России новое имя с творческим наследием, генетически близким нашей культуре. Россия и Польша имеют богатую и давнюю историю художественных связей, определённых общими славянскими корнями, духовной, интеллектуальной и эмоциональной близостью наших народов.

Степень разработанности темы. Анализ научной и исследовательской литературы по теме диссертации показал, что сегодня не существует публикаций с глубоким и всесторонним анализом изобразительного творчества Виткация в контексте русского авангарда. Иностранные исследователи обращаются к изучению его художественного наследия фрагментарно и не связывают воедино весь творческий путь. Фокус внимания при изучении наследия русского периода направлен на поиск влияний отечественного и европейского искусства на его художественный стиль или на поиск недостающих биографических сведений. Влияние изобразительного искусства русского авангарда на художественный стиль и мировоззрение Виткация не рассматривается как системное и пролонгированное, но как эпизодическое, в рамках отдельных произведений, стилистических нюансов. Среди первых исследователей живописи Виткация Г. Блум⁵, М. Порембский⁶,

⁴ *Базилевский А.* Виткевич: повесть о вечном безвременье. М. : ИМЛИ им. А. М. Горького РАН ; Наследие, 2000. с.172

⁵ *Blum H.* Stanisław Ignacy Witkiewicz. Twórczość plastyczna. Słowo wstępne // Stanisław Ignacy Witkiewicz. Twórczość plastyczna. Katalog wystawy / red. A. Bochnak. Kraków : Muzeum Narodowe, 1966. S. 23–24.

⁶ *Porębski M.* Sztuka naszego czasu. Zbiór szkiców i artykułów krytycznych z lat 1945–1955. Warszawa : Wydawnictwo Sztuka, 1956. 235 s.

А. Костоловский⁷, П. Петровский⁸, В. Штаба⁹. В книге последнего «Игра с искусством» автор — один из немногих — рассматривает все изобразительное наследие Виткация и подчеркивает влияние русского авангардного искусства на его живопись и теоретические взгляды. Но исследователь не видит продолжения этого влияния в послевоенный период творчества художника и не рассматривает его ранний период как подготовительный этап к восприятию радикализма изобразительного искусства русского авангарда. При всех очевидных достоинствах, тонких и точных наблюдениях Штабы, сегодня его работа нуждается в обновлении и актуализации. Искусствовед И. Якимович известна как автор каталога живописи Виткевича, в котором она собрала более 3000 позиций¹⁰. В статье «Виткаций в России»¹¹ Якимович в поисках влияния русского искусства на живопись польского авангардиста предложила широкий ряд имён представителей нашего искусства, но её версии не всегда убедительны, им не хватает обоснований и доказательств. Наиболее целостное исследование польского искусствоведа А. Жакевич посвящено раннему периоду изобразительного творчества Виткевича¹². В статьях «Виткаций и Россия» и «Петербургские приключения Виткация»¹³ Жакевич ищет «ключ» к произведениям русского периода творчества художника в генезисе персонажей и сюжетов его произведений и отрицает, в отличие от коллег, влияние русского авангарда. «Нет большого смысла насильно искать влияния русской живописи на живопись Виткация. С так называемым

⁷ *Kostolowski A.* Firma Portretowa «S. I. Witkiewicz» // *Miesięcznik Literacki*. 1970. Nr 3. S. 59–65; Nr 4. S. 58–60.

⁸ *Piotrowski P.* Portrety i społeczeństwo. O Firmie Portretowej «S. I. Witkiewicz» // *Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1980. Nr 10 / red. K. Kalinowski. S. 155–168.

⁹ *Sztaba, W.* Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. 298 s.

¹⁰ *Jakimowicz I.* Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1939 : Katalog dzieł malarskich. — Warszawa : Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990. 162 s.

¹¹ *Jakimowicz I.* Witkacy w Rosji // *System i wyobraźnia. Wokół malarstwa Witkacego*. Wrocław : Wydawnictwo «Wiedza o Kulturze» Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, 1995. S. 15–38.

¹² *Żakiewicz, A.* *Młodość chłopczyka*. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. 270 s.

¹³ *Żakiewicz A.* Petersburgskie przygody Witkacego // *Biuletyn Historii Sztuki*. 2004. Nr 1–2. S. 169–194.

авангардом под знаком Малевича художник не имел ничего общего, из больших художников ценил и подражал прежде всего Гогену, картины которого видел ещё до войны»¹⁴. Недооценка роли русского авангарда может быть объяснима недостатком информации об истории и достижениях этого явления отечественного искусства за рубежом, особенно с учетом быстрой динамики роста знаний о нем в последние десятилетия.

Русский период продолжает оставаться наименее изученным отрезком биографии Виткация. Авторы вынужденно исключают его из своих исследований. «Множественный портрет Виткация» Я. Деглера хронологически начинается с 1918 года¹⁵. «Юность мальчика» А. Жакевич¹⁶ посвящена периоду до 1914 года. «Война Виткация» К. Дубинского¹⁷ хронологически охватывает именно русский период, но посвящена только службе Виткация в Царской Армии. Его художественная деятельность в России, контакты с представителями искусства, влияние русского авангарда на трансформацию стиля и мировоззрения Виткация остались за пределами монографии Дубинского. Живопись русского периода представлена сегодня в усечённом объёме. Из сотен созданных в России работ специалистам известно около восьми десятков¹⁸. «От виткевичевской россики почти ничего не осталось. Следы впечатлений, фундаментально воздействовавшие на писателя, рассеяны в виде фрагментов в разных книгах»¹⁹, — подытоживает исследователь и переводчик А. Базилевский, автор докторской диссертации о

¹⁴ *Żakiewicz A.* Witkacy a Rosja. [Tekst z katalogu wystawy «Warszawa — Moskwa / Moskwa — Warszawa 1900–2000»] // «Zachęta» Narodowa Galeria Sztuki. Warszawa, grudzień 2004. [Электронный ресурс]. URL: www.culture.pl (дата обращения: 12.07.2018).

¹⁵ *Degler J.* Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939). Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009. 560 s.

¹⁶ *Żakiewicz, A.* *Młodość chłopczyka.* O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. 270 s.

¹⁷ *Dubiński K.* *Wojna Witkacego, czyli kumbal w galifetach.* Warszawa : Wydawnictwo Iskry, 2015. 308 s.

¹⁸ Оставленные Виткацием в нашей стране картины могут храниться в частных коллекциях, в запасниках музеев не атрибутированные или приписываемые другим авторам.

¹⁹ *Базилевский А.* Виткевич: повесть о вечном безвременье. М. : ИМЛИ им. А. М. Горького РАН ; Наследие, 2000. с. 174

литературном творчестве Виткация²⁰. Теоретическое и философское творчество Виткация затрагивалось в целом ряде диссертаций уже с начала 60-х годов. Среди них — научные работы²¹ Е. Курбатовой, Я. Сарны, П. Курицына, Н. Якубовой, В. Мочаловой, Л. Новиковой и П. Степановой. После публикации в России переводов драматургических, литературных, философских и публицистических текстов Виткация²² стала заметна положительная динамика их использования в научных трудах отечественных исследователей²³. Однако живопись польского визионера по-прежнему не попадает в поле зрения наших искусствоведов. Статья о Виткации в книге итальянского автора А. Аккатино²⁴ стала первым и пока единственным текстом на русском языке о живописи польского визионера. Одной из основных проблем изучения живописи Виткация в контексте изобразительного

²⁰ *Базилевский А. Б.* Творчество Станислава Игнация Виткевича и польская литература гротеска : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.05. — М. : ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2000. 42 с.

²¹ *Курбатова Е. С.* Польский подпольный театр // Литература антифашистского сопротивления в странах Европы 1939–1945. М. : Наука, 1972. С. 152–172; *Сарна, Я. В.* Критический анализ философии Станислава Игнацы Виткевича (1885–1939) : (Опыт материалистической интерпретации монадологии Лейбница) : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.03 / Сарна Ян Владыслав; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 1973. 19 с.; *Курицын П. Д.* Критический анализ концепции гибели культуры (на материале философии С. И. Виткевича) : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.03 / Курицын Павел Дмитриевич; Ленингр. гос. ун-т. Л., 1981. 22 с.; *Якубова Н. О.* Драматургия Виткация и культура «Молодой Польши» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Якубова Наталия Олеговна; Рос. акад. театр. искусства. М., 1996. 24 с.; *Мочалова В. В.* Семантика русскоязычных заимствований у С. И. Виткевича и образ России // *Studia Polonica*. К 60-летию Виктора Александровича Хорева. М. : Ин-т славяноведения и балканистики РАН, 1992. С. 117–133; *Новикова Л.* Станислав Игнаций Виткевич (1885–1939). Театральная теория и режиссура : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Новикова Лилия Михайловна; С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства. СПб., 1999. 175 с.; *Степанова П. М.* Польский театральный Петербург : Мицкевич. Виткевич. Мрожек. СПб. : Генер. консульство Респ. Польша в С.-Петербурге, 2009. 83 с. : ил.

²² *Виткевич С. И.* Странность бытия : Философия. Эстетика. Публицистика / пер. с пол.; ред.-сост. А. Базилевский. М. : Вахазар ; Пултуск : Гуманитар. акад., 2013. 710 с.

²³ *Кузьменко Г. П.* Рационализм в контексте кризиса культуры (Философский анализ постклассических тенденций духовной ситуации XIX–XX веков) : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.03 / Кузьменко Геннадий Павлович; Мурман. гос. техн. ун-т. Мурманск, 2004. 172 с.; *Джурова Т. С.* Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Джурова Татьяна Сергеевна; С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства. СПб., 2007. 184 с. : ил.; *Санаева Г. Н.* Поэтика драматургии Тадеуша Ружевича : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Санаева Галина Николаевна; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького Рос. акад. наук. М., 2009. 24 с.

²⁴ Станислав Игнаций Виткевич. Виткацы, гений-бунтарь // *Аккатино А.* Таланты без поклонников. Аутсайдеры в искусстве. М. : Слово, 2020. С. 38–42.

искусства русского авангарда является отсутствие разнообразия исследовательских подходов и методов. Изучение историко-биографического аспекта превалирует над анализом эстетических свойств самой изменяющейся во времени формы произведения Виткевича. Актуальность темы диссертации определяется перечисленными обстоятельствами и позволяет считать её своевременной.

Объектом исследования являются произведения живописи и графики Виткевича, его художественные и теоретические тексты, документальные источники о его жизни и творчестве.

Хронологические рамки исследования включают художественные произведения Виткевича с начала 1900-х годов до его гибели в 1939 году.

Предмет исследования — влияние изобразительного искусства раннего русского авангарда на живопись, графику, эстетические взгляды и мировоззрение Виткевича.

Цель исследования — поиск следов влияния русского искусства 1910-х годов, социально-культурной среды Петрограда и Москвы 1914–1918 годов на трансформацию художественного стиля и мировоззрения Виткевича, изучение дальнейшей эволюции этих изменений в его послевоенном изобразительном творчестве.

Задачи исследования:

Определить основные периоды развития изобразительного творчества Виткевича, выявить особенности художественного стиля в каждом из них. Показать значимость интеллектуально-художественного багажа русских лет биографии художника для развития его изобразительного творчества, эстетической мысли, трансформации мировоззрения в период пребывания в России и после возвращения на родину.

Проследить динамику художественного языка живописи Виткевича в ранний период — от натурализма до модерна. Определить готовность художника к радикальным стилистическим изменениям, которые произошли в России.

Воссоздать методом реконструкции не известные ранее страницы биографии Виткевича (1914–1918), его творческую деятельность в рамках художественной жизни петроградской Полонии и взаимодействие с представителями русского авангардного искусства.

Исследовать текст созданной Виткацием в России эстетической работы «Новые формы в живописи» (1919) в контексте основных теоретических идей русских авангардных живописцев 1910-х годов. Проанализировать средства художественной выразительности (форму, цвет, композицию) «русского» изобразительного материала Виткация, определить их характер как синтез достижений европейского модерна и русского экспрессионизма.

Исследовать онтологический аспект изобразительных произведений Виткация периода «большой живописи» (1919–1924) в контексте визионерских концепций художников раннего русского авангарда, их поисков универсального художественного языка для выражения порядка Сущего на полотне.

Рассмотреть стратегию появления, существования и «продукцию» портретной фирмы Виткация как результат знакомства польского художника с радикальными поведенческими стратегиями русских авангардных живописцев в продвижении своего новаторского искусства в обществе в условиях зарождающегося художественного рынка.

Оценить важность глубокого и всестороннего влияния изобразительного искусства раннего русского авангарда на формирование яркой творческой индивидуальности Виткация в период его пребывания в нашей стране. Подчеркнуть пролонгированное действие интеллектуально-художественного багажа русских лет на послевоенное творчество Виткация.

Гипотеза. Именно в России произошло рождение творческой индивидуальности «Виткаций» с оригинальным художественным стилем и эстетической теорией «Чистой Формы» в искусстве. Это стало результатом интенсивных поисков польского художника в живописной практике, его аналитической работы в области теории искусства, начатой в довоенный период. Эта работа продолжилась в России, которая в 1910-е годы стала эпицентром

мировой новаторской живописи. В нашей стране трансформировался художественный стиль Виткация, его мировоззрение, пришло осознание новой роли живописца в обществе и новых задач современного искусства. Виткацием были усвоены и переработаны множество художественных и стилистических приёмов русских новаторских живописцев, их основные идеи о теории современного изобразительного искусства и стратегии поведения на художественном рынке. Панживописная концепция модернизма, под влиянием которой происходила реформа в русском театральном искусстве, повлияла и на формирование концепции авторского театра Виткация, стиля его драматургии, сценографии пьес. Интеллектуально-художественная среда 1910-х годов в России побудила Виткация начать работу над главным философским трудом «Понятие Существования и вытекающие из него понятия и утверждения» (1917–1932).

Теоретико-методологическими основами исследования послужили труды отечественных и зарубежных философов, в первую очередь Н. Бердяева²⁵, О. Шпенглера²⁶, Ф. Ницше²⁷ и Ю. Лотмана²⁸, Н. Лосского²⁹, А. Белого³⁰, П. Флоренского³¹. Важными ориентирами для формирования концепции данной работы стали основные положения теории искусства Г. Вёльфлина³², иконологии

²⁵ *Бердяев Н. А.* Кризис искусства. Репр. изд. 1918 г. М. : Интерпринт, 1990. 48 с.

²⁶ *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории : в 2 т. / пер. Н. Ф. Гарелина. Минск : Попурри, 2019. — 656 + 704 с.

²⁷ *Ницше, Ф.* Полное собрание сочинений : в 13 т. / пер. с нем. В. М. Бакусева, Ю. М. Антоновского, Я. Э. Голосовкера и др. — М. : Культурная революция, 2005–2014.

²⁸ *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб. : Академический проект, 2002. 544 с.

²⁹ *Лосский Н. О.* Избранные труды. М. : Политическая энциклопедия, 2010. 840 с.

³⁰ *Белый А.* Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М. : Республика, 1994. 528 с.

³¹ *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М. : Прогресс, 1993. 324 с.

³² *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М. : В. Шевчук, 2009. 344 с.

Э. Панофского³³, а также суждения о новом искусстве Н. Пунина³⁴ и богатый практический опыт рассказа В. Леняшина о «жизни» подлинной живописи настоящих мастеров³⁵. «Авангард на Дальнем Востоке» Е. Турчинской дал примеры формально-стилистического анализа произведений живописи начала XX века, времени смены парадигмы искусства³⁶. Родовые свойства экспрессионизма, сформулированные этим же автором, помогли лучше понять природу экспрессионизма³⁷. Подход к анализу живописи А. Курбановского стал образцом глубокого слияния философского и искусствоведческого начал в одном исследовании³⁸. Этапы и особенности развития русского авангарда раскрываются в работах отечественных и зарубежных искусствоведов — «Авангард в культуре XX века. 1900–1930. Теория. История. Поэтика»³⁹, «Русский авангард» А. Крусанова⁴⁰ и др. Отдельные вопросы теории авангардного искусства изучены в работах⁴¹ И. Азизян, Н. Тарабукина, О. Кривцуна и др. Живопись ключевых фигур

³³ Панофски, Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009 (англ. 1939). 480 с.; *Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от Античности до классицизма.* СПб. : Андрей Наследников, 2002. 237 с.

³⁴ *Пунин, Н.* Выходы из кубизма // Пунин, Н. О Татлине. Архив русского авангарда. — М. : РА, 1994. С. 42–52.

³⁵ *Леняшин В. А.* Единица хранения. Русская живопись. Опыт музейного истолкования. СПб. : Арт-салон «Золотой век», 2014. 438 с.

³⁶ *Турчинская, Е. Ю.* Авангард на Дальнем Востоке. «Зелёная кошка», Бурлюк и другие. СПб. : Алтейя, 2015. 146 с.

³⁷ *Турчинская, Е. Ю.* Пластическое мышление и его типы в живописи русских художников-экспрессионистов (1900-е — 1920-е гг.): сложение новой формы повествовательности // Научные труды. — Вып. 55: Вопросы теории культуры. — Окт./дек. — СПб. : С.-Петербург. акад. художеств им. И. Е. Репина, 2020. — С. 262–276

³⁸ *Курбановский А. А.* Новейшее отечественное искусство (Методологические аспекты исследования): автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Курбановский Алексей Алексеевич; Гос. Рус. музей. СПб., 1998. 28 с.

³⁹ Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.) : Теория. История. Поэтика : в 2 т. М. : ИМЛИ РАН, 2010. 702 + 598 с.

⁴⁰ *Крусанов, А.* Русский авангард 1907–1930 (Исторический обзор) : в 3 т. 2-е расшир. изд. Т. 1: Боевое десятилетие. Кн. 2. М. : НЛО, 2010. 1097 с.

⁴¹ *Азизян, И. А.* Диалог искусств XX века. — М. : Изд-во ЛКИ, 2008. 573 с.; *Тарабукин, Н.* Проблема пространства в живописи // Вопросы искусствознания. — 1993. — № 1. — С. 311–359; Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / отв. ред. *О. А. Кривцуна.* М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2019. 352 с.; *Турчинская, Е. Ю.* Пластическое мышление и его типы в живописи русских художников-экспрессионистов (1900-е — 1920-е гг.): сложение новой формы повествовательности // Научные труды. Вып. 55: Вопросы теории культуры. Окт./дек. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств им. И. Е. Репина, 2020. С. 262–276.

раннего русского авангарда (Н. Кульбина, К. Малевича, М. Ларионова, П. Филонова, Д. Бурлюка и др.) — в ряде публикаций⁴². Особое внимание уделено истории и теории органического движения в искусстве 1910-х годов⁴³ — в публикациях А. Повелихиной, С. Бирюкова, Ю. Андреевой, М. Тильберг, Н. Мислер, Д. Боулта, Е. Ковтуна, Н. Лосского. В сборнике статей об органической культуре в европейском и русском искусстве «Суперорганизм» из Художественного музея в Лодзи (Польша)⁴⁴ найдено много полезной информации, как и в сборниках докладов конференций «Космизм и органицизм: эволюция и актуальность»⁴⁵. Неоценимым источником знаний о русском авангардном

⁴² *Сарабьянов, Д. В., Шатских, А. С.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. М. : Искусство, 1993. 416 с.; *Христолюбова, Т. К. С.* Петров-Водкин. Мировоззрение и творчество. СПб. : Алетейя, 2014. 124 с.; *Иньшаков, А. Н.* Михаил Ларионов: русские годы. М. : Гнозис, 2010. 326 с.; *Турчинская, Е. Ю.* Давид Бурлюк и Петербург // Научные труды. Вып. 40: Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2017. С. 131–151; *Калаушин, Б. М.* Николай Кульбин : Документы: Статьи, дневники Н. И. Кульбина. Неопубликованное. Воспоминания. Материалы. Библиография. Летопись художественной жизни 1986–1995 // Аполлон : альманах. Т. I, кн. II. СПб. : Аполлон, 1995. 556 с.; *Бобринская, Е.* Русский авангард: границы искусства. М. : НЛО, 2006. 304 с. и другие.

⁴³ *Повелихина, А.* Возврат к природе. «Органическое» направление в русском авангарде XX века // *Studia Slavica Finlandensia*. Школа органического искусства в русском модернизме : сб. ст. Т. XVI/1. Helsinki : [б. и.], 1999. С. 11–30; Елена Гуро поэт и художник, 1877–1913 : Живопись, графика, рукописи, книги : кат. выст. / авт.-сост. и авт. вступ. ст. А. В. Повелихина; Гос. музей истории С-Петербур.; Рукопис. отд. Ин-та рус. лит.; Рос. гос. архив лит. и искусства. СПб. : Мифрил, 1994. 113 с.; *Костров, Н. И.* М. В. Матюшин и его ученики / публ. и коммент. А. В. Повелихиной // Панорама искусств. М. : Советский художник, 1990. С. 190–214; *Бирюков, С.* Лучезарная суть Елены Гуро. (К столетию со дня смерти) // *Homo Legens*. 2013. № 1. URL: https://magazines.gorky.media/homo_legens/2013/1/luchezarnaya-sut-eleny-guro.html (дата обращения: 10.07.2018); *Андреева, Е. Ю.* Органическая концепция русского авангарда. Некоторые примеры // *Перекрёсток искусств Россия — Запад* / под ред. Е. В. Ключиной. (Серия: Труды исторического факультета СПбГУ. Т. 25). СПб. : Изд-во СПбГУ, 2016. С. 142–152; Тильберг М. Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении / Пер. с английского Д. Духавиной, Мю Ярош. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 512 с., ил.; *Мислер, Н., Боулт, Д.* Филонов. Аналитическое искусство. — М. : Советский художник, 1990. 248 с.; *Ковтун, Е. Ф.* Павел Филонов // Государственный Русский музей : альманах. № 468. СПб. : Place Editions, 2016. 96 с.; *Лосский, Н.* Мир как органическое целое // *Вопросы философии и психологии* / ред. Л. М. Лопатина. Кн. 129 (IV). М. : изд. Моск. психол. о-ва при содействии Петрогр. филос. о-ва, 1915. Сент.–окт. С. 345–388.

⁴⁴ *Superorganizm : Awangarda i doświadczenie przyrody*. Łódź : Muzeum Sztuki, 2017. 268 s.

⁴⁵ *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. 215 с.

искусстве стали теоретические работы самих художников русского авангарда⁴⁶ — О. Розановой, М. Ларионова, К. Малевича, В. Кандинского, Г. Якулова, Д. Бурлюка, П. Филонова, В. Матвея (Маркова), М. Матюшина, Н. Кульбина и др. Основой для понимания интереса к метафизическим (эзотерическим) идеям «четвёртого измерения» в среде русских авангардистов стала работа П. Г. Успенского⁴⁷ и доклады участников конгресса «История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку»⁴⁸. Работы о психологии подсознательного З. Фрейда⁴⁹ и о человеческих архетипах К. Юнга⁵⁰

⁴⁶ *Розанова, О.* Основы Нового Творчества и причины его непонимания // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. М.: Наследие, 1999. С. 228–233; *Ларионов, М.* Ослиный хвост и Мишень М.: Изд. Ц. А. Мюнстер, 1913. 152 с.; *Иньшаков, А. Н.* Михаил Ларионов: русские годы. М.: Гнозис, 2010. 326 с.; *Малевич, К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // Шатских А. Казимир Малевич. Чёрный квадрат. СПб.: Азбука, 2001. С. 7–28; *Кандинский, В.* Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука-классика, 2011. 238 с.; *Кандинский, В.* О духовном в искусстве, Живопись. М.: АСТ, 2018. 256 с.: ил.; *Багдамян, И. Р.* Якулов Григорий Богданович. Живописец, график, театральный художник // Энциклопедия русского авангарда. [Электронный ресурс]. URL: <http://rusavangard.ru/online/biographies/yakulov-georgiy-bogdanovich/> (дата обращения: 12.07.2021); *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: 10.07.2018); *Филонов. Художник. Исследователь. Учитель*: в 2 т. Т. 1 / науч. группа изд. Дж. Боулт, Н. Мислер, А. Сарабьянов. М.: Агей Томеш, 2006. 646 с.; *Марков, В.* Принципы творчества в пластических искусствах: Фактура / В. Марков [Волдемар Матвейс]. СПб.: изд. О-ва художников «Союз молодёжи», 1914. 70, [2] с.; *Мезерин, Ю. В.* Михаил Матюшин. 1861–1934. СПб.: Ком. по культуре С.-Петербур.; Гос. музей истории С.-Петербур., 2015. 32 с.; *Матюшин, М.* Закономерности изменчивости цветовых сочетаний: Справочник по цвету. М.: Изд. Д. Аронов, 2007. 77 с.; *Тильберг, М.* Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении / пер. с англ. Д. Духавиной, М. Ярош. М.: НЛЮ, 2008. 512 с.: ил.; *Кульбин, Н.* Свободное искусство как основа жизни // Студия импрессионистов. Кн. 1 / ред. Н. И. Кульбина. СПб.: Изд. Н. И. Бутковской, 1910. С. 3–27.

⁴⁷ *Успенский П.* Четвёртое измерение. Обзор главнейших теорий и попыток исследования области неизмеримого. 4-е изд. Берлин: Парабола, 1931. 117 с.; *Успенский, П. Д.* Tertium Organum. Ключ к загадкам мира (Репр. изд.). СПб.: Андреев и сыновья, 1992. 241 с.

⁴⁸ История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку: сб. ст. / сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф; пер. с англ. А. А. Зубов. М.: ГИИ, 2018. 416 с., ил.

⁴⁹ *Фрейд З.* Большая книга психоанализа. Введение в психоанализ. Три очерка по теории сексуальности. Я и Оно. М.: АСТ, 2015. 528 с.

⁵⁰ *Юнг К. Г.* Очерки по психологии бессознательного / пер. В. Зеленского. М.: Когито-Центр, 2010. 352 с.; *Юнг, К. Г.* Символы трансформации / пер. В. Зеленского. М.: Академический проект, 2019. 527 с.

важны для понимания живописного творчества многих художников начала XX века, русских авангардистов и Виткация в их числе.

Методы исследования. Цели и задачи диссертации решались на основе комплексной методологической базы с помощью общенаучных методов. Упорядочивание и обобщение работ зарубежных и отечественных специалистов по теме исследования сделано системным и аналитическим методами. Эволюционный аспект живописного творчества Виткация изучен сочетанием методов — исторического и формального анализа. Живописные произведения Виткация — с помощью иконографического, иконологического методов и образно-стилистического анализа. Структурно-семантический метод помог в анализе композиционной структуры изобразительных произведений, а герменевтический — через интерпретацию образа привел к его пониманию. Психоаналитический метод позволил найти следы вытесненных фантазий, инстинктов, комплексов в произведениях художников. Сравнительный метод — сопоставить изобразительные произведения Виткация, его теоретическую работу с произведениями и текстами других авангардистов. На основе творческого наследия Виткация с помощью метода реконструкции воссоздана картина художественной среды, в которой он жил и работал с 1914 по 1918 годы.

Материалами исследования послужили источники, которые можно условно распределить по группам:

- художественные произведения Виткевича: живописные и графические работы, фотографии его картин и рисунков, хранящиеся в национальных музеях, библиотеках и частных собраниях Польши, Западной Европы и Америки (Музея Центрального Поморья в Слупске, Национальных музеев Щецина, Варшавы, Кракова и Вроцлава);
- исследовательская литература о Виткевиче и его творчестве; его литературные, критические, философские сочинения; биографические материалы (архивные документы, фотографии частной жизни художника, его эпистолярное наследие — переписка с отцом, женой, многочисленными друзьями, знакомыми и т.д.); художественные и документальные фильмы о жизни и творчестве Виткация;

- кинофильмы по его романам, пьесам, театральные постановки его драм и о нём, видеозаписи спектаклей (из собрания Национальной библиотеки Оссолинеум, г. Вроцлав (Польша); библиотеки кафедры славянских языков СПбГУ им. М.В. Ломоносова; интернет-сайтов о жизни и творчестве Виткация, польского авангарда; из личной библиотеки автора диссертации);
- научная литература об истории русского и западного авангардного искусства, о творческом наследии основных фигур, стилистических направлениях, временных и постоянных экспозициях музеев и галерей (Российская Национальная Библиотека, Научная Библиотека при Российской Академии Художеств, Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека Государственный Русский Музей, Государственный Эрмитаж, Третьяковская Галерея, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и др.);
 - петербургская и московская периодика исследуемого периода (1914–1918) на русском и польском языках; дореволюционные издания теоретических текстов русских художников-авангардистов, изобразительные материалы фондов Государственного Русского Музея и Российской Национальной Библиотеки;
 - материалы из личных архивов коллекционера и знатока фотографии А. Попова⁵¹; специалиста по польской литературе, историка и коллекционера музыки М. Малькова; искусствоведа, специалиста по русскому авангарду Е. Турчинской и материалы из личного архива автора диссертации;
 - интервью, научные консультации, лекции и доклады ведущих специалистов и знатоков творчества Виткация в Польше и русского авангардного искусства в России.

Научная новизна:

1. Впервые в российском и европейском искусствоведении исследуется творчество Виткевича в контексте изобразительного искусства раннего русского авангарда.

⁵¹ *Попов А. П.* Из истории российской фотографии. М. : Изд-во МГУ, 2010. 237 с. : [24] л. ил.

2. Впервые целостно исследуется ранее не известное в российском искусствоведении изобразительное творчество художника-экспрессиониста.

3. Впервые проведён анализ основных идей созданного в России эстетического произведения Виткация «Новые формы в живописи и вытекающие отсюда недоразумения» в контексте теоретической мысли русского авангардного искусства 1910-х годов.

4. Вводится в научный оборот ранее не известный фактологический материал о творческой деятельности Виткация в художественной жизни Петрограда (1914–1918) — участие в организации и деятельности Литературно-Художественного Театра, публицистической и выставочной деятельности.

5. Впервые в научный оборот вводится обнаруженный автором диссертации текст единственной из известных сегодня публикаций Виткация в России, изменивших его биографию и перенёсших время и место его публицистического дебюта из Польши 1919 в Россию 1918 года.

6. Воссозданы неизвестные ранее страницы истории петроградской Полонии — Литературно-Художественного театра С. Кеджинского, Польского Народного Театра, выставок польской живописи в Петрограде 1916 и 1918 годов, подробности биографий близких родственников и знакомых Виткевича, проживающих вместе с ним в это время в российской столице.

7. Пополнен новыми именами круг лиц из русской художественной среды, с которыми в России мог контактировать Виткаций, раскрыты их биографии, творческое наследие, общие интересы с польским художником.

Теоретическая значимость работы. Материалы диссертации расширяют представление о художественных ценностях русского изобразительного авангарда начала XX века и открывают отечественным специалистам новое имя польского художника-визионера. Анализ живописи и графики Виткация, его теоретических взглядов и мировоззрения в контексте живописи и теории раннего русского авангарда показал их общность. Это сходство делает изобразительное творчество Виткация непосредственной частью русского авангарда — явления мирового масштаба и значения. Текст исследования может быть интересен европейскому

научному сообществу, поскольку содержит актуальные сведения о русском авангарде начала XX века, способствуют лучшему пониманию связей двух культур, демонстрирует их взаимное влияние и обогащение.

Практическая значимость работы. Введённые в научный оборот новые факты, имена, выводы являются базой для дальнейшего изучения творчества Виткация, истории русского, польского, европейского авангарда, их взаимного влияния. Представленная информация может быть использована в преподавательской, экспертной и музейной деятельности, при подготовке общих лекционных курсов и специальных тематических семинаров о жизни и творчестве Виткевича, истории изобразительного искусства русского авангарда, влиянии последнего на творчество польского визионера. Приведённые в работе сведения могут быть полезны при организации постоянных и временных музейных экспозиций, создании концепций художественных выставок, театральных постановок, перформансов и экскурсионных проектов, посвящённых Виткацию, его соратникам, коллегам, авангардному искусству начала XX века.

Положения, выносимые на защиту:

- Влияние изобразительного искусства русского авангарда, которое Виткевич испытал в период четырёхлетнего пребывания в России (1914–1918), стало решающим в процессе формирования его художественной индивидуальности.
- Интеллектуально-художественный багаж, привезённый Виткацием из России, и после возвращения на родину стал весомой составляющей частью его изобразительных произведений, театральной драматургии, художественной прозы, философии.
- В Петрограде Виткаций принимал активное участие в художественной жизни национальной диаспоры российской столицы.
- В России Виткаций активно осваивал достижения изобразительного искусства русского авангарда, знакомился с художественным творчеством и теоретическими трудами его основных представителей.
- Основные идеи эстетической работы Виткация «Новые формы в живописи и вытекающие отсюда недоразумения» (1918) аналогичны идеям русских

авангардистов 1910-х гг., утверждающих формальный метод в искусстве. Виткаций не только воспринял и переработал опыт российских теоретиков, но создал своё произведение, обогатившее польскую, европейскую и мировую художественную и эстетическую мысль.

- Появившиеся в России средства художественной выразительности живописи и графики Виткация и его теоретическое сочинение (1918) содержат влияние органического направления раннего русского изобразительного авангарда.
- Под влиянием живописных концепций основных представителей изобразительного искусства русского авангарда Виткаций стал создавать художественные композиции с доминирующим онтологическим аспектом и по праву занял место одного из художников-мыслителей XX века, которые стремились универсальным пластическим языком создать свою картину мира на полотне.
- Радикальный характер русского авангарда повлиял и на поведенческие стратегии Виткация, позиционировании себя как художника в новых условиях формирующегося в социуме художественного рынка.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации нашли отражение в докладах на конференциях, в семи публикациях автора.

1994 год — г. Слупск, Польша — участие в научной конференции по поводу 55-ой годовщины смерти С. И. Виткевича; 2001 г. — г. Щецин, Польша, участие в научной конференции «Виткевич в Польше и в мире», текст доклада опубликован в сборнике конференции; 2002 год — г. Уппсала, Швеция, чтение двух докладов по теме научного исследования на кафедре славянской филологии Уппсальского университета в рамках стипендии Шведской королевской академии наук; В 2017 и 2018 гг. — участие в Ежегодных научных конференциях памяти М. Доброклонского — печать сборников докладов запланирована. Публикация статей в рецензируемых изданиях — в сборнике научных статей «Исторические, философские, политические науки, культурология и искусствоведение», Тамбов, 2017 год, в сборнике «Научные труды. Вопросы теории культуры», Санкт-Петербург, 2018 год, в 2022 году — в сборнике «Научные труды. Проблемы

развития отечественного искусства». В октябре 2020 года — участие в Международной сессии «Виткаций в Польше и в мире» в музее Средиземноморья в Слупске, публикация в сборнике докладов и две статьи напечатал журнал «Teatr». 14 марта 2024 года — участие в LXXIX Международной научно-практической конференции «Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология» и две публикации в сборнике докладов мероприятия.

Достоверность научных результатов и выводов исследования определяется чтением сочинений Виткация, научной и публицистической литературы о нём на языке оригинала; обращением к архивным материалам, источникам; консультациями с исследователями творчества Виткация в Польше, со знатоками и специалистами по русскому изобразительному искусству начала XX века — в России.

Структура диссертации определена поставленными задачами. Работа состоит из двух томов. Первый том содержит четыре главы основного текста диссертации на 187 страницах, введение, заключение, справочный и научный аппарат, библиографию из 403 позиций, 5 приложений. Приложение 1 — Каталог произведений Виткевича русского периода (1914–1918); Приложение 2 — Хроника жизни и творчества Виткевича в России (1914–1918); Приложение 3 — Хроника жизни и творчества Виткевича (1885–1939); Приложение 4 — Основные события художественной жизни петроградской Полонии 1914–1918 годов (по материалам прессы, издаваемой в Петрограде на польском и русском языках); Приложение 5 — Краткий биографический справочник членов петроградской Полонии (1914–1918). Второй том диссертации включает альбом иллюстраций и их список.

Глава 1. ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ ВИТКЕВИЧА В РАННИЙ ПЕРИОД ЕГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА (1902–1914)

1.1. Развитие средств художественной выразительности пейзажей Виткевича

Процесс формирования творческой природы Станислава Игнация Виткевича начался уже в раннем детстве. Он родился в семье известного в Польше художника, литератора и художественного критика, автора закопанского стиля в архитектуре Станислава Виткевича и учительницы музыки Марии Петшкевич. Мальчик рос в атмосфере любви к живописи и музыке, что во многом предопределило выбор его дальнейшего жизненного пути, связанного с искусством. В июне 1890 года из-за болезни отца семья переехала из Варшавы в Закопане, где в горах на пленэрах под руководством любящего родителя мальчик начал осваивать мастерство живописца.

Формирование и развитие художественного стиля Виткевича в ранний период (1902–1914) исследуется в работе по жанровому принципу, выбор которого обусловлен фактами биографии художника, который с раннего детства осваивал азы мастерства, прежде всего, в пейзаже. Обращение к другим жанрам — композиции и портрету — произошло по мере взросления будущего живописца. Так же постепенно, по мере знакомства Виткевича с новыми тенденциями в изобразительном искусстве, стал изменяться художественный язык его изобразительного творчества, усложнились задачи, которые он ставил перед собой.

Пейзажи Виткевича связаны естественным образом с природой Татр и Закопане. На пленэрах отец пытался научить сына не только видеть и понимать сложную природу гор, но и чувствовать ее, а затем выразить на холсте свои переживания. Юный художник прекрасно уроки усваивал, и совсем скоро его работы стали получать положительные отклики у друзей и знакомых семьи, среди которых было немало известных профессиональных живописцев. Вместе с тем нужно понимать, что речь пока шла о «несомненно интересных, но не

выдающихся»⁵² пробах Виткация-пейзажиста, которые едва ли претендовали на какое-либо место в ряду великих польских мастеров эпохи Фердинанда Рушица, Яна Станиславского, Юлиана Фалата, Леона Вычоловского и др. В каталоге живописи Виткевича числится 80 довоенных пейзажей⁵³.

Основное влияние на формирование художественной стилистики живописи сына и его вкусов оказывал вначале отец — художник реалистического толка, потом живописцы модернистского объединения «Молодая Польша». По мере взросления юноши стал расширяться и круг его общения — вначале друзья из художественной среды в Закопане, а затем богемный круг студентов в Краковской Академии Художеств. Большое влияние на эстетические вкусы Виткация оказали регулярные «просветительские» поездки в музеи и на выставки в европейские страны и в Россию, где он знакомился как с исторической живописью, так и с новейшими течениями в искусстве⁵⁴.

Раннее творчество Виткация изучали в разное время Т. Добровольский, В. Штаба, И. Якимович, А. Жакевич. Но никто из исследователей не затронул вопрос влияния на него русской живописи, которое, как представляется, могло прийти к юному дарованию от хорошо знавшего русское искусство отца. Кроме того, практически не доценено и не раскрыто влияние современных Виткацию западных живописцев на его довоенные произведения, особенно влияние П. Гогена.

В биографии отца Виткация тоже были «русские годы». В юном возрасте Виткевич-старший (тогда ему было 12 лет) вместе с родителями, которые были

⁵² Żakiewicz A. *Młodość chłopczyka*. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. S.25

⁵³ [Из них 24 пейзажа сохранились, а 56 известны по фотографиям или по упоминаниям в каталогах выставок. Однако это число продолжает расти за счет новых находок Жакевич упоминает девять найденных неизвестных ранее работ и две фотографические репродукции произведений Виткация, а также выражает уверенность, что число их еще будет пополняться] // Żakiewicz, A. *Młodość chłopczyka*. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. S.26

⁵⁴ 1901 — поездка в Петербург через Варшаву, 1904 — через Вену и Мюнхен в Италию; январь — июль 1908 — живет в Париже; май — июль 1911 — поездка во Францию; август — в Лондон; 1908–1911 — у отца в Ловране.

сосланы в Сибирь за участие в восстании 1863 года, жил в городе Томске, где мальчик и увлекся рисованием. Повзрослев, Виткевич-отец продолжил обучение в Санкт-Петербурге в Императорской Академии Художеств (1868–1871), затем два года учился в Академии в Мюнхене (1872–1874). Пребывание в России и обучение в Академии Художеств оказали существенное влияние на его дальнейшее творчество, он был знаком лично со многими выдающимися представителями русского искусства, в том числе с И. Репиным. Прекрасно знал историю русской живописи, тенденции развития современного ему искусства середины XIX века, творчество коллег из Академии, а также передвижников.

Исследовательница Моника Стобецка⁵⁵ справедливо предполагает, что деятельный интерес Виткевича-отца к народной культуре польских гуралей – жителей Татр — после возвращения в Закопане во многом объясняется влиянием интеллектуальных тенденций художественной и общественной жизни России конца XIX века. Примером для Виткевича-отца могла стать, конечно, Абрамцевская коммуна, в которой художники, объединенные меценатом С. Мамонтовым, стремились к возрождению народной культуры в России. Подобно художникам Мамонтовского объединения — В. Полену, В. Васнецову и др., Виткевич-старший создал и воплотил в жизнь архитектурные проекты вилл в «закопанском» стиле⁵⁶. Свой интерес и знание истории русской и мировой живописи, искусства разных народов отец с ранних лет прививал и сыну. В 1909 году в возрасте 24 лет Виткаций станет одним из учредителей общества «Подгальского искусства», тесно связанного с природой Татр, и впоследствии будет участвовать в деятельности этого объединения, в его художественных выставках.

⁵⁵ *Stobiecka M.* Piękno to życie — estetyka rosyjska i styl zakopiański : Wykład na wystawie «Relacja Warszawa — Zakopane» w Muzeum Rzeźby w Królikarni [o Stanisławie Witkiewiczu]. — 2017. — 8 czerwca. — [Видеоматериал]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MGUbgDB5WLY> (дата обращения: 03.02.2016).

⁵⁶ [Исследователи отмечают синтетический характер этого стиля, и видят в нем влияние народного искусства Жемайтии (северо-западная область современной Литвы, откуда Виткевичем был родом,) и народной культуры Сибири (где он жил с родителями в ссылке)] — *Якубовский М.* Изобретение народной архитектуры // Новая Польша. [Электронный журнал]. URL: <https://nowayapolska.pl/article/izobretienie-narodnoi-arkhitektury/> (дата обращения: 22.09.2016)

Ранние работы Виткация — это, по сути, программные этюды академической школы живописи, в которых юный художник учится выстраивать композицию, видеть цвет и свет в природе, передавать его на холсте, правильно воссоздавать пропорции изображаемых объектов и т.д. Среди пейзажей Виткация, посвященных Татрам, — «Вид на Костелец» (1907, илл. 1), «Озеро в Татрах» (1907, илл. 2), «Хиньчовые озера» (1907, илл. 3), «Гранаты» (1907, илл. 4)⁵⁷. В своем исследовании «Молодость мальчика» Жакевич⁵⁸ выделяет несколько основных тем ранних пейзажных зарисовок Виткация. Среди них мотив лесной растительности — «Пейзаж с цветущими деревьями» (1911, илл. 5), «Осенний пейзаж» (1913, илл. 6) — и мотив водной глади природных водоемов. В эскизах бегущей воды юный художник осваивает мотив движения — «Ручей в Ольче» (1908, илл. 7), «Эскиз воды» (ок. 1902, илл. 8) и др.

Одним из интересных примеров пейзажей с водной поверхностью озера является «Ночной пейзаж» (1902, илл. 9), сделанный Виткацием во время каникул в Литве, на родине отца. В основе композиции — выразительное контрастное решение. В произведении присутствует несвойственная реализму степень эффектности подачи натурального материала, что стилистически сближает его с открытиями и достижениями импрессионистов. Подобный синтез достижений реалистической и импрессионистической живописи, русского и немецкого романтизма с новой для той эпохи театральной декоративностью в станковых полотнах можно найти в творчестве А. Куинджи — «Украинская ночь» (1876, илл. 10), «Вечер на Украине» (1878, доработана в 1901, илл. 11)⁵⁹. Эксперименты в живописи Куинджи были уникальным явлением не только в русском, но и мировом искусстве. Неудивительно, что в пейзажах Виткевича-старшего можно найти

⁵⁷ Granatowy (пол.). — синий (рус.); granat (пол.) — гранат (рус.).

⁵⁸ Żakiewicz A. *Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. 270 s.

⁵⁹ Виткевич-старший, как ученик Российской Академии Художеств, не мог не знать об удивительном творчестве А. Куинджи. Оба обучались в Академии Художеств в одно и то же время, хотя Куинджи был старше на 10 лет.

отголоски сюжетов его картин. Например, его «Березки» (1904, илл. 12) выглядят парафразом «Березовой рощи» Куинджи, (1897, илл. 13).

Юниорский «Ночной пейзаж» Виткация и мастерские произведения Куинджи принадлежат к разным эпохам и не соотносимы по уровню живописного мастерства. Вместе с тем стремление молодого польского художника работать с выразительными мотивами в живописи, которое со временем будет у него только усиливаться, сближает его с именитым русским мастером. Полотно Виткация отличает настроение тревоги и мрачноватой тайны, соотносимое более с духом нового времени, с упадническими настроениями декадентского искусства и еще не свойственное произведениям Куинджи. На заднем плане «Ночного пейзажа» видим довольно зловещие силуэты деревьев, похожие на чудовищ, а влажные ритмичные полосы черной дорожной грязи на переднем плане отличаются от поэтичного настроения деревенской романтики Куинджи.

Мотив весны объединяет еще одну группу пейзажей раннего периода творчества Виткация. «Картины komponуются поздней осенью, в сумерках — или ранней весной. Это время неуверенности в природе и удивительной психической работы в человеке»⁶⁰ — наставлял Виткевич-старший сына. Будучи свидетелем обновления русской живописи в период обучения в Академии Художеств в Санкт-Петербурге, Виткевич-отец, конечно, знал об одном из самых важных символов обновления жанра пейзажа — картине А. Саврасова «Грачи прилетели» (1871), которая впервые экспонировалась как раз в год его отъезда из Санкт-Петербурга. Критик и музыковед Борис Асафьев писал, что этим произведением Саврасов открыл «новое ощущение весны и весенности».⁶¹ Картина любимого ученика Саврасова И. Левитана «Март» (1897) стала одной из важных вех в развитии русского пейзажа и способствовала тому, что этот мотив стал популярен у многих русских пейзажистов XX века, например, у И. Грабаря, К. Юона и др. Выпускная

⁶⁰ List z dnia 23.09.1903 // *Witkiewicz S. Listy do syna / opracowała B. Danek-Wojnowska, A. Micińska. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969. S.153.*

⁶¹ *Асафьев Б. В. Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке // Избранные труды : в 5 т. Т. 4. М. : Изд-во АН СССР, 1955. С. 80*

работа польского живописца Ф. Рущица⁶² «Весна» (1897) стоит в этом же ряду. Павел Третьяков купил ее прямо с просмотра дипломных работ студентов Академии художеств. «Рерих заплодировал, увидев «Весну», Репин считал ее незаконченной, Браз сказал: «Весна» — это Рущиц»⁶³.

Эта «особая весенность», романтическая глубина чувства и мысли, присущие «Грачам» Саврасова, «Марту» Левитана, произведениям польских живописцев Ю. Рапацкого, Т. Зёмэка, С. Чайковского, С. Виткевича-старшего, в картинах юного Виткация присутствуют уже по-другому. Виткаций в «Пейзаже с соснами и снегом» (ок. 1905, илл. 14), «Канун весны» (1909, илл. 15), с одной стороны, следует известному мотиву, но с другой — делает другие акценты, ищет собственный путь, свое прочтение темы. Художник в передаче природы стремится к выразительности и в случае необходимости может обострить выбранный мотив, но легче и свободнее, чем это делали романтики прошлого поколения.

Пейзаж «Хата зимой» (1911, илл. 16) — хороший пример использования Виткевичем выразительных мотивов в этом жанре. Художник не просто выбирает яркий мотив — красную ткань, висящую на веревке перед домом, но выстраивает вокруг него всю композицию, форсирует его, подсвечивая красным солнечным светом на боковой стене. «Хата зимой» презентует довольно уверенную манеру взрослеющего художника и осознанный выбор им средств выразительности, близких к стилистике импрессионизма.

Группа морских пейзажей начала формироваться у Виткация уже с 1900–1903 годов во время его летних каникул в Литве, затем в поездках к отцу в Ловран и Бретань — «Пейзаж — Берег Адриатаики» (1911, илл. 17), «Бретонский пейзаж» (1911, илл. 18). В 1908 году Виткацию удалось получить несколько уроков живописи у ученика и друга П. Гогена В. Слевинского. В 1911 году Слевинский

⁶² Ф. Рущиц — один из выдающихся польских пейзажистов, был учеником А.И. Куинджи в Академии Художеств в Петербурге.

⁶³ *Белохвостик Н.* Фердинанд Рущиц: белая ворона из Минска // Комсомольская правда. Беларусь. [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.kp.by/daily/26440.3/3309853/> (дата обращения: 27.10.2021).

пригласил Виткация не только на отдых, но и на совместные пленэры в знаковое для Гогена место — Бретонский Понт-Авен⁶⁴.

К этому времени Виткаций уже совершенно очарован творчеством Гогена и потому с большим интересом отправляется в поездку. Для него, вероятно, важно понять, как именно взаимодействовал Гоген с природой, увидеть собственными глазами все составляющие его пейзажей — свет, цвет, рельеф местности и т.д. Вопрос взаимоотношений с природой — один из ключевых в поиске новой художественной системы в живописи конца XIX — начала XX века, в художественной системе Виткация в частности. Живопись Гогена в Понт-Авене стала обладать выраженной декоративностью, формы заметно упростились, пространство стало плоским, художник ушел от разложения цвета, свойственного импрессионизму, и стал использовать чистые цвета, которые отделял друг от друга контурной линией. Аналогичные изменения становятся заметны и в художественной стилистике пейзажей Виткация этого периода. Например, закатное солнце в дымке на одном из «Бретонских пейзажей» (1911, илл. 19). Общая композиция картины немного напоминает такое же закатное солнце на картине Гогена «Поля у моря» (1889, илл. 20). Пейзажи объединяют кулисное построение пространства, четкое контурное разделение плоскостей, правда, различен передний план — проработанный и населенный у Гогена и пустынный и безлюдный у польского художника. Подобно художникам бретонского объединения, Виткаций пробует применять приемы клуазонизма, разделяя темным контуром плоскости картины и сильно завышая линию горизонта⁶⁵.

Четыре снежных пейзажа Виткация 1911 и 1913 годов отличаются линейным построением форм, декоративностью, утонченностью исполнения, главным образом за счет использования темного вьющегося контура. Заснеженная ветка на переднем плане «Зимнего пейзажа» (1912, илл. 21) могла бы претендовать на ключевую роль в композиции согласно своему положению, однако этого не

⁶⁴ Понт-Авен — это город, где Гоген смог раскрепоститься как живописец, избавиться от влияний импрессионизма и найти свой стиль - клуазонизм или синтетизм.

⁶⁵ Черный контур появляется в работах Виткация после 1910 года.

происходит. Красно-коричневые пятна второго плана в верхнем левом углу картины перетягивают внимание на себя, но что именно изображено, понять невозможно — грозди рябины, красные листья, ягоды? Идентификация предмета перестает иметь значение, потому что красный цвет важен сам по себе, он «работает» в структуре всей композиции, обретая значение символа, знака и декоративного элемента одновременно.

Этот прием отсылает к живописи Гогена, который считал, что композиция произведения — это, прежде всего, сочетание различных цветов, присутствие которых в том или ином месте диктуется внутренней необходимостью происходящего колористического диалога в произведении. Так, в пейзаже Гогена «Бретонский мальчик с гусями» (1889, илл. 22) присутствие двух красных объектов, напоминающих листья растений на втором плане за спиной мальчика, объясняется стремлением автора создать внутреннее равновесие красного в композиции. Без них фигура с камнем «погасла» бы под натиском оранжевой земли под ногами и красно-оранжевой кроны деревьев над головой мальчика. Интересна сама форма этих объектов, которая дается с большой степенью обобщения и добавляет композиции декоративности. В работах 1913 года «Зимний пейзаж» (Закопане) (1913, илл. 23) и «Зимний вид с ручьем» (1913, илл. 24) Виткаций вновь использует похожую цветовую комбинацию разных оттенков белого снега и красных пятен. «Пейзаж с красными деревьями» (1911, илл. 25) более лаконичный по организации пространства внутри и более «гогеновский». Такой же лаконичный пейзаж Гогена «Синие деревья» (1888, илл. 26) мог послужить источником вдохновения для Виткация и колористически, и композиционно.

В этой связи можем говорить о том, что влияние творчества Гогена на стилистику живописи Виткация выразилось, прежде всего, в изменении его подхода к цвету. То, что так блестяще удавалось Гогену — устраивать симфонии цвета с одновременным чистым звучанием многих составляющих, — не всегда удавалось Виткацию в ранний период. Так, в двух колористически богатых композициях — «Пейзаж с цветущими деревьями» (1911) и «Осенний пейзаж»

(1913) — ясно звучат лишь отдельные партии цвета, а в целом же они довольно «шумные».

К сожалению, нет возможности оценить цветовую гамму пейзажа, который сегодня известен только по черно-белому снимку⁶⁶ и представляет мотив реки или ручья, бегущего в лесу среди деревьев и заснеженных берегов — «Пейзаж» (1913, илл. 27). Разговор о ранних пейзажах Виткевича Жакевич заканчивает анализом именно этой работы. Пейзаж представляет мотив ручья и деревьев, многократно встречающийся у Виткация ранее, однако теперь автор работает с формой совершенно иначе. «Пейзаж» 1913 года на черно-белой фотографии демонстрирует такую степень владения натурой, когда художнику уже не требовалось быть на пленэре для создания пейзажной композиции. Наиболее значимые для Виткация и для всей европейской и мировой живописи начала XX века художники — Ван Гог и Гоген — писали многие из своих пейзажей не с природы, а в мастерской.

К 1914 году у Виткевича окончательно изменилось само понимание природы. В реалистическом мировоззрении речь шла о существовании физического мира предметов и объектов, а мир духовный противопоставлялся материальному. Символизм объединил в пантеизме два противоположных начала мира, провозгласив всеобъемлющее единство вселенной, а Бога — сущностью природы. Все важнее становилось не что и как рисует художник, но что и как он думает о предмете изображения⁶⁷. Расставаясь с жанром пейзажа после 1914 года, Виткаций отнюдь не расставался с желанием выражать красоту природы в живописи. Но после 1914 года он делает это по-другому — с помощью образов, рождающихся в его воображении, а не копируя природу. Таким образом, Виткаций оставил жанр

⁶⁶ Фото из коллекции Евы Франчак и Стефана Околовича.

⁶⁷ Параллельно обретению мастерства в живописи, юный Виткаций созревает и как мыслитель. К своим 17 годам Виткаций написал два философских сочинения «О дуализме» (октябрь, 1902) и «Мечты импродуктива (метафизическое отступление)» (октябрь, 1903). И его взгляды отражают основные философские тенденции, которые питали мир искусства. Виткаций представляет природу как духовный и этический центр мира, и предлагает в качестве «единственно возможной религии — пантеизм, поскольку он символизирует единственно недогматичную дуалистическую метафизику». (*Виткевич С. И. Мечты импродуктива (метафизическое отступление) // Виткевич С. И. Странность бытия : Философия. Эстетика. Публицистика / пер. с пол.; ред.-сост. А. Базилевский. М. : Вахазар ; Пултуск : Гуманитар. акад., 2013. С. 26*)

пейзажа не потому, что испытал разочарование в его возможностях, но потому, что для освоения нового языка искусства, которым он хотел в дальнейшем выражать свои идеи, мысли и чувства, навык подражания природе более не требовался.

Наблюдая эволюцию художественной манеры Виткация в жанре пейзажа в юношеский период, отметим, что он начал с освоения приемов реалистической школы, а по мере развития и взросления стал испытывать влияния стилистики новых направлений в живописи — модерна, символизма, импрессионизма и постимпрессионизма. Прежде всего он отказался от трехмерного пространства в пейзажах, свойственного реалистической манере, и перешел к более условным, плоскостным изображениям. К 1910 году в арсенале художественных средств Виткация появился контур — тонкая черная линия, которая помогала ему делать объекты более плоскими и выразительными, наполнять формы динамикой и энергией. Около 1913 г. в его пейзажах появились абстрактные по форме цветные пятна, которые также отдалили его изображение от копирования реальности. В работе с цветом прослеживается эволюция от спокойной натуралистической гаммы до использования ярких цветных пятен, которые вносили очень свежие яркие ноты в звучание его работ. И уже почти накануне отъезда из Польши в 1914 году характер пейзажей Виткация стал еще более декоративным и фантазийным, что знаменует собой окончание работы художника с этим жанром в традиционном его понимании. Виткевич будет продолжать писать пейзажи, но фантазийные, и служить они будут лишь фоном для его жанровых сцен и композиций, в центре которых будет находиться человек.

1.2. Тенденции модернизма и экспрессионизма в художественном цикле «Чудовища»

Появление в раннем периоде творчества Виткевича композиций, которые сегодня объединяет принятое в виткацеведении название «Чудовища»⁶⁸, может показаться неожиданным, но только на первый взгляд. Ведь уже в недрах реалистической стилистики пейзажа по мере роста популярности и распространения новых направлений в европейском изобразительном искусстве молодой художник начал внедрять новые средства художественной выразительности в изображения природы. Однако основные тенденции эпохи модерна и символизма — усложнение художественных произведений, усиление их образности и выразительности — не могли раскрыться во всей полноте в пейзаже, что, вероятно, и могло побудить Виткация начать осваивать другие жанры.

Согласно каталогу живописи Виткевича⁶⁹ художник создал до 1914 года как минимум 80 «Чудовищ». Речь идет в большинстве случаев о графических рисунках углем⁷⁰, представляющих жанровые сцены, героями которых являются гротескно представленные персонажи — сам художник, его ближайшее окружение и, самое главное, — связывающие их отношения.

Первые упоминания о «Чудовищах» относятся к 1906 году и до отъезда в Австралию в 1914 году Виткаций будет продолжать создавать такие композиции. Из всего количества известных сегодня «Чудовищ» около 12 оригинальных работ находятся в частных и музейных собраниях⁷¹, другие известны по их

⁶⁸ Авторство названия принадлежит отцу художника — Виткевичу-старшему, который в шутку назвал их «Чудовищами» в письме к сыну от 7 февраля 1908 года (*Żakiewicz A. Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. S.65*).

⁶⁹ *Jakimowicz I. Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1939 : Katalog dzieł malarskich. Warszawa : Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990. — 162 s.*

⁷⁰ Известны также несколько живописных «Чудовищ» раннего периода изобразительного творчества Виткация.

⁷¹ *Żakiewicz A. Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. S. 65*

фотоизображениям, которые делал либо сам Виткаций «по горячим следам», либо его знакомые фотографы — Тадеуш Лангер и Ян Булгак.

Главный герой романа Виткация «622 падения Бунго, или демоническая женщина» (1910), Бунго, альтер-эго автора, называл «Чудовища» композициями «с точки зрения содержания [...] очень пессимистичными и хмурыми». ⁷² Исследователи живописного творчества Виткация в оценке этого цикла также делают акцент на содержании работ. Штаба пишет о «повествовательности»⁷³ этих композиций, а Жакевич — об их «литературности»⁷⁴, настаивая на прямой связи сюжетов с литературными текстами Виткация. Соглашаясь с выводами исследователей о важности содержания этих композиций, хочется обсудить не менее важные особенности художественной формы и стиля этих произведений. Литературная, или содержательная, основа «Чудовищ» важна не столько сама по себе, сколько ее специфический характер и ее взаимосвязь с пластикой формы, которая стремится эту специфику выразить.

В конце XIX — начале XX века новые открытия в психологии не только формировали новые представления о природе человеческой психики, о сознании и подсознании, но открывали невиданные ранее горизонты для других наук, для художественного творчества, в том числе для изобразительного искусства. Художники получили возможность отображать более широкий диапазон чувств человека, который расширился за счет ранее табуированных областей — грехов, пороков, безумия, похоти, тревог, страхов, маний и т.д. С этой новой позиции Виткевич в «Чудовищах» рассматривает свой личный опыт. Чтобы добиться большей остроты содержания и формы, художник прибегает к форсированию жизненных ситуаций и чувств, которые он использует в сюжетах своих композиций. Он демонстрирует такие пластические решения и художественные приемы, которые встречаются в творчестве целого ряда художников европейской

⁷² *Witkiewicz S. I. 622 Upadki Bunga czyli demoniczna kobieta. Warszawa : PIW, 1972. S.123*

⁷³ *Sztaba, W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. — Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. S.60*

⁷⁴ *Żakiewicz A. Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. S.65*

живописи и совпадают с той ветвью символизма, которую в европейском искусстве в конце XIX — начале XX века разрабатывал в поэзии Ш. Бодлер, находя красоту в умирающем теле, смерти, пороке и т.п. В живописи аналогичную стилистику, названную впоследствии экспрессионистической, развивали Франц фон Байрос, Фильсьен Ропс, Обри Бердслей, Альфред Кубин, Эгон Шилле. В польской литературе особо необходимо выделить прозаика Романа Яворского, произведениями которого Виткаций восхищался и был горд тем, что автор признал его «достойным для иллюстрирования его извращений»⁷⁵.

Осваивая в «Чудовищах» приемы модерна и символизма, Виткаций стремился найти оригинальные проявления стилистики этих направлений, выйти за пределы канона, что сближает его с творчеством некоторых соотечественников — Витольда Войткевич и его соратников по группе «Пять» — Леопольда Готлеба, Мечислава Якимович, Властимила Хофмана и Яна Рембовского. Сам Виткаций называл «Чудовища» «Демонизмами». В публицистических статьях художник несколько раз объяснял смысл понятия⁷⁶. Виткаций понимал «демонизм» широко, обращаясь к истории живописи и связывая его с творчеством таких старых мастеров, как Л. Кранах, А. Дюрер и М. Грюневальд, У. Хогарт и Ф. Гойя. К «линии демонологов» XX века Виткаций причислял Ф. Ропса, Э. Мунка и даже О. Бердслея. «Речь не идет об атрибутах демонизма (ведьмах, чертях и т.д.), но о зле, которое лежит в основе человеческой души»⁷⁷. В 1919 году в статье «Демонизм Закопане» Виткаций напишет: «Теоретически нет индивидуума, который, оказавшись в определенных обстоятельствах, не был бы способен к совершению самых отвратительных вещей»⁷⁸.

⁷⁵ В 1910 году Виткаций по просьбе Р. Яворского выполнил несколько вариантов обложки для его, готовящейся к изданию, сборника новел «История маньяков».

⁷⁶ Виткаций писал об этом в статьях «Демонизм Закопане» (1919) и «Интервью с Бруно Шульцем» (1935).

⁷⁷ Witkiewicz S.I. Wywiad z Brunonem Schulzem // Witkiewicz S. I. Pisma krytyczne i publicystyczne // Dzieła zebrane : w 25 t. T. 11. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2014. S. 402-403

⁷⁸ Witkiewicz S.I. Demonizm Zakopanego // Witkiewicz, S. I. Pisma filozoficzne i estetyczne. O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne / red. B. Michalski. T. 1. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976. S. 547

В «Чудовищах» Виткаций не щадит ни себя, ни свое окружение. В кривом зеркале его жанровых сцен не просто отражаются события его личной жизни, но преломляется основная проблематика произведений модерна и символизма — романтический пафос высокого предназначения жизни «артиста», главенство эротизма и чувственности, власть демонических женщин, мистицизм и др. Вслед за содержанием так же гротескно искривляются и деформируются средства художественной выразительности произведений. Линия теряет присущую модерну гладкость и предсказуемость, контур приобретает более своевольный характер, становится шероховатым, эстетика красоты формы и баланса уступает место более дисгармоничным сочетаниям.

По сей день у исследователей нет единого мнения о генезисе художественного цикла «Чудовища». Циклический характер этой группы работ, серийность сюжетов и повторяемость типажей персонажей очевидны. Виткаций создавал все новые варианты любовных сцен, используя схожие средства художественной выразительности. Как оказалось, стилистические особенности «Чудовищ» и творческий метод, который применяет Виткаций в этих работах, тесно связаны с генезисом этого художественного цикла.

В «Игре с искусством» (1982)⁷⁹ Штаба тоже обсуждает важность вопроса генезиса этого художественного цикла раннего творчества Виткация и обращает внимание на то, что «Чудовища» — это собственный проект живописи взрослого художника, «ломающий традицию отцовской науки»⁸⁰. Трудно не согласиться с мнением исследователя — это же очевидно, что не отец обучил сына художественным приемам новых направлений и не он подсказал идею создания этого цикла. Инициатива, конечно, принадлежала самому Виткацию, но главный вопрос остается без ответа — почему сынóвья самостоятельность обрела именно такой вид и форму?

⁷⁹ *Sztaba, W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. 298 s.*

⁸⁰ *Sztaba, W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. S.61.*

Штаба видел сходство «Чудовищ» с циклом социальных и политических гравюр юмористического характера Уильяма Хогарта⁸¹. Среди предположений других исследователей о генезисе «Чудовищ» — возможная связь с серией «Капричос» Ф. Гойи или с сатирической графикой В. Войткевича. Как вероятное литературное влияние Жакевич предполагает «обязательное чтение всех модернистов Жориса-Карла Гюисманса»⁸². Самым же интересным кажется относительно недавнее высказывание Штабы: «Формула чудовищ несомненно оригинальна, определяет ее формально то, что я, в свое время, назвал «плохим рисунком» — но она не взялась ниоткуда, ее элементы были увидены и переработаны. [...] Подобную формулу употреблял Эдвард Мунк за несколько лет до того, как это сделал Станислав Игнаций, как в живописи, так и в графике, в офортах, гравюрах и в литографиях, в которых повторял, видоизменял и множил свои изобразительные находки»⁸³. Штаба ограничивается наблюдениями общего порядка, не углубляясь в детали. Сопоставление концепций художественных циклов Виткация и Мунка в рамках данного исследования позволило сделать множество интересных наблюдений и понять, как в ранний период живописного творчества формировался индивидуальный художественный метод Виткация.

Свой главный художественный цикл «Фриз жизни» Мунк называл «поэмой о любви и смерти»⁸⁴. «Фриз» был задуман как «серия декоративных работ, которые вместе должны создавать картину жизни. В них петляет извилистая береговая линия, рядом раскинулось море, всегда в движении, а под кронами деревьев бурлит многообразная жизнь с ее радостями и печалью».⁸⁵ Художник разделил все созданные произведения «Фриза» на 4 части, первую из которых называл «Зарождение любви», вторую — «Расцвет и угасание любви», третью — «Страх

81 *Sztaba, W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. S.65.*

82 *Żakiewicz, A. Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. S .69.*

83 *Sztaba, W. Witkiewicz w Paryżu 1908 // Witkacologia.eu : сайт об изучении жизни и творчества Станислава Игнация Виткевича. [Электронный ресурс]. — URL: https://witkacologia.eu/uzupelnienia/Sztaba/Witkacy_w_Paryzu.html (дата обращения: 27.10.2017).*

84 Эдвард Мунк / Гос. Третьяковская галерея. — М. : [б. и.], 2019. С. 28

85 Эдвард Мунк / Гос. Третьяковская галерея. — М. : [б. и.], 2019. С. 28

перед жизнью», а четвертую — «Смерть». Вместе с тем у Мунка не было задачи показать в этих частях сюжетное развитие, взаимную связь отдельных композиций. Каждая картина была задумана, несмотря на имеющееся портретное сходство персонажей с реальными людьми, как обобщение, символ отношений между мужчиной и женщиной, символ любви⁸⁶.

Эдвард Мунк с 1889 по 1900 годы жил и творил попеременно во Франции и в Германии. Знакомясь с новинками европейской живописи в своих регулярных с 1904 года поездках по Европе, Виткаций имел возможность познакомиться и с творчеством Мунка. Популяризации искусства норвежского художника в Польше способствовал один из ближайших его друзей и единомышленников, с которым он познакомился, живя в Берлине, польский драматург, поэт и глава богемного кружка — Станислав Пшибышевский⁸⁷.

Скорее всего, Виткаций хорошо знал произведения «Фриза жизни» Мунка, как и закадровую историю композиций, сюжеты которых опирались на события из личной жизни норвежского художника — трагическую гибель его рыжеволосой возлюбленной Д. Юль, непростые отношения с ее супругом С. Пшибышевским, судьбу их общего знакомого, известного драматурга А. Стриндберга и др. Виткаций входил в свою взрослую жизнь с жадной подобными историями — во время учебы в Академии Художеств в Кракове он станет частью польской богемной среды, познакомится с замужней красавицей-актрисой с рыжими кудрями Иреной Сольской и начнется новая полоса в его жизни, которая воплотится в сюжетах композиций его «Чудовищ».

Даже с учетом неполной сохранности всех «Чудовищ» Виткация можно попробовать условно разделить их на такие же, как во «Фризе» Мунка, тематические группы. Это будут так же не связанные друг с другом эпизоды, в

⁸⁶ Начав работу над этой серией в 1893 году, Мунк показал «Фриз» в окончательном виде в 1903 в Лейпциге, и в 1904 году в галерее Берлинского сецессиона.

⁸⁷ Пшибышевский опубликовал в Польше в 1895 году несколько работ Мунка в журнале „Życie” («Жизнь»), редактором которого был в то время, вместе с обширным текстом, «На дорогах души», основанном на немецком эссе, помещенном ранее о сборнике об искусстве Э. Мунка в 1984 году.

большей степени похожие на пластические рефлексии автора, визуализацию его чувственных переживаний фаз любви — от зарождения до смерти. И Виткаций, и Мунк сохраняли портретное сходство персонажей своих композиций с прототипами. Виткаций практически повторяет степень обобщенности форм и упрощения рисунка, которую мы видим на работах норвежского художника. С одной стороны, еще узнаваемо лицо человека на картине или реальное событие, с другой стороны — это не мешает видеть в них обобщение, символическое значение.

««Чудовища» представляют сценки с фигурами во весь рост (реже) или представленными в американском плане до колен (чаще всего) или еще крупнее, по грудь, иногда с головой на переднем плане как в фотографических портретах «крупным планом». Сценки чаще всего даны фронтально, фигуры располагаются на переднем плане, как на театральной сцене, лицом к зрителю. Картину завершает фон, чаще всего это пейзаж, иногда интерьер дома, иногда — неопределенное пространство»⁸⁸. Такую «формулу» «Чудовищ» предложил Штаба, которая в равной степени относится и к «Фризу» Мунка.

Сближает оба художественных цикла не только «формула» Штабы, описывающая общее пространственное решение композиций Виткация и Мунка, но и отдельные образы и детали. Например, один из часто повторяющихся образов Мунка — глаза в виде большого белого круга с маленькими черными зрачками в самом центре как метафора крайней степени напряжения чувств. Например, в «Крике» (1895) или у героя «Красного плюща» (1899, илл. 28), у героев картины «Страх» (1894), у танцующего мужчины на втором плане в «Танце жизни» (1925, илл. 29) и др. Виткевич изображает глаза переполненных чувствами героев так же, например, в «Страхе перед самим собой» (Ок. 1912, илл. 30), «Самоубийце за три секунды до выстрела» (1900–1910, илл. 31), в «Пустом человеке, его женщине и сопернике» (1906, илл. 32) и др.

⁸⁸ *Sztaba W. Witkiewicz w Paryżu 1908 // Witkacologia.eu* : сайт об изучении жизни и творчества Станислава Игнация Виткевича. [Электронный ресурс]. URL: https://witkacologia.eu/uzupelnienia/Sztaba/Witkacy_w_Paryzu.html (дата обращения: 27.10.2017).

Виткаций, кроме того, создает отдельные композиции целиком «по мотивам» произведений Мунка. Так, в «Окончательном расставании» (Ок. 1910, илл. 33) Виткация узнаваемы изобразительные образы мунковского «Расставания» (1896, илл. 34). Волосы героини норвежского живописца, подобно морским волнам, наплывающим на берег, соединяются с фигурой мужчины в стремлении сохранить естественную, но одновременно болезненную связь. Виткаций использует очень похожую изобразительную метафору — его героиня так же почти сливается с окружающим ландшафтом. Изгиб ее тела повторяется в изгибах деревьев на линии горизонта, а сама она похожа на раненую птицу — накидка спадает с ее опущенных плеч как поникшие крылья. Диагональ линии дороги, на которой стоят герои «Окончательного расставания» Виткация напоминает любимую Мунком диагональ береговой линии, служащей фоном для множества его работ. Повторяются с небольшими изменениями позы мужских фигур — кисть руки, как светлое пятно на темном фоне одежды. Герои Мунка смотрят в разные стороны, у Виткация — повернуты друг к другу лицом, но все равно разобщены. Польский художник создает свою интерпретацию разрыва отношений в паре.

Несмотря на то, что Виткаций использует очень похожие средства художественной выразительности — упрощенные плавные формы, очерченные темным контуром, главенство линии в построении композиции, контрастные сочетания темных и светлых пятен, — его работа отличается от мунковской общей тональностью произведения. Эпичность образов норвежского художника, возвышенный романтизм разрыва любовной связи у Виткация сильно трансформируются, превращаясь на наших глазах в тень уже прошедшей эпохи, грустное воспоминание о сильных чувствах и поступках настоящих романтиков.

Еще один пример подобной трансформации можем наблюдать в работе Виткация «Сад страданий» (1910, илл. 35). Эта композиция посвящена близкой «Окончательному расставанию» теме и, возможно, вместе с ней, могла бы войти во вторую часть условного «Фриза жизни» Виткация — «Расцвет и угасание любви». Польский художник помещает пару влюбленных в ограниченное с трех сторон пространство, которое открывается зрителю с фронтальной стороны, подобно

театральной сцене. Это совсем нетипичное композиционное решение для «Чудовищ» можно объяснить его генетической связью с «Убийцей» (1904–1905, илл. 36) Мунка. Ограниченное тремя стенами пространство, открытое на зрителя, является одним из повторяющихся мотивов живописи Мунка разных лет (илл. 37, 38, 39)⁸⁹. Виткаций повторяет мунковский мотив, трансформируя его в архитектурный элемент ландшафта — садовое ограждение. В самом центре он помещает хрупкую женскую фигурку с пышными светлыми волосами и взглядом «в никуда», а у ее ног — отвергнутый мужчина, жертва ее жестокости и равнодушия.

Очень похожий женский образ в центре композиции Мунка «Убийца». На переднем плане справа стол со следами последней трапезы любовников и тело жертвы на кровати слева — убитый женщиной мужчина. ««Смертью Марата» пришло кому-то в голову назвать эту одну из самых известных картин Мунка, больше всего обнажающую его страх перед женщинами. Эта картина не имеет ничего общего со смертью Марата. Это покаяние: женщина опасна и отвратительна. Она не достойна того, чтобы иметь с ней дела. Она — ужас и кровь» — считает Р. Стенерсен⁹⁰. Виткаций в «Саду страданий» несколько переиначивает конфликт любовной пары Мунка, показывая не физическую смерть мужчины, но его психическое унижение в этом союзе, а хорошенькое личико стоящей в центре женщины, манящие изгибы ее фигуры и кокетливое декольте превращают ее власть над тем, кто у ее ног, в театральный фарс, позу, игру. Если герои Мунка заставляют зрителя сопереживать развернувшейся на их глазах трагедии, то герои Виткация сострадания не вызывают, возникающие чувства — совсем другого рода.

⁸⁹ Образ этот впервые появился в ранних работах Мунка, возникая «по горячим следам» важных для него жизненных событий, связанных с реальной комнатой, в которой он жил тогда. В более поздних рисунках — неизменность этого пространства на холсте становится символом, знаком важности происходящего для норвежца.

⁹⁰ Стенерсен Р. Эдвард Мунк / пер. Н. И. Крымовой. М. : Искусство, 1972. С. 121.

В «Кончине» (1914, илл. 40) Виткевич довольно основательно перерабатывает «Смерть в комнате больного» (1893, илл. 41) Мунка⁹¹. Герои трагической сцены у постели умершей сестры Мунка переживают общее горе в одиночестве, никто никого не поддерживает. Слева Мунк изобразил себя спиной к зрителю, легкий поворот его головы так и не открывает зрителю его лица, а белая полоска воротничка рубашки подчеркивает черноту его траурной одежды.

Виткаций в «Кончине» (1914) избавляется от трагизма сюжета Мунка, представляя тему прощания с умирающим в виде фарса еще более выражено — начиная с самого умирающего, который стал похож на безумца, как и вся окружающая его разношерстная и разобщенная толпа. Обращает на себя внимание фигура молодого мужчины слева в темной одежде с белым воротничком, которая не просто напоминает персонаж Мунка, но выглядит его прямой цитатой, поскольку заимствуется Виткацием практически без изменений. Применяемые Виткевичем средства художественной выразительности соответствуют поставленной задаче нового прочтения образов. Линия в его рисунке более суетливая, фривольная. Если Мунк стремился к лаконичности формы и линии, добивался глубины трагедии, то Виткевич, наоборот, наполняет изображение деталями, которые призваны «разбавить» печальный сюжет, снизить градус напряженности. Виткевич парадоксально соединяет в своих сюжетных посланиях иронию с пронзительной откровенностью, интимностью, а форма противоречит тому, о чем повествует сюжет. Это рождает «самоотрицание», обнажая протест художника, который уже не может всерьез относиться к условностям модерна и символизма и ищет выход за его пределы. В «Чудовищах» возникает уникальная тональность, в основе которой — двойственная природа всех изображаемых явлений. Последующий смысл объединяется с предыдущим и существуют именно в таком виде — смех и слезы, темное и светлое, доброе и злое соединяются воедино.

⁹¹ В этом сюжете Мунк возвращается к эпизоду своего детства, когда от чахотки умерла одна из его сестер. Тогда все еще были детьми, но Мунк изображает себя и других родственников взрослыми, какими они были в момент написания им картины.

Ироничный, сатирический подтекст сближает польского художника с другими авторами — Энсором или Войткевичем.

Названия композиций содержат эту двойственность, подчеркивают гротескно-сатирический колорит его композиций — «Жест комедианта» (1910, илл. 42), «Князь тьмы искушает святую Терезу с помощью официанта из Будапешта» (илл. 43), «Вариация на тему сна пани Червеевской: Мичинский в образе п. Властила (служащего почты, у которого она жила) [Подобно Юпитеру в образе дождливого облака] сходит на нее в ночи» (илл. 44), «Последствия женитьбы на еврейке» (илл. 45).

К 1914 году в рисунках Виткация (илл. 46, 47) появляются все большая свобода и выразительность форм. Художник осознанно стремился к этому раскрепощению, что иллюстрируют слова отца, который следил за творческим процессом сына: «Страшно меня интересует разница между тем, что ты рисуешь и тем, что ты называешь: дать по полной». (Ловран, 11 июня 1911)⁹². «Чудовища» для Виткевича стали тем творческим пространством, где он стремился «дать по полной», т.е. создавать произведения новым художественным языком на очень личные темы, с новой степенью откровенности и с максимальной выразительностью. Многие художники вместе с Виткацием решали подобную задачу в этот период — так в недрах модерна и символизма зарождался новый язык экспрессионизма. То, символом чего стал «Крик» Мунка, формировалось в эмоционально напряженной живописи предшественников — М. Врубеля, Н. Ге, О. Редона, Г. Моро, Ж. Дельвиля, Дж. Энсора, Э. Шиле, А. Кубина. Происходящее на живописных полотнах сжатие пространства, деформация линейных очертаний, форсирование цветовой насыщенности были следствием стремления художников-символистов выразить невыразимое.

«Чудовища» Виткация, таким образом, можно и нужно рассматривать как программный цикл, закономерный проект его довоенного творчества, воплотивший основные тенденции эпохи, в которой польскому художнику выпало

⁹² Z listu Witkiewicza do syna z dnia 11 lipca 1911, Lovrana // *Okolowicz, S. Anioł i syn — 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów.* — Warszawa : Boss, 2015. S.159.

жить и творить. В «Чудовищах» автор не только отказался от приемов натуралистической живописи и работал с новым художественным языком модерна и символизма, но открыл пространство за пределами этих направлений, не осознавая пока в полной мере всю широту и глубину новых возможностей. Виткаций варьирует размеры, тональность, фактуру пятна, ищет необычные ракурсы, «нарушает» гармоничный характер линии модерна, что делает его образы многозначными и противоречивыми. В персонажах Виткация нет героической романтики, благородной внутренней борьбы, свойственной героям символистских произведений, они побеждены страстями, страхами, инстинктами, им свойственны пораженческие настроения. Несмотря на то, что в «Чудовищах» Виткаций во многом повторяет находки и художественные достижения Мунка (в общем замысле цикла, в сюжетах отдельных композиций, в деталях рисунка), ему удастся добиться неповторимых эмоциональных красок, создать собственный изобразительный проект со своими художественными достоинствами и со своим идеологическим подтекстом. Освоенный Виткевичем в «Чудовищах» новый художественный язык, отличный от натуралистической и академической школы живописи, которым его обучал отец, обозначит новый вектор развития его изобразительного искусства, которому он будет следовать в дальнейшем и который в России позволит ему стать художником-новатором XX века.

1.3. Стилистические особенности ранних портретов Виткация

Портретный жанр, к которому Виткевич довольно часто обращался в ранний период овладения мастерством живописца, интересовал молодого художника значительно в меньшей степени, чем пейзаж и жанровые композиции, и развился позднее прочих. Во время учебы в Краковской академии художеств и после ее окончания, т.е. в 1910–1913 годах, у него стал проявляться особый дар в области портретирования. Несмотря на то, что Виткаций сильно недооценивал жанр портрета, считал его прикладным, не связанным с высокими задачами настоящей живописи, сегодня он известен широкой аудитории по богатейшему наследию его

«Портретной фирмы»⁹³, открытой художником в 1925 году, в чем можно видеть некоторую иронию судьбы. Но и среди довоенных портретов Виткация много интересных работ. Сегодня известны 98 портретов раннего периода,⁹⁴ которые, с одной стороны, отражают процесс овладения Виткацием этим жанром, а с другой — показывают, как он создавал уникальные художественные образы окружающих его людей, искал и находил способы подчеркнуть их индивидуальность, выразить собственное отношение к модели. В сфере внимания Виткация-портретиста раннего периода, прежде всего, его родители, родственники и друзья — Б. Малиновский, Л. Хвистек, Т. Лангер, Т. Мичинский — и, конечно, любимые женщины — И. Сольская, Е. Дунин-Борковская, Х. Червеевская, Я. Янчевская и другие.

Первые уроки создания портретов реалистической школы Виткевич получил от отца, который объясняя сыну технику создания портрета, прибегал к аналогии с пейзажем. «Относись к человеческому лицу и к фигуре точно также, как к пейзажу: как к соотношению цветных пятен определенной формы. И все. Не думай о том нос это или нет. Наноси тени, свет, рефлексy и различные тона, как ты это делаешь, рисуя склон Гевонта⁹⁵ или литовские луга и озера. Следи только всегда за соотношениями тонов друг к другу и за границами плоскостей и, рисуя последнее пятно на полотне, увидишь голову...»⁹⁶. В период обучения в Академии художеств в классе Ю. Мехоффера Виткаций попадает под его влияние, а также других выдающихся представителей польского и европейского модерна — В. Войткевича, С. Выспанского, О. Бердслея и др. В них «линия заменила пространственность, стилизация — изображение предмета, а оперирование плоскостями — богатство

⁹³ [Ирена Якимович говорит о 5000 или более портретах] // *Jakimowicz I. System i wyobrażenia. Wokół malarstwa Witkacego*. Wrocław : Wiedza o kulturze, 1995. S. 142

⁹⁴ [Жакевич отмечает, что сегодня мы знаем большинство из этих портретов «в основном по их фотографиям», местонахождение оригиналов многих работ не известно] // *Żakiewicz, A. Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. S. 138.

⁹⁵ Гевонт - горный массив в Западных Татрах.

⁹⁶ Stanisław Witkiewicz. List z dnia 10.09.1904 // *Okółowicz S. Anioł i syn — 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów*. Warszawa : Boss, 2015. S. 219

моделировки»⁹⁷. Но так же, как и в пейзаже, рамки модерна для быстро взрослеющего художника очень скоро и в портрете стали ему тесны.

В портрете болеющего отца (1913, илл. 48), который Виткаций создал во время визита в Ловран, сын изображает человека, черты лица которого буквально излучают «ангельскую» духовность, мудрость и свет. Волнистые линии фона как бы вторят наклону головы, линиям волос, как лучи, распространяют теплоту внимательного, «слушающего» взгляда. Лицо мужчины очень похоже на лицо старца, пустытника, монаха, который понял в этой жизни многое, полон любви и всепрощения. Такой прием взаимодействия фона и портрета напоминает в какой-то степени то, что сделал Ван Гог в «Автопортрете» (1889, илл. 49), сходным образом сращивая пластическую ткань изображения персонажа и пространства позади него, используя для этого линии с повторяющимся ритмом и фактурой.

В «Портрете матери» (1912, илл. 50) перед Виткацием стоит совсем другая задача — показать противоречивость натуры его матери. С одной стороны, он использует один из распространённых мотивов академической живописи — женщина за рукоделием, но, с другой стороны, отказывается от традиционной для данной темы романтизации женского образа. Довольно обширная темная фигура героини Виткация контрастирует с холодным белым фоном. Плотное облегающее фигуру женщины платье, кажется, излишне сдавливает ее тело. Ощущение тесноты усиливается плотной компоновкой фигуры, которая словно зажата рамками листа. И ракурс, выбранный художником, и острый воротник, разложенный на широкой груди женщины, усиливают впечатление материальности ее фигуры, говорят о ее силе, власти, непреклонности натуры. Однако в линии ее тонких губ есть какой-то надлом и грусть. Кажется, она смотрит на свое рукоделие невидящим взором, спрятав свои глаза и желания не только от зрителя, но и от себя самой. В этой трактовке — реальная судьба Марии Петшкевич⁹⁸.

⁹⁷ *Sztaba W.* Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. S. 61

⁹⁸ М. Петшкевич обучалась в консерватории по классу фортепиано, тонко чувствовала и понимала искусство, написала и издала в молодости учебник игры на фортепиано для детей. Но из-за

Кстати, «Портрет матери» (1918, илл. 51), выполненный Виткацием в 1918 году, после возвращения из России, вновь проявит это же чувство безысходности в ее облике, несоответствия между высоким предназначением и реальностью, но уже другими, гораздо более радикальными художественными средствами. Черты ее лица, несмотря на узнаваемость, будут представлены упрощенно, гротескно, а цветовая гамма портрета, сочетающая зеленое лицо с оранжевыми фоном, будет отсылать к стилистике фовизма и русского футуризма. До войны Виткаций этим художественным языком пока еще не владел.

По стилистике и по отношению к модели в особую группу можно выделить портреты самой яркой и самой значимой женщины довоенной молодости Виткация, известной актрисы, режиссера, впоследствии директора театров — Ирены Сольской. Отношения с пани Иреной были непростыми, даже мучительными⁹⁹. Каждый новый портрет — попытка художника постичь ее сущность, собрать воедино все ее многочисленные ипостаси. Вот она уставшая и нежная актриса в сценическом наряде (1912, илл. 52), или мать, с любовью прильнувшая щекой к дочурке (1909, илл. 54), или на «Портрете Пани С.» (1909, илл. 53) — красивая и загадочная дама в шляпе.

Одним из лучших изображений Сольской, воплощающих ее «демонизм», считается портрет «Трудно перевариваемой пани Акне»¹⁰⁰ (1909, илл. 55). Работа выполнена углем и представляет молодую женщину в роскошной шляпе с пером, смотрящую прямо на зрителя. Линия в данном портрете как средство художественной выразительности играет одну из главных ролей и используется художником широко и смело. Поза женщины, ее ниспадающая с плеча одежда, волосы — все, казалось бы, сделано по канону лучших образцов модерна, но выражение лица героини неожиданно выбивается из этого формата. Форма ее

болезни мужа, взяла на себя роль главного добытчика в семье, погрузившись с головой в заботу о своих близких и навсегда спрятав за домашней работой собственные устремления и желания.

⁹⁹Популярная театральная дива И. Сольская, была старше Виткация, опытнее и казалась ему, молодому художнику, слишком сложной для понимания личностью.

¹⁰⁰ Акне — имя героини во многом автобиографического романа Виткация «622 падения Бунго или демоническая женщина» (1910), прототипом которой стала И. Сольская.

раскосых глаз гротескно обострена, взгляд откровенно расфокусирован. В нем угроза и страх, сила и слабость одновременно, красота героини излучает опасность и похожа на красоту кобры, распутившей ребра перед финальным прыжком — защиты или нападения. Этот портрет Сольской кажется частью художественного цикла Виткация «Чудовища», он выполнен в похожей стилистике, к тому же Сольская — один из частых персонажей этой группы работ.

За яркие образы, созданные актрисой на сцене, современники называли Сольскую «энергией модернизма». Неудивительно, что ее портретировали многие художники круга «Молодой Польши», в их числе С. Выспанский (1904, илл. 56), Л. Вычулковский (1898, илл. 57), Ю. Мехоффер (1901, илл. 58), Я. Мальчевский (1901, илл. 59) и др. Сравнивая романтизированные, женственные образы рыжеволосой молодой женщины с интерпретацией образа Виткацием, становится понятным, что в «Трудно перевариваемой...» художник начинает исследовать пространство за рамками «чувственной, поверхностной приятности»,¹⁰¹ которая есть в работах его недавних предшественников. Виткацию близки поиски тех художников, которые в это время формируют новую живописную парадигму, среди них Тулуз-Лотрек, Сезанн, Гоген, Ван Гог и др.

Но требовательный к сыну Виткевич-отец часто оставался не удовлетворен успехами сына в портретном жанре, не мог оценить его новаторство и отмечал, как удачные наиболее приближенные к реалистическому стилю работы. «...Иногда одна линия бывает настолько уверенная, настолько абсолютно характерная (нос Пани С.), настолько удивительная, что трудно смириться с тем, что мы видим на другом, написанном или нарисованном портрете».¹⁰² Упомянутый им портрет Сольской (1909, илл. 60) действительно показывает, что к 1909 году Виткаций стал

¹⁰¹ *Witkiewicz S. I. Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne / oprac. J. Degler, L. Sokół // Dzieła zebrane : w 25 t. T. 8. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002. S. 115.*

¹⁰² *Stanisław Witkiewicz. List z dnia z 03.04.1913 // Okołowicz S. Anioł i syn — 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów. Warszawa : Boss, 2015. S. 220.*

настоящим мастером рисунка, виртуозно владеющим линией, тонко чувствующим натуру.

Выделяются также две серии портретов близких друзей Виткация — Евгении Дунин-Борковской и Бронислава Малиновского. Обе похожи на графические упражнения по изучению природы света и тени на человеческом лице и часто имеют забавные названия. Портрет Евгении Дунин-Борковской «Борьба князя с духом темноты» (1912, илл. 61), «Интуитивный рисунок Пани Борк № 2» (1912, илл. 62), «Радость и покой. Влияние психоанализа у Борейна» (1912, илл. 63), «Пани Б. ползет на животе, или «задумавшаяся»» (1912, илл. 64). Одиннадцать сохранившихся фотопортретов известного в будущем ученого-этнографа Малиновского имеют схожие с портретами схемы освещения (илл. 68, 69). Виткаций работает с декоративными свойствами светлых и темных пятен, изучает силу воздействия их на зрителя, ищет наиболее эффектные и выразительные сочетания, связь с психологическими характеристиками персонажей, что отражается в названиях. «Die bösen Gedanken¹⁰³ — портрет Бронислава Малиновского» (1912, илл. 65), «Удовлетворенность собой» (1912, илл. 66), «Ксеркс Якшма — портрет Бронислава Малиновского» (1912, илл. 67).

Кроме графических, до наших дней дошло немало живописных портретов Виткация. На примере двух портретов Дунин-Борковской можно оценить диапазон художественных приемов разных стилей, которыми художник овладел к этому времени. Из двух портретов, написанных в 1912 году, один имеет статус официального (1912, илл. 70) и выполнен в реалистической манере. Лицо и фигура пани Евгении написаны с использованием плавных тональных переходов, светомоделировки, ее одежда, головной убор и муфта написаны немного упрощенно, а узорчатая ткань за спиной добавляет полотну декоративности. Портрет решен в сдержанной натуралистической цветовой гамме и может быть соотнесен с работами других авторов, работающих в этот же период в стилистике модерна, — Ф. Ходлера, С. Выспянского, Ю. Мехоффера. Например, «Портрет

¹⁰³ Die bösen Gedanken (нем. — Злые мысли)

Изы Гелгуд — Теодор-Аксентович» (1907, илл. 71) Мехоффера или его же «Портрет Розы Сароны (Портрет Софии Миндер: орнаментальная фантазия)» (1923, илл. 72) и др. Но при всем внешнем подобии герои портретов Виткевича не выглядят застывшими, как у других авторов, для его художественного языка и в реалистической стилистике характерна очень живая форма.

Неофициальный портрет Дунин-Борковской с оранжевым палантином (1912, илл. 73), окутывающим ее фигуру, выполнен в стилистике постимпрессионизма. Изображение более плоское и условное, Виткаций применяет контрастное цветовое решение, которое демонстрирует расширение арсенала его художественных приемов. Он использует другой, более экспрессивный художественный язык, который он мог видеть у Ван Гога, Гогена, Матисса, Тулуза-Лотрека и др.

Интересны многочисленные автопортреты Виткация. Например, в «Автопортрете» (1910, илл. 74), на котором Виткаций одет в зимнее пальто и черную шапку-ушанку, выбор «наряда» художника кажется странным и вызывает у исследователей вопросы. Версия Жакевич о «театре жизни» Виткация и его склонности к «переодеваниям»¹⁰⁴ кажется недостаточной. Творчество Виткация замешано на сложных культурных подтекстах, вся его жизнь, воспитание и образование формировали в нем многослойное, синтетическое мышление. Ассоциация, которая возникает при взгляде на этот портрет, ведет к «Автопортрету Ван Гога с отрезанным ухом» (1889, илл. 75). Вся закадровая история этого произведения — слишком значимое и заметное событие в жизни нового европейского искусства, чтобы автопортрет Виткация в зимней шапке мог не быть аллюзией к нему.

У Ван Гога есть два варианта портрета с повязкой на поврежденном ухе (1889, илл. 76), Виткаций словно соединяет их. Он помещает себя, одетого в черную шапку-ушанку и темное пальто, на контрастный светло-желтый фон — закрытую дверь. Виткаций, как и Ван Гог, изображен погрудно, вполоборота к

¹⁰⁴ Żakiewicz A. Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. S. 153.

зрителю, но левым, а не правым плечом вперед. Дверь, правда, закрыта, и символика ее иная, чем у Гогена, который сидит у открытой двери, символизирующей найденный выход из ситуации. Виткаций смотрит на зрителя прямым, испытующим взглядом, кажется, он взвешивает не только свои силы, но и готовность этого мира принять его судьбоносный выбор — стать художником XX века. Контрастируют с напряженным взглядом художника его по-детски пухлый рот, гладко выбритое, еще совсем юное лицо, написанные в светлой тональности гладкими мазками. В отличие от Ван Гога, чьи одежды перекошены, мех шапки топорщится в разные стороны, Виткаций на своем автопортрете в аккуратно застегнутом, ровно сидящем пальто с добротным меховым воротником. Он концентрирует чувства и энергию своего образа во взгляде, невероятно живом, пронзительном, устремленном за границы полотна. Виткаций не просто использует образ, созданный Ван Гогом, он его переосмысливает, наполняет собственным содержанием и смыслами. За рамками Ван Гоговского автопортрета — реальные страдания, болезнь, муки творчества, у Виткация же в 1910 году — состояние, похожее на «сверку часов» перед боем, возбуждение ума, тревожные предчувствия. Отрезанное ухо или лохматая шапка Ван Гога перестают быть частным случаем и становятся символом, метафорой готовности художника XX века к самопожертвованию ради искусства, морфемой языка последующих поколений артистов.

Особенность художественного мышления Виткация — использовать в качестве основы для своего творчества произведения других авторов, было явлением, присущим многим живописцам начала XX века. Но в художественной стилистике Виткация подобные «заимствования» заняли особое место, потому что он пользовался ими шире и изобретательнее, чем другие¹⁰⁵. «Автопортрет» (Ок. 1912, илл. 77) Виткация — еще один тому пример. Молодой живописец продолжает начатый в «Автопортрете в шапке» разговор о судьбе современного художника, т.е. о своей судьбе. Вновь головной убор — главная метафора его

¹⁰⁵ Одним из примеров такого заимствования в раннем творчестве Виткация является рассмотренный в предыдущем параграфе «Фриз жизни» Э. Мунка и «Чудовища» Виткация.

образа в автопортрете. Берет приобрел свою популярность в средние века, став частью цеховой одежды художников-профессионалов. Это яркий, даже вызывающий жест утверждения себя в профессии со стороны Виткация, окончательное принятие эстафеты у всех великих из мира живописи, включая Рембрандта с его автопортретом в меховом берете (1634, илл. 78).

Если в автопортрете 1909 года Виткаций ассоциируется с Ван Гогом, то на автопортрет 1913 года (1913, илл. 79) можно попробовать взглянуть как на диалог с Гогеном и Сезанном одновременно. За рамками этого автопортрета предположительно можно «прочитать» две работы — портрет «Мисс Лулу» (1890, илл. 80) и «Портрет женщины рядом с натюрмортом Сезанна» (1890, илл. 81). С портретом маленькой девочки автопортрет польского художника объединяет не только цветовая гамма, но и схема распределения цвета на полотне. Двойной красно-зеленый фон за сидящей фигурой человека, одетого в черную одежду с белым воротником. Поль Гоген декорирует фон портрета Лулу цветами, которые частично принадлежат драпировке кресла, а частично просто вырастают вокруг девочки из ниоткуда, символизируя ее невинный возраст, нежность и красоту. Автопортрет Виткация тоже украшен цветами в вазе на соседнем столике и фруктами, что очень напоминает композиционную схему другой работы Гогена — «Портрет женщины рядом с натюрмортом Сезанна»¹⁰⁶. Жест, который Виткаций изображает на этом портрете, — кисть правой руки спрятана за полу пиджака, известен в истории как «наполеоновский». В конце жизни на одном из фотопортретов в 1937–1939 гг. художник повторит этот жест, однако на фото у него уже будет совсем другое выражение лица — гротескно-трагическое и суровое (1937–1939, илл. 82)¹⁰⁷.

¹⁰⁶ В этой насыщенной по композиции работе Гоген отдает дань уважения Сезанну, не только включив одну из его работ на задний план, но и подражая манере старшего товарища во всем полотне.

¹⁰⁷ Происхождение этого жеста доподлинно не известно, но совершенно точно такое положение руки, было очень модным среди мужской половины населения в отдельные исторические периоды, и являлось символом твердости духа, мужественности и солидности.

Виткаций создал всего несколько образцов мертвой природы, два из которых в 1910 году (илл. 83, 84) — фрукты на столе в стилистике Сезанна. Эти работы выглядят как подготовительные эскизы к двум вариантам портрета философа Игнация Вассерберга (1910, илл. 85, 87). Забавным кажется комментарий Виткевича-отца: «Почему ты рисуешь философа, который все время ест? Разве это преобладает в его жизни?»¹⁰⁸ Отец не может оценить те формальные новшества, которые вводит в свою живопись сын. Виткаций подражает Гогену, который стремился расширить границы жанра натюрморта, объединяя его с портретом. В 1886 году Гоген пишет натюрморт-портрет с профилем Лавалья (1886, илл. 86), который решает очень новаторски. Кажется, голова Лавалья, друга Гогена, случайно попала в границы картины, но осталась при этом энергетическим центром композиции¹⁰⁹. Известно, что Лаваль был соперником Гогена в любви. Отвергнутый Гоген создал еще один портрет-натюрморт с фруктами (1888, илл. 88), который подарил отвернувшейся от него девушке Мадлен в день ее свадьбы с Лавалем¹¹⁰.

В «Портрете Игнация Вассерберга» (1910, илл. 87) мы наблюдаем не просто повторение опытов Гогена Виткацием по расширению границ жанра, но цитирование его работы. Между Лавалем и Вассербергом заметно внешнее сходство — в лице, в прическе, оба молодых человека в круглых очках, работы похожи и композиционно. Но у Виткация нет, как это было у Гогена, рассказа о темных страстях, плотских терзаниях, мести отверженного. Тонкие длинные пальцы Вассерберга, которыми он сжимает очищенный банан, в сочетании с ироничным взглядом, устремленным на зрителя, активизируют игру с эротическим подтекстом его жеста, передают особое настроение, присущее многим портретам

¹⁰⁸ Stanisław Witkiewicz. List z dnia 09.06.1910 // *Okolowicz S. Anioł i syn — 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów*. Warszawa : Boss, 2015. S. 248.

¹⁰⁹ Гоген наделил Лавалья целым букетом чувств, составленным из любопытства, вождления, иронии и лукавства.

¹¹⁰ Виткевич, как и Гоген, в дальнейшие периоды своего живописного творчества будет использовать фрукты как библейский символ искушения, метафору плотских страстей, вписывая их в портреты и композиции.

Виткация. Самой важной становится эта нотка иронии, похожая на послевкусию, которое проявляется ярче и «звучит» дольше основного «вкуса», и полностью переворачивает первоначальную ситуацию. Это настроение часто встречается в довоенных портретах Виткация и может быть выделено, как особое средство художественной выразительности его произведений. Например, в портрете Леона Хвистка «Удельный бык на отдыхе» (1913, илл. 89) образ портретируемого демонстрирует эту игру основного и скрытого содержания. Лишив портрет пафоса идеала, художник не просто сделал изображение более многозначным, но и усилил его экспрессию.

Завершить исследование портретного жанра в довоенном творчестве Виткация можно анализом произведения, которое находится на границе двух жанров — портрета и композиции. Этот коллективный портрет, которому Виткаций дает название «Батальная картина» (1913, илл. 90), можно также соотнести с «Чудовищами» Виткация, поскольку на ней все ближайшее окружение молодого художника — персонажи его жанровых композиций любовного содержания. В апреле 1913 года отец ответил в письме из Ловрана, ознакомившись с присланной фотографией композиции: «Батальная картина» хороша как форма, и показывает существенное развитие в освоении тобой индивидуальных характеров...»¹¹¹. И Штаба, и Жакевич не обходят вниманием это произведение, но, говоря о нем, главным образом пытаются объяснить опереточно-военизированный характер убранства участников сцены. Как вариант предлагается напряженное политическое положение в мире накануне Первой мировой войны. Жакевич добавляет в качестве версии событие местного масштаба — прошедший 25 и 26 августа 1912 года в Закопане съезд ирредентистов, — которое могло отразиться на выборе образов полотна.

Но действительно ли так волновали Виткация эти события? Уже написанный к этому времени литературный роман «622 падения Бунго, или демоническая

¹¹¹ [Отец Виткация имеет в виду удачные портреты друзей своего сына - писателя, поэта и публициста Тадеуша Мичинского и фотографа Тадеуш Лангера] // *Żakiewicz A. Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. S.125

женщина» (1911) с большой степенью откровенности и даже гротеска обнажает интересующие автора в данный период жизни вопросы. Помимо искусства и философии, молодого Виткация волнует чувственная сфера, любовные отношения. Как представляется, «Батальная картина» — это ироничная аллюзия автора к баталиям на извечной «войне полов», где без усталости ведет бои «армия любовников».

«Батальная картина» выполнена по законам композиции академического жанра группового портрета. У Виткация так же, как, например, на «Семейном групповом портрете на фоне пейзажа» Франса Хальса (1648), группа людей располагается в три яруса, некоторые участники стоят в полный рост в свободных позах. Виткаций ироничным языком рассказывает похожую историю, используя соответствующие новому времени средства художественной выразительности. Рисунок выглядит просто и ясно, что свойственно примитивизму. Фигуры героев имеют измененные пропорции с увеличенными, как у кукол, головами, уменьшенными телами. Формы трактуются упрощенно, но при этом содержат тонкие детали в лице, одежде, прическах персонажей, которые, несмотря на их гротескный характер, делают образы узнаваемыми. Иронический подтекст прочно закрепится в изобразительном творчестве Виткация уже до войны и станет основополагающей составляющей его художественной индивидуальности в последующие периоды.

Таким образом, в ранних портретах Виткация даже в наиболее реалистических, официальных изображениях, с которых художник начинал осваивать этот жанр, он не стремился работать в рамках строгого академического канона. Молодому художнику изначально был интересен более индивидуальный подход в трактовке образа и формы. Средства художественной выразительности модерна, символизма и постимпрессионизма в большей степени отвечали его запросам. Это и работа с темным моделирующим контуром, декоративными свойствами линии и пятна на плоскости, упрощение, примитивизация формы, использование активного цвета в колористически спокойном контексте. В портрете, как в пейзажах и композициях, Виткаций проявляет интерес к

экспрессивному художественному языку, стремится уйти от смысловой ясности формы к многозначности ее толкования, свойственной символизму. Ироничность портретов Виткация позволяет ему окончательно отказаться от обязывающего пафоса классического идеала и создавать портреты новыми художественными средствами в своей индивидуальной тональности. Несмотря на то, что Виткаций ироничен не только по отношению к изображаемым моделям, но и к самому жанру портрета, он уже в ранний период научился создавать интересные и живые образы своих современников. В это же время у Виткация формируется особое отношение к автопортрету. Художник не просто всякий раз находит уникальный образ для выражения своих актуальных состояний, мыслей и чувств, но обретает навык относиться к себе как к объекту, наблюдая за которым, он познает не только собственную чувственно-эмоциональную сферу, но психическую природу человека как такового.

В первой главе рассмотрен процесс формирования и развития художественного стиля Виткевича в ранний период его изобразительного творчества (1902–1914). Избранный для исследования жанровый принцип позволил последовательно рассмотреть динамику развития каждого из жанров, к которым Виткевич обращался в период формирования своих профессиональных навыков. Первым был пейзаж, обращение к которому обусловлено фактами биографии художника. К семнадцати годам Виткевич прекрасно освоил в пейзаже приемы реалистического письма. Но под влиянием новых тенденций в изобразительном искусстве художник стал осваивать также художественные приемы современных направлений в живописи. В каждом из жанров этот переход проявился по-своему. В пейзажах он был постепенным и вначале приемы реалистической живописи сочетались с новыми приемами. К 1914 году художник окончательно ушел от реалистического трехмерного изображения природы к более условному плоскостному пейзажу, обобщенным фантазийным формам, декоративности, замене тональной светомоделировки комбинацией плоскостей. В конце раннего периода Виткаций перестанет создавать натуралистические пейзажи, но фантазийные зарисовки гор и буйной растительности останутся в его

творчестве как фон для жанровых сцен, а также некоторых портретов, сохраняя связь с удивительным живым миром природы, через который художник вошел в большой мир живописи. В «Чудовищах» новые приемы сразу стали основными средствами художественной выразительности. Жанр композиции — единственный у Виткевича, который не имел натуралистической фазы и стал декоративно-умозрительным проявлением его художественного таланта. В «Чудовищах» Виткаций осваивал не только художественный язык новых направлений, но также тесно связанные с ними философские взгляды. Он постепенно открывал для себя динамическую и гибкую природу новых средств художественной выразительности, которая давала живописцам совершенно другие, невиданные ранее возможности для самовыражения в пластике формы и цвета. Чистый модерн был «скучен» Виткацию, он стремился к большей пластической свободе, искал новые возможности в эстетике безобразного. Молодой художник устремился к более свободному и выразительному пространству, в недрах которого формировался новый стиль — экспрессионизм. Портретный жанр Виткевич осваивал в наиболее осознанной фазе раннего периода, во время обучения в Академии художеств и после ее окончания, когда он уже накопил определенный опыт как профессионал. В портрете художник тоже комбинировал приемы реалистического письма и новых направлений, делая это осознанно, тонко и иронично, наполняя свои работы особым чувством жизни и экспрессии. Однако открытие всей полноты и широты возможностей, которые содержалась в экспрессионизме, Виткацию предстояло сделать уже в России.

Глава 2. ИСТОРИЯ ПРЕБЫВАНИЯ ВИТКЕВИЧА В РОССИИ (1914–1918 гг.)

2.1. Виткаций и художественная жизнь петроградской Полонии

Обращение к теме взаимодействия Виткация с полонией Петрограда меняет существующие на сегодняшний день представления о ней. Польский искусствовед И. Якимович в статье «Виткевич в России», выражая мнения многих виткацеведов на тот момент, предположила, что Полония, как объединение «людей скорее с консервативными взглядами»¹¹², мало привлекала молодого живописца, интересующегося современным новаторским искусством, и центр культурных контактов Виткация в России находился за рамками этого национального сообщества. «В России Виткевич впервые перестал быть туристом (...) Здесь он нашел очень живую, интеллектуально вдохновляющую среду — вне петербургской Полонии — главным образом, русских художников, писателей, критиков, философов, людей театра, поэтов. Он впервые оказался внутри, стал участником дискуссии такого большого масштаба, поскольку Россия еще раньше стала местом встречи идей из Вены, Парижа и Мюнхена, и немного позже из Италии»¹¹³. Замечание Якимович справедливо относительно русской культуры этого периода, что же касается Петербургской Полонии, исследовательница недооценила ее потенциал. Якимович не учла, что Полония никогда не была закрытой изолированной национальной диаспорой, процессы, которые происходили в русской общественно-политической жизни, в области культуры и искусства, находили своё отражение и в данном объединении.

¹¹² *Jakimowicz I. Witkacy w Rosji // System i wyobrażenia. Wokół malarstwa Witkacego. — Wrocław : Wydawnictwo «Wiedza o Kulturze» Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, 1995. S. 25.*

¹¹³ *Jakimowicz I. Witkacy w Rosji // System i wyobrażenia. Wokół malarstwa Witkacego. — Wrocław : Wydawnictwo «Wiedza o Kulturze» Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, 1995. S. 23.*

1914 год сильно изменил численность и состав польской колонии¹¹⁴. Среди прибывающих в Петроград и Москву беженцев было много представителей творческих профессий, что способствовало активизации ее художественной жизни. В прессе той поры¹¹⁵ сохранились следы взаимодействия Виткация с «живой, интеллектуально вдохновляющей средой»¹¹⁶ петроградской Полонии. Найденные свидетельства творческой активности Виткация позволили составить новое, расширенное представление о формировании его в России как художника, сценографа, драматурга, публициста, автора эстетической теории живописи и театра.

Биографы Виткация не раз описывали момент его прибытия в город на Неве в начале войны, переживания польского художника в этот период, которые сохранились в переписке с Малиновским. «Невозможная вещь читать сейчас российские газеты. Что пишется о Польше. Какой энтузиазм, сочувствие, сколько денег дают на польское население Царства, уничтоженного немецким грабежом. Это единственный момент в нашей истории, который нельзя пропустить»¹¹⁷.

¹¹⁴ [Поляки в Петербурге были с момента основания города. Долгое время Петербург оставался столицей «польскости» вне Польши. И сегодня Петербургская Полония — неотъемлемая составная часть многонационального городского социума. Конец XIX — начало XX в — стал самым насыщенным периодом польской общественной жизни в Петербурге, определенный бурным развитием капитализма. Рост численности петербургской Полонии, усложнение её социального состава привел к настоящей потребности самоорганизации поляков. Среди первых организаций — официальные римско-католические благотворительные органы и неофициальные студенческие «кола» — кружки. После принятия новых правил регистрации обществ и союзов в 1907–1914 гг. петербургские поляки создали дополнительно еще не менее двадцати обществ, а также собственное общественное собрание — Польский Дом «Огниско». Во время мировой войны количество польских организаций снова увеличилось, прежде всего за счет обществ помощи жертвам войны. После февральской революции польских неполитических обществ в Петрограде стало больше тридцати. Но 1918 год стал последним годом их активной работы. По данным издания] // *Смирнова, Т. М.* Польские общества в Санкт-Петербурге. Конец XIX — начало XX века. — СПб. : Европейский Дом, 2013. С.9.

¹¹⁵ В рамках работы над диссертацией были просмотрены следующие издания — «Dziennik Piotrogradzki» (1914–1917), «Kurier Nowy» (1916–1917.); «Dziennik Polski» (1916–1917.); «Dziennik Narodowy» (1918) «Głos Polski» (1914–1917) и «Столица и усадьба» (1914–1917), «Новые ведомости» (1918), «Петроградский голос» (1918).

¹¹⁶ *Jakimowicz I.* Witkacy w Rosji // System i wyobrażenia. Wokół malarstwa Witkacego. Wrocław : Wydawnictwo «Wiedza o Kulturze» Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, 1995. S. 23.

¹¹⁷ List S. I. Witkiewicza do B. Malinowskiego. Petersburg. 17 (?) 1914 // *Degler J.* O pobycie Witkacego w Rosji w świetle dokumentów // *Degler J.* Witkacego portret wielokrotny : Szkice i materiały do biografii (1918–1939). — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009. S. 486.

В задачи польского населения Петрограда входили регулировка потоков беженцев, обеспечение условий для их жизни, помощь раненым солдатам, прибывающим в тыл для лечения, и множество других. Родственник Виткевича — Владислав Жуковский¹¹⁸ — стал инициатором и организатором Польского Общества Помощи Жертвам войны (далее ПОПЖВ). Он же возглавил оргкомитет этого общества, став, таким образом, самым главным представителем польской диаспоры в военном Петрограде, что ранее не было известно биографам Виткация¹¹⁹. На период военного времени все прочие организации Петроградской Полонии стали подчиняться ПОПЖВ. Вскоре в рамках этого общества стали образовываться другие необходимые в данный момент организации. Художественная жизнь Петроградской Полонии тоже стала согласовываться с деятельностью ПОПЖВ. В рамках общества было организовано и проведено много благотворительных акций — сборы средств в помощь беженцам, раненым, инвалидам, детям-сиротам, школьникам и т.д. В 1914 году диапазон таких мероприятий был самым широким — от детских школьных концертов, любительских выступлений самодеятельных артистов, до сольных вечеров профессиональных певцов, артистов балета, музыкантов с мировыми именами, среди которых Ф. Шаляпин, М. Кшесинская, О. Преображенская¹²⁰. Патриотическими чувствами были захвачены и целые театральные труппы столичных театров, они включали в репертуар польские пьесы, исполняли музыку польских композиторов и т.п. Даже ученые берутся вести благотворительные вечера, читают лекции с целью сбора средств в помощь польскому населению¹²¹.

¹¹⁸ Владислав Жуковский - муж двоюродной сестры Виткация по отцу Ядвиги Яловецкой-Жуковской, дочери Анели Виткевич-Яловецкой и Болеслава Яловецкого.

¹¹⁹ Биографы всегда отмечали его высокий статус в Царской России и его заслуги в довоенный период, не было известно, что с началом войны он стал первым поляком в российской столице, который принял на себя необычайный груз ответственности за все польское население Петербурга, Москвы и других городов нашей страны.

¹²⁰ Koncert na rzecz szpitala polskiego // Dziennik Petrogradzki. 1914.01/14 wrzes.; [О предстоящем выступлении Ф. И. Шаляпина в Варшаве] // Dziennik Petrogradzki. 1914. 22 paźdz. / 04 list.; [Symfonia Filidora „Carmen Saeculare” na rzecz PTPOW i szpitala polskiego] // Dziennik Petrogradzki. 1914. 05/18 paźdz.1914.

¹²¹ Wieczór literacko-naukowy o „Wojnie” na rzecz zubożalej ludności w Polsce // Dziennik Piotrogradzki 1914. 02/15 list.

Конечно, основным адресатом обращения этих мероприятий была состоятельная часть Петрограда, его финансовая элита, среди которой тоже был распространен патриотический порыв. Так, в конце февраля 1915 года состоялась «добровольная продажа на аукционе предметов, подаренных во время сбора пожертвований 1, 2 и 3 февраля сего года в пользу жертв войны, родившихся в Польше. Картины, бронза, фарфор, мебель, изделия из золота и серебра, фигурки, изделия из слоновой кости и др.»¹²². А в начале марта этого же года «в отеле «Астория» состоялся five-o'clock с участием выдающихся художественных сил, а также любителей из местных аристократических кругов. Доход предназначен в пользу самых несчастных»¹²³.

В начале 1916 года активная и весьма состоятельная участница Полонии Людвика Берсон предложила силами организации устроить многодневную благотворительную выставку шедевров живописи и собрать средства для раненых поляков, не имеющих возможности выехать на родину. В качестве выставочной площадки Берсон предложила свою квартиру № 4 на Фонтанке, 24, интерьеры которой сами по себе являлись произведением искусства. Сформировался очень представительный по составу оргкомитет выставки, в который вошла элита петроградской Полонии — среди них супруга председателя ПОПЖВ Жуковского — Ядвига Жуковская¹²⁴. Планировалось показать работы из частных собраний Петрограда, Царского Села, из коллекций Мраморного Дворца и Дворца Белосельских-Белозерских, графа Перовского и др.¹²⁵ В рамках выставки организаторами был выделен польский отдел с картинами соотечественников. Выставка и концертная программа, ее сопровождавшая, прошли с большим успехом, однако были выявлены и проблемы — оргкомитет выставки оказался не

¹²² Dobroczytna Sprzedaż z Licytacji przedmiotów ofiarowanych podczas kwesty na rzecz ofiar wojny // Dziennik Piotrogrodzki 1915. 28 lut. / 13 marc.

¹²³ Artystyczne. «Astoria» Five-o'clock // Dziennik Petrogradzki. — 1915. — 08/21 marc.

¹²⁴ Президиум комитета польской выставки, В. И. Яцына, К. В. Недзвецкий (председ.), Л. Н. Берсон (тов. предс.), Б. И. Гродзенский (казначей), Я. Б. Жуковская, С. П. Гужовский (секретарь), И. Я. Ворон : [ил.] // Н. Д. Польская выставка // Столица и усадьба : Журнал красивой жизни. — Пг. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1916. — № 54. — С. 18–22.

¹²⁵ Wystawa P.T.P.O.W // Głos Polski. 1916. 7/20 luty; *Górecki, J.* Otwarcie wystawy obrazów P.T.P.O.W. // Dziennik Petrogradzki. 1916. 7/20 luty; Warsztaty artystyczne P.T.P.O.W. // Dziennik Petrogradzki. 1916. 07/20 luty.

удовлетворен тем, как было представлено польское искусство, поэтому прямо в ходе работы выставки было решено польский отдел дополнить. «Помимо имен мастеров, таких как Семирадский, Гротгер, Герсон, Брандт, Герымский, Ционглинский, о которых мы уже упоминали ранее, выставку дополнили полотна таких художников, как Суходольский, *Виткевич*, Менчина-Кшеш, Подковинский, скульптуры Лашчки и т.д.»¹²⁶.

Успех выставки шедевров живописи на Фонтанке, 24 в 1916 году мог послужить, как представляется, отправной точкой для организации следующего, более масштабного мероприятия. Им станет выставка польских художников в Аничковом дворце в мае 1918, которую будут сопровождать ярмарка товаров, изготовленных руками беженцев, обширная концертная программа и буфет¹²⁷. Это мероприятие с полным правом можно считать кульминационным событием благотворительной деятельности и художественной жизни Петроградской Полонии военного времени. Сама его форма вобрала в себя весь предыдущий опыт, приобретенный членами Полонии с 1914 года, демонстрировала сплоченность польской диаспоры, высокий культурный уровень организации и проведения подобных мероприятий. Роскошная площадка в центре города — Аничков Дворец, которую, возможно, предоставили городские власти Петрограда с учетом успеха предыдущей выставки, тоже подчеркивала ее высокий статус.

Все польские художники, живущие в Петрограде в это время, получили персональные приглашение к участию в экспозиции, специально отпечатанные и выдаваемые лично в руки каждому. Пресса подробно следила за каждым этапом подготовки и прохождения выставки. После открытия выставки, ввиду отсутствия каталога, в двух номерах газеты «*Dziennik narodowy*» были опубликованы рецензии на выставленные работы. Работы Виткевича были выделены особо, как

¹²⁶ *Górecki J.* Z wystawy P.T.P.O.W. // *Dziennik Petrogradzki*. 1916. 29 marz. / 11 kwiec. — К сожалению, инициалов у фамилии Виткевич в газетной заметке нет. Через Я. Жуковскую, которая входила в оргкомитет выставки, или ее мать А. Яловецкую (сестру отца Виткация), произведения Виткевича-старшего или младшего в равной мере могли появиться на этой выставке.

¹²⁷ Об участии Виткация в этой выставке было известно давно, но не была раскрыта история этого мероприятия, предшествующие ей события.

произведения, которые сделали эту выставку по-настоящему интересной. Автор статьи отметил его как художника, который «принадлежит к тем немногим выдающимся талантам, которые могут вносить новые ценности в убогую современную жизнь, или точнее в новой форме выражать те же самые вечные чувства и впечатления, как это делали старые мастера посредством того же искусства»¹²⁸. Автор статьи отмечает также, что Виткевич стремится к совершенной форме в своих произведениях не только своим мощным талантом живописца, но и как исследователь, который применяет все свои знания и наблюдения для этой цели. Как высокую оценку работам Виткация можно воспринять слова о том, что картины его «производят впечатление великана, который пытается пройти через маленькие двери. Сразу бросается в глаза, что его композиции требуют больших, даже огромных картонов, что они не помещаются в маленьких рамах, в которые их смог втиснуть художник, несмотря на совершенную внутреннюю композицию этих произведений»¹²⁹. Выставка польской живописи ПОПЖВ стала ярким событием в художественной жизни российской столицы и значимой частью русского периода биографии Виткация. Его работы были замечены и русскоязычным изданием¹³⁰.

Длительное пребывание в чужой стране создало для Виткевича своего рода дистанцию, которая позволила ему как бы со стороны увидеть и осознать свой предыдущий путь в искусстве, с большей ясностью прочувствовать свой потенциал. В военно-революционной России Виткевич попал не только в эпицентр развития мировой новаторской живописи, он стал свидетелем аналогичных преобразований и в области театра. Как никогда ранее театр пробуждал надежду у

¹²⁸ *Rey. Wystawa dzieł sztuki artystów polskich w Pałacu Aniczukowskim, na rzecz Macierzy Szkolnej // Dziennik narodowy. 1918. 11 maj.*

¹²⁹ *Rey. Wystawa dzieł sztuki artystów polskich w Pałacu Aniczukowskim, na rzecz Macierzy Szkolnej // Dziennik narodowy. 1918. 11 maja.* - Текст рецензии об участии Виткация в выставке в Аничковом дворце был известен давно, но не было известно, какие события в художественной жизни петроградской Полонии ей предшествовали и ее сопровождали.

¹³⁰ *Выставка польских художников // Петроградский голос. 1918. 10 мая /27 апр.; В пользу польских школ // Петроградский голос. 1918. 15 /2 июня.* - В двух заметках об этой выставке отмечены отдельно, в числе некоторых других участников, «декадентско-модернистские головки и портреты Виткевича».

творческой интеллигенции стать своеобразным общественным инструментом, трибуной, способом общения артиста со зрителем, местом, где художник может реализовать свои творческие замыслы в наиболее полном виде. Изменилась не только роль режиссера в современном театре, но и положение художника. «Перелом, совершившийся в декорационном искусстве в конце XIX — начале XX в., был существенным, неожиданным по своим художественным результатам: от ремесленно скромных театральных штудий [...] до высоко художественных сценических решений [...]. Оформительское искусство тех лет как бы вобрало в себя весь спектр художественных исканий начала XX столетия. Таков был этот удивительный по своей эстетической значимости и масштабности прорыв декорационного творчества в категорию высокого искусства. Обретение сценографией художественности было главным, что отличало оформительское искусство начала XX в. от театральных работ второй половины XIX в.»¹³¹.

После возвращения из России Виткаций всерьез погрузился не только в живопись, но и в театральное искусство. Всего за несколько лет он написал более 40 пьес, каждую из которых непременно снабжал комментариями по оформлению сцены, убранству актеров и гриму для своих персонажей. Сохранились также отдельные эскизы оформления сценического пространства, которые Виткевич создавал для своих постановок как сценограф (илл. 91, 92). Не подлежит сомнению, что эти проявления живописного таланта Виткация можно и нужно рассматривать как следы его российских впечатлений. Происходящие в российском театре процессы находили свое отражение и в театральной жизни польской диаспоры. Жакевич справедливо предполагает влияние театральной среды Петрограда и Москвы на Виткация, но не может подтвердить его фактами. «Не исключено, что именно в России Виткаций поймал театральную «бациллу» [...] Возможно, петербургский опыт, а именно контакт с местной театральной средой вообще создал Виткация как драматурга и теоретика театра»¹³². Написанный Виткевичем в

¹³¹ Давыдова М.В. Художник в театре начала XX в. М.: Наука. 1999. С. 3

¹³² Żakiewicz A. Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. S. 10.

русский период портрет режиссера, актера, драматурга и писателя Стефана Кеджинского (1917, илл. 94) долгое время оставался единственным фактическим подтверждением их знакомства в России. Собранные в периодической печати и представленные в диссертации новые сведения позволили прояснить ситуацию.

Оказалось, что польских театров в военном Петрограде было два и оба возникли почти в одно и то же время. Первым в 1915 году был создан Польский народный театр, его появление связано с началом войны и было призвано поддержать патриотический дух польского населения российской столицы. Начало дискуссии, предшествовавшей организации Польского народного театра относится к апрелю 1915 г.¹³³ Вопрос наличия и содержания собственного национального театра был не таким простым для Полонии Петрограда. Пребывание в городе, где было большое количество действующих театров с очень высоким уровнем художественной культуры, артистами, режиссерами и художниками с мировыми именами, ставило в очень невыгодное положение любой национальный театр. Дискуссия разрешилась в июне¹³⁴, и первая польская сцена открылась 18 сентября 1915 г. в помещении Театра Комедии на ул. Моховой, 33 премьерным спектаклем по пьесе Л. Морстина «Дорогой легионов»¹³⁵. Театр заработал, но художественный уровень его постановок все же разочаровывал образованную и искушенную в культурных вопросах часть польской диаспоры.

Второй польский театр возник на волне запроса на более современный в художественном отношении художественный коллектив, и именно с его деятельностью был связан Виткаций в Петрограде. О новом творческом союзе 4 (17) декабря 1916 года сообщил «Dziennik Polski» («Польский дневник»): «В Петрограде должна появиться новая польская сцена. Образовать её должны профессиональные силы, актеры, известные по своим выступлениям на многих сценах в Польше. Художественное руководство над этой, полной запала и профессионализма компанией актеров, взял на себя известный драматический

¹³³ Polski Teatr Ludowy w Petrogradzie // Dziennik Petrogradzki. 1915. 14/27 maja.

¹³⁴ Mirski W. O polski Teatr Ludowy w Petrogradzie // Dziennik Petrogradzki. 1915. 23 maja / 05 czerw.

¹³⁵ Teatr Ludowy w Petrogradzie // Dziennik Petrogradzki. 1915. 30 sierp. / 12 wrzs.

актер и писатель Стефан Кеджинский. Помимо прочего помощь свою и соучастие в работах нового театра пообещали: господа Ст. Виткевич, Леон Рейнель и Ян Жизновский»¹³⁶.

В русском театре тенденция «театральности» проявилась в сотрудничестве В. Мейерхольда с А. Головиным, Н. Сапуновым и С. Судейкиным. В балетных постановках М. Фокина, В. Нижинского, Л. Мясина декорации изготавливали Л. Бакст, А. Бенуа, Н. Рерих, Н. Гончарова, М. Ларионов и т.д. Следующее за символистами поколение радикальных авангардистов в лице В. Хлебникова, А. Кручёных, В. Маяковского, Н. Евреинова, Н. Гончаровой, М. Ларионова, К. Малевича, А. Родченко, Л. Поповой, В. Степановой и др. также были увлечены реформой русского театрального искусства. Ярким воплощением «театральности» стала поставленная в 1913 году русскими футуристами опера с заумным либретто Кручёных на музыку Матюшина «Победа над солнцем», которая вошла в историю искусства именно благодаря костюмам и декорациям Малевича, ставшими главным художественным достоинством спектакля.

Основатели Литературно-Художественного театра — Кеджинский, Рейнель, Жизновский и Виткевич — воплотили тенденцию «театральности» в своем коллективе. Проверенный успехом в польском кабаре в Париже, а затем в Варшавском Малом театре (более 200 представлений), творческий дуэт драматургов Кеджинского и Рейнеля соединился с двумя молодыми, радикально настроенными художниками Жизновским и Виткевичем. Кеджинский в еженедельнике «Głos Polski», подчеркивая особую важность союза драматурга и художника на современной сцене, отметил, что возникающая художественная площадка «позволит не только драматическим актерам, но и художникам развиваться дальше и не растратить тех ценностей, которые ценой многолетнего труда были наработаны ещё до войны»¹³⁷.

Художественно-Литературный театр с первых представлений завоевал любовь публики, билеты раскупались за несколько часов, а «сотни людей отходили

¹³⁶ Teatr Artystyczno-Literacki // Dziennik Polski. — 1916. — 04/17 grud.

¹³⁷ Teatr polski nad Newą // Głos Polski. — 1916. — 11/24 grud.

от касс, не успев приобрести билет»¹³⁸. Рецензенты щедро хвалили «симпатичную творческую команду»¹³⁹, вписывая новую художественную организацию в культурный контекст Польши и Европы, вспоминая лучшие образцы сатирического жанра — краковский «Zielony Balonik», львовский «Hades», варшавский «Momus»¹⁴⁰. 29 декабря 1916 / 11 января 1917 опубликовано сообщение о том, что Виткевич вместе с Жизновским сделали афишу для «Сильвестрова Вечера», которая отличалась «изобретательностью и мастерством исполнения»¹⁴¹. За три месяца своего существования Художественно-Литературный Театр успел показать шесть представлений¹⁴², но события Февральской Революции остановили его деятельность¹⁴³.

В России через изобразительное искусство и деятельность в рамках Художественно-литературного Театра Виткаций открыл для себя мир театра в новом качестве. Он стал не просто художником-оформителем театральных постановок, но получил более широкий синтетический опыт, который включал новый подход к театру, объединял в одну концепцию все составляющие художественного процесса — от текста пьесы и режиссуры до сценографии постановки, грима актеров, пластического решения образов, создания афиши будущего представления и т.д. После возвращения в Польшу театральное искусство станет одной из ярких глав творческой биографии Виткация именно в таком объемном понимании, которое он мог наблюдать в России, когда все этапы

¹³⁸ Wieczór Sylwestrowy // Dziennik Polski. — 1917. 03/16 stycz.

¹³⁹ Wieczór sylwestrowy // Kurjer Nowy. — 1916. 28 grud. / 10 stycz. 1917.

¹⁴⁰ Wieczór Sylwestrowy // Dziennik Polski. — 1917. 03/16 stycz.

¹⁴¹ Wieczór Sylwestrowy // Dziennik Polski. — 1916. 29 grud. /11 stycz. 1917.

¹⁴² Репертуар Художественного-Литературного Театра: 14 декабря 1916 г. — «Мораль пани Дульской» Г. Запольской, 31 декабря 1916 г. — «Сильвестров Вечер» Кеджиньского и Л. Рейнеля, декорации Я. Жизновского, афиша — С. Виткевича и Я. Жизновского; 12 января 1917 г. — «Мораль Пани Дульской» Г. Запольской; 26 января 1917 г. — «Игра» Е. Жулавского; 9 февраля 1917 г. — Ревю «Варшава! Варшава!» С. Кеджиньского и Л. Рейнеля, декорации Я. Жизновского; 25 февраля 1917 г. — отмена Ревю «Варшава! Варшава!» С. Кеджиньского и Л. Рейнеля, декорации Я. Жизновского; 15 марта 1917 г. — Ревю «Варшава! Варшава!» С. Кеджиньского и Л. Рейнеля, декорации Я. Жизновского - последнее представление Художественного-Литературного Театра, уже в другом помещении «Огниска польского», Троицкая пл., 1.

¹⁴³ Teatr i muzyka [prośba o odebranie pieniądze za niedoszłe z powodu wypadków przedstawienie] // Dziennik Petrogradzki. 1917. 18/31 maj.

театральной постановки будут важны для него в равной мере — и как для автора текста пьес и режиссера, и как для художника-сценографа.

Новый фактологический материал добавил немало ярких красок в биографии всех организаторов Художественно-Литературного театра, которые с сентября 1916 года были близкими соседями в доме 12 по Офицерской улице (ныне улица Декабристов). Так, в фельетоне «Самый прекрасный сон» Кеджинский описывает некую дружескую посиделку в холодной петроградской квартире. К одному молодому художнику пришли друзья с узнаваемыми именами — Ян (вероятно, Жизновский), Стась (вероятно, Виткевич), а также некий литератор (вероятно, сам Кеджинский или Рейнель). «На этот торжественный вечер каждый принес что смог, за что и получил благодарность от хозяина: «Тебя, Ян, благодарю, за то, что ты сделал нашу встречу более прекрасной тем, что принес несколько палений настоящей березы. Тебя, мой Стах, благодарю от имени всех за сахар! Был это для нас настоящий сюрприз, и только благодаря тебе мы поглощаем сейчас внутри эту прекрасную сладость!»¹⁴⁴.

Яркой иллюстрацией к этому фельетону мог бы послужить «Автопортрет с самоваром» (1917, илл. 93) Виткация, написанный им в этот же период, в феврале 1917 года. Виткаций на портрете изображен по пояс, он одет в китель без знаков отличия и тёплый свитер. Линия плеч художника в сочетании с воротником свитера и головой образуют силуэт, напоминающий очертаниями самовар с заварочным чайником на конфорке, который мы видим на заднем плане автопортрета. Аналогия усиливается выраженными металлическими бликами на лбу Виткация, который блестит, как начищенный горячий самовар. Ироничное сравнение с бытовым прибором раскалённой головы автора, кипящей идеями, дополняется не менее ироничной надписью на стене: «Пожалуйста, не морочьте голову талантом».

Ирония текста фельетона Кеджинского поддерживает иронию на автопортрете Виткация с самоваром: «В комнате молодого гения сидели несколько его друзей таких же, как и он, поросших щетиной юношей, в душах которых было

¹⁴⁴ *Kiedrzyński S. Najpiękniejszy sen // Głos Polski. 1917. 08/21 stycz.*

так много возвышенного чувства, что можно было смело сказать, что более ничего другого у них не было. /.../»¹⁴⁵ Позже в своих воспоминаниях о русском периоде Кеджинский добавит: «Интересный ум Виткевича и блестящий юмор Жизновского придавали нашим посиделкам небывалое очарование. Леон, как всегда был душой этих собраний, происходящих обычно в его комнате»¹⁴⁶.

Примером идейной и художественной общности компании земляков с Офицерской может служить еще один фельетон Кеджинского «Эхо полемики»¹⁴⁷. Танцевать или не танцевать — так звучал главный вопрос полемики, в то время, когда страна и народ переживают голод, холод и страдания. Кеджинский вступает за молодых и видит залог победы на фронтах в активной и полноценной жизни в тылу. «Я не могу поверить только в одно, чтобы эти суровые пуритане, [...] глядя на порхающих мотыльков в розовых платьицах, старались понять трагизм нашего положения и понять психологию молодежи»¹⁴⁸.

Рисунок Виткация «Танцующие фигуры» (1918, илл. 95) вторит этой дискуссии. На переднем плане в замысловатых позах молодые люди, на заднем — городская архитектура. И если иконография танцующих персонажей у Виткация довольно обширна, то архитектурные мотивы крайне редко встречаются в его живописи. Художник всегда отдавал предпочтение природному фону — горам, растительности, облачному небу. Что-то незримо петроградское есть в этих многоэтажных домах, сосульках, свисающих с заснеженных крыш, вертикального в морозном воздухе дыма из труб, в занесенной высокими сугробами улице, в зияющей чернотой арке доходного дома, в крыльце парадной с колоннами в стиле классицизма. Город словно парит на этих снежных клубках, он как мираж, как марево в небе, а внизу «порхающие мотыльки в голубых платьицах»¹⁴⁹, которые жаждут жизни и счастья при всей неуместности своих несокрушимых желаний.

¹⁴⁵ *Kiedrzyński S. Najpiękniejszy sen // Głos Polski. 1917. 08/21 stycz.*

¹⁴⁶ *Kiedrzyński S. Dwadzieścia lat przyjaźni // Wspomnienia o Leonu Reynelu. Warszawa : [s. n., s. d.]. S. 172*

¹⁴⁷ *Kiedrzyński S. Echo polemiki // Głos Polski. 1917. 19 lut. / 04 marz.*

¹⁴⁸ *Kiedrzyński S. Echo polemiki // Głos Polski. 1917. 19 lut. / 04 marz.*

¹⁴⁹ *Kiedrzyński S. Echo polemiki // Głos Polski. — 1917. — 19 lut. / 04 marz.*

«Человек, привыкший к определенным проявлениям культурной жизни, не может отказаться от них с легким сердцем, даже если он видит, что в этот момент превращаются в руины целые города», — добавляет Кеджинский¹⁵⁰.

Самой значимой находкой в петроградской прессе стала статья ««Привидения» Ибсена — бенефис Хорошчо», подписанная одним из псевдонимов Виткация — Генезип Капен¹⁵¹. Эта театральная рецензия изменила время и место публицистического дебюта Виткевича, перенеся его из Польши 1919 года в Россию 1918 года¹⁵². Это означает, что именно в период пребывания в нашей стране Виткаций сформировался еще и как театральный критик и публицист. Статья о бенефисе Зенона Хорошчо (23 мая 1918 в роли Освальда, режиссер — актер Александринского театра И. Лерский), как большинство других текстов Виткация, имеет очень живую, экспрессивную фактуру, в которой пробуют ужиться друг с другом эрудиция автора, его ирония и противоречивые суждения. С первых строк Виткаций провоцирует читателя, начиная театральную рецензию словами: «Подчёркиваю, что я ненавижу театр и не намерен писать рецензию. О театральной «технике» не имею ни малейшего понятия и едва отличаю «помощника режиссера» от «реквизита»»¹⁵³. Находясь в России, как известно, Виткаций создал свою эстетическую теорию «Чистой формы» в живописи (1918), которая в дальнейшем расширится до теории «Чистой формы в театре». Газетная рецензия похожа на своего рода эскиз к написанной позже статье «Аналогии с живописью» (1919), где Виткаций повторит большинство из высказанных в петроградской рецензии тезисов о теории театра.

Содержание рецензии останется узнаваемо не только в теоретических текстах Виткация, но и в одной из театральных его постановок. Речь идет о генезисе

¹⁵⁰ *Kiedrzyński S.* Echo polemiki // *Głos Polski*. — 1917. — 19 lut. / 04 marz.

¹⁵¹ *Genezy K.* «Upiory» Ibsena — Benefis Choroszczco // *Dziennik narodowy*. 1918. 30 maja.

¹⁵² Генезип Капен - это имя главного героя романа «Ненасытность» (1930). «В фельетоне «О закопяньском дандизме», опубликованный в 1921 г. на страницах «Закопяньской газеты» Виткаций объяснил его смысл, который происходит из сочетания французских слов. «Genezyr Kapen = /.../ еле дышит. Но все-таки дышит /пыхтит-авт./ на всех парах и будет дышать /пыхтеть/ так до самой смерти» (*Degler J.* Geneza i powstanie «Nienasycenia» // *Witkiewicz, S. I.* Nienasycenie // *Dzieła zebrane* : w 25 t. T. 3. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1992. S. 611–633)

¹⁵³ *Genezyr K.* «Upiory» Ibsena — Benefis Choroszczco // *Dziennik narodowy*. 1918. 30 maja.

пьесы Виткевича «Мать» (1924). Как известно, в основе этой пьесы — переработанный автором сюжет «Привидений» Г. Ибсена. Но Виткаций позаимствовал не только сюжет поставленной на петроградской сцене пьесы, но и некоторые идеи режиссуры и сценографии И. Лерского. В пьесе «Мать», по замыслу Виткация, декорации, грим и костюмы актеров должны были быть выполнены в черно-белой гамме, в частности лица актёров в первом акте должны были выкрашены белым с нарисованными черными губами и чернеющим румянцем на щеках, что очень напоминает надетую на лицо маску.

На петроградском бенефисе З. Хорошчо актеры играли «Привидения» Г. Ибсена в масках. Но технически они не были совершенны, Виткаций в рецензии едко подшучивает над ними. Маски не плотно прилегали к головам актеров, в щель были видны их лица, а кто-то вызывал сочувствие и даже жалость, «догоняя по всей сцене» вырывающуюся у него деталь образа. Заимствуя в постановке И. Лерского идею скрытых лиц участников пьесы, Виткаций пробует избежать подмеченные им технические трудности и в своей пьесе заменяет маски гримом, который точно не упадет с лиц актеров.

После окончания Польской выставки в Аничковом Дворце 16 июня 1918 года в национальном сообществе не состоялось ни одного крупного мероприятия. Польскую диаспору Петрограда, как и всю Россию ожидали большие социальные потрясения, которые принесет с собой революция. В конце июня 1918 года Виткевич с документом, выданным Главным Польским военно-исполнительным комитетом, получает разрешение на выезд в Польшу в рамках обмена военнопленными. 1 июля 1918 года Виткевич регистрирует свое прибытие в Варшаве.

Новые факты о пребывании Виткевича в России показали, что Виткевич контактировал с земляками не только по бытовым вопросам, как считалось ранее, но также успел проявить себя на творческой ниве. Восстановленная история выставки польских художников ПОПЖВ в пользу Польской Школьной Матицы, в которой Виткаций принял участие в 1918 году, показала, что это было кульминационное событие художественной жизни национальной диаспоры

военного времени. Виткаций впервые на этой выставке выступил как художник-авангардист и представил петроградской публике несколько произведений в новаторском художественном стиле, с оригинальными пластическими и колористическими решениями. Петроградская выставка стала для Виткевича уникальным опытом участия в масштабном зарубежном выставочном проекте, который повторится в его жизни лишь однажды — в 1929 году в Парижской галерее «Зак» состоится его небольшая индивидуальная выставка живописи и акварели. Во всех других случаях Виткевич будет представлять свои работы исключительно в своей стране.

Благодаря участию в организации и деятельности Литературно-Художественного театра, который стал успешным и ярким театральным проектом в Петрограде, Виткаций получил навык театрального художника новой формации, мощный заряд «театральности» и практического опыта создания и существования театрального коллектива. Российский художественный опыт способствовал формированию эстетических взглядов Виткация не только на современное изобразительное искусство, но и на театральное, повлиял на характер его драматургии в будущем, его авторского театра. Погружение в театральную среду Петрограда, активное участие в ее деятельности раскрыло Виткация и как художественного критика, побудило опубликовать свою первую театральную рецензию. После возвращения в Польшу Виткаций продолжит начатую в России публицистическую деятельность, будет выступать в польской прессе как полемист и художественный критик. Творческое взаимодействие Виткация с земляками, таким образом, способствовало формированию его художественной индивидуальности и зрелости как универсального художника, теоретика нового искусства, артиста в широком смысле этого слова.

2.2. Виткевич и русская художественная среда

В текстах С.И. Виткевича имена представителей русского искусства рассыпаны редкими жемчужинами. Врубель, Малевич, Кандинский, художник Натан (Альтман?), Евреинов, Станиславский, Комиссаржевский, поэт Александр Конге — среди тех немногих, кого упоминает польский художник-авангардист. Трудно представить, что, живя в России в течение четырех лет, Виткевич мог оставаться только невидимым «привидением, вплетенным [...] в этот исторический театр, и таким образом участвующим в нем»¹⁵⁴. Стереотип о русском периоде Виткация как об отстраненном и безучастном «пополнении багажа»¹⁵⁵ в богатой на события художественной среде Петрограда и Москвы сегодня потерял свою актуальность и нуждается в пересмотре.

В широком контексте пребывания Виткация в России и его взаимодействия с русской художественной средой, выделяются две творческие личности. Обе фигуры были активными участниками художественной жизни Петрограда начала XX века, но имена их сегодня почти забыты, а творческое наследие практически не сохранилось — это поэт Александр Конге и художница Наталья Давыдова.

Личность и творчество однополчанина Виткевича, молодого поэта Александра Конге, долгое время оставались одной из загадок русского периода польского художника. О нем было известно лишь то, что написал сам Виткаций Юлиану Тувиму в ответе на его статью о звукоподражательной поэзии в 1934 году. «Конечно, редуцирование поэзии до какой-нибудь псевдо-музыки, было бы подобно ее колоссальному уничтожению, но фактом является то, что иногда можно написать хорошее стихотворение или часть такового, употребив слова без определенного смысла. Я писал об этом в статьях о поэзии в «Скамандре». До Тувима я встречал подобные вещи у русского поэта Александра Конге, убитого в

¹⁵⁴ *Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. S.83*

¹⁵⁵ *Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. S.83*

1916 году под Стоходом. Я сам пробовал подобные штучки еще до войны 1911 г., но по причине отсутствия таланта к поэзии ничего из этого, к счастью, не вышло»¹⁵⁶.

Сегодня имя автора единственного поэтического сборника стихотворений «Пленные голоса» (1912)¹⁵⁷ с трудом вспоминают даже специалисты по литературе начала XX века. По иронии судьбы Виткевич внес самый существенный вклад в дело сохранения памяти о нем. Внимательная интерпретация Виткацием новаторских исканий Конге в области поэтического слова и звука изменяет масштаб личности и творческих исканий ныне почти забытого поэта. Ведь Виткаций не упоминает куда более крупные и значимые сегодня фигуры в русской новаторской поэзии — В. Хлебникова, А. Крученых, В. Маяковского.

В воспоминаниях и мемуарах современников автору диссертации удалось собрать ранее не известные сведения о недолгой жизни Конге, его личной жизни, интересах, творческом пути¹⁵⁸. Однополчанин Виткевича с необычной фамилией датского происхождения родился и вырос в Петербурге и был одним из «литературных юношей», «которыми кишели тогда литературные салоны»¹⁵⁹. Поэтический дебют Конге состоялся в декабре 1909 года в возрасте 18 лет, а уже в 23 года он был призван в армию в связи с начавшейся Первой мировой войной, где погиб в возрасте 25 лет, так и не успев раскрыть свое дарование. Несмотря на это, молодому поэту выпало счастье стать частью самых передовых художественных кругов Санкт-Петербурга начала XX века. Жизнь и творческая деятельность Конге были связаны с поэтами Б. Садовским, Н. Гумилевым, В. Хлебниковым, А. Блоком, М. Шагинян, А. Ахматовой, Б. Лифшицом и другим. А. Конге был завсегдаадем литературно-артистического кабаре «Бродячая собака». В письме

¹⁵⁶ *Micińska A.* Życie Stanisława Ignacego Witkiewicza w latach 1885–1918 // *Micińska A., Degler J.* Stanisław Ignacy Witkiewicz, 1885–1939. Kronika życia i twórczości // *Pamiętnik teatralny, Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939)*. R. XXXIV. Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 1985. Z. 1–4 (133–136). S. 53.

¹⁵⁷ *Пленные голоса: Стихи / предисл. А. А. Кондратьева*. СПб. : Гос. тип., 1912. 159 с

¹⁵⁸ *Palczewska N.* O jednym z petersburskich znajomych Stanisława Ignacego Witkiewicza. Aleksander Konge // *Witkacy w Polsce i na świecie*. — Szczecin : Uniwersytet szczeciński, 2001. S. 247–257.

¹⁵⁹ Тотс Г. А, «Зарево большого города...» // *Литературное обозрение*, 1988, № 11, с. 110–112; Безродный М. В., Тименчик Р. // *Литературное обозрение*, 1988, № 11, с. 107

своему литературному наставнику Борису Садовскому от 3 ноября 1913 года он описывает свою поэтическую дуэль в «Собаке» со Львом Гумилевым из-за некой Мариэтты (Шагинян?)¹⁶⁰. Конге, как большинство начинающих поэтов тех времен, не сковывал себя никакими стилистическими рамками и с одинаковым увлечением посещал и собрания «Общества поэтов», и встречи акмеистов объединения «Цех поэтов», и футуристское общество «Гилея». Бенедикт Лившиц вспоминает, что Конге даже добивался принятия в «Гилею». «Молодой, талантливый поэт, находившийся под комбинированным влиянием французов и Хлебникова: его стихи были бы уместнее многих иных на страницах наших сборников, но я — сейчас мне даже трудно вспомнить, по каким соображениям, — отклонил его домогательства»¹⁶¹.

Конге также был тесно связан с «закулисной жизнью» петроградской богемы. Спиритические сеансы, астрология, гадания на картах Таро, тайные общества, йога и т.д. являли собой ту духовную идеологическую среду, которую активно поглощали и творчески перерабатывали русские модернисты. Один из лидеров закулисной жизни Петрограда, создатель масонской ложи «Свет звезд», иерофант (епископ) одноименного розенкрейцерского ордена, Михаил Борисович Зубакин, увековечил имя Конге в своем поэтическом мемуаре, посвященном «Обществу поэтов». «...Моя усталая душа \ Ведет свой счет по старым ранам... \ — Шелка Ахматовой, шурша, \ Дышали блоковским туманом; \ Казался тенью Гумилев, \ Что потеряла человека; \ Цвел Жорж Иванов под опекой \ Друзей, игравших роль «без слов», \ И Конге именем своим \ Напоминал пустыню Конго, — \ В гостиной рядом, вдоль chaise-longue а, \ Как брег обретший пилигрим, \ Был Мережковский недвижим»¹⁶².

Известно, что, находясь в Петербурге, Виткаций впервые в жизни участвовал в спиритических сеансах, испытал действие психотропных веществ, в живописном

¹⁶⁰ Гумилев Н. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 3: Письма о русской поэзии. М. : Художественная литература, 1991. С. 418

¹⁶¹ Лившиц, Б. Полутораглазый стрелец. Л. : Советский писатель, Ленингр. отд-ние, 1989. С. 461

¹⁶² Пяст Вл. Встречи / сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. М. : НЛЮ, 1997. С. 345

творчестве обратился к астрологической тематике. Эти факты могут свидетельствовать о погружении Виткация в мир художественной богемы, русское декадентство «в большом стиле»¹⁶³, с которым однополчанин Конге мог его познакомить. «Мне кажется, что именно *масштаб*, столь отличный от галицийской мелкоты, произвел столь сильное впечатление на психику Виткация ...стал тем, что выпрямило спину Станислава Игнация. Он почувствовал себя художником и даже понял, что талант выделяет его из закопанской толпы. Он почувствовал себя другим человеком»¹⁶⁴ — рассуждает Я. Ивашкевич о следах влияния русского искусства начала XX века на творчество Виткация.

Конге можно рассматривать как представителя русского искусства периода, когда в недрах модерна и символизма только начинали формироваться более радикальные авангардистские силы в лице футуристического объединения «Гилея» и «Союза молодежи», (1909–1914 годы). Художница Наталья Давыдова может по праву считаться представителем следующей фазы развития русского авангарда — 1915–1917 годов. Расцвет ее творчества произошел именно в этот период. Виткаций, правда, не оставил свидетельств личного знакомства с ней. Но известно, что Давыдова была близкой знакомой Кароля Шимановского, польского композитора и пианиста, с которым художник был дружен еще с довоенных времен в Закопане, куда композитор приезжал на лечение из своего имения под Киевом. Друзья поссорились после смерти невесты Виткация, которая, как говорили, была влюблена и в Шимановского.

В конце апреля — начале мая 1917 года Виткаций ездил в Киев, желая вступить в дивизию польских стрелцов, но из-за отсутствия мест его планы не осуществились. Попутно Виткаций посетил имение Шимановских — Тимошовку, где встретился с молодым композитором. Сохранилось письмо Шимановского к Виткевичу после этого визита от июля 1917 г. Композитор выразил в нем свою

¹⁶³ *Iwaszkiewicz J. Witkacy // Iwaszkiewicz J. Petetsburg. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977. S. 58.*

¹⁶⁴ *Iwaszkiewicz J. Witkacy // Iwaszkiewicz J. Petetsburg. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977. S. 58.*

радость по поводу того, что страшное недоразумение, «которое без нашего ведома устроила нам жизнь», между ними наконец-то уладилось. Композитор приглашал Виткация провести у них свой очередной отпуск. «Мы бы провели его с тобой вместе в деревне, и я бы отвез тебя к одному моему другу (тоже в деревне), с которым бы очень хотел тебя познакомить»¹⁶⁵.

Неизвестно, какого именно «деревенского друга» имел в виду Шимановский. Есть версия Т. Хилинской, что это мог быть Август Иванский,¹⁶⁶ но это также могла быть Давыдова, живущая с семьей в соседнем имении¹⁶⁷. Так сложилось, что она была значимым человеком в жизни Шимановского, их «связывало чувство, похожее на взаимное обожание. Это глубокое взаимопонимание несомненно было обусловлено сходством художественных натур. Давыдова была для композитора идеалом женщины, а это отразилось в чертах графини Ланской — единственной представительнице прекрасного пола в романе Шимановского «Эфеб», для которой Наталья Михайловна стала прообразом»¹⁶⁸. Композитор также посвятил ей несколько своих музыкальных произведений.

Творческие устремления, интерес к новому искусству Давыдовой сближали ее не только с Шимановским, но и с Виткацием. Кроме имения под Киевом у Давыдовых была также квартира в Москве, где Наталья часто бывала. Впрочем, в Москве и Петрограде также бывал на концертах и сам Шимановский. Вот, что пишет об этом польский писатель Я. Ивашкевич, который встречался с ним в Киеве во время войны: «В биографии Кароля Шимановского вообще недооценен петербургский эпизод. Но я помню. Помню один вечер в Киеве у тети Юзефы Шимановской, когда Кароль рассказывал о только что законченных

¹⁶⁵ List Karola Szymanowskiego do Stanisława Ignacego Witkiewicza // *Degler J.* O pobycie Witkacego w Rosji w świetle dokumentów // *Degler J.* Witkacego portret wielokrotny : Szkice i materiały do biografii (1918–1939). — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009. S. 500-501

¹⁶⁶ Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora. — T. 1: 1903–1919 / zebrała i oprac. T. Chylińska. Kraków : PWM, 2007. S. 502

¹⁶⁷ *Кара-Васильева Т.В.* Наталья Михайловна Давыдова // *Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура.* В 3 томах. Т. 1. Биографии. А-К. М.: Global expert & service team. С. 276-277

¹⁶⁸ Революция и Гражданская война. История, как ее видели К. Шимановский и его друзья / сост., пер. с пол. и коммент. И. Никольской // *Музыкальная академия.* М. : Союз композиторов России, 1992. № 3. С. 158.

произведениях: Скрипичном концерте и III симфонии ...и говорил о художественном мире Петербурга, с которым именно в это время он столкнулся. Я не забуду того энтузиазма и той гордости Шимановского тем, что он был принят петербургским музыкальным сообществом и *оценен*. Помню также и его разочарование, когда после возвращения в страну, он встретился с холодом и абсолютным отсутствием интереса»¹⁶⁹. Ориентация на новейшее искусство во многом предопределяла общность жизненных путей и Шимановского, и Давыдовой, и Виткация. Ведь на самом деле художественные круги Петрограда и Москвы, которые интересовались новаторскими направлениями в живописи и в музыке, не были такими уж широкими. Давыдова получила образование в Киевском художественном училище в 1907 году, где она училась вместе с Александрой Экстер. С ней и с Е. Прибыльской впоследствии она стала осуществлять оригинальные художественные проекты. Давыдова с детства увлекалась вышивкой и в 1910 году организовала мастерскую в селе Вербовка, в котором создавались вышивки по эскизам мастеров авангарда. После рождения супрематизма Малевича в 1915 году молодая художница оказалась в числе тех, кто вошел в круг поклонников нового направления в живописи. Наиболее значимыми для Давыдовой стали следующие экспозиции: 2-я Всероссийская кустарная выставка в 1913 году в Петербурге, в 1915 году — в галерее Ламерсье в Москве и в 1917 — в Салоне Михайловой в Петрограде. В 1917 году в качестве художественного руководства экспозицией Давыдова пригласила Малевича. На выставке 1917 года было представлено 400 вышивок, сделанных по эскизам И. Пуни, Г. Якулова, Н. Давыдовой, А. Экстер, Н. Удальцовой, О. Розановой, К. Малевича, К. Богуславской, Н. Генке-Меллер, а также работы народных мастеров Евмена Пшеченко и Василия Довгуши. Сама по себе идея этих выставок свидетельствовала о создании нового направления в искусстве. Идея соединения новейшего направления в искусстве супрематизма с народным творчеством «не

¹⁶⁹ *Iwaszkiewicz J. Witkacy // Iwaszkiewicz J. Petersburg. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977. S. 59-60.*

имела аналогов в мировой практике»¹⁷⁰. Виткацию идея этой выставки могла быть очень близка, ведь его привлекали и современные течения в живописи, и национальные культурные традиции, любовь к которым в нем с детства возвращал отец, создатель закопанского стиля.

Круг общения Давыдовой — это передовые живописцы русского искусства 1910-х годов, и она сама в своей творческой деятельности воплощала самые передовые художественные идеи. «Наталья Михайловна заявила о себе как один из самых активных художников авангарда, участвуя в основанном Малевичем Обществе художников «Супремус», и в последней выставке «Бубновый валет» (Москва, ноябрь — декабрь 1917)¹⁷¹. Кроме того, Давыдова, будучи в близком родстве с философом Н. Бердяевым, осталась в истории русского авангарда как человек, который познакомил Малевича с кругом философов русского символизма. «Через неё стал возможен непосредственный контакт между двумя полярно ориентированными кругами московской интеллигенции, философами Серебряного века и радикалами-авангардистами»¹⁷². Малевич стал посещать их собрания и вскоре обрел там друга в лице М. Гершензона, которому во многом был обязан появлением философии супрематизма.

Философия русского символизма оставила свой след и в сознании Виткация. По воспоминаниям Августа Замойского, «Виткаций был под сильным впечатлением от русского символизма, особенно близок был ему Андрей Белый»¹⁷³. Был ли у Виткация личный контакт с русскими философами в России или знакомство ограничилось чтением их трудов, посещением публичных лекций? Одна из популярных в русской философии начала XX века идея панмонголизма В. Соловьева, стала лейтмотивом живописной композиции Виткация «Поцелуй

¹⁷⁰ Кара-Васильева Т.В. Наталья Михайловна Давыдова // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. В 3 тома. Т. 1. Биографии. А-К. М.: Global expert & service team. С. 276.

¹⁷¹ chudina_ij. Супрематические вышивки артели "Вербовка" [Электронный ресурс]. — URL: <https://bellezza-storia.livejournal.com/459097.html> (дата обращения: 12.12.2017)

¹⁷² Шатских А. Казимир Малевич — литератор и мыслитель // Шатских А. Казимир Малевич. Черный квадрат. СПб. : Азбука, 2001. С.19

¹⁷³ Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. S.83

монгольского князя в ледяной пустыне» (1915–1918, илл. 104). Эту картину Виткаций создал в России и в числе других представил на польской выставке в 1918 году. А после возвращения из России панмонголизм станет одной из тем в его романе «Ненасытность».

Допуская возможность общения Виткация с представителями русского авангардного сообщества, (с участием А. Конге, Н. Давыдовой или без них), можно предполагать и обратную реакцию этого сообщества на Виткация и его творчество. Выставка польских художников 1918 года в Аничковом дворце длилась чуть более месяца, пользовалась популярностью у зрителей. Среди посетителей могли быть и художники новых направлений в искусстве. В 30-е годы в работе А. Экстер — «Танцующие на пляже» (1930-е, илл. 97) довольно близко повторится оригинальная композиционная и цветовая схема «Поцелуй монгольского князя в ледяной пустыне» (1915, илл. 96) Виткация. Русская авангардистка могла вдохновиться работой Виткевича и спустя годы создать свою версию выразительного контрастного решения, приглянувшегося ей на польской выставке.

Следование путями Виткация в России подобно погоне за его тенью — кажется, вот сейчас, за поворотом, мы наконец-то увидим его самого, но он вновь ускользает от исследовательского взгляда, оставляя за собой шлейф новых загадок и вопросов. Наблюдение, связанное с одной из центральных фигур раннего русского авангарда Н. Кульбиным, тоже из серии «мелькнувшей в Петербурге тени Виткация». Речь идет об одном произведении Кульбина — графическом «Мужском портрете» (1916, илл. 98) из его знаменитой серии «Галерея современников» (1913–1916). «Без преувеличения можно сказать, что серия рисунков, [...] объединившая портреты почти пятидесяти современников — писателей, поэтов, композиторов, художников, актеров, актрис и просто знакомых, — самая значительная и в количественном, и в художественном отношении часть графического наследия Николая Кульбина»¹⁷⁴. Кто изображен на интересующем нас «Мужском портрете»

¹⁷⁴ Николай Кульбин : альманах / сост. И. Золотинкина, С. Ивлева, Ю. Солонович, Н. Шабалина; ред. И. Афанасьева. Вып. 521. СПб. : Palace Editions, 2018. С. 15-16

(1916), на сегодня остается неизвестным¹⁷⁵. Предлагается немного дерзкая из-за отсутствия документальных подтверждений версия, что на портрете — Виткевич. Самым важным, как ни странно, будет аргумент, основанный на внешнем сходстве. Казалось бы, трудно ожидать от легкой и схематичной графики Кульбина сходства изображения и оригинала, присущего традиционным портретам. Однако это не так. Кульбин как портретист не был небрежен. Находясь в поисках нового графического языка, он всегда искал точное и выразительное решение, «от беглых и живых набросков шел к созданию своего рода «формулы человека»¹⁷⁶. Сохранилось два варианта «Мужского портрета» (1916). В условном варианте № 1 (1916) штрихи в области глаз персонажа показывают нам процесс поиска автором единственно верного графического решения. Во втором варианте (1916, илл. 99) — поиск завершился. Кульбин делает формы лаконичными, крупными и геометричными. Область вокруг глаз превращается почти в окружность, а форма лба стала более прямоугольной. «Очищение» форм сделало образ более экспрессивным. Появляется ощущение, что законы анатомического строения лица нарушились — таких больших глаз у человека быть не может. Об этой особенности портретов Кульбина С. Городецкий говорил: «...любящим анатомию показывает ложь анатомии. [...] Против волосатых линий — место, где должна быть единственная и главная. Вот каково это искусство»¹⁷⁷.

В задачи Кульбина входило вложить в создаваемую форму и психическое состояние персонажа. «Кульбин — схематик, подчас ужасно-скупой, подчас красиво-скупой; его возможный девиз — «non multa, sed multum»¹⁷⁸; его задача — из тусклого Озера Жизни вылавливать волшебной удочкой золотых рыб, показывать их и поучать: «вот содержание Озера, остальное вода». Когда об этом думаешь, вспоминаешь, что он доктор-естественник и видишь Науку и Сказку в

¹⁷⁵ В коллекции портретов Кульбина в Русском Музее не все работы на сегодняшний день атрибутированы.

¹⁷⁶ Николай Кульбин : альманах / сост. И. Золотинкина, С. Ивлева, Ю. Солонович, Н. Шабалина; ред. И. Афанасьева. Вып. 521. СПб. : Palace Editions, 2018. С. 18

¹⁷⁷ Городецкий С. Тот кому дано возмущать воду // Кульбин. Сборник. СПб: Общество Интимного театра, 1912. С.18

¹⁷⁸ Латинская поговорка, ее смысл: «Дело не в количестве, а в качестве».

столь слитном объятии, что ищешь для такой совместности другого имени», — добавляет один из его ближайших соратников и друзей Н. Евреинов¹⁷⁹.

Наполненный энергией сильного чувства взгляд, особенно во втором варианте «Мужского портрета», просто кричит зрителю о переживаниях героя. Прямоугольник лба продолжается линиями впалых щек, которые острым углом сходятся на такой же геометрической форме рта. Во втором варианте художник усиливает тень под нижней губой, утяжеляя «точку схода» треугольника. Дополняет образ персонажа зигзагообразная, «колючая» линия волос, которая расскажет зрителю и об остроте ума портретируемого, и о его непростом нраве. В обоих вариантах портрета автор лишь обозначает двумя линиями положение ушей персонажа, так что видно, что они неплотно прилегают к голове. Для сопоставления «Мужского портрета» Кульбина с реальным образом Виткация, разумеется, важна каждая деталь, и ушные раковины не в последнюю очередь.

Единственным сохранившимся фотоизображением Виткация русского периода является его знаменитый «Пятикратный портрет в зеркалах» (1915–1917, илл. 101). На увеличенном фрагменте (илл. 100) этого фото Виткаций почти в таком же ракурсе, что и мужчина на портрете Кульбина. Кажется, что если на эту фотографию наложить сверху портрет Кульбина, то схематически они почти повторяют друг друга. «Формула человека» Кульбина созвучна и психическому состоянию Виткация. Именно такой взгляд исподлобья, как на портрете Кульбина, можно считать визитной карточкой Виткевича, его «фирменным знаком», который сопровождал его всю жизнь. Это несколько театральное выражение лица, видимо, очень отвечало запросу художника на «жизнетворчество», которое проявлялось в театрализации собственного образа, в гротескном позировании не только на широкую публику, но и в близком кругу. Уже на довоенных живописных автопортретах и на фотографиях мы видим эту своеобразную «маску» родом из декадентства. Взгляд из-под насупленных бровей, который одновременно прячет

¹⁷⁹ Евреинов Н. Кульбин. *Impressio* // Кульбин. Сборник. СПб: Общество Интимного театра, 1912. С.10

ранимость хозяина и выражает готовность к нападению на противника. «Мужской портрет» Кульбина соответствует этому содержанию.

На двойном портрете Виткация (1958, илл. 102), написанном его близким другом Б. Линке, на основе серии снимков фотографа Ю. Гловацкого в начале 30-х годов в Закопане¹⁸⁰, девятнадцать лет спустя после смерти художника, видим два его лица. Для первого плана портрета друга Линке выбрал Виткевича, спокойно, серьезно и осмысленно смотрящего на зрителя, а в качестве второго — его «маску» с гротескно насупленными бровями. И если Линке, создавая портрет Виткация, имел уже довольно большую временную дистанцию, позволяющую переосмыслить образ ушедшего друга, то художники Марьян и Витольд Дедерко создавали портрет художника (30-е, илл. 103) еще при его жизни. Но они тоже в качестве наиболее характерного выбирают именно этот гротескный взгляд Виткация исподлобья. Таким образом, созданная Кульбиным в «Мужском портрете» (1916) пластическая «формула человека» идеально совпадает с наиболее частой и наиболее характерной «маской» Виткевича, которую можно видеть на многочисленных его фотографиях (илл. 104–109).

Была ли возможна личная встреча Кульбина и Виткация в Петербурге? Конечно, да! Виткевич прибыл в Петроград в конце сентября 1914 года, когда Кульбин был уже сложившимся лидером русского авангардного искусства, особой фигурой в художественной среде Петрограда. «Вождем живописных младенцев»¹⁸¹ называл его Кузьма Петров-Водкин из-за его постоянной и действенной помощи молодым творческим дарованиям. «Кто, только его не знал (Игорь Северянин), и с кем только не был знаком и дружен он сам»¹⁸². Эта, с одной стороны, коммуникационная открытость Кульбина, его позиция предводителя нового искусства, а с другой — интерес к этим новшествам активно ищущего свой

¹⁸⁰ *Okolowicz S., Franczak E. Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1986. S.17*

¹⁸¹ Николай Кульбин : альманах / сост. И. Золотинкина, С. Ивлева, Ю. Солонович, Н. Шабалина; ред. И. Афанасьева. Вып. 521. СПб. : Palace Editions, 2018. С.5

¹⁸² Николай Кульбин : альманах / сост. И. Золотинкина, С. Ивлева, Ю. Солонович, Н. Шабалина; ред. И. Афанасьева. Вып. 521. СПб. : Palace Editions, 2018. С.15

творческий путь в искусстве Виткация, кажется, неминуемо вели их навстречу друг другу.

И Виткаций, и Кульбин были связаны служебными обязательствами с Царской Армией. Кульбин по своей основной профессии был приват-доцентом Императорской Военно-медицинской академии, доктором медицины, врачом Генерального штаба, ученым и изобретателем. А Виткаций после контузии 17 июня 1916 года находился на лечении в Петрограде в полку запаса и не был скован строгой казарменной дисциплиной, поскольку жил на съемных квартирах или у знакомых. Помимо общего увлечения современным искусством, у Виткация был дополнительный повод обратиться за медицинским советом и помощью к Кульбину. Дата создания «Мужского портрета» — 1916 год, что вписывается в хронологию жизни и Кульбина, и Виткация. Кульбин внезапно умер 6 марта 1917 года. Гипотетически портрет мог быть создан осенью или зимой 1916 года. Времени для возможного общения Кульбина с Виткацием было немного (около 8 месяцев), но все же оно было. Особенно в вечерние и даже ночные часы, которые были излюбленным временем петроградской художественной богемы.

Виткаций захватил лишь небольшой отрезок работы легендарного кабаре «Бродячая Собака», которое было закрыто 15 марта 1915 года. ««Привал комедиантов», который призван был дать новое пристанище «бродячему собачьему искусству»», открылся через год, в 1916 году¹⁸³. «Привал...» разместился на Марсовом поле, 7, в подвале дома Адамини. В этом же доходном доме снимали квартиры Б. Пронин, В. Каменский и Л. Андреев, художник С. Судейкин и его супруга О. Глебова-Судейкина¹⁸⁴. Здесь же в начале XX века располагалось Художественное бюро Н. Добычиной, которая в своей художественной деятельности была связана с Кульбиным и вместе с ним стояла у истоков

¹⁸³ История кабаре «Привал комедиантов» // Агентство «Мой Петербург». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.peterburg.biz/istoriya-kabare-privval-komediantov-v-peterburge.html#ixzz6JrqUHbAQ%20/> (дата обращения: 12.07.2021).

¹⁸⁴ История кабаре «Привал комедиантов» // Агентство «Мой Петербург». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.peterburg.biz/istoriya-kabare-privval-komediantov-v-peterburge.html#ixzz6JrqUHbAQ%20/> (дата обращения: 12.07.2021).

пропаганды нового искусства в России. С 1903–1909 Добычина была ученицей Кульбина на курсах Лесгафта, где он читал биологию. «Это знакомство определили круг ее интересов (она стала секретарем выставок объединения «Треугольник» и «Импрессионисты») и повлияло на решение основать ... галерею «Художественное бюро Н.Е. Добычиной»¹⁸⁵. Неудивительно, что именно в ее салоне была устроена посмертная выставка безвременно ушедшего Кульбина¹⁸⁶.

С сентября 1916 года Виткевич был причислен в 4 роту Запасного Батальона Павловского Полка, которая была расквартирована в помещение полкового манежа на Манежной площади, адаптированной в те времена для жизни солдат. Такое близкое соседство благоприятствовало посещению Виткацием выставок «Бюро», театральных представлений в «Привале» и знакомству с их создателями, посетителями и т.п.

Многое менялось, в том числе и в жизни Кульбина. «Должно быть, остро чувствуя рубежность момента Кульбин подводит итог своей собственной художественной деятельности. Картина «Красная карусель» — это своего рода компендиум тем и образов его прежних работ, картина-ребус»¹⁸⁷. Исследовательница Юлия Солонович говорит о важной способности Кульбина — первым поддержать самые смелые новаторские идеи молодых дарований. Так, например, молодой композитор Артур Лурье, чей талант Кульбин поддержал одним из первых, разделял его идеи «свободной музыки». Одно из ранних его произведений «Из книг Масок. Шесть пьес для фортепиано» было посвящено Кульбину. «Не эти ли маски возникнут в картине «Красная карусель», как очередной знак дружеских чувств? Такие творческие переключки у Кульбина

¹⁸⁵ Добычина Надежда Евсеевна // Энциклопедия русского авангарда : [онлайн-версия]. — URL: <http://rusavangard.ru/online/biographies/dobychina-nadezhda-evseevna/> (дата обращения: 18.07.2018).

¹⁸⁶ В Бюро Добычиной выставлял свои работы и польский скульптор Владислав Груберский, с которым Виткевич был дружен в Петрограде. Репортаж с этой выставки и фотографиями скульптурных работ Груберского (*B.-icz. Z wystawy* [Репортаж с выставки в Бюро Добычиной — работы Груберского и его портрет] // *Głos Polski*. 1915. 22 list. / 05 grudz.)

¹⁸⁷ Николай Кульбин : альманах / сост. И. Золотинкина, С. Ивлева, Ю. Солонович, Н. Шабалина; ред. И. Афанасьева. Вып. 521. СПб. : Palace Editions, 2018. С.19

возникали с каждым, кто попадал в круг его общения»¹⁸⁸. Интересно, что среди изобразительных произведений Виткация русского периода также удалось найти работу, которая может быть рассмотрена как творческий диалог с Кульбиным. Ранее И. Якимович находила свидетельство близкого общения Виткация с «сумасшедшим доктором», сравнивая лица-маски Кульбина (1912, илл. 110) с образами «Фантастической композиции» (1915–1920, илл. 111) Виткевича. Речь идет о живописных композициях «Красная карусель» (1916, илл. 112) Кульбина и «Искушение Св. Антония I» (1916–1920, илл. 113) Виткация¹⁸⁹.

В обоих произведениях на переднем плане располагается полулежащая женская фигура в ярком оранжевом платье, обобщенная форма ног которой слегка напоминает русалочий или рыбий хвост. Круглый красный ярморочный румянец на щеке у кульбинской героини превращается в такой же круглый яркий апельсин в руках у оранжевой героини Виткация. Теперь она словно «сняла» его со своего лица и готова съесть. Обе композиции имеют сидящую фигуру, у Кульбина — это женщина в голубой легкой накидке с красной розой в руке, у Виткевича — мужчина с седыми волосами и бородой — Св. Антоний. И у Виткевича, и у Кульбина есть фигуры танцовщиц. У Кульбина их целых три. У первой — желтой, стоящей в центре, художник изображает танец через фазы движения тела. Вторая танцовщица — розовая, изогнула свое обнаженное тело в невероятном гимнастическом изгибе. Такая же изощренная поза с прогибом назад и у танцовщицы Виткация, стоящей на линии горизонта в его «Искушении Св. Антония I» (1916–1921). И, наконец, крайние правые стороны двух полотен — в обоих случаях их занимают данные обобщенно женские фигуры с раскинутыми вверх руками. Танцовщица Кульбина держит в руках желтые покрывала, у Виткация — это розовая обнаженная фигура, раздвигающая руками ветви дерева, в котором она пряталась.

¹⁸⁸ Николай Кульбин : альманах / сост. И. Золотинкина, С. Ивлева, Ю. Солонович, Н. Шабалина; ред. И. Афанасьева. Вып. 521. СПб. : Palace Editions, 2018. С.16

¹⁸⁹ *Jakimowicz, I. Witkacy w Rosji // System i wyobraźnia. Wokół malarstwa Witkacego.* — Wrocław : Wydawnictwo «Wiedza o Kulturze» Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, 1995. S. 37.

Несмотря на то, что Виткаций явно превосходит Кульбина в живописном мастерстве (его живопись более «мясистая» и «сочная»), набор героев обоих полотен схож. Похожи также и степень эмоционального накала тех историй, которые рассказывают художники, их философский подтекст. Согласно задумке Кульбина, он объединяет своих героев в круг — красную карусель жизни, за которой сам художник наблюдает, находясь в нижнем правом углу композиции. Его голова отделена от тела и тоже вовлечена в круг, а тело является входом, соединяющим его с внешним миром. Герои Виткация также объединены в общий круг — сидящий в углу Св. Антоний вовлекается в круг лишь верхней частью тела, а нижняя остается снаружи. Оба художника демонстрируют новый подход к форме, цвету и композиции. У Виткация до России не было таких ярких композиций с симфоническим звучанием цвета и калейдоскопом образов, выраженных в новой экспрессивной манере. Обе композиции сближает время и место их появления на свет — Петроград 1916 года, и общее художественное поле, в котором они родились.

Подобных деталей, «роднящих» Виткация с авангардным художественным сообществом Петрограда и Москвы 1910-х годов, можно найти еще множество. Все они — свидетельства того, что Виткаций в течение четырех лет взрастал в России на общей с русскими новаторами почве, впитывал тот же воздух и, выражаясь образно, «причащался тем же вином и тем же хлебом». Он был ровесником большинству из русских авангардистов¹⁹⁰, был одного с ними поколения и имел схожую биографию и интересы.

Важный момент, который объединяет биографии практически всех русских авангардных живописцев, — это посещение галереи С. Щукина в Москве. Пожалуй, трудно найти биографию, в которой бы русскими авангардистами не была отмечена важность этого знакомства с коллекцией для их развития и движения к собственному стилю. И Виткевич, находясь в России, вместе с другими

¹⁹⁰ В промежутке с 1881 по 1885 год были рождены многие русские авангардные живописцы. М. Ларионов, Н. Гончарова, И. Машков — 1881 г., О. Розанова, А. Экстер, А. Лентулов, Д. Бурлюк — 1882 г., П. Филонов -1883 г., В. Татлин и С.И. Виткевич -1885 г.). Чуть старше были К. Малевич — 1879 г., П. Кончаловский — 1876 г., М. Матюшин — 1861 г. и Н. Кульбин — 1868 г.

русскими новаторами также получил возможность впитывать эту умную селекцию новейшей живописи талантливых коллекционеров. Это способствовало синхронизации его художественного мышления с представителями русского авангарда, формировало схожий уровень и масштаб его живописи¹⁹¹.

Четырехлетнее пребывание Виткевича в России можно условно разделить на два периода. В первые два года в его жизни преобладала военная служба. После ранения на фронте в середине 1916 года Виткаций возвратился с фронта в Петроград на лечение и в статусе офицера запасного полка получил возможность сочетать службу с занятиями художественным творчеством. Проживая в Петрограде, Виткаций успел стать его полноправной частью и не только в полонийном сообществе, интеграция с которым доказана фактически, но и в русской среде, границы между которыми довольно условны и никогда не были четко очерчены. Представленная реконструкция продемонстрировала на конкретных примерах причастность Виткация к самому центру интеллектуально-художественной среды русского искусства начала XX века, знание им основных ее фигур, их живописных произведений и теоретических воззрений. Кроме того, исследование и реконструкция общения Виткевича с русской художественной средой дали возможность понять, что ядро авангардного движения было значительно шире, чем принято сегодня считать. Удалось восстановить почти забытые сегодня имена поэта А. Конге и художницы Н. Давыдовой. Творческое наследие обоих фигур практически не сохранилось для потомков, но все же их вклад в развитие русского авангарда, а также их значение для формирования художественной индивидуальности Виткация в России могут и должны быть по достоинству оценены.

¹⁹¹ 6 апреля — 17 апреля 1917 года — четвертый лечебный отпуск Виткевича, в этот период он побывал в Москве и вместе с близким знакомым из довоенного Закопане, польским поэтом, писателем, драматургом Тадеушем Мичинским, посетил галерею Щукина. (Об этом в - Witkiewicz S.I. Parę słów w kwestii „wielkości form w Nowej Sztuce / Zet 1934. № 7, 9, 11, 13; Miciński Jarosław. Barwy do kwadratu (Moskiewskie wspomnienia o Witkacym) / Współczesność. 1965. № 7/8 s. 9)

Глава 3. ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ И МИРОВОЗЗРЕНИЯ ВИТКАЦИЯ В РОССИИ

3.1. Работа Виткевича «Новые формы в живописи и вытекающие отсюда недоразумения» и теоретическая мысль русского авангарда 1910-х годов

Во время своего пребывания в России Виткаций создал собственную эстетическую теорию «Чистой Формы», которую изложил в работе «Новые формы в живописи и вытекающие отсюда недоразумения». Художник начал писать работу предположительно в 1917 году, но публикация состоялась уже в Польше, в октябре 1919, в варшавском издательстве «Гебетнера и Вольффа»¹⁹² (илл. 114). Это была не первая попытка Виткация создать труд по теории живописи, сохранились свидетельства намерений сделать это в 1906 и в начале 1914 годов¹⁹³, однако только в России он смог реализовать свой замысел. «Новые формы» состоят из 4 частей, первая и последняя затрагивают философские и социологические аспекты, влияющие на развитие современного искусства — «Философское вступление» и «Об исчезновении метафизических переживаний в связи с общественным развитием». Вторая и третья части — «Чистое искусство» и «Живопись», где Виткевич по разделам рассматривает композицию, форму, цвет и художественную критику в изобразительном искусстве. В последующем Виткевич напишет еще несколько теоретических работ, посвященных «Чистой Форме» не только в изобразительном, но и в театральном искусстве, однако принципиального развития основные положения теории в этих трудах не получают и могут рассматриваться как уточнения тех, что были сформулированы им в период нахождения в России.

¹⁹² Обложку к этому изданию «Новых форм в живописи» создал польский художник Август Замойский.

¹⁹³ Degler J. Nota wydawnicza do Nowych form w malarstwie // *Witkiewicz S. I. Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne / oprac. J. Degler, L. Sokół // Dzieła zebrane : w 25 t. — Т. 8. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002. с 379, 381*

Штаба еще в 1982 году назвал «Новые формы в живописи» «единственным и ясным ответом»¹⁹⁴ Виткация на то, что он увидел и узнал в России. Исследователь предположил даже своего рода «давление манифестов, программ, теоретических высказываний»¹⁹⁵ русских авангардистов, которое мог испытать молодой польский художник в России, приступая к написанию собственной теоретической работы. Но уместнее говорить не о «давлении», а о плодотворном влиянии уникальной художественной среды русского искусства 1910-х годов, которое способствовало раскрытию творческой индивидуальности польского автора и как художника, и как теоретика искусства. Однако при всей очевидности ни Штаба, ни другие исследователи, которые в разное время изучали «Новые формы» Виткация (И. Якимович, П. Петровский, А. Жакевич и др.), пока не раскрыли природу этого влияния.

Обращает на себя внимание само название работы Виткация «Новые формы в живописи и вытекающие отсюда недоразумения», которое структурно и по смыслу практически повторяет название манифеста Ольги Розановой «Основы Нового Творчества и причины его непонимания»¹⁹⁶, опубликованного в 1913 году в № 3 журнала «Союз молодежи». Цитирование других авторов — излюбленный художественный прием Виткация, который уже неоднократно упоминался в данной работе, но в данном случае — это не просто один из примеров, но гораздо больше. Название работы Виткация выявляет связь не только с работой Розановой, но и с более широким контекстом теоретической мысли русских авангардных живописцев 1910-х годов. Объединяет их также и общая цель создания сочинений, которая заключена в самих названиях манифеста Розановой и работы Виткация — стремление наладить утерянный контакт живописцев с публикой. В условиях

¹⁹⁴ *Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza.* — Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982.S.85

¹⁹⁵ *Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza.* — Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982.S.85

¹⁹⁶ *Розанова, О. Основы Нового Творчества и причины его непонимания // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. М. : Наследие, 1999. С. 228.*

интенсивного развития искусства «даже самые блестящие историки и критики начала XX века оказывались подчас неспособными объективно оценить достижения новейшего искусства»¹⁹⁷. Эту очевидную проблему выделяют практически все пишущие русские художники и исследователи авангардного искусства. Виткевич посвятил в «Новых формах» этому вопросу отдельный раздел «Критика в живописи».

Художники первых двух десятилетий XX века стремились объяснить свое новое искусство не только для того, чтобы восстановить утерянную связь с публикой, но также для того, чтобы объяснить его своим ученикам. К. Малевич, К. Петров-Водкин, П. Филонов и др. были педагогами и вели собственные мастерские. Обычно исследователями отмечается роль трех наиболее выдающихся художников, чей вклад в создание теории нового искусства сегодня наиболее известен и значим, — это В. Кандинский, К. Малевич и П. Филонов. Однако ряд саморефлексирующих художников русского авангарда более широкий, в него входили также и В. Марков (псевдоним — Вальдемар Матвей), Д. Бурлюк, М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Шевченко, Н. Кульбин, О. Розанова, М. Матюшин, К. Петров-Водкин¹⁹⁸ и др.

«Новые формы» Виткевича отражают еще одну из важнейших тенденций русского авангарда начала XX столетия — проникновение научного понятийного аппарата в область изобразительного искусства. Художникам для объяснений своего живописного новаторства стали необходимы инструменты, которые они чаще всего заимствовали в научной сфере. Образование живописца, его кругозор и знания становились такими же важными составляющими творческого процесса, как фантазия и выдумка. «В конце 1910-х — начале 1920-х годов аналитический пафос в художественных кругах достигает своего апогея»¹⁹⁹. Художники стали

¹⁹⁷ Грачева, С. М. Казимир Малевич как художественный критик // Искусство Восточной Европы = Art of Eastern Europe : сб. : в 2 т. / Пол. ин-т исслед. мирового искусства. Т. 2. Варшава ; Торунь, 2014. С. 49.

¹⁹⁸ Теоретические работы всех перечисленных авторов были использованы в работе над диссертацией для сравнения с «Новыми формами» Виткевича.

¹⁹⁹ Юшкова О. А. Станция без остановки. Русский авангард 1910–1920-е годы. М. : Галарт, 2008. С. 165

пересматривать сами основы живописи — пространство картины, форму, композицию, цвет, — выявлять закономерности существования каждого из художественных элементов и их взаимодействия друг с другом. «Поиск суммы базовых для формообразования правил или законов был своего рода навязчивой идеей в то время»²⁰⁰, и художники были настроены сделать это чуть ли не математически, создавая формулы, словари, таблицы и т.п. Так, например, Малевич создавал таблицу, которая иллюстрировала его теорию прибавочного элемента в живописи и выстраивалась вся на биологически-медицинском дискурсе. По аналогии с действиями бактерии или вируса в живом организме выявленный Малевичем главный структурный элемент какого-либо стиля мог полностью изменить строй другой художественной системы, куда он был «внедрен», как в живую биологическую систему²⁰¹. Позже, однако, «термин «бактериология искусства» ... все же был заменен самим автором на термин политэкономического дискурса, и «бактерия» превратилась в «прибавочный элемент»²⁰².

Кандинский также мечтал о поиске исходных, основных принципов, действующих в искусстве, вечных законов, которые можно было бы разместить в словари и таблицы²⁰³. О таблицах и словарях мечтали многие, широко известна идея П. Флоренского о создании словаря кодов символической реальности «Симболярий», которую он начал в 20-х годах XX столетия, но завершить не успел. В. Мейерхольд тоже создал формулу актера, которая была похожа на математическое уравнение и состояла из знаков, обозначающих «актёра, конструктора, замышляющего и дающего приказание к реализации замысла, тела актера, исполнителя, реализующего задание конструктора»²⁰⁴.

²⁰⁰ Юшкова О.А. Станция без остановки. Русский авангард 1910–1920-е годы. Москва: Галарт, 2008. С 184.

²⁰¹ Карасик И. Н. Прибавочный элемент // Энциклопедия русского авангарда. [Электронный ресурс]. — URL: <http://rusavangard.ru/online/history/pribavochnyy-element/> (дата обращения: 25.10.2018).

²⁰³ Юшкова О.А. Станция без остановки. Русский авангард 1910–1920-е годы. Москва: Галарт, 2008. С 184.

²⁰⁴ Юшкова О.А. Станция без остановки. Русский авангард 1910–1920-е годы. Москва: Галарт, 2008. С 185.

Интеллектуально-художественная среда русского авангарда помогла и Виткевичу раскрыть свой потенциал, применить знания, осознать свою принадлежность к «мыслящим художникам»²⁰⁵. Содержание второй части «Новых форм» Виткевича «О Чистом искусстве» прекрасно отражает аналитический пафос теоретиков русского авангарда. Виткевич начинает этот раздел со схематического чертежа процесса создания произведения искусства, который он создает по аналогии со схемой бензольного кольца, заимствуя знания из органической химии. «Человек, ведет себя так, как если бы он был сконструирован согласно этой схеме»²⁰⁶, — пишет Виткевич. И добавляет, объясняя, почему он выбрал эту схему: «Это всего лишь упрощенный способ описания непомерно сложных явлений художественного творчества»²⁰⁷. Обращение к научному знанию в «Новых формах» многократно. Так, в разделе о композиции Виткаций, подобно большинству других художников-авангардистов, воспользуется терминологией из физики и будет говорить о «силах», «напряжениях», «энергии», «движении»²⁰⁸.

«Только современное Искусство выдвинуло со всей полнотой серьёзность таких принципов, как принципы динамизма, объема, равновесия в картине, принципы тяжести и несовместимости, линейного и плоскостного сдвига, ритма, как закономерного деления пространства, планировки, плоскостного и поверхностного измерения, фактуры, цветового соотношения и массы других», —

²⁰⁵ Виткевич охарактеризовал себя так в письме к Эмилю Брейтеру, одному из членов редакционного совета журнала «Скамандер», предлагая в 1919 году свои услуги как теоретика живописи. (List do Emila Breiterra z dnia 22 sierpnia 1919 r. // *Degler, J. Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)*. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009. S 18)

²⁰⁶ *Witkiewicz S. I. Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne / oprac. J. Degler, L. Sokół // Dzieła zebrane : w 25 t. T. 8. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002. S.19.*

²⁰⁷ *Witkiewicz S. I. Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne / oprac. J. Degler, L. Sokół // Dzieła zebrane : w 25 t. T. 8. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002. S.19.*

²⁰⁸ *Попов Д. А. Авангард как «научное» исследование искусства // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. Т. 15, вып. 1. Саратов : изд-во СГУ, 2015. — С. 59.*

пишет О. Розанова²⁰⁹. При сравнении описаний законов и структуры композиции в работах Виткевича и, например, Кандинского легко заметить, что оба автора в равной мере насыщенно используют физическую терминологию и понятия массы, оси, направления, напряжения, силы, уплотнения, тяжести, связанности и т.д.²¹⁰

В разделе о композиции Виткевич также касается еще одного важного вопроса, который активно решался русским авангардным искусством 1910-х, – вопроса беспредметности в живописи. Кандинский первым создал теоретическую основу беспредметности в книге «О духовном в искусстве». Но если Кандинский, освобождаясь от предмета, находит безграничную свободу для художника в абстрактных формах, то Виткевич, словно оппонировав Кандинскому, видит ограничения для композиционной выразительности при отказе от мира предметности. «Композиция [...] становится более определенной, когда напряжения усиливаются с помощью очень незначительных деталей; при этом, однако, ничего не выражающие предметные массы становятся похожими на определённые формы внешнего мира. [...], для обозначения их конца или начала, мы не знаем пока другого способа, как использование символики предметов»²¹¹. Позиция Виткевича по вопросу беспредметности ближе к позиции М. Ларионова, который также не приемлет живописи без предмета, признавая её «непривычность» и «странность»²¹². Однако оба, и Ларионов, и Виткевич, следуя естественному развитию своей живописной практики, всё-таки открывают беспредметность. У Ларионова появляются чисто беспредметные композиции в стиле лучизма (на стадии пневмолучизма), а Виткаций уже в русский период приходит к ярко выраженным беспредметным фрагментам в своих произведениях, как, например, в «Фантастическом видении» (1917, илл. 115).

²⁰⁹ Розанова О. Основы Нового Творчества и причины его непонимания // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. М. : Наследие, 1999. С. 232

²¹⁰ Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб. : Азбука-классика, 2011. с. 180.

²¹¹ Witkiewicz S. I. Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne / oprac. J. Degler, L. Sokół // Dzieła zebrane : w 25 t. — Т. 8. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002 s.71-72.

²¹² Иньшаков А. Н. Михаил Ларионов: русские годы. — М. : Гнозис, 2010. с.194

О «Цвете» в «Новых формах» Виткаций пишет так, как это делали многие другие авторы в этот период, демонстрируя самый современный и актуальный подход с применением знаний о самых свежих открытиях из области физики, химии, астрономии, психологии и др. В 2010 году Жакевич опубликовала статью, посвященную исследованию цвета в теории и живописной практике Виткация, где она комментирует каждый из параграфов раздела о цвете «Новых форм» («Общие замечания», «Закон контраста», «Цветовая гармония», «Дополнительные цвета»), но оставляет почти без внимания последний — «Натуральная гармония цветов»²¹³. Что на самом деле неудивительно, поскольку этот раздел непрост для понимания, прежде всего потому, что смысл его тесно связан с историческим контекстом его создания.

Текст «Натуральной гармонии цветов» в каком-то смысле похож на интеллектуальный коллаж, в котором автор причудливо соединяет отрывочные знания из биологии, астрономии, физики со своими наблюдениями и умозаключениями. Виткаций высказывается в довольно экстравагантной, экспрессивной манере, что частично нивелирует серьезность его «научных» высказываний и сбивает с толку читателя. Содержание раздела трудно интерпретировать не только ввиду специфики подачи материала, но и ввиду отсутствия итоговых выводов, которые автор словно забывает сделать. Однако исследование отдельных составляющих текста «Натуральной гармонии цветов» позволяет услышать эхо идей теоретической мысли русского авангарда десятых годов XX столетия, которые были частью интеллектуально-художественного контекста появления работы Виткация в России.

Так, например, Виткаций задается вопросом: «Будут ли цвета и их сочетания иметь для лапландцев и сингалезов одинаковую ценность?»²¹⁴. Или еще: «Нет границ для натурализма, если только мы захотим, чтобы на этом градусе

²¹³ *Żakiewicz A.* Przestrzeń barwna Czystej Formy. Kolor w teorii i praktyce twórczej Stanisława Ignacego Witkiewicza // *Przestrzenie Teorii*. — 2010. — Nr 14. — S. 123–136.

²¹⁴ *Witkiewicz S. I.* Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne / oprac. J. Degler, L. Sokół // *Dzieła zebrane* : w 25 t. — T. 8. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002. S.101

географической широты и долготы, можно было бы рисовать только то, что здесь может происходить. Но каким покажется нарисованный закат солнца в Коломбо на Цейлоне жителям Собачей Вольки и окрестных деревень?»²¹⁵. Сопоставляя лапландцев и сингалезов, Виткаций на самом деле рассуждает о восприятии цвета жителями северных и южных широт, как и в отрывке про Коломбо, Цейлон и Собачью Вольку. Эти же вопросы зависимости восприятия цвета жителями разных географических местностей волновали художника Георгия Якулова в его работе о живописи «Теория разноцветных солнц». Легендарная личность русского живописного искусства начала XX века Жорж Якулов, не принадлежавший ни к одной из художественных группировок, сумел создать свое оригинальное видение теории живописи и стилей в искусстве. Якулов изложил свою теорию в статье «Голубое солнце» в 1913 году, выступив накануне публикации с основными ее положениями в «Бродячей собаке».

Более официальное название «Теории разноцветных солнц» Якулова — «Теория света и происхождения стилей в искусстве». В своей статье художник пишет: «Сравнение солнечного цвета в различных частях земного шара говорит глазу человека, что цвета солнца различны. Если солнце Москвы белое, солнце Грузии розовое, солнце Дальнего Востока голубое, а Индии жёлтое, то, очевидно, солнце и есть та сила, которая движет культуры как планеты, вокруг себя, сообщая каждой из них её собственный ритм — характер движения, темп — скорость этого движения и общий путь по своей орбите — развития одной (основной) темы во многообразии духовных и материальных форм»²¹⁶. Якулов был убежден, что искусство отражает не объективный мир, а искаженный определенным способом его восприятия. То есть китаец и египтянин видят не реальную вещь, а деформированную, причем разные глаза по-разному ее деформируют. Словно

²¹⁵ *Witkiewicz S. I.* Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne / oprac. J. Degler, L. Sokół // *Dzieła zebrane* : w 25 t. — T. 8. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002. S.101

²¹⁶ *Шильке В.* «Теории»: Солнце, движущее культуры. Теория разноцветных солнц Георгия Якулова. [Электронный ресурс]. — URL: <http://concepture.club/post/obrazovanie/teorii-solnce-dvizhuschee-kultury-teorija-raznocvetnyh-solnc-georgija-jakulova> (дата обращения: 25.10.2021).

развивая мысль Якулова, Виткаций в «Натуральной гармонии» также пишет о важности в восприятии цвета биологического устройства наших глаз, «происходящих от каких-то юрских праящеров [...], воспитанных уже миллионы лет на определенных цветовых сочетаниях, на определенной, ограниченной шкале колебаний эфира»²¹⁷.

Вместе с тем и «Теория разноцветных солнц» Якулова, и «Натуральная гармония цветов» Виткация содержат проблематику, которая волновала представителей органического движения русского авангардного искусства 1910-х годов в лице Е. Гуро, М. Матюшина, Д. Бурлюка, П. Филонова, Бориса, Юрия, Зои и Ксении Эндеров, П. Мансурова, а позже П. Кондратьева и В. Стерлигова. Последние исследования органического движения показывают, что оно не может быть сведено к творчеству отдельных фигур, а требует более широкого понимания. Так, исследовательница Е. Андреева считает, что «не менее «органическими» были и законы истории по Хлебникову, основанные на метабиозе, и мечты Малевича, эпически стремившегося обернуться лентами цветной поверхности земли, и «Летатлин» — птеродактиль. Можно сказать, что авангардное сообщество Петербурга — Петрограда — Ленинграда в 1910–1930-е гг. в той или иной степени было увлечено образом органики. «Органическая концепция», объединяющая биологическое и историческое время, социум и природу предвосхищает работы 1920-х гг. о ноосфере Владимира Вернадского»²¹⁸. «Натуральная гармония цветов», таким образом, позволяет включить созданные Виткацием в России «Новые формы» в широкий контекст русского авангардного сообщества, которое вдохновляли идеи органицизма.

Для теоретической мысли русского изобразительного авангарда, как и для искусства начала XX века в целом, стал характерен новый масштаб деятельности

²¹⁷ *Witkiewicz S. I. Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne / oprac. J. Degler, L. Sokół // Dzieła zebrane : w 25 t. — T. 8. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002. S.100*

²¹⁸ *Андреева Е. Ю. Органическая концепция русского авангарда. Некоторые примеры // Перекресток искусств Россия — Запад / под ред. Е. В. Ключиной. (Серия: Труды исторического факультета СПбГУ. Т. 25). СПб. : Изд-во СПбГУ, 2016. — С. 142–143.*

художника, творческих и философских задач, которые он теперь решал. Закономерности живописи стали в это время соотноситься с законами Бытия, а значение искусства и творческой деятельности приобрело планетарный, космический масштаб. «Общество Председателей земного шара», основанное В. Хлебниковым в Москве в 1915 году, задачей своей видело осуществление мировой гармонии, что прекрасно демонстрирует этот новый масштаб. Срастание эстетической и философской систем в мировоззрении художников является еще одним важным моментом, объединяющим «Новые формы» Виткация с проблематикой русской теоретической мысли десятых годов XX столетия. Как и в текстах большинства русских авторов, в эстетической системе Виткация есть несколько понятий, происхождение которых связано с философией. Это понятие, ставшее заглавным для его теории, — «Чистая Форма», и понятие «Ненасытность формой», которое в концепции автора стоит у истоков всего нового искусства начала XX века.

Трудно назвать художника или мыслителя десятых годов XX века, вовлеченных в проблематику нового искусства, которые обошли бы вниманием понятия «чистое искусство» и «чистая форма». Об этом начали говорить еще с конца XVIII века, в период расцвета модерна и символизма. Польский исследователь Ян Котт также отмечает своеобразие понятия «Чистая Форма» у Виткация, определяя его характер как «старосветский», унаследованный от символистов вместе с некоторыми убеждениями и религиозной лексикой. «Писалось тогда о «пророках», «последователях» и «еретиках», о «посвящениях», «призвании» о «поэтическом даре» и «явлениях»»²¹⁹.

На примере теоретических работ русских художников этого же временного периода можно проследить работу авторов с аналогичными проблемами и понятиями. Так, в статье по теории новой живописи «Канон и закон» (1912) Филонов также рассматривает понятие «чистой формы» в живописи и дает ей свое определение: «Изобразительным и теоретическим эквивалентом ее [сделанной

²¹⁹ *Kott J. Witkiewicz, albo realizm nieoczekiwany // Pisma wybrane. — T. 2: Teatr czytany. — Warszawa : Wydawnictwo KRAĞ, 1991. — S. 272–288.*

вещи] является понятие «чистая форма», которая, будучи высшим изобретением интеллекта художника, «скрывает» за своей спиной энергию мировой эволюции, аккумулированную мастером. По существу, чистая форма в искусстве есть любая вещь, писанная с выявленной связью с творящейся в ней эволюцией, т.е. с ежесекундным претворением в новое, функциями и становлениями этого процесса»²²⁰. Филонов тесно связывает свою чистую форму с понятием эволюции, что по существу означает присутствие в ней бесконечного течения жизни, «потому, что эволюция, дойдя даже до божественного уровня, не прекращается»²²¹. Чистая форма Филонова, таким образом, выражает саму жизнь во всем её многообразии, воссоздает структуру Бытия.

Виткаций использует понятие «чистой формы» подобным же образом. В его системе оно также претендует на универсальность не только в живописи, но в жизни в целом. «С её помощью можно было, по мнению Виткация, описать мир в иерархической последовательности, от «мусорной кучи» до «нарезанного салата»²²². «Хотя мы можем создать теорию Чистой Формы, не углубляясь в философию, более глубокое обоснование этой теории должно иметь основу в общих законах бытия в целом, т. е. в законах Общей Онтологии. [...]»²²³. Таким образом, обращение Филонова и Виткация к понятию «чистая форма» является обращением художников к интеллектуальной и теоретической доминанте искусства 1910-х гг. в России, и оба автора нашли в нем свое сочетание универсального и индивидуального содержания.

«Ненасытность» — еще одно понятие из работы Виткевича, которое он раскрывает в «Новых формах» в разделе «Конец искусства». Виткаций развивает концепцию «ненасытности» формой современного человека, апеллируя, прежде

²²⁰ Филонов. Художник. Исследователь. Учитель : в 2 т. — Т. 1 / науч. группа изд. Дж. Боулт, Н. Мислер, А. Сарабьянов. — М. : Агей Томеш, 2006. С.82

²²¹ Филонов. Художник. Исследователь. Учитель : в 2 т. — Т. 1 / науч. группа изд. Дж. Боулт, Н. Мислер, А. Сарабьянов. — М. : Агей Томеш, 2006. С.82

²²² *Piotrowski P.* Stanisław Ignacy Witkiewicz. — Warszawa : Krajowa Agencja Wydawnicza, 1989. S.18.

²²³ *Базилевский А. Б.* Отповедь невразумятице // Виткевич, С. И. Странность Бытия : Философия, эстетика, публицистика. М. : Вахазар ; Пултуск : Гуманит. акад., 2013. — С. 362.

всего, к острой неудовлетворенности в сфере искусства, которая провоцирует художников на вынужденное создание перверсивных форм вследствие «исчерпания принципиальных новшеств в сфере композиции и гармонии цветов»²²⁴. В 1930 году был опубликован роман Виткация, само название которого «Ненасытность» свидетельствует о важности этого понятия в мировоззрении польского художника как своеобразной философской метафоры или символа сознания человека начавшегося XX века. Ненасытность является причиной, энергией, силой, которая ведет современников на поиски новых гармоний и форм в сфере искусства.

Интересной представляется параллель между понятием «ненасытность» Виткация и понятием К. Малевича «возбуждение», которое он также употребляет в значении внутренней силы, движения, энергии жизни в своей супрематической философии²²⁵. Малевич создал свою философскую систему во многом благодаря близкому другу и наставнику, профессиональному философу М. Гершензону, который, в отличие от многих других современников, «принимал незаконного философа и тем самым утверждал ценность его размышлений»²²⁶. Другие ругали Малевича за косноязычие: «стиль родоначальника супрематизма с его неуклюжей грандиозностью и тёмной вдохновенностью не раз вызывал жесткую критику и неприятие просвещенных и грамотных современников; художник удрученно признавал свое «нахальство так писать», но не видел для себя возможности поступать по-другому»²²⁷. Кстати, в жизни Виткевича, которого современники также считали «незаконным философом», был и свой «Гершензон» — это был немецкий философ Г. Корнелиус, с которым Виткация связывала многолетняя

²²⁴Witkiewicz S. I. Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne / oprac. J. Degler, L. Sokół // Dzieła zebrane : w 25 t. — Т. 8. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002. S. 107.

²²⁵ Малевич изложил свои взгляды в работе «Супрематизм. Мир как бесконечность, или вечный покой» (1922), а, так называемую «Гершензоновскую главу» этой работы, принято считать вершиной супрематической философии русского авангардиста.

²²⁶ Шатских А. Казимир Малевич — литератор и мыслитель // Шатских А. Казимир Малевич. Черный квадрат. СПб. : Азбука, 2001. С.21.

²²⁷ Шатских А. Казимир Малевич — литератор и мыслитель // Шатских А. Казимир Малевич. Черный квадрат. СПб. : Азбука, 2001. С. 146-147

переписка, а затем и личная встреча. Корнелиус — единственный из всего круга друзей художника удосужился прочитать последнее философское произведение Виткация²²⁸.

Теоретические работы Малевича и Виткевича связывает еще одна интересная особенность — сложная стилистика их текстов и специфический темперамент обоих авторов. Авторский стиль работ Виткация экспрессивен, многослоен, эклектичен и порой труден для восприятия, но, вне сомнений, неповторим и узнаваем благодаря выраженной авторской индивидуальности. Претензии от читателей Виткаций стал получать сразу же после публикации своих первых произведений: современники обвиняли автора в излишней витиеватости слога, многократных повторениях одних и тех же мыслей, в агрессивности подачи, мании величия и т.п. Ответы на эти замечания Виткаций тут же превращал в ткань своих последующих работ, в которых был склонен поддерживать дискуссионную тональность с оппонентами и так называемыми «врагами», иногда оправдываясь, иногда терпеливо объясняя, иногда провокационно атакуя.

Сегодня мнения читателей и исследователей по-прежнему отличаются полярностью. Одни, как, например, Р. Ингарден, продолжают обвинять Виткевича в дилетантизме и дискутировать с основными положениями его философии²²⁹. Другие — полны оптимизма и уверены, что «...плюрализм Виткация кажется привлекательным для современных и будущих исследователей»²³⁰. Третьи, признавая шероховатости стиля польского автора, умеют, однако, оценить искренность творческого порыва мыслителя и художественную уникальность его сочинений. Например, А. Базилевский: «Виткаций «порой писал взхлёб,

²²⁸ Мичинский Б. Станислав Игнаций Виткевич (Виткаций) // Виткевич С. И. Странность бытия : Философия. Эстетика. Публицистика / пер. с пол.; ред.-сост. А. Базилевский. М. : Вахазар ; Пултук : Гуманитар. акад., 2013. С.9

²²⁹ *Garlej Beata*. Rozmowy istotne Witkiewicza z Ingardenem // Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej., 2015. s.75-87

²³⁰ *Dombrowski Maciej*. Ontologia Ogólna Stanisława Ignacego Witkiewicza a tzw. kryzys metafizyki // Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2015. s. 57–74

выражаясь коряво и затруднённо. Но не сбивчиво. И тут — победа за ним»²³¹. Российский виткацевед и переводчик его произведений добавляет: «Его теории сами по себе — произведения искусства (поэтому при переводе не требуется полная унификация терминов). [...] Ведь он — трикстер, шут, живущий вне общих правил и законов — не оттого, что они дурны, а оттого, что иначе он не может. Энантисемиа, пермутация, сдвиг, слом картины мира, — заметил бы высоколобый авангардолог. Так, да не так»²³².

О теоретических текстах Малевича Шатских высказывается в таком же ключе: «Процесс мышления здесь верховодит словом; неудержимый поток мысли иногда словно сметает знаки препинания во фразах и абзацах, превращая их в темпераментные периоды, вместе с тем афористическая емкость и лаконичность высказывания не редкость для автора. Первозданная энергия шероховатых фраз, необычность словоупотребления, собственное правописание делают литературное изложение Малевича оглушительно непривычным. Талантливые неологизмы футуриста заставляют помнить о его дружбе с Велимиром Хлебниковым и Алексеем Крученых, завет последнего, «чтобы писалось туго и читалось туго» не раз приходит на память при чтении малевичевских творений»²³³. И уж совсем универсально по отношению и к Малевичу, и к Виткевичу звучат ее слова: «вербальные произведения великого авангардиста формируют своеобразный мегатекст, спаянный единством личности, призванной облечь в слово все аспекты открывшегося ей «нового миропонимания»²³⁴. В виткацеведении давно прижилось аналогичное понятие, которое придумал американский литературовед Д. Гарольд: он назвал пространство, объединяющее все проявления творческого гения

²³¹ *Базилевский А. Б.* Отповедь невразумятице // Виткевич, С. И. Странность Бытия : Философия, эстетика, публицистика. М. : Вахазар ; Пултуск : Гуманит. акад., 2013. С. 703.

²³² *Базилевский А. Б.* Отповедь невразумятице // Виткевич, С. И. Странность Бытия : Философия, эстетика, публицистика. М. : Вахазар ; Пултуск : Гуманит. акад., 2013. С. 703

²³³ *Шатских, А.* Казимир Малевич — литератор и мыслитель // Шатских А. Казимир Малевич. Черный квадрат. СПб. : Азбука, 2001. С. 25.

²³⁴ *Шатских, А.* Казимир Малевич — литератор и мыслитель // Шатских А. Казимир Малевич. Черный квадрат. СПб. : Азбука, 2001. С. 25.

польского художника, «единым миром воображения Виткация»²³⁵, что есть тот же своеобразный «мегатекст, спаянный единством личности»²³⁶.

Анализ «Новых форм в живописи и вытекающих отсюда недоразумений» Виткация показал тесную взаимосвязь основных идей этой работы с теоретической мыслью русского авангардного искусства 1910-х годов, утверждающей формальный метод в искусстве. Это сходство проявилось уже в названии работы и продолжилось в ее проблематике. Совпала также цель создания теоретических трудов Виткацием и русскими авангардистами — урегулировать возникшее недопонимание между публикой и творцами современного искусства. Виткаций, подобно русским авторам-художникам, предлагает тот же способ решения возникшей проблемы — применить понятийный аппарат точных и естественных наук к анализу изобразительных произведений, закономерностей их создания и восприятия. И так же, как русские «пишущие художники», Виткаций, прежде всего, обращается к личному теоретическому и практическому опыту в живописной практике, к собственным знаниям, образованности, интересам и т.д. Виткаций в России усваивает главный прием отечественных новаторов, когда художник, открывая крайнюю степень субъективного, постигал всеобщее.

Но, в отличие от многих русских коллег, которые уже нашли свою индивидуальность и успели заявить о себе в пространстве мировой новаторской живописи, Виткаций к моменту создания «Новых форм» (1918) еще переживал период становления и формирования собственного художественного стиля. Но Виткаций имел свои преимущества — он был хорошо образован, знал физику, биологию, психологию и другие научные дисциплины, был склонен к занятиям философией, имел аналитический склад ума. Сумма собственных знаний и опыта, полученных в российской интеллектуально-художественной среде, стали Виткацию прекрасным фундаментом для создания уникального, синтетического по форме и по содержанию произведения. Поэтому неудивительно, что отдельные

²³⁵ Gerould D. Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz / przeł. I. Sieradzki. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981. — 470 s.

²³⁶ Шатских, А. Казимир Малевич — литератор и мыслитель // Шатских А. Казимир Малевич. Черный квадрат. СПб. : Азбука, 2001. С. 25.

аспекты «Новых форм» сегодня могут быть соотнесены не только с теоретическими работами авангардных живописцев в России, но и с работами профессиональных критиков и теоретиков искусства, философов — В. Розанова, В. Иванова, Н. Бердяева и др.²³⁷ Виткаций не просто впитал и систематизировал опыт российской теоретической мысли десятых годов, но и сумел обогатить его собственными находками, наблюдениями и умозаключениями.

Сегодня в российском искусствоведении переосмысливается значение теоретических трудов художников-авангардистов, которые воспринимаются как неотъемлемая часть их многогранной деятельности, в которой нельзя отделить слово от пластики, ибо слово наполнило объемом художественные искания авангардных живописцев и подчеркнуло неповторимый характер каждой творческой индивидуальности. Несмотря на то, что достижения художников-теоретиков русского авангарда трудно переоценить, «проблема «неопределенности» смысла и многообразия способов восприятия оказалась непреодолимой для авангарда»²³⁸. Вопреки теоретическим предположениям авторов, на практике оказалось невозможным выявлять и фиксировать постоянный смысл отдельных художественных элементов из-за субъективности восприятия как художника, так и зрителя. Эстетическая система «Чистой Формы» Виткация, как и большинство художественных систем русских авангардистов, также относится к утопическим, что может служить еще одним признаком их общей этиологии как рожденных в один исторический период, в общем культурном поле. Представленная в тесной связи с теоретической мыслью русского авангарда, «Новые формы в живописи» Виткация обогащает дополнительными смыслами как изобразительное творчество польского художника-визионера, так и наследие

²³⁷ Такие исследования социологических и философских глав «Новых форм» существуют в польском виткацеведении, например - Mazurek, S. *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej. 1917–1950.* — Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997. — 221 s.

²³⁸ Попов, Д. А. Авангард как «научное» исследование искусства // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. — Т. 15, вып. 1. — Саратов : изд-во СГУ, 2015. — С. 60-61.

русского новаторского искусства, демонстрируя влияние последнего на региональные культуры. Трудно переоценить значение глубокой аналитической работы, которую проделали художники-авангардисты, и в их числе Виткаций, поднимая на новую высоту теорию живописного искусства, понимание не только самих изобразительных произведений, но и процессов их создания и восприятия.

3.2. Средства художественной выразительности портретов и композиций Виткация в России

3.2.1. Новый принцип формообразования

Сегодня точно не известно, сколько Виткевич создал в России работ. По воспоминаниям жены и друзей — около 1000 или более произведений. В 1918 году Виткевич привез в Польшу лишь некоторые из них, многое из созданного осталось в нашей стране, судьбы этих работ неизвестны. В письме военному руководству от 24 марта 1921 года Виткевич писал о себе в России: «На жизнь с некоторых пор зарабатывал рисованием портретов, а потом я продавал также и композиции, которые в большом количестве покупал у меня Владислав Лесневский (Большая, 5) и Мария Казимерова-Собяньская (Кредитная, 4)»²³⁹.

Согласно каталогу живописи 1990 года²⁴⁰ известно 68 произведений русского периода. Среди них 5 автопортретов (пастель), 29 портретов (пастель), 26 композиций (пастель), 1 — композиция, выполненная гуашью, 3 книжных экслибриса (тушь, перо), 1 обложка для книги (не сохранилась) и 3 живописных

²³⁹ Pismo porucznika Stanisława Ignacego Witkiewicza do Dowództwa V-go Baonu Wojsk Wartowniczych i Etapowych w Krakowie na Podgórzu // Degler J. O pobycie Witkacego w Rosji w świetle dokumentów // Degler, J. Witkacego portret wielokrotny : Szkice i materiały do biografii (1918–1939). Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009. S. 508

²⁴⁰ *Jakimowicz I.* Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1939 : Katalog dzieł malarskich. — Warszawa : Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990. 162 s.

полотна (масло) с двойной датировкой, верхняя граница которой хронологически относится к русскому периоду, а нижняя — связана с Польшей межвоенного периода (1915–1920, 1916–1921, 1917–1920). Список продолжает пополняться, сегодня среди работ русского периода около восьми десятков произведений. По технике исполнения это в основном графические произведения, выполненные цветной пастелью, углем или тушью. История трех живописных полотен с двойной датировкой не ясна. Возможно, эти картины были начаты художником в России, а завершал их Виткевич уже в Польше, или он создавал их на родине по «русским» эскизам. Виткевич мог просто повторить эти композиции, как он сделал это с одним из своих автопортретов в гвардейской гренадерке. Первая версия автопортрета выполнена в 1917 году, а вторая — после возвращения домой (1919, илл. 116).

Освоенные художником до войны жанры — портрет и композиция — в России получили свое дальнейшее развитие. К жанру пейзажа Виткевич в России не обращался, но в качестве фона в жанровых композициях применял элементы пейзажа — растительность, горные хребты. Работа в портретном жанре стала первым и наиболее естественным проявлением художественного таланта Виткевича в России, поскольку уже с 1914 года он оказался в новых для себя кругах общения — светских, а потом армейских. Портретный сеанс был одной из форм взаимодействия с новыми знакомыми, друзьями, симпатичными дамами, а также формой заработка. Среди первых, из известных, портреты 1915 года — «Портрет молодой женщины» (1915), «Портрет молодой женщины в шляпе» (1915–1918, илл. 117) и «Портрет поручика Маринича» (1915, Илл. 118). Много сохранилось изображений солдат и офицеров — «Портрет неизвестного» (1917, илл.119), «Мужской портрет» (1917, илл. 120, 134). В России Виткация начинает интересоваться типичность внешности в большей степени, чем ранее, он так и называет свои работы — «Русский тип», «Взбесившийся граф» (1918, илл. 121), «Портрет солдата» (1916, илл. 122), «Портрет офицера» (1917, илл. 123), «Портрет офицера» (Рембовский? илл. 124) и др.

Пять автопортретов Виткация описала Д. Недзялковская в статье «Orang Blanda и другие автопортреты русского периода. Несколько замечаний»²⁴¹. Все автопортреты русского периода изображают художника в военной форме — от парадного мундира с золотыми эполетами и сверкающей гренадерки (илл. 116) до неопрятного вида молодого человека на фоне неустроенного быта и пустых бутылок (1917, илл. 125), с растрепанными волосами и колючим взглядом (1915–1918, илл. 126). В автопортрете с самоваром художник одет не по форме, поверх свитера — китель с оторванными знаками отличия или шинель (1917, илл. 93). Неизменно для всех автопортретов Виткация одно — пристальный взгляд художника прямо на зрителя, испытующий, внимательный, выражающий множество самых сильных чувств. Все автопортреты Виткация выполнены в реалистичной стилистике, художник тщательно прорабатывает лицо и более упрощенно относится к одежде и фону. Виткаций избегает радикальных художественных приемов, которые могли бы ему помочь выразить свои чувства ярко и смело, но он сохраняет в автопортретах стилистическую сдержанность.

В России Виткаций рисует также своих соотечественников — друзей из творческого окружения и знакомых — С. Кеджинского (1917), З. Хорошчо (?) (1917, илл. 127), В. Груберского (1916, илл. 128), Т. Мичинского (1917, илл. 129), В. Груберскую (1916, илл. 131), М. Проневич (1917, илл. 130), В. Скаржинскую (1917, илл. 132) и др. Портреты русского периода соединяют достижения реалистической школы и художественного языка модерна, другие — выполнены в более свободном, экспрессивном стиле. Отдельные портреты имеют специальные пометки, которые Виткевич тоже начал впервые делать в России — «Портрет офицера. Эфир» (1918, илл. 133). Штаба справедливо заметил, что уже в России у Виткация стала складываться основа будущего регламента его портретной фирмы, который подразумевал строгую систематизацию стилей исполнения портрета — от

²⁴¹ *Niedzialkowska D.* Orang Blanda i inne autoportrety z czasów rosyjskich. Kilka uwag. [Электронный ресурс]. URL: https://witkacologia.eu/uzupelnienia/Niedzialkowska_Orang%20Blanda.pdf (дата обращения 03.04.2019).

академического «вылизанного» до экспрессионистических портретов, исполняемых под воздействием психотропных веществ²⁴².

В жанре композиции, как и в портрете, происходили похожие процессы. Виткаций расширил диапазон средства художественной выразительности своих жанровых сцен, в которых он, как и в довоенных «Чудовищах», продолжил развивать тему любовной лирики. Так, в центре «Композиции с лебедями» (1916, илл. 135) — юная девушка, идущая по дороге в опасном окружении птиц-монстров, похоже, отсылает к погибшей невесте Виткация, но в героине уже не читаются черты Ядвиги Янчевской. В «Композиции с белыми фигурами» (1917, илл. 137) на переднем плане справа «окрыленная» танцующая женская фигура, а слева вновь опасность — ее беззаботному танцу угрожают какие-то хищные существа. Две схематично очерченные белые фигуры позади танцовщицы стоят под условным деревом и подобны загадочным потусторонним духовным сущностям, в их позах и силуэтах есть что-то скорбное. Художник разделяет пространство композиции экспрессивными линиями, использует энергичные цветовые сочетания. Сюжет композиции неясен и строится на ассоциациях, фантазии зрителя. Как и в «Композиции с двумя фигурами» (1917, илл. 138), и в «Монологе могильщика» (1916, илл. 139) — Виткаций переходит к фигуративности и сочетает ее с очень экспрессивной подачей формы. В «Композиции с бородатой фигурой» (1916, илл. 136), «Маскараде» (1917, илл. 141) и «Ведьмах» (1917, илл. 142) — экспрессивность выражена особо ярко за счет сильной деформации фигур, динамики рваных ритмов, ярких цветовых контрастов. Особенно в последней из названных, где силуэты ведьм едва различимы и от зрителя требуются усилия, чтобы их «собрать» взглядом. В «Композиции с женскими фигурами» (1917–1920, илл. 140), которую художник дописывал уже в Польше, сюжет вновь заключен в самой форме. Очертания мужских и женских фигур на переднем плане, свисающих сверху ветвей, гор на горизонте сочетают в себе плавность форм и энергичность контуров — все охвачено каким-то стихийным волнением. О чем же эта история?

²⁴²*Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. S.121*

Ответ будет звучать обобщенно, так же, как и язык, которым она рассказана, — о любви, о ненависти, о страданиях, одним словом, — о жизни!

Виткаций в России в своей изобразительной практике по-прежнему максимально откровенен и по-прежнему говорит о своих личных переживаниях, но совсем иначе. Его художественный язык становится более иносказательным — он уходит от личностной конкретики прототипов, обращается к фигуративности, стремится заменить реальные события философскими обобщениями, бывшие любовные трагедии — базовым конфликтом Бытия мужского и женского.

Наряду с «фантастическими композициями»²⁴³ в творчестве Виткация русского периода появились и композиции совсем другой тематики и образной структуры — произведения «астрономического цикла». Астрономией Виткаций увлекался с детства, но до войны это увлечение никак не пересекалось с его живописной практикой. В России же возникла целая серия «звездных» работ, в которой художник обратился к знакам Зодиака и другим созвездиям²⁴⁴. Отдельные астрономические композиции уже привлекали внимание польских исследователей — И. Якимович, В. Штаба, П. Петровский писали о них²⁴⁵. Наиболее системный подход в изучении этого цикла проявила искусствовед Жакевич²⁴⁶, которая провела большую исследовательскую работу по отражению темы астрономии в драматургии и художественной прозе Виткация. Жакевич представила много фактов по истории астрономии, искусству, литературе, из биографии Виткация, выстраивая на их основе гипотезы о происхождении этой группы произведений. Но главный вопрос о причине появления «звездных» композиций именно в России, к

²⁴³ Композиции, созданные в России, в основном не сохранили авторских названий и позже многие из них стали называть обобщенно - «фантастические композиции».

²⁴⁴ Астрономический цикл Виткаций создал в России, но после возвращения в Польшу еще несколько раз возвращался к нему, создав в 1921, 1934 и 1935 годах еще несколько композиций этой же тематики.

²⁴⁵ *Jakimowicz I. Witkacy w Rosji // System i wyobraźnia. Wokół malarstwa Witkacego.* — Wrocław : Wydawnictwo «Wiedza o Kulturze» Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, 1995. S. 15–38; *Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza.* — Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. — 298 s.; *Piotrowski P. Kosmos i forma // Biuletyn Historii Sztuki.* Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 1985. Nr 3–4. S. 319–325;.

²⁴⁶ *Żakiewicz A. Kompozycje astronomiczne Witkacego // Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie.* Warszawa, 1990. T. XXXIII/XXXIV. S. 577–611.

сожалению, остался за пределами ее внимания. Как и вопрос появления в изобразительных произведениях Виткация в России новой художественной формы и стиля.

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»²⁴⁷. Виткаций, как и другие модернисты, пересматривает в России основы своего художественного языка, направление его поиска идет в области формы, пространства, новой картины мира. Так, на примере произведений астрономического цикла видно, как Виткаций по-новому решает пространство «звездных» композиций. Изображения героев созвездий похожи на вещи в себе, которые парят почти на абсолютно пустом фоне с едва заметными вкраплениями схематично изображенных небесных тел. Пространство астрономических композиций Виткация своим «космическим» характером близко супрематическому пространству живописи Малевича. 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.

Популярность идей космизма в эпоху авангарда неоднократно подчеркивалась многими исследователями²⁴⁸. Космос как никогда ранее в искусстве приблизился к человеку, став неотъемлемой умозрительной частью и самого творческого процесса, и его результатов — «Духовный космос» Кандинского, «Супрематическая Вселенная» Малевича, космизм художественно-аналитической системы Филонова. «Художник жаждет ощутить себя демиургом,

²⁴⁷ Турчинская Е. Ю. Авангард на Дальнем Востоке. «Зеленая кошка», Бурлюк и другие. СПб. : Алтейя, 2015. С. 83

²⁴⁸ 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. 39

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-зиждителя должен превратиться в космос»²⁴⁹.

Если быть более точными, само понятие «русского космизма»²⁵⁰ родилось гораздо позже, «в начале семидесятых годов, на Циолковских чтениях для обозначения «космической философии», к которой принадлежал и К.Э. Циолковский»²⁵¹. 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»²⁵².

Влияние интеллектуально-художественных идей раннего русского авангарда прослеживается в самом обращении Виткация к теме космоса, в способе построения пространства астрономических композиций, в работе Виткация с формой. «Форма рисунка, появившаяся в «Чудовищах», уже содержит в своей основе тот тип деформации, который войдет в постоянный репертуар художественных средств Виткация»²⁵³ — так Штаба высказался о принципе работы с формой в довоенной стилистике живописи Виткация. Но изменения в работе с

²⁴⁹ 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. 164.

²⁵⁰ Проходящие в Санкт-Петербурге ежегодные конференции «Космизм и органицизм: эволюция и актуальность» стремятся интегрировать усилия исследователей в области русского космизма как отечественного направления философской мысли, которое обладает глубочайшим теоретическим и мировоззренческим потенциалом, освоенным пока в очень незначительной степени.

²⁵¹ 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. Маслбоевой И. А. Сафронова. СПб. : Изд-во СПбГЭУ, 2018. С. 66.

²⁵² 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. Маслбоевой, И. А. Сафронова. СПб. : Изд-во СПбГЭУ, 2018. С. 207.

²⁵³ Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. S.30

формой в произведениях русского периода только на первый взгляд повторяют довоенные художественные приемы польского художника. Так, в «Монологе могильщика» (1916) или «Композиции с бородатой фигурой» (1916) Виткаций продолжает упрощать форму и обостряет принцип ее деформации. В «Монологе могильщика» форма нижней части туловища центрального персонажа с бородой выглядит очень экспрессивно — она вырывается из-под контроля художника и подвергается непредсказуемым изменениям. Если следование принципам примитивизма в работах художников начала XX века объединяло их работы и делало их в чём-то похожими друг на друга, поскольку в примитивном искусстве «видовые свойства преобладают над индивидуальными»²⁵⁴, то именно характер деформации формы выявлял индивидуальность художника. «Именно через «жесты разрушения», художники «пытались обрести самоидентификацию и первозданность»», — отмечает Е. Бобринская²⁵⁵.

«Лисичка» (1918, илл. 143) — работа астрономического цикла, решена в духе неопримитивизма и относительно проста по композиции и по форме. Но художнику удается простыми средствами передать внутренний конфликт и напряжение в изображенной паре человека и животного. Лиса причесывает когтистой лапой сидящую женщину, которая кажется ее реинкарнацией. Оранжевый цвет объединяет фигуры, подчеркивает их внутреннюю связь. Но общность пары 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

²⁵⁴Турчинская, 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.

²⁵⁵ Бобринская Е.А. Концепция нового человека в эстетике футуризма // Вопросы искусствознания. 1995. Вып. 1/2. М., 1995. С. 479-492.

очертаниях формы её тела и одежды. Художник словно наполняет форму изнутри нервными импульсами, которые не могут вырваться наружу и, оставаясь внутри черного контура, изменяют форму.

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, илл. 144). 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, который так же, как и форма, близок 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 растёт так, как растут стволы и стебли, разнообразно и неожиданно, без какой-либо предшествующей линейной гармонии»²⁵⁶.

В России Виткаций с помощью формы стремится не столько передать положение физических тел, сколько визуализировать внутреннее состояние персонажей, изобразить их психическую энергию, нервные импульсы и инстинктивные движения. 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

²⁵⁶ Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. М. : Советский художник, 1976. С. 186.

замыслу. 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, илл. 145), которую художница создала в поисках пластического выражения своих философских взглядов на современную живопись. Композиция Гуро содержит новый внутренний принцип формообразования, который связан 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»²⁵⁷ Д. Бурлюк тоже настаивает на стихийности и неуправляемости процесса создания форм в современном искусстве и объясняет его с помощью заимствованного у Аристотеля понятия — «энтелехия»²⁵⁸. «Отец русского футуризма» уверяет, что процесс формообразования в искусстве должен происходить «без обдумывания и опыта»²⁵⁹, через «первичное значение»²⁶⁰, заключенное в энтелехии, что показывает его органический характер.

²⁵⁷ 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-entelchizm-teoriya-kritika-stihi-kartiny-1907-1930-new-york-izd-marii-nikiforovny-burlyuk-1930> (дата обращения: 10.07.2016).

²⁵⁸ 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. — Энтелехия // Философский словарь. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.harc.ru/slovar/2581.html> (дата обращения: 10.10.2018).

²⁵⁹ 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-entelchizm-teoriya-kritika-stihi-kartiny-1907-1930-new-york-izd-marii-nikiforovny-burlyuk-1930> (дата обращения: 10.07.2016). С.10

²⁶⁰ 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

Но объяснить трансформацию художественного стиля Виткация 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»²⁶¹. 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»²⁶². Кульбин призывает по-новому воспринимать всю природу, окружающий мир, в научных знаниях видеть не умоглядные понятия и законы, но процессы, наполненные жизнью и переживаниями. Слова Кульбина о «крайней привлекательности архитектуры созвездий и комедии, которая в них происходит»²⁶³ именно о такой драматизации физических явлений природы,

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). С.10

²⁶¹ Крусанов А. Лекции Кульбина // Крусанов, А. Русский авангард 1907–1930 (Исторический обзор) : в 3 т. 2-е расшир. изд. Т. 1: Боевое десятилетие. Кн. 2. М. : НЛЮ, 2010. С. 66

²⁶² Мобилизация футуристов // Раннее утро. 1913. № 287. 13 декабря. С. 4

²⁶³ Кульбин Н. Свободное искусство как основа жизни // Студия импрессионистов. — Кн. 1 / ред. Н. И. Кульбина. СПб. : Изд. Н. И. Бутковской, 1910. С. 15.

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 Юлиуша Штейнера²⁶⁴, тоже могла быть ему полезна при создании композиций о созвездиях и «комедии», которая в них происходит.

Графическая композиция Виткация «Азот, фосфор и мышьяк» (1918, илл. 146) выглядит как иллюстрация к рассуждениям Кульбина о химических элементах, образующих кристалл. «В кристалле²⁶⁵ — наибольшая симметрия, наибольшая правильность отношений. Кристалл поваренной соли, куб — один из примеров великой гармонии. [...] В нем спят двое лютых: Натр и Хлор. Крепко спаял их брак, и лютость удовлетворена. Без пробудителей, в сухом виде эта чета не действует, а покоится в гармонии. Но является вода, чета Кислорода и Водорода, форма усложняется, раздаются диссонансы, и соль проснулась для авантюры»²⁶⁶.

Кульбин рассматривает химические вещества, входящие в состав кристалла поваренной соли, как живых персонажей со своими характерами и показывает драматургию их отношений в этом соединении. Виткевич в композиции «Азот, фосфор и мышьяк» (1918) воспроизводит художественный прием из текста Кульбина, правда, по отношению к другим химическим элементам. Азот, фосфор и мышьяк у Виткевича — такие же ожившие персонажи. «Газ без цвета и запаха, каким является азот, имеет в его работе серый цвет и выглядит невзрачным; центральный фосфор с расплывшимся, бесформенным лицом, с пустыми

²⁶⁴ *Scheiner Julius*. Populäre Astrophysik. Leipzig und Berlin: B.G.Teubner, 1912.

²⁶⁵ [Кристалл в органическом мировоззрении — особый символ, который олицетворяет непрерывное становление, происходящее в природе, самоорганизацию и гармонию. В 1914 году Матюшин тоже разрабатывал живописно-пластическую идею, строившуюся на мотиве кристалла, - идею, существующую параллельно с кубофутуризмом, с одной стороны, и аналитическим методом Филонова — с другой. Малевич эти усилия Матюшина высоко ценил и даже видел преимущества его метода относительно метода Филонова, с которым он полемизировал. В художественном творчестве Матюшина сохранилось серия из 4-х произведений, где он обращался к мотиву кристалла, в том числе в одном из своих автопортретов]. (*Мезерин Ю. В.* Михаил Матюшин. 1861–1934. СПб. : Ком. по культуре С.-Петербурга. ; Гос. музей истории С.-Петербурга., 2015. С. 20)

²⁶⁶ *Кульбин Н.* 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. 4.

глазницами вместо глаз, жёлто-красного цвета [...]; отравляющий мышьяк со злой мордой держит в руке чёрное яйцо, символизирующее вероятно его чёрную разновидность [...]]»²⁶⁷.

Есть интересная версия, объясняющая, почему именно эти химические элементы выбирает Виткаций. Джон Боулт уверяет, что даже в революционном Петрограде было известно об экспериментах лорда Эрнеста Резерфорда в Кавендишской лаборатории в Кембридже в 1917 году — о его знаменательном расщеплении атома в ядерной реакции между азотом и альфа-частицами. «Русская пресса сообщила об этом, и научному сообществу России хотя и находящемуся в то время в тяжелейшем положении конечно, об экспериментах было известно»²⁶⁸. Азот, таким образом, был особо актуален в этот период, что, в принципе, и могло послужить причиной того, что Виткаций обратил на него внимание и сделал этот химический элемент одним из героев своей композиции. Два других элемента рисунка — фосфор и мышьяк, тоже неслучайны, поскольку они входят в подгруппу азота в таблице Менделеева.

По аналогичному принципу «одушевления» химических веществ были созданы две другие утерянные сегодня «химические» работы Виткация — «Небулий, короний, неон, криптон» и «Уголь, алмаз и бриллиант». Как и в случае с азотом, фосфором и мышьяком — данные химические элементы принадлежат к одной подгруппе в таблице Менделеева. А уголь, алмаз и бриллиант являются тремя агрегатными состояниями одного элемента — углерода. В данной ситуации важен не столько проявившийся интерес Виткация к новым открытиям в области точных и естественных наук, сколько его изменившееся мышление как художника, которое данные произведения демонстрируют. Он теперь, как Кульбин, Матюшин, Филонов, Кандинский и многие другие русские авангардисты, использует знания из естественных наук для создания живописных образов, проявляя новый подход в

²⁶⁷ Żakiewicz A. *Okiem malarza. O scjentystycznych zainteresowaniach Witkacego* // *Malinowski Witkacy. Między fotografią a nauką, «Konteksty»*. 2000. Z. 1–4. S. 179

²⁶⁸ *Боулт Дж.* Павел Филонов и атомная энергия // *История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку* : сб. ст. / сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф; пер. с англ. А. А. Зубов. М. : ГИИ, 2018. с. 258-259

живописи, близкий органическому мировоззрению. Живописные работы Н. Гончаровой, «Электрический орнамент» (1914, илл. 147) или «Пустота» (1914, илл. 148), демонстрируют художественные искания художницы в этом же направлении — она, как и Виткаций в описанных выше композициях, стремится создать на холсте образ невидимого глазу умозрительного явления физической природы.

«Для изучения модернизма главное — работать на стыке различных дисциплин. Если история искусств будет теснее соприкасаться с историей науки и историей религии, то искусство от этого только выиграет. [...] Мы должны быть столь же открытыми, как были художники, которых мы изучаем»²⁶⁹, — справедливо замечает американская исследовательница Линда Хендерсон²⁷⁰. Такой ракурс²⁷¹ действительно дает интересные возможности для изучения авангардной живописи, как русских художников-новаторов, так и Виткация. В частности, позволяет дать новую интерпретацию некоторых произведений «русского периода» польского авангардиста, которые ранее оставались обойденными исследовательским вниманием или были истолкованы в ином ключе.

Хендерсон отмечает «пристрастие к миру невидимого»²⁷² многих русских и европейских авангардистов — Матюшина, Кандинского, Боччони, Пикассо, Робера

²⁶⁹ Дудаков-Кашуро, К. Линда Хендерсон: «Мы должны быть столь же открыты, как были художники, которых мы изучаем» // Искусствознание. М.: ГИИ, 2017. № 1. С. 10–31. [Электронная версия журнала]. URL: http://artstudies.sias.ru/upload/isk_2017_1_8-31_dudakov-kashuro.pdf (дата обращения: 17.12.2020). С. 31

²⁷⁰ Линда Хендерсон - профессор истории искусства Техасского университета в Остине, эксперт в области исследования искусства модернизма через призму естественно-научных концепций, точных наук, а также мистических и оккультных традиций, автор монографий «Четвертое измерение и неевклидова геометрия в модернизме» (1983, переиздание 2013), «Дюшан в контексте» (1998) и др.

²⁷¹ Красной нитью большинства докладов второго международного конгресса историков искусства им. Д. Сарабьянова «История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку» (2016) был призыв учитывать важность «забытых» знаний, учений и верований, которые, как оказывается, в большой степени способствовали формированию многих авангардных живописных концепций 1910-х годов. — История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку : сб. ст. / сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф; пер. с англ. А. А. Зубов. М.: ГИИ, 2018. 416 с., ил.

²⁷² Дудаков-Кашуро К. Линда Хендерсон: «Мы должны быть столь же открыты, как были художники, которых мы изучаем» // Искусствознание. М.: ГИИ, 2017. № 1. С. 10–31.

и Сони Делоне, Марселя Дюшана и др. «Вопрос об измерениях в начале нашего века остро волновал всех, особенно художников. О четвертом измерении создалась целая литература. Все новое в искусстве, науке принималось выходящим из самых недр четвертой меры. Сюда примешался в сильной степени оккультизм», — приводит исследовательница слова Матюшина, на которые она опирается в своем ее исследовании²⁷³. Хендерсон выделяет «два тайных знания о невидимой реальности, которые доминировали в культуре начала прошлого столетия», — четвертое измерение и эфир²⁷⁴. Именно эфир в сознании современников начала XX века мыслился как явление материально-духовное, как носитель информации, образов, идей, мыслей и т.п. Существовала не одна концепция толкования того, что представляет из себя эфир. Художников эти концепции не просто интересовали, они были, как пишет Хендерсон, «взволнованы этим новым чудесным видением мира»²⁷⁵.

На благотворительной выставке польских художников в Аничковом дворце в 1918 году одна из представленных Виткацием композиций носила название «Человек, растворенный в эфире» (1918). Композиция не сохранилась, но в прессе осталось ее описание. «Над всеми, однако, выставленными работами Виткевича, а в тоже время и над всей выставкой вообще, доминирует композиция под названием: «Человек, растворенный в эфире» («Człowiek zeteryzowany»). Это человек, словно действительно распылен в эфире, но одновременно является живым человеческим существом. Это единая композиция, совершенная в своей замкнутости и внутреннем единстве, фон, который настолько сильно соединен с

[Электронная версия журнала]. URL: http://artstudies.sias.ru/upload/isk_2017_1_8-31_dudakov-kashuro.pdf (дата обращения: 17.12.2020). С. 19.

²⁷³ Матюшин М. В. Опыт художника новой меры // Харджиев, Н., Матюшин, М., Малевич, К. К истории русского авангарда. Стокгольм : Гилея, 1976. С. 160.

²⁷⁴ Дудаков-Кашуро К. Линда Хендерсон: «Мы должны быть столь же открыты, как были художники, которых мы изучаем» // Искусствознание. М. : ГИИ, 2017. — № 1. — С. 10–31. [Электронная версия журнала]. URL: http://artstudies.sias.ru/upload/isk_2017_1_8-31_dudakov-kashuro.pdf (дата обращения: 17.12.2020). С. 29.

²⁷⁵ Дудаков-Кашуро К. Линда Хендерсон: «Мы должны быть столь же открыты, как были художники, которых мы изучаем» // Искусствознание. М. : ГИИ, 2017. № 1. С. 10–31. [Электронная версия журнала]. URL: http://artstudies.sias.ru/upload/isk_2017_1_8-31_dudakov-kashuro.pdf (дата обращения: 17.12.2020). С. 21.

лицом, что образует с ним неразрывное единство. Тем не менее лицо является человеческим, оно не расплзается, но всё равно ползёт, и при всём этом, является портретом, при чем портретом, похожим на модель!»²⁷⁶. Был ли это автопортрет самого Виткация или он изобразил кого-то из своего окружения, уже не столь важно. Важнее само по себе его обращение в живописи к теме эфира, которое демонстрирует его включенность в интеллектуальный контекст художественной жизни Петрограда 1910-х годов. Концепция картины Виткация — растворение человека как физического тела в эфире — буквально иллюстрирует положения органической философии Федорова, Циолковского и др. Дематериализация тела человека в эфире, растворение с сохранением своей сущности — это то, что пророчили органицисты будущему человечества. У Федорова, в частности — человеку будут доступны все небесные пространства и миры, когда он «сам будет воссоздавать себя из первоначальных веществ, атомов, молекул, потому что только тогда он будет способен жить во всех средах, принимать всякие формы»²⁷⁷ В. Сухов-Кобылин говорил о «бесконечной инволюции человека... в себя самого», до исчезновения плоти, до превращения в «эфирного»²⁷⁸.

В этом же контексте пристрастия авангардных художников к «новому чудесному видению мира» Е. Бобринская представила отличную от предыдущих интерпретацию лучизма Ларионова, которая объединяет искания русского и польского живописцев, показывает их принадлежность к единому художественно-интеллектуальному полю²⁷⁹. Бобринская останавливается на таких аспектах теории и практики лучизма, которые позволяют поставить это живописное явление в центр всех трансформаций сознания, которые происходили в искусстве начала XX века.

²⁷⁶ *Rey*. Wystawa dzieł sztuki artystów polskich w Pałacu Aniczyskim, na rzecz Macierzy Szkolnej // *Dziennik narodowy*. 1918. 11 maja.

²⁷⁷ Федоров, Н. Ф. Сочинения. М. : Мысль, 1982. С. 351, 501.

²⁷⁸ Арпентьева М. Р. Космические путешествия и трансформации самосознания и мирознания человека // *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. 99.

²⁷⁹ Бобринская Е. Михаил Ларионов: лучизм и лучистая материя // *История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку : сб. ст. / сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф; пер. с англ. А. А. Зубов.* М. : ГИИ, 2018. С. 279.

Она упоминает целый ряд научных открытий и физических явлений, которые имеют «лучевую» природу или как-то с ними связаны²⁸⁰. «Конечно, ларионовский лучизм не просто повторяет, но синтезирует различные иконографические источники в особую художественную структуру, где мифологии излучений, научных и оккультных исследований становятся лишь точкой отсчета. Лучистая живопись сохраняет лишь следы популярной иконографии излучений. Тем не менее эти следы позволяют восстановить контекст, в котором формировалась живописная концепция Ларионова»²⁸¹. Бобринская все же подходит к изучению контекста эпохи очень выборочно, выделяет разрозненные научные факты и явления и не упоминает объединяющие их учение — органическую философию²⁸². Взгляд на лучизм Ларионова с позиции влияния на него органической философии может дополнить существующие представления об этом явлении в живописи русского авангарда.

Один из основных представителей органического мировоззрения начала XX века К. Циолковский считал, что вещественная форма бытия человека не является единственно возможной и вечной. Циолковский был уверен, что со временем изменится не только внешний вид человечества, но и сама физическая природа его. «Когда же материя познает саму себя, то существование отдельных мыслящих индивидов станет бессмысленным, и она перейдет в «лучевое состояние высокого порядка». Космос превратится в «великое совершенство, обладающее особым космическим сознанием, разлитым в мировом пространстве... Перейдя в

²⁸⁰ Исследовательница имеет в виду открытые Рентгеном в 1895 году X-лучи, беспроводный телеграф, хронофотография и микрофотография, а также спиритизм, который к началу XX века усвоил некоторые методы и теорию позитивистской науки и превратился в особую субкультуру.

²⁸¹ Бобринская Е. Михаил Ларионов: лучизм и лучистая материя // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку : сб. ст. / сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф; пер. с англ. А. А. Зубов. М. : ГИИ, 2018. С 288-289

²⁸² Сегодня Объединенный Научный Центр проблем космического мышления (ОНЦ КМ), который является наследником органицизма и космизма начала XX века, в одном из методологических положений своей деятельности отмечает синтез научного эмпирического и метанаучного (сверхнаучного) способа познания мира. Более подробно в статье - Шапошникова, Л.В. Исторические и культурные особенности нового космического мышления [Электронный ресурс]. — URL: <https://icr.su/rus/onckm/chto-takoe-kosmicheskoe-myshlenie/index.php> (дата обращения 04.04.2018).

лучистую форму высокого уровня, человечество становится бессмертным во времени и бесконечным в пространстве»²⁸³. Циолковский осознает, что «термин «лучистое человечество» пока вряд ли кем-то еще может быть понят»²⁸⁴. Ларионов тоже сомневался в доступности понятия лучизма, а затем пневмолучизма его современникам: «Обычно мне безразлично, что и как думается о разных вопросах и обо мне самом. Так как весьма мало меня занимает вопрос, давно ли или недавно я заговорил о лучизме. О нем все равно и по сие время никто не говорит, а если что говорят об этом, то Вы, я думаю, видите, что это не о лучизме — беспредметная живопись вовсе не лучизм еще. Потому я к Вам и обращаюсь, что думаю, что вопросы материализации духа могут Вас интересовать», — писал Ларионов в 1936 году директору Музея современного искусства в Нью Йорке Альфреду Барру²⁸⁵.

Бобринская связывает выражение «материализация духа» Ларионова из этого письма с известным в среде спиритуалистов термином. Но такая трактовка может излишне редуцировать смысл уникального художественного стиля Ларионова. Связь же с «лучистым человечеством» и «лучистой энергией высокого порядка» Циолковского, а также с концепциями других философов органической школы — Н. Лосского, Н. Федорова и др. — наполняет лучизм высоким духовным и философским контекстами, к которым, вероятно, мог бы стремиться художник. Ведь задачи у русских авангардных живописцев были, как известно, более высокого и более масштабного порядка, чем иллюстрирование спиритических сеансов или каких-либо других отдельных физических, метафизических или оккультных явлений. Они стремились найти универсальный художественный язык,

²⁸³ Сафронов И. А. Проблема смысла развития человека // 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. 54.

²⁸⁴ Сафронов, И. А. Проблема смысла развития человека // 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. 54.

²⁸⁵ Ларионов М. Ф. Лучизм (1936) // Гончарова, Н., Ларионов, М. Исследования и публикации. М.: Наука, 2003. С. 98.

который бы помог средствами живописи выразить порядок и единство мира, человека, природы и космоса.

Идея «дематериализации», или «распыления», всего вещественного, перехода живого и неживого в единую космическую материю становится в России частью иконографии живописи Виткация. «Человек, растворенный в эфире» (1918) — не единственная работа, содержащая эту идею. Следы ее можно найти как минимум еще в двух работах русского периода — в «Касторе и Поллуксе» (1918, илл. 149) и в «Фантастической композиции» (1915–1920, илл. 113). Оба произведения имеют центральную композиционную структуру, в которой лица, фрагменты тел, конечности стремятся или окончательно слиться в одно целое, или, наоборот, оторваться от этого общего начала. В «Фантастической композиции» изображение «летит» и «закручивается» вокруг оси, есть ощущение, что с увеличением скорости все распылится на мелкие частички и сольется с пространством. Лица-маски, кружащие в этом безумном вихре, иконографически, корнями, конечно, восходят к довоенному циклу чудовищ.

Не менее «чудовищны» и персонажи композиции «Кастор и Поллукс» (1918). Название этой астрономической композиции Виткация отсылает к древнегреческой мифологии, но содержание легенды о братьях-близнецах Касторе и Поллуксе второстепенно для Виткация. Мифологический нарратив меркнет перед замысловатой, наполненной энергией жизни формой, которая, вероятно, 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 можно выделить две яйцеобразные формы, тоже оживленные художником. Их лица говорят о том, что 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»²⁸⁶. Не исключено, что закадровой основой астрономической композиции Виткация «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 психическая энергия внутри 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

²⁸⁶ Морозова Т.Б. Основные этапы изучения и развития близнецов как особого явления природы. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnyye-etapy-izucheniya-razvitiya-bliznetsov-kak-osobogo-yavleniya-prirody/viewer> (дата обращения 07.04.2015).

другой — действие бессознательного, иррациональных импульсов, скрытых в психике человека и проявляющихся в автоматизме, игровом подходе к творчеству»,²⁸⁷ — 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 Виткаций тоже — в их числе. Но 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,

²⁸⁷ Бобринская, Е. Принцип случайного // Бобринская, Е. Русский авангард: границы искусства. М. : НЛО, 2006. С. 201.

в котором «искусство, наука, философия и богословие как никогда прежде [были] соединены общими устремлениями объяснить мир»²⁸⁸. 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»²⁸⁹.

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»²⁹⁰. 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»²⁹¹. Не исключено, что формулировка Михальского могла бы стать такой же «философской формулой» живописи Виткация, какие придумывал для русских авангардистов Сарабьянов.

²⁸⁸ 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).

²⁸⁹ 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).

²⁹⁰ Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // 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).

²⁹¹ Michalski B. Witkacego portret nowoczesny: myślę... i czuję swoje ciało, więc jestem // Między teatrem a literaturą. Wrocław : Ossolineum, 2004. S. 389.

Подводя итоги переменам и обретениям, которые произошли в художественном стиле Виткация в живописи во время его пребывания в России, необходимо отметить, прежде всего, их глубину и мировоззренческий характер. В этом Виткаций созвучен самым значимым фигурам русского авангарда, подобно которым он создал во время пребывания в нашей стране свой вариант экспрессионизма. Одним из главных художественных инструментов его экспрессионизма стал формообразующий принцип, позволяющий создавать изображения, наполненные особым чувством жизненной энергии и силы. Многие русские авангардисты и в живописной практике, а затем и в теоретических обоснованиях приходили к похожим результатам. Гуро, Матюшин, Бурлюк, Вальдемар Матвей, Кандинский, Филонов 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 правилами, 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. Художественный стиль Виткация необходимо рассматривать с учетом этой специфики.

3.2.2. Новый подход к цвету

В России в художественном языке Виткация изменяется сущность работы не только с формой, но и с цветом. В ранний период художник освоил натуралистическую цветовую гамму, от которой после 1910 года перешел к импрессионистическим приемам работы с цветом, когда на относительно спокойном фоне звучало соло одного яркого цвета. В хмурых «Чудовищах»

художник совсем избегал ярких цветов в качестве средства художественной выразительности, предпочитая монохромную гамму.

В России Виткаций оставляет все эти наработки и начинает использовать цвет смело, ярко, экспрессивно. В «Композиции» (1917, илл. 150) Виткаций выстраивает пространство картины по-новому, он делит его на несколько довольно крупных частей и заполняет их разными цветами. Синевы неба и красные тона одежды персонажей соседствуют друг с другом на равных правах. Цветные композиционные массы разделяет черный контур, а также характерные белые перекрещивающиеся штрихи, которые создают на плоскости иллюзию пространства позади мужской фигуры с руками у лица. Кроме того, белая «штриховка» дает своеобразный эффект свечения на стыке двух областей, на условной линии горизонта, и придает изображению легкий мистический оттенок.

Интересен и сам полученный эффект, и средства, которыми Виткаций его добивается. Но еще более интересно, что в композиции русской авангардистки Натальи Гончаровой мы найдем очень похожий художественный прием, который она применила для создания такого же эффекта. В работе «Крестьяне, собирающие яблоки» (1911, илл. 151) Гончарова такими же длинными белыми, перекрещивающимся друг с другом штрихами отделила глубокую синеву неба от фигуры персонажей, цвет лица и рук которых, как и у Виткация, решены в контрастной теплой цветовой гамме. К 1911 году Гончарова, пройдя стремительный путь художественной эволюции, нашла свой неповторимый стиль в живописи. «На третьей выставке «Золотое руно» (конец 1909-го — начало 1910 года) художница выступила совершенно неожиданно: такие картины, как «Посадка картофеля» (1909) и триптих «Сбор яблок» (1908) стали открытием ее творческой индивидуальности. Гончарова нашла и главную тему своего искусства, и соответствующий ей пластический язык — энергичный, лапидарный и остро современный»²⁹². «Крестьяне, собирающие яблоки» (1911) написаны уже этим

²⁹² Вакар И. Между Востоком и Западом 2 : Искусство и судьба Натальи Гончаровой // Наше наследие. 2014. № 109. [Электронная версия журнала]. URL: <http://www.nasledierus.ru/podshivka/10901.php> (дата обращения: 14.11.2019).

сформировавшимся художественным языком. «К 1910-м годам гогеновский период у Гончаровой закончится, переводя ее примитивизм в уже новую фазу. Увидев в 1913 году ее персональную выставку, А. Бенуа отметил в холстах Гончаровой «большую и властную» силу, утверждая, что «кучность ее красок» заставляет мечтать об украшенных ею стенах целых соборов»²⁹³.

Точно так же, как сама Наталья Гончарова в течение двух лет (1908–1910) «переплавляла» «западные формы» в «огненном котле своего живописного темперамента»²⁹⁴, так теперь Виткаций, переплавлял опыт русских авангардистов, который совмещался с его довоенными наработками и достижениями. Сформировавшееся в России экспрессивное отношение к цвету — свидетельство этой работы художника над собственным художественным стилем. Виткевич будет добиваться в своих работах и «кучности красок», и эффекта подсвечивания линии горизонта, и цветных плоскостей. Так, например, в монохромной композиции «Монолог могильщика» (1916) выполненной на бежевой бумаге, на темную контурную линию горизонта ложатся всего две цветные линии — желтая и оранжевая, которые создают эффект закатного солнца. В основе этого художественного приема — диалог двух цветов, когда на фоне одного другой начинает «светиться». Выбор нужных сочетаний красок помогает художнику минимальными средствами получать максимально эффектные детали. Так, уже в российских портретах буквально одной линией, похожей на светящуюся неоновую нить, художник не просто «украшает» создаваемый образ, но наполняет его энергией, поскольку эти светящиеся линии очень «заряжены»²⁹⁵.

Интерес к свойству цвета излучать свет проявила не только Гончарова, но и многие другие представители раннего русского авангарда. Якулов, Кульбин, Ларионов, Матюшин, Гуро, Малевич, Розанова, Попова и многие др. были среди

²⁹³ Бенуа А. Дневник художника // Речь. 1913. 21 окт.

²⁹⁴ Вакар И. Между Востоком и Западом 2 : Искусство и судьба Наталии Гончаровой // Наше наследие. 2014. № 109. [Электронная версия журнала]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/10901.php> (дата обращения: 14.11.2019).

²⁹⁵ Этот прием работы с цветной линией получит широчайшее распространение и развитие в рамках деятельности портретной фирмы «С.И. Виткевич» после 1924 года.

тех, кого интересовала природа цвета и ее взаимосвязь с природой света. В начале XX века в изучение этого вопроса включились не только ученые, но и художники, которые увидели в этом для себя новые интересные возможности. Но художники 1910-х годов тоже не были первооткрывателями на этом пути, они продолжали начатый их предшественниками путь и смогли дополнить и обогатить уже имеющийся опыт.

Стремление к изысканным живописным эффектам наряду с декоративностью, любовью к орнаменту развивали уже в конце XIX — начале XX веков русские художники модерна и символизма. Широко известна светоносная палитра живописи одного из самых ярких представителей русского модерна и символизма Николая Рериха, а также его учителя — Архипа Куинджи²⁹⁶. К опыту ближайших предшественников молодое поколение авангардистов добавило опыт русской иконы. Уже в древние времена иконописцы стремились наполнить изображения ликов святых не просто цветом, но и светом. Сочетание достижений церковной живописи, академического искусства и импрессионизма в новаторском творчестве русского авангарда позволило новому поколению художников найти свой способ наполнить светом свои холсты.

Так, например, в художественном цикле Ларионова «Рыбы» (1904–1908) взору зрителя представали сверкающие драгоценные переливы красок рыбной чешуи, излучающей настоящее сияние. Особенно в работе «Рыбы при заходящем солнце» (1904, илл. 152), о которой пишет Алена Эсаулова. «Рыбья чешуя сияет ярче, чем самоцветы. Это вообще, что? Натюрморт? Пейзаж? Впрочем, его и портретом назвать впору, так живы «портретируемые». Ларионовские рыбы — словно гимн цвету, его переливам, отблескам закатного солнца...»²⁹⁷. Такие же сверкающие переливами цвета и света поверхности в послевоенных композициях

²⁹⁶ Творчество Архипа Ивановича Куинджи уже упоминалось в первой главе работы в связи с творчеством Виткевича-отца, который без сомнения о поисках и экспериментах Куинджи знал и сам интересовался вопросом цвето- и светопередачи в живописи.

²⁹⁷ Рыбы при заходящем солнце. М. Ф. Ларионов // Архив. [Электронный ресурс]. — URL: https://artchive.ru/mikhaillarionov/works/14526~Ryby_pri_zakhodjaschem_solntse (дата обращения: 05.10.2019).

Виткация выделил и описал Штаба. «Результатом превращения пастельного рисунка в живопись стало достижение более сильного сходства с драгоценностью, ювелирной роскошью, которая ищет в цвете самого яркого блеска. Свечение красок напоминает цветной свет витража, впечатление, которое создается с помощью контраста цветов, фосфоризации цвета, и во-вторых — с помощью использования внутреннего деления формы «витражным» контуром»²⁹⁸. Правда, Штаба, видит в подмеченном эффекте свечения цвета у Виткация влияние творчества его учителя по Краковской Академии Художеств Мехоффера, который был мастером витражей. Но теперь понятно, что эта версия не исчерпывает всей глубины вопроса.

Демонстрируют интерес польского художника к этому художественному приему и некоторые из работ его «Астрономического цикла». Так, в композиции «Лев и Геркулес» (1918, илл. 154) лев держит в лапе шар, по-видимому, символическое изображение звезды, который словно излучает белый матовый свет. В «Хамелеоне» (1918, илл. 153) животное в правой половине композиции сочетает в себе разные степени «свечения». Все тело хамелеона, покрытое чешуйчатой кожей, светится приглушенным фосфорическим светом, а кончик хвоста сияет как кинжал на солнце на фоне темного звездного неба. Словно подсвеченное снизу брюшко излучает холодный рыбий блеск, как и глаз — единственная светлая деталь в левой (теневой) части композиции, где автор поместил женскую фигуру и обращенную к ней голову хамелеона. В «Комете Энке» (1918, илл. 155) тело кометы стремится к светящемуся солнечному диску. В композиции «Зеленый глаз» (1918, илл. 156), которая уже не относится к «Астрономическом циклу», Виткевич добавляет лучики света, исходящие из зеленых глаз, — еще один авторский прием для передачи свечения объекта.

В начале XX века русские художники-новаторы выстраивали свои художественные концепции о цвете и свете так же, как они это делали по отношению к форме. Художники использовали синтез множества дисциплин — естественных наук, особенно последних открытий в этой области, древних и

²⁹⁸ *Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. С. 108.*

окультурных учений, философии, психологии и т.д. Среди тех, кто погрузился глубже других в изучение всего инструментария живописного творчества, был М. Матюшин. В «Отделе органической культуры» ГИНХУКА (1924–1926) он со своими коллегами и учениками сосредоточил усилия на физиологической стороне процесса зрения, поскольку именно глазами художник воспринимает окружающий мир. В «Отделе» искали пути расширения возможностей человека, пути развития потенциала его органов зрения, хотели научить художника видеть больше и ярче, чем обычный человек, чтобы затем он мог воплотить увиденное на своих холстах. «Первым научно поставленным авангардом» называл Малевич Институт художественной культуры, частью которого был отдел Матюшина²⁹⁹. В стенах института, по мнению Малевича, старое понятие «художник» должно было исчезнуть, а на его месте должно родиться новое — «учёный художник»³⁰⁰.

«Ученым художником» смело можно называть и Виткевича. Формирование именно такой специфики его творческой индивидуальности, в которой интерес к науке, философии тесно переплетался с интересом к живописи, к искусству в целом, окончательно произошло в русской художественной среде. Его изобразительные произведения в России впервые станут полем для заметок о его физиологическом состоянии, количестве выпитых напитков, алкоголя, выкуренных сигарет и т.п. Потом Виткевич будет до самого конца вести эти «измерения», исследовать свой организм и полученные наблюдения соотносить с собственными достижениями в художественном творчестве.

Одним из первых исследователей среди русских художников-новаторов, наряду с Кульбиным, был живописец Георгий Якулов. Он сумел свои наблюдения за природой воплотить не только в «Теории разноцветных солнц», но и в живописной практике. Работы этого художника «действительно кажутся

²⁹⁹ Карасик И. Н. Гинхук (Государственный институт художественной культуры) Петроград — Ленинград. 1924–1926 // Энциклопедия русского авангарда: [онлайн-версия]. URL: <http://rusavangard.ru/online/history/ginkhuk/> (дата обращения: 25.11.2018).

³⁰⁰ Карасик И. Н. Гинхук (Государственный институт художественной культуры) Петроград — Ленинград. 1924–1926 // Энциклопедия русского авангарда: [онлайн-версия]. URL: <http://rusavangard.ru/online/history/ginkhuk/> (дата обращения: 25.11.2018).

преломленными в лучах солнечного света. Живопись Якулова яркая, иногда декоративная, она удивительно ритмична, мазки динамичны, краски не средство изображения, они играют на холсте собственную драматическую роль»³⁰¹. В России Виткаций, так же, как многие русские авангардисты — Машков, Кончаловский, Гончарова, Ларионов, Шагал, Кандинский, Лентулов и др., начинает создавать симфоническое звучание цвета, для которого характерно одновременное звучание широкой цветовой палитры. Виткаций начинает работу с композиционными массами, заполненными цветом, где цвет теперь равен форме, а форма равна содержанию — «Композиция с белыми фигурами у дерева» (1917), «Композиция» (1917, илл. 157) и др.

В России у Виткевича существенно изменился не только подход к цвету, но и техника живописи. Для его работ становится характерным особый мазок, который стал проявляться в его работах уже накануне отъезда в Россию в произведениях 1912–1914 годов, например, в «Зимнем пейзаже». Художник словно раскладывает краску продолговатыми штрихами в ритмичные ряды, которые окрашены в близкие по тону цвета. Эта тональная раскладка содержит в себе ритмичность, которая наполняет полотно энергией и обладает эстетической самоценностью, акцентируя внимание зрителя на красочном ритме поверхности. Штаба образно сравнил такую раскладку с северным сиянием. В описании послевоенного полотна Виткация «Искушение святого Антония II» (1916–1921) польский искусствовед пишет: «Это выстраивание в ряды краски одновременно является раскладкой цвета, собственно живописной материи: полосы состоят как северное сияние из вееров цвета, из коротких, примыкающих друг к другу черточек; неразделенные контуром, они напозают друг на друга неровными краями, даже этой небольшой особенностью усиливая непоколебимую волю цвета множить свои ряды с какой-то неумолимой решимостью»³⁰². Интересно, что этот технический прием масляной живописи повторяется в рисовании пастелью. Такие

³⁰¹ Якулов Георгий // Культура.РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/persons/8997/georgii-yakulov> (дата обращения: 10.12.2018).

³⁰² *Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza.* Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. S. 96

же цветные веера из маленьких черточек, или «северное сияние», мы найдем и на рисунках, выполненных пастелью: «Маскарад» (1917), «Ведьмы» (1917) или «Поиск новой звезды» (1922, илл. 158). Виткаций заполняет плоскость бумаги ритмическими рядами пастельных линий. Впрочем, отчасти это можно объяснить тем, что Виткаций в принципе нетипичный пастелист, он словно «принадлежит к другой семье»³⁰³ художников, применяющих такие приемы работы с цветом, с такой интенсивностью, «которую не ожидаешь от этой техники»³⁰⁴.

Симультанизм цвета, пришедший в художественное творчество Виткация в России, в послевоенный период будет только укреплять свои позиции и достигнет максимума к концу 1924 года в его масляных композициях. Формально с французским орфизмом Виткаций мог познакомиться еще до войны, во время своих зарубежных поездок во Францию. Однако никаких признаков его влияния на довоенную живопись польского художника не выявлено. В России же Виткевич мог познакомиться с модифицированным вариантом орфизма в творчестве многих русских авангардистов — Аристарха Лентулова, Георгия Якулова³⁰⁵, Александры Экстер, Александра Богомазова и др. Сравнение отдельных произведений Виткация и Лентулова показывает очень схожую трактовку цвета обоими художниками. Индивидуальность стиля Лентулова и богатство художественного лексикона этого, пожалуй, самого колористически щедрого живописца русского авангардного искусства имеют синтетическую природу и включают «влияние Сезанна, Гогена и Матисса, французского кубизма и симультанизма, а также итальянского футуризма»³⁰⁶.

³⁰³ *Sztaba W.* Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. S. 107

³⁰⁴ *Sztaba W.* Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. S. 107

³⁰⁵ Георгий Якулов утверждал, что именно его идеи о природе цвета и света заимствовали у него его друзья — супруги С. и Р. Делоне во время его визита в Париж, и позже развили в своей теории симультанизма.

³⁰⁶ Аристарх Лентулов. Плоть вещей = Aristarkh Lentulov. Flesh of things : кат. выст. в галерее «Наши художники» 19 сент. 21 дек. 2014 г. СПб. : Петроний, 2014. С. 15.

Такое же колористическое многоголосие с одновременным ярким звучанием многих цветов станет отличать произведения Виткация уже в России, а потом и в пострусский период. Все его масляные композиции русского периода демонстрируют это симфоническое звучание цвета. Например, в работе 1921–1922 годов Виткаций реализует этот прием во всей полноте в «Искушении Св. Антония II» (1921–1922, илл. 159). Сопоставив ее со «Звоном (Колокольной Ивана Великого)» (1915, илл. 160) Лентулова, видно, что полотна обоих художников по цветовому ритму, контрастности колористической гаммы, свечению красок, богатству палитры очень похожи. Если можно говорить отдельно о языке цвета, то эти композиции показывают, что оба художника применяют схожие художественные языки — многоцветие и яркость их полотен живет и движется как живая материя.

Помимо ярмарочной насыщенности и яркости, которая объединяет полотна Лентулова и Виткевича, абсолютного совпадения их живописных концепций нет. Иконография живописи этих двух мастеров, их художественно-стилистические приемы, принципы формообразования различны. Лентулов часто использует архитектурные мотивы, что наполняет его работы геометричностью, логикой чертежа, кубистическими построениями формы. Иконографии Виткевича не свойственны архитектурные мотивы, его образы из области живой природы — женские и мужские фигуры, животные, растительность, фантастические существа, все они соединяются в произвольную гармонию природного равновесия, которая более похожа на гармоническое единство, например, «Композиция VII» В. Кандинского (1913, илл. 161), которая подчинена органическим принципам.

Еще одним важным инструментом художественного стиля Виткация, возникшего в России, можно считать его новую работу с цветом. Во-первых, цвет перестал зависеть от формы, приобрел с нею равные права. Родившаяся драматургия формы в его работах стала одновременно и драматургией цвета, что было характерной чертой живописи большинства русских авангардистов. Кроме того, Виткевич увлекся в России вопросом светоносности цвета, и на многие годы вперед это художественное явление станет предметом его интереса и развития в

живописной практике, а затем и в рамках деятельности портретной фирмы. Точно так же, как Виткевич научился добиваться особого чувства «жизни» в своей живописной форме, он научился управлять энергией цвета и света своих композиций, наполняя их движением и жизненной силой.

Таким образом, в России художественный стиль Виткевича изменился за счет новых художественных средств и приемов, воспринятых и переработанных художником в русской интеллектуально-художественной среде. Самым значимым в сформировавшемся в России варианте экспрессионизма Виткация, наряду с формообразующим принципом живой саморастущей формы, стал новый способ работы с цветом, который позволил ему соединить на холсте богатую и разнообразную колористическую палитру и дал изображениям небывалую ранее жизненную энергию и силу. Кроме того, художественная палитра Виткация пополнилась навыком работы со светоносной природой цвета и новым подходом к сюжетно-образному строю произведений, который был основан на новом прочтении связей изобразительного искусства с научным и философским знанием. Стилистические новшества шли рука об руку с идеологической, философской основой нового искусства, которую также воспринял и переработал польский художник в России. Изменилась его картина мира, представления об устройстве общества и месте художника в нем, понимание жизни и искусства стало объемным, обрело космический масштаб.

Глава 4. ТЕНДЕНЦИИ РУССКОГО АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВИТКАЦИЯ ПОСЛЕ ВОЗВРАЩЕНИЯ В ПОЛЬШУ

4.1. Онтологический аспект живописных композиций Виткация 1918– 1924 годов и поиски универсального художественного языка русских авангардистов 1910-х годов

В самом конце июля 1918 года Виткевич благодаря помощи влиятельных друзей и знакомых наконец покинул Петроград. Он так и не оправился до конца от последствий полученной в бою контузии, голода и тяжелых бытовых условий. В Петрограде в это время начиналась эпидемия холеры³⁰⁷, что рождало дополнительную необходимость покинуть его. Но все же Виткаций возвращался на родину как герой. Прежде всего потому, что он выжил в одном из самых тяжелых и кровавых сражений Первой мировой войны — битве на реке Стоход³⁰⁸. А еще потому, что трудности и лишения закалили его, Виткаций окреп и возмужал как человек, принял свое высокое предназначение быть не просто современным живописцем, но художником новой меры, вождем и демиургом. В России Виткаций не только обрел свою творческую индивидуальность и нашел свой вариант экспрессионизма, связанного с органической (биологической) природой Сущего, но и собрал бесценный запас уникального художественного и интеллектуального опыта, к которому будет обращаться всю оставшуюся жизнь.

Период после возвращения из России (с 1918 до конца 1924 года) стал самым результативным и плодотворным в его творческой биографии. В составе группы «Формисты», куда Виткаций был принят практически сразу же после возвращения

³⁰⁷ Obywatele! Nie pijcie wody nieprzygotowanej! Nie jedzcie surowizny! Zachowujcie czystość! [ogłoszenie] // Dziennik narodowy. 1918. 01 lip.

³⁰⁸ [Штурм реки длился 4 дня и был достигнут гибелью половины состава гвардейских полков — элиты русской армии] / Сражение на Стоходе. Хроника событий // Памяти героев Великой войны 1914–1918. [Электронный ресурс]. URL: <https://gwar.mil.ru/events/99/> (дата обращения: 17.04.2021)

на основе привезенных из России картин польскими художниками-авангардистами Збигневом Пронашко и Леоном Хвистком, он станет участником выставок и теоретиком объединения³⁰⁹. После 1923 года Виткаций будет действовать самостоятельно. Как многорукий Будда, он будет заниматься одновременно многими видами творчества — живописью, театром, литературой, публицистикой и философией³¹⁰.

Первые же выставки после возвращения домой показали, что пресса отреагировала на изменения в живописи дебютировавшего до войны молодого художника. «Какая огромная разница спустя всего несколько лет. Раньше это был поиск своего пути, сегодня это уверенный в себе художник, который оперирует замечательными техническими средствами. Его прекрасно прорисованные контуры, наполнены гармонией ярких цветов, помимо содержания, поражают зрителя такой силой красок и линий, какую мы видели у старых мастеров, титанов со спонтанными душами. Мир видений Виткевича — это кошмар ужасных, болезненных извращений, беспокойный сон тропического солнца, огромных ярких цветов, погибающих от силы желаний, и всё это наполнено глубокой печалью и метафизическим переживанием мира»³¹¹.

«Метафизическое переживание мира» — важное замечание критика, которое ведет нас к разговору не только о переменах в художественной стилистике живописи Виткация, но и о тесной связи этих перемен с мировоззрением художника. В России Виткаций только начал открывать богатый потенциал

³⁰⁹ Этот период изобразительного творчества Виткация называют также иногда «формистическим», по названию группы авангардных живописцев Польши с которыми сотрудничал в это время художник.

³¹⁰ В этот период он напишет около 40 пьес, 6 из которых увидит на сценах разных польских театров, а 2 пьесы поставит сам как режиссер и сценограф в «Театральном Обществе» в Закопане, одним из учредителей которого станет в 1925 году. Виткевич напишет и издаст 4 литературных романа. Кроме «Новых форм в живописи» (1919), в 1922 году Виткевич опубликует «Эстетические зарисовки» по теории искусства, в этом же году закончит писать «Театр» (1922) — книгу о теории театра, а затем многие годы на страницах периодической печати будет участвовать в полемике с оппонентами своих теоретических взглядов.

³¹¹ *Be. List do redakcji [O wystawie obrazów Witkacego przywiezionych z Rosji i prac najnowszych] // Echo Tatrzańskie. 1919. № 17 z 10 paźdz.*

возможностей, которые ему предоставляли новые художественные инструменты, экспрессивный художественный язык. В композициях, созданных после возвращения домой, заметно «разрастается» и «расцветает» его обновленная художественная палитра, обновляется иконография персонажей, Виткаций окончательно покидает область частных конфликтов и переходит к более пафосным и эпическим сюжетам. Появляются такие произведения, как «Сотворение мира», (1921–1922, илл. 178), «Борьба чудовищ» (1922, илл. 179), «Борьба стихий» (ок. 1923), «Всеобщее замешательство» (1920, илл. 175) и др.

Наметившаяся в России тенденция трактовать сюжет и персонажей как знаки и символы бóльших, трансцендентных посланий укрепились и расширились в Польше. Изобразительные произведения Виткация обрели еще большую самобытность как с живописной точки зрения, так и с точки зрения концептуальной схемы Бытия, с которой он стремился их соединить. И это сочетание — художественного мастерства, фантазии и таланта автора с эстетической и философской основой, которую он внедрял в свои произведения, — очень выделяло творчество Виткация в польской художественной среде. Но, к сожалению, большинство его коллег, критиков и просто любителей искусства оказались не готовы к восприятию его концептуальной живописи³¹². При этом созвучие творчества Виткация с поисками универсального художественного языка новаторами Москвы и Петрограда отрицать трудно.

Четырехлетнее пребывание Виткация в России в самом центре русского и мирового авангарда, как кажется, должно было бы привести к подавляющему воздействию на него самых ярких и значительных явлений, оказавших влияние на развитие всей мировой живописи, таких как супрематизм Малевича или абстракционизм Кандинского. Однако Виткаций не просто остался пластически непохожим ни на кого из русских визионеров, но продолжил в России возвращать

³¹² Живописные полотна Виткация, написанные им в период с 1918 до конца 1924 года, как и его теоретические постулаты «Чистой формы», не были по достоинству оценены в Польше, что, в конечном итоге привело к разочарованию художника, и вынудило его в начале 1925 года оставить «большую живопись» и заняться только зарабатыванием денег, создавая портреты современников на заказ.

собственную индивидуальность. Вероятно, именно эти проявления самобытности и заставили когда-то польского искусствоведа Жакевич отказаться от поисков общности живописного наследия Виткация с русским «авангардом под знаком Малевича»³¹³. Но позволю себе не согласиться с ее позицией, прежде всего потому, что в этом вопросе избрание нужного ракурса исследования может стать решающим в поиске истины.

С точки зрения внешних характеристик — образной структуры произведения, композиции, пластики формы, трактовки цвета и т.д. — супрематические произведения Малевича так же не похожи на абстрактные композиции Кандинского, как и мифологические композиции Шагала не похожи на ларионовский лучизм или аналитическую живопись Филонова. Все участники основного ядра русского авангарда, как и Виткаций, стремились к художественной самобытности, но всех объединяла общая цель, выходящая за пределы изобразительного искусства в область всеобъемлющей формализации знаний о мире с помощью концептуальных схем. Именно эту онтологическую составляющую живописных концепций русских визионеров и Виткация и нужно рассматривать как общность, которая, вопреки пластическому многоголосию, позволяет рассматривать эти явления изобразительного искусства как родственные³¹⁴.

Исследование онтологического аспекта живописных концепций русских авангардистов является одним из самых трудных вопросов в изучении новаторского изобразительного искусства начала XX века. Прежде всего потому, что онтологический аспект всегда был неотъемлемой частью изобразительного искусства, частью природы живописи как таковой. Но в начале XX века этот аспект вышел за рамки его привычного понимания как дополнительного,

³¹³ Żakiewicz A. Witkacy a Rosja. [Tekst z katalogu wystawy «Warszawa — Moskwa / Moskwa — Warszawa 1900–2000»] // «Zachęta» Narodowa Galeria Sztuki. Warszawa, grudzień 2004. [Электронный ресурс]. URL: www.culture.pl (дата обращения: 12.07.2018).

³¹⁴ Не все композиции Виткация рассматриваемого периода однородны, в одних онтологический аспект выражен более ярко, в других — менее. В задачи данного раздела входит выявить и обсудить объединяющие все работы общее, как часть художественного стиля Виткация.

второстепенного, закадрового. Стало понятно, что изучать онтологический аспект живописи русского авангарда необходимо с учетом особенностей конкретного исторического периода, для которого характерна абсолютная переоценка не только ценностей всех предыдущих этапов развития изобразительного искусства, но и самого понятия живописи. Никогда ранее художники не стремились воссоздать законы сущего на полотне ради них самих. Никогда ранее в истории искусства не была столь эфемерна грань, разделяющая философию и изобразительное искусство. Изучение онтологического аспекта живописи начала XX века нуждается в знании истории философии, чтобы глубже понять художественно-стилистические особенности произведений художников начала XX века, определить возможные влияния и т.п. А также потому, что в это время авторами философских концепций становились сами художники, стремясь объяснить и дополнить свою живопись, постичь смысл Бытия не только через пластику формы на полотне, но и в слове, в тексте.

В поиске объективных универсальных законов бытия практически все художники русского авангарда поступали одинаково — обращались к субъективным представлениям о жизни, личному опыту. Следствием чего стало то, что у каждого авангардиста образовалась своя иконография. «Каждый [...] выбирал для себя излюбленный круг сюжетов, связанный с личной судьбой или пристрастиями: Ларионов — провинцию и солдат; Гончарова — крестьян, их труд и быт; Шевченко — солдат, прачек, бродячих музыкантов; Татлин — моряков и рыбаков. Каждый благодаря этим мотивам и сюжетам попадал в «свою стихию», питавшую воображение традиционно фольклорными формами мышления, бытовыми реалиями, включенными в мифологизированную систему представлений»³¹⁵.

Для Виткация «своя стихия» — это природа человека, он, как и русские авангардисты, обращается к своему личному опыту и продолжает развивать

³¹⁵ Сарабьянов Д. В. Татлин в контексте русского живописного авангарда 1910-х годов // 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).

довоенную иконографию гротескной любовной лирики «Чудовищ». Но теперь он делает это другими художественными средствами, апеллируя, главным образом, к пластике формы, не выстраивая ее под задачи сюжета, а отпуская на свободу и следуя за ее стихийной силой.

Формирование собственной живописной концепции требовало от художника, помимо мастерства, немалых интеллектуальных усилий, аналитических способностей, что было не самой простой задачей для многих из них. Виткаций здесь очень сильно выигрывал, поскольку склонность к рассуждениям, анализу и обобщению информации сформировалась в нем уже в юные годы³¹⁶. В 1917 году в России Виткевич не только создаст эстетическое сочинение «Новые формы в живописи», но и приступит к написанию главного философского произведения своей жизни «Понятие Существования и вытекающие из него понятия и утверждения» (1932). Начавшийся в России процесс закончится только через 15 лет, в 1932 году он опубликует свою работу в Польше, когда наконец-то завершит все «переделки»³¹⁷. В предисловии к работе Виткаций так определит свои взгляды: ««Система» моя, не претендующая на абсолютную оригинальность, может быть названа комбинацией «исправленного» психологизма в духе Корнелиуса с «исправленной» монадологией Лейбница, что можно в целом определить, как известного рода биологический (в противоположность физическому) материализм»³¹⁸. Определение «биологический» показывает природоориентированность взглядов Виткация, что перекликается вновь с органическим мировоззрением русских авангардистов, следы влияния которого были обнаружены в предыдущих разделах диссертации — и на художественный стиль Виткация, и на его эстетическую теорию живописи.

³¹⁶ Уже в довоенный период он начал формироваться не только как живописец, но и как мыслитель, написав к своим 17 годам два философских эссе.

³¹⁷ *Виткевич С. И.* Понятие Существования и вытекающие из него понятия и утверждения. Введение // *Виткевич С. И.* Странность бытия : Философия. Эстетика. Публицистика / пер. с пол.; ред.-сост. А. Базилевский. М. : Вахазар ; Пултуск : Гуманитар. акад., 2013. С.112.

³¹⁸ *Виткевич С. И.* Понятие Существования и вытекающие из него понятия и утверждения. Введение // *Виткевич С. И.* Странность бытия : Философия. Эстетика. Публицистика / пер. с пол.; ред.-сост. А. Базилевский. М. : Вахазар ; Пултуск : Гуманитар. акад., 2013. С.112.

Показателен комментарий Виткация, в котором он главным недостатком современной философии «в разных её оттенках» видит отрицание в этих учениях «важности личностного начала как чего-то первичного, непосредственно данного»³¹⁹. Сосредоточенность Виткация в мыслительном процессе на собственных переживаниях и чувствах как на основном инструменте познания мира отсылает к природе человека. В этом смысле онтология Виткевича соотносима с рядом других философских систем, в которых собственные ощущения являются своеобразным ключом к пониманию мира. Только чувственный аппарат своего тела может быть тем инструментом, с помощью которого индивид познает и ощущает связь с миром, все его богатство и разнообразие. Подобное утверждение лежало в основе экзистенциальной феноменологии М. Мерло-Понти, в которой телесность выступала альтернативой раскрытия специфики субъективности.

Мотив «телесности» является общим моментом, который объединяет искания Виткация в живописи и в философской системе. В философской концепции Виткаций стремится выявить: «а) так наз. отношения «психического к физическому» и б) отношение логики к психологии (т. е. истин «вневременных», абсолютных — к случайности данной психики)»³²⁰. Мотив «телесности», или «взбунтовавшегося тела», занял особое место в иконографии изобразительного творчества Виткация уже в русский период, в послевоенный — стал интенсивно развиваться, что иллюстрируют многие пастельные композиции — «Искушение Адама» (1920, илл. 162), «Композиция» (1921, илл. 163), «Композиция» (1920, илл. 164), «Дьявол» (1920, илл. 165), «Композиция со слоном» (1922, илл. 166), «Поиск новой звезды» (1922). Из живописных работ можно выделить композиции «Юпитер, превращающийся в быка» (1921, илл. 167), «Визит к радже» (1919–1921,

³¹⁹ Виткевич С. И. Понятие Существования и вытекающие из него понятия и утверждения. Введение // Виткевич С. И. Странность бытия : Философия. Эстетика. Публицистика / пер. с пол.; ред.-сост. А. Базилевский. М. : Вахазар ; Пултуск : Гуманитар. акад., 2013. С.113.

³²⁰ Виткевич С. И. Понятие Существования и вытекающие из него понятия и утверждения. Введение // Виткевич С. И. Странность бытия : Философия. Эстетика. Публицистика / пер. с пол.; ред.-сост. А. Базилевский. М. : Вахазар ; Пултуск : Гуманитар. акад., 2013. С.113.

илл. 168). Тела персонажей на этих работах неистовые по форме и по энергетике. Тенденция работы с формой тела, которая была заметна уже в работах российского периода («Альдебаран и плеяды», «Близнецы» и др.), стала уверенным приемом в послевоенных работах. Стихийная сила, управляющая формой, все же вырвалась из «анатомической заданности» тела и стала расти, принимая теперь самые неожиданные, гибридные, фантастические формы. Художник с увлечением разрабатывает пластические возможности мотива «телесности», исследует его границы, ищет и находит все новые способы управления экспрессией персонажей со «взбунтовавшимся телом».

Изучение онтологического аспекта живописи Виткация, особенно с целью поиска баланса между влиянием русского авангарда, европейского искусства и проявлением его личного гения, напоминает взвешивание на весах, чаша которых все время колеблется то в одну, то в другую сторону. Найти точку равновесия почти невозможно, прежде всего потому, что сами по себе понятия, принимающие участие в синтезе картины мира Виткация, изначально тоже имеют синтетическую природу. Как, например, формообразующий принцип саморастущей формы и вытекающий из него мотив «телесности» вобрали в себя тенденции не только природоориентированного органического направления русского авангарда, но и западной новаторской живописи.

Сарабьянов, исследуя, как новаторское искусство XX века стремилось выразить цельность и единство мира, отмечает необычайную важность и для французских, и для русских авангардистов влияния творчества Ван Гога, Гогена и особенно Сезанна. «Сезанн на пороге XX столетия увидел мир словно сотворенным по законам единства множества и одухотворил его первоэлементы»³²¹. Эта способность одухотворять материю, чувствовать жизнь в мертвой природе и душу — в природе живой была подхвачена и развита русскими авангардистами в их живописных концепциях, особенно органического

³²¹ Сарабьянов Д. В. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли // 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).

направления. Концепт «телесности» Виткация интересен не только с точки зрения его роли в картине мира польского визионера, но и с точки зрения его генезиса.

Несмотря на то, что в русском авангарде многие художники строили онтологические свойства своих концепций на принципах органического, природоориентированного представления о мире, никто из них не работал с мотивом «телесности» так, как это делал Виткаций. В русском искусстве рубежа XIX–XX веков мотив «телесности», особенно в сочетании с эротическим подтекстом, как это было у Виткация, остался прерогативой символистов. Русские авангардисты, напротив, сознательно уходили от буржуазного, как им казалось, чувственного подтекста в работе с телом.

Так, Ларионов и Гончарова ищут источник выразительности формы тел своих героев в примитивной живописи и древней скульптуре. Их образы имеют архетипическую глубину, они покидают пространство земных страстей, в котором тело является источником наслаждений, и зависают между небом и землей, горним миром икон и грешным дольным. Герои Ларионова и Гончаровой асексуальны, несмотря на присутствие в них мощного природного начала, первобытной силы земли. Объединяет примитивистских персонажей русских авангардистов и «телесность» персонажей Виткевича сила творения, которая есть действие, она вершится здесь и сейчас, переживает процесс становления.

У персонажей Марка Шагала другие особенности. В его живописи много чувственных сюжетов, и художник находит свое решение для выражения эротической природы тел с помощью формы. В его знаменитом триптихе «Прогулка (1914–1918), «Над городом» (1914–1918) и особенно в композиции «Двойной портрет, или День рождения» (1915) герои имеют плоские и волнистые, как угри или вьющиеся ленты, тела, с нарушениями натуралистического соответствия и правдоподобия. В некоторых «Астрономических композициях» Виткация — «Кит и Андромеда (?)» (1918, илл. 169), «Лисичка» (1918), «Альдебаран и Плеяды» (1918) у персонажей похожие неестественные изгибы гуттаперчевых тел. В некоторых случаях Виткаций наполняет неистовую форму тел персонажей мышечной фактурой, что добавляет им энергии и выразительности.

Филонов совершенно иначе работает с мотивом «телесности», который тоже можно выделить в иконографии его «сделанных картин». У персонажей Филонова тела лишены внешней динамики, их энергия внутри. Телесность его героев сродни процессу застывания ледяной глыбы или остолбенелости, которая случается с человеком от внезапно нахлынувших сильных чувств. Герои Филонова, как узкие ровные прозрачные пробирки на лабораторном столе, сами по себе очень статичны, но сквозь их тонкие стенки видна интенсивная жизнь внутри — там все растет, цветет, переливается разными цветами и гранями, двигается и дышит. Лица героев картин Филонова — людей или животных — заключают в себе особую энергию. Это скорее лики, крупные и выразительные, часто автономные от тел, поскольку самодостаточные. Иконография человеческих и лошадиных голов Филонова богата и разнообразна. Когда в 1925 году Виткаций откроет свою портретную фирму, он тоже сосредоточится только на человеческом лице. И портреты Виткация, как и филоновские лики, тоже можно рассматривать как самодостаточные арт-объекты, позволяющие художнику реализовывать свои замыслы, добиваться живописной выразительности, не меньшей, чем в больших и сложных по сюжету и форме композициях.

И русские авангардисты, и Виткаций используют мотив «телесности» как выразительное средство своих живописных концепций, но работают с ним по-разному. Польский художник в своем подходе ближе к художникам западной Европы, которые проявляют аналогичный интерес к телу как к особому художественному средству пластической выразительности образа. Новаторы западной школы вслед за Сезанном, Ван Гогом и Гогеном стремились не минимизировать материальную природу тела, превращая ее в знак или символ, как русские визионеры, но, напротив, развить, расширить, визуализировать в формах ее внутреннее содержание, как бы наращивая жизнь в жизни. Через особый подход к изображению тела Э. Шиле, А. Гютерсло, О. Кокошка, М. Оппенхаймер и др. впервые раскрывали в Европе конца XIX — начала XX века то личностное и инстинктивное, что скрывалось за фасадом буржуазной благопристойности и патриархальных порядков. «В работах этих художников напряженное,

конвульсивное тело, с одной стороны, демонстрирует чувственность, а с другой — обнаруживает слабость»³²².

Интересно сопоставить мотив «взбунтовавшееся тела» Виткация с мотивом «напряженного тела» в изобразительном творчестве Эгона Шиле (илл. 170–172). Также как и для Шиле, для Виткевича важна «нервозность» линии, которая особенно проявляется в изображении кистей рук, шеи, стоп, коленей персонажей и т.д. Оба художника наслаждаются свободой и выразительностью энергичного контура, тонкой детализировкой, которая призвана передавать пульсацию токов внутри героев их композиций. Объединяет иконографию «напряженных тел» Шиле и Виткация эротический мотив, но каждый художник находит в нем свои выразительные краски. Шиле действует в зоне нарушения социальных табу, чем часто шокирует публику. Эротика живописи Виткация ассоциативная, закадровая, хотя не менее провокационная. Виткевич избегает непосредственного изображения наготы, актов, как это делает Шиле, он эротизирует не объект, но форму, линию изнутри — содержание уходит в сущность формы, становится ею. Шиле, напротив, стремится сочетать нервические силуэты с шокирующей откровенностью поз. Шиле как с формой работает только с телом человека, в его задачи входит отразить кризисное сознание его современников, переживания конкретной личности. Виткаций же работает с природой тела человека как с природой Бытия. Поэтому Виткаций, в отличие от Шиле, может отказаться от формы человеческого тела в качестве основы и придумывает самые неожиданные и фантастические жизнеформы, но каждая из них по-прежнему остается частью всеобщего Космоса, самим Космосом. Опыт российского периода дал Виткацию как живописцу и как мыслителю новый навык неограниченной творческой свободы. Так в его изобразительном искусстве соединилась иконография западноевропейской живописи с русским космизмом. Поняв, в чем состояло своеобразие живописной

³²² Булатов Д. Роль тела в творчестве Эгона Шиле и австрийском экспрессионизме: Анонс лекции. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Отдел личных коллекций 2017 29 ноября [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/events/238880/lekciya-rol-tela-v-tvorchestve-egona-shile-i-avstriiskom-ekspressionizme> (дата обращения: 03.02. 2018).

концепции Виткация, попробуем разобраться, что же, помимо онтологического аспекта, объединяло его с концепциями русских визионеров.

Изучая концептуальную живопись русских авангардистов, Сарабьянов выделяет ее основные и, как оказалось, противоречивые свойства. Прежде всего, исследователь подчеркивает важность символической природы концепций русских авангардистов, которая показывает их внутреннюю связь с предшествующими художественными направлениями — модерном и символизмом. Из этой связи следует, что применяемые авангардистами образы требовали разгадки — мир их картин был зашифрован, и нужны были усилия, чтобы проникнуть сквозь поверхностные слои восприятия в глубинные. Иными словами, зритель должен был уметь разгадать, что скрыто за парящими в невесомом пространстве «квадратами» Малевича и что символизируют «абстрактные формы» Кандинского, почему Гончарова изображает «крестьян», а Ларионов «солдат», и что кроется за «лошадиными головами» Филонова.

Герои композиций Виткация уже в русский период обрели эту символическую загадочность форм, которая пробуждает мыслительную деятельность зрителя, чего только стоят «Поцелуй монгольского принца в ледяной пустыне» (1918), «Композиция с белыми фигурами у дерева» (1917) или «Композиция с женскими фигурами» (1917–1920). В произведениях пострусского периода этот флер загадочности будет только нарастать, в том числе за счет персонажей фантастического вида, которые делают некоторые композиции Виткация похожими на метафизические иллюстрации к сказкам, которые пока не написаны, — «Визит к радже» (1919–1921) или «Марыся и Бурек на Цейлоне» (1920–1921, илл. 173), «Композиция с носорогом» (1918, илл. 174), «Сказака (Фантазия)» (1921–1922, илл. 177), «Всеобщее замешательство» (1920, илл. 175), «Утопленники» (1921, илл. 181) и др.

Но у символа, кроме многозначности, есть и другое свойство. Сарабьянов ссылается на Павла Флоренского, который, изучая природу символа, приходит к выводу, что символ ценен сам по себе и не является копией реальности, но самой реальностью. Из чего исследователь заключает, что «такой же реальностью

Малевич мыслил свои супрематические «фигуры», которые ничего не изображают, не дублируют действительность, а живут по собственным законам. Такими же самотождественными субстанциями Кандинскому являлись его формы, обретающие на холстах самостоятельное существование. Нечего и говорить о Татлине с его контррельефами, смысл которых в том, что они просто существуют, ничего не повторяя и никого не копируя, а являя собой нечто целостное, самодостаточное, результат акта творчества [...]. Онтологическая природа авангардного искусства раскрывается в творчестве этих художников с необычайной последовательностью»³²³.

В композициях Виткация этот слой самоценных и самодостаточных изображений при выраженной их символической природе тоже присутствует. Отличным примером может послужить композиция Виткация с мифологическим сюжетом «Искушение Св. Антония II» (1921–1922, илл. 159). Само по себе многократное обращение художника к одной и той же теме³²⁴ уже переключает акцент ее восприятия с содержания на форму и делает важным то, какими художественными средствами автор работает в каждом из вариантов. По сравнению с «Искушением Св. Антония I» (1920) живописная материя «Св. Антония II» (1921–1922) «разрастается» и «расцветает», как тропическое буйное растение, превращаясь каждым своим сантиметром в «живое» полотно. Определение Сарабьянова, которое он использовал, описывая пространство произведений Шагала, «построенные организмы, где каждая деталь, всякий композиционный эпизод занимают свое место»³²⁵, очень созвучно и «Св. Антония II» (1921–1922) Виткация. Органическое единство полотна гипнотизирует и

³²³ Сарабьянов Д. В. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли // 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).

³²⁴ Первый раз Виткаций оратился к этой теме в ранний период в графической композиции из цикла «Чудовища», а второй — в русский период, создав композицию «Искушение Св. Антония I», (1916–1920).

³²⁵ Сарабьянов Д. В. Ускользящий лик Шагала // 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).

поглощает зрителя, погружая его в свои сложные, пульсирующие жизненной энергией цветовые и пластические перипетии. По симфоничности звучания, пересечению разных планов и колористическому буйству красок пространство композиции «Искушение Св. Антония II» (1921–1922) соотносимо с пространством самых значимых и знаменитых полотен Кандинского — «Композицией № VI» (1913) и «Композицией № VII» (1913). Так же, как и в работах Кандинского, в композиции Виткация наблюдается главенство линии, которая продолжает оставаться одним из основных средств художественной выразительности изобразительных произведений польского визионера³²⁶. Красочные соцветия фона, помимо богатой населенности картины персонажами, сами по себе олицетворяют жизненную энергию и силу, создают пространство разной глубины и масштаба, заставляют любоваться своими переливами. Так увлекают своим сверканием и блеском цветные стекляшки в детском калейдоскопе, поражая наблюдателя всякий раз новой гармонией при каждом повороте корпуса. Стилистическая избыточность — линейная, колористическая, энергетическая — становится органической частью художественного языка послевоенной живописи польского авангардиста, делает его изобразительные произведения самоценным явлением, уникальным проявлением его художественного гения.

Своеобразным апогеем такой самодостаточной художественной ценности изображения можно считать композицию «Рубка леса» («Борьба») (1920–1921, илл. 176). Упоение Виткация собственно живописной материей в этой композиции достигает максимальной силы. В «Рубке леса» появляется особая фактура тел персонажей, которая, растворяясь, частично сливается с фоном. Все фигуры композиции будто вовлекаются автором в наполненное чрезвычайной энергией действие. Плавающая от накала единая пластическая масса, точнее — узел

³²⁶ Польский исследователь П. Полит в поисках онтологического измерения изобразительного творчества Виткевича тоже отмечает важность линейной структуры его живописи. Именно рисунок линий обозначает динамические напряжения внутри композиции, создает иллюзию движения, передает тактильные и двигательные ощущения изображенных объектов. — об этом *Polit P. Wstęp // Polit P. Pojęcie jedności osobowości w twórczości filozoficznej i malarskiej Stanisława Ignacego Witkiewicza.* Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2019

переплетенных друг с другом сущностей, которые одновременно восстают против себя самих, превращая пространство картины в единое, пульсирующее энергией полотно. Это очень созвучно предсказаниям философов Н. Федорова, К. Циолковского о грядущем слиянии всех материальных тел мира в единую живую ткань. Сам же Виткаций определяет такую общую архитектуру существования образов как «функциональные отношения Всего со Всем»³²⁷. Эта позиция перекликается с концепцией мира как органического целого Н. Лосского, философскими взглядами Н. Федорова, К. Циолковского, В. Вернадского и др. А также с не менее популярным в начале XX века представлением о «всеединстве» В. Соловьева и еще с одной из ярких концепций русских футуристов — «всечеством»³²⁸.

Еще одним свойством онтологических живописных концепций русских авангардистов является сочетание интуитивных поисков художника, озарений, которые он мог переживать в результате творческих поисков, и его интеллектуальных решений, которые он принимал с целью произвести желаемое впечатление на публику. «Много говорил об интуиции как творящем начале Казимир Малевич. Он отводил ей решающую роль в процессе создания нового художественного мира. Вместе с тем его композиции — особенно супрематические — построены на основах строгого вычисления и отличаются качествами математической безошибочности. [...] Не менее убедительные примеры дает творчество Кандинского — и тем более его собственное описание творческого процесса. [...] Озарение, фантазия, интуиция, а рядом — точный расчет — таковы принципы «нового романтизма», соединяющие, по мнению Кандинского, «лед и пламень»³²⁹.

³²⁷ *Polit P. Wstęp // Polit P. Pojęcie jedności osobowości w twórczości filozoficznej i malarskiej Stanisława Ignacego Witkiewicza.* Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2019. S. 19.

³²⁸ Ларионов, Ле-Дантю, братья Задневици придумали в 1913 году объединить все существующие и будущие авангардные стили в один. Концепция, правда, не получила широкой огласки и распространения, уступив придуманному Ларионовым лучизму, но характер идеи, лежащей в ее основе — прекрасно иллюстрирует общность идей Виткация с русскими футуристами.

³²⁹ *Сарабьянов Д. В. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли //*

В стилистике своих композиций Виткаций также соединит «лед и пламень» интуитивных озарений и интеллектуальных решений, стремясь соединить гносеологический аспект с онтологическим³³⁰. Соединение интуитивного и рационального у Виткация проявляется, прежде всего, например, в неожиданных сочетаниях выбранного сюжета и способах его раскрытия. В своем изобразительном творчестве Виткаций мог обращаться к сюжетам академической школы — древнегреческой или библейской мифологии, переиначивать произведения других авторов, но всегда представлял их оригинально, в новаторском художественном стиле, средствами своей уникальной иконографии, чем совмещал крайности. Как, например, в композиции «Сотворение мира» (1921–1922, илл. 178) библейский сюжет трактуется им очень свободно, даже пародийно, что само по себе уже соединяет «лед и пламень». В центре некоего психоделического действия сидит спиной к зрителю женская фигура (вероятно, Ева), а вокруг нее кипит жизнь всевозможных существ — духовных сущностей, животных, птиц и невиданных зверушек³³¹. Слева выступает из разверстых небес фигура Создателя, который готовится вручить Еве явно ценную «деталь» (сердце? мозг?), ниже — дьявол спешит подарить девушке притягательную красоту и вплетает в ее волосы красную ленту. Справа — компания «небесных санитаров», в руках одного из них — клистир, что низводит всю значительность заявленного в названии процесса до уровня физиологических подробностей медицинской

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).

³³⁰ [Соединение интуитивного и рационального вообще свойственно художественному мышлению, это подтверждает весь исторический путь живописи. Но, пожалуй, никогда прежде не обнажались до такой откровенности озарение и расчет, способные оказаться в живом единстве друг с другом] - Сарабьянов Д. В. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли // 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).

³³¹ Циолковский в «Философии Вселенной» рассуждает о том, что известные сегодня человеку формы жизни и виды живых существ не могут быть окончательным представлением о мире, другие, неведомые для нас, просто пока не открыты. «Есть и газы, и жидкости, и твердые тела бесконечно разнообразных свойств и плотностей. Есть и бесконечное количество разумных существ, составленных не так, как на Земле, и не из таких материалов». — Циолковский К.Э. Философия Вселенной. М.: «Издательство «Эксмо» с. 8.

операции. «Сотворение Евы» — так нужно было бы назвать это произведение, но Виткаций умышленно провоцирует зрителя, переименовав эпический характер истории, наделяя тему «низкими смыслами» взамен «высоких». Даже сам образ Бога в виде седого старца с бородой в белых одеждах — это пародийная отсылка, по замечанию польского исследователя, к образу Создателя на витраже С. Выспанского «Бог-отец» во францисканском костеле в Кракове. Все вместе создает это смешение смыслов, образов, ассоциаций, которыми осознанно управляет художник, сочетая «лед и пламя» и выводя из «зоны комфорта» своего зрителя в иное, уже метафизическое пространство.

Виткаций добивается такого же эффекта и в композициях с фантастическими сюжетами, в которых его продуманной стратегии соответствуют все элементы произведения. Многочисленные персонажи «Сказки (Фантазии)» (1921–1922, илл. 177) поражают зрителя не только своими необычными жизнеформами, но и не менее необычными отношениями, которые их соединяют на полотне. Ничего не понятно, но градус энергетической напряженности сцены передается зрителю. Как Кандинский придумывает органические формы и соединяет их в общую композицию энергетическими связями, так и Виткаций объединяет придуманные органические формы общим контекстом существования на полотне. В целом ряде композиций видим это соотношение сил — «Всеобщее замешательство (1920)», «Борьба чудовищ» (1922) и др.

Одним из важнейших понятий философии Виткация является понятие «единство во множестве», которое стало такой же важной частью его эстетического учения о «Чистой форме». «Единство во множестве» — это, с одной стороны, рецепт идеальной формы художественного произведения, а с другой стороны, — описание процесса восприятия художественного произведения. Виткаций убежден в поступенчатом порядке восприятия картины, он должен происходить во времени, когда зритель, рассматривая отдельные детали изображения, постепенно приходит к целостности восприятия композиции. Достигнув «точки сборки» всех составляющих, зритель мог

насладиться метафизическим переживанием «единства во множестве» — «Чистой формой» и таким образом пережить катарсис.

Героев «Сказки (Фантазии)» (1921–1922) так описал Штаба — это «путник, напоминающий шагающую фигуру Боччони, но одетый в богатую одежду состоятельного господина из XVII века, в шляпе, в объемном плаще, в высоких сапогах со шпорами и тростью или шпагой «выходит» из композиции; присматривают за ним зверо-человеко-создания, не то птицы, не то гады, за путником — повернутая спиной окаменевшая фигура в задумчивости поднимает руку ко лбу, из-за горизонта выглядывают две ожившие горы с глазами, как головы огромных чудовищ. Что соединяет эти персонажи в композицию? Они, кажется, сами очень удивлены этой случайной конфигурации»³³². В задачи Виткация не входит добиться ясности повествования, он умышленно наполняет его иронией, гротеском, увеличивает количество персонажей и сюжетных линий, сознательно обесценивая содержательную сторону произведения. Художник акцентирует внимание зрителя на эстетическом слое восприятия композиции, на ее метафизическом смысле, о котором должна напоминать сама форма, соединяющая множество элементов в единство. На примере понятия «единство во множестве» можно наблюдать, как связаны живописная и философская концепции Виткация³³³.

Таким образом, можно утверждать, что с концептуальным русским авангардом Виткация сближает не только масштабность задач его живописных композиций послевоенного периода, но и художественные механизмы, которыми авторы добивались поставленных целей. Живописные концепции русских

³³² *Sztaba, W.* Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. — Kraków: Wydawnictwo literackie, 1982. с 90-91.

³³³ Польский исследователь Петр Полит в своем труде «Понятие единства личности в философском и в живописном творчестве Станислава Игнация Виткевича» делает попытку выявить эстетические аспекты в теоретических текстах Виткация и философские — в его живописи. (*Polit P.* Wstęp // *Polit P.* Pojęcie jedności osobowości w twórczości filozoficznej i malarskiej Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2019).

авангардистов, которые отличаются друг от друга пластическими и цветовыми решениями (супрематизм Малевича, абстрактный экспрессионизм Кандинского, аналитическая живопись Филонова, лучизм Ларионова, мифологизм Шагала и др.), имеют общие свойства. Это подобие определяется схожими приемами и принципами, которые использовали художники в работе с материалом, — каждый со своим. Такие же свойства характерны и для произведений живописи Виткация, которые проявились в его изобразительном творчестве уже в русский период, но получили свое максимальное развитие после возвращения в Польшу.

В то же время необходимо отметить и своеобразие художественной стилистики Виткация. Концепт «телесности» не только позволил произведениям польского визионера отличаться от других своей самобытностью и оригинальностью пластики формы, но и проявил связь его стилистики с западноевропейским изобразительным искусством — еще одной важной составляющей его синтетической живописной концепции. Через пластику человеческого тела, через объединение множества всех органических и неорганических жизнеформ в единое энергетическое целое художник научился передавать порядок Бытия, говорить языком формы не только о субъекте, но и об объекте, осознав их общую природу и взаимопроникновение.

Таким образом, можно утверждать, что четырехлетнее пребывание в России и знакомство польского художника с концептуальной живописью русских авангардистов не только повлияло на изменение стилистики произведений Виткация русского периода, но и дало мощный толчок для дальнейшего развития его изобразительного творчества. Послевоенные произведения Виткация периода «большой живописи» обогатились не только новыми художественными приемами, но и дополнительными аспектами, в частности — онтологическим. Виткаций, подобно русским художникам-концептуалистам, принял вызов XX века — представил языком живописи свою оригинальную схему Бытия в целом ряде изобразительных произведений, синтезировав полученный и предыдущий опыт. Однако «высказывание» Виткация не получило должного резонанса в мире искусства, на которое он мог бы претендовать. В межвоенные десятилетия в

Польше Виткацию не удалось повторить выдающуюся творческую судьбу визионеров русского изобразительного авангарда, на которых он ориентировался и опыт которых вобрал во время проживания в России. Его онтологическая концепция не была понята и оценена современниками, не породила авторской школы, поклонников, последователей и не получила при жизни автора резонанс в мировом изобразительном искусстве. Однако это не умаляет достоинства творческого наследия Виткация сегодня, напротив, позволяет современникам по достоинству оценить силу и качество его визионерской концепции, ее значимость для истории изобразительного искусства, а также все возрастающую актуальность в современном мире.

4.2. Творческий метод Виткевича и «принцип свободного копирования»

М. Ларионова

В контексте наследия русского периода в художественном творчестве Виткация интересно обсудить одну из характерных черт его стилистики, которая уже не раз упоминалась в этой работе и связана с использованием им в качестве основы для собственных творений произведения других авторов. Сам Виткевич в предисловии к пьесе «Тумор Мозгович» (1920) указал, что при написании своих пьес использует три источника: «фантазию, реальную жизнь и произведения других авторов»³³⁴. Эпатируя читателя, добавил «с чистой совестью»³³⁵ список используемых в данной пьесе произведений. С легкой руки польского историка литературы Яна Блонского этот инструмент авторской интеллектуальной игры Виткация принято называть «паразитированием»³³⁶. Этот феномен в области театральной драматургии Виткация достаточно хорошо изучен польскими

³³⁴ *Witkiewicz S.I. Tumor Mózgowicz // Witkiewicz S. I. Dramaty / opracowanie i wstęp K. Puzyna. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972. T. 1. 668 s.; T. 2. S. 234.*

³³⁵ *Witkiewicz S.I. Tumor Mózgowicz // Witkiewicz S. I. Dramaty / opracowanie i wstęp K. Puzyna. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972. T. 1. 668 s.; T. 2. S. 234.*

³³⁶ *Błoński J. Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2001. 392 s.*

исследователями. Назван целый ряд авторов, к произведениям которых обращался Виткаций в своей драматургии — это В. Шекспир, А. Мицкевич, С. Выспянский, Т. Мичинский, Т. Ритнер, Т. Налепинский, Л. Хвистек, Г. Ибсен, С. Пшибышевский, А. Стриндберг, Ю. Видекинд, А. Жарри.

Данная особенность художественного стиля Виткация, которая изначально сформировалась в его изобразительном творчестве, практически не изучена в его живописном наследии. И это несправедливо потому, что с юных лет Виткевич формировался, прежде всего, как живописец. Именно в рамках изобразительного творчества формировался художественный метод, который впоследствии станет универсальным для всех видов творчества, которыми Виткаций будет заниматься после возвращения из России, в том числе в его авторской драматургии. Поэтому одной из важных и очень интересных задач современного виткацеведения является изучение генезиса живописных произведений Виткация и пополнение ряда имен авторов, к которым обращался художник для создания собственных творений.

Явление, которое Блонский применительно к художественному стилю Виткация назвал «паразитированием», в истории живописи далеко не новое и под другими названиями существовало во все времена — пародия, пастиш, повторение, сатира, имитация, подражание, подобие, шарж, гротеск, карикатура, кактус, аллюзия, оммаж и т.п. Объединяющим смыслом для всего ряда аналогичных понятий будет особого рода взаимодействие одного произведения (явления) с другим, повторение уникальных черт уже известного изображения в изменённой форме в новом творении. В начале XX века, в период смены парадигмы искусства такие «творческие диалоги» приобрели особое значение, поскольку трактовка формы в разных парадигмах изменилась радикально. Для молодых новаторов живописи такие «повторения» являлись часто этапами взросления, освоения стилистических новшеств. Виткаций в ранний период своей живописи тоже пережил подобный этап. Он обращался как к западным мастерам, среди которых Ван Гог, Гоген, Мунк, так и к польским модернистам — Выспянскому, Мехофферу и мн. др. Один из примеров такого взаимодействия художественных произведений Виткация и другого автора проанализирован Т. Павляком. В статье «Виткаций —

Учелло XX века»³³⁷ Павляк видит общее между «Борьбой» (1920, илл. 180) Виткация и центральной частью триптиха «Битва под Сан Романо» Паоло Учелло «Поражение Бернардино делла Карда» (1435–1455). Исследователь находит связь композиции Виткевича с работой итальянского мастера, разбирает множество общих деталей, но не видит в частном случае закономерностей, присущих художественному стилю Виткация в целом. И тем более не учитывает распространенность аналогичного явления в живописи русских авангардистов начала XX века.

В художественной среде раннего русского авангарда обращение к живописи Гогена, Ван Гога, Сезанна, Пикассо и других западных художников были особенно популярны. Этому во многом способствовали поездки наших художников в западные страны и коллекция С. Щукина, которая знакомила наших художников с новыми произведениями западной радикальной живописи. После посещения галереи Щукина в 1911 году Бенуа назвал Москву «городом Гогена, Сезанна и Матисса»³³⁸. Например, Гончарова в 1911 году пишет «Курильщика» (1911, илл. 182), но выбор ею одного из мотивов академической живописи был совсем не случаен. Именно современные интерпретации темы лидерами нового изобразительного искусства Ван Гогом «Курильщик» (1888, илл. 183) и Сезанном «Мужчина с трубкой» (1890, илл. 184) привлекают Гончарову, которая, ориентируясь на их варианты, ищет свои средства художественной выразительности для выражения известного мотива.

Известный «Портрет художника Якулова» П. Кончаловского (1910, илл. 185) по композиционному и цветовому решению очень близок «Портрету художника Якова Бартланда» Эдварда Мунка (1891–1892, илл. 186). Герои портретов похожи — оба черноволосые молодые люди с тонкими усиками, одетые в светло-серые

³³⁷ Pawlak Przemysław. Witkacy - Uccello XX wieku — [Электронный ресурс]. — URL: <https://docer.pl/doc/es5180c> (дата обращения: 10.02.2016).

³³⁸ Шаталов, А. Репрессированный музей // Новое время — The New Times. — М., 2013. — № 19. — С. 58–61.

костюмы, белые рубашки, темные галстуки и стильные ботинки. Якулов и Бартланд изображены на мягких диванах в одинаковых, но зеркально отраженных позах — запрокинув ногу на ногу. Не только второй план отличает эти работы, но и средства художественной выразительности, которые используют Мунк и Кончаловский. Портрет Бартланда выполнен в стилистике модерна и символизма, а портрет Якулова — написан художественным языком экспрессионизма.

Михаил Ларионов, создавая свои «версии» известных работ западных новаторов, в основном тоже зеркально переворачивал исходные изображения, тем самым изменяя композицию. Как, например, в его «Автопортрете в тюрбане» (1909, илл. 187) голова художника слегка развернута влево, а в «Автопортрете с отрезанным ухом и трубкой» Ван Гог развернут к зрителю правой стороной (1889). В «Автопортрете в тюрбане» над оттопыренным ухом Ларионова угрожающе нависла зубастая пила, присутствие которой подчеркивает связь с работой Ван Гога. Ларионов пишет свой автопортрет после того, как две картины его, 26-летнего художника, приобрели вначале коллекционер С. Морозов, а потом Третьяковская галерея, что стало для молодого живописца признанием его мастерства и укрепило его уверенность в выбранном курсе в современной живописи. Реплику Виткация к автопортрету Ван Гога — «Автопортрет в шапке» (1910) тоже можно рассматривать как символ внутренней готовности молодого художника следовать судьбе современного живописца, невзирая на трудности и лишения избранного пути. На примере автопортретов Ларионова и Виткация видно, как оба художника свободно и открыто играют с вдохновившим их оригиналом, творчески его перерабатывая, внося изменения в форму и в содержание. И Виткевич, и Ларионов меняют лохматую ушанку Ван Гога на другие головные уборы, вкладывая в эти замены свои смыслы. В итоге — на основе известного молодые художники создали свои оригинальные живописные произведения.

Но Ларионов, в отличие от Виткация, уже в 1910 году смог не только увидеть закономерность отдельных художественных приемов живописи новой эпохи, но обобщить их в своем теоретическом манифесте. Признанный лидер раннего

русского авангарда закрепил новую живописную свободу для художника начала XX века, провозгласив «принцип свободного копирования» и объявив копию самостоятельным художественным произведением. «Мы заявляем, что копии никогда не было и рекомендуем писать с картин, написанных до нашего времени. Утверждаем, что искусство под углом времени не рассматривается»³³⁹. В предисловии к выставке группы «Мишень» В. Паркин повторил основные принципы объединения Ларионова — «признание всех стилей, которые были до нас, и созданных теперь: кубизма, футуризма, орфизма; провозглашение всевозможных комбинаций и смешение стилей»³⁴⁰.

Интеллектуализация творческого процесса, стремление применить категории системного знания к живописи привели к тому, что теперь художник мог продвигаться в живописи так же, как в науке, — от открытия к открытию. Совершенно логичны поэтому и первые два принципа, выдвигаемые Ларионовым — «об отрицательном отношении к восхвалению индивидуальности» и об «апеллировании к художественному произведению, а не к автору». Каждое изобразительное произведение, как и новое знание в науке, теперь могло стать опорой для дальнейших открытий, движения вперед и развития искусства живописи. Использование произведений других авторов в том значении, которое Ларионов определил как «принцип свободного копирования», не только закрепилось после России в качестве одной из важных составляющих художественного стиля Виткация, но и дало польскому новатору новую степень творческой свободы, закрепило опыт его подобных довоенных исканий. Ведь в России Виткевич «впервые почувствовал себя участником дискуссии большого масштаба, потому что Россия еще раньше стала местом встреч идей из Вены, Парижа и Мюнхена, и чуть позже из Италии»³⁴¹.

Исследователям живописи Виткевича пока не были известны примеры обращения Виткация к произведениям русских авангардистов в качестве основы

³³⁹ Ларионов, М. Ослиный хвост и Мишень. — М. : Изд. Ц. А. Мюнстер, 1913. С.12.

³⁴⁰ Ларионов, М. Ослиный хвост и Мишень. — М. : Изд. Ц. А. Мюнстер, 1913. С.66.

³⁴¹ Jakimowicz, I. Witkacy w Rosji // System i wyobrażenia. Wokół malarstwa Witkacego. Wrocław : Wydawnictwo «Wiedza o Kulturze» Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, 1995. S. 23.

для своих работ. Сделанные находки представляются особенно ценными потому, что восстанавливают все еще неполную историю русского периода жизни и творчества Виткация, демонстрируют факт практического взаимодействия польского новатора с живописью раннего русского авангарда и показывают, как работали российские впечатления после возвращения художника в Польшу. Речь пойдет о двух экслибрисах, выполненных Виткацием для частных библиотек своих знакомых — художницы группы «Формисты» Софьи Стриенской (1921, илл. 188) и Анны Синко (1920, илл. 194). По отношению ко всему живописному наследию Виткация, а это 3073 позиции в каталоге его произведений,³⁴² «экслибрисы составляют ничтожный процент»³⁴³ — замечает автор единственного исследования известных сегодня восьми экслибрисов Виткация, Ханна Длуголенцкая.

Экслибрис Софьи Стриенской «представляет сцену изгнания из рая»³⁴⁴, — так начинается описание данной графической работы польская исследовательница. И сценой этой, по ее мнению, автор отсылает к определенным характеристикам личности самой Софии Стриенской. «Нельзя отделаться от мысли, что в образе обнаженной женщины с мечом, Виткевич изобразил художницу. Анализ фотокопии³⁴⁵ показывает, что она, как и другие экслибрисы, выполнена при помощи кисти, пера и цветной туши. Все обрамлено характерной рамкой. [...] Внизу под нарисованной сценой прописными буквами надпись: «Изгнание из рая», ниже «Экслибрис Софии Стриенской»³⁴⁶. Как представляется, «за кадром» этого экслибриса стоит примитивистский шедевр Ларионова «Весна», одна из работ полиптиха «Времена года», (1912, илл. 189). Центральным персонажем каждой из четырех композиций является обнаженная женская фигура, данная очень обобщенно, в примитивистской манере. «Новый примитив» — таков был

³⁴² *Jakimowicz, I.* Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1939 : Katalog dzieł malarskich. Warszawa : Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990. — 162 s.

³⁴³ *Długolecka H.* Ekslibrysy Stanisława Ignacego Witkiewicza // *Biuletyn historii sztuki*. Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 2010. № 4. S. 427

³⁴⁴ *Długolecka H.* Ekslibrysy Stanisława Ignacego Witkiewicza // *Biuletyn historii sztuki*. Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 2010. № 4. S. 435.

³⁴⁵ Оригинал работы не сохранился.

³⁴⁶ *Długolecka H.* Ekslibrysy Stanisława Ignacego Witkiewicza // *Biuletyn historii sztuki*. Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 2010. № 4. S. 435.

подзаголовок Ларионова к циклу его работ 1912 года (илл. 189–192), показанному на выставке «Мишень» весной 1913 года³⁴⁷. В женских образах «Времен года» Ларионову удалось создать лаконичную и очень выразительную женскую фигуру с уникальными пропорциями, ставшую одним из символов его художественной индивидуальности. Тело персонажа несколько укорочено, а кисти рук и стопы ног увеличены. Нагота ее по-детски невинна и лишена эротики в классическом ее понимании. Виткаций в экслибрисе Стриенской словно продолжает начатую Ларионовым игру с пропорциями женского тела. Виткаций усиливает найденный Ларионовым диссонанс фигуры центрального персонажа и делает его более выраженным. Он увеличивает нижнюю часть тела героини, уменьшая при этом голову и руки, концентрируя внимание зрителя на непропорционально больших бедрах и стопах, похожих на ласты.

Интересно, что в период сотрудничества с Ларионовым Малевич тоже создал образ, близкий к ларионовскому, с аналогичными примитивистскими пропорциями — это его «Купальщик» (1911, илл. 193). Из-за больших стоп персонажа, похожих на ласты, эту работу также часто называют «Ластоногий купальщик». Малевич представил эту работу на выставке «Ослиный хвост», организованной Ларионовым³⁴⁸. В то же время не только особые пропорции примитивистских фигур важны для этого цикла Ларионова. Важной также является связь этого цикла с древнерусским искусством. Каждая из четырех картин разделена на 4 части и очень напоминает страницу раскрытой книги, где соседствуют и рисунки, и текст. Такой художественный прием широко использовался в иконе и фреске. Ларионов продолжает традицию, но наполняет ее собственным смыслом. Подобно древнерусской иконе, композиции Ларионова имеют изображения разных регистров. Рядом с большой женской фигурой, символизирующей одно из времен года, фигуры меньшего масштаба разыгрывают разные сцены. А в композиции «Весна» (1912) регистр меняется даже дважды. Сцену изгнания из рая Ларионов

³⁴⁷ *Иньшаков, А. Н.* Ларионов Михаил Федорович // Энциклопедия русского авангарда : [онлайн-версия]. — URL: <http://rusavangard.ru/online/biographies/larionov-mikhail-fyedorovich/> (дата обращения: 25.10.2021).

³⁴⁸ Возможно, в этом экслибрисе Виткация слышно эхо работы и К. Малевича.

изображает в самом низу своей композиции с помощью маленьких схематичных человеческих фигур. Именно сюжет изгнания из рая повторяет Виткаций в своем экслибрисе и даже выносит его в подзаголовок своего графического рисунка, но в изменившемся контексте сцена читается по-другому.

Фигуры нижнего регистра у Виткация похожи на фигуры второго регистра ларионовских «Осени» и «Лета». Это такая же молодая пара в простых крестьянских одеждах, с такими же «ластоногими» пропорциями, но с меньшей степенью обобщенности, чем у Ларионова. Обведенные более «нервным» контуром фигурки мужчины и женщины у Виткация более детализированы и наделяются автором характерами. И еще одно существенное отличие — у Виткевича появляется ландшафтный фон, традиционный для его иконографии горный пейзаж, который дает глубину изображению. У Ларионова же все четыре композиции «Времен года», подобно иконе, абсолютно плоские. Органичной частью композиции экслибриса Виткация является замысловатая асимметричная рамка, которая объединяет рисунок с полем и написанным текстом. Это отдаленно напоминают разделенные на четыре зоны ларионовские работы, где так же для текста выделено отдельное прямоугольное пространство снизу.

На экслибрисе Анны Синко (1920) изображена пара влюбленных в немного странной позе. Женская фигура сильно наклонена вперед, что подчеркивает устремленность ее движения. Но при этом она сохраняет связь с партнером, отведя обе руки назад и нащупывая его присутствие тонкими крючковатыми хищными пальцами. Взгляд ее огромных округлых глазниц необыкновенно энергичен, острые зубцы голубой короны на голове и такая же «острая» прическа подчеркивают ее решительный настрой, даже некоторую одержимость. При более внимательном рассмотрении становится понятно, что он и она парят над землей. Мужская фигура располагается чуть выше женской, в этом совместном парении он более сосредоточен на своей увенчанной короной даме сердца и на своих внутренних переживаниях, чем на внешнем мире. Узкая щель почти закрытых глаз, окруженных темной штриховкой, подчеркивает погруженность мужского персонажа внутрь себя. А рука, прикрывающая пах, акцентирует внимание на его

эротических переживаниях. Супруги выглядят довольно комично, однако Виткаций скорее по-доброму иронизирует над симпатичной ему парой.

Соединение экслибриса Синко по «принципу свободного копирования» Ларионова с композицией Марка Шагала «Над городом» (1914–1918, илл. 195) позволяет увидеть его новые грани. Знаменитый триптих 1914–1918 годов Шагал написал в самый счастливый период своей жизни, связанный с влюбленностью и последующей женитьбой на Берте (Белле) Розенфельд. В это время, после возвращения из Парижа в 1914 году, Шагал уже обрел свой художественный стиль, собственную образную систему, научился создавать в композициях неповторимые художественные миры. Военно-революционный период стал временем активного вхождения Шагала в русскую художественную среду. Именно этот период жизни Шагала выпадает на время пребывания Виткация в России. «Его (Шагала) деятельно поддерживает Художественное бюро Н. Е. Добычиной (Марсово поле, 7). Его искусству отведена отдельная комната на первой выставке современной живописи в апреле 1916»³⁴⁹. Безмятежно парящая пара влюбленных в композиции «Над городом» одновременно является и портретами конкретных людей — самого художника и его жены, и символами вечной любви и нежности. А родной для Шагала Витебск, над которым летят двое, — это и конкретный город, и одновременно символ простой жизни, земного бытия, текущего времени. Так реальность становится мифологией, а мифология — реальностью.

В экслибрисе А. Синко Виткаций, разумеется, по-своему использовал возвышенные светлые образы Шагала. В иконографии Виткация они переходят в гротескную эротоманию и демонизм. Пространство, время, течение жизни, воплощенное у Шагала в городском пейзаже, у Виткация заменяются горными вершинами и буйной растительностью. Интересно, что сиреневый цвет платья женской героини экслибриса Синко близок цвету платья героини «Прогулки» Шагала, одной из трех работ романтического триптиха. А зеленая коза в «Полете

³⁴⁹ *Ракитин, В. И.* Шаггал Марк Захарович // Энциклопедия русского авангарда [Электронный ресурс]. — URL: <http://rusavangard.ru/online/biographies/shagal-mark-zakharovich/> (дата обращения: 25.10.2019).

над городом», один из наиболее часто встречающихся символов в картинах Шагала, в экслибрисе Виткевича становится рыжей лисой. Кстати, лиса — это не только «символ ловкости и предприимчивости»³⁵⁰, как отметила Длуголенцкая, имея в виду характер женской героини экслибриса. В мифологиях стран Юго-Восточной Азии лиса — это символ соблазнения, эротизма и сексуальности. Лиса в нижней части экслибриса Виткация более соответствует этому значению. Такая же закадровая эротика присутствует и в астрономической композиции «Лисичка» (1918), созданной Виткевичем в России.

Есть, однако, момент, объединяющий и полиптих Ларионова «Времена года», и триптих Шагала о любви, и экслибрисы Виткация, — это ирония, выраженная у каждого из художников в своей степени. Маленький человек под забором со спущенными штанами в картине «Над городом» Шагала очень органичен даже в этой возвышенной оде любви с парящими от счастья влюбленными. Совсем не случайная «шутка художника» посредством этого персонажа наполняет композицию дополнительным философским содержанием, подчеркивает безостановочное движение жизни, органичность ее протекания в каждый момент и в каждой форме. У Михаила Ларионова ирония разлита по-другому. Символизм названия «Времена Года», конечно, подразумевал тему вечной женственности и красоты для фигур, олицетворяющих собой четыре разных сезона. Однако Ларионов иронизирует, он изображает своих героинь со смешными, по-детски неуклюжими пропорциями, в виде плоских силуэтов, словно вырезанных из цветной бумаги и наклеенных на холст. Художник добивается в своих необычных образах глубины архетипа, иронизируя и играя, он переворачивает с ног на голову всю предшествующую академическую традицию изображения как этих символических персонажей, так и женской красоты.

Ирония Виткация, и не только в обсуждаемых экслибрисах, но и шире, имеет такую же природу. Для него она такой же инструмент, как и для русских авангардистов, с помощью которого польский художник находит новую

³⁵⁰ Długołęcka Hanna. Ekslibrysy Stanisława Ignacego Witkiewicza // Biuletyn historii sztuki. № 4/2010. Warszawa. Instytut Sztuki PAN. 2010. Nakład 700 egz. S.433

тональность своих пластических образов. Ирония и гротеск, присутствующие в стилистике Виткация и в довоенный период, в России приобретают более уверенное звучание и становятся одними из основных средств выразительности его экспрессивного художественного стиля. Думаю, этому в большой степени способствовало знакомство в России с произведениями авангардных живописцев, многие из которых использовали юмор, иронию и гротеск как дополнительные художественные средства своей новаторской живописи.

Виткаций использовал созданные Ларионовым и Шагалом образы и сюжеты, но переработал их в соответствии с задачами своих графических работ, согласно своему художественному стилю. «Принцип свободного копирования», манифестированный Ларионовым, отражает сущность использованной Виткевичем методики, причем не только в конкретных произведениях, но и гораздо шире — в масштабе всех видов искусств, которыми занимался Виткаций. Польский художник придал новое звучание заимствованным у русских авангардистов мотивам, но в то же время сохранил связь с оригиналами. Именно это «дополнение», это «новое прочтение» и есть наибольшая ценность нового художественного творения, в котором проявляется индивидуальный стиль польского художника и одновременно сохраняется важная для эстетики его живописи связь с искусством раннего русского авангарда.

«Принцип свободного копирования» Ларионова был не единственным моментом, созвучным поискам Виткация. Общим для них также стало увлечение восточным искусством. «Да здравствует прекрасный Восток! Мы объединяемся с современными восточными художниками для совместной работы. [...] Мы против Запада, опошляющего наши и восточные формы и все нивелирующего», — писал Ларионов в манифесте «Лучисты и будущники» в 1913 году³⁵¹. «Мотив Востока, причём Востока, конечно, воображаемого, смешивающего в себе персидские, китайские и русские мотивы, оставался очень важным для Ларионова на протяжении всей его творческой карьеры. Русский лубок, персидская миниатюра,

³⁵¹ Ларионов, М. Ослиный хвост и Мишень. — М. : Изд. Ц. А. Мюнстер, 1913. С.12-13

японский театр кабуки и африканские маски, с которыми его познакомил Пикассо, — всё это очень занимало Ларионова»³⁵². Ближайшая единомышленница Ларионова, талантливая художница-авангардистка Гончарова писала: «Мною пройдено всё, что мог дать Запад для настоящего времени. <...> Теперь я отряхну прах от ног своих и удаляюсь от Запада. <...> Мой путь — к первоисточнику всех искусств, к Востоку»³⁵³. Именно в это время русские художники и исследователи искусства начинали открывать живописные достоинства русских икон, что и стало называться «иконной лихорадкой».

Виткаций, как и многие русские авангардисты, не избежал влияний восточного искусства и «иконной лихорадки». В непосредственном общении с русскими художниками или через их живопись, которую он видел на выставках, но в его произведениях в России обозначилась ориентация на русскую икону, выраженная в стремлении к примитивизации формы, к работе с чистыми цветами, к построению по-новому композиционного пространства. Сохранилось свидетельство этого влияния в воспоминаниях Дмитрия Философова, который оказался на портретном сеансе у Виткация в начале 1932 года в Польше — «Портрет Д. Философова» (1932, илл. 196). Философов был поражен «артистической фантазией театральных постановок Виткевича», который со своей стороны тоже им заинтересовался³⁵⁴. После портретного сеанса он записал в дневнике: «Виткаций был трезв, рисовал быстро, молча, сказал лишь следующие слова по-польски: лицо — икона... горизонтальная шизофрения... лицо —

³⁵² Кто такой Михаил Ларионов? Подробная художественная биография Михаила Ларионова, одного из идеологов русского авангарда, который спустя сто лет оказался полузабыт на родине // Третьяковская галерея. [Электронный ресурс]. — URL: <https://bm.tretyakovgallery.ru/article/539358711862289041/kto-takoj-mihail-larionov> (дата обращения: 25.10.2021).

³⁵³ Кто такой Михаил Ларионов? Подробная художественная биография Михаила Ларионова, одного из идеологов русского авангарда, который спустя сто лет оказался полузабыт на родине // Третьяковская галерея. [Электронный ресурс]. — URL: <https://bm.tretyakovgallery.ru/article/539358711862289041/kto-takoj-mihail-larionov> (дата обращения: 25.10.2021).

³⁵⁴ *Дюррант Дж. С.* Два портрета Д. В. Философова // Наше наследие : Историко-культурный журнал. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/64061.php> (дата обращения: 27.10.2020).

реальность, искусство — икона... вертикальная шизофрения: прошлое, настоящее, Россия, Польша»³⁵⁵. Исследователь этого эпизода в жизни Философова, Джон Стюарт Дюррант, написал: «В иконообразно исполненном портрете художник сумел отразить тесную связь прошлого и настоящего в личности Философова [...] Дмитрий Владимирович дорожил этим портретом, не расставаясь с ним даже во время пребывания в Отвоцке в последний год жизни»³⁵⁶.

Увлечение востоком, «принцип свободного копирования»... Планы Ларионова были необъятны. Он жаждал внести изменения и в область моды, в том числе мужской, а также в область кулинарии. «Современной кухней лучист решительно недоволен. И хочет предложить человечеству коренную переоценку кулинарных методов и ценностей. <...> Блюда по-ларионовски могут получиться из самых неожиданных сочетаний. Например, Ларионов предлагает рецепт котлет из мяса с ромом и грушей. При этом отвергается и обычная форма котлет, — вместо эллиптической котлета должна иметь форму птицы, цветка, причудливого орнамента»³⁵⁷. Интересно, что Виткаций после возвращения из России в своих романах и пьесах с особой фантазией и чувством юмора относился к вопросу меню своих персонажей. Разнообразие и фантастичность упоминаемых им блюд с экзотическими ингредиентами и названиями поражают воображение читателя и исследователей. Самое интересное, что кухня в духе Виткация сегодня вышла за пределы его произведений в реальную жизнь. Так, в Закопане открыт ресторан кухни Чистой Формы³⁵⁸, название которого повторяет название стихотворения

³⁵⁵ Дюррант Дж. С. Два портрета Д. В. Философова // Наше наследие : Историко-культурный журнал. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/64061.php> (дата обращения: 27.10.2020).

³⁵⁶ Дюррант Дж. С. Два портрета Д. В. Философова // Наше наследие : Историко-культурный журнал. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/64061.php> (дата обращения: 27.10.2020).

³⁵⁷ Крусанов А. Скандальные годы (продолжение) // Крусанов А. Русский авангард 1907–1930 (Исторический обзор) : в 3 т. — 2-е расшир. изд. Т. 1: Боевое десятилетие. Кн. 2. М. : НЛЮ, 2010. С. 21.

³⁵⁸ Kuchnia Czystej Formy. Ze Sławkiem Kardasiem rozmawia Marek Średniwa // Witkacy! — Warszawa : Instytut Witkacego, 2018. Nr 2 (5). S.152-157

Виткация «Бубуя»³⁵⁹, написанного в духе звукописи В. Хлебникова, зауми А. Крученых и польского поэта А. Стерна. А в меню ресторана — блюда с названиями «а ля Виткаций».

Таким образом, художественный метод, который Ларионов провозгласил в 1910-х годах в России «Принципом свободного копирования», очень созвучен одному из главных творческих инструментов Виткация. Польский художник начал применять его уже в ранний период своего изобразительного творчества и продолжил пользоваться еще более широко в послевоенный период. Важным условием для понимания природы этого художественного метода является понимание панживописного характера мышления, свойственного всему новаторскому искусству начала XX века, которое его формировало. Это позволяет сделать важный вывод о том, что русский период биографии и творчества Виткация нельзя ограничить четырьмя годами его фактического пребывания в нашей стране. Полученные в России художественные впечатления, умения, знания и опыт будут переосмысливаться Виткацием до конца жизни и не только питать и обогащать его воображение, но и укреплять в собственных находках, служить ориентиром в правильности того или иного выбора, ощущать себя частью большого художественного сообщества художников-визионеров, новаторов изобразительного искусства XX века.

4.3. Радикализм портретной фирма «С.И. Виткевич» (1925–1939) как отражение нонконформистских стратегий поведения художников русского авангарда начала XX века

В 1925 году Виткаций устраивает в престижном Варшавском Салоне Гарлинского совместно с художником Т. Неселовским художественную выставку картин и снабжает ее необычным каталогом-декларацией. «Выставляю в этом году

³⁵⁹ *Witkiewicz S. I. Varia // Dzieła zebrane : w 25 t. T. 21. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2019. С. 123*

только портреты, поскольку композиции мои никто не ценит, в них никто не нуждается, и никто их не покупает, а критика либо молчит, либо пишет вещи несущественные, либо вообще всякий вздор», — объясняет Виткаций свою позицию в предисловии к каталогу³⁶⁰. В тексте он объявляет о своих намерениях оставить большую живопись. «Сегодня большинство художников — бессмысленные подражатели натуры, и лишь некоторые — последние потомки древних великих родов, гибнут в извращениях и безумии. И в этом фатальность нашего общественного развития, потому что только в извращении и безумии можно достичь величия в определенные эпохи, после чего наступает конец искусства вообще»³⁶¹. В первой декаде 1928 года выйдет первая версия регламента портретной фирмы «С.И. Виткевич», которую художник создаст после ряда лет рисования портретов клиентов на дому. В основу регламента ляжет текст из каталога выставки 1925 года.

Сегодня вопрос о том, чем же была портретная фирма в жизни и творчестве Виткация — творческим тупиком или вторым дыханием, а может быть, просто естественным развитием его изобразительного искусства, продолжает решаться виткацеводами. И. Якимович, В. Штаба, П. Петровский, Б. Згодзинская и др. — каждый из исследователей находит свои нюансы в ответе на этот вопрос. В контексте данного исследования интересно взглянуть на эту страницу творческой биографии Виткация с точки зрения ее связи с русским авангардным искусством. Предлагаемый ракурс интересен еще и тем, что пока не был представлен в польском виткацеведении. Конечно, речь не пойдет о поиске прямых влияний, но, как это было и в предыдущих главах — о параллельности некоторых шагов, духе времени, объединяющих явлениях. С этой позиции наиболее интересны вопрос «конца искусства» и вопрос «стратегии поведения в социуме» Виткация и его «фирмы». Ирена Якимович, например, приходит к выводу, что наиболее существенная функция портретной фирмы находится за пределами отношений

³⁶⁰ *Zgodzińska B.* Witkacy w Słupsku. Firma portretowa S. I. Witkiewicz. Wydanie II, zmienione. Słupsk : Muzeum Pomorza środkowego, 2019. S. 7.

³⁶¹ *Micińska A.* Witkacy. Życie i twórczość. Warszawa : Interpress, 1985. S. 200

«модель — художник», но является реализацией его понимания структуры человеческого существования, будучи одновременно в какой-то мере его образцом. «Допустим, что каждое художественное действие происходит в соответствии с определенными правилами, что всегда идет игра. Игрой Виткация [...] была стратегия безграничных возможностей, применяемая в искусстве авангарда. [...] Михаил Порембский, анализируя проблему наиболее значимых представителей авангарда XX века, утверждал, что у Виткация «искусство переставало быть только искусством, становилось делом общественно-морального выбора, решения, так или иначе понимаемого участия (или отказа от него) в революционных преобразованиях эпохи [...]»³⁶².

Это был вопрос нового взаимодействия современного искусства и социума. Стремительные изменения в обеих областях заставляли любого творца одновременно с художественными вопросами решать вопросы социального характера, заново искать свое место в обществе. Виткацию, как и многим его современникам, было совсем не просто эту задачу решить. В крайних формах эти поиски граничили с отчаянием художников и появлением в их головах таких идей, как идея «конца искусства», «исчерпанности живописи». Это явление было характерно и для европейского, и для американского искусства, но именно в русской авангардной живописи оно проявилось в наиболее ярких формах.

«Нигде не было столь упорного желания довести до конца начатый путь, устремленное движение по одной линии. [...] Дойти до конца, поставить точку, исчерпать все — такова одна из главных целей русского авангарда. [...]», — справедливо отмечает Д. В. Сарабьянов³⁶³. Идейная синхронизация Виткация как живописца-мыслителя с самыми передовыми представителями раннего русского авангарда очевидна. М. Ларионов, Н. Гончарова, М. Матюшин, Д. Бурлюк,

³⁶² *Porebski M. Sztuka a informacja. Kraków : Wydawnictwo Literackie. S.177*

³⁶³ *Сарабьянов Д. В. Творчество В. В. Кандинского и научно-философская мысль XX века // Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // 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).*

П. Филонов, К. Малевич, В. Кандинский, М. Шагал, Л. Попова, О. Розанова, В. Татлин и др. — всем им были присущи максимализм мышления и высокие цели, в достижении которых они были устремлены к крайним пределам. Начав, как и Виткаций, свои новаторские поиски в живописи в начале XX века, к 1910-м годам многие из русских авангардистов смогли найти свою художественную индивидуальность. К середине 1920-х из-за перемен в социальной и политической ситуации в стране перед представителями искусства вновь встала задача изменения курса. Стремительность происходящих событий заставляла совсем новые открытия оставлять ради следующих художественных находок.

Сарабьянов пишет об этом «движении до последней точки», свойственном русским авангардистам. Он отмечает его, например, в стилистических исканиях Ларионова, который, разрабатывая принципы неопримитивизма, все время изменял «образцы для подражания»³⁶⁴. Начав с «провинциальных сцен», он вскоре переключился на «парикмахерские», затем — «солдатская» серия, «Венеры», «времена года». «Казалось бы, художник мог на этом пути где-то остановиться, обрести свою постоянную манеру, достигнув в ее реализации совершенства. Но Ларионову хотелось исчерпать проблему — он не мог задерживаться, не доведя идею до конца»³⁶⁵. Аналогичный путь был и у Малевича, который так же стремительно двигался вперед к своему супрематизму через импрессионизм, модерн, фовизм, кубизм и алогизм. В 1915 году, после создания супрематизма и «Черного квадрата», Малевич объявил о конце предмета в живописи. «Красный квадрат» (1915) стал символом цвета в живописи вообще, что редуцировало цветное богатство до одного символа и обесценивало былое многоцветие

³⁶⁴ Сарабьянов Д. В. Творчество В. В. Кандинского и научно-философская мысль XX века // Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // 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).

³⁶⁵ Сарабьянов Д. В. Творчество В. В. Кандинского и научно-философская мысль XX века // Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // 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).

изобразительных полотен. А в 1918 году, в «Белом квадрате», в третьей фазе супрематизма, Малевич проработал фактуру и объявил о конце живописи. Белое растворилось на белом, выводя изображение «в ноль», что стало вершиной придуманного им супрематизма. Малевич перестал писать холсты и обратился к созданию философии супрематизма.

К мысли о конце станковой живописи пришла также Л. Попова вместе с А. Родченко, В. Степановой и другими живописцами. Во времена работы ГИНХУКа Попова с ее идеей «живописной архитектоники» «неукоснительно следовала к исчерпанию той проблемы, которая возникла в момент сопоставления возможностей живописи с идеей архитектурного строения не только архитектурного сооружения, но и мира в целом»³⁶⁶. Эта «маниакальная последовательность» русских авангардистов «дойти до конца» «объясняется тем, что искусство было поглощено «вышестоящими» задачами. Решались общие проблемы бытия [...]», — так объясняет это явление Сарабьянов³⁶⁷.

Виткевич, объявляя о своем уходе из «большой живописи», без сомнения, находился в очень похожей ситуации. Портрет универсума, онтология мира в рамках собственного художественного стиля в живописи были им к концу 1924 года уже созданы. Но означал ли переход в «прикладную» область живописи, к которой Виткевич относил портретирование, остановку развития его изобразительного искусства? Конечно, нет. Отвечая на вызов социальных перемен, Виткевич, как художник, поменял лишь внешнюю форму коммуникации с обществом, но на деле вступил в самый зрелый этап своего изобразительного творчества, владения живописным мастерством.

³⁶⁶ Сарабьянов Д. В. Творчество В. В. Кандинского и научно-философская мысль XX века // Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // 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).

³⁶⁷ Сарабьянов Д. В. Творчество В. В. Кандинского и научно-философская мысль XX века // Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // 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).

В послереволюционные времена похожие перемены происходили и в художественной жизни русского авангарда. Идеализм и высокие идеи переустройства мира и создания портрета универсума авангардистов 1910-х годов теперь сменяла идея полезности художественного творчества обществу, служения народу. Многие русские авангардисты проявляли интерес к прикладному искусству, делали эскизы для производства посуды, мебели, одежды, тканей и т.д. Виткаций с сожалением отмечал это смещение акцента в назначении искусства в сторону прикладного характера. Открывая портретную фирму, он вполне сознательно обостряет проблему в свойственной ему гротескной манере, акцентируя внимание на своем мастерстве портретиста как ремесленника и на желании просто зарабатывать себе на хлеб. Но, разумеется, вопреки декларациям «ремесленника» от искусства, Виткаций оставил себе пару лазеек в «Регламенте», где бы он мог по-прежнему чувствовать себя артистом, творцом. Интересна параллель с творческим путем Малевича, который, оставив живопись в 1919 году по причине ее «конца», вопреки собственным прогнозам, вновь начал писать в 1928 году. Этот этап продлился до смерти художника, и сегодня именно этот, постсупрематический период, считается самым интересным и самым ценным этапом его изобразительного творчества, не умаляя, разумеется, его предыдущие достижения.

Виткаций сегодня тоже известен широкой публике, прежде всего, своими произведениями портретной фирмы, которая, начав работу в 1925 году, просуществовала до 1939 года. В рамках ее деятельности Виткаций написал несколько тысяч произведений, «создал единственную в своем роде галерею фигур, типов и лиц Межвоенной Польши. Беспрецедентное общественно-художественное явление, каким была портретная фирма «С.И. Виткевич», и по сей день возбуждает интерес своих современников и является темой ряда исследований»³⁶⁸.

Виткация сравнивают иногда с эпатажным Дюшаном, который тоже пережил в своем творчестве этап «конца живописи». Французский художник в поисках

³⁶⁸ *Zgodzińska B. Witkacy w Słupsku. Firma portretowa S. I. Witkiewicz. Wydanie II, zmienione. Słupsk : Muzeum Pomorza środkowego, 2019. S.7.*

выхода двинулся в сторону расширения границ искусства. Дюшан стал осваивать сферу обычной жизни, изменяя ракурс видения на обыденные предметы и действия, пытаясь увидеть в них искусство. Действительно, своим провокативным поведением в социуме, эпатажностью поступков, созданием своего рода из обыденных вещей «театра жизни» Виткация можно сопоставить с французским живописцем. И Виткаций, и Дюшан находятся в одном ряду своеобразных предшественников современного акционизма в искусстве. Но западные художники, Дюшан в их числе, никогда не уравнивали свои искания в искусстве с философскими поисками устройства бытия, как это делали русские авангардисты 1910-х гг. и как это делал в своем изобразительном искусстве Виткаций.

Символическим окончанием периода «большой живописи» в творчестве Виткация (1918–1924) можно считать автопортрет Виткация «Последняя сигарета приговоренного» (1924, илл. 197). С автопортрета прямо на зрителя устремлен напряженный взгляд автора, выражение лица которого абсолютно биполярно. С одной стороны, укор в глазах и плотно сжатые губы с опущенными вниз уголками рта, характеризуют «загнанного в угол человека». С другой стороны — контрастная светомоделировка лица Виткация передает крайнее напряжение персонажа, образ сконцентрирован и внутренне сжат так, что художник похож не только на обиженного ребенка, но и на боксера в боевой стойке перед финальным нокаутирующим ударом. Красно-зеленая драпировка ткани на заднем плане, остроконечной, как ель, формы, отражает остроту переживания героя, однако свет за приоткрытой дверью в правом верхнем углу картины все же внушает скорее оптимизм, чем разочарование.

Польский искусствовед Беата Згодзинская задается абсолютно правильным вопросом о том, как могло произойти, что такая совершенно естественная, утилитарная вещь, как «создание художником портретов по заказу и извлечение из этого финансовой прибыли»³⁶⁹, в исполнении Виткация вдруг превращается в некий особенный, полный различных дополнительных смыслов акт? Ответ на этот

³⁶⁹ *Zgodzińska B.* Witkacy w Słupsku. Firma portretowa S. I. Witkiewicz. Wydanie II, zmienione. Słupsk : Muzeum Pomorza środkowego, 2019. S. 8.

вопрос связан не только с областью искусства, но и с социальной сферой. XX век, помимо стилистических преобразований, происходивших в самой живописи, принес в искусство понятие художественного рынка. Художник теперь ощутил необходимость решения дополнительных задач — продумывать и формировать собственную стратегию поведения. Стало важным не только какие картины пишет художник, но и как он это делает, что говорит и что думает, как контактирует с публикой. Поведение художника существенно влияло на восприятие творчества мастера и определяло его финансовый успех. Лучше всего «продавались» скандал и эпатаж, и художники начала XX века очень быстро это поняли.

Четырехлетнее пребывание в военно-революционной России внесло существенный вклад не только в отношении к живописи, но и в понимание Виткевичем стратегии поведения художника-авангардиста в борьбе за новую роль в современном ему обществе. В России он мог воочию наблюдать многочисленные примеры этой борьбы, поскольку она часто происходила шумно и весело. «Решалась магистральная задача продвижения нового искусства в обществе», — пишет Е. Турчинская³⁷⁰. Исследовательница выделяет как наиболее значимую и яркую фигуру в решении данной задачи в русском авангарде художника с выраженным «игровым» сознанием Давида Бурлюка, «авторская воля которого часто оказывалась выше творческих амбиций»³⁷¹. Интересна и показательна деятельность Д. Бурлюка не только в 1910-е годы, когда боевой дух «отца русского футуризма» только формировался, но и в 1921–1922 годах, когда он проявил себя как настоящий «бизнесмен от искусства». Благодаря его деловым качествам поэты и художники группы «Гилея», «обращая профанов в футуризм», смогли показать всей России новое искусство, совершив турне от Москвы и Петрограда до Дальнего Востока и Японии. Бурлюк в каждом из городов по маршруту следования турне применял одну и ту же продуманную схему. Вначале в каждом новом городе должна была быть предварительная презентации будущей выставки, состоящая из

³⁷⁰ Турчинская Е. Ю. Давид Бурлюк и Петербург // Научные труды. Вып. 40: Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2017. С. 143.

³⁷¹ Турчинская Е. Ю. Давид Бурлюк и Петербург // Научные труды. Вып. 40: Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2017. С. 143.

общения с редакцией местной газеты, показательных творческих актов на публике с целью привлечения ее внимания к предстоящему событию. Схема работала безотказно, реакция зрителя была предопределена волей художника, что позволяло ему чувствовать себя хозяином положения и управлять ситуацией. Одновременно решалась большая задача «создания новой технологии продвижения продукции на художественном рынке»³⁷².

Деятельность Виткация в рамках «Портретной фирмы» имеет подобную природу. Совершая определенные шаги, художник словно предвосхищал или программировал реакцию клиента. Эпатажное открытие в престижном салоне, последующие анонсы в прессе о прибытии фирмы из Закопане в Варшаву («Фирма информирует о своем прибытии»), гастрольные поездки фирмы по городам с целью поиска клиентуры. Кроме того, место портретных сеансов было оформлено подобно мастерской парикмахера или фотографа — предусмотрен уголок ожидания с журналами, чтобы скоротать время. Особенное поведение художника во время сеансов тоже было частью сценария — клиент освещался ярким прожектором, а художник, симулируя «муки творчества», мог начать выть, как собака, визжать, как поросенок, или мычать, как бык. Провокативным было само содержание созданного Виткацием регламента фирмы с эпитафией: «Клиент должен быть доволен. Недоразумения исключены». В прайс-листе клиенту предлагались типы портретов на выбор — от самого дорогого, натуралистического, до абстрактного портрета, т.е. изображения «свободной психологической интерпретации согласно видения фирмы»³⁷³. В первом издании регламента было 5 типов портретов, во втором — 7, и к ним еще 17 параграфов разных требований, условий, сценариев поведения художника и клиента. В психологической ловушке

³⁷² Турчинска, Е. Ю. Давид Бурлюк и Петербург // Научные труды. Вып. 40: Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2017. С. 143.

³⁷³ Witkiewicz S.I. Regulamin Firmy portretowej „S.I. Witkiewicz”, Warszawa, 1932 // *Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. 298 s.; wklejanie.

«изначально оказывались тщеславие и снобизм клиента, и потому любой выбор в рамках регламента ставил выбирающего в неоднозначное положение»³⁷⁴.

Каждый из пунктов «Регламента» прекрасно представила и проиллюстрировала конкретными примерами хранитель коллекции портретов Виткация в Слупском музее Средиземноморья Б. Згодзинская³⁷⁵. В ее альбоме «Портретная фирма «С.И. Виткевич»» представлены примеры всех типов портретов³⁷⁶. Например, так называемый «вылизанный» тип А, который более всего подходил, как считал Виткевич, для создания женских портретов (илл. 198, 199). Тип Б — не такой «гладкий», как тип А, но все еще лояльный к клиенту (илл. 200, 201). В типе Б + Д автор претендует на большую художественную свободу, элемент художественной «игры», когда он может позволить себе карикатурную деформацию в изображении портретируемого, придание «демонизма» женской красоте и т.д. (илл. 202, 203). Интересны и типы Д, Е и их производные — в них автор применял экспрессивные художественные приемы, демонстрировал их разнообразие и выразительность, но при этом не использовал «стимулирующих» веществ, как обещал это делать в другом типе — Ц (илл. 204—208).

³⁷⁴ *Sztaba W.* Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. S. 114

³⁷⁵ *Zgodzińska B.* Witkacy w Słupsku. Firma portretowa S. I. Witkiewicz. Wydanie II, zmienione. Słupsk : Muzeum Pomorza środkowego, 2019. 80 s.

³⁷⁶ Краткое описание основных типов портретов из регламента фирмы: Тип А. — наиболее «вылизанный» тип. Более подходит лицам женским, чем мужским. Исполнение «гладкое», с определенной утратой характерности в пользу приукрашивания, с акцентом на «красивость». Тип Б. — более характерный, но без тени карикатурности. Техника более шероховатая, чем в типе А., с некоторым усечением индивидуальных черт, что не исключает «красивости» в женских портретах. Отношение к модели объективное. Тип Б. + д. - усиление характера, граничащее с карикатурностью. Голова больше натуральной величины. Возможность сохранения в женских портретах «красоты», и даже ее усиление в сторону, так называемого, «демонизма». Тип Ц. (и производные от него типы) — исполняются при помощи алкоголя и наркотиков высшего порядка — в настоящее время исключено. Характеристика модели субъективная — карикатурное усиление, как формальное, так и психологическое не исключается. В результате это абстрактная композиция, или, так называемая, «Чистая Форма». Тип Д. — те же самые результаты, но достигаемые без дополнительных искусственных средств. Тип Е. — Свободная психологическая интерпретация согласно интуиции фирмы. Детский Тип — (В. + Е.) — По причине подвижности детей исполнение чистого типа Б. невозможно — исполнение скорее эскизное.

В портретной фирме стратегией становятся и предшествующие творческому акту действия художника, и процесс создания произведения. Автор теперь управляет логически обоснованным и даже механистичным творческим актом. Уникальность каждой живописной работы в фирме заменяется серийностью, многократными повторениями приемов, мотивов. Но парадоксальность серийности рисунка в работах «по заказу» состояла в том, что они позволяли художнику выходить на другой уровень самого процесса творчества, связанного с влиянием подсознания на автоматизм рисунка. Виткацию это было интересно, т.к. он искал в этом дополнительные художественные ценности. За завесой «производственного антуража» Виткаций сохраняет свою личную территорию большого и серьезного отношения к искусству. В придуманной им градации типов на практике все время возникают новые варианты и комбинации, дополнительные условия и обстоятельства создания портрета — количество выкуренных сигарет, выпитых чашек кофе, кружек «пифка» и т.п. Художник фиксирует их подобно ученому профессору, ведущему большой многолетний эксперимент в своей «лаборатории». Парадоксально — чем тщательнее демонстрируются наблюдения и их фиксация, тем более отстраненно они воспринимаются, в чем проявляется присущее Виткевичу умение показать в одном явлении противоположные смыслы.

В четвертом пункте регламента фирмы описан тип Ц, что подразумевает портреты «Чистой Формы», т.е. область чистого искусства. Виткевич перечисляет многочисленные его комбинации — Ц, Ц + Ко, Эф, Ц + Н, Ц + Ко + Эф, Меск Мерк, Тип Пейотл и т.д. (илл. 209–211). Автор поясняет, что этот тип выполняется в измененном состоянии сознания — при помощи водки и «наркотиков высшего порядка»³⁷⁷. Виткаций даже не указывает стоимости таких портретов, тем самым словно обозначая область творчества, куда он войдет только по своему желанию, а не под влиянием внешних обстоятельств, воли клиента, его денег и т.д. Такова особенность стратегии поведения художника.

³⁷⁷ *Witkiewicz S.I. Regulamin Firmy portretowej „S.I. Witkiewicz”, Warszawa, 1932 // Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. 298 s.; wklejanie.*

Как известно, первые художественные работы под воздействием психотропных средств Виткевич выполнил в России. В богемных кругах двух столиц, как и во всей Европе в это время, практика поиска новых поэтических миров путем воздействия на сознание различными препаратами была распространена широко еще с конца XIX века. «...Сильнейшее воздействие всякого рода оккультных доктрин и практик испытывали не только [...] Брюсов и Вяч. Иванов, но и М. Волошин, и Андрей Белый [...], и К. Бальмонт, и Эллис, и ряд менее значительных фигур. Но, как ни парадоксально, едва ли не большее воздействие оккультизм и пр. оказали на постсимволистскую культуру. Помимо очевидных эзотерических корней творчества Василия Кандинского или Казимира Малевича, Михаила Чехова или Бориса Поплавского, даже те авторы, которые [...] всячески противостояли попыткам «познать непознаваемое» [...], на деле вступали с эзотеризмом в сложные отношения, [...]»³⁷⁸. О позиции Виткевича-художника между наукой и искусством говорил, например, Стефан Шуман: «Художник в Виткевиче создает цветы искусства, полные реальной красоты, удивительные, очаровательные, фантастические, новые цветы; второй человек в нем, эдакий ботаник, обрывает лепестки и листики и как ребенок ищет, где находится «душа» красоты и сущность этого цветка»³⁷⁹. В конце 1920-х гг. у себя на родине Виткевич, подобно русским ГИНХУКовцам, «открывает» своего рода «лабораторию» и продолжает начатые в России исследования по изучению воздействия различных психотропных препаратов на свои психику и творчество. Он так же, как и представители «Отдела органической культуры» (1923–1926) во главе с Матюшиным, работает с психофизическими свойствами человеческого организма, оказывая на него воздействие и изучая полученную реакцию, которая, по задумке, должна отразиться на результатах акта творчества. С 1928 года в течение 4 лет Виткевич вместе с доктором Теодором Бялыницким-Бируля у него на вилле в Закопане проводит контролируемые наркотические эксперименты с галлюциногенными препаратами пейотлом и мескалином. В дружеском кругу

³⁷⁸ Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М. : НЛО, 1999. С.15.

³⁷⁹ Szuman S. Zwiążenie sztuki o Samej Sobie // Gazeta Literacka. 1932. Nr. 5. S. 70–71.

участники называют эти собрания «оргиями». В обмен на участие в сеансах Виткевич предоставлял доктору, по договоренности, выполненные в измененном состоянии сознания его портреты и портреты членов его семьи. Свои же наблюдения и впечатления Виткевич описал в книге «Наркотики» в 1929–1930 годах, которую опубликовал в 1932 году.

Уместно вспомнить, что теоретик авангардного искусства Кульбин, будучи медиком по образованию, написал и защитил докторскую диссертацию — «К вопросу о влиянии хронического отравления этиловым алкоголем и сивушным маслом на животных»³⁸⁰. Он даже предлагал внедрить единицу измерения чувствительности организма к алкоголю «Кульбину». Виткаций с его опытом мог смело предложить миру свою единицу измерения, например, силы экспрессивности в живописи и составить формулу, выражающую ее зависимость от принятого художником вещества. «1 Виткаций», или «1 Виткевич», а может быть, «1 Игнаций» — здесь можно пофантазировать.

«Благодаря освобождению автоматизма двигательных механизмов они (эксперименты) принесли новые формальные ценности, главным образом в области того, что Виткевич называл «трактовкой формы», но, кроме этого, освобождали определенные духовные силы, которые — как утверждают свидетели происхождения — добывали из рисунка существенные скрытые черты личности, ее психики, часто далекие от внешнего вида модели»,³⁸¹ — так описала итоговую одну из этих сессий Якимович. Глядя на портреты «психотропной лаборатории» Виткация, можно одновременно выделить несколько слоев прочтения этих экспрессивных изображений. Во-первых, модель остается всегда узнаваема, что позволяет связывать этот тип рисунка с жанром портрета в традиционном смысле. Во-вторых, всегда есть выраженное присутствие самого художника — ощущение,

³⁸⁰ *Кульбин Н. И.* Алкоголизм : К вопросу о влиянии хронического отравления этиловым алкоголем и сивушным маслом на животных : дис. на степ. д-ра мед. Н. И. Кульбина. СПб. : Воен. тип., 1895. (Серия диссертаций, допущенных к защите в Императорском Воен.-мед. академии в 1895–1896 учеб. г.; № 7). [4], 179 с.

³⁸¹ *Jakimowicz I.* O wielorakiej funkcji portretu. Kilka uwag w związku z Firmą Portretową «S. I. Witkiewicz» // *Jakimowicz I.* System i wyobrażenia. Wokół malarstwa Witkacego. Wrocław : Wiedza o kulturze, 1995. S. 50

что перед нами не столько чей-то портрет, сколько автопортрет самого Виткация. Даже когда он пишет женские образы, кажется, что в них меньше присутствует собственно модель, сколько страх автора перед женщиной вообще, опасность быть поглощенным ее природной привлекательностью, страх потери себя в близких отношениях и т.д. Что позволяет видеть в этих портретах такую же психотерапевтическую функцию, какая была в довоенных «Чудовищах». Как известно, Виткаций «проживал» в этих юношеских композициях многие свои проблемы, страхи, тревоги и т.п. В портретах, особенно в типе «Ц», он делает то же самое, но другим художественным языком.

На примере портретов Нэны Стахурской можно проследить, как одна и та же модель рождает самый широкий диапазон стилистических вариантов ее художественных изображений. От эстетически приятных в типе Б + Е (илл. 212, 213) до «мескалиново-кокаиновой» (илл. 214) или «пейотловой» версий (илл. 215). Гармония модерна и дисгармония экспрессионизма в равной мере важны в портретной фирме Виткация и одновременно они теряют свою самооценочность и обособленность. Средства художественной выразительности всех направлений становятся только инструментами, которыми художник свободно пользуется по своему усмотрению. Виткаций ставит перед собой не только эстетическую, но и более важную задачу — устройства Бытия. «Виткаций стремится не в гротеск и не в деформацию, потому, что они отсылают к предмету, пусть и деформированному; он же отсылает представляемую вещь к не-вещи, но к хаосу, неупорядоченной материи, как случайные пятна и потеки на стене, в которых, следуя за Леонардо или сюрреалистами, можно что-то рассмотреть»³⁸².

Подобно русским поэтам-футуристам Велимиру Хлебникову, Алексею Крученых, Василиску Гнедову, которые в заумной поэзии отражали вибрации Вселенной, так и Виткевич в эстетике хаоса спонтанных портретов ищет портрет своего Космоса. «Рисунок Виткация играет с мыслью, что его целью могла бы быть

³⁸² *Sztaba W.* Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. S.118

модель»,³⁸³ — так определяет это состояние В. Штаба. А Жиль Делез по поводу аналогичного хаоса, но в живописи другого художника — Френсиса Бэкона, замечает, что это был хаос лишь «по отношению к фигуративным данностям, но зародыш ритма по отношению к новому порядку живописи»³⁸⁴.

В этом хаотическом порядке вновь узнаются эстетика и философия органической живописи и органического мировоззрения, которые остаются узнаваемы и в портретной фирме Виткация. Стилистика некоторых его портретов современников очень самобытна (илл. 216–220). Короткие рваные, слегка волнистые штрихи, словно живые, выползают из небытия, из глубины или с обратной стороны картины. Они стремятся в зону «сборки», к месту «явления» лица героя портрета, где каждый штрих, как намагниченный, в нужный момент займет нужное положение. Но явленный из небытия лик кажется зыбким, мы видим лишь миг его существования, а в следующий — он может стать другим или исчезнуть вовсе, чтобы явиться вновь, олицетворяя тем самым вечное движение жизни.

Как представляется, главным итогом деятельности «Портретной фирмы» Виткация можно назвать абсолютную творческую свободу, которую Виткевич получил в рамках созданной им структуры. Отгородившись от публики регламентом, он доверился искусству живописи и жизни как двум стихиям, тем более что к этому моменту они обе в его судьбе уже были плотно переплетены. «Виткаций сбежал от всех смыслов так, чтобы ни один из них не стал направляющим и руководящим»³⁸⁵. «Портретная фирма» стала завершающей фазой изобразительного творчества Виткация, в которой он проявил себя максимально многогранно. В рамках одного жанра Виткаций полностью раскрыл свое мастерство, свободно владея различными стилями — от современного ему

³⁸³ *Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. S.117*

³⁸⁴ *Делёз Ж. Френсис Бэкон. Логика ощущения / пер. с фр. А. В. Шестакова. СПб. : Machina, 2011. С. 108.*

³⁸⁵ *Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. S.114*

варианта реалистического письма до радикального экспрессионизма, при котором начинает исчезать и растворяться само изображение. Стратегия создания и функционирования фирмы сближает польского художника со многими представителями русского авангардного искусства. Максимализм мышления новаторов в искусстве имел интернациональный характер, тем не менее знакомство Виткация с самыми радикальными формами его проявления в военно-революционной России оставило очень глубокий след в его сознании. Опыт русского авангарда существенно отразился не только на стилистике его изобразительных произведений, но и на стратегии его поведения в условиях изменяющегося социума, зарождающегося художественного рынка, на образе жизни, который он вел и произведениях, которые создавал.

Изучение и анализ послевоенного этапа живописного творчества Виткевича, таким образом, показали многомерную и многоплановую связь его искусства с достижениями и целями русского живописного авангарда. Влияние русского авангарда заметно в стилистических приемах, которые Виткаций впитал в период пребывания в нашей стране, адаптируя и видоизменяя их под задачи собственного изобразительного искусства. По примеру наиболее передовых и ярких живописных концепций русского авангарда Виткаций сформировался как художник-мыслитель и сумел языком живописи выразить на полотне свои представления об устройстве Бытия, показать свою картину мира. Так же, как русские авангардные художники-концептуалисты, Виткаций создал объясняющие и дополняющие его живописную концепцию тексты, которые стали неотъемлемой частью его изобразительного искусства. При этом Виткаций, будучи очень восприимчивым автором, оставался собой и всегда видоизменял и перерабатывая любые чужие идеи, пропуская их через призму собственной индивидуальности. Поэтому и стилистически, и концептуально он не повторил никого из известных сегодня лидеров русского авангарда, но создал и сохранил собственное лицо, соединив в своем варианте экспрессионизма достижения западных и восточных новаторов. В то же время именно российский художественный опыт помог сформироваться Виткацию как художнику «новой меры» и стать неисчерпаемым источником идей и стратегий

поведения в жизни и в творчестве, навсегда изменив масштаб его мышления, художественно-эстетические идеалы и ценности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги проведенному в диссертации исследованию, представим следующие выводы, которые сделаны согласно поставленным в работе задачам.

В живописном творчестве Виткация выделено четыре периода: ранний (1900–1914); русский (с октября 1914 до конца июня 1918); период большой живописи (июль 1918 — конец 1924) и заключительный — портретной фирмы (1925–1939). Созданная структура позволила выявить особенности пластического мышления художника в каждом из периодов и проследить влияние на его изобразительное творчество искусства русского авангарда. Несмотря на то, что русский период был самым коротким в биографии Виткация, трудно переоценить важность и значение четырех лет, проведенных художником в нашей стране. В России Виткаций обрел совершенно новый концептуальный подход к собственному изобразительному искусству, создал новый инструментарий, который будет служить ему и после возвращения на родину, позволит раскрыть свой художественный и интеллектуальный потенциал в полной мере.

В ранний период живописного творчества Виткаций довольно стремительно прошел путь от живописи в натуралистическом стиле, с которой началось его обучение ремеслу художника, до освоения приемов новых стилей европейской живописи — модерна, символизма, импрессионизма. До момента прибытия в Россию в 1914 году в живописи Виткация сохранялась стилистическая двойственность. Он дебютировал с реалистическими пейзажами, но уже через несколько лет показал себя как автор скандальной графической серии, которая продемонстрировала его стремление к новому изобразительному языку, поиску новых форм, экспрессивному выражению чувств, нарушению социальных и эстетических табу. Его раскрепощение в России как живописца нового типа стало закономерным продолжением начатого процесса его стилистической модернизации. Важным фактором произошедших с Виткацием перемен в России стала абсолютная готовность художника к ним, а, с другой стороны, — уникальность интеллектуально-художественной среды раннего русского

авангарда, в которой он оказался. В России художник не только обогатился новыми теоретическими идеями и стилистическими приемами в живописной практике, но и смог по-новому применить свой интеллектуальный, творческий потенциал, художественный опыт, которыми он обладал ранее.

Взаимодействие Виткация с художественной жизнью Петрограда было тесным и плодотворным. Полученный в России опыт и знания существенно расширили творческий диапазон умений и навыков Виткация. Он был хорошо знаком с основными фигурами русского новаторского искусства начала XX века и с их творчеством, знал особенности их художественных стилей, теоретические взгляды на современное изобразительное искусство и на театральное. Участие в организации и деятельности успешного театрального проекта петроградской Полонии — Литературно-Художественного театра, открыло его потенциал художника-сценографа, постановщика, драматурга, теоретика искусства, публициста и художественного критика. А уверенное и яркое участие в кульминационном событии художественной жизни петроградской Полонии военного времени — благотворительной выставке польской живописи, окончательно укрепило его как современного авангардного живописца, универсального художника нового типа — мыслителя, визионера, исследователя.

Рассмотрение отдельных аспектов эстетической теории Виткация, изложенной им в «Новых формах в живописи и вытекающих отсюда недоразумениях» (1919), показало тесную взаимосвязь основных идей этой работы с теоретической мыслью авангардного искусства 1910-х годов. Виткаций не просто впитал и систематизировал опыт российской теоретической мысли десятих годов (Кандинского, Малевича, Филонова, Ларионова, Гончаровой, Розановой и др.), но и сумел обогатить ее собственными находками и наблюдениями. Отдельные аспекты «Новых форм» сегодня могут быть соотнесены не только с теоретическими работами российских авангардных живописцев, но и с работами российских философов — В. Розановым, В. Ивановым, Н. Бердяевым и др. Анализ средств художественной выразительности «русского» изобразительного материала Виткевича показал их

тесную взаимосвязь с художественными приемами, навыками и мировоззрением русских авангардных живописцев. Виткевич в России начал активно осваивать широкие возможности экспрессионизма, создал собственную живописную концепцию, в основе которой формообразующий принцип живой саморастущей формы, работа со светоносностью цвета, свободная (стихийная) композиция, расширение диапазона тем для создания изобразительных произведений. И эстетическая теория современной живописи Виткация, и его живописная концепция, появившиеся в России, во многом впитали в себя положения одного из наиболее популярных в художественной и философской среде начала XX века природоориентированных принципов — органицизма.

Обретенный в России художественный опыт и знания дали мощный толчок развитию изобразительного творчества Виткация после возвращения из России. Новыми художественными средствами художник стал создавать композиции, которых у него не было до войны, — масштабные по замыслу и по исполнению. Влияние русского опыта в этом не подлежит сомнению, поскольку именно знакомство с концептуальной живописью русских авангардистов дало Виткацию образцы произведений с выраженным философским или онтологическим аспектом, когда язык художественных образов и приемов подчинялся общей задаче — выразить сущность и порядок Бытия. После возвращения из России Виткаций стал развивать созданную в России собственную живописную концепцию, которая во многом опиралась на естественно-научные знания, органическую природу Сущего. В рамках стилистики этой концепции Виткаций создал множество композиций с самыми разнообразными сюжетами, в которых языком пластики и художественных образов представил миру собственное понимание устройства Бытия, свою картину мира.

Портретная фирма «Станислав Игнаций Виткевич» стала завершающей фазой изобразительного творчества Виткация, в которой он проявил себя многогранно, как мастер, свободно владеющий различными стилями — от натурализма до экспрессионизма. Стратегия создания и функционирования фирмы сближает польского художника со многими представителями русского

авангардного искусства. Максимализм мышления новаторов в искусстве имел интернациональный характер, знакомство Виткация с самыми радикальными формами его проявления в военно-революционной России оставило глубокий след в его сознании. Опыт раннего русского авангарда существенно отразился не только на стилистике его живописи, но и на стратегии его поведения в условиях изменяющегося социума, зарождения художественного рынка, на образе жизни, который он вел, и произведениях, которые создавал.

Влияние русского авангарда на художественный стиль живописи, эстетические взгляды и мировоззрение Виткация трудно переоценить. Доказательная база, представленная в диссертации, подтвердила ранее признанное, но не обоснованное в полной мере влияние искусства раннего русского авангарда на изобразительное творчество Виткация. Оказавшись внутри процесса рождения и существования уникального явления мирового искусства — русского живописного авангарда, Виткаций сумел стать его полноправной частью, что навсегда изменило глубину и масштаб произведений его изобразительного творчества, эстетического и философского мышления. Это позволяет говорить о том, что в формировании уникальной художественной индивидуальности Виткация изобразительному искусству русского авангарда принадлежит решающая роль.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

Российская Национальная библиотека (РНБ)

1. Столица и усадьба : Журнал красивой жизни. — Пг. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1915.
2. Столица и усадьба : Журнал красивой жизни. — Пг. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1916.
3. Столица и усадьба : Журнал красивой жизни. — Пг. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1917.
4. Столица и усадьба : Журнал красивой жизни. — СПб. ; Пг. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914.
5. Dziennik narodowy. — Piotrogród, 1918.
6. Dziennik Piotrogradzki : Organ kolonij polskich w Cesarstwie Rosyjskim. — Piotrogród, 1914.
7. Dziennik Piotrogradzki : Organ kolonij polskich w Cesarstwie Rosyjskim. — Piotrogród, 1915.
8. Dziennik Piotrogradzki : Organ kolonij polskich w Cesarstwie Rosyjskim. — Piotrogród, 1916.
9. Dziennik Piotrogradzki : Organ kolonij polskich w Cesarstwie Rosyjskim. — Piotrogród, 1917.
10. Dziennik Polski. — Piotrogród, 1916.
11. Dziennik Polski. — Piotrogród, 1917.
12. Głos Polski : tygodnik ilustrowany, polityczny, społeczny i literacki. — Piotrogród, 1914.
13. Głos Polski : tygodnik ilustrowany, polityczny, społeczny i literacki. — Piotrogród, 1915.

14. Głos Polski: tygodnik ilustrowany, polityczny, społeczny i literacki. — Piotrogród, 1916.
15. Głos Polski: tygodnik ilustrowany, polityczny, społeczny i literacki. — Piotrogród, 1917.
16. Kurjer Nowy : dziennik polityczny, społeczny I literacki. — Piotrogród, 1916.
17. Kurjer Nowy : dziennik polityczny, społeczny I literacki. — Piotrogród, 1917.

Литература

18. Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.) : Теория. История. Поэтика : в 2 т. — М. : ИМЛИ РАН, 2010. — 702 + 598 с.
19. *Азизян, И. А.* Диалог искусств XX века. — М. : Изд-во ЛКИ, 2008. — 573 с.
20. *Аккатино, А.* Таланты без поклонников : Аутсайдеры в искусстве. — М. : Слово, 2020. — 301 с.
21. *Андреева, Е. Ю.* Органическая концепция русского авангарда. Некоторые примеры // Перекресток искусств Россия — Запад / под ред. Е. В. Ключиной. — (Серия: Труды исторического факультета СПбГУ. — Т. 25). — СПб. : Изд-во СПбГУ, 2016. — С. 142–152.
22. Аристарх Лентулов. Плоть вещей = Aristarkh Lentulov. Flesh of things : кат. выст. в галерее «Наши художники» 19 сент. — 21 дек. 2014 г. — СПб. : Петроний, 2014. — 100 с. : ил.
23. *Арпентьева, М. Р.* Космические путешествия и трансформации самосознания и мирознания человека // Космизм и органицизм: эволюция и актуальность : материалы V Междунар. науч. конф. 27–28 окт. 2017 г. / под ред. О. Д. Маслбоевой, И. А. Сафронова. — СПб. : Изд-во СПбГЭУ, 2018. — С. 99–107.
24. *Асафьев, Б. В.* Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке // Избранные труды : в 5 т. — Т. 4. — М. : Изд-во АН СССР, 1955. — 440 с.
25. *Б. п.* Мобилизация футуристов // Раннее утро. — 1913. — № 287. — 13 дек. — С. 4.

26. *Базилевский, А.* Виткевич: повесть о вечном безвременье. — М. : ИМЛИ им. А. М. Горького РАН ; Наследие, 2000. — 200 с.
27. *Базилевский, А. Б.* «Имя трагедии — мнимость» // Виткевич, С. И. Ненасытимость. — М. : Вахазар ; Рипол Классик, 2004. — С. 627–634.
28. *Базилевский, А. Б.* Виткевич: Будущее как наркотик // Виткевич, С. И. Наркотики ; Единственный выход. — М. : Вахазар ; Рипол Классик, 2003. — С. 7–32.
29. *Базилевский, А. Б.* Виткевич: Разговор по существу // Виткевич, С. И. Сапожники. — М. : Известия, 1989. — С. 5–14.
30. *Базилевский, А. Б.* Гротеск в польской и русской литературе XX века (С. И. Виткевич и А. Платонов) // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов : Докл. рос. делегации : XII Международный съезд славистов. — М. : Наследие, 1998. — С. 221–228.
31. *Базилевский, А. Б.* Диалектика безысходности // Виткевич, С. И. Прощание с осенью. — М. : Вахазар ; Рипол Классик, 2006. — С. 456–461.
32. *Базилевский, А. Б.* Отповедь невразумятице // Виткевич, С. И. Странность Бытия : Философия, эстетика, публицистика. — М. : Вахазар ; Пултуск : Гуманит. акад., 2013. — С. 703–704.
33. *Базилевский, А. Б.* Польские версии авангардизма // Авангард в культуре XX века : 1900–1930. Теория. История. Поэтика : в 2 кн. — Кн. 2. — М. : ИМЛИ РАН, 2010. — С. 565–596.
34. *Базилевский, А. Б.* С. И. Виткевич — патрон и практик трансавангарда // Польская культура в зеркале веков / сост., отв. ред. И. Светлов. — М. : Материк, 2007. — С. 111–135.
35. *Базилевский, А. Б.* Станислав Игнаций Виткевич: Единство во множестве // Польша. — 1985. — № 9. — С. 27.
36. *Базилевский, А. Б.* Творчество Станислава Игнация Виткевича и польская литература гротеска : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.05. — М. : ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2000. — 42 с.

37. *Базилевский, А. Б.* Театральные диверсии Виткевича // Виткевич, С. И. Дюбал Вахазар и другие неэвклидовы драмы. — М. : ГИТИС ; Вахазар, 1999. — С. 5–20.
38. *Базылёв, Л.* Поляки в Петербурге / пер. с пол. Ю. Н. Беспятых. — СПб. : Изд-во РНБ, 2003. — 450 с.
39. *Белый, А.* Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. — М. : Республика, 1994. — 528 с.
40. *Белякаева-Казанская, Л.* Эхо Серебряного века : Малоизвестные страницы петербургской культуры первой трети XX в. — СПб. : Канон, 1998. — 302, [1] с. : ил.
41. *Бенуа, А.* Дневник художника // Речь. — 1913. — 21 окт.
42. *Бердяев, Н. А.* Кризис искусства. — Репр. изд. 1918 г. — М. : Интерпринт, 1990. — 48 с.
43. *Бобринская, Е.* Михаил Ларионов: лучизм и лучистая материя // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку : сб. ст. / сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф; пер. с англ. А. А. Зубов. — М. : ГИИ, 2018. — С. 279–294.
44. *Бобринская, Е.* Русский авангард: границы искусства. — М. : НЛО, 2006. — 304 с.
45. *Бобринская, Е. А.* Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков : Очерки. — М. : ГИИ, 1999. — 245 с.
46. *Бобринская, Е. А.* Футуризм. — М. : Галарт, 2000. — 192 с.
47. *Богомолов, Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. — М. : НЛО, 1999. — 562 с.
48. *Боулт, Дж.* Павел Филонов и атомная энергия // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку : сб. ст. / сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф; пер. с англ. А. А. Зубов. — М. : ГИИ, 2018. — С. 249–262.

49. *Боулт, Дж. Э.* Орфизм и симультанизм: русский вариант // Русский авангард в кругу европейской культуры : Междунар. конф. : Тез. и материалы. — М. : Науч. совет по истории мировой культуры РАН, 1993. — С. 25–28.
50. В пользу польских школ // Петроградский голос. — 1918. — 15 (2) июня. — № 106. — С. 4.
51. Василий Кандинский. 1866–1944: живопись, графика, прикладное искусство : кат. выст. / Гос. Рус. музей; Гос. Третьяковская галерея. — Л. : Аврора, 1989. — 271 с.
52. Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932 гг. — Берн : Бентелли ; М. : Галарт, 1993. — 832 с.
53. *Вёльфлин, Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М. : В. Шевчук, 2009. — 344 с.
54. *Виткевич, С. И.* Дюбал Вахазар и другие неэвклидовы драмы / сост. А. Базилевский, С. Исаев; пер. с пол., предисл. А. Базилевского. — М. : ГИТИС ; Вахазар, 1999. — 355 с.
55. *Виткевич, С. И.* Странность бытия : Философия. Эстетика. Публицистика / пер. с пол.; ред.-сост. А. Базилевский. — М. : Вахазар ; Пултуск : Гуманитар. акад., 2013. — 710 с.
56. Выставка польских художников // Петроградский голос. — 1918. — 10 мая (27 апр.). — № 76. — С. 4.
57. *Гирин, Ю.* Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. — М. : ИМЛИ РАН, 2013. — 400 с.
58. *Горина, И., Саган, И.* Пространство живописи русского авангарда начала XX века : Василий Кандинский, Марк Шагал, Павел Филонов. — СПб. : Астерион, 2014. — 120 с.
59. *Грачева, С. М.* Казимир Малевич как художественный критик // Искусство Восточной Европы = Art of Eastern Europe : сб. : в 2 т. / Пол. ин-т исслед. мирового искусства. — Т. 2. — Варшава ; Торунь, 2014. — С. 49–54.
60. Грезы о Земле и небе: антология русского космизма. — СПб. : Художественная литература, 1995. — 527 с.

61. *Гумилев, Н.* Собрание сочинений : в 3 т. — Т. 3: Письма о русской поэзии. — М. : Художественная литература, 1991. — 432 с.
62. *Давыдова, Н. М.* Полгода в заключении: дневник 1920–1921. — Берлин : изд. авт. ; тип. Зинабург и Ко, 1923. — 141 с.
63. *Дейч, Ал.* По ступеням времени (воспоминания и статьи). — Киев : Мистецтво, 1988. — 230 с. : ил.
64. *Делёз, Ж.* Френсис Бэкон. Логика ощущения / пер. с фр. А. В. Шестакова. — СПб. : Machina, 2011. — 176 с.
65. *Джурова, Т. С.* Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Джурова Татьяна Сергеевна; С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства. — СПб., 2007. — 184 с. : ил.
66. *Евдокимов, Б. А.* Пятикратная фотография // Фотографические новости. — 1916. — № 4. — С. 62–63.
67. Елена Гуро — поэт и художник, 1877–1913 : Живопись, графика, рукописи, книги : кат. выст. / авт.-сост. и авт. вступ. ст. А. В. Повелихина; Гос. музей истории С-Петерб.; Рукопис. отд. Ин-та рус. лит.; Рос. гос. архив лит. и искусства. — СПб. : Мифрил, 1994. — 113 с.
68. *Золотников, Ю.* Актуальность аналитических тенденций авангарда // Русский авангард в кругу европейской культуры : Междунар. конф. : тез. и материалы. — М. : Науч. совет по истории мировой культуры РАН, 1993. — С. 13.
69. *Игнатов В. С.* Художественная культура России XIX–XX вв. — М. : РГОТУПС, 2006. — 93 с.
70. *Иньшаков А.* Лучизм Михаила Ларионова: Живопись и теория // Вопросы искусствознания 1995. — Вып. 1/2. — М., 1995. — С. 457–475.
71. *Иньшаков, А. Н.* Михаил Ларионов: русские годы. — М. : Гнозис, 2010. — 326 с.
72. *Исаев, Г.* К истокам «восточного крыла русского авангарда». О малоизвестной живописи А. А. Кокеля 1900-х гг. // Искусство и русская

- Восточной Европы : сб. Польский институт исследований мирового искусства : в 2 т. — Т. 2. — Варшава ; Торунь, 2014. — С. 49–54.
73. История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку : сб. ст. / сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф; пер. с англ. А. А. Зубов. — М. : ГИИ, 2018. — 416 с., ил.
74. *Калаушин, Б. М.* Николай Кульбин : Документы: Статьи, дневники Н. И. Кульбина. Неопубликованное. Воспоминания. Материалы. Библиография. Летопись художественной жизни 1986–1995 // Аполлон : альманах. — Т. I, кн. II. — СПб. : Аполлон, 1995. — 556 с.
75. *Калаушин, Б. М.* Николай Кульбин : Поиск. Из истории русского авангарда // Аполлон : альманах. — Т. I, кн. I. — СПб. : Аполлон, 1994. — 490 с.
76. *Кандинский, В.* О духовном в искусстве, Живопись. — М. : АСТ, 2018. — 256 с. : ил.
77. *Кандинский, В.* Точка и линия на плоскости. — СПб. : Азбука-классика, 2011. — 238 с.
78. *Кассу, Ж.* Энциклопедия символизма : Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. — М. : Республика, 1998. — 42 с. : ил.
79. *Коваленко, Г. Ф.* Наталья Давыдова и ее «Вербовка» // Академик Императорской академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище / Рос. акад. художеств; Науч.-исследоват. ин-т теории и истории изобразит. искусств; М-во культуры Рос. Федерации; Моск. гос. художеств.-промышл. акад. им. С. Г. Строганова; отв. ред. и сост. Т. Л. Астраханцева. — М. : Индрик, 2012. — С. 81–102.
80. *Ковтун, Е.* Русский авангард 1920–1930-х годов: живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство из собрания Государственного Русского музея. — СПб. : Аврора, 1996. — 288 с. : ил.
81. *Ковтун, Е. Ф.* Павел Филонов // Государственный Русский музей : альманах. — № 468. — СПб. : Place Editions, 2016. — 96 с.
82. *Ковтун, Е. Ф.* Русская футуристическая книга. — М. : РИП-холдинг, 2014. — 232 с.

83. Конге А. А. // Русские писатели 1800–1917 : библиогр. словарь : в [6] т. / гл. ред. П. А. Николаев. — Т. 3. — М. : Советская энциклопедия, 1994. — С. 592.
84. Космизм и органицизм: эволюция и актуальность : материалы IV Междунар. науч. конф. 18–19 нояб. 2016 г. / под ред. О. Д. Маслобоевой, И. А. Сафронова. — СПб. : Изд-во СПбГЭУ, 2017. — 249 с.
85. 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. — 215 с.
86. Космизм и органицизм: эволюция и актуальность : сб. материалов VII Междунар. науч. конф. С.-Петербург, 19–20 нояб. 2019 г. / под ред. О. Д. Маслобоевой, И. А. Сафронова. — СПб. : Изд-во СПбГЭУ, 2020. — 231 с.
87. *Костикова, Н.* «Астрономические композиции» Станислава Игнация Виткевича и изобразительное искусство русского авангарда 1910-х годов // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. ст. по материалам LXXIX междунар. науч.-практ. конф. — № 3(79). — М., Изд. «МЦНО», 2024. — С. 11–25.
88. *Костикова, Н.* Протоэкспрессионизм в изобразительном творчестве Станислава Игнация Виткевича // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. ст. по материалам LXXIX междунар. науч.-практ. конф. — № 3(79). — М., Изд. «МЦНО», 2024. — С. 26–40.
89. *Костикова, 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.
90. *Костикова, 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.

91. *Костров, Н. И.* М. В. Матюшин и его ученики / публ. и коммент. А. В. Повелихиной // Панорама искусств. — М. : Советский художник, 1990. — С. 190–214.
92. *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.
93. *Крёбер, А. Л.* Стиль и цивилизации / пер. А. А. Борзунова, С. И. Левиковой, Л. А. Мостовой // Антология исследований культуры : [сб. ст.] / отв. ред. и сост. Л. А. Мостова. — СПб. : Университетская книга, 1997. — Т. 1. — С. 225–284.
94. *Кривцун, О. А.* «Художник видит мир и то, что недостает миру, чтобы стать картиной» // Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / отв. ред. О. А. Кривцун. — М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2019. — С. 11–36.
95. *Крусанов, А.* Лекции Кульбина // Крусанов, А. 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.
96. *Крусанов, А.* Русский авангард 1907–1930 (Исторический обзор) : в 3 т. — 2-е расшир. изд. — Т. 1: Боевое десятилетие. — Кн. 2. — М. : НЛО, 2010. — 1097 с.
97. *Крусанов, А.* Русский авангард : 1907–32 : в 3 т. — Т. 1: Боевое десятилетие. — СПб. : НЛО, 1996. — 320 с.
98. Кубист. портрет или разбитое стекло. [Изоматериал] // Театр и искусство. — 1913. — № 38. — С. 748.
99. *Кузнецова, А. Г.* Станислав Игнаций Виткевич: от Стася до Виткация // Антропологические сдвиги переломных эпох и их отражение в литературе : сб. науч. ст. : в 2 ч. — Ч. 1 / гл. ред. Т. Е. Автухович. — Гродно : Гродн. гос. ун-т им. Я. Купалы, 2014. — С. 342–347.
100. *Кузьменко, Г. П.* Рационализм в контексте кризиса культуры (Философский анализ постклассических тенденций духовной ситуации XIX–XX веков) :

- дис. ... канд. филос. наук : 09.00.03 / Кузьменко Геннадий Павлович; Мурман. гос. техн. ун-т. — Мурманск, 2004. — 172 с.
101. *Кульбин, Н.* 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.
102. *Кульбин, Н. И.* Алкоголизм : К вопросу о влиянии хронического отравления этиловым алкоголем и сивушным маслом на животных : дис. на степ. д-ра мед. Н. И. Кульбина. — СПб. : Воен. тип., 1895. — (Серия диссертаций, допущенных к защите в Имп. Воен.-мед. акад. в 1895–1896 учеб. г.; № 7). — [4], 179 с.
103. *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.
104. *Курбановский, А. А.* Новейшее отечественное искусство (Методологические аспекты исследования) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Курбановский Алексей Алексеевич; Гос. Рус. музей. — СПб., 1998. — 28 с.
105. *Курбатова, Е. С.* Польский подпольный театр // Литература антифашистского сопротивления в странах Европы 1939–1945. — М. : Наука, 1972. — С. 152–172.
106. *Курицын, П. Д.* Критический анализ концепции гибели культуры (на материале философии С. И. Виткевича) : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.03 / Курицын Павел Дмитриевич; Ленингр. гос. ун-т. — Л., 1981. — 22 с.
107. *Лапшин, В. П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. — М. : Советский художник, 1983. — 495 с.
108. *Ларионов, М.* Ослиный хвост и Мишень. — М. : Изд. Ц. А. Мюнстер, 1913. — 152 с.
109. *Ларионов, М. Ф.* Лучизм (1936) // Гончарова, Н., Ларионов, М. Исследования и публикации. — М. : Наука, 2003. — С. 98.

110. *Леняшин, В. А.* Единица хранения. Русская живопись — Опыт музейного истолкования. — СПб. : Арт-салон «Золотой век», 2014. — 438 с.
111. *Лившиц, Б.* Полутораглазый стрелец. — Л. : Советский писатель, Ленингр. отделение, 1989. — 702 с.
112. *Лосский, Н.* Мир как органическое целое // Вопросы философии и психологии / ред. Л. М. Лопатина. — Кн. 129 (IV). — М. : изд. Моск. психол. о-ва при содействии Петрогр. филос. о-ва, 1915. — Сент.–окт. — С. 345–388.
113. *Лосский, Н. О.* Избранные труды. — М. : Политическая энциклопедия, 2010. — 840 с.
114. *Лотман, Ю. М.* Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода // Лотман, Ю. М. Об искусстве. — СПб. : Искусство, 2005. — С. 378–400.
115. *Лотман, Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб. : Академический проект, 2002. — 544 с.
116. *Малевич, К.* Гершензоновская глава из сочинения «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» // Шатских, А. Казимир Малевич. Черный квадрат. — СПб. : Азбука, 2001. — С. . — С. 145–211.
117. *Малевич, К.* Собрание сочинений : в 5 т. — Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929 / общ. ред., вступ. ст., сост., подг. текстов и коммент. А. С. Шатских. — М. : Гилея, 1995. — 393 с.
118. *Малевич, К.* Собрание сочинений : в 5 т. — Т. 2 / сост., предисл., ред. пер., коммент. Г. Л. Демосфенова. — М. : Гилея, 1998. — 372 с.
119. *Малевич, К.* Собрание сочинений : в 5 т. — Т. 4: Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов. С прил. переписки К. С. Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925). — М. : Гилея, 2003. — 360 с.
120. *Марков, В.* Принципы творчества в пластических искусствах : Фактура / В. Марков [Волдемар Матвейс]. — СПб. : изд. О-ва художников «Союз молодежи», 1914. — 70, [2] с.

121. *Матюшин, М.* Закономерности изменчивости цветовых сочетаний : Справочник по цвету. — М. : Изд. Д. Аронов, 2007. — 77 с.
122. *Матюшин, М. В.* Опыт художника новой меры // Харджиев, Н., Матюшин, М., Малевич, К. К истории русского авангарда. — Стокгольм : Гилея, 1976. — С. 160-145.
123. *Медведева, О.* Авангард и пародия: драма В. Гомбровича «Ивона, принцесса Бургундская» // *Studia Polonica* : К 60-летию Виктора Александровича Хорева. — М. : Ин-т славяноведения и балканистики РАН, 1992. — С. 133–149.
124. *Мезерин, Ю. В.* Михаил Матюшин. 1861–1934. — СПб. : Ком. по культуре С.-Петербур. ; Гос. музей истории С.-Петербур., 2015. — 32 с.
125. *Мионов, 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. Маслбоевой, И. А. Сафронова. — СПб. : Изд-во СПбГЭУ, 2018. — С. 204–210.
126. *Мислер, Н., Боулт, Д.* Филонов. Аналитическое искусство. — М. : Советский художник, 1990. — 248 с.
127. *Мочалова, В. В.* Семантика русскоязычных заимствований у С. И. Виткевича и образ России // *Studia Polonica*. К 60-летию Виктора Александровича Хорева. — М. : Ин-т славяноведения и балканистики РАН, 1992. — С. 117–133.
128. *Нехай, А.* Прогулки по польскому Петербургу. — СПб. : Европейский Дом, 2014. — 165 с.
129. Николай Кульбин : альманах / сост. И. Золотинкина, С. Ивлева, Ю. Солонович, Н. Шабалина; ред. И. Афанасьева. — Вып. 521. — СПб. : Palace Editions, 2018. — 120 с.
130. *Ницше, Ф.* Полное собрание сочинений : в 13 т. / пер. с нем. В. М. Бакусева, Ю. М. Антоновского, Я. Э. Голосовкера и др. — М. : Культурная революция, 2005–2014.

131. *Новикова, Л.* Станислав Игнаций Виткевич (1885–1939). Театральная теория и режиссура : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Новикова Лилия Михайловна; С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства. — СПб., 1999. — 175 с.
132. *Пальчевская, 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.
133. *Панофски, Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от Античности до классицизма. — СПб. : Андрей Наследников, 2002. — 237 с.
134. *Панофски, Э.* Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009 (англ. 1939). 480 с.
135. *Парнис, Р. Д., Тименчик, А. Е.* Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры : Новые открытия : Ежегодник. 1983. — Л. : Наука, 1985. — С. 160–257.
136. *Пестова, Н. В.* «Случайный гость из готики»: русский, австрийский и немецкий экспрессионизм. — Екатеринбург : УрГПУ, 2009. — 297 с.
137. *Петровская, И., Сомина, В.* Театральный Петербург. Начало XVIII века — октябрь 1917 года : Обзорение-путеводитель / под общ. ред. И. Ф. Петровской. — СПб. : РИИИ, 1994. — 448 с.
138. Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / отв. ред. О. А. Кривцун. — М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2019. — 352 с.
139. Пленные голоса : Стихи / предисл. А. А. Кондратьева. — СПб. : Гос. тип., 1912. — 159 с.
140. *Повелихина, А.* Возврат к природе. «Органическое» направление в русском авангарде XX века // *Studia Slavica Finlandensia*. Школа органического искусства в русском модернизме : сб. ст. — Т. XVI/1. — Helsinki : [б. и.], 1999. — С. 11–30.
141. *Подоксик, А. С.* Пикассо. Вечный поиск. — Л. : Аврора, 1989. — 189 с.

142. Польский концерт (соединенных польских обществ) // Новые ведомости : Вечер. вып. — 1918. — 9 мая (26 апр.). — № 65. — С. 8.
143. *Попов, А. П.* Из истории российской фотографии. — М. : Изд-во МГУ, 2010. — 237 с. : [24] л. ил.
144. *Попов, Д. А.* Авангард как «научное» исследование искусства // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. — Т. 15, вып. 1. — Саратов : изд-во СГУ, 2015. — С. 58–61.
145. *Поспелов, Г. Г.* Наследство Гончаровой и Ларионова // Наше наследие. — М. : Искусство, 1990. — № 1. — С. 152–158.
146. *Пунин, Н.* Выходы из кубизма // Пунин, Н. О Татлине. Архив русского авангарда. — М. : РА, 1994. — С. 42–52.
147. *Пунин, Н.* О Татлине. М. : Лит.-художеств. агентство, 1994. — 127 с.
148. *Пунин, Н. Н.* Русское и советское искусство. — М. : Советский художник, 1976. — 264 с.
149. *Пунин, Н. Н.* Татлин (против кубизма). — Пг. : Гос. изд-во, 1921. — 25 с.
150. *Пяст, Вл.* Встречи / сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. — М. : НЛЮ, 1997. — 412 с.
151. Революция и Гражданская война. История, как ее видели К. Шимановский и его друзья / сост., пер. с пол. и коммент. И. Никольской // Музыкальная академия. — М. : Союз композиторов России, 1992. — № 3. — С. 157–164.
152. *Розанова, О.* Основы Нового Творчества и причины его непонимания // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. — М. : Наследие, 1999. — С. 228–233.
153. Русский авангард в кругу европейской культуры : Междунар. конф. [4–7 янв. 1993] : тез. и материалы / [ред. Н. П. Гринцер]. — М. : Научный совет по истории мировой культуры РАН, 1993. — 198 с.
154. Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917) / авт.-сост. И. Воробьев. — СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2008. — 256 с.

155. Русский футуризм. Теория. Практика. Воспоминания / сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. — М. : Наследие , 1999. — 480 с.
156. Садовской, Б. Записки (1881–1916)) / публ. С. В. Шумихина // Российский архив. — Вып. 1. — М. : ТРИТЭ, 1991. — С. 106–191.
157. Санаева, Г. Н. Поэтика драматургии Тадеуша Ружевича : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Санаева, Галина Николаевна; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького Рос. акад. наук. — М., 2009. — 24 с.
158. Сарабьянов, Д. В., Шатских, А. С. Казимир Малевич. Живопись. Теория. — М. : Искусство, 1993. — 416 с.
159. Сарна, Я. В. Критический анализ философии Станислава Игнацы Виткевича (1885–1939) : (Опыт материалистической интерпретации монадологии Лейбница) : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.03 / Сарна Ян Владыслав; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. — М., 1973. — 19 с.
160. Сафронов, И. А. Проблема смысла развития человека // 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. 53–63.
161. Смирнова, Т. М. Польские общества в Санкт-Петербурге. Конец XIX — начало XX века. — СПб. : Европейский Дом, 2013. — 270 с.
162. Станислав Игнаций Виткевич. Виткацы, гений-бунтарь // Аккатино, А. Таланты без поклонников. Аутсайдеры в искусстве. — М. : Слово, 2020. — С. 38–42.
163. Стенерсен, Р. Эдвард Мунк / пер. Н. И. Крымовой. — М. : Искусство, 1972. — 250 с.
164. Степанова, П. М. Польский театральный Петербург : Мицкевич. Виткевич. Мрожек. — СПб. : Генер. консульство Респ. Польша в С.-Петербурге, 2009. — 83 с. : ил.
165. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. — М. : Искусство, 1970. — 292 с.

166. Студия импрессионистов. — Кн. 1 / ред. Н. И. Кульбин. — СПб. : Изд. Н. И. Бутковской, 1910. — 127 с. : ил.
167. *Тарабукин, Н.* Проблема пространства в живописи // Вопросы искусствознания. — 1993. — № 1. — С. 311–359.
168. *Тильберг, М.* Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении / пер. с англ. Д. Духавиной, М. Ярош. — М.: НЛЮ, 2008. — 512 с. : ил.
169. *Турчин, В. С.* По лабиринтам авангарда. — М. : Изд-во МГУ, 1993. — 248 с.
170. *Турчинская, Е. Ю.* Авангард на Дальнем Востоке. «Зеленая кошка», Бурлюк и другие. — СПб. : Алтейя, 2015. — 146 с.
171. *Турчинская, Е. Ю.* Давид Бурлюк и Петербург // Научные труды. — Вып. 40: Проблемы развития отечественного искусства. — СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2017. — С. 131–151.
172. *Турчинская, Е. Ю.* Пластическое мышление и его типы в живописи русских художников-экспрессионистов (1900-е — 1920-е гг.): сложение новой формы повествовательности // Научные труды. — Вып. 55: Вопросы теории культуры. — Окт./дек. — СПб. : С.-Петерб. акад. художеств им. И. Е. Репина, 2020. — С. 262–276.
173. *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.
174. *Турчинская, Е. Ю.* Сезаннизм и отечественная живопись XX века // Научные труды. — Вып. 24: Проблемы развития отечественного искусства. — Янв./март. — СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2013. — С. 131–137.
175. *Турчинская, Е. Ю.* Супрематизм как классицистический компонент в искусстве раннего русского авангарда // Научные труды. — Вып. 52: Проблемы развития отечественного искусства. — Янв./март. — СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2020. — С. 176–190.
176. *Турчинская, Е. Ю.* Тенденции экспрессионизма в отечественном искусстве второй половины XIX — начале XX века // Научные труды. — Вып. 47:

- Вопросы теории культуры. — Окт./дек. — СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2018. — С. 148–168.
177. *Турчинская, Е. Ю.* Экспрессионизм в русском изобразительном искусстве: проблемы изучения // Научные труды. — Вып. 32: Проблемы развития отечественного искусства. — Янв./март. — СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2015. — С. 220–237.
178. *Турчинская, Е. Ю.* Ян Ционглинский и русская авангардная живопись // *Sztuka Europy Wschodniej = Искусство Восточной Европы* : сб. : в 2 т. / Польский ин-т исследований мирового искусства. — Т. 2. — Варшава ; Торунь : ТАКО, 2014. — С. 13–20.
179. *Тынянов, Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. — М. : Наука, 1977. — 574 с.
180. *Успенский, П.* Четвертое измерение. Обзор главнейших теорий и попыток исследования области неизмеримого. — 4-е изд. — Берлин : Парабола, 1931. — 117 с.
181. *Успенский, П. Д.* Tertium Organum. Ключ к загадкам мира (Репр. изд.). — СПб. : Андреев и сыновья, 1992. — 241 с.
182. *Федоров, Н. Ф.* Собрание сочинений : в 4 т. / сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Гачевой, С. Г. Семеновой. — М. : Прогресс, 1995. — 518 + 498 + 744 + 688 с.
183. *Федоров, Н. Ф.* Сочинения. — М. : Мысль, 1982. — 709 с.
184. *Филонов.* Художник. Исследователь. Учитель : в 2 т. — Т. 1 / науч. группа изд. Дж. Боулт, Н. Мислер, А. Сарабьянов. — М. : Агей Томеш, 2006. — 646 с.
185. *Флоренский, П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М. : Прогресс, 1993. — 324 с.
186. *Флоренский, П. А.* Мнимости в геометрии. — М. : Лазурь, 1991. — 96 с.
187. *Флоренский, П. А.* Обратная перспектива // *Флоренский П. А. Сочинения* : в 4 т. — Т. 3 (1). — М. : Мысль, 1999. — С. 46–98.

188. *Флоренский, П. А.* Сочинения : в 2 т. — М. : Правда, 1990. — Т. 1, I: 496 с.; Т. 1, II: 352 с.; Т. 2: 447 с.
189. *Флоренский, П. А.* Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Сочинения : в 4 т. — Т. 2. — М. : Мысль, 1999. — С. 370–383.
190. *Фрейд, З.* Большая книга психоанализа. Введение в психоанализ. Три очерка по теории сексуальности. Я и Оно. — М. : АСТ, 2015. — 528 с.
191. *Хайдеггер, М.* Время и бытие / пер. с нем. В. В. Биbihина. — Харьков : Фолио, 2003. — 511 с.
192. *Харджиев, Н. И.* Статьи об авангарде : в 2 т. — М. : РА, 1997. — 391 + 319 с.
193. *Хендерсон, Л.* Переосмысляя искусство, науку и оккультное знание в свете теории космического эфира: Василий Кандинский, Умберто Боччони и Казимир Малевич // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку : сб. ст. / сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф; пер. с англ. А. А. Зубов. — М. : ГИИ, 2018. — С. 228–249.
194. *Христолюбова, Т. К. С.* Петров-Водкин. Мировоззрение и творчество. — СПб. : Алетейя, 2014. — 124 с.
195. *Художественные модели мироздания.* — Кн. 2: XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / под общ. ред. В. П. Толстого. — М. : НИИ РАХ ; Наука, 1999. — 363 с. : ил.
196. *Художники русского театра, 1880–1930 : собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских : кат.-резоне / текст Дж. Боулта.* — Т. 2. — М. : Искусство, 1994. — 420 с. : ил.
197. *Чижевский, А. Л.* На берегу Вселенной: годы дружбы с Циолковским. Воспоминания. — М. : Мысль, 1995. — 736 с.
198. *Шаталов, А.* Репрессированный музей // Новое время — The New Times. — М., 2013. — № 19. — С. 58–61.
199. *Шатских, А.* Казимир Малевич — литератор и мыслитель // Шатских А. Казимир Малевич. Черный квадрат. — СПб. : Азбука, 2001. — С. 7–28.
200. *Шатских, А.* Казимир Малевич. Черный квадрат. — СПб. : Азбука, 2001. — 576 с.

201. *Шпенглер, О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории : в 2 т. / пер. Н. Ф. Гарелина. — Минск : Попурри, 2019. — 656 + 704 с.
202. Эдвард Мунк / Гос. Третьяковская галерея. — М. : [б. и.], 2019. — 264 с. : ил.
203. *Юнг, К. Г.* Очерки по психологии бессознательного / пер. В. Зеленского. — М. : Когито-Центр, 2010. — 352 с.
204. *Юнг, К. Г.* Символы трансформации / пер. В. Зеленского. — М. : Академический проект, 2019. — 527 с.
205. *Юшкова, О. А.* Станция без остановки. Русский авангард 1910–1920-е годы. — М. : Галарт, 2008. — 234 с.
206. *Якимович, А. К.* Реализмы XX века : Магический и метафизический реализм. Идеологический реализм. Сюрреализм : [альбом]. — М. : Галарт ; ОЛМА-Пресс, 2001. — 176 с. : ил.
207. *Якубова, Н. О.* Виткаций: Театр и его двойник // Польское искусство и литература : От символизма к авангарду. — СПб. : Алетейя, 2008. — С. 236–252.
208. *Якубова, Н. О.* Драматургия Виткация и культура «Молодой Польши» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Якубова Наталия Олеговна; Рос. акад. театр. искусства. — М., 1996. — 24 с.
209. *Якубова, Н. О.* Ирена Сольская. Бремя необычности. — М. : ГИТИС, 2019. — 432 с.
210. *Błoński, J.* Stanisław Ignacy Witkiewicz jako dramaturg // Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne. II wojna światowa. — Т. 1 / red. R. Nycz, J. Jarzębski. — Kraków : Universitas, 1997. — S. 197–212.
211. *Błoński, J.* Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2001. — 392 s.
212. *Blum, H.* Stanisław Ignacy Witkiewicz. Twórczość plastyczna. Słowo wstępne // Stanisław Ignacy Witkiewicz. Twórczość plastyczna. Katalog wystawy / red. A. Bochnak. — Kraków : Muzeum Narodowe, 1966. — S. 23–24.
213. *Choroszczo, Z.* Moje wspomnienia o Leonu Reynelu (Petersburg 1917–1918) // Wspomnienia o Leonu Reynelu. — Warszawa : [s. n., 1930?] — S. 109–121.

214. Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora. — T. 1: 1903–1919 / zebrała i oprac. T. Chylińska. — Kraków : PWM, 2007. — 806 s.
215. *Dankowska, J.* O problemie ocalenia sztuki współczesnej w filozoficznej teorii Czystej Formy Stanisława Ignacego Witkiewicza // *Zeszyty Naukowe / Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie.* — Warszawa : Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, 1997. — Z. 36. — S. 139–154.
216. *Degler, J.* «Dzieła zebrane» Stanisława Ignacego Witkiewicza. Zasady wydania // *Dzieła zebrane.* — [T. 1:] 622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta, oprac. A. Micińska. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1992. — S. 557–565.
217. *Degler, J.* Geneza i powstanie «Nienasycenia» // *Witkiewicz, S. I.* Nienasycenie // *Dzieła zebrane : w 25 t.* — T. 3. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1992. — S. 611–633.
218. *Degler, J.* Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939). — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009. — 560 s.
219. *Degler, J.* Witkacy na świecie (1963–2000) // *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty.* Malinowski. Witkacy. Fotografia: między nauką a sztuką. — Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2000. — Nr 1–4 (248–251). — S. 427–440.
220. *Długolecka, H.* Ekslibrysy Stanisława Ignacego Witkiewicza // *Biuletyn historii sztuki.* — Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 2010. — № 4. — S. 427–443.
221. *Dobrowolski, T.* O wczesnej fazie malarstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza (1904–1914) // *Sztuka współczesna. Studia i szkice / red. J. E. Dutkiewicz.* — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1966. — T. 2. — S. 213–261.
222. *Dombrowski, M.* Stanisław Ignacy Witkiewicz — filozof «problematyczny» / *Kultura i Edukacja.* — Toruń : Adam Marszałek, 2007. — № 3. — S. 49–61.
223. *Dubiński, K.* Wojna Witkacego, czyli kumboł w galifetach. — Warszawa : Wydawnictwo Iskry, 2015. — 308 s.
224. *Duninówna, H.* Ci, których znałam. — Warszawa : Czytelnik, 1957. — 276 s.
225. *Estreicher, K.* Leon Chwistek : Biografia artysty (1884–1944). — Kraków : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971. — 400 s.

226. *Genezyp Kapen*. «Upiory» Ibsena — Benefis Choroszczo // *Dziennik narodowy*. — 1918. — 30 maja.
227. *Gerould, D.* Conrad, Witkacy a szaleństwo tropikalne // *Przegląd Humanistyczny* / tłum. S. Kumor. — Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1977. — T. 21, № 10 (145). — S. 47–61.
228. *Geron, M.* Formiści. Twórczość i programy artystyczne. — Toruń : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2015. — 454 s.
229. *Gerould, D.* Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz / przeł. I. Sieradzki. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981. — 470 s.
230. *Gray, C.* The Russian experiment in art, 1863–1922. — New York : Harry N. Abrams, 1962. — 327 s.
231. *Jakimowicz, I.* Malarskie konsekwencje Czystej Formy // *Przegląd Humanistyczny*. — 1974. — T. 18, nr 7 (106). — S. 49–67; nr. 8 (107). — S. 37–53.
232. *Jakimowicz, I.* O wielorakiej funkcji portretu. Kilka uwag w związku z Firmą Portretową «S. I. Witkiewicz» // *Portret. Funkcja — Forma — Symbol : Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. — Warszawa : PIW, 1990. — S. 49–66.
233. *Jakimowicz, I.* Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1939 : Katalog dzieł malarskich. — Warszawa : Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990. — 162 s.
234. *Jakimowicz, I.* System i wyobraźnia. Wokół malarstwa Witkacego. — Wrocław : Wiedza o kulturze, 1995. — 180 s.
235. *Jakimowicz, I.* Witkacego galeria teatralna // *Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) // Pamiętnik teatralny*, 1985. — Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1985. — S. 203–219.
236. *Jakimowicz, I.* Witkacy, Chwistek, Strzemiński: Myśli i obrazy. — Warszawa : Arkady, 1978. — 218 s.
237. *Jakimowicz, I.* Witkacy w Rosji // *System i wyobraźnia. Wokół malarstwa Witkacego*. — Wrocław : Wydawnictwo «Wiedza o Kulturze» Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, 1995. — S. 15–38.

238. *Jakubowa, N.* O Witkacym. — Warszawa : Instytut Badań Literackich PAN, 2010. — 152 s.
239. *Jakubowa, N.* Stanisław Ignacy Witkiewicz w batalionie zapasowym Pawłowskiego Pułku Lejb-Gwardii (13 września 1916 — 15 listopada 1917) // *Jakubowa, N.* O Witkacym. — Warszawa : Instytut Badań Literackich PAN, 2010. — S. 9–17.
240. *Kiedrzyński, S.* Dwadzieścia lat przyjaźni // Wspomnienia o Leonu Reynelu. — Warszawa : [s. n., s. d.]. — S. 122–186.
241. *Kostikowa, N.* Witkacy a Polonia piotrogrodzka dwóch kultur // *Teatr.* — 2019. — № 12 [1224]. — S. 46–50.
242. *Kostikowa, N.* Witkacy a rosyjska awangarda // *Teatr.* — 2019. — № 11 [1224]. — S. 37–44.
243. *Kostikowa, N.* «Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia» a myśl teoretyczna awangardy rosyjskiej lat dziesiątych XX wieku // *Witkacy bez granic. W stulecie czystej formy: Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 80 rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Muzeum Pomorza środkowego w Słupsku, 18–20 września 2019, — pod redakcją Janusza Deglera. Słupsk: Muzeum Pomorza środkowego, 2023. — S. 23-36.*
244. *Kostołowski, A.* Firma Portretowa «S. I. Witkiewicz» // *Miesięcznik Literacki.* 1970. — Nr 3. — S. 59–65; Nr 4. — S. 58–60.
245. *Kotarbiński, T., Płomieński, J. E.* Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957. — 403 s.
246. *Kott, J.* Witkiewicz, albo realizm nieoczekiwany // *Pisma wybrane.* — T. 2: *Teatr czytany.* — Warszawa : Wydawnictwo KRAĞ, 1991. — S. 272–288.
247. *Kuchnia Czystej Formy. Ze Sławkiem Kardasiem rozmawia Marek Średniwa // Witkacy! — Warszawa : Instytut Witkacego, 2018. — Nr 2 (5). — S. 152–159.*
248. *Linkowski, R.* Metafizyczny naturalizm estetyki Czystej Formy // *Studia Estetyczne.* — Kraków : Instytut Filozofii ; Uniwersytet Jagielloński, 1975. — T. XII. — S. 265–277.

249. List S. I. Witkiewicza do B. Malinowskiego. Petersburg. 17 (?) 1914 // Degler, J. O pobycie Witkacego w Rosji w świetle dokumentów // Degler, J. Witkacego portret wielokrotny : Szkice i materiały do biografii (1918–1939). — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009. — S. 486.
250. *Majcherczyk, P.* Witkacy na całe życie... : z Januszem Deglerem rozmawia Paweł Majcherczyk // *Tekstualia*. — 2020. — Nr 1 (60). — S. 205–217.
251. *Makarczyk-Schuster, E.* Przestrzeń i znaki przestrzeni w utworach scenicznych Stanisława Ignacego Witkiewicza albo czy na końcu sceny można jeszcze wyciągnąć rękę // *Badania Polonistyczne za Granicą*. — T. 13. — Warszawa : IBL PAN, 2005. — 214 s.
252. Malinowski — Witkacy. Konteksty // *Polska sztuka ludowa*. — Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2000. — Nr. 1–4 (248–251). — 454 s.
253. *Malinowski, B.* Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2002. — 792 s.
254. *Mazurek, S.* Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej. 1917–1950. — Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997. — 221 s.
255. *Mencwel, A.* Witkacego jedność w wielości // *Dialog*. — Warszawa : Instytut Książki, 1965. — Nr. 12. — S. 85–98.
256. *Michalski, B.* W obronie psycho-cieleśnego podmiotu. Wprowadzenie do lektury marginaliów filozoficznych Stanisława Ignacego Witkiewicza // *Katalog wystawy Stanisław Ignacy Witkiewicz. Marginalia filozoficzne*. — Warszawa : Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2004. — 140 s.
257. *Michalski, B.* Witkacego portret nowoczesny: myślę... i czuję swoje ciało, więc jestem // *Między teatrem a literaturą*. — Wrocław : Ossolineum, 2004. — S. 387–393.
258. *Micińska, A.* S. I. Witkiewicz. Listy do B. Malinowskiego — Nota od wydawcy // *Malinowski — Witkacy. Konteksty. Polska sztuka ludowa*. — Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2000. — Nr. 1–4 (248–251). — S. 237–293.
259. *Micińska, A.* Witkacy. Życie i twórczość. — Warszawa : Interpress, 1985. — 367 s.

260. *Micińska, A.* Z dna szuflady // *Czas kultury*. — 1995. — Nr. 5–6. — S. 126–135.
261. *Micińska, A.* Życie Stanisława Ignacego Witkiewicza w latach 1885–1918 // *Micińska, A., Degler, J.* Stanisław Ignacy Witkiewicz, 1885–1939. Kronika życia i twórczości // *Pamiętnik teatralny, Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939)*. — R. XXXIV. — Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 1985. — Z. 1–4 (133–136). — S. 15–59.
262. *Miciński, J.* Barwy do kwadratu (Moskiewskie wspomnienia o Witkacym) // *Współczesność*. — 1965. — № 7/8. — S. 9.
263. *Między teatrem a literaturą / pod red. A. Juzwenki, J. Miodka*. — Wrocław : Towarzystwo Przyjaciół Ossolineum, 2004. — 555 s.
264. *Miłosz, Cz.* Granice sztuki // *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca / red. T. Kotarbiński, J. E. Płomieński*. — Warszawa : PIW, 1957. — S. 69–92.
265. *Na skraju Imperium / wybór i układ tekstu M. Jałowiecki*. — Warszawa : Czytelnik, 2014. — 474 s.
266. *Niedziałkowska, D., Kupczyk, J.* «Jestem chyba wcieleniem tatrzańskiego króla węzów». Motywy gadzie w malarstwie S. I. Witkiewicza na przykładzie wytworów Firmy Portretowej // *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75 rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza Słupsk, 17–20 września 2014 / redakcja J. Deglera*. — Słupsk : Muzeum Pomorza Środkowego, 2016. — S. 481–496.
267. *Okołowicz, S.* Anioł i syn — 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów. — Warszawa : Boss, 2015. — 328 s.
268. *Okołowicz, S.* Artysta metafizycznego niepokoju // *Konteksty. Polska sztuka ludowa. Malinowski — Witkacy*. — Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 2000. — Nr. 1–4. — S. 365–370.
269. *Okołowicz, S.* «Winy moje okropne». Wokół samobójstwa Jadwigi Janczewskiej // *Witkacy: bliski czy daleki? : Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 70 rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk 17–19 września 2009*. — Słupsk : Muzeum Pomorza Środkowego, 2013. — S. 427–471.

270. *Okołowicz, S.* Witkiewicz w czasie pierwszej wojny światowej // *Przestrzenie Teorii*. — Poznań : Wydawnictwo naukowe UAM, 2010. — Nr. 14. — S. 235–249.
271. *Okołowicz, S., Franczak, E.* Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1986. — 79 s. : 224 s.
272. *Palczewska, N.* O jednym z petersburskich znajomych Stanisława Ignacego Witkiewicza. Aleksander Konge // *Witkacy w Polsce i na świecie*. — Szczecin : Uniwersytet szczeciński, 2001. — S. 247–257.
273. *Piotrowski, P.* Demoniczny fotograf // *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. — Warszawa : Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1980. — Nr 2 (50). — S. 171–178.
274. *Piotrowski, P.* Kosmos i forma // *Biuletyn Historii Sztuki*. — Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 1985. — Nr 3–4. — S. 319–325.
275. *Piotrowski, P.* Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza. — Poznań : Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 1985. — 130 s.
276. *Piotrowski, P.* Portrety i społeczeństwo. O Firmie Portretowej «S. I. Witkiewicz» // *Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych*. — Poznań : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1980. — Nr 10 / red. K. Kalinowski. — S. 155–168.
277. *Piotrowski, P.* Stanisław Ignacy Witkiewicz. — Warszawa : Krajowa Agencja Wydawnicza, 1989. — 167 s.
278. *Polit, P.* Fragment, rama, seria. O wizualnych aspektach marginaliów filozoficznych Witkacego // *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Marginalia filozoficzne* / red. P. Polit. — Warszawa : Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2004. — S. 387–396.
279. *Polit, P.* Pojęcie dotyku i retoryka linii. Kilka obrazów Witkacego // *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia? : Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75 rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Słupsk, 17–

- 20 września 2014 / red. J. Deglera. — Słupsk : Muzeum Pomorza Środkowego, 2016. — S. 453–466.
280. *Polit, P.* Pojęcie jedności osobowości w twórczości filozoficznej i malarskiej Stanisława Ignacego Witkiewicza. — Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2019. — 260 s.
281. *Porębski, M.* Granica współczesności 1909–1925. — Wrocław : Ossolineum, 1965. — 313 s.
282. *Porębski, M.* Sztuka a informacja. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1986. — 271 s.
283. *Porębski, M.* Sztuka naszego czasu. Zbiór szkiców i artykułów krytycznych z lat 1945–1955. — Warszawa : Wydawnictwo Sztuka, 1956. — 235 s.
284. *Puzyna, K.* Porachunki z Witkacym // *Twórczość*. — Warszawa : Instytut książki, 1949. — № 7. — S. 100–108.
285. *Puzyna, K.* Witkacy a rewolucja // *Dialog*. — Warszawa : Dialog, 1990. — N 4. — S. 113–121.
286. *Sarna, J.* Filozofia Witkiewicza. — Kielce : Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1978. — 232 s.
287. *Siedlecka, J.* Mahatma Witkac. — Warszawa : Słowo, 1992. — 346 s.
288. *Sinko, G.* Pierwszy dramat o St. I. Witkiewiczu [rec. Filmu Tumor Witkacego Grzegorza Dubowskiego] // *Teatr*. — Kraków ; Warszawa : Instytut Książki, 1985. — Czerwiec, Nr. 6 (825): W stulecie urodzin Stanisława Ignacego Witkiewicza. — S. 19–20.
289. *Skwara, M.* Motyw szaleństwa w twórczości Witkacego i Konrada. — Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999. — 292 s.
290. *Skwara, M.* Szczecińskie Witkacjana. — Szczecin : Książnica Pomorska, 1999. — 196 s.
291. *Soin, M.* Witkiewicz i Bugajew // *Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej*. — Warszawa : Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, 2004. — T. 49. — S. 163–173.

292. *Sokół, L.* Aktualność Witkacego // Teatr. — Kraków ; Warszawa : Instytut Książki, 1985. — Czerwiec, Nr. 6 (825): W stulecie urodzin Stanisława Ignacego Witkiewicza. — S. 16–18.
293. *Sokół, L.* Dandyzm u Witkacego: gra i metafizyka // Witkacy w Polsce i na świecie. — Szczecin : Uniwersytet szczeciński, 2001. — S. 179–211.
294. *Sokół, L.* Groteska w teatrze S. I. Witkiewicza. — Wrocław : Ossolineum, 1973. — 223 s.
295. *Sokół, L.* Witkacy i Strindberg : Dalecy I bliscy. — Warszawa : Wiedza o kulturze, 1995. — 447 s.
296. *Spustek, I.* Polacy w Piotrogradzie 1914–1917. — Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966. — 465 s.
297. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Marginalia filozoficzne : Katalog wystawy zorganizowanej w dniach 19 stycznia — 22 lutego 2004. — Warszawa : Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2004. — 140 s.
298. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Witkacy. 1885–1939 : Kolekcja muzeum Pomorza środkowego w Słupsku : Katalog / oprac. Krzyżanowska-Hajdukiewicz. — Warszawa : Sztuka Polska, 1987. — 48 s.
299. *Stopyra, M.* Pastelowe wizerunki S. I. Witkiewicza a jego nietradycyjna wizja portretowania. Dzieła Witkacego w zbiorach Muzeum Okręgowego w Rzeszowie // Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75 rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza. Słupsk, 17–20 września 2014 / redakcja J. Deglera. — Słupsk : Muzeum Pomorza Środkowego, 2016. — S. 497–511.
300. Superorganizm : Awangarda i doświadczenie przyrody. — Łódź : Muzeum Sztuki, 2017. — 268 s.
301. *Sztaba, W.* Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. — Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. — 298 s.
302. *Sztaba, W.* Próba artykulacji // Przestrzenie Teorii. — Poznań : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 2010. — Nr. 14. — S. 107–121.

303. *Szuman, S.* Zwątpienie sztuki o Samej Sobie // *Gazeta Literacka*. — 1932. — Nr. 5. — S. 70–71.
304. *Taras, K.* Witkacy i film // *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. — Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2002. — XCIII, z. 4. 93/4. — S. 139–153.
305. *Tatar, B.* Forma jako ideał dzieła sztuki. Witkacy i jego formistyczna teoria jako odpowiedź na problem niewyraźności języka // *Acta Humana*. — Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2011. — № 2 (1/2011). — S. 37–52.
306. *Tryka, G.* Płockie rodziny: Grubierscy // *Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku*. — Płock : Muzeum Mazowieckie, 2011. — T. 19. — S. 137–186.
307. Uczczenie pamięci Żukowskiego // *Głos Polski*. — 27 list. (10) grudn. 1916.
308. *Walentyłowicz, B.* Kompozycje barw i dźwięków. Witkacy i zjawisko chromestezji // *Kolor w kulturze / red. Z. Mocarska-Tycowa, J. Bielska-Krawczyk*. — Toruń : UMK, 2010. — S. 91–96.
309. *Wilski, Z.* Witkacy w Piotrogradzie // *Pamiętnik Teatralny*. — Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1972. — Z. 1. — S. 140–145.
310. *Winkler, K.* Twórczość plastyczna St. I. Witkiewicza // *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca / red. T. Kotarbiński, J. E. Płomieński*. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957.
311. Witkacego portret wielokrotny. Dyskusja z udziałem Janusza Deglera, Jana Kłosowicza, Konstantego Puzyny, Grzegorza Sinki i Lecha Sokoła. Opracował Andrzej Multanowski // *Teatr*. — Kraków ; Warszawa : Instytut Książki, 1985. — Czerwiec, Nr. 6 (825): W stulecie urodzin Stanisława Ignacego Witkiewicza. — S. 3–16.
312. Witkacy : Kolekcja muzeum Pomorza środkowego. — Warszawa : Zakład wydawnictw «Sztuka Polska», 1987. — 160 s.
313. Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75 rocznicy śmierci Stanisława Ignacego

- Witkiewicza. Słupsk, 17–20 września 2014 / redakcja J. Deglera. — Słupsk : Muzeum Pomorza Środkowego, 2016. — 782 s.
314. Witkacy w Polsce i na świecie / red. M. Skwara. — Szczecin : Książnica Pomorska, 2001. — 459 s.
315. Witkacy-życie i twórczość: materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi z okazji 55 rocznicy śmierci. Muzeum Pomorza środkowego, Słupsk 16–18 września 1994. — Wrocław : Wiedza o Kulturze, 1996. — 334 s.
316. *Witkiewicz, S. I.* 622 Upadki Bunga czyli demoniczna kobieta // *Dzieła zebrane* : w 25 t. — T. 1. — Warszawa : PIW, 1992. — 565 s.
317. *Witkiewicz, S. I.* Dramaty / opracowanie i wstęp K. Puzyna. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972. — T. 1. — 668 s.; T. 2. — 765 s.
318. *Micińska, A.* Witkiewicz S. I. Listy do Bronisława Malinowskiego // *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*. — 2000. — Nr 1–4. — S. 241–291.
319. *Witkiewicz, S.* Listy do syna / opracowała B. Danek-Wojnowska, A. Micińska. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969. — 835 s.
320. *Witkiewicz, S. I.* Listy z podróży do tropików. [Podała do druku A. Micińska] // *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*. — 2000. — Nr 1–4. — S. 294–305.
321. *Witkiewicz, S. I.* Narkotyki. Niemyte duszy // *Dzieła zebrane* : w 25 t. — T. 12. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993. — 439 s.
322. *Witkiewicz, S. I.* Nauki ścisłe i filozofia // *Dzieła zebrane* : w 25 t. — T. 15. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2014. — 776 s.
323. *Witkiewicz, S. I.* Nienasycenie // *Dzieła zebrane* : w 25 t. — T. 3. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1992. — 644 s.
324. *Witkiewicz, S. I.* Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne / oprac. J. Degler, L. Sokół // *Dzieła zebrane* : w 25 t. — T. 8. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002. — 416 s.
325. *Witkiewicz, S. I.* O Czystej Formie // *Zet*. — 1932. — 1 sierpn. — № 9. — S. 3.
326. *Witkiewicz, S. I.* Pisma filozoficzne i estetyczne. O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne prace filozoficzne / red.

- B. Michalski. — T. 2. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977. — 574 s.
327. *Witkiewicz, S. I.* Pisma filozoficzne i estetyczne. O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne / red. B. Michalski. — T. 1. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976. — 589 s.
328. *Witkiewicz, S. I.* Pisma krytyczne i publicystyczne // *Dzieła zebrane* : w 25 t. — T. 11. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2014. — 688 s.
329. *Witkiewicz, S. I.* Pożegnanie jesieni // *Dzieła zebrane* : w 25 t. — T. 2. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1992. — 454 s.
330. *Witkiewicz, S. I.* Regulamin firmy portretowej “S. I. Witkiewicz” // *Sztaba, W.* Gra ze sztuką. — Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. — 304 s. : [15] s. il.
331. *Witkiewicz, S. I.* Teatr i inne pisma o teatrze // *Dzieła zebrane* : w 25 t. — T. 9. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1995. — 680 s.
332. *Witkiewicz, S. I.* Varia // *Dzieła zebrane* : w 25 t. — T. 21. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2019. — 340 s.
333. *Witkiewicz, S. I.* Z podróży do tropików // *Konteksty. Polska sztuka ludowa.* Malinowski — Witkacy. — Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 2000. — Nr. 1–4. — S. 226–235.
334. *Wspomnienia o Leonu Reynelu.* — Warszawa : [s. n., 1930?]. — 225 s.
335. *Zawadzka, M.* Portret Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów pędzla Witkacego — coś jeszcze jest do odkrycia // *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75 rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza.* Słupsk, 17–20 września 2014 / redakcja J. Deglera. — Słupsk : Muzeum Pomorza Środkowego, 2016. — S. 511–525.
336. *Zgodzińska, B.* Próba rekonstrukcji pierwotnej kolorystyki papierowego podłoża portretów Witkacego // *Przestrzenie Teorii.* — Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2010. — Nr 14. — S. 197–202.
337. *Zgodzińska, B.* Witkacy w Słupsku. Firma portretowa S. I. Witkiewicz. — Wydanie II, zmienione. — Słupsk : Muzeum Pomorza środkowego, 2019. — 80 s.

338. *Żakiewicz, A.* A Witkacy wciąż maluje... // Ogród. Kwartalnik humanistyczny. – Warszawa : Siedleckie Towarzystwo Naukowe, 1994. — Nr 1 (17). — S. 220–241.
339. *Żakiewicz, A.* «Cierpienia ich muszą być brzydkie i dziwaczne.» O związkach młodszej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza z prozą Romana Jaworskiego // Przed Wielkim Jutrem : Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa listopad 1990. — Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1994. — S. 285–300.
340. *Żakiewicz, A.* Dlaczego historykowi sztuki trudno jest lubić polonistę? // Ogród. Kwartalnik humanistyczny. — Warszawa : Siedleckie Towarzystwo Naukowe, 1994. — Nr 1(17). — S. 379–382.
341. *Żakiewicz, A.* Język obrazów i rysunków Witkacego // Pamiętnik Literacki. — 2002. — Nr. 4. — S. 173–181.
342. *Żakiewicz, A.* Kompozycje astronomiczne Witkacego // Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. — Warszawa, 1990. — T. XXXIII/XXXIV. — S. 577–611.
343. *Żakiewicz, A.* *Młodość chłopczyka.* O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. — Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. — 270 s.
344. *Żakiewicz, A.* Okiem malarza. O scjentystycznych zainteresowaniach Witkacego // Malinowski — Witkacy. Między fotografią a nauką, «Konteksty». — 2000. — Z. 1–4. — S. 169–182.
345. *Żakiewicz, A.* Petersburskie przygody Witkacego // Biuletyn Historii Sztuki. — 2004. — Nr 1–2. — S. 169–194.
346. *Żakiewicz, A.* Po trzecie — fotograf, czyli jak interpretować twórczość fotograficzną S. I. Witkiewicza // Dagerotyp. — Warszawa, 2002. — Nr. 11. — Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Stowarzyszenie Historyków Fotografii. — S. 11–18.
347. *Żakiewicz, A.* Przestrzeń barwna Czystej Formy. Kolor w teorii i praktyce twórczej Stanisława Ignacego Witkiewicza // Przestrzenie Teorii. — 2010. — Nr 14. — S. 123–136.

348. *Żakiewicz, A.* Sposób na życie, czyli filozoficzne, artystyczne i społeczne aspekty fenomenu Firmy Portretowej «S. I. Witkiewicz» // *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75 rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza.* Słupsk, 17–20 września 2014 / redakcja J. Deglera. — Słupsk : Muzeum Pomorza Środkowego, 2016. — S. 467–496.
349. *Żakiewicz, A.* *Witkacy* : Album monograficzny prezentujący twórczość malarską Stanisława Ignacego Witkiewicza, — Olszanica : wyd. Bosz, 2012. — 128 s. : 110 il.

Интернет-ресурсы

350. *[Шатских, А.]*. Органика философского архитектона // Казимир Малевич. [сайт]. — URL: http://kazimirmalevich.ru/t4_0_3 (дата обращения: 25.08.2019).
351. Бабяньский (Бобяньский) Александр Фомич / Польский Петербург. Энциклопедия. [Электронный ресурс]. — URL: [http://www.polskipetersburg.ru/search/simple?sPs%5B0%5D.tV=Бабяньский+%28Бобяньский%29+Александр+Фомич](http://www.polskipetersburg.ru/search/simple?sPs%5B0%5D.tV=Бабянский+%28Бобяньский%29+Александр+Фомич) (дата обращения: 10.12.2017).
352. *Багдамян, И. Р.* Якулов Григорий Богданович. Живописец, график, театральный художник // Энциклопедия русского авангарда. [Электронный ресурс]. — URL: <http://rusavangard.ru/online/biographies/yakulov-georgiy-bogdanovich/> (дата обращения: 12.07.2021).
353. *Белохвостик, Н.* Фердинанд Руциц: белая ворона из Минска // Комсомольская правда. Беларусь. [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.kp.by/daily/26440.3/3309853/https://www.kp.by/daily/26440.3/3309853/> (дата обращения: 27.10.2021).
354. *Бирюков, С.* Лучезарная суть Елены Гуро. (К столетию со дня смерти) // Homo Legens. — 2013. — № 1. — URL:

- https://magazines.gorky.media/homo_legens/2013/1/luchezarnaya-sut-eleny-guro.html (дата обращения: 10.07.2018).
355. *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).
356. *Вакар, И.* Между Востоком и Западом 2 : Искусство и судьба Наталии Гончаровой // Наше наследие. — 2014. — № 109. [Электронная версия журнала]. — URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/10901.php> (дата обращения: 14.11.2019).
357. *Вострецова, Л.* Михаил Матюшин. Органическая культура [Текст; аудио] // Радио Благо. — 2016. — 26 окт. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.radioblago.ru/vremyakultury/organicheskaya-kultura-ludmila-vostrecova> (дата обращения: 12.07.2018).
358. Выставка «Виткацы. Фотографии» в «Смене» 26 апреля — 15 мая 2016 года // Центр современной культуры «Смена». Г. Казань [Информация о выставке]. — URL: https://vk.com/vitkacy_smena (дата обращения: 10.07.2017).
359. Выставка «Георгий Якулов. Мастер разноцветных солнц» // Энциклопедия русского авангарда. [Электронный ресурс]. — URL: <http://rusavangard.ru/avangard-life/vystavka-georgiy-yakulov-master-raznotsvetnykh-solnts/> (дата обращения: 12.07.2018).
360. Добычина Надежда Евсеевна // Энциклопедия русского авангарда : [онлайн-версия]. — URL: <http://rusavangard.ru/online/biographies/dobychina-nadezhda-evseevna/> (дата обращения: 18.07.2018).
361. *Дудаков-Кашуро, К.* Линда Хендерсон: «Мы должны быть столь же открыты, как были художники, которых мы изучаем» // Искусствознание. — М. : ГИИ, 2017. — № 1. — С. 10–31. [Электронная версия журнала]. — URL:

- http://artstudies.sias.ru/upload/isk_2017_1_8-31_dudakov-kashuro.pdf (дата обращения: 17.12.2020).
362. *Дюррант, Дж. С.* Два портрета Д. В. Философова // Наше наследие : Историко-культурный журнал. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/64061.php> (дата обращения: 27.10.2020).
363. *Зеньковский, В. В.* Лосский Николай Онуфриевич [// Зеньковский, В. В. История русской философии] // Руниверс. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.runivers.ru/philosophy/lib/authors/author64148/> (дата обращения: 12.07.2018).
364. *Из, Е.* Генезисы, Тикондероги, Афаназоли и Коцмолухи (Станислав Игнаций Виткевич? «Ненасытимость», М.: «Вахазар», «Рипол Классик», 2004) [Рецензия на роман] // Топос : литератур.-филос. журн. — 2004. — 14 апр. [Сетевой журнал]. — URL: <http://www.topos.ru/article/2252> (дата обращения: 03.08.2021).
365. Изучение развития близнецов. От магии к науке. По книге В. Фридрих «Близнецы» // Семья растет. [Электронный ресурс]. — URL: http://www.semya-rastet.ru/razd/sto_let_nauchnogo_izucheniya_bliznecov/ (дата обращения: 12.07.2019).
366. *Ильина, Ю. А.* «Онтологическая гипотеза» С. И. Виткевича // Вестник Челябинского государственного университета. — 2018. — № 11 (421).
367. *Иньшаков, А. Н.* Ларионов Михаил Федорович // Энциклопедия русского авангарда : [онлайн-версия]. — URL: <http://rusavangard.ru/online/biographies/larionov-mikhail-fyedorovich/> (дата обращения: 25.10.2021).
368. История кабаре «Привал комедиантов» // Агентство «Мой Петербург». [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.peterburg.biz/istoriya-kabare-prival-komediantov-v-peterburge.html#ixzz6JrqUHbAQ%20/> (дата обращения: 12.07.2021).
369. *Карасик, И. Н.* Гинхук (Государственный институт художественной культуры) Петроград — Ленинград. 1924–1926 // Энциклопедия русского

- авангарда : [онлайн-версия]. — URL: <http://rusavangard.ru/online/history/ginkhuk/> (дата обращения: 25.11.2018).
370. *Карасик, И. Н.* Прибавочный элемент // Энциклопедия русского авангарда. [Электронный ресурс]. — URL: <http://rusavangard.ru/online/history/pribavochnyy-element/> (дата обращения: 25.10.2018).
371. Кто такой Михаил Ларионов? Подробная художественная биография Михаила Ларионова, одного из идеологов русского авангарда, который спустя сто лет оказался полузабыт на родине // Третьяковская галерея. [Электронный ресурс]. — URL: <https://bm.tretyakovgallery.ru/article/539358711862289041/kto-takoj-mihail-larionov> (дата обращения: 25.10.2021).
372. *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).
373. *Перевезенцев, С. В.* Николай Онуфриевич Лосский. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.portal-slovo.ru/history/35593.php> (дата обращения: 12.07.2018).
374. *Поспелов, Г.* Ранняя Гончарова и Гоген // Галерея : Лучший журнал по искусству на русском и английском. — # 1 2014 (42). [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2014-42/rannyaaya-goncharova-gogen> (дата обращения: 03.10.2019).
375. *Ракитин, В. И.* Шагал Марк Захарович // Энциклопедия русского авангарда [Электронный ресурс]. — URL: <http://rusavangard.ru/online/biographies/shagal-mark-zakharovich/> (дата обращения: 25.10.2019).
376. Рыбы при заходящем солнце. М. Ф. Ларионов // Артхив. [Электронный ресурс]. — URL: https://artchive.ru/mikhaillarionov/works/14526~Ryby_pri_zakhodjaschem_solntse (дата обращения: 05.10.2019).
377. *Сарабьянов, Д. В.* Творчество В. В. Кандинского и научно-философская мысль XX века // Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // 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).
378. Сенсационную выставку «Союз молодежи. Русский авангард 1909–1914» представляет Еврейский музей // The Art Newspaper Russia. — 2019. — Окт. — № 77. [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/7457/> (дата обращения: 15.10.2019).
379. Соколов, В. Г. Методологические положения к направлению деятельности Объединенного научного центра проблем космического мышления «Эмпирическая наука и метанаука» // Международный центр Рерихов. Центр-музей им. Н. К. Рериха. [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.icr.su/rus/onckm/napravleniya-deyatelnosti/empiricheskaya-nauka-i-metanauka/02.php> (дата обращения: 25.02.2020).
380. Сражение на Стоходе. Хроника событий // Памяти героев Великой войны 1914–1918. [Электронный ресурс]. — URL: <https://gwar.mil.ru/events/99/> (дата обращения: 17.04.2021).
381. Теллуризм // Сборный словарь иностранных слов русского языка. [Электронный ресурс]. — URL: <https://classes.ru/all-russian/dictionary-russian-foreign2-term-35958.htm> (дата обращения: 20.07.2019).
382. Филонов Павел Николаевич // Философская энциклопедия // Национальная энциклопедическая служба России (НЭС). [Электронный ресурс]. — URL: <http://terme.ru/termin/filonov-pavel-nikolaevich.html> (дата обращения: 12.07.2018).
383. Философия и наука об искусстве. ГАХН в истории европейского эстетического сознания / ред. Н. Плотников, Н. Подземская, И. Чубаров // Логос. — 2010. — № 2. — 216 с. [Интернет-ресурс]. — URL: https://logos-dev.ranepa.ru/upload/iblock/460/Logos_2010_2.pdf (дата обращения: 15.02.2019).

384. Философские науки. — Вып. 50. — С. 69–75. [Электронная версия журнала]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ontologicheskaya-gipoteza-s-ivitkevicha/viewer> (дата обращения: 17.12.2021).
385. Шильке, В. «Теории»: Солнце, движущее культуры. Теория разноцветных солнц Георгия Якулова. [Электронный ресурс]. — URL: <http://concepture.club/post/obrazovanie/teorii-solnce-dvizhuschee-kultury-teorija-raznocvetnyh-solnc-georgija-jakulova> (дата обращения: 25.10.2021).
386. Экстер Александра Александровна. Живописец, театральный художник. Одна из амазонок авангарда // Энциклопедия русского авангарда. [Электронный ресурс]. — URL: <http://rusavangard.ru/online/biographies/ekster-aleksandra-aleksandrovna/> (дата обращения: 12.07.2018).
387. Энтелехия // Словари и энциклопедии. [Электронный ресурс]. — URL: <http://endic.ru/philosophy/Энтелехија-2785.html> (дата обращения: 12.07.2019).
388. Энтелехия // Философия. [сайт]. — URL: <http://metaphilosophy.ru/yentelehiya.html> (дата обращения: 12.07.2018).
389. Энтелехия // Философский словарь. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.harc.ru/slovar/2581.html> (дата обращения: 10.10.2018).
390. Якубовский, М. Изобретение народной архитектуры // Новая Польша. [Электронный журнал]. — URL: <https://nowayapolsha.pl/article/izobrenie-narodnoi-arkhitektury/> (дата обращения: 22.09.2016).
391. Якулов Георгий // Культура.РФ [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.culture.ru/persons/8997/georgii-yakulov> (дата обращения: 10.12.2018).
392. Degler, J. Czy Witkacy zamierzał powrócić w Tropiki? — 2012 // Witkacologia. [Электронный ресурс]. — URL: <https://drive.google.com/file/d/1GjzxDGBV3n75C1J-B8wkjd3ThnOjhAWV/view> (дата обращения: 12.07.2018).
393. Jan Żyźnowski // Wikipedia. [Электронный ресурс]. — URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Żyźnowski (дата обращения: 13.09.2018).

394. *Matuszewska, M.* Sprawdza się wizja rozwoju ludzkości Witkacego — uważa prof. Janusz Degler. 2015. 26 lutego. [Электронный ресурс]. — URL: <https://gazetawroclawska.pl/sprawdza-sie-wizja-rozwoju-ludzkosci-witkacego-uwaza-prof-janusz-degler/ar/3765747> (дата обращения: 12.07.2018).
395. *Pinkwart, M.* Czysta forma i lekko przybrudzona treść. [Электронный ресурс]. — URL: http://www.pinkwart.pl/Witkacy/Czysta_forma/Czysta_forma.htm (дата обращения: 02.04.2018).
396. Polski Petersburg = Польский Петербург. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.polskipetersburg.pl/> (дата обращения: 12.07.2018).
397. Stefan Kiedrzyński // Wikipedia. [Электронный ресурс]. — URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Stefan_Kiedrzyński (дата обращения: 13.09.2021).
398. *Stobiecka, M.* Piękno to życie — estetyka rosyjska i styl zakopiański : Wykład na wystawie «Relacja Warszawa — Zakopane» w Muzeum Rzeźby w Królikarni [o Stanisławie Witkiewiczu]. — 2017. — 8 czerwca. — [Видеоматериал]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MGUbGDB5WLY> (дата обращения: 03.02.2016).
399. *Sztaba, W.* Witkiewicz w Paryżu 1908 // Witkacologia.eu : сайт об изучении жизни и творчества Станислава Игнация Виткевича. [Электронный ресурс]. — URL: https://witkacologia.eu/uzupelnienia/Sztaba/Witkacy_w_Paryzu.html (дата обращения: 27.10.2017).
400. Szymanowski — cichy bohater // Projekt. «Szukając Witkacego». Podrózniccy.com. [Блог о путешествиях, технологиях и культуре и взаимопроникновении этих областей]. — URL: <https://podroznicy.com/pl/witkacy/403/karol-szymanowski.htm> (дата обращения: 01.04.2018).
401. *Tarasiuk, D.* Polacy w Piotrogradzie w latach I wojny światowej // Polski Petersburg : Encyklopedia. [Электронный ресурс]. — URL: www.polskipetersburg.pl (дата обращения: 10.10.2016).

402. *Żakiewicz, A.* Witkacowskie odkrycia // *Cenne, bezcenne, utracone.* — 2012. — Nr 1. [Электронный ресурс]. — URL: <http://cennebezcenne.pl/archiwum/nr-170-2012/> (дата обращения: 27.10.2021).
403. *Żakiewicz, A.* Witkacy a Rosja. [Tekst z katalogu wystawy «Warszawa — Moskwa / Moskwa — Warszawa 1900–2000»] // «Zachęta» Narodowa Galeria Sztuki. Warszawa, grudzień 2004. [Электронный ресурс]. — URL: www.culture.pl (дата обращения: 12.07.2018).

**ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Каталог произведений Виткевича русского периода
(1914–1918)**

Графика:

1915

1. Виткевич С. И. Поручик Маринич. 1915. Бумага, пастель, 65x60. Собрание Зигфрида Виткевича.
2. Виткевич С. И. Портрет молодой женщины. Около 1915. Бумага, пастель. 53x47,7. Музей Средиземноморья, Слупск.

1916

3. Виткевич С. И. Монолог могильщика. 10 сентября 1916. Бумага, пастель. 51x65. Национальный музей, Краков, Польша.
4. Виткевич С. И. Композиция с лежащей парой. 28 сентября 1916. Бумага, пастель. 47,5x1,5. Частное собрание Янины Соколовской-Зеленской, Варшава, Польша.
5. Виткевич С. И. Владислав Груберский. 1916. Бумага, пастель. 44,5x48. Частное собрание Дануты Шорин, Варшава, Польша.
6. Виткевич С. И. Виктория Груберская. 1916. Бумага, пастель. 65x50,5. Частное собрание Дануты Шорин, Варшава, Польша.
7. Виткевич С. И. Портрет женщины в черной шляпе (Виктория Груберская?). 1916. Бумага, пастель. 59,7x48,8. Частное собрание Магдалены Каленик, Варшава, Польша.
8. Виткевич С. И. Портрет офицера. 1916. Бумага, пастель. 60,5x42. Частное собрание Леха Эмфазы Стефанского, Польша.
9. Виткевич С. И. Портрет солдата уголь. 1916. Бумага, пастель. 62x47,5. Областной музей, Жешув, Польша.
10. Виткевич С. И. Портрет молодой девушки. 1916. Бумага, пастель. 57x41,7. Мазовецкий музей, Плоцк, Польша.
11. Виткевич С. И. Композиция с лебедями. 1916. Бумага, пастель. 49x64. Областной музей, Люблин, Польша.

12. Виткевич С. И. Композиция с двумя фигурами. Около 1916. Бумага, пастель. 49x64. Областной музей, Люблин, Польша.
13. Виткевич С. И. Виктория Груберская. 1916. Бумага, пастель. 66x47. Собрание Анны и Юзефа Навкунец, Варшава, Польша.
14. Виткевич С. И. Портрет солдата. 1916. Бумага, пастель. 62x47,5. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
15. Виткевич С. И. Геркулес. 1916. Экслибрис. Бумага, цветная тушь, перо. Библиотека Школы экономики, Варшава, Польша.

1917

16. Виткевич С. И. Композиция. 18 января 1917. Бумага, пастель. 46x62. Музей литературы им. А. Мицкевича, Варшава, Польша.
17. Виткевич С. И. Автопортрет в гренадерке Павловского полка. Orang Blanda. 19 февраля 1917. Авторская копия 9 января 1919. Бумага, пастель. Национальный музей, Краков, Польша.
18. Виткевич С. И. Композиция. 17 февраля 1917. Бумага, пастель. 49x64. Музей литературы им. А. Мицкевича, Варшава, Польша.
19. Виткевич С. И. Автопортрет с самоваром. 17 февраля 1917. Бумага, пастель. 66,5x50. Частное собрание, Польша.
20. Виткевич С. И. Портрет мужчины. 8 мая 1917. Бумага, пастель. 65,5x51. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
21. Виткевич С. И. Автопортрет. Поручик русской армии. Сатанелло. 22 июля 1917. Бумага, пастель. Частное собрание, Польша.
22. Виткевич С. И. Автопортрет в мундире. 24 июля 1917. Бумага, пастель. 48x62,3. Частное собрание Густава Лазера, Польша.
23. Виткевич С. И. Женский портрет. 17 августа 1917. Бумага, пастель. 62x50. Частное собрание Марии Возневской, Польша.
24. Виткевич С. И. Мужской портрет 24 августа 1917. Бумага, пастель. Частное собрание.
25. Виткевич С. И. Мужской портрет. 3 сентября 1917. Бумага, пастель. 60x47. Частное собрание Веслава Охман, Варшава, Польша.

26. Виткевич С. И. Мужской портрет. 24 сентября 1917. Бумага, пастель. Частное собрание.
27. Виткевич С. И. Портрет госпожи Груберской. 20 декабря 1917. Бумага, пастель. 66x45,3. Частное собрание, Варшава, Польша.
28. Виткевич С. И. Портрет офицера с сигаретой. (Рембовский ?) Около 1917. Б., пастель. 61,5x47. Национальный музей. Краков. Польша.
29. Виткевич С. И. Портрет Стефана Кеджинского. 1917. Бумага, пастель. 61x46. Театральный музей, Варшава, Польша.
30. Виткевич С. И. Портрет Тадеуша Мичинского, склонившегося над женской рукой. 1917. Бумага, пастель. 49x64,5. Институт Литературных исследований Польской Академии наук, Варшава, Польша.
31. Виткевич С. И. Портрет Тадеуша Мичинского. 1917. Бумага, пастель. 49x64,5. Институт Литературных исследований Польской Академии наук, Варшава, Польша.
32. Виткевич С. И. Портрет Феликса Левинского. 1917. Бумага, уголь, пастель. 65,7x50,2. Частное собрание Виталиса Вольного, Варшава, Польша.
33. Виткевич С. И. Женский портрет. Около 1917. Бумага, пастель 61,6x48. Частное собрание Леха Эмфазы Стефанского, Варшава, Польша.
34. Виткевич С. И. Портрет Марии Проневич. 1917. Бумага, пастель. 55x43. Частное собрание.
35. Виткевич С. И. Портрет Ванды Марии Скаржинской. 01 июня 1917. Бумага, пастель. 59x43. Частное собрание.
36. Виткевич С. И. Мужской портрет. 1917. Бумага, пастель. 64,8x49,3. Частное собрание.
37. Виткевич С. И. Фантастическое видение. 1917. Бумага, пастель. 48,7x63,7. Областной музей, Белосток, Польша.
38. Виткевич С. И. Композиция с двумя фигурами. 1917. Бумага, пастель. 46,5x61. Частное собрание Янины Соколовской-Зеленской, Варшава, Польша.

39. Виткевич С. И. Маскарад пастель. 1917. Бумага, пастель. 46,5x65. Областной музей, Торунь, Польша.
40. Виткевич С. И. Антарес в Скорпионе. Серия АК. 1917. Бумага, пастель. 48,6x63,3. Музей литературы им. А. Мицкевича, Варшава, Польша.
41. Виткевич С. И. Экслибрис Феликса Левинского. Ок. 1917. Бумага, гравюра. 10x7,5. Национальная библиотека им. Оссолинских, Вроцлав, Польша.
42. Виткевич С. И. Экслибрис Леона Рейнеля. 1917. Бумага, тушь, акварель, перо. 17x13,7. Частное собрание, Польша.
43. Виткевич С. И. Композиция с тремя фигурами. Около 1917. Фото. Частное собрание, Польша.
44. Виткевич С. И. Композиция с белыми фигурами у дерева. Около 1917. 46x66. Музей литературы им. А. Мицкевича, Варшава, Польша.
45. Виткевич С. И. Рембовский. 1917. Бумага, пастель. 56x42. Частное собрание.
46. Виткевич С. И. Портрет офицера. Около 1917. Бумага, пастель. 60,2x45. Городская и областная Библиотека им. Сташица, Щецин, Польша.
47. Виткевич С. И. Композиция с бородатой фигурой. 1917. Бумага, пастель. 46x63. Музей Средиземноморья. Слупск. Польша.

1918

48. Виткевич С. И. Композиция с двумя сидящими фигурами. 3 января 1918. 48x61. Художественный музей, Лодзь. Польша.
49. Виткевич С. И. Зеленый глаз. 7–8 января 1918. Бумага, пастель. 50x70. Художественный музей, Лодзь, Польша.
50. Виткевич С. И. Детоубийца (Люция Груберская?). 10 февраля 1918. Бумага, пастель. 66x45,3. Частное собрание, Польша.
51. Виткевич С. И. Гурий. 14 марта. 1918. Бумага, пастель. Под воздействием эфира. 49x56. Музей литературы им. А. Мицкевича, Варшава, Польша.
52. Виткевич С. И. Сказка о принце Ла-Фи-Чан, о солдате Сою и девушке Кио. Обложка к книге К. Иллакович. (Изд. Варшава. 1918), 13 апреля 1918. Бумага, пастель. 46x62. Музей литературы им. А. Мицкевича, Варшава, Польша.

53. Виткевич С. И. Кастор и Поллукс (Близнецы). Серия Астрономические композиции. 24 мая 1918. Бумага, пастель, Национальный музей, Краков, Польша.
54. Виткевич С. И. Портрет мужчины в шинели. 4 июня 1918. Бумага, пастель. Выполнен под действием эфира. 62,5x48. Национальный музей, Варшава, Польша.
55. Виткевич С. И. Портрет мужчины. Взбесившийся граф. 17 июня 1918. Бумага, пастель. 64,5x49. Частное собрание Янины Соколовской-Зеленской, Польша.
56. Виткевич С. И. Комета Энке. Серия АК. Пер. полов. 1918. Бумага, пастель. 48x61,5. Собрание Марии Самардак-Бонецкой, Варшава, Польша.
57. Виткевич С. И. Альгораб в Вороне. Серия АК. Перв. пол. 1918. Бумага, пастель. 62,5x73,8. Частное собрание, Польша.
58. Виткевич С. И. Лев и Геркулес (?) с автопортретом. Серия Астрономические композиции. Пер. пол. 1918. Бумага, пастель. 60,2x45. Городская и областная публичная библиотека им. С. Сташица, Щецин, Польша.
59. Виткевич С. И. Хамелеон. Серия АК. Пер. пол. 1918. Бумага, пастель. 47,6x62,5. Национальный музей, Краков, Польша.
60. Виткевич С. И. Лисичка. Серия АК. 1918. Бумага, пастель, акварель. 47x63. Национальный музей, Краков, Польша.
61. Виткевич С. И. Новая Аврига из созвездия Возничего. Серия АК. Пер. пол. 1918. Бумага, пастель. 45,6x58,5. Музей литературы им. А. Мицкевича, Варшава, Польша.
62. Виткевич С. И. Козерог. Серия АК. Пер. пол. 1918. Бумага, пастель. Частное собрание, Польша.
63. Виткевич С. И. Водолей. Серия АК. Первая половина 1918. Бумага, пастель. Частное собрания Е. Франчак и С. Околовича, Польша.
64. Виткевич С. И. Кит и Андромеда (?). Серия АК. Первая половина 1918. Бумага, пастель. 46x62. Частное собрание Янины Соколовской-Зеленской, Польша.

65. Виткевич С. И. Владислав Груберский (?). 1918. Бумага, пастель. 62,7x46,9. Национальный музей, Варшава, Польша.
66. Виткевич С. И. Люция Проневич (Груберская). Около 1918. Бумага, пастель. 49,5x49. Частное собрание Дануты Шорин, Польша.
67. Виткевич С. И. Пейзаж австралийский. 1918. Бумага, пастель. 49x63. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
68. Виткевич С. И. Танцующие фигуры. Около 1918. Бумага, пастель. 48,5x63,5. Мазовецкий музей, Плоцк, Польша.
69. Виткевич С. И. Азот, фосфор и мышьяк. 1918. Бумага, пастель, акварель, гуашь. 46,5x 61,5. Частное собрание, Польша.

1914–1918

Графика

70. Виткевич С. И. Альгораб в Вороне. 1914–1918. Экслибрис. Бумага, цветная тушь, перо. Библиотека Школы экономики, Варшава, Польша.
71. Виткевич С. И. Автопортрет 1915–1918. 42,8x30,5. Бумага, пастель. Областной музей, Радом, Польша.
72. Виткевич С. И. Портрет молодой женщины в шляпе. Около 1915–1918. 43,3x33,5. Областной Музей, Белосток, Польша.
73. Виткевич С. И. Дочь мельника. Бумага, уголь, пастель. Местонахождение не известно.
74. Виткевич С. И. Раскаяние. Бумага, уголь, пастель. Местонахождение не известно.
75. Виткевич С. И. Портрет офицера в кавказской накидке. Бумага, уголь, пастель. Местонахождение не известно.

Живопись

76. Виткевич С. И. Поцелуй монгольского принца в ледяной пустыне. 1915–1918. 40,7x85. Бумага, акварель, гуашь, пастель. Национальный Музей, Варшава, Польша.
77. Виткевич С. И. Фантастическая композиция. 1915–1920. Холст, масло, 65x86. Национальный музей, Варшава, Польша.

78. Виткевич С. И. Испытание Святого Антония I. 1916–1921. Холст, масло, темпера. 74,5x90. Национальный музей, Краков, Польша.
79. Виткевич С. И. Композиция с женскими фигурами. 1917–1920. Холст, масло, темпера. 90x74. Национальный музей, Краков, Польша.
80. Виткевич С. И. Человек, растворенный в эфире. Местонахождение не известно.
81. Виткевич С. И. Весенняя ночь. Местонахождение не известно.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Хроника жизни и творчества Виткевича в России (1914–1918)

1914

- 21 февраля** — приезд Виткевича в Россию был следствием целой череды событий, началом которых стало трагическое происшествие — самоубийство невесты С.И. Виткевича Ядвиги Янчевской. В прощальном письме девушка не обвиняла никого, но все окружение признало виноватым Виткевича.
- конец марта-начало апреля** — Бронислав Малиновский, спасая друга, приглашает его в качестве фотографа и художника в научную экспедицию в Австралию и Новую Гвинею, в которую должен отправиться сам как исследователь-этнограф. Виткевич принимает предложение, и друзья отправляются в путь — из Лондона в Париж, потом в Тулон.
- 11 июня** — друзья садятся на корабль «Orsovy», приплывают 28 июня в Коломбо на острове Цейлон, останавливаются там на несколько дней.
- 11 июля** — друзья оставляют Цейлон, через 10 дней они в Фремантле, в Австралии (21 июля), где принимают участие в научном конгрессе Британской ассоциации по развитию науки. Первые две недели конгресса активно посещают западную Австралию.
- 3 августа** — путешественники получают известие о начале войны. Виткевич решает вернуться, чтобы воевать и достойно погибнуть в бою. Решение подкрепляется ссорой с Малиновским (политические и психологические разногласия). Малиновский — гражданин Австрии, Виткевич как российский подданный не мог вернуться в Закопане к матери (тогда территория Австрии) и не мог поехать к отцу, который уже 6 лет лечился в Ловране (Хорватия) от туберкулеза. Отправиться в Россию и сражаться на стороне Царской армии оказалось для него лучшим решением.
- 1 сентября** — Малиновский оставляет Виткевича и отправляется в Новую Гвинею, продолжая научную экспедицию. В своем дневнике он отметил «Конец дружбе! Закопане без Стася! Ницше, порывающий с Вагнером. Без сомнения,

признаю его искусство; восхищаюсь умом и обожаю индивидуальность, но не выношу характер».

5 сентября — Виткевич покидает Сидней на корабле «Morea», через 3 недели приплывает в Салоники, оттуда в Одессу, затем в Петроград.

Октябрь — Станислав Игнаций прибывает в Петроград и с вокзала направляется на Надеждинскую улицу, 3 (ныне ул. Маяковского), где живет семья сестры его отца Анели Виткевич, в замужестве Яловецкой. Рядом, на Литейном, 25, живет дочь Анели и Болеслава Яловецких — Ядвига (кузина Виткация), в замужестве Жуковская. Муж — Владислав Жуковский, у них две дочери. У Виткевича впереди два месяца стараний всей семьи для того, чтобы устроить его в царскую армию при недостатке необходимых документов. В это время Виткевич активно начал знакомится с польским окружением, куда он вошел как «бриллиант», поскольку был сыном известного в Польше художника, а в России — членом семьи элиты петроградской Полонии. Виткаций начал «злоупотреблять» жизнью и новыми знакомствами, что вызывало недовольство всей семьи, а особенно В. Жуковского, который как человек с Виткацием категорически не сошелся.

29 ноября — Виткевич был принят в качестве добровольца в Павловское военное училище. Это произошло благодаря связям влиятельных родственников (Б. Яловецкого и В. Жуковского) и при поддержке и личной опеке кузины Ядвиги Жуковской.

1915 год

9 марта — С.И. Виткевич получил звание унтер-офицера, согласно его «Послужному списку». Дальнейшее течение службы до 20 июля 1916 года приводится согласно этому же документу.

1 мая — окончил ускоренный пятимесячный курс (по регламенту военного времени) и по окончании Высочайшим приказом от 1 мая 1915 года получил звание прапорщика в лейб-гвардии Павловского полка.

5 мая — направлен в 172 пехотный батальон запаса.

- 6 июня** — прибыл в 172 пехотный батальон и внесен в список как младший офицер 2 кампании.
- 10 июня** — направлен на службу в запасной батальон лейб-гвардии Павловского полка (Приказ. Бат. № 166).
- 20 июня** — принят на службу в запасной батальон лейб-гвардии Павловского полка и исключен из списка 172 пехотного батальона запаса.
- 11 июля** — прибыл в полк, в запасный батальон лейб-гвардии Павловского полка. Командование Гвардии запасной бригады пехоты сообщило в письме № 8696 от 5 мая 1915 г., что Дежурный Генерал штаба 6 Армии проинформировал письмом № 24470 от 3 июня 1915 г. о согласии принять в лейб-гвардию Павловского полка на испытательный срок и затем зачислить в состав полка.
- 17 сентября** — отправлен с компанией пополнения и отчислен из состава батальона.
- 24 сентября** — прибыл в полк.
- 29 сентября — 21 октября** — был временно назначен и исполнял обязанности командира 4 кампании.

1916 год

- 5 января** — Высочайшим приказом от 5 января 1916 года на основании приказов военного времени от 1914 года № 689 и № 756 удостоен звания поручика особого корпуса пехоты.
- 7 февраля — 31 марта** — участие Виткация в выставке шедевров живописи, организованной с благотворительной целью Польским Обществом Помощи Жертвам Войны на Фонтанке, 24 (?).
- 6 — 31 марта** — вновь временно возглавил 4 кампанию.
- 8 июля** — зачислен в состав лейб-гвардии Павловского полка Высочайшим приказом от 8 июля 1916 года.
- 17 июля** — состоялась одно из наиболее тяжелых сражений Первой мировой войны, в котором принимал участие Павловский полк, и одно из наиболее трагичных переживаний жизни Виткация. Компания Виткевича получила приказ форсировать реку Стоход и занять деревню Витониж. О невероятных

приступах страха, до полуобморочного состояния, пережитых в этом сражении, Виткевич рассказывал своему приятелю Е. Рытарду. В этой битве было очень много потерь, погиб и Александр Конге, однополчанин С.И. Виткевича, память о котором он хранил долгие годы. От разрыва тяжелого снаряда Виткаций получил контузию. Направлен в полевой госпиталь.

19 июля — эвакуирован с линии фронта.

20 июля — на основании Приказа Командования 11 армии от 20 июля 1916 года № 489 за храбрость, мужество и отвагу Виткевич был награжден орденом Святой Анны 4 степени с надписью на эфесе «За храбрость».

28 июля — приехал с фронта в Петроград для продолжения лечения в полковом лазарете для раненых, учрежденном дамами лейб-гвардии Павловского полка, проходил лечение амбулаторно. В это время Виткевич зарегистрировался на ул. Фурштатская, 3, где жил 4 месяца (скорее всего, у генерала Александра Бабянского).

15 августа — главврач запасного батальона Павловского полка указал в диагнозе перемены настроения от депрессии до возбуждения с более острыми депрессивными фазами. Диагноз доктора-невропатолога — циклофрения. Рекомендовано специальное лечение в санатории.

3 сентября врачебная комиссия рекомендовала лечение вне госпиталя — гидротерапия, массаж и электризация. Но направить Виткация в санаторий в Ялте, которым располагал Павловский полк, должна была Первая Стационарная Военная Комиссия, для прохождения которой направили Виткация.

Сентябрь — в одном из писем Б. Малиновскому Виткаций сообщает ему, что, возможно, поедет в Крым для лечения нервов, и просит узнать, в каком из банков Сиднея находятся деньги, которые раньше переслала ему мать. Ответ просит прислать в полк или Яловецким.

9 сентября — Первая Стационарная Военная Комиссия в ответ на жалобы Виткация на тяжесть, плохой сон и перемены настроения признала его годным

к военной службе, и он получил «первую» (высшую) категорию по здоровью, что, разумеется, отменяло его поездку к морю.

12 сентября — согласно Приказу № 16583 старшего адъютанта командования запасного батальона Виткевич должен явиться в Павловский батальон.

13 сентября — пишет письменный рапорт полковнику фон Экстену о прибытии в запасной батальон лейб-гвардии Павловского полка в Петрограде с целью несения службы и ожидания отправки на фронт.

13 сентября — подпоручик лейб-гвардии Павловского полка Виткевич по решению Постоянной Стационарной Комиссии снимается с учета в связи с отбытием и прибытием в запасной батальон, что фиксирует рапорт коменданта петербургского эвакуационного пункта Начальнику Гвардейских запасных частей о снятии с учета от 13 сентября 1916 года,

23 сентября — 20 декабря — пребывает в первом лечебном отпуске после ранения, который продлился без малого 3 месяца.

Сентябрь — время лечения дает относительную свободу Виткевичу от военной службы, появляется возможность больше уделять внимания творчеству. Он работает как профессиональный художник-портретист, занимается композиционной живописью, в конце года присоединится к организаторам нового театральной площадки в Петрограде.

9 декабря — меняет место жительства, с Фурштатской, 32 переезжает к друзьям на ул. Офицерскую (ныне Декабристов), 12, что подтверждает регистрационный штамп на обороте его удостоверения личности. Его соседями на лестничной клетке становятся Леон Рейнель (Виткаций жил с ним в одной квартире), Стефан Кеджинский, Ян Жизновсий, Стефан Аубак.

4 (17) декабря — первое сообщение в прессе об организации новой художественной единицы петроградской колонии — Литературно-художественного театра под руководством С. Кеджинского при помощи и участии Л. Рейнеля, С. Виткевича и Я. Жизновского. Художественно-Литературный Театр в военно-революционном Петрограде имел очень недолгую, но необыкновенно яркую жизнь. За три месяца своего

существования труппа успела подготовить 3 премьерных спектакля, каждый из которых публика увидела дважды (всего 6 представлений с 14 декабря 1916 г. по 15 марта 1917 г.)

29 декабря 1916 (11 января 1917) — пресса сообщает о вкладе Виткация в деятельность нового театра как художника. Станислав Игнаций Виткевич вместе с Яном Жизновским сделали афишу для «Сильвестрова Вечера», отмечены «выдумка и мастерство исполнения».

1917 год

1917–1918 — по состоянию здоровья продолжает брать лечебные отпуска, что позволяет ему жить более активной творческой жизнью. Трудится над эстетическим трактатом «Новые формы в живописи и вытекающие отсюда недоразумения», рисует портреты, создает графические и живописные композиции

1917–1931 — создает главное философское сочинение — «Понятия и утверждения, имплицитированные понятием Бытия».

13 февраля — 19 февраля — находится во втором лечебном отпуске.

24 февраля — предположительно 10 марта — Виткевич в третьем лечебном отпуске.

26 февраля — начался бунт солдат 4 кампании Павловского полка, который перерос в февральскую революцию. Согласно датам отпусков, 26 февраля Виткевич в бунте непосредственного участия принять не мог, но после возвращения из отпуска «был назначен офицером 4 кампании».

20 марта — в 1936 году в своем эссе «Немытые души» Виткевич с гордостью напишет о том, что после февральской революции был избран своими ранеными солдатами командиром 4 запасного батальона и видел революцию с близкого расстояния, но принять участия в ней не смог из-за «шизоидальной заторможенности». На почве образного характера авторского определения возникла живущая по сей день легенда о том, что Виткевич был избран солдатами Павловского полка «политическим комиссаром».

6 апреля — 17 апреля — пребывание в четвертом лечебном отпуске, за время которого художник побывал в Москве и вместе с близким знакомым из довоенного Закопане, польским поэтом, писателем, драматургом Тадеушем Мичинским посетил галерею Щукина и Морозова.

21 апреля — 6 мая — за 15 дней следующего отпуска побывал в Киеве, где пытался вступить в дивизию польских стрелков, но из-за большого количества желающих поляков свободных мест там не оказалось. Встретился с Каролем Шимановским в его имении под Киевом — Тимошовке. Встреча произошла впервые после трагической гибели невесты Виткация Я. Янчевской в 1914 году. Виткевич и Шимановский соперничали за внимание этой девушки и после ее гибели разорвали отношения. Конфликт между молодыми людьми разрешился во время визита 1917 года. Сохранилось письмо К. Шимановского, которое он написал Виткацию после этой встречи.

– **4 июня — 04 августа** — Виткевич находится в трехмесячном отпуске.

27 июня 1917 года — после долгого ожидания (с 28 сентября 1916 г.) наконец-то открылось польское кафе в Петрограде (ул. Думская, 7). Организаторы кафе — Польское продовольственное общество (возглавлял которое с 1916 года Александр Бабяньский, у которого жил Виткаций в Петрограде некоторое время). По воспоминаниям актера Зенона Хорошчо Виткаций в компании соотечественников бывал в этом кафе, обсуждал вопросы искусства, в частности постановку пьес Шекспира в современном театре.

22 августа — 15 ноября — вновь получает трехмесячный отпуск. Живет в это время у генерала Бабяньского на Фурштатской, 32.

Октябрь — живет у Груберских.

25 октября (7 ноября) — Великая Октябрьская Революция, после которой все поляки выделены из Российской Армии и массово приняты Верховным Польским Военно-Исполнительным Комитетом (Начполком).

15 ноября — не дожидаясь окончания отпуска, выбыл из лейб-гвардии Павловского полка и поступил в распоряжение Верховного Польского Военно-Исполнительного Комитета. Виткевич посетил в это время Москву, по

воспоминаниям его землячки Хелены Дунин, она встретила его там в период после Октябрьской революции.

1918 год

- С января по май** — переживает трудный период, поскольку при переходе из Царской гвардии в Польскую армию по причине болезни не успел вовремя зарегистрироваться в отдельной Польской роте в Петербурге, куда был направлен. В результате Виткевич остался без армейского жалования. Выживая, зарабатывал портретами и композициями, которые у него скупали состоятельные земляки (Владислав Лесневский и Мария Казимир-Собянская). Состояние здоровья, подтвержденное врачебной комиссией (подагра, невращения и воспаления легких), делает невозможной его дальнейшую службу в армии, и он по совету генерала А. Бабяньского хлопочет в Начполе об увольнении. В этот период Виткевич живет во Дворце Ермолова в компании Ежи Курнатовского, Леона Рейнеля, Софии Бялковской. Дворец «был сдан им дешево из опасений, что он может быть занят красной гвардией».
- 11 апреля** — начало работы оргкомитета благотворительной выставки польских художников и ярмарки в Аничковом дворце по инициативе ПОПЖВ в пользу Польской Матицы Школьной. Выставка стала самым масштабным и значительным художественным событием благотворительного характера польского землячества в военно-революционном Петрограде. Выставка была очень хорошо организована, имела большой успех у публики, 2 раза продлевалась, переходя из рук одного оргкомитета в другой. Ее сопровождали вечерние концерты, работал буфет и ярмарка, на которой продавалось много полезных товаров, изготовленных руками беженцев, в том числе можно было купить шерстяные вещи без талонов. Выставка работала с 8 мая по 19 июня, Виткаций показал на ней несколько своих произведений, его яркое участие было отмечено прессой.
- 30 мая** — в «Dziennik narodowy» Виткевич публикует в петроградской прессе театральную рецензию «Привидения» Ибсена — бенефис Хорошчо» под псевдонимом «Генезип Капен».

16 июня состоялась продажа художественных произведений, принимавших участие на выставке. Какие-то из работ Виткация могли быть там проданы, местонахождение большинства упоминаемых в рецензии произведений сегодня не известно.

Конец июня — через несколько дней после окончания работы выставки Виткевич покинул Россию по линии обмена военнопленными на основании документа Главного польского военно-исполнительного комитета. Выезжая на родину, Виткаций взял с собой часть своих произведений, судьба оставшихся в России картин не известна.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Хроника жизни и творчества Виткевича (1885–1939)

- 1885, 24 февраля** — родился в Варшаве в семье художника и критика Станислава Виткевича (1851–1915) и Марии Виткевич (Петшкевич) (1853–1931), учительницы музыки.
- 1890, июнь** — семья переезжает в Закопане, курортный городок в Татрах.
- 1891–1903** — Виткевич-младший получает домашнее образование; с 1897 дважды в год ездит во Львов сдавать экзамены в реальной школе.
- 1892–1893** — сочиняет первые пьески: «Комедии из семейной жизни», «Бедный мальчик», «Зверинец, или проделки Слона», «Отважная принцесса», «Принцесса Магдалина, или Упрямый Принц», «Тараканы», «Последний патрон, или Пан Гнатовский на пути в Африку», «Кишки извозчика», «Война», «Шахматы, или Все состояние проиграно», «Долги, или Бегство», «Ссора из-за смрада» (частично утрачены; сохранившиеся тексты опубликованы в 1947–1965).
- 1900–1903** — лето проводит у родственников в Литве.
- 1901, сентябрь** — посещает Петербург и Варшаву. Декабрь — дебютирует двумя литовскими пейзажами в Закопане.
- 1902–1903** — пишет первую философскую работу — «Мечты импродуктива (Метафизические отступления)».
- 1903, июнь — сентябрь** — сдал экзамены на аттестат зрелости, путешествует по Украине и Литве, через Варшаву возвращается в Закопане.
- 1904, март — апрель** — через Вену и Мюнхен едет в Италию. Октябрь — сопровождает больного туберкулезом отца в Ловран под Триестом и остается там до января 1905 г.
- 1905** — пишет пародии на исторические трагедии: «Квасько» и «Вальгеж» (утрачены).
- 1905–1911** — с перерывами учится в краковской Академии художеств; совершает длительные путешествия по Европе; в январе — апреле 1908 живет в Париже,

в мае-июле 1911 путешествует по Франции, август проводит в Лондоне; в 1908–1911 месяцами живет в Ловране.

1909–1912 — пишет первый роман — «622 падения Бунго, или Демоническая женщина» (опубликован в 1972).

1912 — проходит психоаналитический курс в Закопане.

1913, август — первая персональная выставка Виткевича в краковском Обществе друзей изящных искусств.

1914, 21 февраля — кончает жизнь самоубийством невеста Виткевича Ядвига Янчевская. Июль — по предложению друга, этнолога Бронислава Малиновского, отправляется из Лондона на Цейлон и в Австралию. Узнав о начале мировой войны, отплывает из Аделаиды в Одессу.

В середине октября прибывает в Петроград.

Ноябрь — поступает в Павловское училище.

1915, 5 мая — по окончании пятимесячного курса направлен в звании прапорщика лейб-гвардии в Павловский полк, в сентябре в его составе прибывает на фронт.

1916, 17 июля — поручик Виткевич тяжело контужен при форсировании реки Стоход; вскоре награжден орденом св. Анны IV степени и произведен в лейб-гвардию.

1916–1918 — числится в запасном батальоне Павловского полка, а с ноября 1917 — в звании штабс-капитана в I-й отдельной польской роте, находится в основном на лечении, в отпусках. Живет в Петрограде; наезжает к знакомым в Киев и Москву; работает как профессиональный художник-портретист, занимается композиционной живописью.

1917–1918 — трудится над эстетическим трактатом «Новые формы в живописи и происходящие отсюда недоразумения».

1917–1931 — создает главное философское сочинение — «Понятия и утверждения, имплицитированные понятием Бытия».

1918, февраль — уволен с военной службы.

10 июля — прибывает в Варшаву, а через несколько дней в Закопане. Тотчас по приезде присоединяется к краковской группе художников-формистов, участвует в ее деятельности вплоть до распада группы в 1922 году.

Ноябрь — декабрь — пишет «трагедию с прологом «Мачей Карбова и Беллатрикс» (опубликована в 1962, поставлена в 1973) и пьесу «Новая гомеопатия зла» (вместе с Тадеушем Лянгером; сохранившиеся фрагменты опубликованы в 1962 году).

1919–1939 — живет в Закопане, ненадолго выезжая в другие города. Всецело посвящает себя художественной и литературной работе. Публикует критико-полемические и теоретические статьи, сотрудничая со множеством журналов и газет. Выступает с лекциями и докладами, участвует в десятках выставок.

1919–1921 — работает над книгой «Эстетические очерки».

1919–1922 — работает над сборником эссе «Театр».

1919, август — пишет пьесу «Прагматисты». **Декабрь** — выпускает первую книгу «Новые формы в живописи и вытекающие отсюда недоразумения».

1920 — пишет драму с прологом «Тумор Мозгович», «ужасную драму» «Мультифлякопуло» (утрачена), «драмку» «Мистер Прайс, или Тропический Бзик» (в соавторстве с Евгенией Дунин-Борковской, опубликована в 1962), одноактную драму «Новое Освобождение», «драму в двух с половиной действиях» «Они» (опубликована в 1962, поставлена в 1963), либретто для оперетки, «чистоватое по форме» «Барышня Тутли-Путли» (опубликовано в 1974), комедию «Давила, или в силках бесконечности», «персидскую трагедию» «Философы и мученики, или Экбатанская блудница, «трагедийку» «Пантемихос и ее непутевый воспитанник» (утрачены).

Март — «Прагматисты» опубликованы в журнале «Здруй».

Август — ноябрь — призван по мобилизации в армию; служит переводчиком с французского в военной школе.

1921 — пишет пьесы «В маленькой усадьбе» (опубликована в 1948), «Независимость треугольников» (опубликована в 1962, поставлена в 1985), «тропически-австралийскую пьесу» «Метафизика двуглавого теленка»

(опубликована в 1962), «неэвклидову драму» «Дюбал Вахазар, или На перевалах Абсурда» (опубликована в 1962, поставлена в 1967), сферическую трагедию «Водяная курочка» (опубликована в 1962), «Безымянное деяние» («четыре акта довольно неприятного кошмара») (опубликована в 1962, поставлена в 1967), комедию «Добрая тетя Вальпургия» (утрачена), драму «Ужасный воспитатель» (частично утрачена), автопародийные пьески «Негатив скетча», «Редемптоары», «Любовь шизофреника».

Май — отдельной книгой выходит «Тумор Мозгович».

30 июня — первая премьера пьесы Виткевича «Тумор Мозгович» в краковском Театре им. Словацкого.

Сентябрь — вместе с Т. Лангером и Тымоном Неселовским анонимно издает в Закопане пародийную газету «Лакмусовая бумажка» — «орган чистоблефистов».

20 декабря — ночная премьера «Прагматистов» в варшавском экспериментальном театре «Эльсинор».

1922 — пишет одноактную пьесу «Каракатица, или Гирканическое мировоззрение» (опубликована в 1962), «комедию с трупами» «Красотки и уродины, или Зеленая пилюля» (опубликована в 1962, поставлена в 1967), «драму без трупов» «Ян Мачей Кароль Взбешица» (опубликована в 1962).

Февраль — выход книги «Эстетические очерки».

30 июня — премьера «Водяной курочки» в краковском Театре им. Словацкого.

Ноябрь — «Новое освобождение» печатается в журнале «Звротница».

1923 — Пишет «короткую пьесу» «Сумасшедший и монахиня, или Нет худа без худа», «пьесу морали» «Безумный локомотив» (опубликована в 1962, поставлена в 1963), трагедию «Янулька, дочь Физдейко» (опубликована в 1962, поставлена в 1974).

Май — издана книга «Театр».

30 апреля — женится на Ядвиге Унруг (1893–1969); с этого года зиму проводит у жены в Варшаве.

Июнь — в «Звротнице» опубликована «Каракатица».

8 июля — городской театр в Торуне ставит пьесу «В маленькой усадьбе».

1924 — пишет «банальную пьесу» «Мать» (опубликована в 1962, поставлена в 1964), пьесы «Нормальный человек», «Перси Звержонтковская» (утрачены).

26 апреля — премьера Городского театра в Торуне: «Сумасшедший и монахиня».

1925 — пишет пьесу «Соната Вельзевула», или Подлинное происшествие в Мордоваре» (поставлена в 1966), «Лишний человек», «Последний час Елены Пфайфер» (вместе с Марией Павликовской), «Хаизово племя» (утрачены).

25 февраля — премьера пьесы «Ян Мачей Кароль Взбешица» в варшавском театре им. Фредро.

Март — пьеса «Сумасшедший и монахиня» напечатана в журнале «Скамандр».

21 марта — с любительской труппой вновь возникшего Театрального общества в Закопане Виткевич ставит «Новое освобождение» и «Сумасшедшего и монахиню» (единый спектакль).

Апрель — учреждает «Портретную фирму С.И. Виткевич», в которой является единственным сотрудником.

27 августа — в закопанском Формистическом театре, созданном на базе части расколовшегося Театрального общества, ставит «В маленькой усадьбе».

Декабрь — там же ставит «Прагматистов».

1925–1926 — пишет роман «Прощание с осенью».

1926 — пишет «английское imbroglío» «Мрачный ублюдок Верминстона» (утрачена), пьесу «Вампир во флаконе, или Запах вуали («сохранилась во фрагментах, опубликована в 1962).

8 мая — премьера «Яна Мачея Кароля Взбешицы» в львовском Малом театре.

28 мая — премьера (в один вечер) «Сумасшедшего и монахини» и «Нового освобождения» в варшавском Малом театре.

Июнь — Виткевич ставит в Формистическом театре «Сонату призраков» Стриндберга.

- 2 июля** — Варшавский Независимый театр показывает премьеру «Мистер Прайс, или Тропический бзик».
- 12 августа** — пьеса «В маленькой усадьбе» в авторской постановке с варшавской гастрольной труппой — премьера в Малом театре во Львове.
- 1927, март — июнь** — Виткевич режиссирует в Формистическом театре «Метафизику двуглавого теленка»; в **августе** театр перестает существовать.
- Апрель** — выходит роман «Прощание с осенью».
- 31 мая** — премьера «Перси Звезонтковской» в Городском театре Лодзи.
- 1927–1929** — пишет роман «Ненасытимость».
- 1927–1934** — пишет «научную пьесу с куплетами» «Сапожники», опубликована в 1948 году, поставлена в 1957). Очевидно, пишет пьесу «Престарелые двойники» (утрачена).
- 1928** — отпечатан «Регламент Портретной фирмы С.И. Виткевича». Виткевич вступает в польское метапсихическое общество.
- 14 апреля** — премьера «Метафизики двуглавого теленка» в Новом театре в Познани.
- 26 ноября** — Виткевич впервые пробует пейотль.
- 1929** — пишет комедию «Конец света» (в соавторстве с М. Павликовской) и, очевидно, драму «Глятва» (утрачены).
- Январь — декабрь** — эксперименты с пейотлем и мескалином.
- Февраль** — знакомство с Чеславой Окнинской (1902–1976), с которой Виткевича до конца дней свяжут мучительные любовные отношения.
- Июнь** — большая персональная выставка в Познани.
- Октябрь** — картины Виткевича выставлены на Осеннем салоне в Париже.
- 1930, февраль — август** — пишет художественно-публицистическую книгу «Наркотики».
- Май** — выходит роман «Ненасытность». Персональная выставка в парижской «Галери Зак».
- 1931–1933** — работает над последним, неоконченным романом «Единственный выход» (опубликован в 1968).

1932, февраль — большая персональная выставка в Кракове.

Май — выход в свет книги «Наркотики».

1933, 26 февраля — премьера «Нового Освобождения» в постановке студентов театрального института в Варшаве.

7 декабря — премьера «Каракатицы» в краковском театре художников «Крико».

1934–1939 — работает над трактатом «Психофизическая проблема, или О материализме, витализме и монадизме» (опубликован в 1978).

1935, февраль — издан философский «гауптверк» Виткевича «Понятия и утверждения, имплицированные понятием Бытие». Краковская «Газета артистов» накануне своей ликвидации публикует первые два действия «Ужасного воспитателя».

22 марта — премьера «Ужасного воспитателя» в краковском любительском театре «Авансцена».

Август — Виткевичу присужден «Золотой лавровый венец» Польской академии литературы.

1936 — Виткевич работает над социо-психологическим эссе «Немытые души» (опубликовано в 1975).

1938, май — «Соната Вельзевула» напечатана в журнале «Атанеум». Виткевич основывает в Закопане Товарищество Независимого Театра; в июне начинаются репетиции «Метафизики двуглавого теленка», однако до премьеры дело не доходит. Пишет «драму без эпилога» «Так называемое человечество, охваченное безумием» (утрачена).

1939, 1 сентября — в день начала войны Виткевич является на мобилизационный пункт, но в армию его не берут как человека «непризывного возраста».

5 сентября — вместе с Ч. Окнинской покидает Польшу с потоком беженцев.

18 сентября — в тяжелой депрессии совершает самоубийство в лесу возле села Езёры на Полесье.

ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Основные события художественной жизни петроградской Полонии 1914–1918 годов (по материалам прессы, издаваемой в Петрограде на польском и русском языках)

*«Невозможная вещь читать сейчас российские газеты.
Что пишется о Польше. Какой энтузиазм, сочувствие, сколько денег
дают на польское население Царства, уничтоженного немецким грабежом. Это
единственное мгновение в нашей истории, которое нельзя пропустить».*³⁸⁶

С.И. Виткевич. 1914 г. Петроград.

1914 год

С началом войны жизнь в российской столице сильно изменилась, что Виткаций и отметил в письме к своему другу Б. Малиновскому, выдержка из которого представлена в эпиграфе. У польского национального сообщества Петрограда появилось множество новых задач — регулировать поток беженцев, размещать прибывающих людей, создавать условия для их жизни и т.д. Для этих целей было организовано благотворительное Польское общество помощи жертвам войны — ПОПЖВ (1914). Эти изменения нашли свое отражение в прессе, где отмечен всплеск волны благотворительных мероприятий, направленных на помощь пострадавшей Польше. На всех уровнях — от гимназистов до звезд мировой сцены — полные энтузиазма концерты, литературные и музыкальные вечера, лекции, лотереи и т.д. с единственной целью — собрать средства в помощь нуждающимся.

1(14) сентября — анонс концерта 28 сентября — пианистка Залеская-Мазуровская организует концерт в «пользу Польского госпиталя. /.../Участники концерта — солисты Императорской оперы Долина и Боссе будут петь по-польски. /.../ В

³⁸⁶ List S. I. Witkiewicza do B. Malinowskiego. Petersburg. 17 (?) 1914 // Degler, J. O pobycie Witkacego w Rosji w świetle dokumentów // Degler, J. Witkacego portret wielokrotny : Szkice i materiały do biografii (1918–1939). — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009. — S. 486.

заклучение вечера известная танцовщица Мария Петипа вместе с господином Кшесинским станцуют мазурку и оберек»³⁸⁷.

7 (20) сентября 1914 — сообщение о собрании вновь организованного «Общества помощи семьям воинов запаса и обедневшего польского населения на территории войны», был избран президиум, в состав которого вошел В. Жуковский как председатель и др.³⁸⁸.

22 октября (4 ноября) — известный певец Императорской Оперы Федр Шаляпин, величайшая звезда мировой славы, был приглашен принять участие в концерте Варшавской Филармонии в пользу пострадавшего от военных действий населения Польского Королевства. «Известный артист не только принял приглашение, но и отказался от своего гонорара и возврата стоимости путешествия. Высоко ценя инициативу господина Шаляпина, представители польской колонии в Петрограде решили прибыть сегодня в 11 час. вечера на варшавский вокзал, чтобы выразить свое признание уезжающему в Варшаву певцу и пожелать ему хорошей поездки»³⁸⁹.

5 (18) октября — анонс на 22 октября — Благотворительный концерт — Симфония Филидора *Carmen Saeculare* в помощь ПОПЖВ или Польского госпиталя³⁹⁰.

2 (11) ноября — благотворительный литературно-научный вечер в пользу обедневшего населения в Польше, организованный при участии выдающихся представителей российской науки и господина Ф. Долидзе как администратора вечера³⁹¹.

6 (19) ноября — анонс на 9 ноября «С высочайшего позволения, заслуженные артисты Императорских театров Васильев, Давыдов устраивают в Михайловском театре представление в пользу пострадавшего населения Польши. Программа

³⁸⁷ Afisz koncertu na rzecz szpitala polskiego // Dziennik Piotrogradzki. 01 / 14 wrz. 1914.

³⁸⁸ Z życia kolonii [organizowane PTPOW // Dziennik Piotrogradzki. 07 / 20 wrz. 1914

³⁸⁹ Z życia kolonii // Dziennik Piotrogradzki. 22 paźd / 04 list. 1914, №1321)

³⁹⁰ Afisz koncertu // Dziennik Piotrogradzki. Petrograd. 05 / 18 paźdz. 1914.

³⁹¹ Wieczór literacko-naukowy o „Wojnie” na rzecz zubożalej ludności w Polsce // Dziennik Piotrogradzki. 02 / 15 list. 1914,

необыкновенно разнообразная. В балетном отделении примут участие прима-балерины: М. Кшесинская и О. Преображенская»³⁹².

18 (31) декабря — постановка оперы «Халька» Монюшки в Мариинском Театре. Хор Мариинского театра хочет со своего бенефиса часть дохода перечислить в пользу разрушенной Польши³⁹³.

21 декабря (3 января) — в «GP» опубликован Состав руководителей ПОПЖВ, среди них — В. Жуковский³⁹⁴. Отмечено также, что на прошлой неделе посетил Петербург один из корифеев польской современной литературы Владислав Реймонт. «Связанный узами сердечной дружбы с семьей издателя, бывшего посла Владислава Жуковского, он провел в Петербурге несколько дней, знакомясь с северной столицей и с многочисленными польскими памятниками, вывезенными в свое время. Живо интересуясь также деятельностью нашей редакции, посетил ее собрание и принял участие в обсуждении текущих вопросов»³⁹⁵.

1915 год

11 (24) января — в самом начале года ПОПЖВ переезжает в новое помещение из редакции «Голоса Польского», где они размещались с момента образования Невский, д. 72 кв. 7, на Невский проспект в д. 32, кв. 64, в доме Костела Св. Екатерины. Приглашаются желающие на освещение в этого помещения в этот день в 14.00³⁹⁶.

8 (21 февраля) — 1915 год отмечен новой волной культурной жизни в петроградской Полонии в связи с увеличением её численности и качественного состава за счет прибывающих беженцев (целые театральные труппы приезжали из Польши в Петроград и Москву). Например, труппа господина Зельверовича. Анонсируется начало ее выступлений под руководством и с участием этого артиста. «Первым делом покажут «Пана Йовяльского» в исполнении лучших сил

³⁹² Teatr i muzyka // Dziennik Piotrogradzki. 06 / 19 list. 1914, №1334.

³⁹³ Teatr i muzyka. „Halka” w Teatrze Maryjskim // Dziennik Piotrogradzki. 18 / 31 grud. 1914.

³⁹⁴ Prezydium Polskiego Towarzystwa pomocy dla ofiar wojny // Głos Polski. 21 grud. 1914 / 3 stycz. 1915.

³⁹⁵ W redakcji Głosa Polskiego // Głos Polski. 13 / 26 kwiet. 1914.

³⁹⁶ Z życia kolonii // Dziennik Piotrogradzki. 11 / 24 stycz. 1915.

труппы»³⁹⁷. Будут также показаны «Братья Лерхе» А. Асныка, «Нервный скандал» Г. Запольской и др. «Билеты на все представления можно приобрести в «Польском книжном магазине» (Владимирский, 13) и в кассе Екатерининского театра», Екатерининский канал, 90³⁹⁸.

28 февраля (13 марта) — Под эгидой ПОПЖВ организована ярмарка-продажа с целью сбора средств — «В помещении 1-ого Столичного Аукционного Зала (Литейный, 14, угол Фурштатской) добровольная продажа на аукционе предметов, подаренных во время сбора пожертвований 1, 2 и 3 февраля сего года в пользу жертв войны, родившихся в Польше. Картины, бронза, фарфор, мебель, изделия из золота и серебра, фигурки, изделия из слоновой кости и др.)»³⁹⁹

8 (21) марта — анонс на 12 марта очередного благотворительного мероприятия, организованного ПОПЖВ. Заметно стремление организаторов придать этим мероприятиям более художественную форму и наполнить их интересным содержанием. На этот раз «в отеле «Астория» состоится five-o'clock с участием выдающихся художественных сил, а также любителей из местных аристократических кругов. Доход предназначен в пользу самых несчастных⁴⁰⁰.

14 (27) апреля — с апреля 1915 г. в польской прессе, издаваемой в Петрограде, развернулась целая полемика по вопросу необходимости иметь собственный национальный театр⁴⁰¹.

19 апреля (2 мая) — объявление скорой премьеры на закрытие зимнего сезона Драматическая секции при «Польском Огниско» драмы в 3 действиях С. Кеджинского «Игра сердец». «Уже две недели идут пробы. Режиссер господин Ричард Журовски. «Игра сердец» будет показана на сцене «Огниска» в субботу 2

³⁹⁷ Teatr Polski w Piotrogradzie. // Dziennik Piotrogradzki. 8 / 21 lut. 1915.

³⁹⁸ Teatr Polski. Występy gościnne trupy dramatycznej polskiej pod kierunkiem i z udziałem A. Zelwerowicza // Dziennik Piotrogradzki. 10 / 23 lut. 1915.

³⁹⁹ Dobroczynna sprzedaż z licytacji // Dziennik Piotrogradzki. Petrograd 28 lut./ 13 mar. 1915.

⁴⁰⁰ „Astoria” Five-o-clock” // Dziennik Piotrogradzki. 08 /21 marz. 1915.

⁴⁰¹ O Polski Teatr Ludowy w Piotrogradzie //Dziennik Piotrogradzki 14 / 27 maj. 1915

мая выдающимися силами нашей секции с участием Яна Корсака»⁴⁰². Рецензия на состоявшееся представление — в следующем номере.⁴⁰³

14 (27) мая — объявлен сбор средств на развитие и содержание просветительской организации «Школьная Матица», которая занимается вопросами образования польских детей. Новому объединению постоянно требуется помощь, поэтому публикуются многочисленные объявления в газетах о сборе средств в пользу «Школьной Матицы».

23 мая (5 июня) — идея национального театра находит все больше сторонников среди польского населения Петрограда, постепенно стало проявляться все больше конкретики: кто и как должен осуществить задуманное⁴⁰⁴.

23 мая (5 июня) — от издателя и редактора «Dziennik Polski» — статья на ставшую актуальной тему — «Гранатная контузия» об ощущениях и последствиях получения контузии от близкого разрыва гранаты. «Наиболее тяжелые последствия, — отмечает автор, — у людей более тонкой психической и нервной организации, и легче у людей энергичных и отважных». Новая реальность военного времени проявлялась и на страницах газет и такими статьями, она сливалась с обыденностью, с ежедневными новостями. Вскоре и Виткацию предстояло ощутить на себе последствия контузии, описанные в этой статье⁴⁰⁵.

24 июня (6 августа) — в рубрике «Разное» короткая заметка — «Позавчера вместе с А. Гучковым господин Владислав Жуковский, вице-президент совета съезда представителей торговли и промышленности, выехал в Москву с целью принять участие в работе московского военно-промышленного комитета»⁴⁰⁶.

11 (24) августа — правление «Польской Школьной Матицы» по решению ПОПЖВ приступает к организации обучения в Петрограде для детей польских беженцев. «С целью наиболее быстрой организации деятельности Правление «Матицы»

⁴⁰² «Gra serc» Kiedrzyńskiego [afisz] // Dziennik Piotrogradzki. 19 kwiet. / 02 maj. 05 1915.

⁴⁰³ Gra serc» Kiedrzyńskiego // Dziennik Piotrogradzki. 05 / 18 maj. 1915.

⁴⁰⁴ Mirski W. O polski Teatr Ludowy w Piotrogradzie // Dziennik Piotrogradzki 23 maj. / 05 czerw. 1915.

⁴⁰⁵ Bruno Ogólewicz. Kontuzja granatowa // Dziennik Piotrogradzki, 23 maja / 05. Czerw. 1915.

⁴⁰⁶ Różne [komunikat o wyjeździe W. Żukowskiego] // Dziennik Piotrogradzki. 24 czerw. / 08 lip. 1915.

обращается с просьбой к господам учителям, как прибывшим из страны, так и постоянно живущим в Петрограде, а также ко всем, кто принимает близко к сердцу судьбы польских детей, прибыть на организационное собрание в помещении Польского Общества ПЖВ (Невский, 36 кв. 64) в четверг, 13 (26) августа с.г. в 8.00 вечера. В конце месяца — сообщение о том, что в городе будут открыты несколько школ в разных районах⁴⁰⁷.

15 (28) августа — «Общество поддержки Польского Театра продолжает деятельность, готовится устав и прорабатывается репертуар. Театр должен начать работу в сентябре. Идет поиск помещения для театра»⁴⁰⁸.

16 (29) августа — номер посвящен жизни польских беженцев в Москве и Петрограде. Репортажи из приютов. А также Президиум Польского Съезда, который обсуждал вопросы беженцев. В составе кроме Владислава Жуковского еще один человек, связанный с судьбой С.И. Виткевича в России, — А. Бабяньский⁴⁰⁹.

30 августа (9 сентября) — сообщение о скором открытии 18 сентября 1915 года постоянного Польского Народного Театра в помещении на ул. Моховая, 33. Коллектив театра хотел совместить культурные и патриотические цели. Вскоре заметка о том, что пригласили из Варшавы режиссера Болеславского с супругой в качестве руководителя вновь организованной любительской труппы⁴¹⁰.

8 (21) октября — большая статья Яна Домбровского о смерти отца Станислава Игнация — Станиславе Виткевиче⁴¹¹.

16 (29) октября — перепечатка информация из газеты «Польское Эхо», описаны похороны Станислава Виткевича в Закопане. «Похороны с.п. пана Станислава Виткевича в Закопане. Над могилой от имени художников первым с сердечными словами простился с умершим Ян Рембовский, затем Ян Каспрович; после

⁴⁰⁷ Od Zarządu Polskiej Macierzy Szkolnej w Piotrogradzie // Dziennik Piotrogradzki. Petrograd, 11 /24 sierp. 1915; Zapisy do polskich szkół Macierzy // Dziennik Piotrogradzki. 27 sierp. /09. wrzes. 1915.

⁴⁰⁸ Towarzystwo Popierania Polskiego Teatru Ludowego // Dziennik Piotrogradzki, 15 / 28 sierp. 1915; Poldki Teatr Ludowy w Piotrogradzie // Dziennik Piotrogradzki, 23 sierp. /05. Wrzes. 1915.

⁴⁰⁹ Zjazd Polski w Moskwie // Głos Polski 16 / 29 sierp. 1915.

⁴¹⁰ Teatr Ludowy w Piotrogradzie // Dziennik Piotrogradzki. 30 sierp /12 wrz. 1915.

⁴¹¹ Dombrowski Jan. Stanisław Witkiewicz // Dziennik Piotrogradzki, 08 / 21 paźdz. 1915,

говорили: от имени Общества Друзей искусства и народного Музея Ян Скотник, от имени Союза горцев В. Рой и другие».⁴¹²

18 (31) октября — объявление на первой полосе о заупокойной службе о Станиславе Виткевиче в Костеле св. Екатерины 20 октября в 11 утра⁴¹³. В этот же день в «GP» сообщение о смерти и похоронах С.И. Виткевича — из телеграммы Сенкевича⁴¹⁴.

25 октября (7 ноября) — номер «GP», посвященный С. Виткевичу-старшему. Среди прочих авторов В. Жуковский пишет о нем, текст статьи содержит фотопортрет художника, репродукции его картин, фото построенных по его проектам архитектурных сооружений и др⁴¹⁵.

25 октября (7 ноября) — о назначении Яна Гурецкого, сотрудника «DP», руководителем Декораторского отдела в Театре Суворина. «Он изготовил декорации к опере «Адриана Лекуврёр», которые отметили многие российские критики с восхищением»⁴¹⁶. В начале декабря — вновь о Гурецком, о его очередном успехе в области театральных декораций⁴¹⁷.

10 (23) ноября — Польский театр открыт также и в Москве, но это случилось не сразу, вначале, **14 октября**, сообщалось, что первая попытка не увенчалась успехом и лишь спустя месяц все состоялось⁴¹⁸.

11 (24) ноября — рецензию на первое представление Польского театра в Москве пишет Мечислав Лимановский⁴¹⁹.

⁴¹² Pogrzeb Witkiewicza // Dziennik Piotrogradzki. 16 / 29 paźdz. 1915

⁴¹³ Uroczyste nabożeństwo żałobne za spokój duszy Stanisława Witkiewicza // Dziennik Piotrogradzki, 18 / 31 paźdz. 1915.

⁴¹⁴ Nekrologia. Stanisław Witkiewicz. Znakomity malarz i pisarz polski // Głos Polski, Piotrogród, 18 / 31 paźdz. 1915.

⁴¹⁵ Żukowski W. Stanisław Witkiewicz // Głos Polski. Piotrogród, 25 paźdz. 7 list. 1915; Baranowski W. Krzak Gorejący // Głos Polski. Piotrogród, 25 paźdz. / 7 list. 1915.

⁴¹⁶ Teatr i muzyka // Dziennik Piotrogradzki. 25 paźdz. 7 list. 1915.

⁴¹⁷ Artystyczne // Dziennik Piotrogradzki. Petrograd, 03 / 16 grud. 1915.

⁴¹⁸ [Otwarcie Teartu Ludowego w Moskwie] // Dziennik Piotrogradzki. 10 / 23 list. 1915; Sprawa Teatru Polskiego // Dziennik Piotrogradzki. 14 / 27 paźdz. 1915.

⁴¹⁹ Evert W.L. Teatr „National” [Recenzja na artykuł Mieczysława Limanowskiego „Ku budowanie Teatru Wielkiego Jutra” w „Echo Polskie” № 9] // Dziennik Piotrogradzki. 06 / 19 grud. 1915.

15 (28) ноября — было учреждено «Общество Помощи Народному Театру», первое заседание которого состоялось в этот день в помещении «Огниска Польского» на Троицкой площади, 1.⁴²⁰

22 ноября (5 декабря) — состоялось открытие «10-ой Осенней Выставки Картин» на Вознесенском пр., 18, в галерее «Ауреа». В ней принял участие В. Груберский⁴²¹.

8 (21) ноября — выставка К. Стабровского на Морской, 38 (художник-символист, в его школе в Варшаве учился Н. Чурленис)⁴²²

15 (28) ноября — объявление о выставке работ Стабровского в Петрограде⁴²³.

22 ноября (5 декабря) — репортаж с выставки в Бюро Добычиной — работы Груберского и его портрет⁴²⁴.

1916

8 (21) января — в Петрограде издан Польский календарь, в котором собраны сведения о поляках, живущих в городе⁴²⁵.

3 (16) января — репортаж с выставки К. Стабровского с фотографиями работ⁴²⁶.

10 (23) января — статья о «Последней футуристической выставке “0,10”» с попыткой разъяснить, что есть итальянский футуризм, кубизм и что есть русские художники, которые подражают этому западному течению, выдумывая супрематизм и т.д. Текст составлен с ироничным оттенком, недоверием и несерьезным отношением к художникам, представляющим эти течения. Упоминаются и «Бурлюки», и Малевич, и объемная скульптура «Автомобиль», вероятно, Татлина⁴²⁷.

⁴²⁰ [Informacyjno- inauguracyjne zebranie Towarzystwa popierania Teatru Ludowego] // Dziennik Piotrogradzki. 15 /28 list. 1915

⁴²¹ 10-ta Jesienna Wystawa Obrazów // Dziennik Piotrogradzki. 22 list. / 05 grud. 1915.

⁴²² Wystawa obrazów Stabrowskiego // Dziennik Piotrogradzki. 08 / 21 list. 1915.

⁴²³ Wystawa obrazów K. Stabrowskiego // Głos Polski. 15 /28 list. 1915.

⁴²⁴ B.- icz. Z wystawy // Głos Polski, 22 list. / 05 grud. 1915

⁴²⁵ Kalendarz Polski. „Polak w Rosji” na rok 1916 wyszedł w druku i jest do nabycia (ogłoszenie) // Dziennik Piotrogradzki. 08 /21 stycz. 1916.

⁴²⁶ Prof. K. Stabrowski. Z powodu wystawy cyklu dzieł jego w Piotrogradzie i w Moskwie //Głos Polski 03 /16 stycz. 1916.

⁴²⁷ Z. Stankiewicz-Skorobohata. Ostatnia wystawa obrazów futurystów, 0,10. // Dziennik Piotrogradzki. 10 / 23 stycz. 1916.

14 (27) января — сообщение о том, что 15 января в 4 часа вечера в помещении на Фонтанке, 24 кв. 4 состоится собрание Организационного комитета выставки ПОПЖВ в пользу поляков-инвалидов⁴²⁸. В оргкомитете выставки — кузина Виткация Ядвига Жуковская и ее знакомая, Виктория Ивановна Яцына, супруга генерал-майора Я. Яцыны, связанного с судьбой Виткация в России⁴²⁹.

7 (20) февраля — «По инициативе и деятельной помощи Людвики Берсон открывается выставка шедевров живописи с 7 февраля по 31 марта. Выставка будет проходить в ее квартире № 4 на Фонтанке, 24, которая сама по себе является произведением искусства. Посетить ее возможно во вторники, четверги и воскресенья. Во вторники — музыкальные five-o'clock-и. Будут показаны работы из частных собраний Петрограда и Царского Села, а также — из коллекций Мраморного Дворца, из Дворца Белосельских-Белозерских, графа Перовского и др. Среди всех работ, принявших участие в выставке, выделен польский отдел, который курируют господа Моравский, Мазуровский, Ясинский. Всю выставку курирует Тадеуш Бухолец, помогают ему Ян Гурецкий, А. Берсон и Бродский. Доход с выставки предназначен раненым полякам, не имеющим возможность возвратиться домой. Будут показаны — Ван Дейк, Рубенс, Рафаэль, Тьеполо, Мурильо, Брюллов, Росселини, из поляков — Матейко, Семирадский, Гротгер, Ционглинский и др.»⁴³⁰

7 (20) февраля — О Художественных мастерских ПОПЖВ — «мысль, брошенная пару месяцев тому назад известным скульптором Владиславом Груберским, была поддержана и реализована Люциной Пекарской: при одной из секций ПОПЖВ был создан в ноябре 1915 года Художественные мастерские. Руководство ими поручено В. Груберскому. В мастерских организованы отделы: столярный, резьба по дереву, рисовальная, литейная, инкрустации, одежды для кукол. Каждый из этих

⁴²⁸ Wystawa P.T.P.O.W. // Dziennik Piotrogradzki. Piotrogród, 02 /15 lut. 1916; Wystawa Dzieł Sztuki na korzyść Polaków-inwalidów Polskiego Tow. Pomocy Ofiarom Wojny // Dziennik Piotrogradzki. Piotrogród, 02 / 15 lut.1916.

⁴²⁹ Польская выставка [оргкомитет и интерьеры квартиры, где организована экспозиция] // Столица и усадьба. № 54 1916.

⁴³⁰ Wystawa P.T.P.O.W // Głos Polski, 7 /20 lut.1916; *Górecki J.* Otwarcie wystawy obrazów P.T.P.O.W. // Dziennik Piotrogradzki, 7 /20 lut.1916.

отделов имеет своего руководителя, это: художник Буртымович, известная поэтесса и мастер инкрустации Липиньская и др. В мастерских занимаются только 40 детей, хотя организаторы рассчитывали на большее число. Особо выделяется секция под руководством Виктории Груберской «Стильного одевания кукол», правда, в секции нет ни одной девочки, только мальчики — и это явление обращает на себя внимание»⁴³¹.

9 (22) февраля — «Воскресный Вернисаж выставки (Фонтанка, 24) был очень оживленным; почти вся элита польского и российского общества посетила выставку, среди прочих присутствовали: посол японский господин Мотоно, посол Греции, член английского посольства, посол Генрих Свентицкий, господин Козелл-Поклевский и др. На выставке приобретено несколько картин, среди прочих «Фонтан Карпекс» Яна Гурецкого нашел владельца в лице господина Болеслава Гродецкого. Молодой художник Рудницкий получил заказ на портреты от русской аристократии. Имеется надежда, что эта интересная выставка будет хорошо посещаемая. Выставка выглядит очень симпатично. Цветы, предоставленные оранжереей Таврического дворца, придают залам очаровательный вид. Сегодня, 9 февраля первый five-o'clock будет показана 7 сцена из «Свадьбы» Выспянского при участии Хорошчо и Креминского, выступят также и другие артисты — пение, декламация»⁴³².

19 февраля (3 марта) — «раут на выставке живописи ПОПЖВ организован Викторией Яцыной (из Оссовецких) и примадонной варшавской оперы Анной Скварецкой. Чудесная программа — пение, декламация, танцы в исполнении замечательных артистов. Среди гостей присутствовали — посол японский Мотоно, посол английский сэр Буханан, графиня Галицина, баронесса Крузенштерн, посол в Думу Хенрик Свентицкий и много других известных в Петрограде представителей высшего света. Выставка проходит очень успешно, удастся

⁴³¹ Warsztaty artystyczne P.T.P.O.W. //Dziennik Piotrogradzki, 7 /20 lut.1916

⁴³² Otwarcie wystawy obrazów P.T.P.O.W. // Dziennik Petrogradzki. 09 / 22 lut.1916

привлекать элиту Петрограда и собирать хорошие суммы для будущего приюта инвалидов⁴³³.

23 февраля (7 марта) — организаторы отмечали в Каталоге выставки, что «они хотели достичь двух целей — 1) сбор средств для поляков-инвалидов и 2) знакомство российского общества с польским искусством. Аплодируем громко обеим этим целям в теории, но на практике достигнута только первая цель, за что организаторам выражаем наше признание. /.../ Но гораздо хуже с достижением второй цели. На выставке оказались немало на самом деле интересных картин, но одновременно также мы видим серию картин, говорящих о личных пристрастиях коллекционеров, но не всегда достигающих уровня настоящего искусства. Собранный материал был поделен на три отдела — произведения иностранных художников, преимущественно старой школы, произведения поляков и произведения русских художников. Автор статьи отмечает, что польский отдел не представлен в достаточной степени хорошо, и не может претендовать на знакомство русского общества с польским искусством. Нет здесь типичных замечательных представителей, которые так высоко несут его знамя, те несколько громких имен, которые оказались на выставке представлены работами очень средними, не дающими понятия о настоящей величине таланта их авторов. /.../ Возможно, организаторам выставки, которые уже столько труда приложили к её открытию, удастся прямо в ходе её, дополнить польский отдел новыми экспонатами. Для художественной значимости выставки это было бы очень правильно», — В. Станкевич-Скоробогата⁴³⁴.

28 февраля (12 марта) — репортаж из приюта, который поддерживают Кс. Бискуп Чеплак, Я. Жуковская и Бжезинская⁴³⁵

⁴³³ Teatr i muzyka. Raut na wystawie dzieł sztuki na rzecz P.O.P.O.W. // Dziennik Piotrogradzki, 19 lut. / 03 mar. 1916.

⁴³⁴ *Stankiewicz Skorobohata W.* Wystawa dzieł sztuki P.O.P.O.W. // Dziennik Piotrogradzki, 23 lut./ 07 mar. 1916

⁴³⁵ J. E. Ks. Biskup Ciepłak w ochronce Żukowskiej i p. Brzezińskiej // Głos Polski, 28 lut. / 12 mar. 1916.

29 марта (11 апреля) — «выставка в пользу поляков-инвалидов (Фонтанка, 24) пользуется до сих пор большим успехом. Смена картин сделала выставку более серьезной и интересной. Помимо имен мастеров, таких как Семирадский, Гротгер, Герсон, Брандт, Герымский, Ционглинский, о которых мы уже упоминали ранее, выставку дополнили полотна таких художников, как Суходольский, *Виткевич*, Менчина-Кшеш, Подковинский, скульптуры Лашчки и т.д. /.../ Конечно, есть и недостатки — отсутствие каталога, особенно для предметов с исторической ценностью. Второй недостаток, это то, что выставка могла бы быть более представительная, если бы все обладатели галерей и ценных предметов, захотели принять в ней участие. ... Самое важное — собрано благодаря неустанным усилиям организаторов около 20 000 рублей в пользу инвалидов-поляков. Относительно этого разве не стоит отбросить в сторону все недоразумения коллективной организации, симпатии и антипатии?» Автор — Ян Гурецкий⁴³⁶.

3 (16) апреля — репортаж о Выставке в пользу поляков-инвалидов и фотографии некоторых картин⁴³⁷

27 апреля (10 мая) — колония отмечает 70-летие Г. Сенкевича, в Обществе любителей истории и литературы два выступления 1) Доклад Ремигиуша Квятовского «Генрик Сенкевич в жизни и в литературе» 2) Доклад Анели Яловецкой «Легенда польки» — статья с таким же название помещена в «Польском Голосе»⁴³⁸.

4 (17) августа — на 6 августа объявляется экскурсия в Пулковскую Обсерваторию организатор общество «Promień» («Луч»). «Экскурсия состоится при любой погоде, выезд с Варшавского вокзала в 12.00. Руководитель — инженер Колебский»⁴³⁹.

18 июня (1 июля) — на основании телеграммы начальника военного округа Туманова газета *Dziennik Piotrogradzki* закрыта на неопределенный срок по распоряжению военных властей, выходила она около 7 лет и была единственным

⁴³⁶ *Górecki J.* Z wystawy P.T. P.O.W. // *Dziennik Piotrogradzki*. 29 mar. / 11 kwiet. 1916

⁴³⁷ Wystawa P.T.P.O.W. na rzecz inwalidów // *Głos Polski*, 03 /16 kwiet. 1916.

⁴³⁸ Z życia kolonii // *Dziennik Piotrogradzki*. 27 kwiet. / 10 maja 1916.

⁴³⁹ Z życia kolonii // *Kurjer Nowy*. 04 / 17 sierp. 1916.

ежедневным польским печатным органом в Петрограде. Сообщение о закрытии «Dziennik»-а дали также еще несколько других российских газет.

30 августа (12 сентября) — сообщение об ухудшении состояния здоровья Владислава Жуковского, председателя ПОПЖВ (PTROW)⁴⁴⁰

31 августа (13 сентября) — умер Владислав Жуковский. Реакция на смерть — «Все русские газеты посвятили свои вчерашние номера умершему». Приводятся выдержки из статей в «Биржевых ведомостях», «Речи», «Новом времени»⁴⁴¹

1(14) сентября — план траурных мероприятий и похорон В. Жуковского, адрес его квартиры — Лиговский 25, (где бывал и Виткевич, особенно в первое время после прибытия в Петербург в 1914 году). «Первая заупокойная служба прошла 30 августа, на ней присутствовали председатель Центрального военно-промышленного комитета господин А. Гучков, господин Изнар и др., а также представители польской колонии — ген. Бабянский, кс. Людомирский, Конча, Недзведский и др. Две службы прошли на квартире умершего в 15.00 и 18.00 часов вечера. Перенос останков в Костел Св. Екатерины 1 сентября, где после отпевания, согласно воле умершего, они будут перенесены в катакомбы костела, а оттуда после окончания войны — в Польшу». В номере «Курьера» расписан также порядок траурного кортежа, очередность следования за гробом — после родных и ближайших родственников покойного проследуют польские образовательные учреждения — школы, гимназии, приюты, затем — российские и польские организации и общественные объединения. Определена также очередность произнесения речей на могиле. Кроме того, на заседании секции помощи инвалидам ПОПЖВ решено назвать именем В. Жуковского Дом инвалидов, который должен быть создан на средства, собранные на прошедшей художественной выставке ПОПЖВ. Вместо венков на могилу решено собирать пожертвования на этот же Дом⁴⁴².

⁴⁴⁰ Z życia kolonii // Kurjer Nowy, 30 sierp. / 12 wrzes. 1916.

⁴⁴¹ Po zgonie Żukowskiego // Kurjer Nowy. 31 sierp. / 13 wrzes. 1916.

⁴⁴² Po zgonie Żukowskiego // Kurjer Nowy. 31 sier. /13 wrześ. 1916.

2 (15) сентября — репортаж с прошедших похорон. «В 10 часов 15 минут многочисленная траурная процессия, прекрасно организованная, двинулась к костелу Св. Екатерины. Среди родственников — Ядвига Жуковская с дочерьми, Яловецкие и Минкевичи»⁴⁴³.

4 (17) сентября — в номере «Польского Голоса» — некролог по поводу скоропостижной кончины В. Жуковского, в котором отмечено, что именно по его инициативе с началом войны было создано ПОПЖВ: «В 1914 году начинает Владислав Жуковский издательство «Польского Голоса», которое осуществляет до осени. Европейская война и поражение, которое потерпело Польское Королевство, которое стало полем сражений, обращают внимание умершего на необходимость организации помощи для жертв войны и так в скромном помещении редакции «Польского Голоса» было организовано «Польское Общество Помощи Жертвам Войны», которое и возглавил Владислав Жуковский. Тут же скромное объединение, благодаря энергии организатора, разрастается в большую организацию и распространяется по всей стране. /.../ Временно прерванное издательство «Голоса Польского» возобновляется с 1 января 1915 года. Вл. Жуковский продолжает участвовать в его издании, вначале как соиздатель, а потом как близкий и постоянный сотрудник, идейно с журналом связанный»⁴⁴⁴. Автор некролога — Генрих Левистан, который займет место редактора «Польского Голоса» взамен ушедшего В. Жуковского.

10 (23) сентября — О церковных службах в память о В. Жуковском⁴⁴⁵.

13 (2) сентября — музыкальный вечер, исполняется новое произведение К. Шимановского «Симфония»⁴⁴⁶. Известно, что Шимановский приезжал иногда в Петроград на исполнение своих произведений, возможно, и в этот раз был.

⁴⁴³ Pogrzeb ś. p. Wł. Żukowskiego // Kurjer Nowy. 2 /15 wrześ. 1916

⁴⁴⁴ Lewestam Henryk. Ś. p. Władysław Żukowski 30 sierpnia (12 września) // Głos Polski, 04 /17 sierp. 1916.

⁴⁴⁵ Ku czci ś.p. Władysława Żukowskiego // Kurjer Nowy. 10 /23 wrześ. 1916.

⁴⁴⁶ Teatr i muzyka // Kurjer Nowy. 13 / 26 wrześ. 1916.

29 сентября (12 октября) — сообщение о том, что скоро откроется польское кафе⁴⁴⁷.

6 (19) октября — согласно поставленным задачам, в репертуаре Польского Народного театра преобладали патриотические настроения, однако эстетический уровень постановок все же разочаровывал образованную, продвинутую часть петроградской диаспоры. Для повышения художественного уровня театра в Петроград был приглашен из Польши «известный актер, бывший режиссер театра «Rozmaitości», директор Польского театра в Лодзи пан Болеславский с супругой, выдающейся актрисой краковской сцены»⁴⁴⁸.

13 (26) ноября — умирает Г. Сенкевич, и Ян Жизновский пишет статью для «Польского Голоса» — «Синкевич как художник»⁴⁴⁹.

22 сентября (5 октября) — О Владиславе Жуковском как литераторе. Автор статьи Т.Х отмечает скрытую сторону натуры Жуковского, которую он часто прятал даже от самых близких — тонкую, восприимчивую душу. В молодые годы опубликовал несколько стихов, под псевдонимом «Скоробей» издал книгу — литературную критику — и был знатоком поэзии Ю. Словацкого⁴⁵⁰.

20 и 27 ноября — в «Польском Голосе» публикуется статья Я. Жизновского «Влияние польской культуры на русскую» — о живописи. Он делит русскую живопись на два вида — консервативную и несущуюся галопом современную. Особое недоверие к футуристам — «направление, которое впало в агонию уже в момент своего рождения»⁴⁵¹. Редакция, правда, не разделяет мнение автора, что отмечено в начале статьи.

⁴⁴⁷ Kawiarnia polska w Piotrogradzie // Dziennik Polski. 29 wrześ. 12 paźdź. 1916.

⁴⁴⁸ Polski Teatr Ludowy // Dziennik Polski 6 / 19 paźdź. 1916.

⁴⁴⁹ Żyznowski Jan. Henryk Sienkiewicz — jako malarz. (Pierwiastek malarski w literaturze autora „Trylogii”) // Głos Polski, 13 /26 list. 1916.

⁴⁵⁰ T.N. Władysław Żukowski jako literat // Dziennik Polski. 22 wrześ./ 05 paźdź. 1916.

⁴⁵¹ Jan Żyznowski. Wpływ kultury polskiej na rosyjską. Sztuki plastyczne // Głos Polski 20 list 03 grud. 1916 и 27 list. / 10 grud. 1916.

27 ноября (10 декабря) — 21 ноября прошло специальное заседание правления ПОПЖВ, посвященное памяти умершего В. Жуковского, докладчики говорили о разных областях его широкой деятельности⁴⁵².

4 (17) декабря — О возникновении новой польской сцены в Петрограде — Художественно-Литературном театре под руководством Стефана Кеджинского при помощи и участии Станислава Виткевича, Леона Рейнеля и Яна Жизновского⁴⁵³.

11 (24) декабря — Стефан Кеджинский комментирует создание Литературно-Художественного Театра и высказывается о том, что театр нужен не только актерам и режиссерам, но и художникам, которые не должны утратить приобретенные навыки в этот трудный период жизни на чужбине⁴⁵⁴.

11 (24) декабря — о новом театре пояснения об экономической стороне дела — участники все организовали на свои скромные сбережения. Автор статьи выражает надежду, что артистам удастся не только выразиться творчески, но и поддержать себя материально⁴⁵⁵.

27 октября (9 ноября) — вышла из печати книга Я. Жизновского «Ошибка»⁴⁵⁶.

14 (27) декабря — афиша: «Сегодня — «Мораль Пани Дульской» по пьесе Габриели Запольской в помещении театра Комедии»⁴⁵⁷.

16 (29) декабря — рецензия на первое представление «Мораль Пани Дульской», особо выделена игра актрисы Карской, которая вызывала в зале гомерический смех⁴⁵⁸

⁴⁵² Uczczenie pamięci Żukowskiego // Głos Polski. 27 list. 10 grud, 1916.

⁴⁵³ Teatr Artystyczno-Literacki // Dziennik Polski. 04 / 17 grud. 1916.

⁴⁵⁴ Teatr polski nad Newą // Głos Polski. 11 / 24 grud. 1916.

⁴⁵⁵ Teatr i muzyka. Teatr Artystyczno-Literacki // Kurjer Nowy. 11 / 24 grud. 1916.

⁴⁵⁶ Żyznowski Jan. Omyłka. (Ogłoszenie) // Kurjer Nowy. 27 paźdź./ 09 list. 1917.

⁴⁵⁷ Moralność Pani Dulskiej. 14 grudnia 1916 r. // Kurjer Nowy. 14 / 27 grud. 1916.

⁴⁵⁸ Teatr i Muzyka // Kurjer Nowy. Petrograd, 16 (29.12)1916

28, 29 и 31 декабря (10, 11, 13 января) — анонсируется «Сильвестров вечер» в Художественно-Литературном театре, открываются некоторые детали будущего представления, приглашается публика⁴⁵⁹.

1917 год

03 (16) января «Dziennik Polski» сообщает интересные подробности о прошедшем только что «Сильвестрове вечере»: «...сотни людей отходили от кассы театра на ул. Моховой, не купив билетов, которые с самого утра были полностью распроданы»⁴⁶⁰.

5 (18) января, 11 (24) января — в связи с успехом планируется повторения «Морали Пани Дульской» на 12 января⁴⁶¹.

11 (24) февраля — восторженную рецензию о прошедшем 9 февраля 1917 года представлении «Варшава! Варшава!» напишет издатель и редактор Бруно Огулевич. «Немного, совсем чуть-чуть сентиментальности, немного местного колорита и более всего — характерных варшавских типажей, и целое само сложилось, когда каждый волей Бога вложил в исполнение всю силу юмора и жизни, которым молодая команда обладает. Исполнители были так хорошо загримированы, что их невозможно было узнать»⁴⁶².

12 (25) февраля — с таким же энтузиазмом о «Сильвестровом вечере» написал «Dziennik Polski», отмечая хорошую литературную основу пьесы и блистательный юмор, и очень живые и актуальные «письма» отдельным представителям колонии Петрограда⁴⁶³.

На повторе этого представления 25 февраля 1917 года организаторы Художественно-Литературного Театра планируют добавить новые «письма» от варшавского посланца⁴⁶⁴.

⁴⁵⁹ Wieczór Sylwestrowy // Kurjer Nowy. Petrograd. 28 grud. 1916 / 10 stycz. 1917; Z życia kolonii. Wieczór Sylwestrowy // Kurjer Nowy. Petrograd. 29 grud. 1916 / 11 stycz. 1917; Teatr i muzyka. Wieczór Sylwestrowy // Kurjer Nowy. Petrograd. 31 grud. 1916 / 03 stycz. 1917.

⁴⁶⁰ Wieczór Sylwestrowy // Dziennik Polski 03 / 16stycz.1917.

⁴⁶¹ Teatr Artystyczno-Literacki // Kurjer Nowy. 05/18stycz. 1917; Teatr Artystyczno-Literacki. Moralność Pani Dulskiej 12 stycznia 1917 // Kurjer Nowy, 11 / 24 stycz.1917.

⁴⁶² Teatr Artystyczno-Literacki // Kurjer Nowy, 11/24 lut. 1917.

⁴⁶³ Teatr i muzyka. Teatr Artystyczno-Literacki // Dziennik Polski 12 / 25 lut. 1917.

⁴⁶⁴ Teatr Artystyczno-Literacki // Dziennik Polski. 19 lut. /04 mar. 1917.

12 (25) января — спектакль «Мораль Пани Дульской»⁴⁶⁵.

20 января (1 февраля), 25 и 26 января (7 и 8 февраля) — объявление премьеры «Игры» Е. Жулавского на 26 января⁴⁶⁶

28 января (10 февраля) — рецензия на спектакль Литературно-Художественного театра «Игра» Е. Жулавского. «В это время, когда в Петрограде происходит снижение уровня вкуса и репертуара даже в первосортных российских театрах, скатывающихся к фарсам и легким комедиям в угоду публике, польская команда делает очень много, собирая местную колонию на такой серьёзный вечер, оставляя после себя приятное художественное впечатление, полученное в театре»⁴⁶⁷.

4 (17) февраля, 5 и 7 (18, 19) февраля — анонсируется повторения 9 февраля «Сильвестрова вечера»⁴⁶⁸.

5 (18) февраля — организаторы «Сильвестрова вечера» готовят ревю, «актуально составленное из знакомых варшавских типажей, написанное авторами ревю «Кракусика и Варшавки» Стефаном Кеджинский и Леоном Рейнеля. Весь вечер посвящен воспоминаниям и петроградским реалиям. Оригинальные декорации готовит художник Ян Жизновский»⁴⁶⁹.

8 (21) февраля — объявление о «Масленице» (Wieczór Zapustny) в Литературно-Художественном театре⁴⁷⁰

11(24) февраля — рецензия на вечер (Wieczór Zapustny) в Лит-Художественном театре⁴⁷¹.

17(30) марта — Анеля Яловецкая публикует статью «К жителям Литейного района»⁴⁷². Согласно Смирновой — поляки жили в городе дисперсно,

⁴⁶⁵ Teatr Artystyczno-Literacki // Kurjer Nowy. 12 /25 stycz. 1917.

⁴⁶⁶ Teatr i muzyka. Teatr Artystyczno-Literacki // Kurjer Nowy 20 stycz. /01 lut. 1917.

⁴⁶⁷ Teatr i muzyka // Kurjer Nowy. 28 stycz. / 10 lut. 1917.

⁴⁶⁸ Teatr Artystyczno-Literacki // Kurjer Nowy. 04 /17 lut.1917.

⁴⁶⁹ Teatr Artystyczno-Literacki // Kurjer Nowy. 05 /18 lut. 1917.

⁴⁷⁰ Wieczór Zapustny. Teatr Artystyczno-Literacki (ogłoszenie) // Kurjer Nowy. 08 /21 lut. 1917.

⁴⁷¹ Moralność Pani Dulskiej. Teatr Artystyczno-Literacki (afisz) // Kurjer Nowy. 11/ 24 lut. 1917.

⁴⁷² Jałowiecka Aniela. Do Polaków, zamieszkujących dzielnicę Litejną”//Dziennik Piotrogradzki. 17 /30 mar. 1917

распределились по районам: на Нарвской — рабочие, а в Районе Литейного — знать⁴⁷³.

18 (31) марта — отмена представления Литературно-Художественного Театраревю «Варшава! Варшава!» 20, 21, 22 марта — объявления о возврате средств за несостоявшийся спектакль (в связи с Февральской революцией)⁴⁷⁴

15 (28) апреля — объявление о переносе несостоявшегося представления «Варшава! Варшава!» в другое место — 15 апреля в помещении «Ognisko Polskie» на ул. Троицкой, 13, к тому же представление благотворительное — в пользу Ученической Кассы Взаимопомощи⁴⁷⁵.

23 апреля (6 мая) — из жизни колонии — концерт, исполняются произведения Шимановского⁴⁷⁶

31 мая (13 июня) — выдержки из писем Виткевича, написанных сестре во время нынешней войны — 1 часть и 2 части — Анеля Яловецкая публикует в память о брате⁴⁷⁷

27 июня — после бесконечно долгого ожидания (анонс о начале обустройства 28 сентября 1916 г.) наконец-то открылось польское кафе в Петрограде (Ул. Думская, 7) Организаторы кафе — Польское продовольственное общество (возглавлял которое с 1916 года Бабянский Александр).

07(20) сентября — Польский художественный кружок — уже пару месяцев функционирует новая абсолютно автономная секция Польского народного театра, возникшая на волне увеличения польской колонии в Петрограде. Численность кружка постоянно растет, несмотря на то, что членом её может быть только тот, кто в искусстве работает или учится. Здесь звучат лекции о творчестве Чурлениса,

⁴⁷³ Смирнова Т. М. Польские общества в Санкт-Петербурге. Конец XIX– начало XX века. Санкт-Петербург. Европейский Дом. 2013 — 270 с.)

⁴⁷⁴ Teatr i muzyka // Dziennik Piotrogradzki, 18 (31) 03.1917

⁴⁷⁵ Teatr Artystyczno-Literacki. Revue „Warszawo! Warszawo! Afisz. // Dziennik Piotrogradzki, 15 /28 kwiet. 1917.

⁴⁷⁶ Z życia kolonii // Dziennik Piotrogradzki. 23 kwiet. 1917 / 06 maj. 1917

⁴⁷⁷ Wyjątki z listów Stanisława Witkiewicza (Pisanych z Lowrany do siostry w czasie wojny obecnej), część I // Dziennik Piotrogradzki, 31 maj. /13 czerw. 1917; Część II - 01/14 czerw. 1917.

психологии современного искусства, Ян Жизновский прочел лекцию «О влиянии японского искусства на современное»⁴⁷⁸.

1918 год

21 февраля — «умерла Анеля Яловецкая, сотрудница газеты «Dziennik narodowy». Перенос останков из квартиры умершей на ул. Надеждинской, 3 в костел Св. Екатерины произойдет сегодня в 10.00 утра»⁴⁷⁹

23 февраля — посмертная статья-воспоминания «об одной из наиболее достойных почитания и нашей благодарной памяти полек, глаза которой закрылись на вечный сон, которой была сестра Станислава Виткевича, Анеля Яловецкая. Тот культ, который она непрестанно поддерживала относительно недооцененного творчества своего брата, художника как кисти, так и слова, объясняется не только их кровным родством, но и родством их духа. Одним из последних ее текстов стала статья о литературной деятельности ее зятя Владислава Жуковского в готовящуюся к печати книгу о нем. Сама ее болезнь, как и смерть, были необычными. Она просто почувствовала отвращение ко всему, что в какой-либо форме относится к человеческой еде — и умирала от голода, не ощущая его. Врачи искали источник этого на нервной почве. Но когда за 9 дней до смерти, при последнем свидании, она сказала мне почти с вызовом и иронией — Ну так попробуйте пробудить во мне аппетит к чему-либо — давая понять, что все, что называется едой, пробуждает в ней непреодолимое отвращение — я вспомнил, как один старый художник Тит Малишевский говорил мне почти то же самое. Он горячо и страстно убеждал меня в том, что его просто тошнит, когда он наблюдает насколько неэстетичный процесс питания, определен природой человеку. ... Поэтому мне показалось, что, уходя в мир иной, этой артистке в душе, удалось каким-то невероятным усилием, порвать эту последнюю цепь, которая обычно нас к земле сильно прижимает», — Юзеф Кучинский⁴⁸⁰.

⁴⁷⁸ *Życie Polskie. W kole artystycznym // Dziennik Polski 07.09.1917 — 20.09.1917)*

⁴⁷⁹ *Ogłoszenie o śmierci A. Jałowieckiej // Dziennik narodowy. 21 lut. 1918.*

⁴⁸⁰ *Kuczyński Józef. Aniela Jałowiecka. (Wspomnienia pośmiertne) // Dziennik narodowy. 23 lut. 1918.*

21 февраля — «Многочисленный коллектив нашей колонии отдал последнюю честь безвременно ушедшей Анеле Яловецкой. Останки умершей перенесли в костел, процессию возглавляли кс. Фальковский и кс. Швейне. За гробом шел многочисленный кортеж родственников ушедшей — муж, б. посол пан Болеслав Яловецкий, дочь Ядвига Жуковская и представители многочисленных польских организаций, в которых Пани Анеля принимала деятельное и живое участие»⁴⁸¹.

5 апреля — объявление о готовящемся благотворительном концерте в польском кафе (Думская, 7). «Весь доход от концерта 14 апреля будет отдан Польскому Обществу друзей детей»⁴⁸².

11 апреля — начало работы по организации благотворительной выставки-ярмарки в Аничковом дворце, в которой участвовал С.И. Виткевич. «Художественный организационный комитет выставки в пользу Школьной Матицы в Петрограде уведомляет господ художников, скульпторов, архитекторов, которые еще не получили письменные приглашения, прийти в пятницу в 3.00 часов после полудня в Аничков Дворец (вход с Невского проспекта) и получить их»⁴⁸³.

4 мая — объявление о предстоящей выставке и о скором открытии. Готовится выставка польских художников и ярмарка изделий польских беженцев в пользу «Польской Школьной Матицы». «Торжественное открытие выставки и ярмарки произойдет в понедельник 6 мая (28 апреля) в 2 часа после полудня. Оркестр и буфет сделают время посещения выставки более приятным. Выставка будет работать с 12 после полудня до 8 вечера, а в дни проведения концертов — до 6, после чего будут начинаться концерты»⁴⁸⁴.

8 мая — объявление о начале работы выставки⁴⁸⁵.

9 мая (26 апреля) 1918 года — откликнулись на открытие польской выставки и российские газеты. «Новые ведомости» отметили: «Польское изящество нашло

⁴⁸¹ [Informacja o pogrzebie A. Jałowieckiej] // Dziennik narodowy. 23 lut. 1918.

⁴⁸² Wielkie święto na Objezdnem // Dziennik narodowy, 05 kwiet. 1918.

⁴⁸³ Z życia polskiego // Dziennik narodowy. 11 kwiet. 1918

⁴⁸⁴ Wystawa dzieł sztuki artystów polskich i kiermasz robót wygnańców na rzecz Polskiej Macierzy Szkolnej // Dziennik narodowy, 04 maj. 1918

⁴⁸⁵ Otwarcie wystawy i kiermasz // Dziennik narodowy. 08 maj. 1918.

себе достойную обстановку в красивых залах Аничковского дворца. Там теперь не только устроена выставка польских художников, но, по вторникам и субботам, бывают польские концерты»⁴⁸⁶.

10 мая — «В роскошных залах Аничковского дворца открылась богато украшенная зеленью и дорогими коврами выставка польских художников в пользу детей-сирот польских изгнанников и беженцев»⁴⁸⁷.

11 мая — статья автора «Рей» (вероятно, Леона Рейнеля) о выставке⁴⁸⁸. В связи отсутствием каталога, рассказано подробно об участниках и их работах, в этом номере — первая часть рецензии, где работы Виткация отмечаются как лучшие на выставке. В этом же номере — описание первого музыкального вечера выставки, который был организован Люциной Рабовской и был наполнен польской народной музыкой в обработке разных композиторов. Организация всех последующих вечеров тоже легла на плечи Л. Рабовской, активной представительнице петроградской Полонии.⁴⁸⁹

14 мая — второй музыкальный вечер выставки тоже был организован Люциной Рабовской, и на этот раз она вела публику дорогой полонеза, что произвело неизгладимое впечатление на присутствующих. На третий музыкальный вечер в Мраморном зале Аничковского дворца Люцина Рабовская приготовила боевые польские и солдатские песни, но вечер был перенесен на субботу, а во вторник, 14 мая состоится концерт-микс. О ярмарке на Выставке — в этом же номере. Ярмарка привлекает все больше людей, прежде всего потому, что там продается множество товаров и вещей, которые трудно сейчас купить в принципе, например, можно купить без талонов шерстяные вещи. Продается все — самодельная мебель, предметы быта и интерьера и т. д. и т. п.⁴⁹⁰

⁴⁸⁶ Польский концерт (соединенных польских обществ) // Новые ведомости — Вечерний выпуск. № 65, 9 мая / 26 апреля 1918 года.

⁴⁸⁷ Выставка польских художников // Петроградский голос. 10 мая / 27 апреля 1918 г.

⁴⁸⁸ Wystawa dzieł sztuki artystów polskich w Pałacu Aniczowskim, na rzecz Macierzy Szkolnej [Recenzja na dzieła S.I. Witkiewicza na wystawie] // Dziennik narodowy 11 maj. 1918.

⁴⁸⁹ Petersburg. Koncert muzyki polskiej [o Lucynie Robowskiej] // Głos Polski 5 /19 stycz. 1914.

⁴⁹⁰ Wystawa i Kiermasz na rzecz Macierzy Szkolnej w Pałacu Aniczowskim //Dziennik narodowy. 14 maj. 1918.

17 мая — третий вечер на выставке. «Концерт-микс, который тоже организовала Люцина Робовская, пианистка, активная участница и организатор множества полонийных мероприятий. Концертные номера — музыкальные, вокальные и хореографические — все были приняты прекрасно благодарной публикой»⁴⁹¹.

19 мая и 23 мая — четвертый и пятый музыкальные вечера на выставке и Ярмарке. «Четвертый вечер боевой солдатской песни тоже состоялся при полном зале слушателей. Завершился вечер «Траурным маршем» в исполнении Л. Рабовской в память обо всех польских солдатах, погибших на полях сражений»⁴⁹².

25 мая — публикуется вторая часть рецензии работ, участвующих в выставке в Аничковом дворце. А также объявление о некоторых организационных изменениях — «концерты теперь будут проводится по вторникам, четвергам и воскресеньям с 12.00 до 3 после полудня, а по понедельникам, средам и субботам — five-o'clock и в 4 часа после полудня»⁴⁹³.

29 мая — шестой вечер на выставке. «Это был финальный концерт, организованный Люциной Робовской для проходящих ярмаркой и выставок в Аничковом Дворце. Были исполнены фортепианные произведения и арии из опер»⁴⁹⁴.

30 мая — театральная рецензия «Привидения» Ибсена — бенефис Хорошчо» автор Генезип Капен (один из псевдонимов Виткевича)⁴⁹⁵.

1 июня — 30 мая «Ярмарка изделий беженцев» была закрыта, а Главный организационный комитет выставки-ярмарки завершил свою работу после подготовки отчета о своей деятельности. «Поскольку выставка продолжит свою работу до 10 июня, руководство ею, организация концертов, развлечений, буфета и т.д. перейдут к Комитету, который организовывал выставку произведений

⁴⁹¹ Trzeci wieczór muzyczny na Wystawie-Kiermaszu // Dziennik narodowy. 17 maj. 1918.

⁴⁹² Z Wystawy — kiermaszu w pałacu Aniczkovskim // Dziennik Narodowy 19 maj. 1918; Czwarty wieczór na wystawie-kiermaszu // Dziennik Narodowy 23 maj. 1918.

⁴⁹³ S-i. Wystawa dzieł sztuki artystów polskich w Aniczkovskim Pałacu, (Recenzja II część) // Dziennik narodowy. 25 maj. 1918.

⁴⁹⁴ Z wystawy i Kiermaszu // Dziennik narodowy. 29 maj. 1918.

⁴⁹⁵ *Genezyp Kapen*. „Upiry” Ibsena — Benefis Choroszczo // Dziennik narodowy. 30 maj. 1918.

искусства, в состав которого входили — Л. Берсон, З. Гунделяхова, З. Красновский, Б. Гродзенский, Я. Гурецкий, Я. Карчевский, С. Корсак, М. Левич, В. Мазуровский, Розвадовский и К. Стабровский. Комитет дополнен представителями правления Польской Матицы — Т. Баневичем и В. Минкевичем»⁴⁹⁶.

8 июня — «ввиду большого спроса и успеха выставки она вновь продлена, на этот раз до 19 июня. Ежедневно с 3 до 6 играет оркестр, работает буфет»⁴⁹⁷.

13 июня — объявление о том, что 16 июня состоится распродажа произведений искусства — картин и скульптур, представленных на выставке.

15 июня — российская газета «Петроградский голос» тоже приглашает всех на аукцион на Польской выставке⁴⁹⁸

21 июня — Станислав Возницкий пишет отдельную рецензию о произведениях Яна Гурецкого на выставке польских художников в Аничковом Дворце⁴⁹⁹.

25 июня — статья, в которой описана история создания и деятельности «Польской Матицы Школьной»⁵⁰⁰

30 июля — открыто еще одно польское кафе «Компомос» (Загородный проспект, 14), объявляется новая выставка в помещении кафе, похоже, на волне успеха, только что прошедшей в Аничковом дворце. «Большая просьба художникам занимать места заранее ввиду большого спроса»⁵⁰¹.

Июль — начало эпидемии холеры в Петрограде, каждый следующий номер прессы содержит объявления-предостережения о необходимости мытья рук и осторожности при употреблении еды на улице и т.д.⁵⁰²

⁴⁹⁶ Z wystawy i Kiermaszu w Pałacu Aniczukowskim // Dziennik narodowy. 01 maj. 1918.

⁴⁹⁷ Z wystawy i Kiermaszu w Pałacu Aniczukowskim // Dziennik narodowy. 08 maj. 1918;
Z wystawy i Kiermaszu w Pałacu Aniczukowskim // Dziennik narodowy. 13 czerw. 1918

⁴⁹⁸ В пользу польских школ [об аукционе 16 июня по продаже картин и скульптур польской выставки в Аничковом дворце] // Петроградский голос 15 /2 июня 1918.

⁴⁹⁹ *Stanisław Woźnicki*. Dzieła artysty Jana Góreckiego na wystawie w pałacu Aniczukowskim // Dziennik narodowy. 21 czerw. 1918.

⁵⁰⁰ *E, Hiżowa, W. Bulewski*. Jak powstała Polska Macierz Szkolna w Petersburgu (Przyczynek do dziejów oświaty narodowej nad Newą) // Dziennik narodowy. 25 lip. 1918.

⁵⁰¹ Wielka jesienna wystawa obrazów // Dziennik narodowy. 30 lip. 1918

⁵⁰² Obywatele! Nie pijcie wody nieprzygotowanej! Nie jedzcie surowizny!
Zachowujcie czystość! (Ogłoszenia) // Dziennik narodowy. 01 lip. 191

**ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Краткий биографический справочник членов
петроградской Полонии (1914–1918)**

Бабянский (Бобяньский) Александр Фомич — 4/16 июня 1853 (имение Вайгово в с. Лаврышки, поль. – Ławczyszki, Шавельский уезд, Ковенская губ., ныне Шяуляйский уезд, Литва) — 10 декабря 1931 (Варшава). Генерал-майор Российской императорской армии, юрист, общественный и политический деятель. Обучался в Константиновском военном училище в Санкт-Петербурге, которое окончил в 1872 с производением в подпоручики пехоты. Участвовал в Русско-турецкой войне (1877–1878), был ранен. В 1884 был произведен в подполковники, в 1888 — в полковники. С 1898 — генерал-майор. В указанный период был членом Высшего военного суда. С 1909 был редактором и издателем газеты «Dziennik Petersburgski», сотрудничал также с «Биржевыми ведомостями». После начала Первой мировой войны в августе 1914 стал одним из основателей Польского общества помощи жертвам войны (ПОПЖВ). Как представитель ПОПЖВ был членом созданного осенью 1915 Совета Съездов. С 1917 был членом руководства основанного в 1914 Польского общества юристов и экономистов, Общества поддержки польского народного театра, Общества любителей истории и литературы, а также Польского продовольственного общества, председателем которого являлся с 1916. В мае 1917 принимал участие в петроградском съезде поляков-военных. В том же году как делегат ПОПЖВ стал членом Ликвидационной комиссии по делам Царства Польского. В сентябре 1918 уехал из Петрограда в возрожденную Польшу.

На Александра Бабянского Виткаций ссылается в своем письме к Руководству V-го Баона Караульных и Этаповых Войск в Кракове и на Подгорье от 24.03.1921 г.⁵⁰³ Он называет его как человека, который может подтвердить его воинское звание

⁵⁰³ ЦВА КГиП. Сигн.10298. Pismo porucznika Stanisława Ignacego Witkiewicza do Dowództwa V-go Baonu Wojsk Wartowniczych i Etapowych w Krakowie na Podgórzu. Z 24.03.1921 r. От 24.03.1921 г. / Degler J. Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009. S. 508 - 511.

в царской Армии. А также указывает, что жил у него в Петрограде на ул. Фурштатской, 32.⁵⁰⁴

Грубберская Виктория (дев. Проневич) — род. 1889 в России — умерла от туберкулеза 26 октября 1922 в Польше. С Владиславом Груберским они поженились в сентябре 1912, когда ей было 22 года, а ему 39. Имела актерское образование, играла в театре один или два сезона, где исполняла среди прочих роль в «Свадьбе» Выспянского. После женитьбы супруги выехали в Париж, в период Первой мировой войны жили в Петрограде. 13 сентября 1915 года у супругов Груберских в Петрограде родилась дочь Данута. По инициативе скульптора Груберского в военном Петрограде были открыты детские художественные мастерские, Виктория вела одну из них — шитье одежды для кукол. В газете отмечался забавный факт, что, вопреки ожиданиям, в секции не было ни одной девочки, только мальчики.⁵⁰⁵ С семьей Груберских в Петрограде жила также ее сестра Люция, она работала медицинской сестрой. В 1918 супруги возвратились в Польшу, в 1920 Виктория заболела туберкулезом, из-за чего семья отменила свой выезд в Париж, как они планировали. Через 2 года лечения Виктория умерла. Спустя годы Владислав по настоятельной просьбе дочери Дануты женился на сестре Виктории — Люции, которая все это время занималась воспитанием девочки.⁵⁰⁶

В Петрограде семья Груберских входила в круг близких знакомых Виткация, некоторое время Виткаций даже проживал в их семье.⁵⁰⁷ Сохранилось несколько портретов Виктории Груберской и ее сестры Люции, выполненных Виткацием в этот период, в 1916 и в 1917 годах.

⁵⁰⁴ Бабяньский (Бобяньский) Александр Фомич / Польский Петербург. Энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.polskipetersburg.ru/search/simple?sPs%5B0%5D.tV=Бабяньский+%28Бобяньский%29+Александр+Фомич+> (дата обращения: 10.12.2017).

⁵⁰⁵ *Warsztaty artystyczne // Dziennik Petrogradzki*, 07(20) lut. 1916.

⁵⁰⁶ *Tryka, G. Płockie rodziny: Grubierscy // Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku*. — Płock : Muzeum Mazowieckie, 2011. Т. 19. S. 137–186.

⁵⁰⁷ ЦВА КГиП. Сигн.10298. Pismo porucznika Stanisława Ignacego Witkiewicza do Dowództwa V-go Baonu Wojsk Wartowniczych i Etapowych w Krakowie na Podgórzu. Z 24.03.1921 r. От 24.03.1921 г. / Degler J. Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009. S.508-511

Груберский Владислав — род. 27 марта 1873 в Плоцке, умер 4 ноября в Варшаве. С 1893 учился в Краковской Академии Художеств, по окончании уехал в Вену, затем в Мюнхен и Рим, затем в Париж, где продолжил учебу у Родена. В Париже прожил около 18 лет, поддерживал тесные связи с родиной. После возвращения на родину преподавал в Академии Художеств Кракова. С сентября 1912 женат на Виктории Проневич (Груберской). С 1914 по 1918 жил с семьей в Петербурге, интенсивно работал, участвовал в выставках, во время войны основал художественные мастерские для детей, где преподавал детям скульптуру.⁵⁰⁸

В период пребывания в Петрограде общался с Виткацием, с октября 1917 Станислав Игнаций жил у них в семье во время своих лечебных отпусков. Известны портреты В. Груберского, выполненные Виткацием в русский период.

Жизновский Ян Марцели — род. 1889, Варшава — умер 15 июля 1924 в Париже. Изучал живопись и историю искусств в Париже, входил в Общество Польских художников в Париже. В период войны сражался в иностранных легионах на западном фронте. В 1915 приехал в Петербург, где работал журналистом в «Głos Polski». Активный участник Полонии в Петрограде, публикует книги, читает лекции, пишет рецензии на проходящие выставки. После возвращения в Польшу так же, как и Виткевич, коротко сотрудничал с объединением «Формистов» и выставлялся с ними в Польском художественном клубе в Варшаве. Его картины украшали Клуб Польских Футуристов в Отеле Европейском. В 1920–1923 руководил отделом художественной критики в журнале «Речь Посполитая», в 1923–1924 — «Иллюстрированного еженедельника и «Пани». В 1924 писал рецензии о выставках для «Литературных Новостей». Затем уехал во Францию, где заболел раком желудка. Попросил свою невесту, актрису Станиславу Уманскую, чтобы она застрелила его. В 1925 году она была оправдана французским судом.⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ Tryka G. Płockie rodziny: Grubierscy // Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku. — Płock : Muzeum Mazowieckie, 2011. — Т. 19. — S. 137–186.

⁵⁰⁹ Jan Żyznowski // Wikipedia. [Электронный ресурс]. URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Żyznowski (дата обращения: 13.09.2018).

В Петрограде в конце 1916 года вместе со С. Виткевичем, С. Кеджинским и Л. Рейнелем создавал Литературно-Художественный театр. Вместе с Виткевичем изготовил афишу спектакля «Сильвестрова Вечера», которая отличалась «выдумкой и мастерством исполнения», о чем сообщил «Dziennik Polski»⁵¹⁰, а также изготовил декорации к этому же спектаклю.⁵¹¹

Жуковская Ядвига (дев. Яловецкая), дочь Анели и Болеслава Яловецких, в браке с В. Жуковским имела двоих дочерей — Ядвигу (1901–1993) и Терезу (1905–1968). Именно они — Яловецкие и Жуковские — составляли «питерскую» часть семьи Виткевичей, которая находилась в некотором противостоянии с их «польской» частью. Петербургский дом Жуковских на Лиговском пр., 25, был одним из центров польской общественной и культурной жизни. Ядвига, по воспоминаниям родственников, была хороша собой, горда, умела «подать» себя в обществе и всегда добивалась своего, поражая собеседников одним перечислением собственных титулов (частично приукрашенных!)⁵¹². В годы войны, как и большинство статусных состоятельных дам, включилась в благотворительную деятельность — поддерживала детский приют⁵¹³, входила в оргкомитет выставки живописи с целью сбора средств полякам-инвалидам⁵¹⁴, принимала участие в сборе средств для нуждающихся и др. После смерти мужа Владислава Жуковского в 1916 году переехала из России в Польшу, вскоре вышла замуж во второй раз, во втором браке — Липковская.

Виткацием упоминается, главным образом, как человек, который, вопреки господствующему в семье осуждению его поступков и личных качеств, сохраняла к нему доброе отношение в его первые месяцы в Петрограде, когда он особенно нуждался в помощи влиятельных родственников. Яловецкие осудили его за смерть невесты, переложив ответственность за происшествие на Виткация, а Жуковский

⁵¹⁰ Dziennik Polski (Piotrogród) 1916, 29 grud. /11 stycz. 1917.

⁵¹¹ Kurjer Nowy, 05 (18) lut. 1917

⁵¹² Siedlecka J. Machatma Witkas. Warszawa : Słowo, 1992. S.22

⁵¹³ Dziennik Petrogradzki, 02(15) lut. 1916.

⁵¹⁴ Н. Д. Польская выставка // Столица и усадьба : Журнал красивой жизни. Пг. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1916. № 54. С. 18–22.

не выносил Виткация по причине разности их мировоззрений, жизненных позиций, моральных принципов и т.д. Ядвига же «очень его любила, верила, что изменится, повзрослеет и проявляла по отношению к нему массу терпения»⁵¹⁵.

Жуковский Владислав — 1860 (д. Богдановка Кременецкого уезда Волынской губ., ныне Украина) — 30 августа 1916 (Петроград). Был мужем двоюродной сестры С.И. Виткевича по линии отца, Ядвиги (Ады) Жуковской, в девичестве Яловецкой. Крупный польский предприниматель, член правления многих акционерных товариществ, наблюдательных советов нескольких банков (в т. ч. Азово-Донского Торгового банка, Варшавского Торгового банка). Был председателем правления Петербургского страхового товарищества, представителем двух съездов горнопромышленников (Южной России и Королевства Польского) и в этом последнем качестве стал инициатором, организатором и вице-председателем созданного после революции 1905 г. общероссийского Совета съездов представителей промышленности и торговли. В. Жуковский был также депутатом II и III Государственных дум. Кроме того, В. Жуковский в 1914 году стал учредителем и издателем газеты «Польский Голос». С началом войны в сентябре 1914 года Жуковский стал инициатором создания Польского Общества Помощи Жертвам войны (ПОПЖВ), и сам возглавил его оргкомитет. ПОПЖВ до 1917 года стал главной общественной силой петроградской Полонии, а сам Жуковский — центральной фигурой польского землячества. Занимался также делами молодежи, проявлял деятельное участие, оказывая материальную помощь. Скончался после скоротечной болезни 30 августа 1916 года.

С Виткевичем отношения не сложились, вынужденно терпел в своем доме как родственника супруги. Но все же не отказал в помощи, использовал свое влияние, связи, знакомства, чтобы устроить судьбу «неудавшегося» сына великого отца.

⁵¹⁵ *Siedlecka J. Machatma Witkac. Warszawa : Słowo, 1992. S.22*

Подтверждением того контакты Виткация с А. Бяблянским и Я. Яцыной, людьми из близкого круга общения и деловых связей В. Жуковского⁵¹⁶.

Кеджинский Стефан — Выпускник школы изящных искусств. В 1913–1917 жил в Париже, Минске и Петрограде. Был постоянным сотрудником газеты «Курьера Варшавского». Автор литературных романов и театральных пьес, фарсов, сценариев к фильмам. Соавтором некоторых его произведений был Леон Рейнель, с которым его соединяла дружба. Во время войны друзья вынужденно расстались, но в 1916 году снова воссоединились в Петрограде⁵¹⁷, где сумели сосредоточить вокруг себя творческую компанию единомышленников, коллег, в число которых вошел и Виткаций. Литературно-Художественный театр С. Кеджинского просуществовал в Петрограде всего несколько месяцев, но даже за такой короткий срок сумел заслужить признание зрителей. После возвращения в Польшу Кеджинский купил довольно большой участок земли недалеко от Варшавы, где построил дом. Продолжил театральную деятельность. Все его произведения были закрыты цензурой Польши в 1951 году при условии немедленного изъятия из библиотек⁵¹⁸.

В Петрограде Кеджинский жил в соседней с Виткевичем квартире на Офицерской, 12. В этот период Кеджинский опубликовал в петроградской газете «Głos Polski» несколько фельетонов, в которых в художественной форме представлены множество реальных переживаний, волновавших в тот момент и самого С. Кеджинского и его творческих друзей⁵¹⁹. Известен портрет Кеджинского, созданный Виткевичем в Петрограде.

⁵¹⁶ ЦВА КГиП. Сигн.10298. Pismo porucznika Stanisława Ignacego Witkiewicza do Dowództwa V-go Baonu Wojsk Wartowniczych i Etapowych w Krakowie na Podgórzu. Z 24.03.1921 r. От 24.03.1921 г. / Degler J. Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009. S.508-511).

⁵¹⁷ *Kiedrzyński S. Dwadzieścia lat przyjaźni // Wspomnienia o Leonu Reynelu. Warszawa : [s. n., s. d.]. S. 122–186.*

⁵¹⁸ Stefan Kiedrzyński // Wikipedia. [Электронный ресурс]. — URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Stefan_Kiedrzyński (дата обращения: 13.09.2021).

⁵¹⁹ Głos Polski — 01 /14 stycz. 1917; 19 lut. / 04 marc. 1917; 16 (29) kwiet. 1917; 30 kwiet. / 13 maja 1917; 17 / 30 maja 1917; 14 /27 maja 1917.

Лимановский Мечислав — родился 6 января 1876 г. во Львове, умер 25 января в Торунь. Учился во Львовском политехническом университете на инженера в 1897–1899 годах, во время учебы увлекся географией. В период Первой мировой войны в 1915 году как австрийский подданный под давлением Российских властей уехал в Москву. В Москве принимал активное участие в жизни Дома Польского, работал в Культурно-Просветительской комиссии. В феврале 1917 года в Польском театре в Москве была поставлена пьеса Лимановского, рождественская мистерия «Господь родился». Лимановский писал театральные рецензии в газетах, выходящих в России на польском языке. В России Лимановский увлекся идеей реформации театра, вместе с Юлиушем Остервой контактировал со знаменитым российским театральным режиссером Константином Станиславским. Общение со Станиславским оказалось крайне вдохновляющим и плодотворным. После возвращения в Польшу Лимановский и Остерва продолжили свою творческую деятельность, основали мастерскую Театра и Искусства, а затем основали экспериментальный театр «Reduta» (1919–1939), который известен в польской культуре, как первый альтернативный театр. На опыт «Редуты» в последствие ссылались известные создатели польских альтернативных театров Ежи Гротовский и Владимир Станевски.

Виткевич был знаком с Лимановским с детства, поскольку в 1899 года Лимановский по причинам плохого здоровья переехал в Закопане, где стал домашним учителем будущего художника. Велика вероятность их общения в Москве в период Первой мировой, ведь молодых людей объединяло не только довоенное прошлое, но и актуальный интерес к современной живописи и театру, который формировался и рос в общей для молодых людей художественно-интеллектуальной среде.

Малиновский Бронислав Каспар — ученый антрополог с мировым именем, друг С.И. Виткевича с юных лет. Род. 7 апреля 1884 года, Краков (тогда территория Австро-Венгерской империи) — умер 16 мая 1942 года, Нью-Хейвен, штат Коннектикут. Отец его был профессором-лингвистом, мать — из польской семьи землевладельцев. После окончания школы он поступил в Краковский университет.

В 1908 году получил докторскую степень по физике и математике. Увлёкся антропологией и начал искать возможность работы с дикими племенами. Для лечения туберкулеза переехал в Германию, где проработал два года в Лейпцигском университете у Вундта. В 1910 году переехал в Англию для обучения в Лондонской школе экономики, где позже работал до 1939 года. С началом Первой мировой войны уехал в британскую экспедицию в Австралию и Новую Гвинею, где выполнил полевые исследования. Виткевич отправился в Россию, а Малиновский продолжил исследования. В отличие от других исследователей первобытных племен, Малиновский жил среди туземцев и лично узнавал их быт. Именно его теория включённого наблюдения является теперь ключевой в методологии антропологии.

В этой экспедиции художником и фотографом был, по его приглашению, Станислав Игнаций Виткевич, с которым они расстались с началом войны в 1914 году. Находясь в Петрограде, Виткаций продолжал переписку с ним, посвящая в свои переживания в России.

Рейнель Леон — род. в 1887 году в Варшаве, умер там же 10 января 1931 года. Польский экономический деятель, писатель. Учился в Париже в *École des Science Politiques*, где в полонийной среде познакомился со Стефаном Кеджинским. Как соавторы писали тексты для представлений в парижском театре, которые имели большой успех у публики. В 1914 году ему удалось ненадолго вернуться в Варшаву, откуда с началом войны как представитель американской фирмы по торговле мехом он отправился в столицу Российской империи. В годы войны в Петрограде, кроме бизнеса, работал журналистом и писателем в газете «*Dziennik Polski*», после приезда С. Кеджинского в Петроград друзья вновь объединили творческие усилия, а затем вместе с Виткевичем и Жизновским организовали Литературно-Художественный Театр⁵²⁰. После революции вернулся в Польшу и сосредоточился на экономической деятельности, от художественного творчества отошел⁵²¹.

⁵²⁰ *Wspomnienia o Leonu Reynelu*. Warszawa : [s. n., s. d.]. — 225 s.

⁵²¹ *Kiedrzyński S. Dwadzieścia lat przyjaźni // Wspomnienia o Leonu Reynelu*. Warszawa : [s. n., s. d.]. S. 122–186.

После войны женился на родственнице Виткация, что, безусловно, укрепило их личную дружбу, начавшуюся в России. Поддерживал Виткация материально, тот, в свою очередь, нарисовал множество его портретов. Скончался внезапно в 1931 году.

Хорошчо Зенон — актер, режиссер, театральную деятельность начал с 1908 года, умер в 1950 во Франции. Учился во Львове, там же начал играть на сцене. В 1909/1910 годах — в труппе А. Зельверовича. В 1914 оказался в Петербурге вместе с Калишской труппой. В межвоенный период Хорошчо уехал во Францию, где много лет играл в польском театре. В конце жизни переехал из Парижа в Прованс. З. Хорошчо опубликовал свои воспоминания о петроградском периоде с 1916 по 1918 годы в книге, посвященной памяти Л. Рейнеля, где упоминает также С.И. Виткевича⁵²².

В Петрограде был популярен в полонийной художественной среде, был знакомом и дружен с Виткацием. Играл Освальда в «Привидениях» Г. Ибсена (премьера в Польском народном театре 4 марта 1916 года), эта же пьеса стала бенефисом Хорошчо в мае 1918 года. С.И. Виткевич написал рецензию об этом представлении и опубликовал ее в петроградской газете под псевдонимом «Генезип Капен»⁵²³.

Шимановский Кароль — знаменитый польский композитор, пианист, педагог, музыкальный критик. Один из наиболее знаменитых деятелей польской музыкальной культуры первой половины XX века. Род 6 октября 1882 г. в имении Тимошовка, Украина, — умер в Лозанне 29 марта 1937 года. Популярность его музыки началась в Польше с конца 1900-х годов. В 1910-е годы стиль Шимановского испытывает влияния самых разных музыкальных течений, на основе которых он формирует собственную оригинальную манеру сочинения. Этот период считается самым популярным в творчестве композитора. С Виткевичем у Шимановского отношения развивались бурно с 1904 года, все началось с крепкой

⁵²² *Choroszczo Z.* Moje wspomnienia o Leonu Reynelu (Petersburg 1917–1918) // *Wspomnienia o Leonu Reynelu.* Warszawa : [s. n., s. d.] S. 109–121.

⁵²³ *Genezy K.* «Upiory» Ibsena — Benefis Choroszczo // *Dziennik narodowy.* 1918. 30 maja.

дружбы близких по духу творческих людей в Закопане, а закончилось таким же основательным разрывом двух ярких индивидуальностей. С марта до середины апреля 1905 года молодые люди вместе посетили Рим, Неаполь. Затем Кароль уехал на Украину и снова посетил Закопане спустя несколько лет. 16 января 1914 года Шимановский при содействии Артура Рубинштейна, который стремился помирить приятелей, вновь посетил Закопане. Вначале он поселился в отеле «Stamary», но через несколько дней переехал на виллу «Nosal», которой управляла тогда мать Виткация и где жила в это время девушка из Минска — Ядвига Янчевская, невеста Виткация. Сложившийся любовный треугольник (Виткаций, Шимановский, Янчевская) имел крайне трагический финал. 21 февраля, выехав в горы, Ядвига застрелилась, предварительно обложив себя цветами. Разумеется, отношения Виткация и Шимановского прекратились. Смерть Янчевской стала одной из причин отъезда Виткация в экспедицию в Австралию вместе с Б. Малиновским, а затем в Россию на службу в армию. И только в 1917 году, уже в России, Виткаций посетил Шимановского в его имении под Киевом на Украине. После выяснения отношений друзья возобновят отношения, но, как оказалось позже, лишь до следующего разрыва.

Яловецкая Анеля (дев. Виткевич), род. в 1854 — умерла 21 февраля 1918, Петроград. Одна из девяти детей Игнация Виткевича (1814 или 1817–1868) и Эльвиры Шемиот (1822–1995), родителей отца Виткация — Станислава Виткевича. Семья была сослана в Тобольск за участие в Польском восстании в 1863 году. Но не все дети поехали с родителями. Анелю и Виктора взял на воспитание брат матери Франтишек Шемиот, который жил в Париже. Отец Виткация был младшим в семье и самым талантливым, он поехал с родителями в Сибирь. Анеля выросла в Париже и в 1870 году вышла замуж за инженера Бронислава Яловецкого. В этом союзе родились сын Мечислав (1876–1962), будущий дипломат и мемуарист, и дочери: Ядвига (1875–1951), вышедшая замуж за промышленника и депутата Третьей Государственной думы Владислава Жуковского, и Анеля (род. 1880), ставшая женой Тадеуша Былины (1886–1958). Анеля Яловецкая и ее супруг принадлежали к польской знати в петроградской Полонии. Она была яркой

личностью, активной участницей жизни Полонии — читала лекции, сотрудничала с польскими газетами, занималась популяризацией творчества своего талантливого младшего брата. После ее смерти именно эта черта выделялась в некрологе — такая же, как и её брат, высокодуховная личность, художник в душе с большой буквы! Начала писать, но не успела закончить книгу о своем зяте Владиславе Жуковском, скоропостижно ушедшем в 1916 году.

Именно к Яловецким приезжал С.И. Виткевич еще ребенком, проводил несколько летних каникул в их имении Сылгудушки в Литве, с посещением по пути Петербурга (1900–1903). Когда в 1914 году Виткаций прибыл в Петроград, он остановился именно в их доме и рассчитывал на их помощь и поддержку.

Яловецкий Болеслав Антонович — муж Анели Виткевич с 1870 года. Родился 10 августа 1846 (имение Сылгудушки, Свенцянский уезд Виленской губ., ныне Салдутишкис, Литва) — умер 10 июля 1918 (Петроград). Военный инженер, конструктор подвижного состава и строитель железных дорог, создатель Первого общества подъездных железнодорожных путей России, экономический и политический деятель. После начала Первой мировой войны вошел в состав созданного 29 августа 1914 комитета Польского общества помощи жертвам войны (ПОПЖВ). В 1915 стал председателем созданной при главном комитете ПОПЖВ независимой санитарно-продовольственной комиссии. В Санкт-Петербурге жил сначала на Загородном пр.,17, в 1904–1917 — на Надеждинской ул. (ныне ул. Маяковского), 3. Умер, вероятно, от холеры, 11 июля 1918 в столичной газете «Наш век» был опубликован некролог.

Сохранился портрет Б. Яловецкого, выполненный Виткацием в один из довоенных визитов. Из воспоминаний сына Мечислава оба (он и отец) Виткация не уважали, считали его «законченным трутнем»⁵²⁴

Яцына Виктория Ивановна род. 1872 — умерла 25 мая 1944, супруга Яна Яцыны, дочь Ивана (Яна) Оссовецкого, химика-технолога, выпускника Санкт-

⁵²⁴ *Degler J.* Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939). — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009. — 560 s.

Петербургского Технологического института и владельца московской лакокрасочной фабрики; сестра инженера-химика и ясновидящего Стефана Оссовецкого. Семья проживала по адресу: наб. р. Мойки, 22. Светский салон, который она вела, посещали члены императорской семьи, в том числе бывшие воспитанники Яна Яцыны и брат последнего царя вел. кн. Михаил Александрович. Среди гостей были также послы иностранных государств. Дом супругов был местом встреч и для представителей Петербургской Полонии — вне зависимости от общественного положения или занимаемой должности; часто они принимали у себя учащуюся молодежь. Виктория Ивановна увлекалась искусством, была художницей и скульптором. Во время войны вела активную благотворительную деятельность в рамках петроградской Полонии, заведовала ранеными поляками-солдатами в Лазарете Зимнего Дворца. Была дружна с Ядвигой Жуковской, вместе с ней входила в организационный комитет Первой Благотворительной выставки живописи в квартире Берсон на Фонтанке, 24.

Яцына Иван (Ян) Александрович — род. 27 января 1861, Санкт-Петербург (сам в польских документах указывал год и место рождения: 1864 — Виленская земля) — 10 декабря 1930 (Варшава). Инженер, генерал-майор Российской императорской армии, дивизионный генерал Польской армии. В 1890-е преподавал математику и артиллерию сыновьям вел. кн. Владимира Александровича Кириллу (1876–1938), Борису (1877–1943) и Андрею (1879–1956). Занимал также должность учителя младшего сына вел. кн. Михаила Николаевича Алексея (1875–1895). В 1898 приглашен на должность (включен в штат 19 ноября 1907) преподавателя в Морской кадетский корпус, в котором работал до 1917. Активно участвовал в жизни польской общественности Санкт-Петербурга. С 1907 был связан с Римско-католическим благотворительным обществом при храме св. Екатерины Александрийской. С 1910 являлся его казначеем и вице-председателем, а также куратором студенческой кухни. Со многими из земляков его связывала многолетняя дружба. Во время Первой мировой войны принимал активное участие в создании ряда благотворительных обществ для помощи пострадавшим. После Февральской революции занимал пост вице-председателя и казначея (в марте — июне), а также

члена исполнительного комитета Петроградского союза поляков-военнослужащих. В это же время исполнял обязанности начальника петроградского отделения Главного польского военного комитета (Начпола). В связи с ликвидацией Начпола принимал участие в создании и стал председателем Общества им. Т. Костюшко, задача которого заключалась в организации вывоза имущества поляков, уезжавших в воссозданное польское государство. 19 июля 1918 участвовал в последнем заседании РКБО, а на следующий день во избежание ареста покинул Петроград и прибыл в Варшаву. В декабре того же года вступил в польскую армию (Войско Польское). В 1921–1922 исполнял обязанности главного адъютанта при Начальнике польского государства Юзефе Пилсудском. Формально вышел в отставку 1 июня 1922, но фактически оставался на действительной службе, исполняя обязанности председателя Офицерского трибунала Войска Польского. Похоронен 12 декабря на кладбище Повонзки⁵²⁵.

Я. Яцыны был знаком с В. Жуковским, на него ссылается Виткаций, как на человека, который может подтвердить его воинское звание, полученное в Царской армии⁵²⁶.

⁵²⁵ Яцына Иван (Ян) Александрович / Польский Петербург. Энциклопедия. [Электронный ресурс]. — <http://www.polskipetersburg.ru/object/1805477426#> (дата обращения: 10.12.2017)

⁵²⁶ ЦВА КГиП. Сигн.10298. Pismo porucznika Stanisława Ignacego Witkiewicza do Dowództwa V-go Baonu Wojsk Wartowniczych i Etapowych w Krakowie na Podgórzu. Z 24.03.1921 г. От 24.03.1921 г. / Degler J. Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009. S. 508 -511

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

На правах рукописи

Костикова Неля Николаевна

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО
СТАНИСЛАВА ИГНАЦИЯ ВИТКЕВИЧА В КОНТЕКСТЕ
ИСКУССТВА РАННЕГО РУССКОГО АВАНГАРДА**

Том II Альбом иллюстраций

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Турчинская Елена Юльевна,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры
русского искусства Санкт-Петербургской
академии художеств имени Ильи Репина

Санкт-Петербург
2024 г.

ТОМ II

ОГЛАВЛЕНИЕ

Список иллюстраций	4
Альбом иллюстраций.....	23
Иллюстрации к главе 1. ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ ВИТКЕВИЧА В РАННИЙ ПЕРИОД ЕГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА (1902–1914)	23
1.1. Развитие средств художественной выразительности пейзажей Виткевича.....	23
1.2. Тенденции модернизма и экспрессионизма в художественном цикле «Чудовища»	33
1.3. Стилистические особенности ранних портретов Виткация	41
Иллюстрации к главе 2. ИСТОРИЯ ПРЕБЫВАНИЯ ВИТКЕВИЧА В РОССИИ (1914–1918 гг.).....	58
2.1. Виткаций и художественная жизнь петроградской Полонии	58
2.2. Виткевич и русская художественная среда	60
Иллюстрации к главе 3. ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ И МИРОВОЗЗРЕНИЯ ВИТКАЦИЯ В РОССИИ	65
3.1. Работа Виткевича «Новые формы в живописи и вытекающие отсюда недоразумения» и теоретическая мысль русского авангарда 1910-х годов	65
3.2. Средства художественной выразительности портретов и композиций Виткация в России.....	67
3.2.1. Новый принцип формообразования.....	67

3.2.2. Новый подход к цвету	82
Иллюстрации к главе 4. ТЕНДЕНЦИИ РУССКОГО АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВИТКАЦИЯ ПОСЛЕ ВОЗВРАЩЕНИЯ В ПОЛЬШУ	89
4.1. Онтологический аспект живописных композиций Виткация 1918– 1924 годов и поиски универсального художественного языка русских авангардистов 1910-х годов	89
4.2. Творческий метод Виткевича и «принцип свободного копирования» М. Ларионова	98
4.3. Радикализм портретной фирма «С.И. Виткевич» (1925–1939) как отражение нонконформистских стратегий поведения художников русского авангарда начала XX века	103
5. Петроградская Полония 1914–1918 годов (фотографии)	112

Список иллюстраций

1. Виткевич С. И. Вид на Костелец. Около 1907. Подлесский музей, Белосток, Польша.
2. Виткевич С. И. Озеро в Татрах. 1907. Холст, масло. Частное собрание, Польша.
3. Виткевич С. И. Хиньчовые озера. 1907. Холст, масло. 68×94,5. Частное собрание, Польша.
4. Виткевич С. И. Гранаты. 1907. Холст, масло. Музей Татр. Закопане. Польша.
5. Виткевич С. И. Пейзаж с цветущими деревьями. 1911. Холст, масло. Национальный музей, Варшава, Польша.
6. Виткевич С. И. Осенний пейзаж. 1913. Холст, масло 65×65,5. Частное собрание, Польша.
7. Виткевич С. И. Ручей в Ольче. 1908. Холст, масло 78,5×100. Частное собрание, Польша.
8. Виткевич С. И. Эскиз воды. Около 1902. Картон, масло. 15×23. Музей Татр, Закопане, Польша.
9. Виткевич С. И. Ночной пейзаж. Около 1902. Холст, масло 60×96. Музей литературы, Варшава, Польша.
10. Куинджи А. Украинская ночь. 1876. Холст, масло. 165,5×82. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
11. Куинджи А. Вечер на Украине. 1878 (доработана в 1901). Холст, масло. 81×163. Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург.
12. Виткевич С. И. Березки. 1904. Холст, масло. 23×29. Частное собрание.
13. Куинджи А. Березовая роща. 1879. Холст, масло. 97×181. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
14. Виткевич С. И. Пейзаж с соснами и снегом. Около 1905. Холст, масло. 62,5×103. Подлесский музей, Белосток, Польша.

15. Виткевич С. И. Канун весны. 1909. Холст, масло. 63×72. Частное собрание, Закопане, Польша.
16. Виткевич С. И. Хата зимой. 1911. Холст, масло. Музей искусств, Будапешт, Венгрия.
17. Виткевич С. И. Пейзаж — берег Адриатики. 1910. Холст, масло. Частное собрание.
18. Виткевич С. И. Бретонский пейзаж. 1911. Холст, масло. Частное собрание.
19. Виткевич С. И. Бретонский пейзаж, 1911. Холст, масло 53×65,5. Частное собрание, Варшава, Польша.
20. Гоген П. Бретонский пейзаж. Поля у моря (Ле Поулду). 1889. Холст, масло. Национальный музей, Стокгольм, Швеция.
21. Виткевич С. И. Зимний пейзаж. 1913. Холст, масло. 75×69. Музей Центрального Поморья, Слупск, Польша.
22. Гоген П. Бретонский мальчик с гусями. 1889. Холст, масло. Собрание П. Розенберга, Париж, Франция.
23. Виткевич С. И. Зимний пейзаж (Закопане). 1913. Холст, масло. 75×69. Частное собрание.
24. Виткевич С. И. Зимний вид с ручьем. 1913. Холст, масло. 59,5×74. Национальный музей, Познань, Польша.
25. Виткевич С. И. Пейзаж с красными деревьями. Около 1911. Холст, масло. 60×70. Музей Центрального Поморья, Слупск, Польша.
26. Гоген П. Синие деревья. 1888. Холст, масло. 93×73. Музей Ордрупгард, Копенгаген, Дания.
27. Виткевич С. И. Пейзаж. 1913. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича. Польша.
28. Мунк Э. Красный плюц. 1899–1900. Холст, масло. 121×119,5. Музей Мунка, Осло, Норвегия.
29. Мунк Э. Танец жизни. 1899–1900. Холст, масло. 126×190,5. Национальная галерея, Осло, Норвегия.

30. Виткевич С. И. Страх перед самим собой. Около 1912. Бумага, уголь. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.
31. Виткевич С. И. Самоубийца за три секунды до выстрела. 1900–1910. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.
32. Виткевич С. И. Пустой человек, его женщина и соперник. 1906. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.
33. Виткевич С. И. Окончательное расставание. Около 1910. Бумага, уголь. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.
34. Мунк Э. Расставание. 1896. Холст, масло. 96,5×127. Музей Мунка, Осло, Норвегия.
35. Виткевич С. И. Сад страданий. Около 1910. Бумага, уголь. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.
36. Мунк Э. Убийца. 1904–1905. Литография. 36,8×40,9. Коллекция Сары Г. и Лайонела Эпштейнов.
37. Мунк Э. Плачущая женщина. 1907. Холст, масло. 212,5×119,5. Музей Мунка, Осло, Норвегия.
38. Мунк Э. Ревность. 1907(?). Холст, масло. 58,5×85,5. Музей Мунка, Осло, Норвегия.
39. Мунк Э. Смерть Марата. 1907. Холст, масло. 150,5×199,5. Музей Мунка, Осло, Норвегия.
40. Виткевич С. И. Кончина. 1914. Бумага, уголь. 48×62. Национальный музей, Варшава, Польша.
41. Мунк Э. Смерть в комнате больного. 1893. Холст, масло. 134,5×160. Музей Мунка, Осло, Норвегия.

42. Виткевич С. И. Жест комедианта. Около 1910. Бумага, уголь. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.
43. Виткевич С. И. Князь тьмы искушает святую Терезу с помощью официанта из Будапешта. Бумага, уголь. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.
44. Виткевич С. И. Вариация на тему сна пани Червеевской: Мичинский в образе п. Властила (служащего почты, у которого она жила) [Подобно Юпитеру в образе дождливого облака] сходит на нее в ночи. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.
45. Виткевич С. И. Последствия женитьбы на еврейке. Бумага, уголь. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.
46. Виткевич С. И. Фигурная композиция. 1914. Бумага, уголь. 47×62. Национальный музей, Варшава, Польша.
47. Виткевич С. И. Символическая композиция. 1914. Бумага, уголь. 48×63,2. Национальный музей, Варшава, Польша.
48. Виткевич С. И. Портрет Станислава Виткевича. 1913. Бумага, уголь. 63,3×47,7. Музей Центрального Поморья, Слупск, Польша.
49. Ван Гог В. Автопортрет. Сентябрь 1889. 65×54. Музей Орсе, Париж, Франция.
50. Виткевич С. И. Портрет Марии Виткевич. Около 1912. Бумага, уголь. 62,4×47,6. Музей Центрального Поморья, Слупск, Польша.
51. Виткевич С. И. Портрет Марии Виткевич. Около 1918. Бумага, пастель. 66,2×47,8. Частное собрание, Польша.
52. Виткевич С. И. Ирена Сольская в сценическом костюме. Около 1912. Бумага, уголь. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.

53. Виткевич С. И. Пани С. «Девулька», как говорил Тимбеуш. Около 1909. Бумага, уголь. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.
54. Виткевич С. И. Maternite. Портрет Ирены Сольской с дочерью Ханной. Около 1909. Бумага, уголь. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.
55. Виткевич С. И. Трудноперевариваемая пани Акне. Около 1909. Бумага, уголь. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.
56. Выспанский С. Портрет Ирены Сольской. 1904. Бумага, пастель. 48×62. Национальный музей, Познань, Польша.
57. Вычуловский Л. Портрет Ирены Сольской. 1898. Бумага, пастель. 78×57. Национальный музей, Краков, Польша.
58. Мехоффер Ю. Портрет Ирены Сольской. 1901. Картон, пастель. 56×43. Частное собрание.
59. Мальчевский Я. Портрет Ирены Сольской. 1901. Бумага, пастель. Национальный музей. Кельце, Польша.
60. Виткевич С. И. Портрет Ирены Сольской. Около 1909. Бумага, уголь. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.
61. Виткевич С. И. Борьба князя с духом тьмы. Портрет Евгении Дунин-Борковской. 1912. Бумага, уголь. 55,5×45,7. Частное собрание.
62. Виткевич С. И. Интуитивный рисунок Пани Борк. № 2, около 1912. Бумага, уголь. Частное собрание.
63. Виткевич С. И. Радость и покой. Влияние психоанализа доктора Борейна. Портрет Евгении Дунин-Борковской. 1912. Бумага, уголь. Частное собрание.
64. Виткевич С. И. Пани Б. ползет на животе, или задумавшаяся. 1912. 63×47,5. Бумага, уголь. Частное собрание. США.

65. Виткевич С. И. Die bösen Gedanken. (нем. Злые мысли). Портрет Бронислава Малиновского. 1912. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.
66. Виткевич С. И. Удовлетворение собой. Портрет Бронислава Малиновского. Около 1912. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.
67. Виткевич С. И. Ксеркс Якшма. Портрет Бронислава Малиновского. 1912. Холст, масло. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.
68. Виткевич С. И. Портрет Бронислава Малиновского. Около 1912. Фото. Частное собрание Хелены Вайн, Соединенные Штаты Америки.
69. Виткевич С. И. Портрет Бронислава Малиновского. Около 1912. Фото. Частное собрание Хелены Вайн, Соединенные Штаты Америки.
70. Виткевич С. И. Официальный портрет Евгении Дунин-Борковской. 1912. 86×76. Холст, масло. Национальный музей, Краков, Польша.
71. Мехоффер Ю. Портрет Изы Аксентович (в девичестве Гелгуд). 1907. Холст, масло. 95×68. Национальный музей, Варшава, Польша.
72. Мехоффер Ю. Роза Сарона. Орнаментальная фантазия (Портрет Софии Миндер). 1923. Холст, масло. Национальный музей. Краков. Польша.
73. Виткевич С. И. Портрет Евгении Дунин-Борковской. 1912. Холст, масло. 126×70,5. Областной музей, Торунь, Польша.
74. Виткевич С. И. Автопортрет. 1910. Холст, масло. 48×38. Национальный музей, Познань, Польша.
75. Ван Гог В. Автопортрет с отрезанным ухом. Январь 1889. Холст, масло. 51×45. Частное собрание Филиппа Ниархоса, Чикаго. США.
76. Ван Гог В. Автопортрет с перевязанным ухом. Январь 1889. Холст, масло. 60×49. Институт искусства Курто, Лондон, Великобритания.
77. Виткевич С. И. Автопортрет. Около 1912. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.

- 78.Рембрандт Харменс ван Рейн. Автопортрет в берете и меховом плаще. 1634. Холст, масло. 58×48. Государственный музей, Берлин, Германия.
- 79.Виткевич С. И. Автопортрет. 1913. Холст, масло. 60×79. Национальный музей, Варшава, Польша.
- 80.Гоген П. Миссис Лулу. 1890. Холст, масло. 55×46,2. Фонд Барнса, Мерион, Соединенные Штаты Америки.
- 81.Гоген П. Портрет женщины рядом с натюрмортом Сезанна. 1890. Холст, масло. 65×55 см. Институт искусств, Чикаго, Соединенные Штаты Америки.
- 82.Лангер Т. С. И. Виткевич в образе Наполеона. Около 1937–1939. Фото. Частное собрание.
- 83.Виткевич С. И. Натюрморт. 1910. Холст, масло. 39×48,2. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
- 84.Виткевич С. И. Натюрморт, 1910. Холст, масло. 38,5×49,5. Национальный музей, Краков, Польша.
- 85.Виткевич С. И. Портрет Игнация Вассерберга. 1910. Холст, масло. 58×68,5. Областной музей, Торунь, Польша.
- 86.Гоген П. Натюрморт с профилем Лавая. 1886. Холст, масло. 46×38. Художественный музей, Индианаполис, США.
- 87.Виткевич С. И. Портрет Игнация Вассерберга. 1910. Холст, масло. 60×89,5. Национальный музей, Краков, Польша.
- 88.Гоген П. Натюрморт с фруктами. 1888. Холст, масло. 43×58. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва.
- 89.Виткевич С. И. Удельный бык на отдыхе. Портрет Леона Хвистка. 1913. Холст, масло. 81,5×65. Частное собрание.
- 90.Виткевич С. И. Батальная картина. 1913. Холст, масло. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.

91. Виткевич С. И. Проект сценографии к пьесе «Прагматисты» в Театре Эльсинор в Варшаве. 1921. Бумага, акварель, карандаш, тушь. 28,5×41. Музей им. Анны и Ярослава Ивашкевичей, Стависко, Польша.
92. Виткевич С. И. Проект костюмов к пьесе «Сумасшедший и монахиня» и к пьесе «Новое освобождение». 1926. Бумага, акварель, карандаш. 18,9×24,6. Театральный музей, Варшава, Польша.
93. Виткевич С. И. Автопортрет с самоваром. 1917. Бумага, пастель. 66,5×50. Частное собрание.
94. Виткевич С. И. Портрет Стефана Кеджинского. 1917. Бумага, пастель. 61×46. Театральный музей, Варшава, Польша.
95. Виткевич С. И. Танцующие фигуры. Около 1918. Бумага, пастель. 48,5×63,5. Мазовецкий музей, Плоцк, Польша.
96. Виткевич С. И. Поцелуй монгольского принца в ледяной пустыне. 1915–1918. Бумага, акварель, гуашь, пастель. 40,7×85. Национальный музей, Варшава, Польша.
97. Экстер А. Танцующие на пляже. 1930-е. Холст, масло. 81×65. Музей украинской живописи, Днепр, Украина.
98. Кульбин Н.И. Мужской портрет (вариант 1). 1916. Бумага, уголь. 46,7×33,8. Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург.
99. Кульбин Н.И. Мужской портрет (вариант 2). 1916. Бумага, уголь. 46,7×33,8. Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург.
100. Многократный портрет Виткация в зеркалах (фрагмент). 1915 — 1917. Фото. 13×18. Музей искусств, Лодзь, Польша.
101. Многократный портрет Виткация в зеркалах. 1915 — 1917. Фото. 13×18. Музей искусств, Лодзь, Польша.
102. Линке Б.В. Портрет Станислава Игнация Виткевича. 5–9 марта 1958. Бумага, тушь, перо. Польша.
103. Дедерко Марьян и Витольд. Портрет Виткация. 1930-е. Фотонит. Польша.

104. Виткевич С. И. Автопортрет с отцом. Ловран (фрагмент). Около 1911–1913. Фото. Частное собрание.
105. Виткевич С. И. Автопортрет. Около 1912. Фото. 13×18. Частное собрание, Польша.
106. Виткевич С. И. Автопортрет. Около 1911. Фото. Частное собрание.
107. Виткевич С. И. Автопортрет. До 1914. Фотография. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича.
108. Станислав Игнаций Виткевич у «Морского глаза» в Закопане. Около 1930. Фото. Частное собрание.
109. Виткевич С. И. Фото. 1930-е. Частное собрание.
110. Кульбин Н.И. Зеленая маска. 1912. Бумага, тушь, перо, акварель. 35,5×22,1. Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург.
111. Виткевич С. И. Фантастическая композиция. 1915–1920. Холст, масло. 65×86. Национальный музей. Варшава. Польша.
112. Кульбин Н.И. Красная карусель. 1916. Холст, масло. 105×146. Частное собрание.
113. Виткевич С. И. Испытание Св. Антония I. 1916–1921. Холст, масло, темпера. 74,5×90. Национальный музей, Краков, Польша.
114. Замойский А. Обложка первого издания сочинения Виткевича С.И. «Новые формы в живописи и вытекающие отсюда недоразумения» в издательстве «Гебетнера и Вольфа». 1919. Варшава, Польша.
115. Виткевич С. И. Фантастическое видение. 1917. Бумага, пастель. 48,7×63,7. Областной музей, Белосток, Польша.
116. Виткевич С. И. Автопортрет в мундире Павловского полка. Orang Blanda. 1917. Копия. 1919. Национальный музей, Краков, Польша.
117. Виткевич С. И. Портрет молодой женщины в шляпе. 1915–1918. Бумага, уголь, пастель. 43,3×33,5. Областной музей, Белосток, Польша.
118. Виткевич С. И. Поручик Маринич. 1915. Бумага, уголь. 65×50. Частное собрание Зигфрида Виткевича, Варшава, Польша.

119. Виткевич С. И. Портрет неизвестного. 8 мая 1917. Бумага, уголь. 65,5×51. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
120. Виткевич С. И. Мужской портрет. 1917. Бумага, пастель. 61,6×47. Частное собрание.
121. Виткевич С. И. Взбесившийся граф. 1918. Бумага, пастель. 64,5×49. Частное собрание.
122. Виткевич С. И. Портрет солдата. 1916. Бумага, пастель, уголь. 62×47,5. Областной музей, Жешув, Польша.
123. Виткевич С. И. Портрет офицера. 1916. Бумага, пастель, уголь. 60,5×42. Частное собрание Леха Эмфазы Стефанского, Варшава, Польша.
124. Виткевич С. И. Портрет офицера. (Рембовский?). 1917. Бумага, пастель. 61,5×47. Национальный музей, Краков, Польша.
125. Виткевич С. И. Автопортрет в мундире Павловского полка. 24 июля 1917. Бумага, пастель, уголь. 48×62,3. Частное собрание.
126. Виткевич С. И. Автопортрет. Около 1915–1918. Бумага, пастель, уголь. 42,8×30,5. Музей Яцека Мальчевского, Радом, Польша.
127. Виткевич С. И. Мужской портрет. (Зенон Хорошчо?). 3 сентября 1917. Бумага, пастель, уголь. 61,5×47. Частное собрание.
128. Виткевич С. И. Владислав Груберский. 1916. Бумага, пастель. 44,5×48. Частное собрание Дануты Шорин, Варшава, Польша.
129. Виткевич С. И. Портрет Тадеуша Мичинского, склонившегося над женской рукой. 1917. Бумага, пастель. 49×64,5. Институт литературных исследований, Варшава, Польша.
130. Виткевич С. И. Портрет Марии Проневич. 1917. Бумага, пастель. 55×43. Частное собрание.
131. Виткевич С. И. Портрет Виттории Груберской. 1916. Бумага, пастель. 65×50,5. Частное собрание Дануты Шорин, Варшава, Польша.
132. Виткевич С. И. Портрет Ванды Марии Скаржинской. 1 июня 1917. Бумага, пастель. 59×43. Частное собрание

133. Виткевич С. И. Портрет офицера. 4 июня 1918. Бумага, пастель. Эфир. 62×48. Национальный музей. Варшава. Польша.
134. Виткевич С. И. Мужской портрет. 1917. Бумага, пастель. 64,8×49,3. Частное собрание.
135. Виткевич С. И. Композиция с лебедями. 1916. Бумага, пастель, уголь. 49×64. Областной музей, Люблин, Польша.
136. Виткевич С. И. Композиция с бородатой фигурой. 1916. Бумага, пастель. 46×63. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
137. Виткевич С. И. Композиция с белыми фигурами у дерева. Около 1917. Бумага, пастель. Музей литературы им. А. Мицкевича, Варшава, Польша.
138. Виткевич С. И. Композиции с двумя фигурами. Около 1916. Бумага, пастель. 49×64. Областной музей, Люблин, Польша.
139. Виткевич С. И. Монолог могильщика. 10 сентября 1916. Бумага, пастель, уголь. Областной музей, Краков, Польша.
140. Виткевич С. И. Композиция с женскими фигурами. 1917–1920. Холст, темпера, масло. 90×74. Национальный музей, Краков, Польша.
141. Виткевич С. И. Маскарад. 1917. Бумага, пастель. 46,5×65. Областной музей, Торунь, Польша.
142. Виткевич С. И. Композиция с двумя фигурами (Ведьмы). 1917. Бумага, пастель. Частное собрание.
143. Виткевич С. И. Лисичка. 1918. Бумага, пастель, акварель. 47×63. Национальный музей, Краков, Польша.
144. Виткевич С. И. Альдебаран и Плеяды. 1920. Бумага, пастель. Частное собрание Гжегожа Синко, Польша.
145. Гуро Елена. Ростки. 1906–1907. Холст, масло. 71,5×142. Музей петербургского авангарда (дом М. Матюшина), Санкт-Петербург.
146. Виткевич С. И. Азот, фосфор и мышьяк. 1918. Бумага, пастель, акварель, гуашь. 46,5×61,5. Частное собрание.

147. Гончарова Н. Электрический орнамент. 1914. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
148. Гончарова Н. Пустота. 1914. Холст, масло, гуашь. 80×106. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
149. Виткевич С. И. Кастор и Поллукс (Близнецы). Серия Астрономические композиции. 24 мая 1918. Бумага, пастель. 48,5×62,5. Национальный музей, Краков, Польша.
150. Виткевич С. И. Композиция. 17 февраля 1917. Картон, пастель. 49×64. Музей литературы им. А. Мицкевича, Варшава, Польша.
151. Гончарова Н. Крестьяне, собирающие яблоки. 1911. Холст, масло. 98×104,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
152. Ларионов М. Рыбы при заходящем солнце. 1904. Холст, масло. 100×95,5. Государственный русский музей. Санкт-Петербург.
153. Виткевич С. И. Хамелеон. Серия Астрономические композиции. Первая половина 1918. Бумага, пастель. 47,6×62,5. Национальный музей, Краков, Польша.
154. Виткевич С. И. Лев и Геркулес. Серия Астрономические композиции. Первая половина 1918. Бумага, пастель. 60,2×45. Городская и областная публичная библиотека им. С. Сташица, Щецин, Польша.
155. Виткевич С. И. Комета Энке. Серия Астрономические композиции. Первая половина 1918. Бумага, пастель. 48×61,5. Собрание Марии Самардак-Бонецкой, Варшава, Польша.
156. Виткевич С. И. Зеленый глаз, 1918. Бумага, пастель. 50×70. Музей искусств, Лодзь, Польша.
157. Виткевич С. И. Композиция. Около 1917. Бумага, пастель. 49×64. Музей литературы им. А. Мицкевича, Варшава, Польша.
158. Виткевич С. И. Поиск новой звезды. 1922. Бумага, акварель, гуашь, пастель. 63×45,5. Национальный музей, Варшава, Польша.
159. Виткевич С. И. Испытание Святого Антония II. 1921–1922. Холст, масло, темпера. 72,5×142,5. Национальный музей, Краков, Польша.

160. Лентулов А. Звон. Колокольня Ивана Великого. 1915. Холст, масло, бронзовая и серебряная краска, наклейки из фольги. 213×211. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
161. Кандинский В. Композиция VII. 1913. Холст, масло. 200×300. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
162. Виткевич С. И. Испытание Адама. 1920. Бумага, пастель. 65,5×48,8. Национальный музей, Варшава, Польша.
163. Виткевич С. И. Композиция. 1921. Бумага, пастель. 64×51. Национальный музей, Краков, Польша.
164. Виткевич С. И. Композиция. 1920. Бумага, пастель. 52,2×47. Частное собрание, Варшава, Польша.
165. Виткевич С. И. Дьявол. 19 мая 1920. 48×64. Национальный музей, Варшава, Польша.
166. Виткевич С. И. Композиция со слоном. 1922. Бумага, пастель. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Стефана Околовича, Польша.
167. Виткевич С. И. Юпитер, превращающийся в быка, 1921. Холст, масло. 77×91. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
168. Виткевич С. И. Визит к радже. 1919–1921. Холст, масло. 77,5×90. Областной музей, Торунь, Польша.
169. Виткевич С. И. Кит и Андромеда (?). Цикл «Астрономические композиции». Первая половина 1918. Бумага, пастель. 46×62. Частное собрание.
170. Шиле Эгон. Автопортрет с опущенной головой, 1912. Холст, масло. 42,2×33,7. Музей Леопольда, Вена, Австрия.
171. Шиле Эгон. Автопортрет на корточках. 1913. Бумага, перо, акварель. Музей современного искусства, Стокгольм, Швеция.
172. Шиле Эгон. Автопортрет с рукой, поднятой над головой. 1910. Бумага, акварель. 45,1×31,7. Частное собрание.

173. Виткевич С. И. Марыся и Бурек на Цейлоне. 1920–1921. Холст, масло. 83x90. Национальный музей, Краков, Польша.
174. Виткевич С. И. Композиция с носорогом. 1918. Холст, масло. 65x85, Частное собрание.
175. Виткевич С.И. Всеобщее замешательство. 1920. Национальный музей, Краков, Польша.
176. Виткевич С. И. Рубка леса. (Борьба). 1921–1922. Холст, масло. 99×108. Музей искусств, Лодзь, Польша.
177. Виткевич С. И. Сказка (Фантазия). 1921–1922. Холст, масло. 74,5×150. Национальный музей, Варшава, Польша.
178. Виткевич С. И. Сотворение мира. 1921–1922. Холст, масло. 115×170. Музей искусств, Лодзь, Польша.
179. Виткевич С. И. Борьба чудовищ. 1922. Холст, масло. 91×115. Национальный музей, Краков, Польша.
180. Виткевич С. И. Борьба. 1920. Холст, масло. 100×150. Национальный музей, Кельце, Польша.
181. Виткевич С. И. Утопленники. 1921. Холст, темпера. 66,6x88,5. Национальный музей. Краков. Польша.
182. Гончарова Наталья. Курильщик. 1911. Холст, масло. 100×81. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
183. Ван Гог В. Курильщик. 1888. Холст, масло. 62×47 см. Фонд Барнса, Филадельфия, Соединенные Штаты Америки.
184. Сезанн П. Мужчина с трубкой. 1890. Холст, масло. 90×72. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
185. Кончаловский П. Портрет художника Якулова. 1910. Холст, масло. 176×143. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
186. Мунк Эдвард. Портрет художника Якова Бартланда. 1891 — 1892. Доска, масло. 100×66. Музей Мунка, Осло, Норвегия.
187. Ларионов М. Автопортрете в тюрбане, 1909. Холст, масло. 81×65. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

188. Виткевич С. И. Экслибрис Софьи Стриенской. 19 марта 1920. Местонахождение не известно. Фото. 8,9×16,5. Частное собрание, Польша.
189. Ларионов М. Весна. Времена года (новый примитив). 1912. Холст, масло. 142×118. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
190. Ларионов М. Лето. Времена года (новый примитив). 1912. Холст, масло. Частное собрание.
191. Ларионов М. Зима. Времена года (новый примитив). 1912. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
192. Ларионов М. Осень. Времена года (новый примитив). 1912. Холст, масло. 136,5×115. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж, Франция.
193. Малевич К. Купальщик. 1911. Бумага, гуашь. 69×105. Городской музей, Амстердам, Нидерланды.
194. Виткевич С. И. Экслибрис Анны Синко. 1920. Бумага, тушь, гуашь. 14,2×10,2. Библиотека Ягеллонского Университета, Краков, Польша.
195. Шагал М. Над городом. 1914–1918. Холст, масло. 141×197. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
196. Виткевич С. И. Портрет Д. Философова. Июнь 1932. Бумага, пастель. Частное собрание.
197. Виткевич С. И. Автопортрет. Последняя сигарета приговоренного. 1924. Холст, масло. 72×51. Музей литературы, Варшава, Польша.
198. Виткевич С. И. Портрет Ядвиги Виткевич на фоне экзотического пейзажа. Июнь 1925. Бумага, пастель. 146×87. Городская и областная публичная библиотека им. С. Сташица, Щецин, Польша.
199. Виткевич С. И. Портрет Марии Навроцкой в фантастическом пейзаже. Июль 1925. Бумага, пастель. 115×99. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.

200. Виткевич С. И. Портрет Анны Навроцкой. 1925. Бумага, пастель. 64×47. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
201. Виткевич С. И. Портрет Софии Навроцкой. 1928. Бумага, пастель. 69×50. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
202. Виткевич С. И. Портрет Проспера Шмурло. 1931. Бумага, пастель. 63,5×47,7. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
203. Виткевич С. И. Теодор Бялыницкий-Бируля, с хвостом, в полете. 27-28 июля 1929. Бумага, пастель. 64×49. Частное собрание.
204. Виткевич С.И. Портрет Казимеры Жулавской. 1922. Бумага, пастель. 46×61. Частое собрание.
205. Виткевич С.И. Портрет Леона Хвистка. 1923. Бумага, пастель. 65×48. Частное собрание.
206. Виткевич С.И. Портрет Леона Хвистка. 1923. Бумага, пастель. 65×48. Музей Ягеллонского Университета им. Св. Анны. Краков, Польша.
207. Виткевич С.И. Портрет Стефана Шумана. 1933. Бумага, пастель. 65×49. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
208. Виткевич С.И. Портрет Хелены Бялыницкой-Бирули. Апрель 1930. Бумага, пастель. 66×49. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
209. Виткевич С.И. Портрет Эдварды Шмуглярской. 1930. Бумага, пастель. 66×50. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
210. Виткевич С.И. Портрет Марии Навроцкой. 1926. Бумага, пастель. 65×48. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
211. Виткевич С.И. Портрет Софии Крептовской. 1930. Бумага, пастель. 65×50. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
212. Виткевич С.И. Портрет Нэны Стахурской. 1930. Бумага, пастель. 64×49. Частное собрание, Польша.
213. Виткевич С.И. Портрет Нэны Стахурской. 10 сентября 1929. Бумага, пастель. 67×51. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.

214. Виткевич С.И. Портрет Нэны Стахурской. 1929. Бумага, пастель. 65,5×50. Национальный музей, Познань, Польша.
215. Виткевич С.И. Портрет Нэны Стахурской. 1929. Бумага, пастель. 65×50. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
216. Виткевич С.И. Портрет Янины Туровской (матери). 1931. Бумага, пастель. 65,5×47,4. Частное собрание, Краков, Польша.
217. Виткевич С.И. Портрет Яна Лещинского. 6 октября 1931. Бумага, пастель. 62,5×47. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
218. Виткевич С.И. Портрет Михаила Хроманского. 1930. Бумага, пастель. 65×50. Национальный Музей, Вроцлав, Польша.
219. Виткевич С.И. Портрет Янины Туровской-Лещинской. Октябрь 1931. Бумага, пастель. 62×45. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.
220. Виткевич С.И. Портрет Янины Туровской-Лещинской. 1938. Бумага, пастель. 66,5×48,5. Национальный музей, Краков, Польша.
221. Владислав Жуковский. Фотография. 1916.
222. Станислав Виткевич. Фотография. 1915.
223. Состав президиума ПОПЖВ (Польского Общества Помощи Жертвам Войны). Владислав Жуковский — председатель. Фотография. 1915.
224. Редакционный комитет журнала «Głos Polski» на встрече с В. Реймонтом в Петрограде: проф. С. Залеский, Владислав Реймонт, бывш. посол, издатель Владислав Жуковский, секретарь Стефан Гростер, редактор Ремигиуш Квятковский, руководитель администрации Ян Гурецкий, член редакционного комитета, проф. С. Пташицкий, член ред. комитета, Гейштор. Фотография. 1914.
225. Польский съезд в Москве. За столом (слева направо): Владислав Грабский, А. Бабяньский, ксендз К. Будкевич, Владислав Жуковский, Ал. Ледницкий, посол Свентицкий, Генрих Левестам, А. Белле. Фото. 1915.

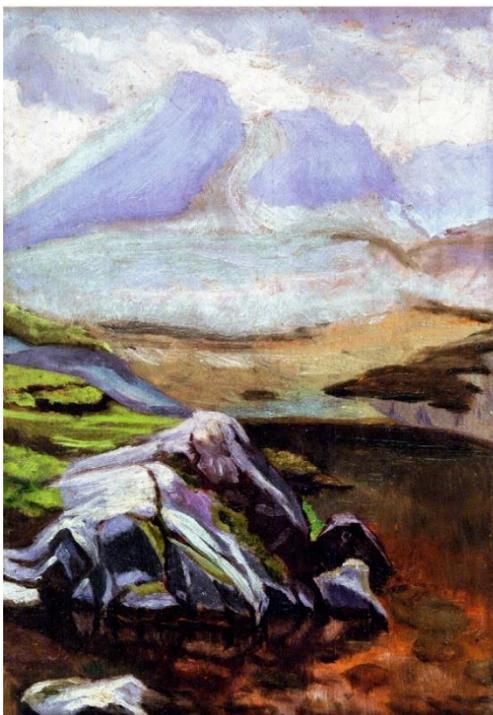
226. Кс. Бискуп Чеплак, Я. Жуковская и Бжезинская с участниками приюта в Петрограде, который они поддерживают. Фотография. 1916.
227. Приют польских беженцев на Пряжке в Петрограде. Фотография. 1915.
228. Польские беженцы перед приютом Морозова в Москве. Фотография. 1915.
229. Владислав Груберский. Скульптор. Фотография. 1915.
230. Груберский В. Скульптура «Мужской портрет». Фотография. 1915.
231. Груберский В. Барельеф «Мальчик с собакой». Фотография. 1915.
232. Груберский В. Скульптура «Фигура дамы». Фотография. 1915.
233. Груберский В. Скульптура «Фигура мальчика». Фотография. 1915.
234. Президиум комитета первой Польской выставки: В. Яцына, К. Недзведский (председатель), Л. Берсон (тов. председ.), Б. Гродзенский (казначей), Я. Жуковская, С. Гужкойвский (секретарь), И. Ворон. Фотография. 1916.
235. Готический кабинет (левая сторона) в квартире Л. Берсон (Фонтанка, 24), место проведения первой польской благотворительной выставки. Фотография. 1916.
236. Концертный зал (по образцу Веймарского дворца) в квартире Л. Берсон (Фонтанка, 24), место проведения первой польской благотворительной выставки. Фотография. 1916.
237. Готический кабинет (правая сторона) в квартире Л. Берсон (Фонтанка, 24), место проведения первой польской благотворительной выставки. Фотография. 1916.
238. Зал саксонского фарфора в квартире Л. Берсон (Фонтанка, 24), место проведения первой польской благотворительной выставки. Фотография. 1916.
239. Художественные мастерские ПОПЖВ. Виктория и Владислав Груберские. Фотография. 1916.
240. Художественные мастерские ПОПЖВ. Фотография. 1916.

241. Художественные мастерские ПОПЖВ. Фотография. 1916.
242. Художник Ян Ционглинский. Фотография. 1914.
243. Пианистка и организатор концертов Лицына Робовская. Фотография. 1914.
244. Писатель, драматург, поэт и публицист Тадеуш Мичинский. Фотография. 1914.
245. Художник, скульптор и общественный деятель Виктория Ивановна Яцына. Фотография. 1916.
246. Драматический кружок «Огниско». Фотография. 1914.
247. Общество «Польский Сокол», вечер, посвященный памяти польского поэта, драматурга и художника С. Выспянского. Сцена смерти Барбары Раздивилл. (Исполнители артисты Краковского театра — Эйсымонт-Грубберская и Т. Скаржинский). Фотография. 1916.
248. Спектакль, поставленный представителями петроградского польского общества в память Генрика Сенкевича, в зале Театра Комедии (Герои Сенкевича окружают бюст писателя). Фотография. 1917.
249. Польский народный театр в Петрограде. Спектакль в зале Театра Комедии на ул. Моховой, 33. «Свадьба» С. Выспянского, последняя сцена 3 акта. Фотография. 1916.

Альбом иллюстраций

К главе 1. ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ ВИТКЕВИЧА В РАННИЙ ПЕРИОД ЕГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА (1902–1914)

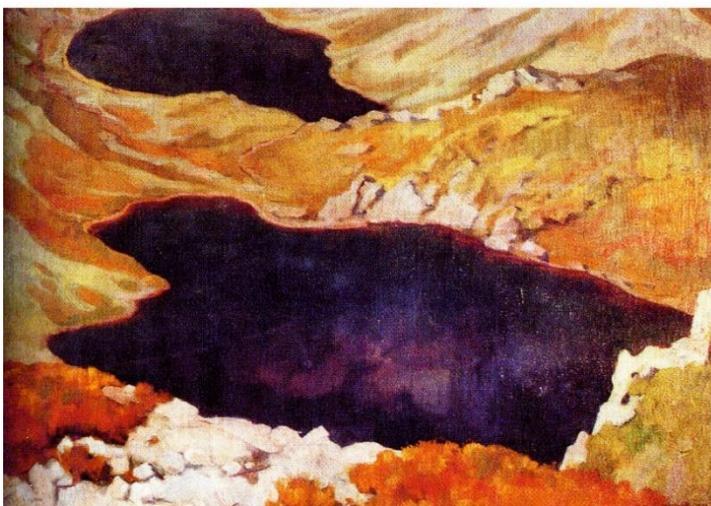
1.1. Развитие средств художественной выразительности пейзажей Виткевича



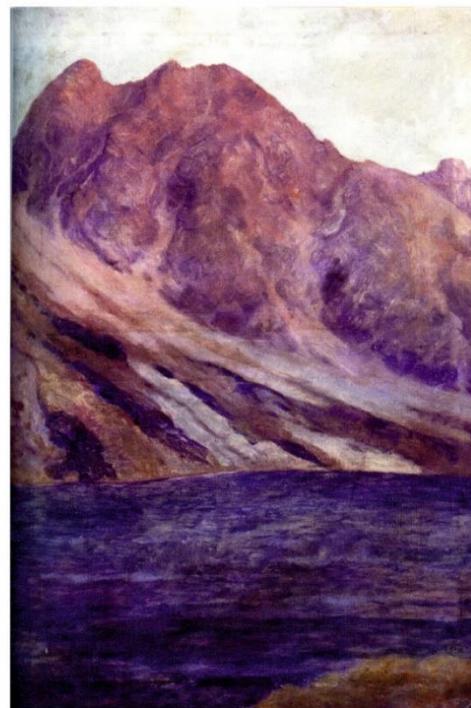
1. С. И. Виткевич. Вид на Костелец.
Ок. 1907. Картон, масло. 39,9×23,1.
Подлесский музей, Польша.



2. С. И. Виткевич. Озеро в Татрах.
1907. Холст, масло.
Частное собрание, Польша.



3. С. И. Виткевич. Хиньчовые озера.
1907. Холст, масло. 68×94,5.
Частное собрание, Польша.



4. С. И. Виткевич. Гранаты. 1907.
Холст, масло. Музей Татр.
Закопане. Польша.

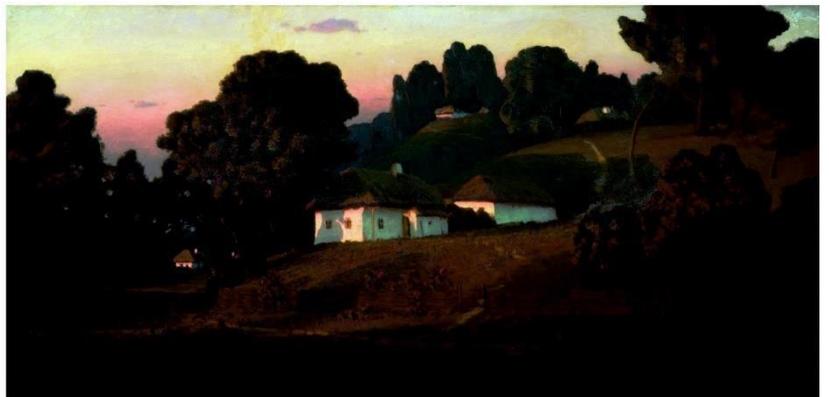


9. С. И. Виткевич. Ночной пейзаж. Ок оло1902. Холст, масло
60×96. Музей литературы, Варшава, Польша.

10. А. Куинджи. Украинская
ночь. 1876. Холст, масло.
165,5×82. Государственная
Третьяковская галерея,
Москва.



11. А. Куинджи. Вечер на
Украине. 1878
(доработана в 1901).
Холст, масло. 81×163.
Государственный Русский
Музей, Санкт-Петербург.





12. С. Виткевич. Березки. 1904. Холст, масло. 23×29. Частное собрание.



13. А. Куинджи. Березовая роща. 1879. Холст, масло.
97×181. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



14. С. И. Виткевич. Пейзаж с соснами и снегом. Около 1905. Холст, масло. 62,5×103. Подлесский музей, Белосток, Польша.



15. С. И. Виткевич. Канун весны. 1909. Холст, масло. 63×72. Частное собрание, Закопане, Польша.



16. С. И. Виткевич. Хата зимой. 1911. Холст, масло.
Музей искусств, Будапешт, Венгрия.



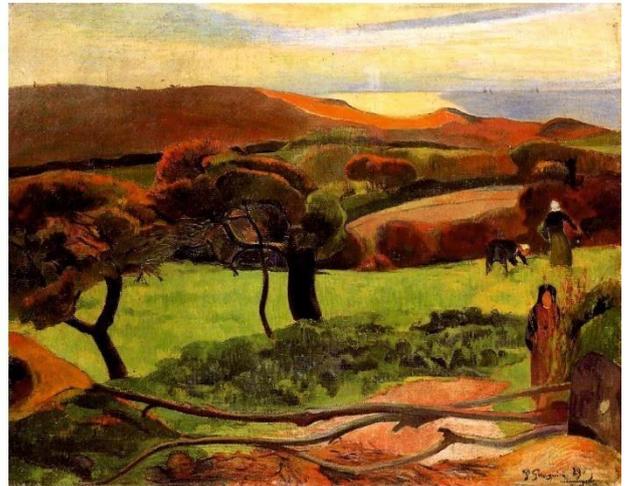
17. С. И. Виткевич. Пейзаж – берег Адриатики. 1910. Холст, масло. Частное собрание



18. С. И. Виткевич. Бретонский пейзаж. 1911. Холст, масло Частное собрание.



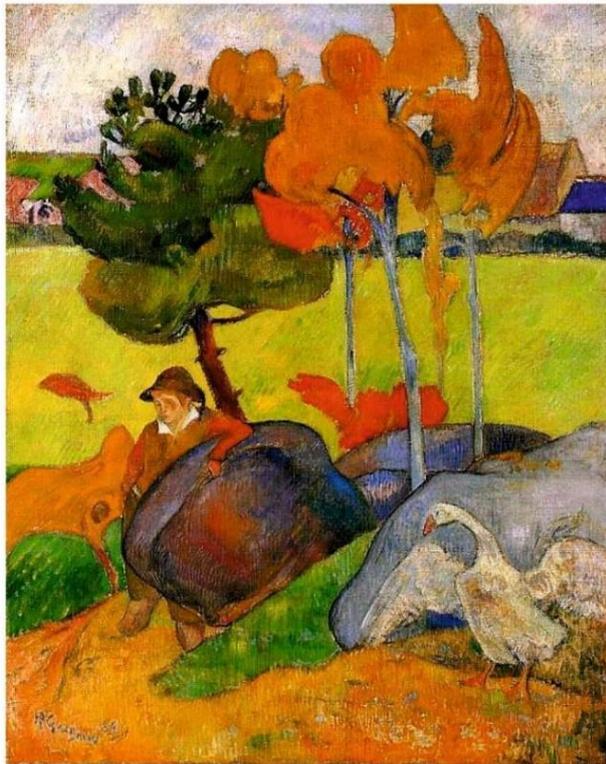
19. С. И. Виткевич. Бретонский пейзаж, 1911. Холст, масло 53×65,5. Частное собрание, Варшава, Польша.



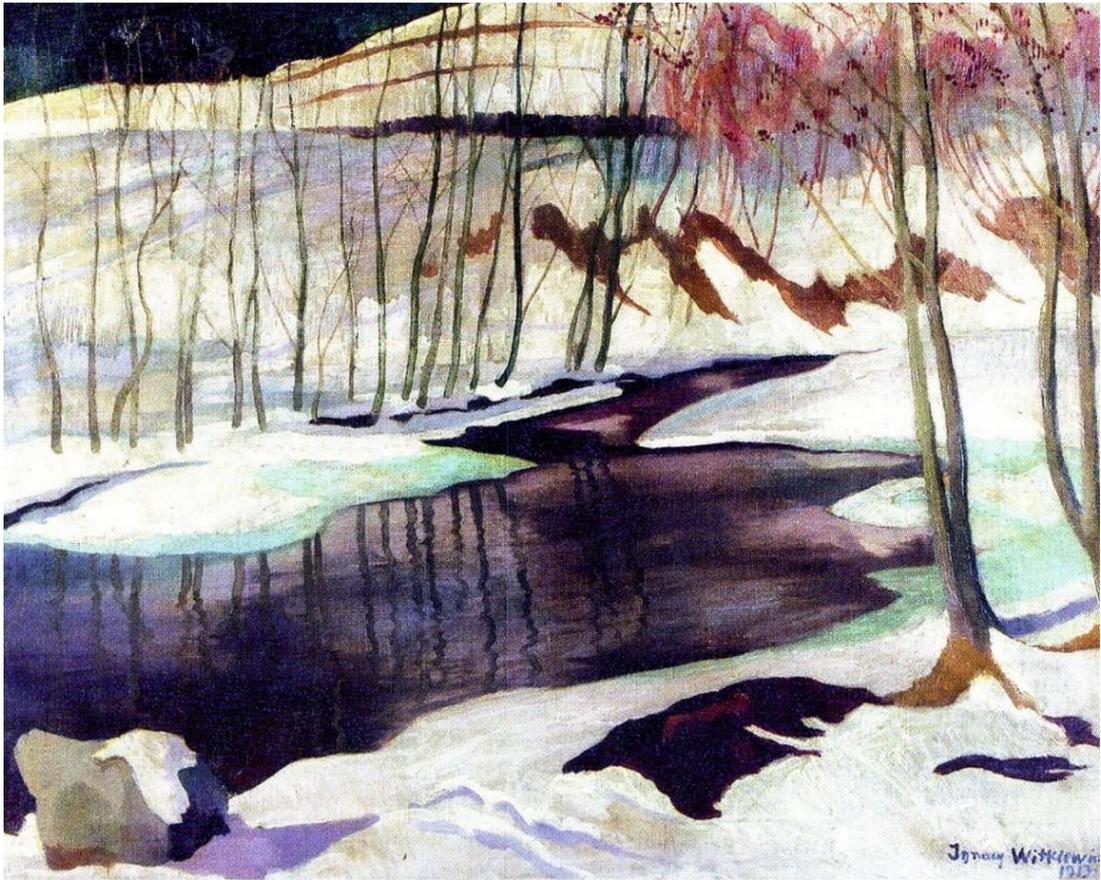
20. П. Гоген. Бретонский пейзаж. Поля у моря (Ле Пулду). 1889. Холст, масло. Национальный музей, Стокгольм, Швеция.



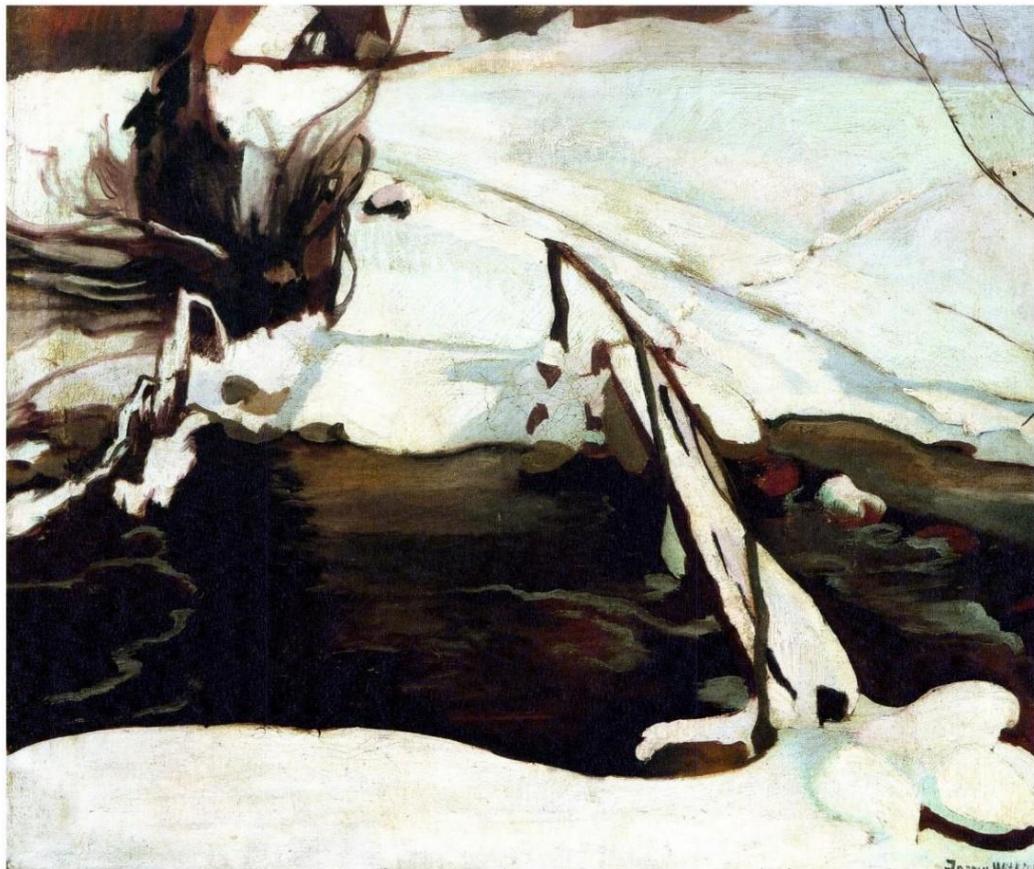
21. С. И. Виткевич. Зимний пейзаж. 1913. Холст, масло. 75×69.
Музей Центрального Поморья, Слупск, Польша.



22. П. Гоген. Бретонский мальчик с гусями. 1889. Холст, масло.
Собрание П. Розенберга, Париж, Франция.



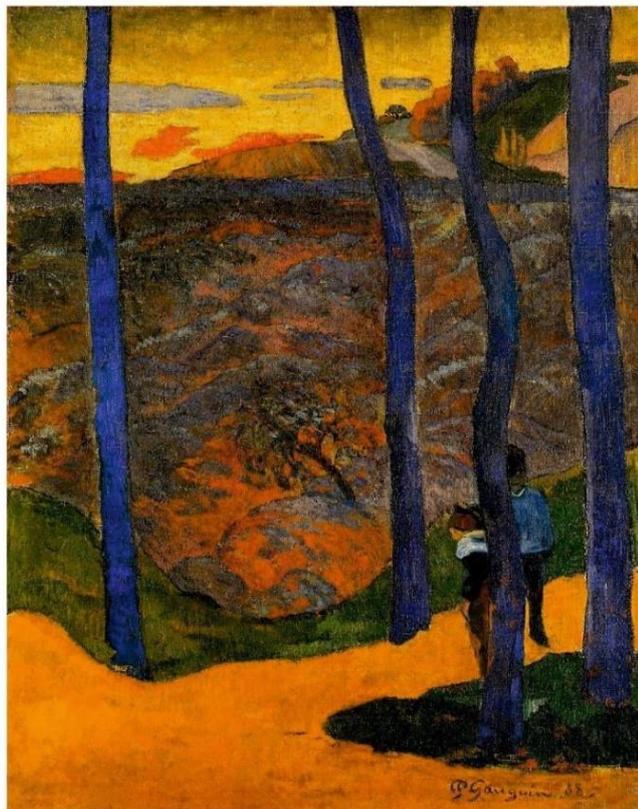
23. С. И. Виткевич. Зимний пейзаж (Закопне).
1913. Холст, масло. 75×69. Частное собрание.



24. С. И. Виткевич. Зимний вид с ручьем. 1913. Холст, масло.
59,5×74. Национальный музей, Познань, Польша.



25. С. И. Виткевич. Пейзаж с красными деревьями. Около 1911. Холст, масло. 60×70. Музей Центрального Поморья, Слупск, Польша.



26. П. Гоген. Синие деревья. 1888. Холст, масло. 93×73. Музей Ордрупгард, Копенгаген, Дания.



27. С. И. Виткевич. Пейзаж. 1913. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича. Польша.

1.2. Тенденции модернизма и экспрессионизма в художественном цикле «Чудовища»



28. Э. Мунк. Красный плющ. 1899-1900. Холст, масло.
121×119,5. Музей Мунка, Осло, Норвегия.



29. Э. Мунк. Танец жизни. 1899-1900. Холст, масло.
126×190,5. Национальная галерея, Осло, Норвегия.



30. С. И. Виткевич. Страх перед самим собой. Около 1912. Бумага, уголь. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.



31. С. И. Виткевич. Самоубийца за три секунды до выстрела. 1900-1910. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.



32. С. И. Виткевич. Пустой человек, его женщина и соперник. 1906. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.



33. С. И. Виткевич. Окончательное расставание. Около 1910.
Бумага, уголь. Местонахождение не известно. Фото.
Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.



34. Э. Мунк. Расставание. 1896. Холст, масло. 96,5×127.
Музей Мунка, Осло, Норвегия.

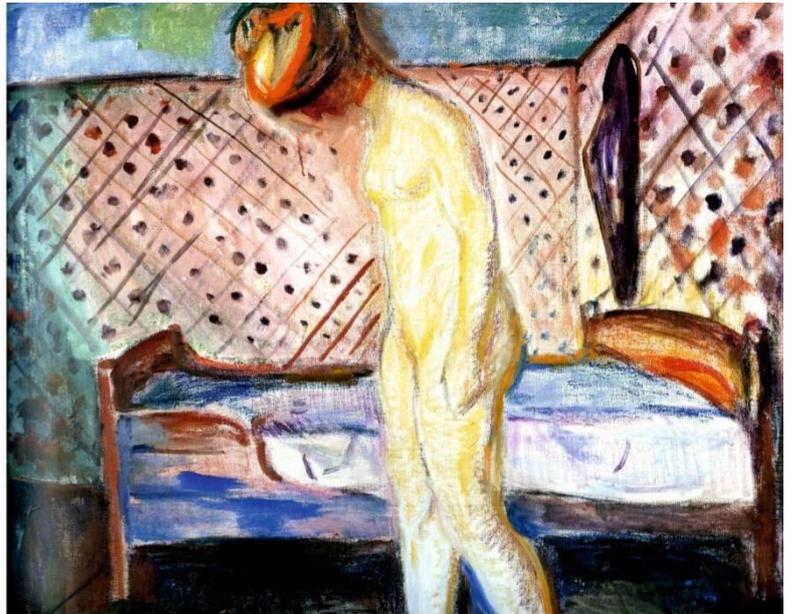


35. С. И. Виткевич. Сад страданий. Около 1910.
Бумага, уголь. Местонахождение не известно.
Фото. Частное собрание Евы Франчак и
Стефана Околовича, Польша.

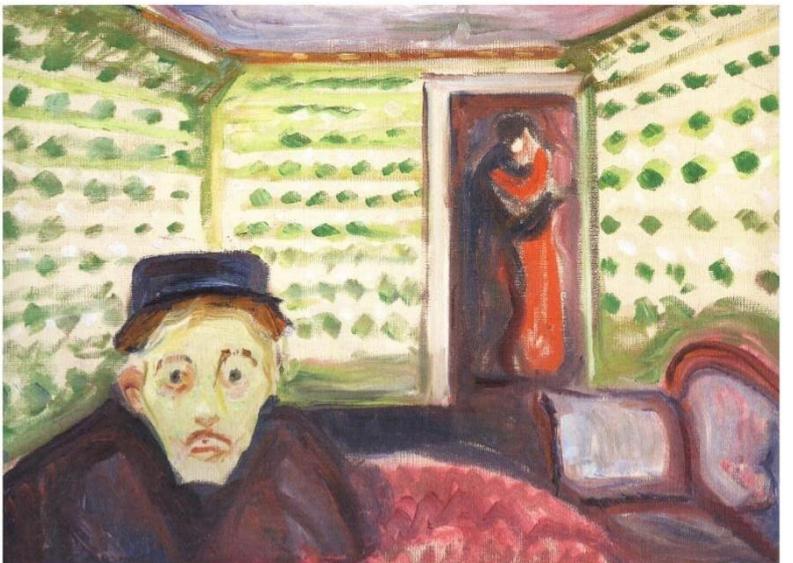


36. Э. Мунк. Убийца. 1904-1905. Литография.
36,8×40,9. Коллекция Сары Г. и Лайонела Эпштейнов.

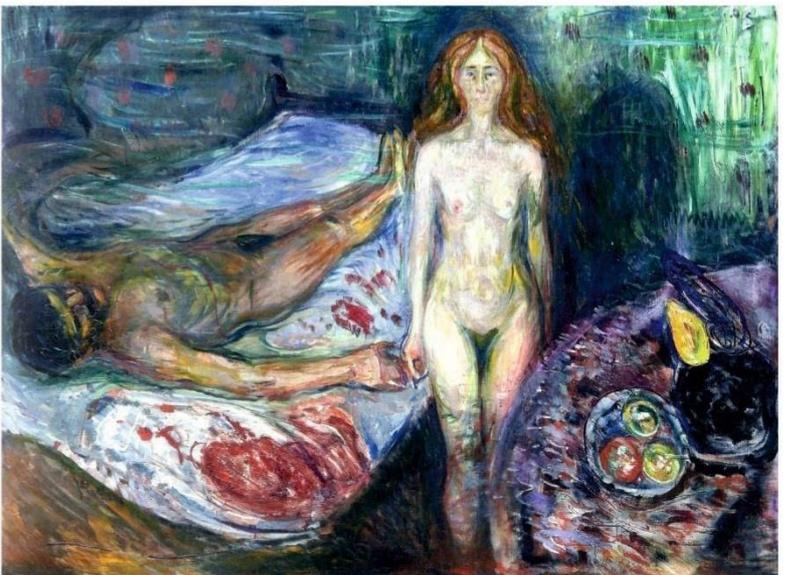
37. Э. Мунк. Убийца. 1904-1905.
Литография. 36,8×40,9.
Коллекция Сары Г. и Лайонела
Эпштейнов.



38. Э. Мунк. Ревность. 1907(?).
Холст, масло. 58,5×85,5.
Музей Мунка, Осло, Норвегия.

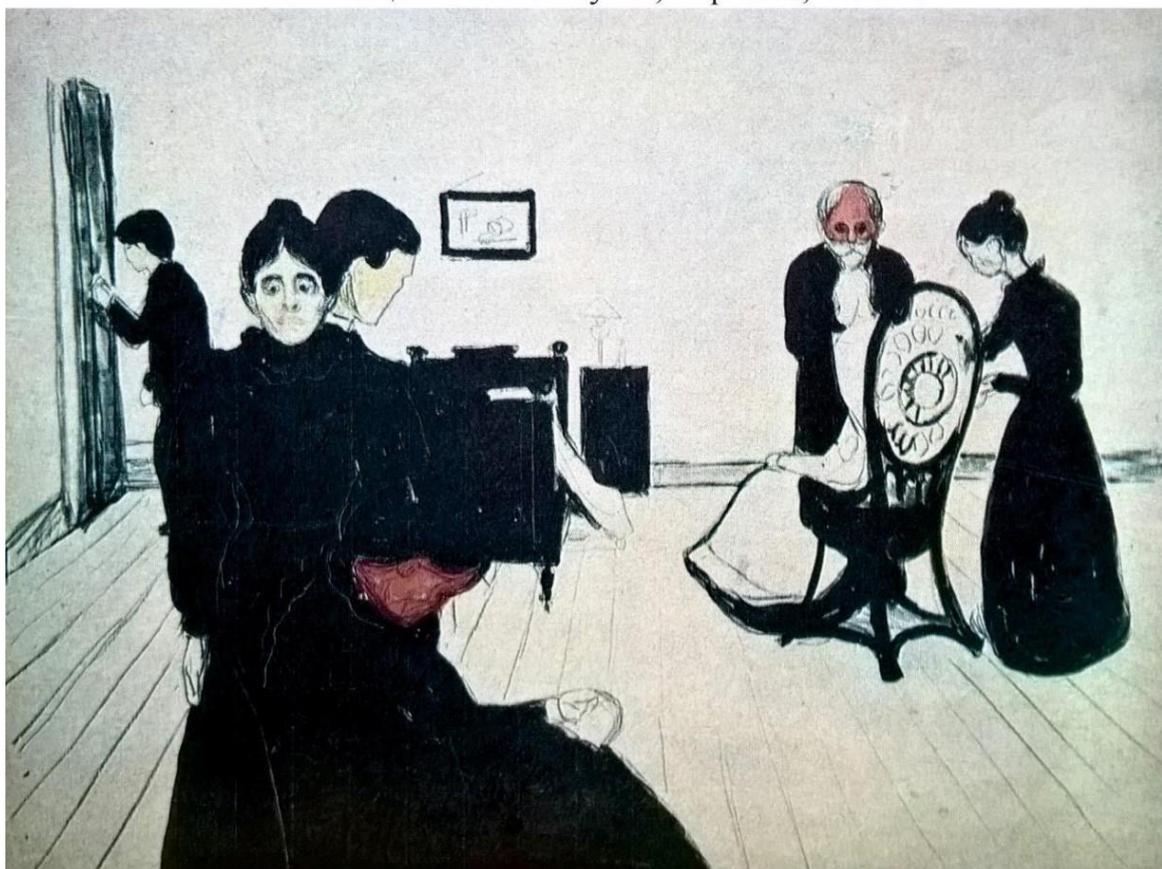


39. Э. Мунк. Смерть Марата. 1907. Холст, масло. 150,5×199,5.
Музей Мунка, Осло, Норвегия.





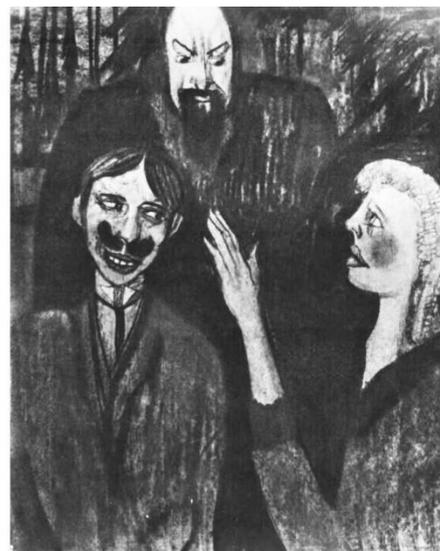
40. С. И. Виткевич. Кончина. 1914. Бумага, уголь.
48×62. Национальный музей, Варшава, Польша.



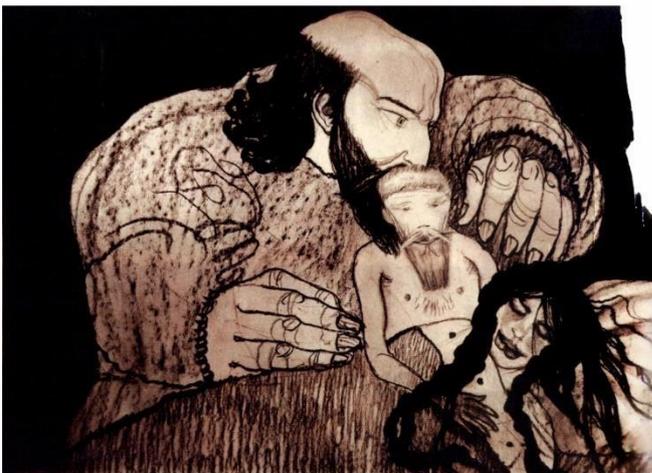
41. Э. Мунк. Смерть в комнате больного. 1893. Холст, масло.
134,5×160. Музей Мунка, Осло, Норвегия.



42. С. И. Виткевич. Жест комедианта. Около 1910.
Бумага, уголь. Местонахождение не известно.
Фото. Частное собрание Евы Франчак и
Стефана Околовича, Польша.



43. С. И. Виткевич. Князь тьмы
искушает святую Терезу с
помощью официанта из
Будапешта. Бумага, уголь.
Местонахождение не известно.
Фото. Частное собрание
Е. Франчак и С. Околовича,
Польша.



44. С. И. Виткевич. Вариация на тему
сна пани Червеевской: Мичинский в
образе п. Властила (служащего почты,
у которого она жила) [Подобно
Юпитеру в образе дождливого облака]
сходит на нее в ночи. Местонахождение
не известно. Фото. Частное собрание
Е. Франчак и С. Околовича, Польша.



45. С. И. Виткевич. Последствия
женитьбы на еврейке. Бумага,
уголь. Местонахождение не
известно. Фото. Частное
собрание Е. Франчак и
С. Околовича, Польша

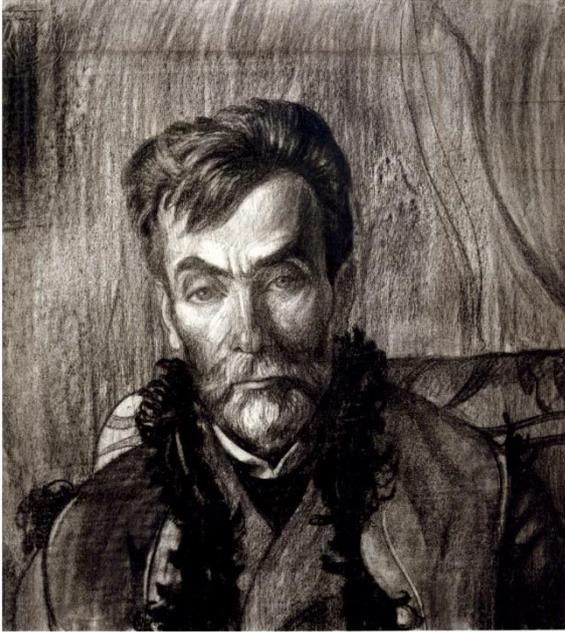


46. С. И. Виткевич. Фигурная композиция. 1914. Бумага, уголь.
47×62. Национальный музей, Варшава, Польша.

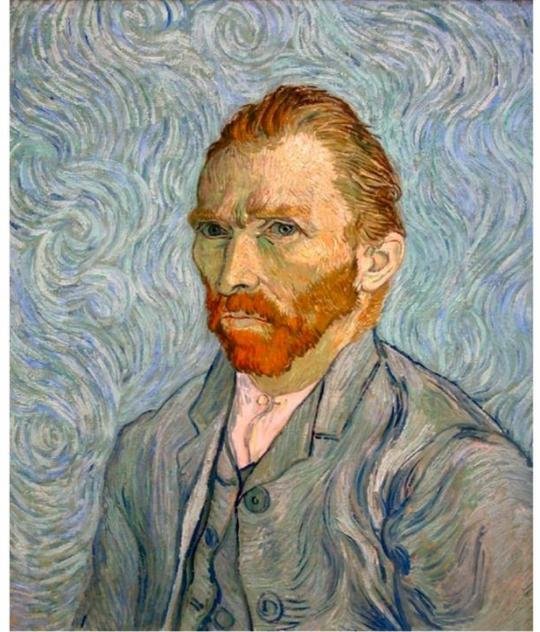


47. С. И. Виткевич. Символическая композиция. 1914. Бумага, уголь.
48×63,2. Национальный музей, Варшава, Польша.

1.3. Стилистические особенности ранних портретов Виткация



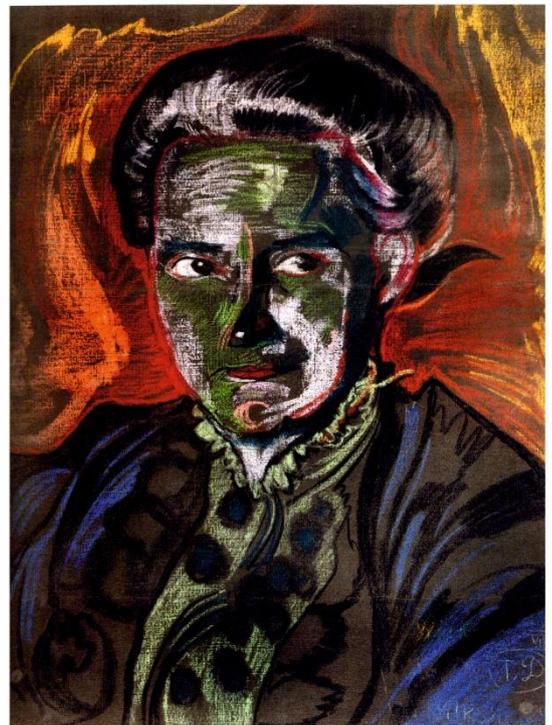
48. С. И. Виткевич. Портрет Станислава Виткевича. 1913. Бумага, уголь. 63,3×47,7. Музей Центрального Поморья, Слупск, Польша.



49. Винсент Ван Гог. Автопортрет. Сентябрь 1889. 65×54. Музей Орсе, Париж, Франция.



50. С. И. Виткевич. Портрет Марии Виткевич. Около 1912. Бумага, уголь. 62,4×47,6. Музей Центрального Поморья, Слупск, Польша.



51. С. И. Виткевич. Портрет Марии Виткевич. Около 1918. Бумага, пастель. 66,2×47,8. Частное собрание, Польша.



52. С. И. Виткевич. Ирена Сольская в сценическом костюме. Около 1912. Фото. Частное собрание. Польша.



53. С. И. Виткевич. Пани С. «Девулька», как говорил Тимбеуш. Около 1909. Фото. Частное собрание, Польша.



54. С. И. Виткевич. Maternite. Портрет Ирены Сольской с дочерью Ханной. Около 1909. Фото. Частное собрание Е. Франчак и С. Околовича, Польша.



55. С. И. Виткевич. Трудноперевариваемая пани Акне. Около 1909.
Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.



56. С. Выспанский. Портрет Ирены Сольской. 1904. Бумага, пастель.
48×62. Национальный музей,
Познань, Польша.



57. Л. Вычуловский. Портрет Ирены Сольской. 1898. Бумага,
пастель. 78×57. Национальный
музей, Краков, Польша.



58. Ю. Мехоффер. Портрет Ирены Сольской. 1901. Картон,
пастель. 56×43. Частное собрание.



59. Я. Мальчевский. Портрет Ирены Сольской. 1901. Бумага, пастель.
Национальный музей. Кельце, Польша.



60. С. И. Виткевич. Портрет Ирены Сольской. Около 1909.
Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание
Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.

61. С. И. Виткевич. Борьба князя
с духом тьмы. Портрет Евгении
Дунин-Борковской. 1912.
Бумага, уголь. 55,5×45,7.
Частное собрание.



62. С. И. Виткевич. Интуитивный
рисунок Пани Борк. № 2, ок. 1912.
Бумага, уголь. Частное собрание.



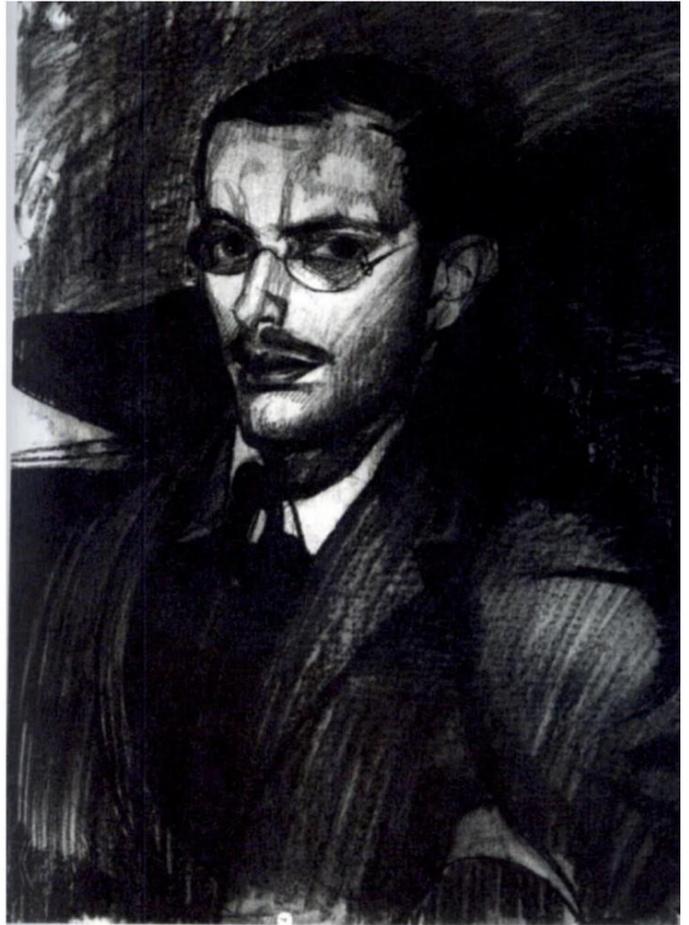
63. С. И. Виткевич. Радость и покой.
Влияние психоанализа доктора
Борейна. Портрет Евгении
Дунин-Борковской. 1912.
Бумага, уголь. Частное собрание.



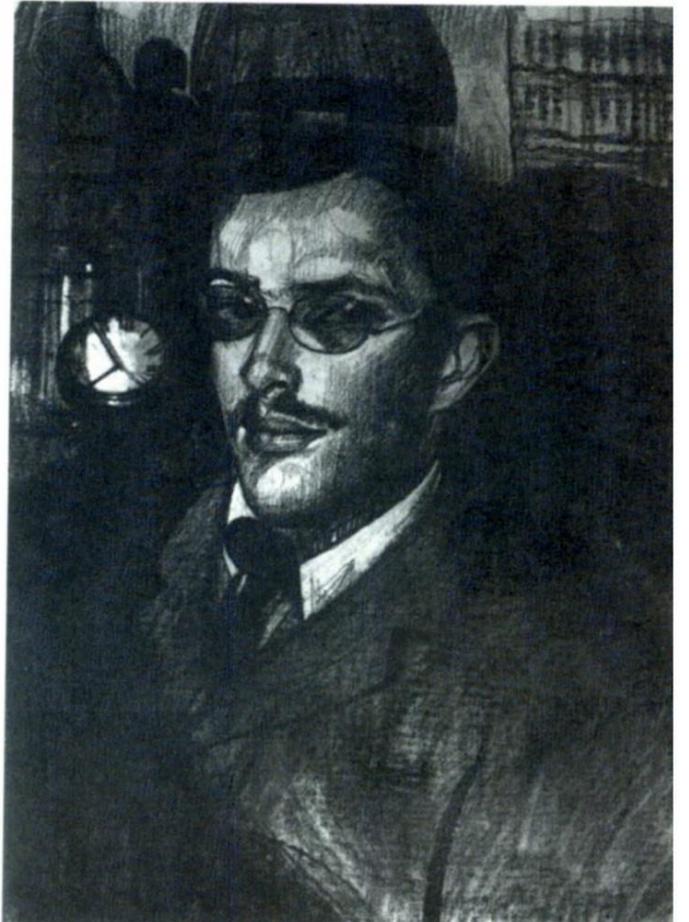
64. С. И. Виткевич. Пани Б. ползет
на животе или «задумавшаяся». 1912.
63×47, 5. Бумага, уголь.
Частное собрание. США.



65 С. И. Виткевич. Die bösen Gedanken. (нем. Злые мысли). Портрет Бронислава Малиновского. 1912. Фото. Частное собрание Е. Франчак и С.Околовича, Польша.

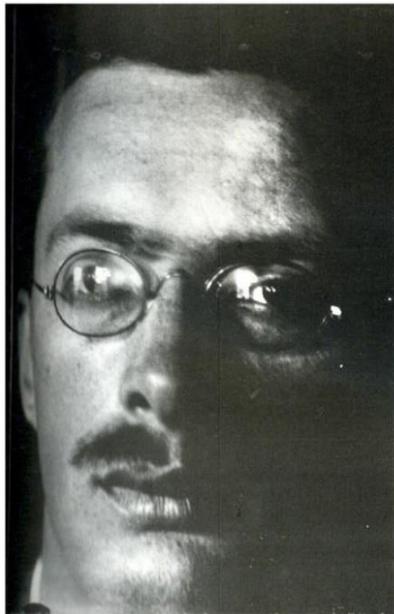


66. С. И. Виткевич. Удовлетворение собой. Портрет Бронислава Малиновского. Около 1912. Фото. Частное собрание Е. Франчак и С. Околовича, Польша.

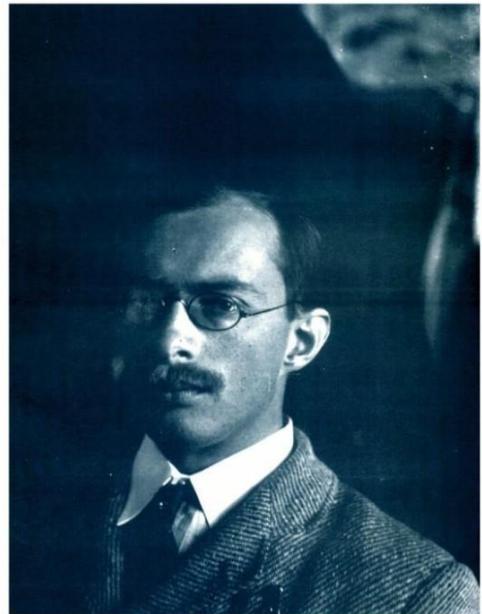




67. С. И. Виткевич. Ксеркс Якшма. Портрет Бронислава Малиновского. 1912. Холст, масло. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Евы Франчак и Стефана Околовича, Польша.



68. С. И. Виткевич. Портрет Б. Малиновского. Около 1912. Фото. Частное собрание Хелены Вайн, США.



69. С. И. Виткевич. Портрет Б. Малиновского. Около 1912. Фото. Частное собрание Хелены Вайн, США.



70. С. И. Виткевич. Официальный портрет Евгении Дунин-Борковской. 1912. 86×76. Холст, масло. Национальный музей, Краков, Польша.



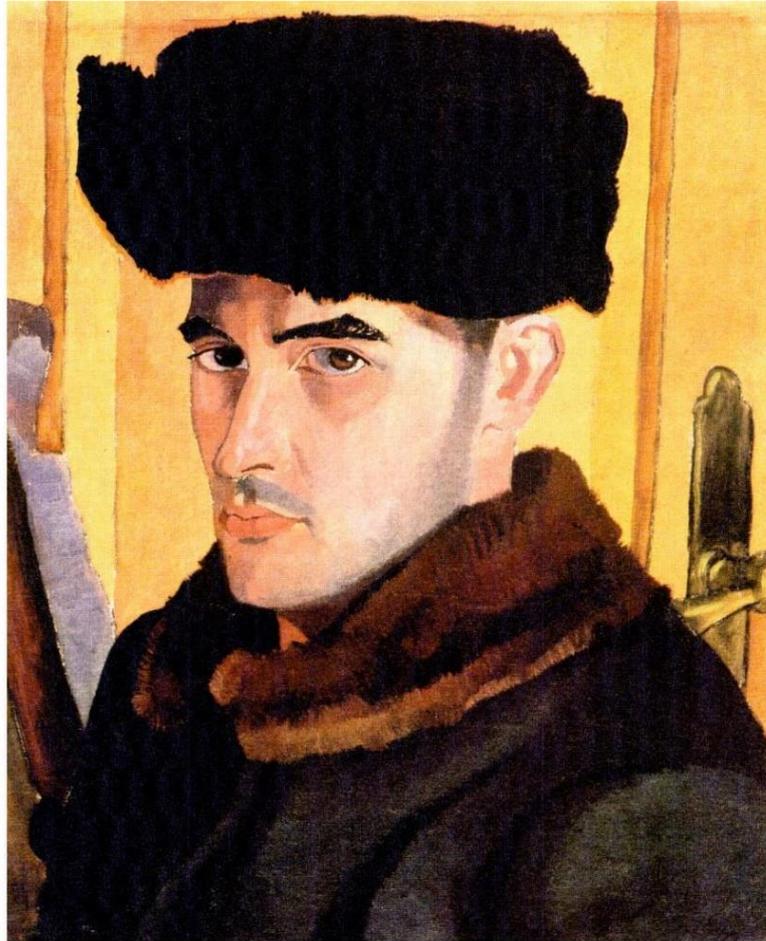
71. Ю. Мехоффер. Портрет Изы Аксентович (в девичестве Гелгуд). 1907. Холст, масло. 95×68. Национальный музей, Варшава, Польша.



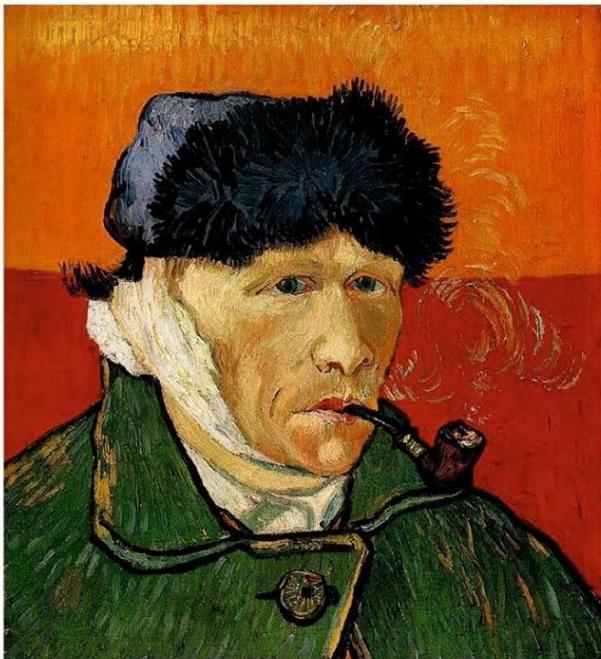
72. Ю. Мехоффер. Роза Сарона. Орнаментальная фантазия (Портрет Софьи Миндер). 1923. Холст, масло. Национальный музей. Краков. Польша.



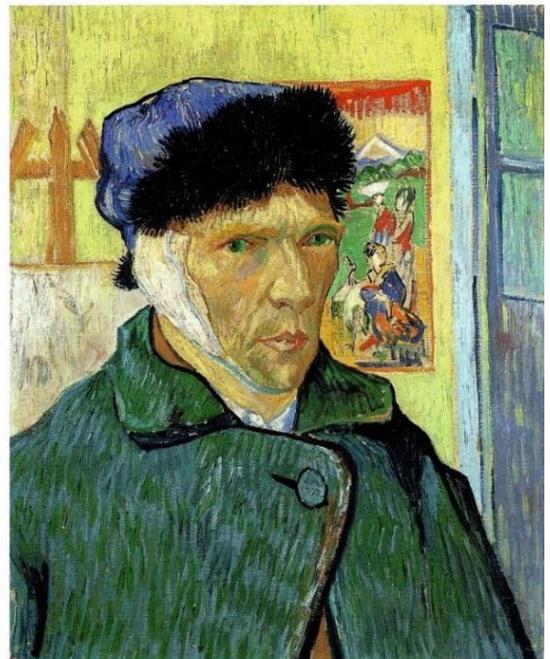
73. С. И. Виткевич. Портрет Евгении Дунин-Борковской.
1912. Холст, масло. 126×70,5. Областной музей,
Торунь, Польша.



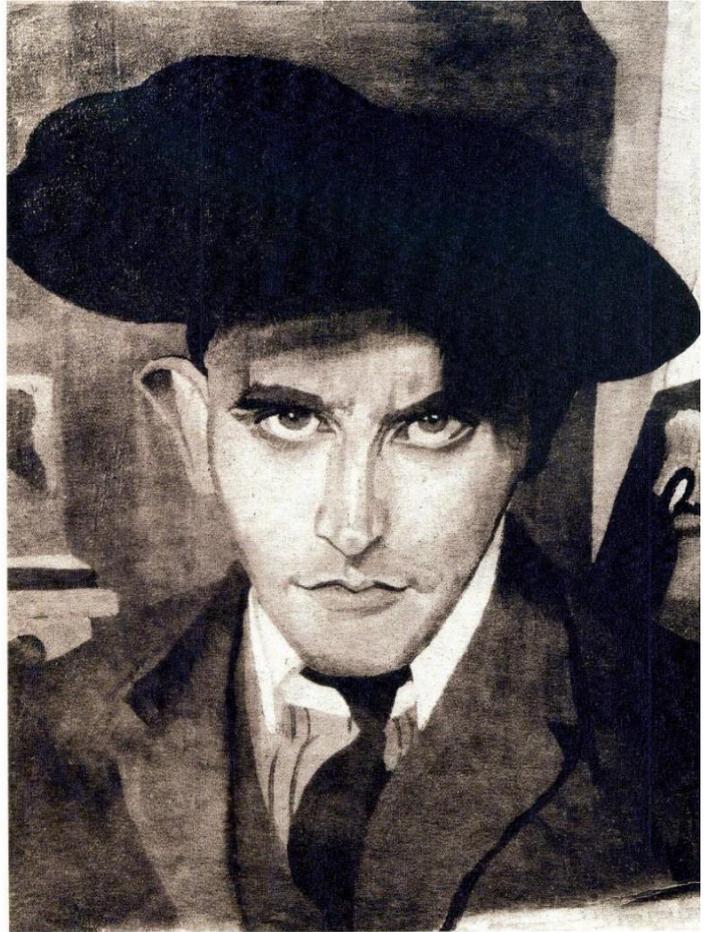
74. С. И. Виткевич. Автопортрет. 1910. Холст, масло. 48×38. Национальный музей, Познань, Польша.



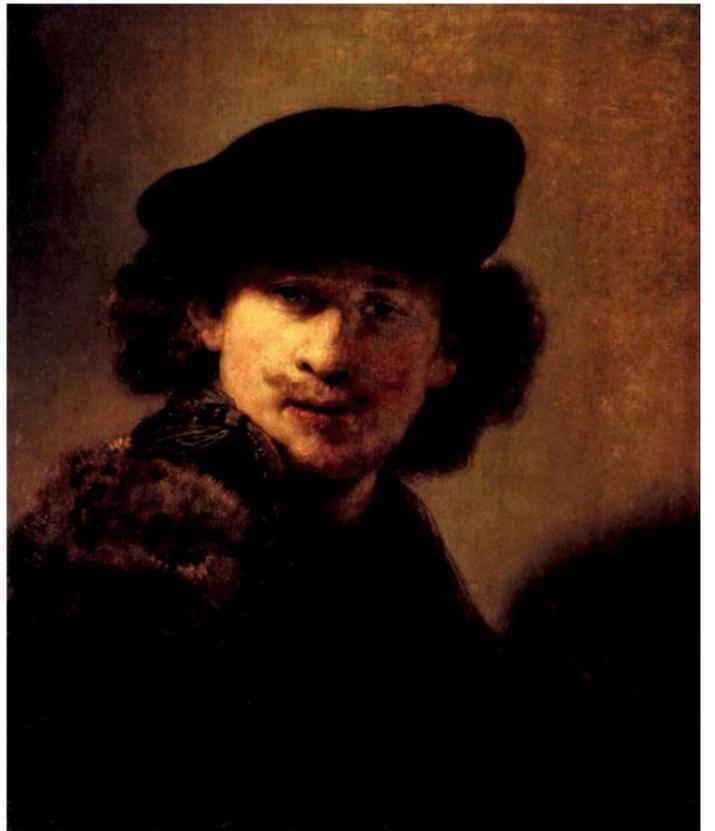
75. В. Ван Гог. Автопортрет с отрезанным ухом. Январь 1889. Холст, масло. 51×45. Частное собрание Филиппа Ниархоса. Чикаго. США.



76. В. Ван Гог. Автопортрет с перевязанным ухом. Январь 1889. Холст, масло. 60×49. Институт искусства Курто, Лондон, Великобритания.



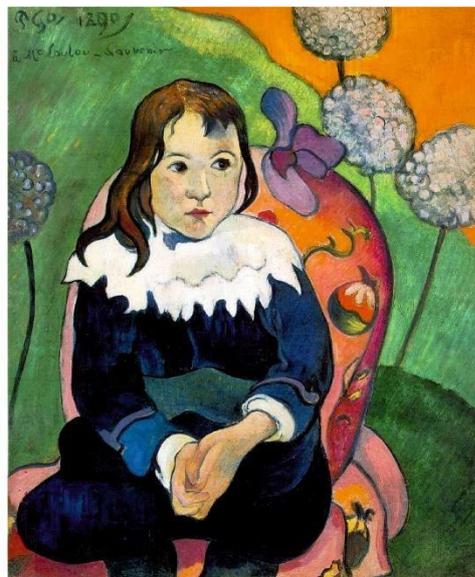
77. С. И. Виткевич. Автопортрет.
Около 1912. Фото. Частное собрание
Е. Франчак и С. Околовича, Польша.



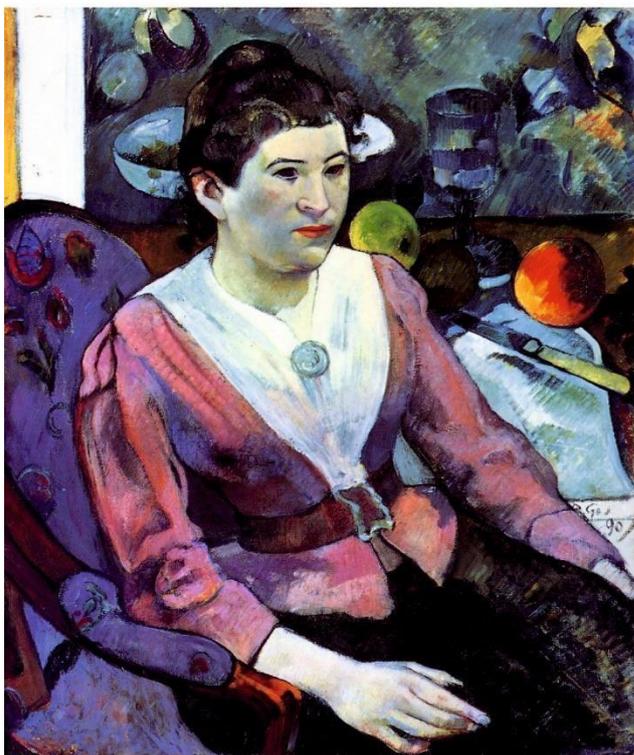
78. Рембрандт Харменс ван Рейн.
Автопортрет в берете и меховом
плаще. 1634. Холст, масло.
58×48. Государственный музей,
Берлин, Германия.



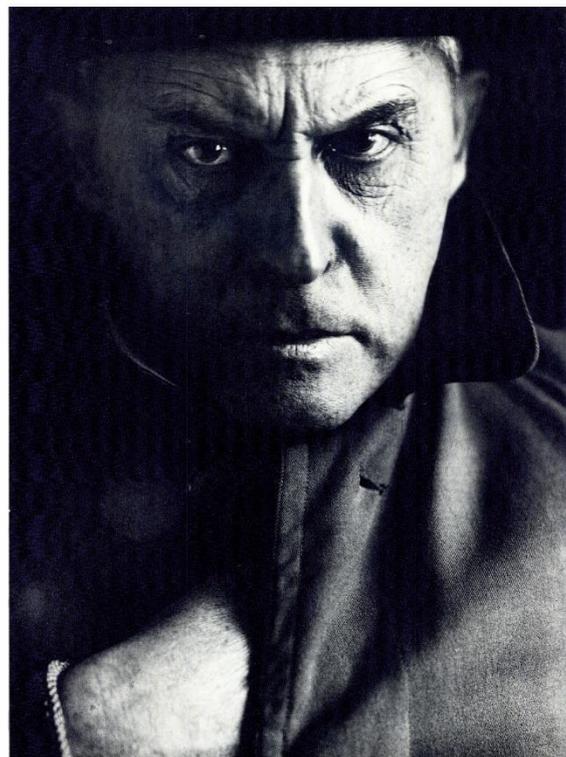
79. С.И. Виткевич. Автопортрет. 1913.
Холст, масло. 60×79. Национальный
музей, Варшава, Польша.



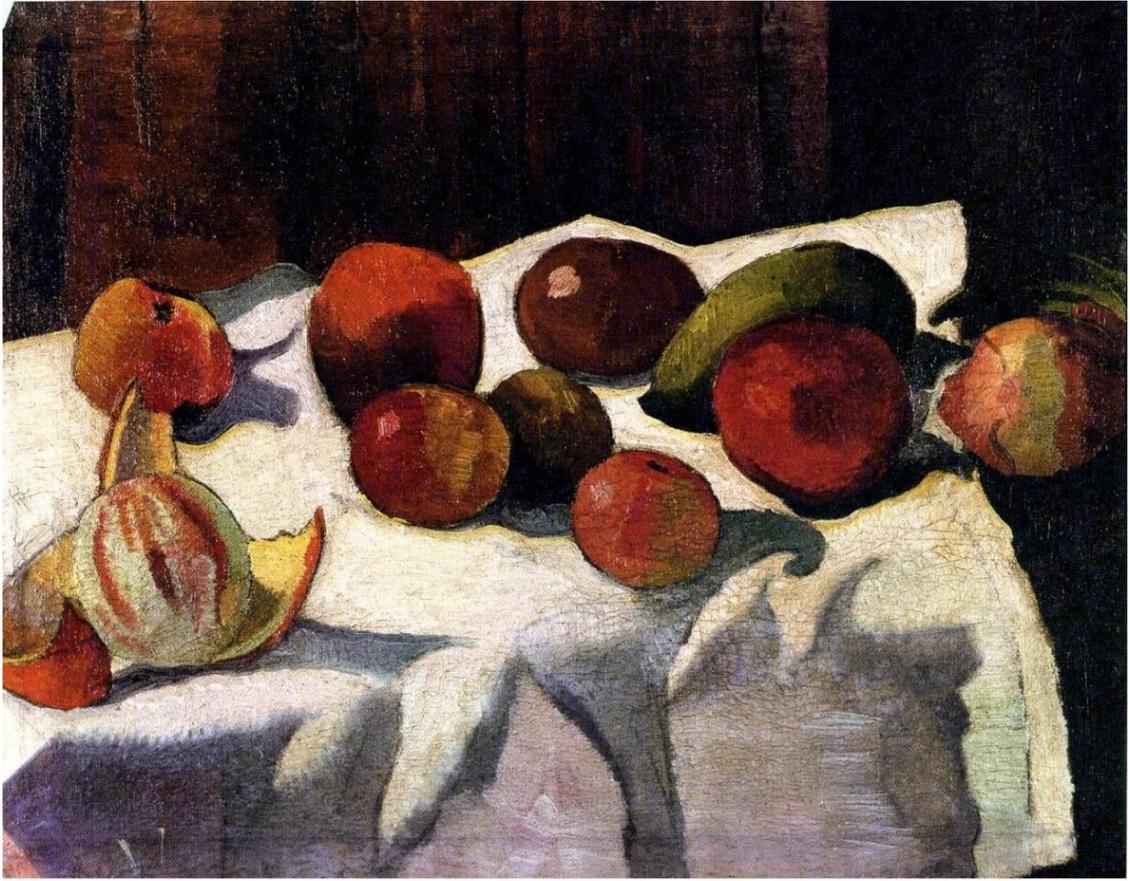
80. П. Гоген. Миссис Лулу.
1890. Холст, масло. 55×46,2.
Фонд Барнса, Мерион, США



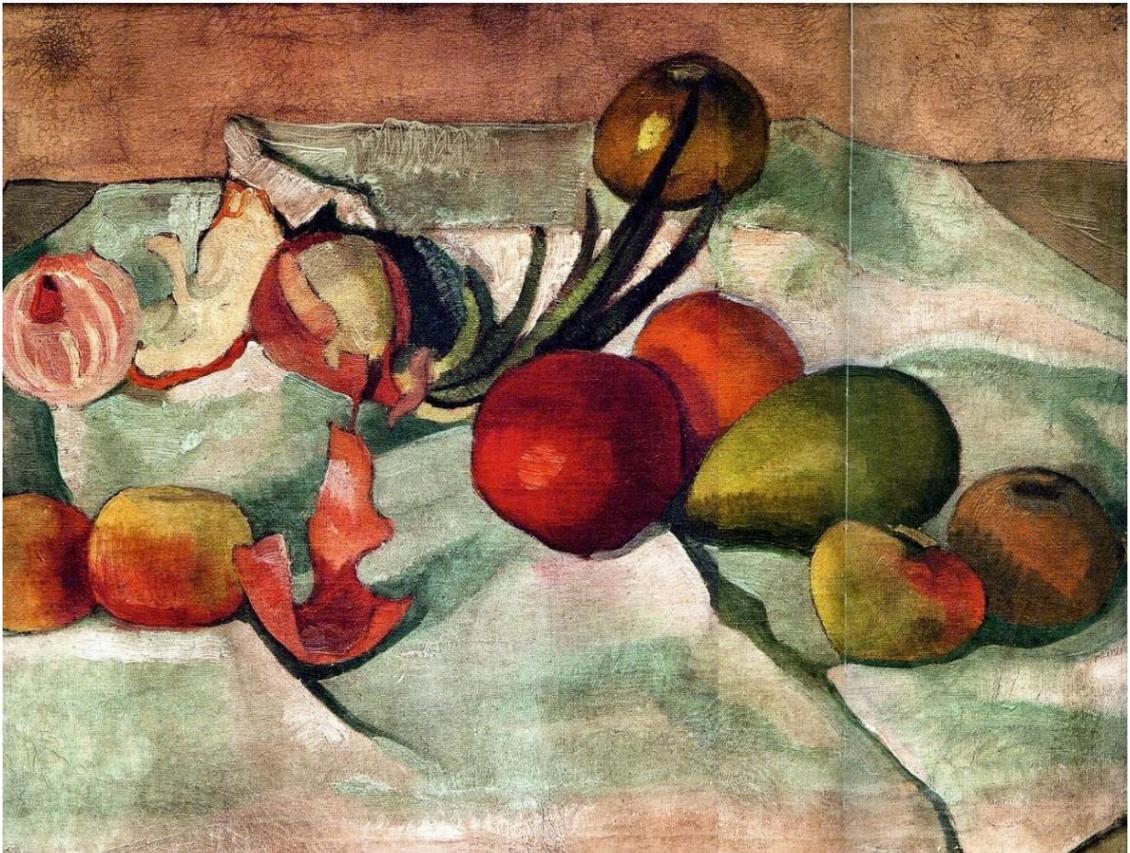
81. П. Гоген. Портрет женщины
рядом с натюрмортом Сезанна.
1890. Холст, масло. 65×55 см.
Институт искусств, Чикаго, США.



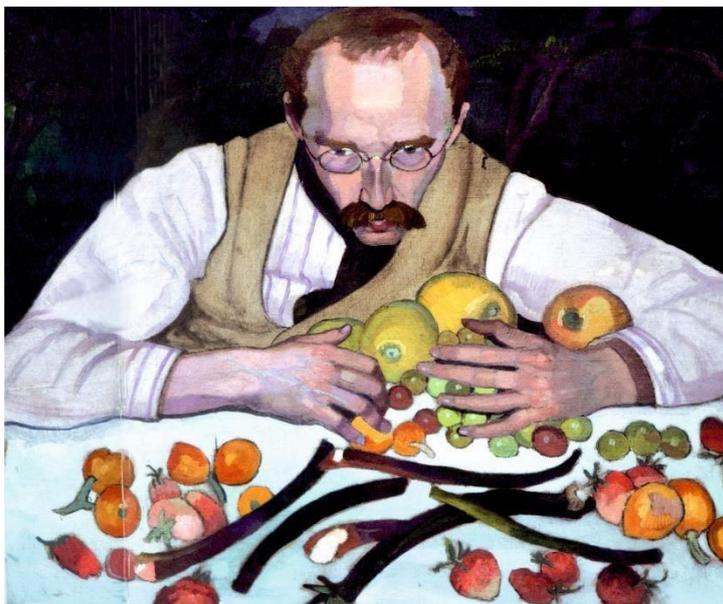
82. Т. Лангер. Виткевич С.И.
в образе Наполеона. Около 1937-1939.
Фото. Частное собрание.



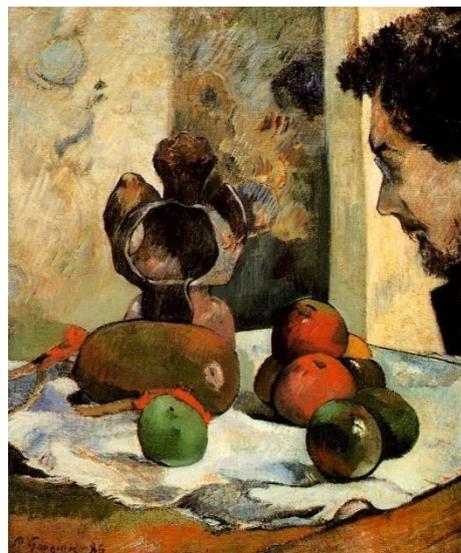
83. С. И. Виткевич. Натюрморт. 1910. Холст, масло.
39×48,2. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.



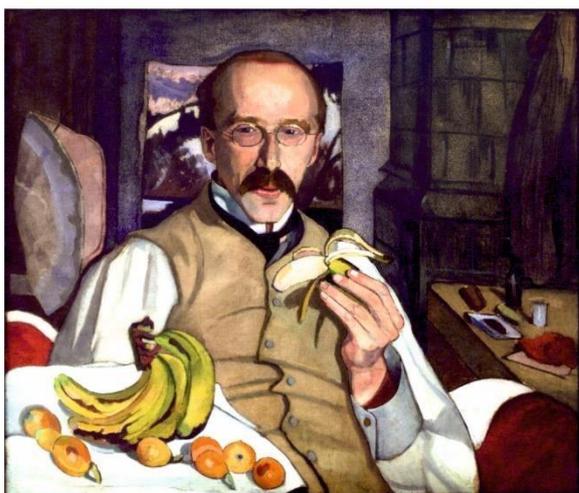
84. С. И. Виткевич. Натюрморт, 1910. Холст, масло.
38,5×49,5. Национальный музей, Краков, Польша.



85. С. И. Виткевич. Портрет Игнация Вассерберга. 1910. Холст, масло. 58×68,5. Областной музей, Торунь, Польша.



86. П. Гоген. Натюрморт с профилем Лавалья. 1886. Холст, масло. 46×38. Художественный музей, Индианполис, США.



87. С. И. Виткевич. Портрет Игнация Вассерберга. 1910. Холст, масло. 60×89,5. Национальный музей, Краков, Польша.



88. П. Гоген. Натюрморт с фруктами. 1888. Холст, масло. 43×58. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва.



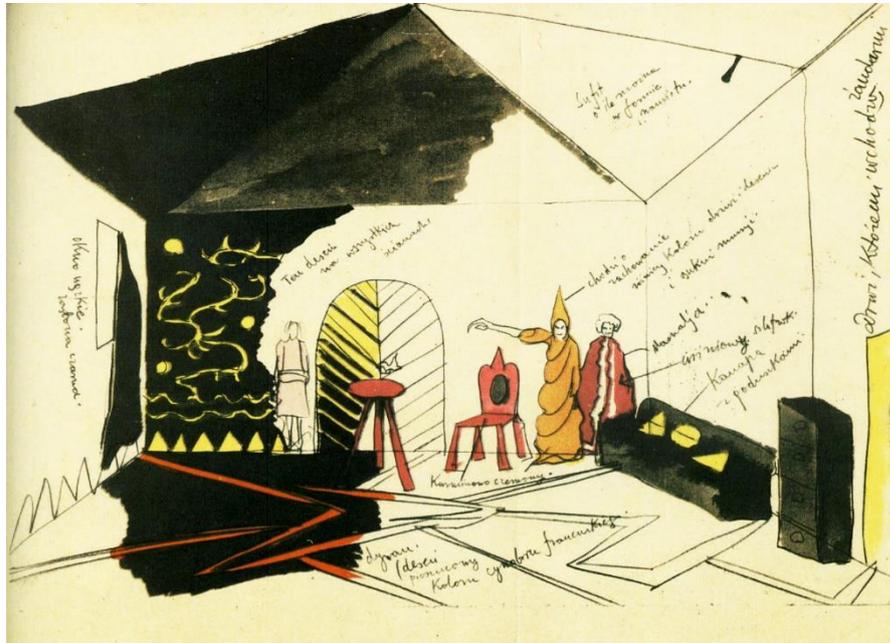
89. С. И. Виткевич. Удельный бык на отдыхе.
Портрет Леона Хвистка. 1913. Холст, масло.
81,5×65. Частное собрание.



90. С. И. Виткевич. Батальная картина. 1913. Холст, масло. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Е. Франчак и С. Околовича, Польша.

Иллюстрации к главе 2. ИСТОРИЯ ПРЕБЫВАНИЯ ВИТКЕВИЧА В РОССИИ (1914–1918 гг)

2.1. Виткаций и художественная жизнь петроградской Полонии



91. С. И. Виткевич. Проект сценографии к пьесе «Прагматисты» в Театре Эльсинор в Варшаве. 1921. Бумага, акварель, карандаш, тушь. 28,5×41. Музей им. Анны и Ярослава Ивашкевичей, Стависко, Польша.



92. С. И. Виткевич. Проект костюмов к пьесе «Сумасшедший и монахиня» и к пьесе «Новое освобождение». 1926. Бумага, акварель, карандаш. 18,9×24,6. Театральный музей, Варшава, Польша.



93. С. И. Виткевич. Автопортрет с самоваром.
1917. Бумага, пастель. 66.5×50. Частное собрание.



94. С. И. Виткевич. Портрет Стефана
Кеджинского. 1917. Бумага, пастель.
61×46. Театральный музей,
Варшава, Польша.

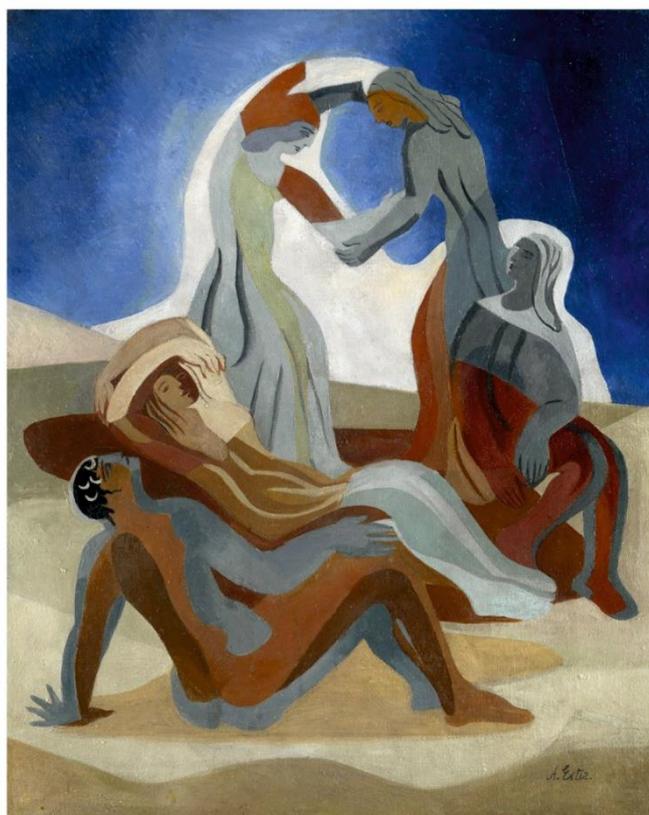


95. С. И. Виткевич. Танцующие фигуры,
ок. 1918. Б., пастель. 48.5×63.5.
Мазовецкий музей, Плоцк, Польша.

2.2. Виткевич и русская художественная среда



96. С. И. Виткевич. Поцелуй монгольского принца в ледяной пустыне. 1915 - 1918. Бумага, акварель, гуашь, пастель. 40,7×85. Национальный музей, Варшава, Польша.



97. А. Экстер. Танцующие на пляже. 1930-е. Холст, масло. 81×65. Музей украинской живописи, Днепр, Украина.



98. Н. И. Кульбин. Мужской портрет (вариант 1). 1916. Бумага, уголь. 46,7×33,8. Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург.



99. Н. И. Кульбин. Мужской портрет (вариант 2). 1916. Бумага, уголь. 46,7×33,8. Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург.



100. Многократный портрет Виткация в зеркалах (фрагмент). 1915 - 1917. Фото. 13×18. Музей искусств, Лодзь, Польша.



101. Многократный портрет Виткация в зеркалах. 1915 - 1917. Фото. 13×18. Музей искусств, Лодзь, Польша.



102. Б. В. Линке. Портрет
С. И. Виткевича. 5 - 9 марта 1958.
Бумага, тушь, перо. Польша.



103. Марьян и Витольд Дедерко.
Портрет Виткация. 1930-е.
Фотонит. Польша.



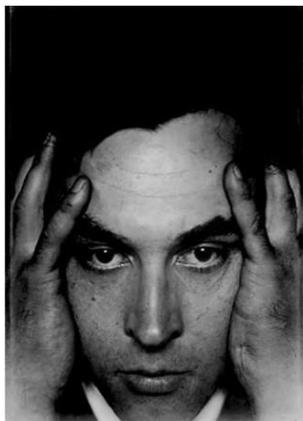
104. С. И. Виткевич. Ок.
1911-1913. Фото.
Частное собрание.



105. С. И. Виткевич. Ок. 1912.
Фото. Частное собрание,
Польша.



106. С. И. Виткевич.
Автопортрет.
Ок. 1911. Фото.
Частное собрание.



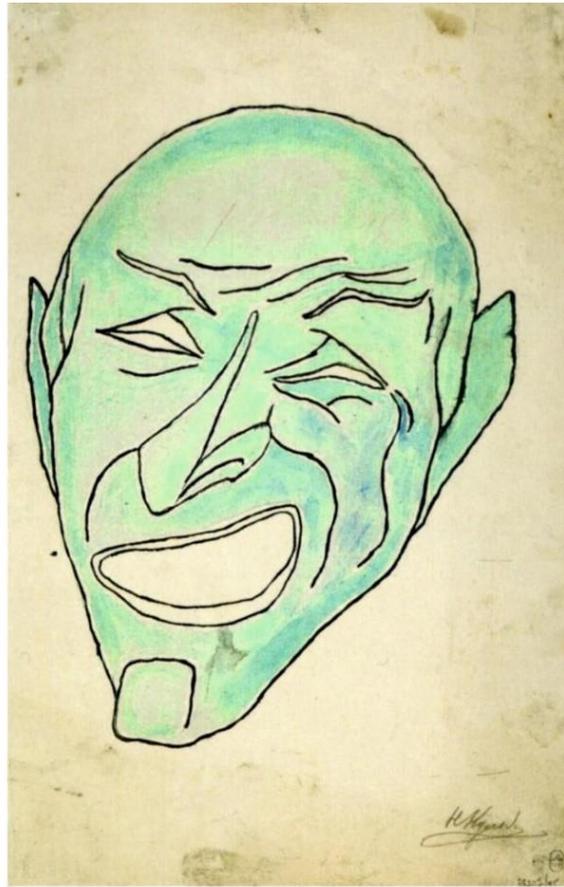
107. С. И. Виткевич.
До 1914. Фото.
Частное собрание.



108. С. И. Виткевич у «Морского
глаза» в Закопане. Ок. 1930.
Фото. Част. собр.



109. С. И. Виткевич.
Фото. 1930-е.
Частное собрание.



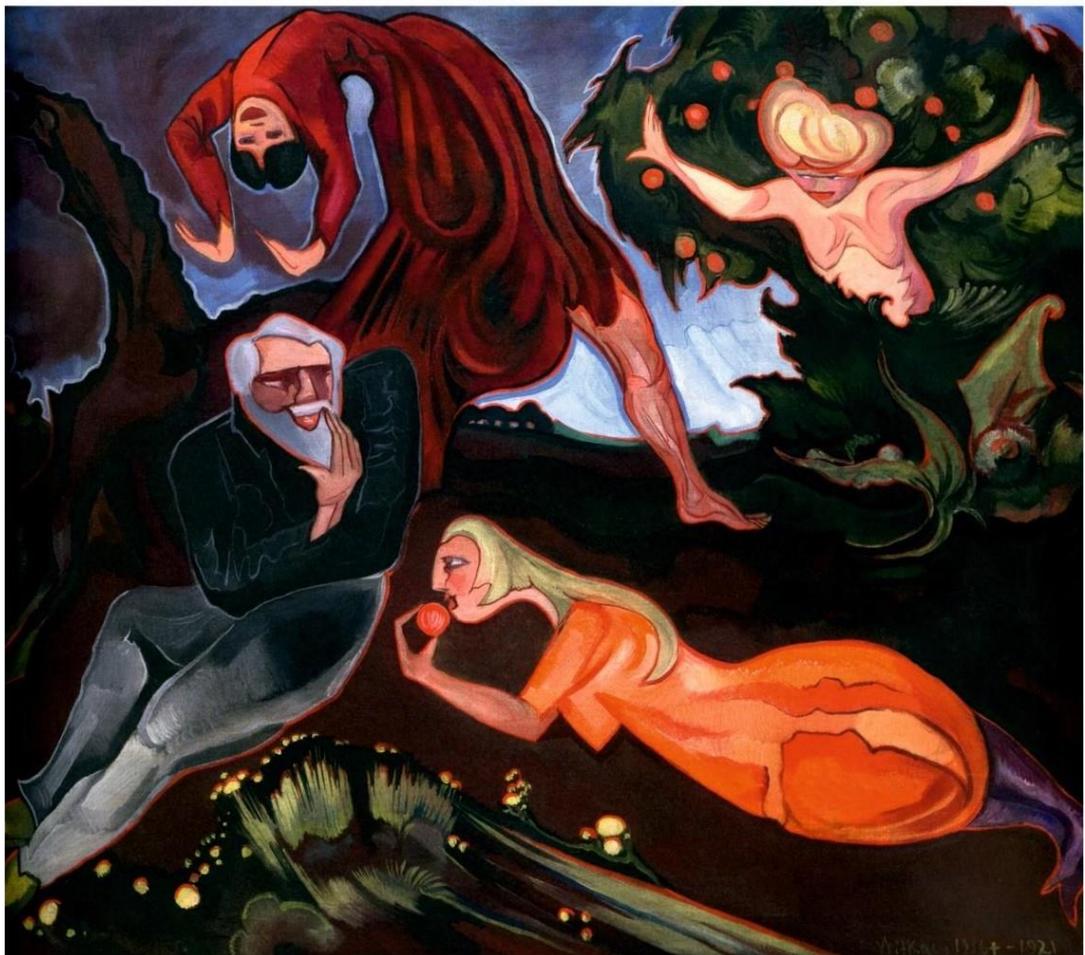
110. Н. И. Кульбин. Зеленая маска. 1912.
 Бумага, тушь, перо, акварель. 35,5×22,1.
 Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург.



111. С. И. Виткевич. Фантастическая композиция. 1915-1920.
 Холст, масло. 65×86. Национальный музей. Варшава. Польша.



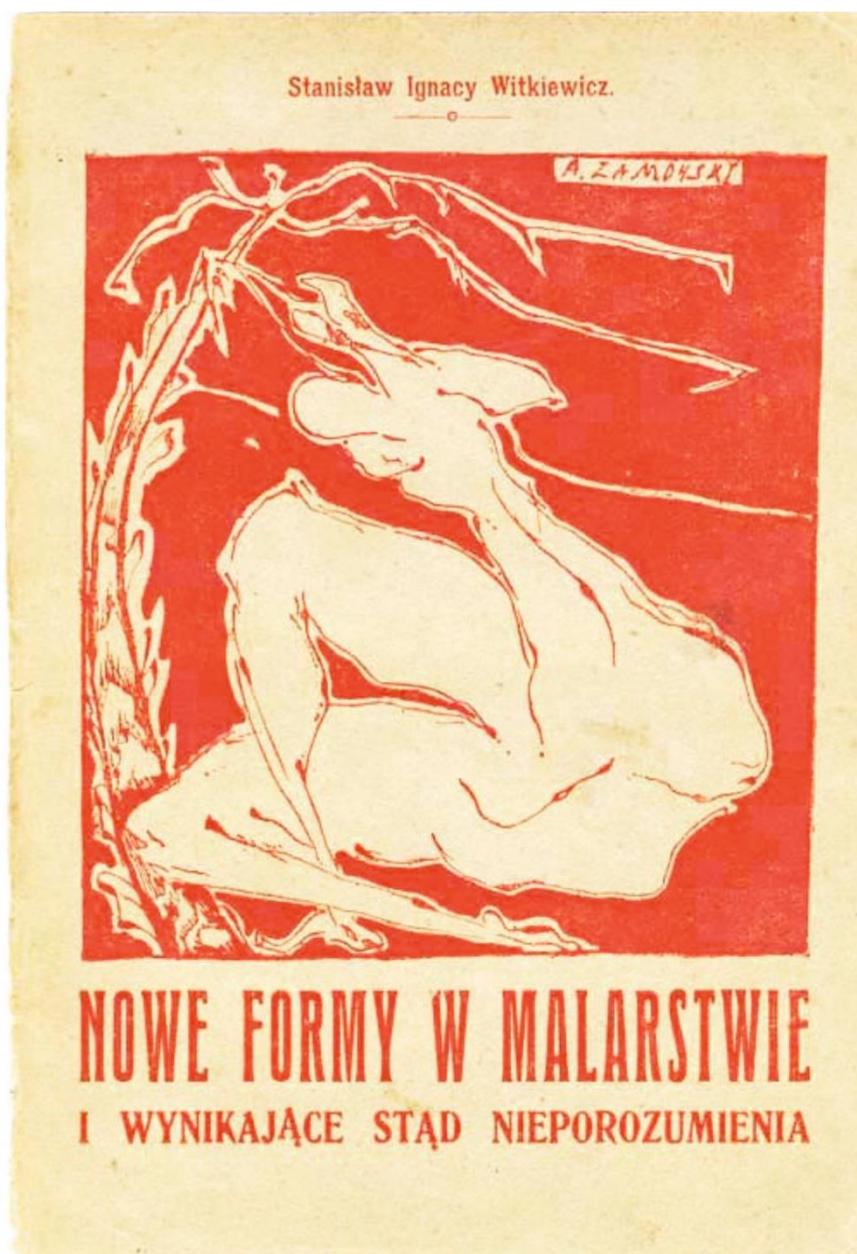
112. Н. И. Кульбин. Красная карусель. 1916.
Холст, масло. 105×146. Частное собрание.



113. С. И. Виткевич. Искушение Св. Антония I. 1916-1921. Холст,
масло, темпера. 74,5×90. Национальный музей, Краков, Польша.

**Иллюстрации к главе 3. ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
СТИЛЯ И МИРОВОЗЗРЕНИЯ ВИТКАЦИЯ В РОССИИ**

**3.1. Работа Виткевича «Новые формы в живописи и вытекающие
отсюда недоразумения» и теоретическая мысль русского
авангарда 1910-х годов**



114. А. Замойский. Обложка первого издания сочинения С.И. Виткевича. «Новые формы в живописи и вытекающие отсюда недоразумения» в издательстве «Гебетнера и Вольфа». 1919. Варшава, Польша.



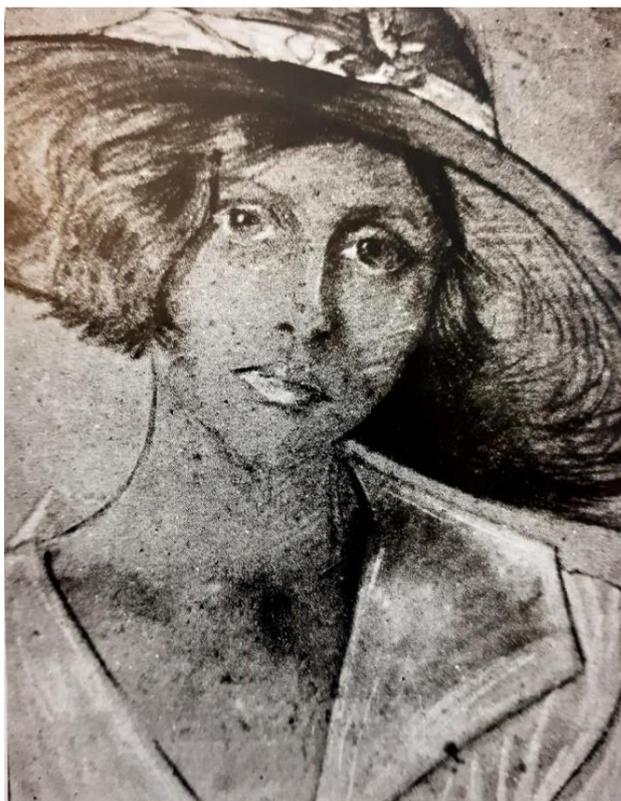
115. С. И. Виткевич. Фантастическое видение. 1917. Бумага, пастель.
48,7×63,7. Областной музей, Белосток, Польша.

3.2. Средства художественной выразительности портретов и композиций Виткация в России

3.2.1. Новый принцип формообразования



116. С. И. Виткевич. Автопортрет в мундире Павловского полка. Orang Blanda. 1917. Копия. 1919. Национальный музей, Краков, Польша.



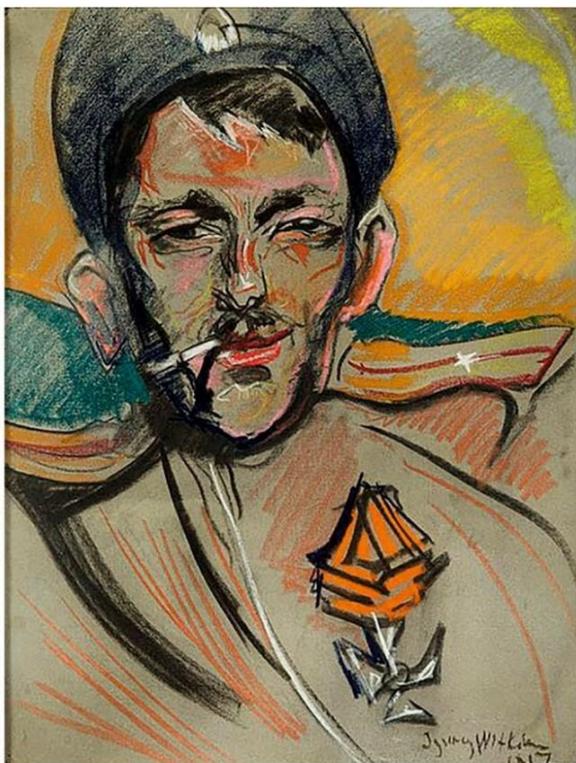
117. С. И. Виткевич. Портрет молодой женщины в шляпе. 1915-1918. Бумага, уголь, пастель. 43,3×33,5. Областной музей, Белосток, Польша.



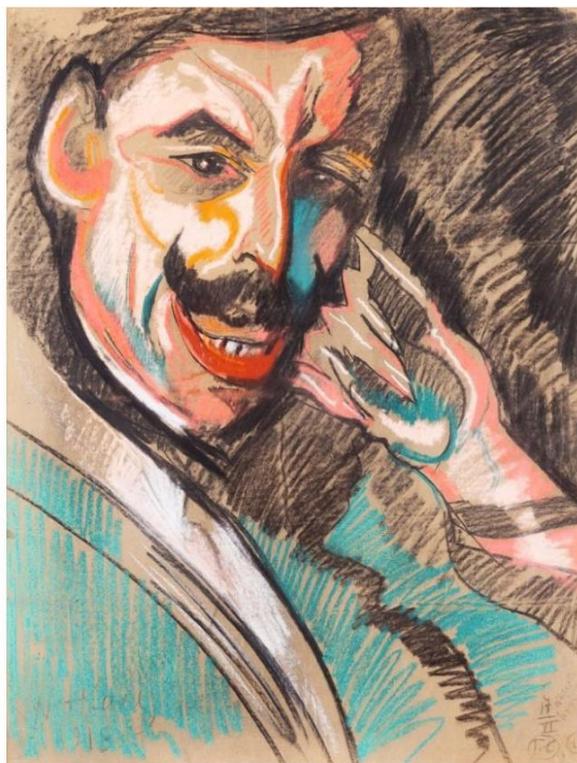
118. С. И. Виткевич. Поручик Маринич. 1915. Бумага, уголь. 65×50. Частное собрание Зигфрида Виткевича, Варшава, Польша.



119. С. И. Виткевич. Портрет неизвестного. 8 мая 1917. Бумага, уголь. 65,5×51. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.



120. С. И. Виткевич. Мужской портрет.
1917. Бумага, пастель. 61,6×47.
Частное собрание.



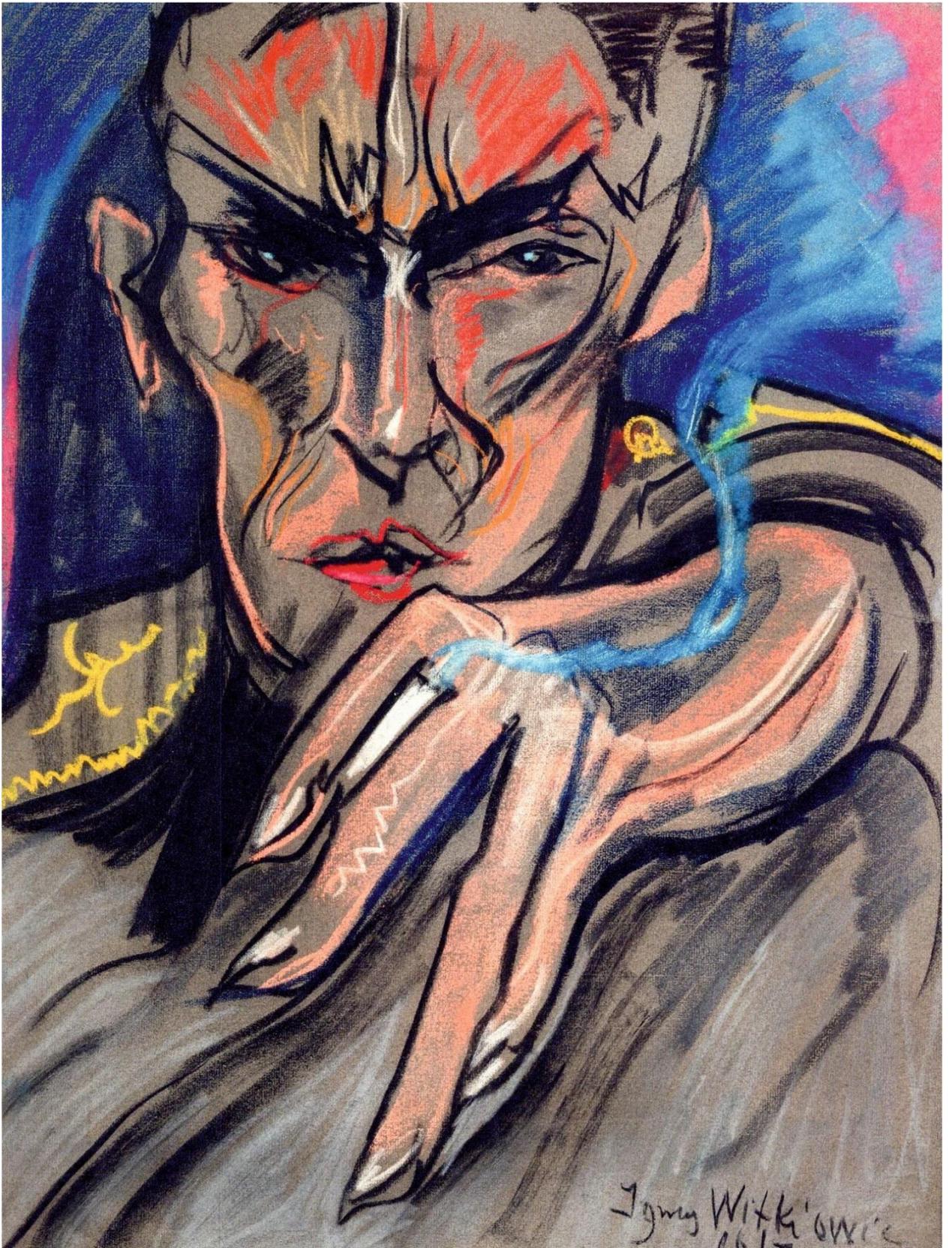
121. С. И. Виткевич. Взбесившийся граф.
1918. Бумага, пастель. 64,5×49.
Частное собрание.



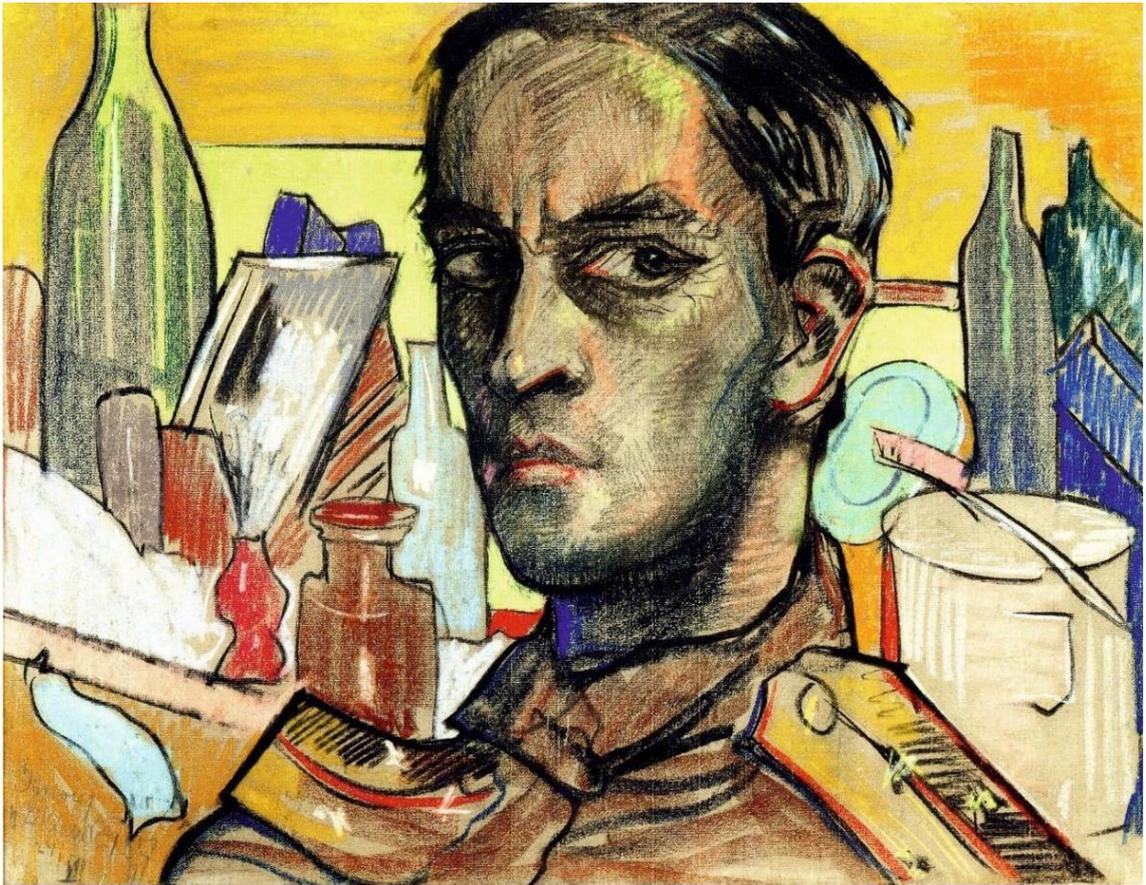
122. С. И. Виткевич. Портрет солдата.
1916. Бумага, пастель, уголь. 62×47,5.
Областной музей, Жешув, Польша.



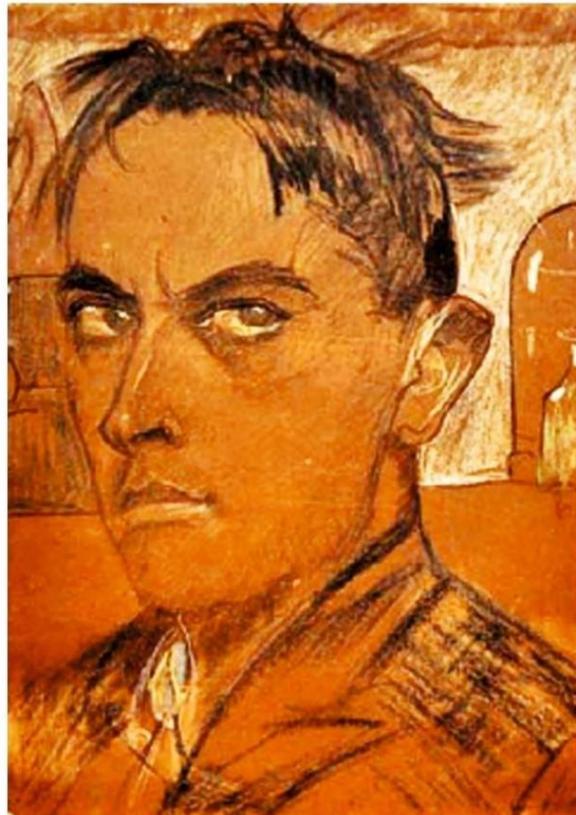
123. С. И. Виткевич. Портрет офицера.
1916. Бумага, пастель, уголь. 60,5×42.
Частное собрание Леха Эмфазы
Стефанского, Варшава, Польша.



124. С. И. Виткевич. Портрет офицера (Рембовский?).
1917. Бумага, пастель. 61.5×47. Национальный музей,
Краков, Польша.



125. С. И. Виткевич. Автопортрет в мундире Павловского полка
24 июля 1917. Бумага, пастель, уголь. 48×62,3. Частное собрание.



126. С. И. Виткевич. Автопортрет. Около 1915-1918.
Бумага, пастель, уголь. 42,8×30,5.
Музей Яцека Мальчевского, Радом, Польша.



127. С. И. Виткевич. Мужской портрет (Зенон Хорошчо?). 3 сентября 1917. Бумага, пастель, уголь. 61,5×47. Частное собрание.



128. С. И. Виткевич. В. Груберский. 1916. Бумага, пастель. 44,5×48. Частное собрание, Варшава, Польша.



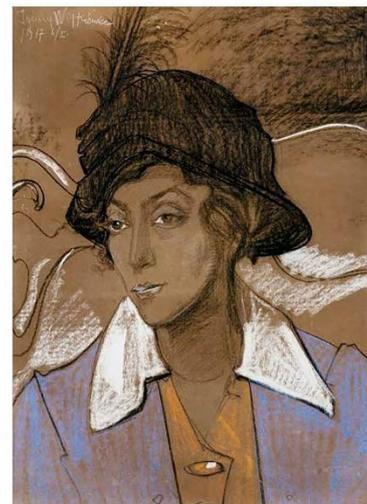
129. С. И. Виткевич. Портрет Тадеуша Мичинского, склонившегося над женской рукой. 1917. Бумага, пастель. 49×64,5. Институт литературных исследований, Варшава, Польша.



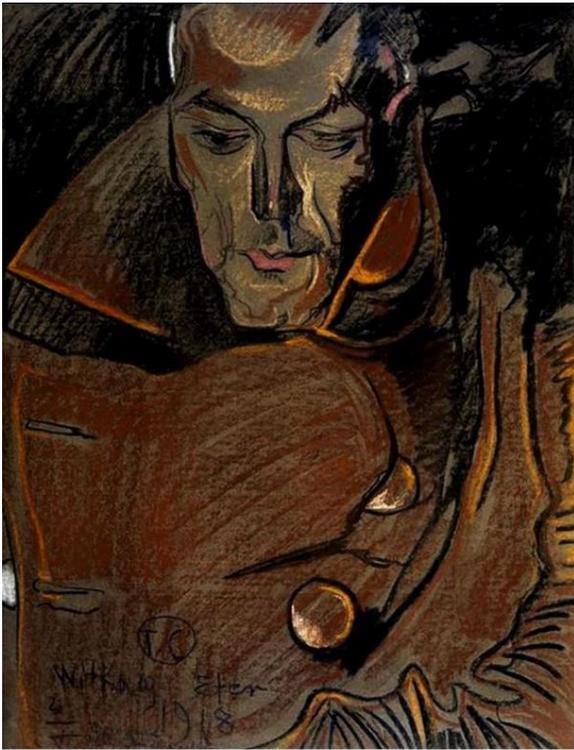
130. С. И. Виткевич. Портрет Марии Проневич. 1917. Бумага, пастель. 55×43. Частное собрание.



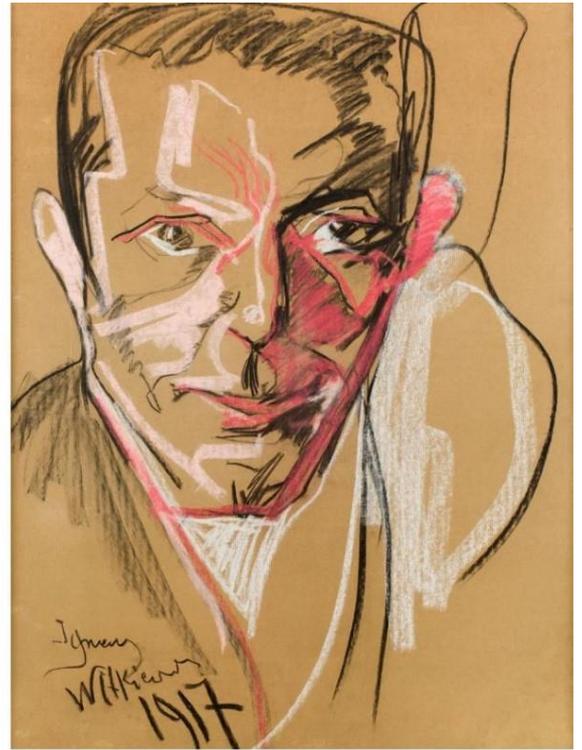
131. С. И. Виткевич. Портрет В. Груберской. 1916. Бумага, пастель. 65×50,5. Частное собрание, Польша.



132. С. И. Виткевич. Портрет Ванды Марии Скаржинской. 01 июня 1917. Бумага, пастель. 59×43. Частное собрание.



133. С. И. Виткевич. Портрет офицера (эфир). 4 июня 1918. Бумага, пастель. 62×48. Национальный музей. Варшава. Польша.



134. С. И. Виткевич. Мужской портрет. 1917. Бумага, пастель. 64,8×49,3. Частное собрание.



135. С. И. Виткевич. Композиция с лебедями. 1916. Бумага, пастель, уголь. 49×64. Областной музей, Люблин, Польша.



136. С. И. Виткевич. Композиция с бородатой фигурой. 1916.
Бумага, пастель. 46×63. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.



137. С. И. Виткевич. Композиция с белыми фигурами у дерева, ок. 1917.
Бумага, пастель. Музей литературы им. А. Мицкевича, Варшава, Польша.



138. С. И. Виткевич. Композиции с двумя фигурами. Около 1916.
Бумага, пастель. 49×64. Областной музей, Люблин, Польша.



139. С. И. Виткевич. Монолог могильщика. 10 сентября 1916. Бумага,
пастель, уголь. Областной музей, Краков, Польша.



140. С. И. Виткевич. Композиция с женскими фигурами.
1917-1920. Холст, темпера, масло. 90×74.
Национальный музей, Краков, Польша.



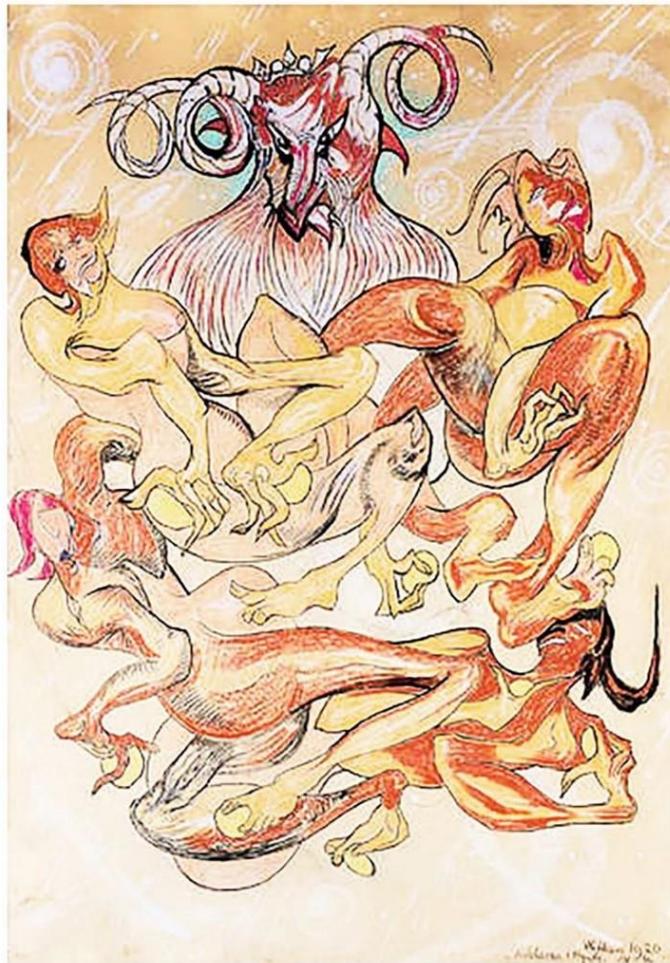
141. С. И. Виткевич. Маскарад. 1917. Бумага, пастель.
46,5×65. Областной музей, Торунь, Польша.



142. С. И. Виткевич. Композиция с двумя фигурами
(Ведьмы). 1917. Бумага, пастель. Частное собрание.



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



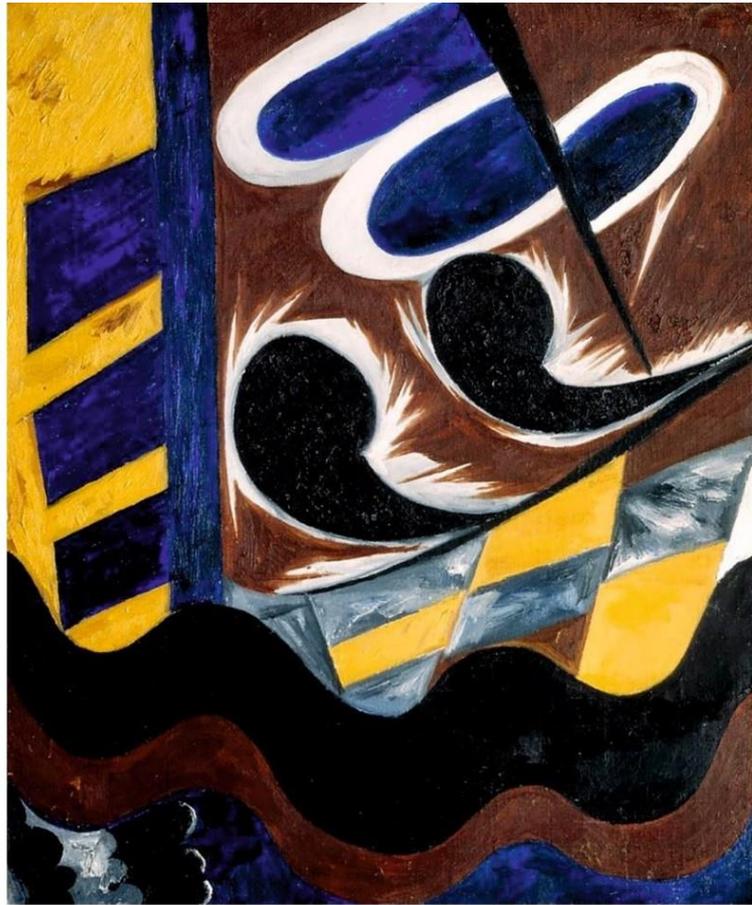
144. С. И. Виткевич. Альдебаран и Плеяды. 1920. Бумага,
пастель. Частное собрание Гжегожа Синко, Польша.



145. Елена Гуро. Ростки. 1906-1907. Холст, масло. 71,5×14,2.
Музей петербургского авангарда (дом М. В. Матюшина), Санкт-Петербург.



146. С. И. Виткевич. Азот, фосфор и мышьяк. 1918. Бумага,
пастель, акварель, гуашь. 46,5×61,5. Частное собрание.



147. Н. Гончарова. Электрический орнамент.
1914. Холст, масло. Государственная
Третьяковская галерея, Москва.



148. Н. Гончарова. Пустота. 1914. Холст, масло, гуашь.
80×106. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

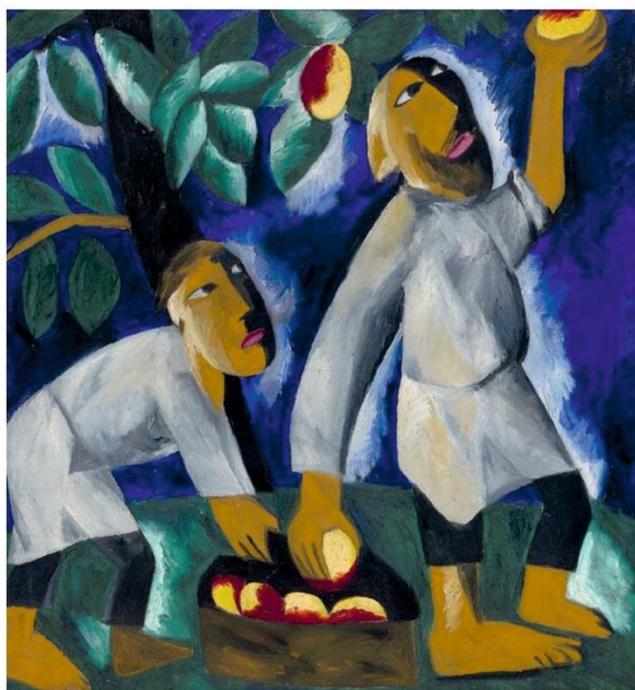


149. С. И. Виткевич. Кастор и Поллукс (Близнецы). Серия
Астрономические композиции. 24 мая 1918. Бумага, пастель.
48,5×62,5. Национальный музей, Краков, Польша.

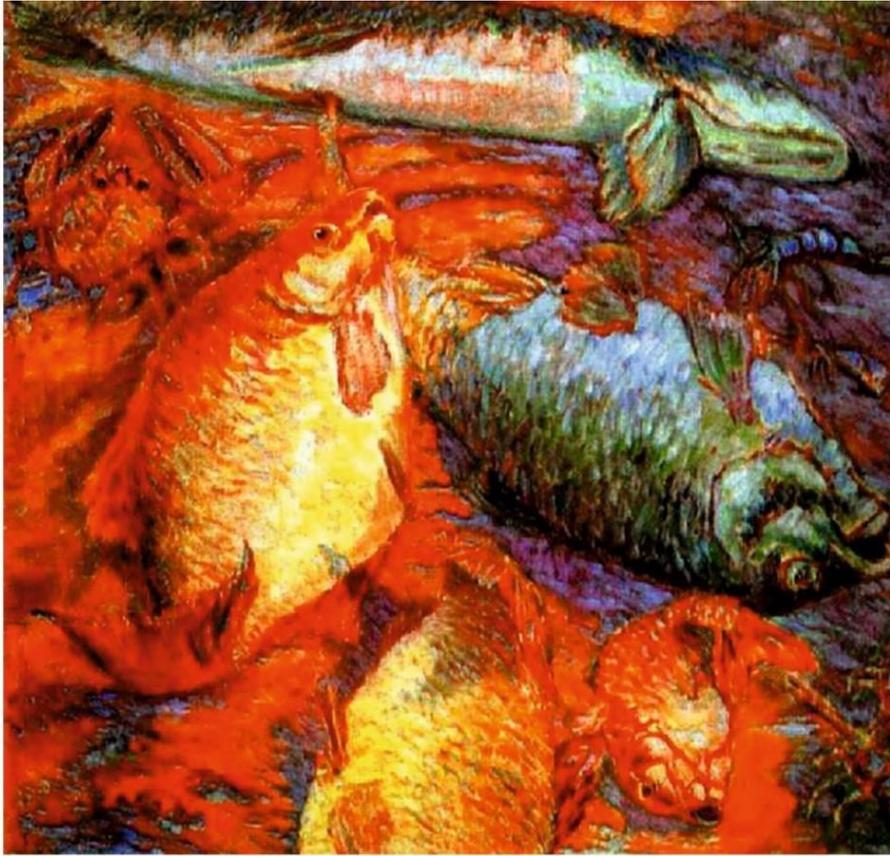
3.2.2. Новый подход к цвету



158. Виткевич. С.И. Композиция. 17 февраля 1917.
Картон, пастель. 49х64. Музей литературы
им. А. Мицкевича, Варшава, Польша.



159. Гончарова Н. Крестьяне, собирающие яблоки.
1911. Холст, масло. 98×104.5. Государственная
Третьяковская галерея, Москва.



152. М. Ларионов. Рыбы при заходящем солнце. 1904.
Холст, масло. 100×95,5. Государственный русский музей.
Санкт-Петербург.



153. С. В. Виткевич. Хамелеон. Серия Астрономические композиции. Первая половина 1918. Бумага, пастель.
47,6×62,5. Национальный музей, Краков, Польша.



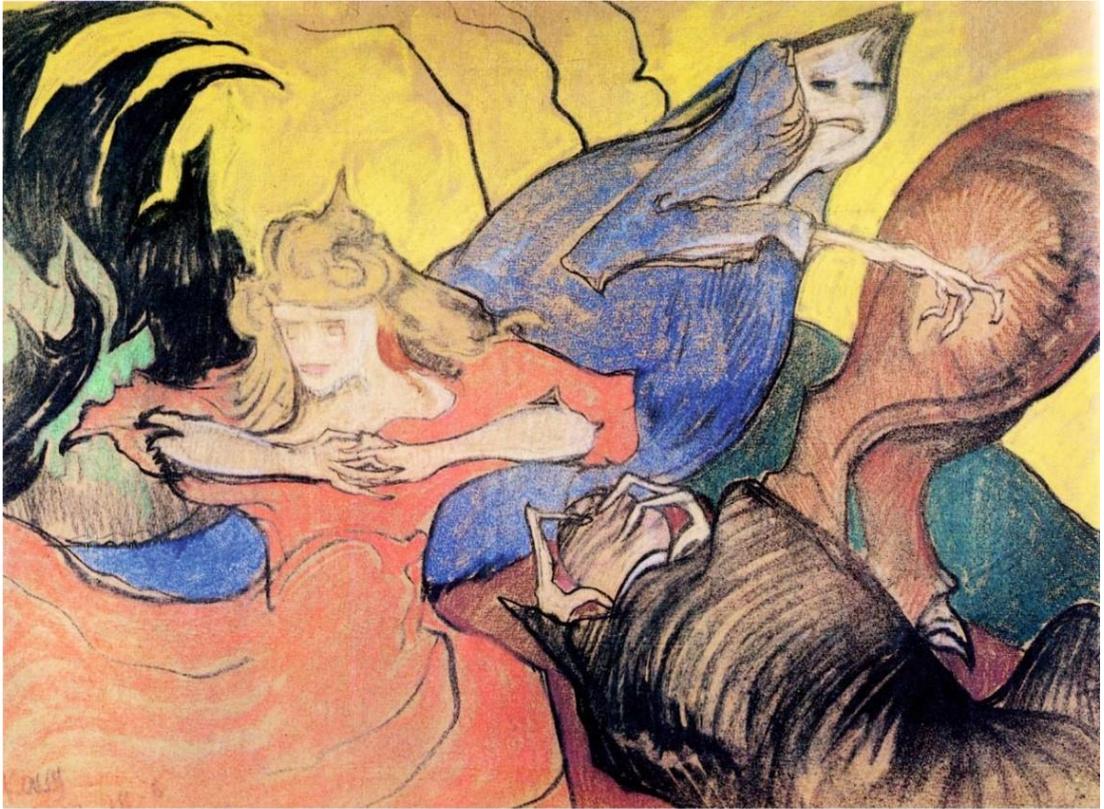
154. С. И. Виткевич. Лев и Геркулес (?) с автопортретом.
 Серия Астрономические композиции. Первая половина 1918.
 Бумага, пастель. 60,2×45. Городская и областная публичная
 библиотека им. С. Сташица, Щецин, Польша.



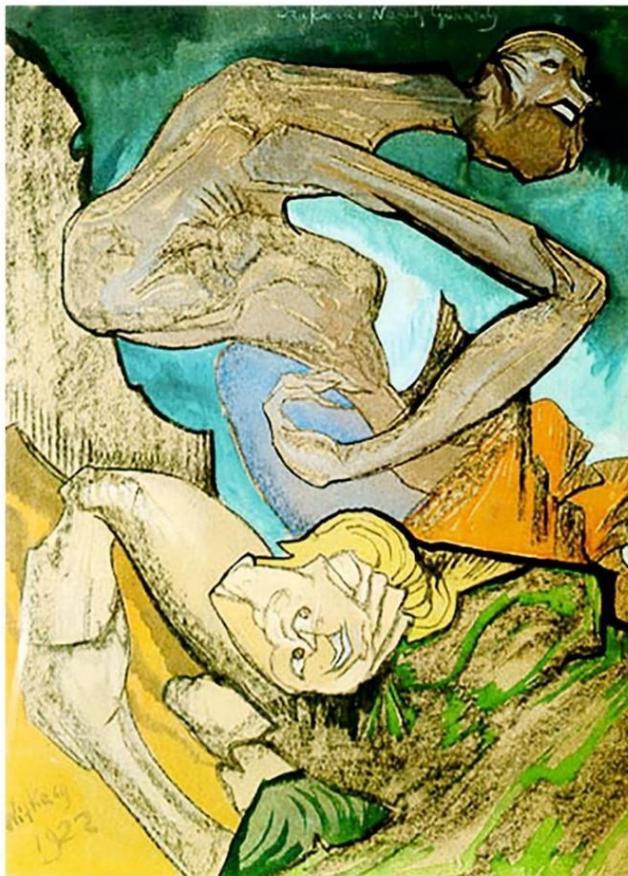
155. С. И. Виткевич. Комета Энке. Серия Астрономические композиции. Первая половина 1918. Бумага, пастель. 48×61,5. Собрание Марии Самардак-Бонецкой, Варшава, Польша.



156. С. И. Виткевич. Зеленый глаз, 1918. Бумага, пастель. 50×70. Музей искусств, Лодзь, Польша.



157. С. И. Виткевич. Композиция. Около 1917. Бумага, пастель. 49×64.
Музей литературы им. А. Мицкевича, Варшава, Польша.



158. С. И. Виткевич. Поиск новой звезды. 1922.
Бумага, акварель, гуашь, пастель. 63×45.5.
Национальный музей, Варшава, Польша.



159. С. И. Виткевич. Испытание Святого Антония II. 1916-1921. Холст, масло, темпера. 74,5×90. Национальный музей, Краков, Польша.



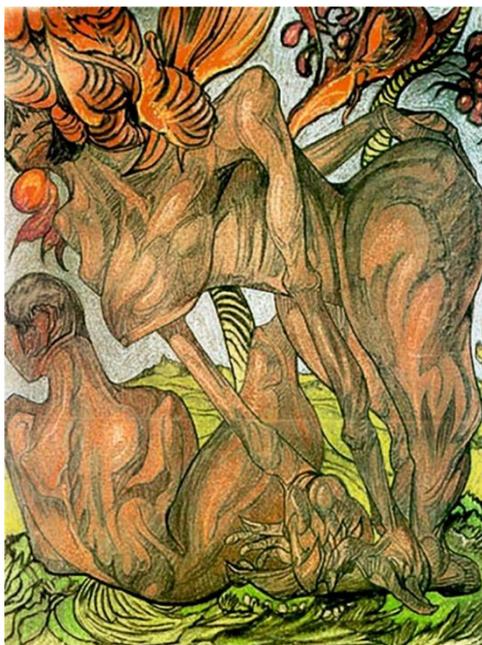
160. А. Лентулов. Звон. Колокольня Ивана Великого. 1915. Холст, масло, бронзовая и серебряная краска, наклейки из фольги. 213×211. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



161. В. Кандинский. Композиция №VII. 1913. Холст, масло.
200×300. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Иллюстрации к главе 4. ТЕНДЕНЦИИ РУССКОГО АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВИТКАЦИЯ ПОСЛЕ ВОЗВРАЩЕНИЯ В ПОЛЬШУ

4.1. Онтологический аспект живописных композиций Виткеция 1918–1924 годов и поиски универсального художественного языка русских авангардистов 1910-х годов



170. Виткевич С.И. Искушение Адама. 1920. Бумага, пастель. 65,5×48,8. Национальный музей, Варшава, Польша.



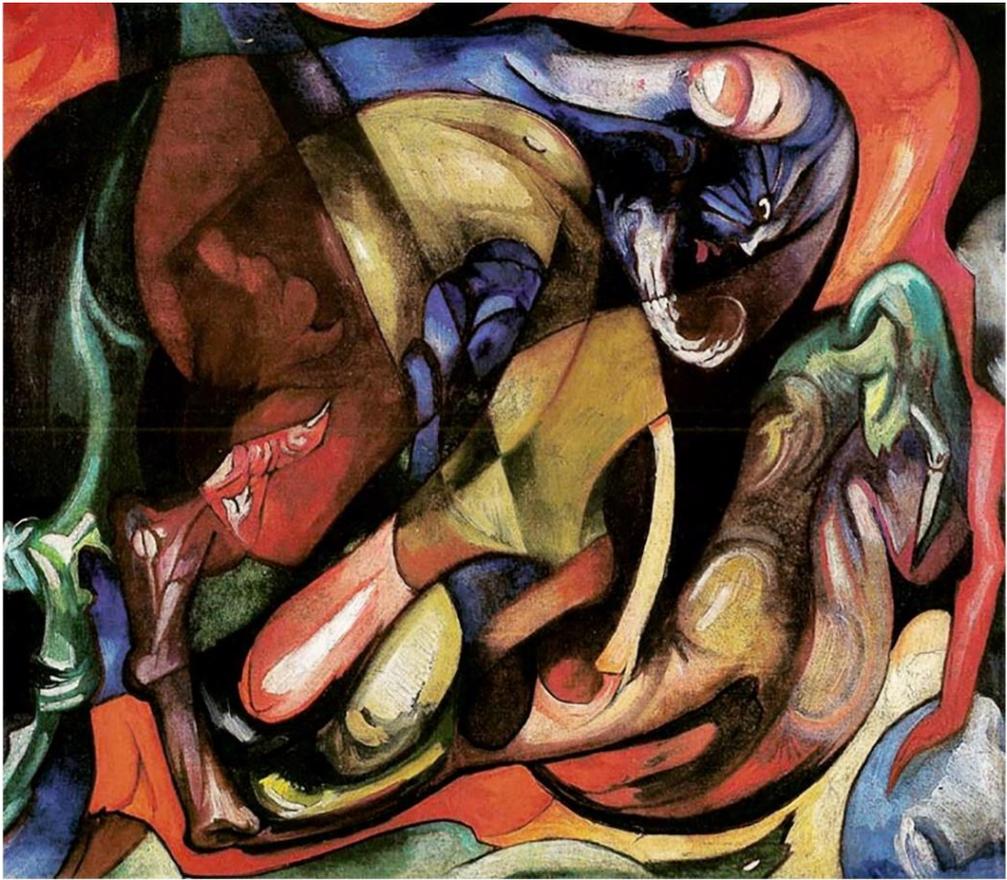
171. Виткевич С.И. Композиция. 1921. Бумага, пастель. 64×51. Национальный музей, Краков, Польша.



172. Виткевич С.И. Композиция. 1920. Бумага, пастель. 52,2×47. Частное собрание, Польша.



173. Виткевич С.И. Композиция со слоном. 1922. Бумага, пастель. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Стефана Околовича, Польша.



167. С. И. Виткевич. Юпитер, превращающийся в быка, 1921.
Холст, масло. 77×91. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.



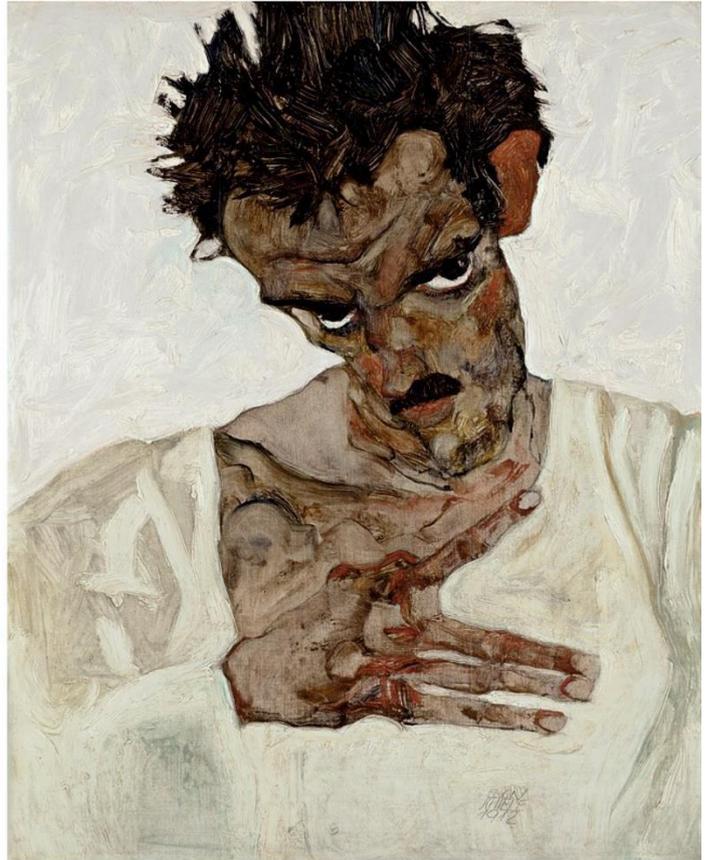
168. С. И. Виткевич. Визит к радже. 1919-1921.
Холст, масло. 77,5×90. Областной музей, Торунь, Польша.



169. С. И. Виткевич. Кит и Андромеда (?). Цикл «Астрономические композиции». Первая половина 1918. Бумага, пастель. 46×62. Частное собрание.



171. Эгон Шиле. Автопортрет с рукой, поднятой над головой. 1910. Бумага, акварель. 45,1×31,7. Частное собрание.



170. Эгон Шиле. Автопортрет с опущенной головой, 1912. Холст, масло. 42,2×33,7 Музей Леопольда, Вена, Австрия.



172. Эгон Шиле. Автопортрет на корточках. 1913. Бумага, перо, акварель. Музей современного искусства, Стокгольм, Швеция.



173. С. И. Виткевич. «Марыся и Бурек на Цейлоне». 1920-1921.
Холст, масло. 83x90. Национальный музей. Краков. Польша



174. С. И. Виткевич. «Композиция с носорогом». 1918.
Холст, масло. 65x85, Частное собрание.



175. С. И. Виткевич. «Всеобщее замешательство». 1920.
Национальный музей, Краков, Польша.



176. С. И. Виткевич. Рубка леса. (Борьба), 1921-1922.
Холст, масло. 99×108. Музей искусств, Лодзь, Польша.



177. С. И. Виткевич. Сказка (Фантазия), 1921-1922. Холст, масло. 74,5×150.
Национальный музей, Варшава, Польша.



178. С. И. Виткевич. Сотворение мира. 1921-1922.
Холст, масло. 115×170. Музей искусств, Лодзь, Польша.



179. С. И. Виткевич. Борьба чудовищ. 1922. Холст, масло.
91×115. Национальный музей, Краков, Польша.



180. С. И. Виткевич. Борьба. 1920. Холст, масло.
100×150. Национальный музей, Кельце, Польша.



181. С. И. Виткевич. Утопленники. 1921. Холст, темпера. 66,6 x 88,5.
Национальный музей. Краков. Польша.

4.2. Творческий метод Виткевича и «принцип свободного копирования»

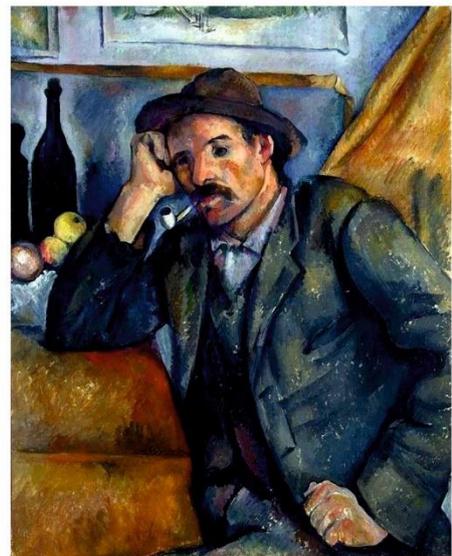
М. Ларионова



190. Наталья Гончарова. Курильщик. 1911.
Холст, масло. 100×81. Государственная
Третьяковская галерея, Москва.



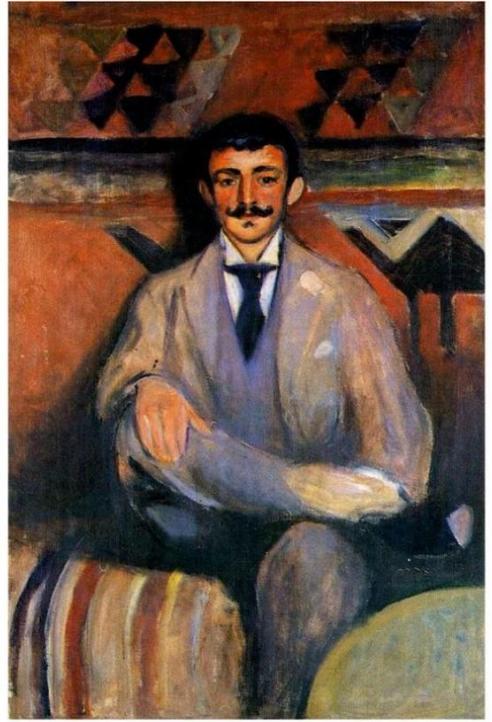
191. Винсент Ван Гог. Курильщик.
1888. Холст, масло. 62×47 см.
Фонд Барнса, Филадельфия,
Соединенные Штаты Америки.



192. П. Сезанн. Мужчина с трубкой.
1890. Холст, масло. 90×72.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



185. П. Кончаловский. Портрет художника Якулова. 1910. Холст, масло. 176×143. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



186. Эдвард Мунк. Портрет художника Якова Бартланда. 1891 – 1892. Доска, масло. 100×66. Музей Мунка, Осло, Норвегия.



187. М. Ларионов. Автопортрете в тюрбане, 1909. Холст, масло. 81×65. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



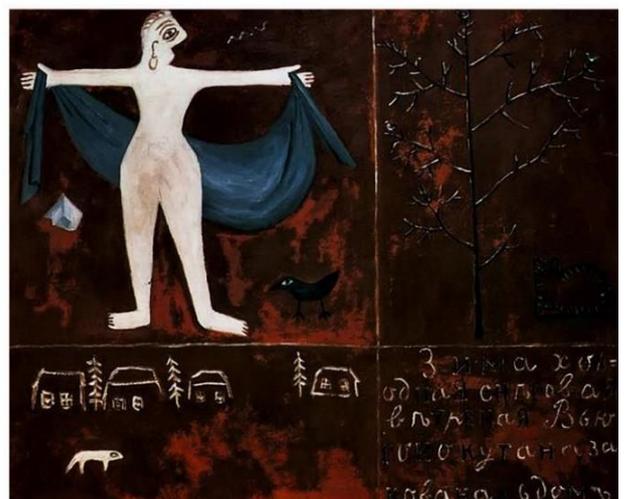
188. С. И. Виткевич. Эскибрис Софьи Стриенской. 19 марта 1920. Местонахождение не известно. Фото. 8,9×16,5. Частное собрание, Польша.



189. М. Ларионов. Весна. Времена года (новый примитив). 1912. Холст, масло. 142×118. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



190. М. Ларионов. Лето. Времена года (новый примитив). 1912. Холст, масло. Частное собрание.



191. М. Ларионов. Зима. Времена года (новый примитив). 1912. Холст, масло. Государственная



192. М. Ларионов. Осень. Времена года (новый примитив). 1912. Холст, масло. 136,5×115. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Франция.



193. К. Малевич. Купальщик. 1911. Бумага, гуашь. 69х105. Городской музей, Амстердам, Нидерланды.



194. С. И. Виткевич. Эскибрис Анны Синко.
1920. Бумага, тушь, гуашь. 14,2×10,2. Библиотека
Ягеллонского Университета, Краков, Польша.

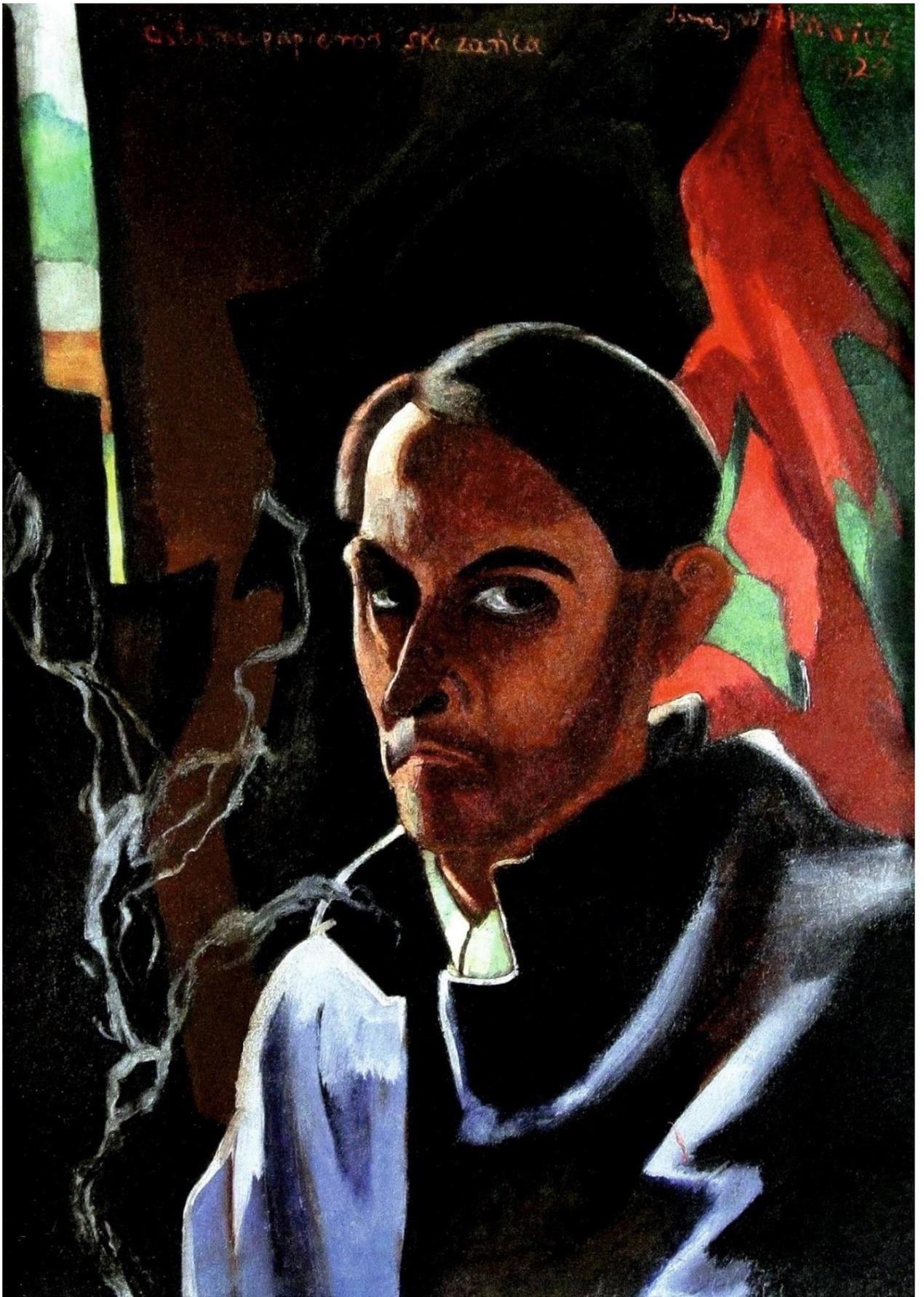


195. М. Шагал. Над городом. 1914-1918.
Холст, масло. 141×197. Государственная
Третьяковская галерея, Москва.

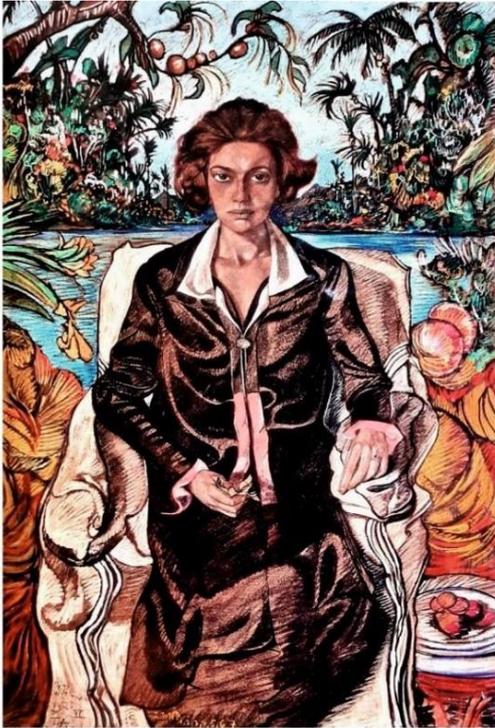
4.3. Радикализм портретной фирма «С.И. Виткевич» (1925–1939) как отражение нонконформистских стратегий поведения художников русского авангарда начала XX века



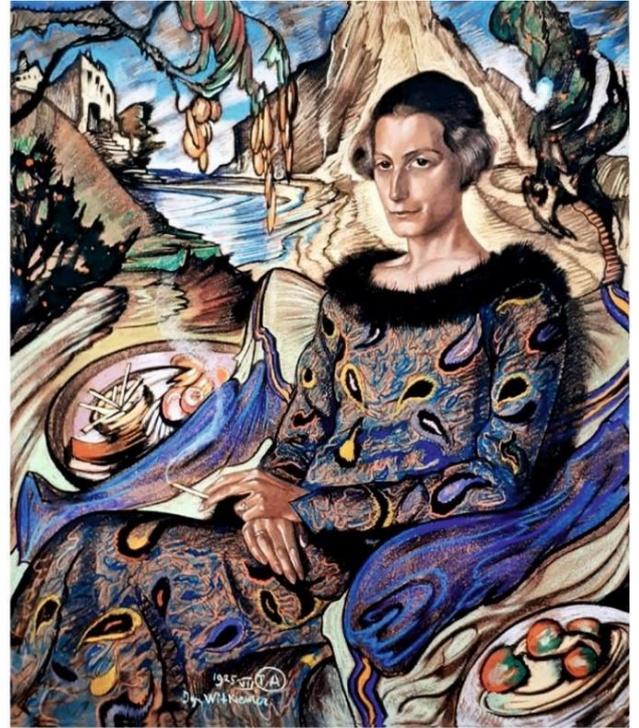
196. С. И. Виткевич. Портрет Д. Filosofova.
Июнь 1932. Бумага, пастель. Частное собрание.



197. С. И. Виткевич. Автопортрет. Последняя сигарета приговоренного.
1924. Холст, масло. 72×51. Музей литературы, Варшава, Польша.



198. С. И. Виткевич. Портрет Ядвиги Виткевич. Июнь 1925. Бумага, пастель. 146×87. Городская и областная публичная библиотека им. С. Сташица, Щецин, Польша.



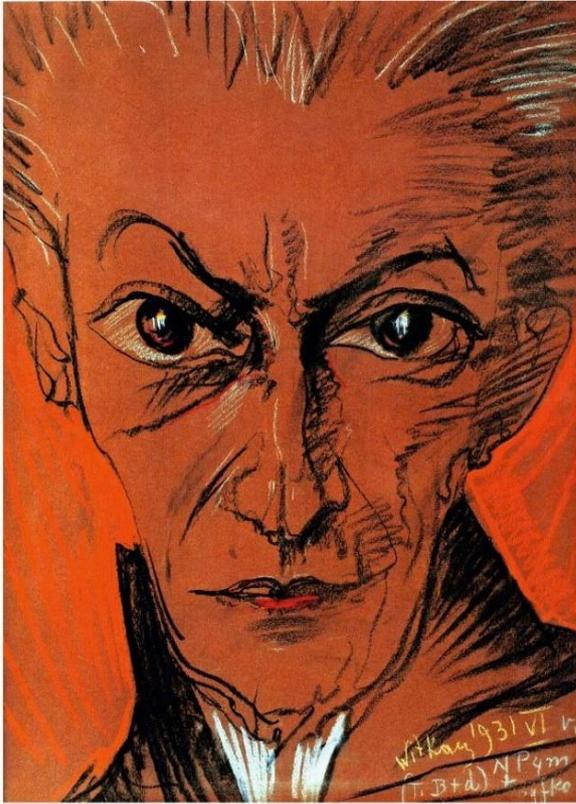
199. С. И. Виткевич. Портрет Марии Навроцкой. Июль 1925. Бумага, пастель. 115×99. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.



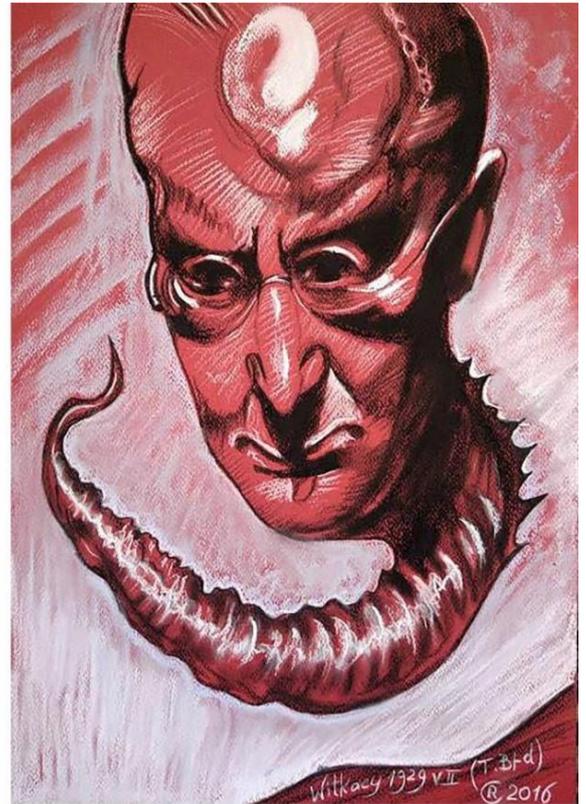
200. С. И. Виткевич. Портрет Анны Навроцкой. 1925. Бумага, пастель. 64×47. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.



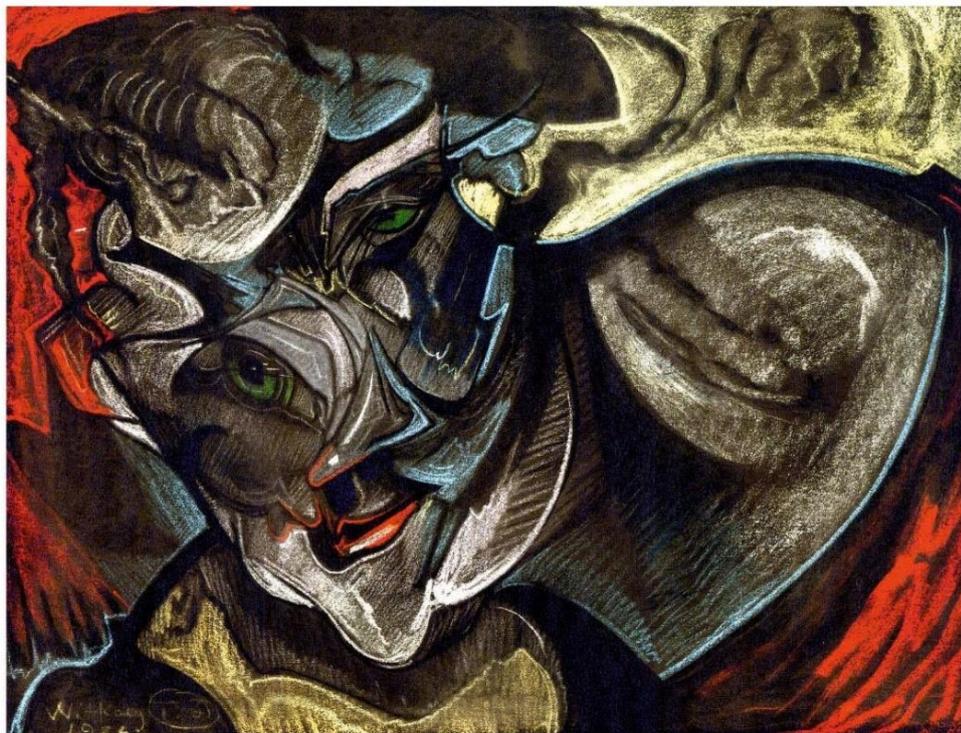
201. С. И. Виткевич. Портрет Софии Навроцкой. 1928. Бумага, пастель. 69×50. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.



202. С. И. Виткевич. Портрет Проспера Шмурло. 1931. Бумага, пастель. 63,5×47,7. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.



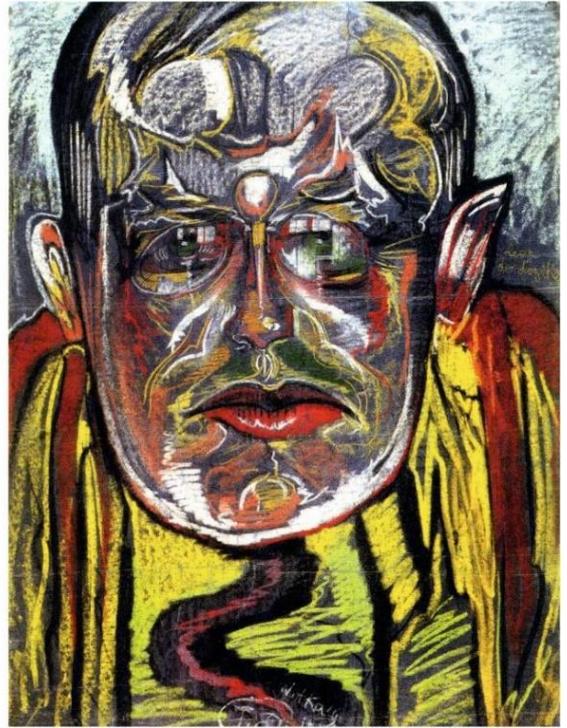
203. С. И. Виткевич. Теодор Бялыницкий-Бируля, с хвостом, в полете. 27-28 июля 1929. Бумага, пастель. 64×49. Частное собрание.



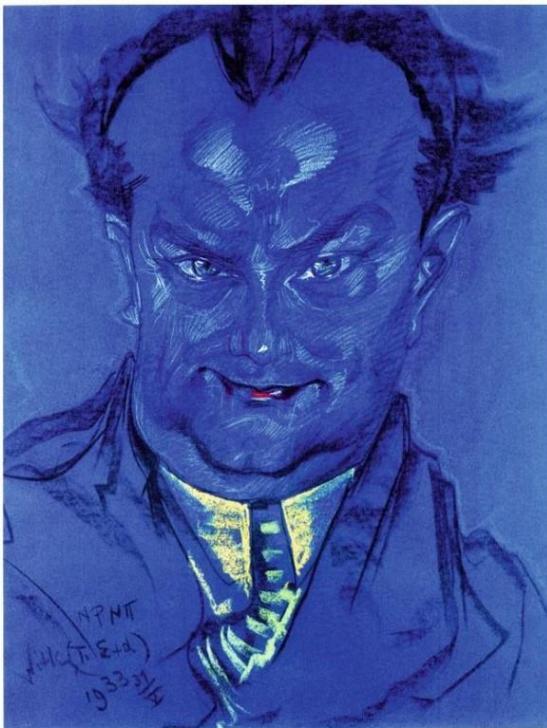
204. С. И. Виткевич. Портрет Казимеры Жулавской. 1922. Бумага, пастель. 46×61. Частое собрание.



205. С. И. Виткевич. Портрет Леона Хвистка. 1923. Бумага, пастель. 65×48. Частное собрание.



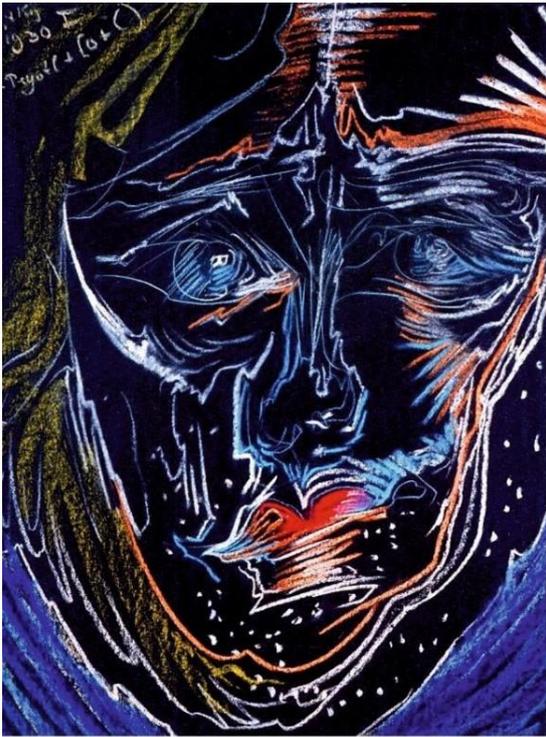
206. С. И. Виткевич. Портрет Леона Хвистка 1923. Бумага, пастель. 65×48. Музей Ягеллонского Университета им. Св. Анны. Краков, Польша.



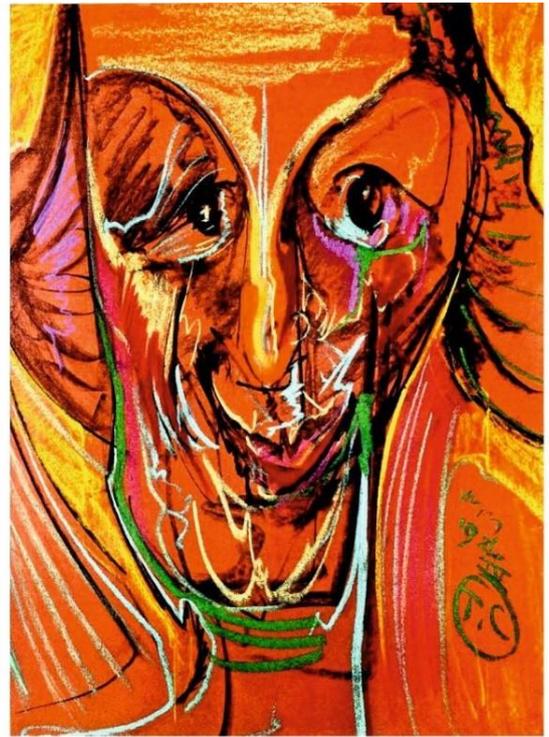
207. С. И. Виткевич. Портрет Стефана Шумана. 1933. Бумага, пастель. 65×49. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.



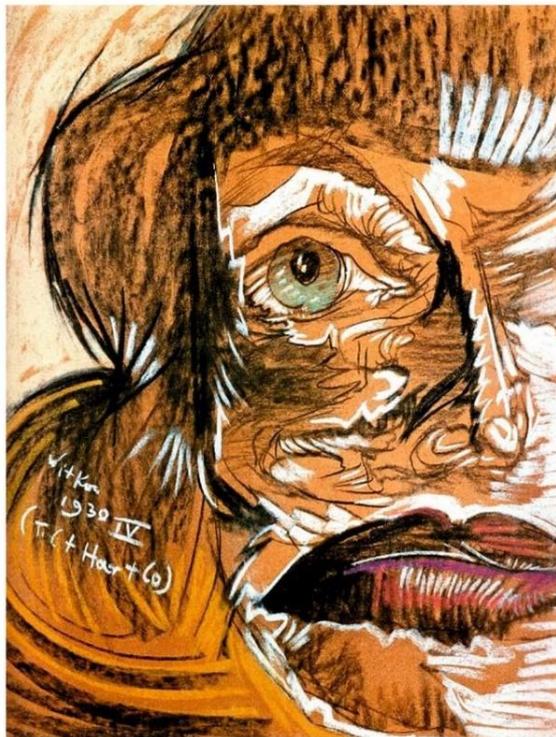
208. С. И. Виткевич. Портрет Хелены Бялыницкой-Бирули. Апрель 1930. Бумага, пастель. 66×49. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.



209. С. И. Виткевич. Портрет Эдварды Шмуглярской. 1930. Бумага, пастель. 66×50. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.



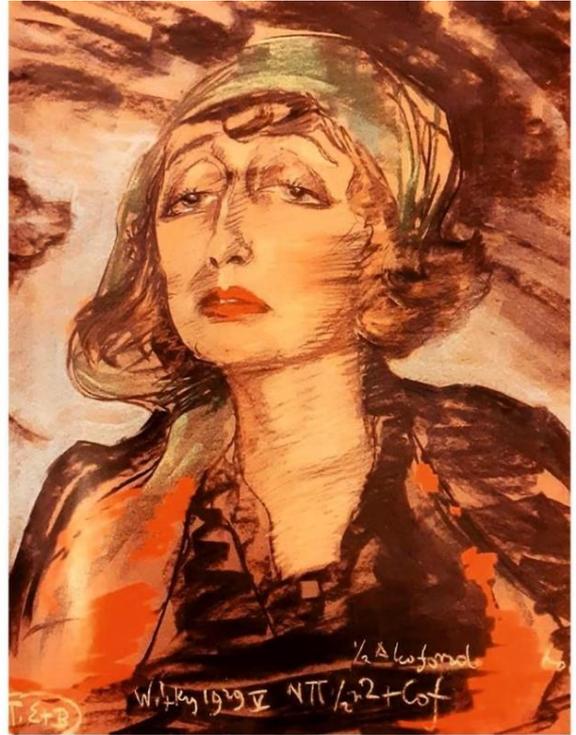
210. С. И. Виткевич. Портрет Марии Навроцкой. 1926. Бумага, пастель. 65×48. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.



211. С. И. Виткевич. Портрет Софии Крептовской. 1930. Бумага, пастель. 65×50. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.



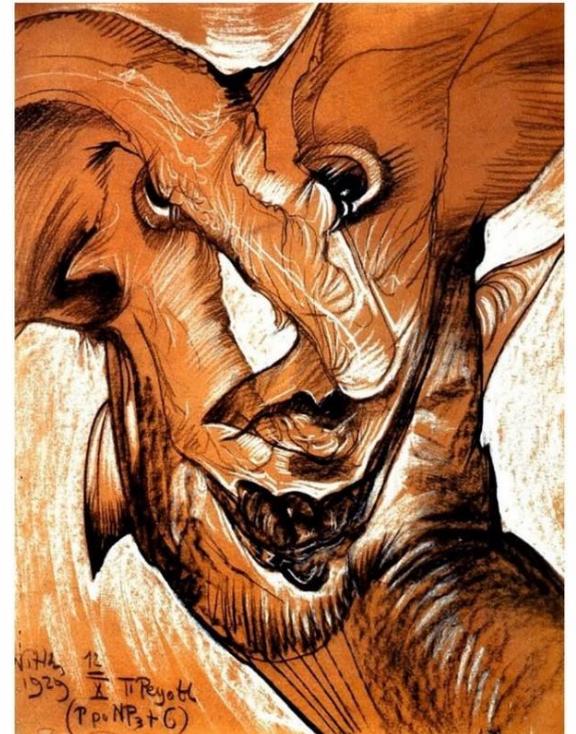
212. С. И. Виткевич. Портрет Нэны Стахурской. 1930. Бумага, пастель. 64×49. Частное собрание, Польша.



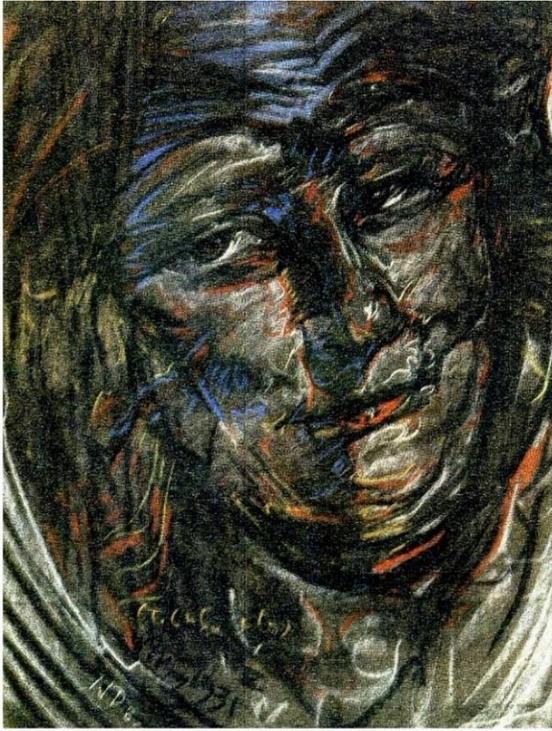
213. С. И. Виткевич. Портрет Нэны Стахурской. 10 сентября 1929. Бумага, пастель. 67×51. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.



214. С. И. Виткевич. Портрет Нэны Стахурской. 1929. Бумага, пастель. 65,5×50. Национальный музей, Познань, Польша.



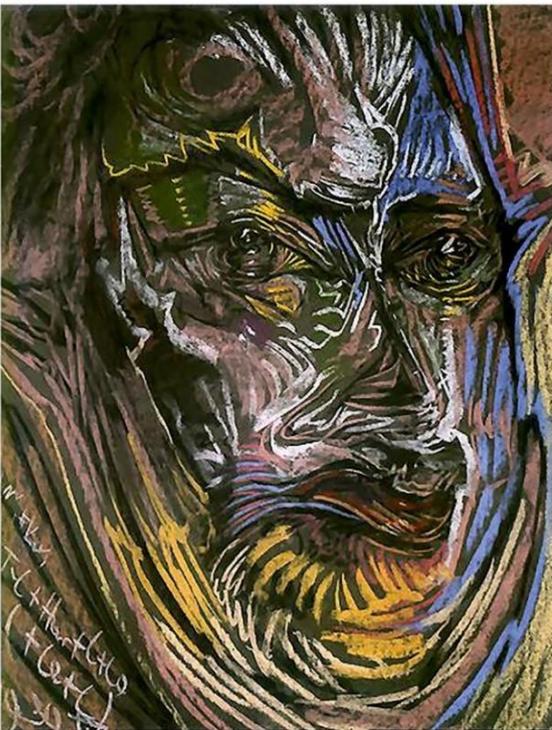
215. С. И. Виткевич. Портрет Нэны Стахурской. 1929. Бумага, пастель. 65×50. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.



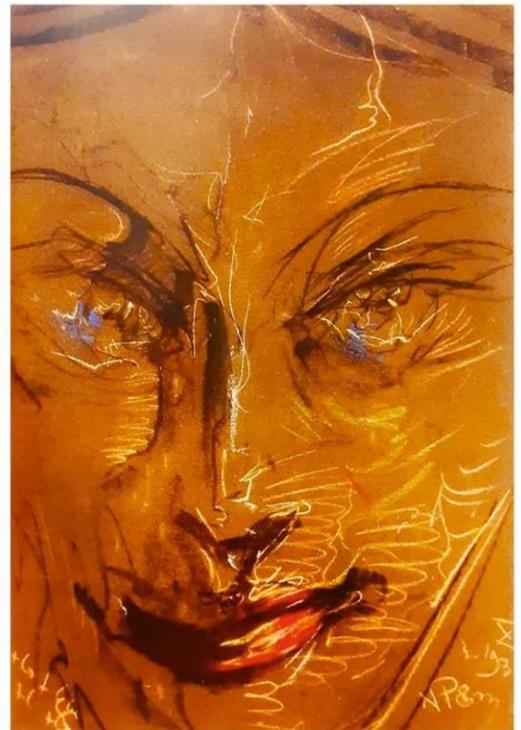
216. С. И. Виткевич. Портрет Янины Туровской (матери). 1931. Бумага, пастель. 65,5×47,4. Частное собрание, Краков, Польша.



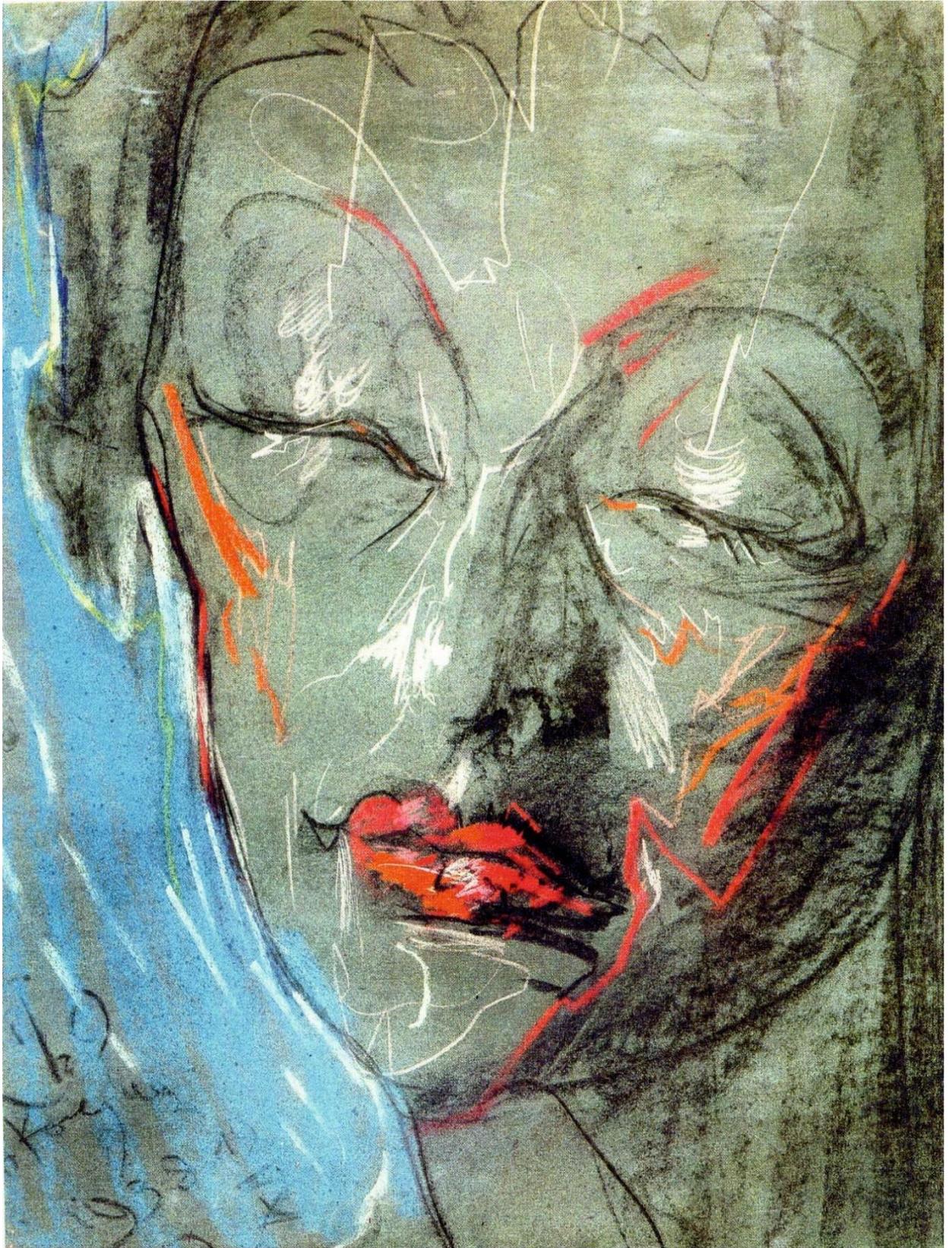
217. С. И. Виткевич. Портрет Яны Лещинского. 6 октября 1931. Бумага, пастель. 62,5×47. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.



218. С. И. Виткевич. Портрет Михаила Хроманского. 1930. Бумага, пастель. 65×50. Национальный Музей, Вроцлав, Польша.



219. С. И. Виткевич. Портрет Янины Туровской-Лещинской. Октябрь 1931. Бумага, пастель. 62×45. Музей Средиземноморья, Слупск, Польша.

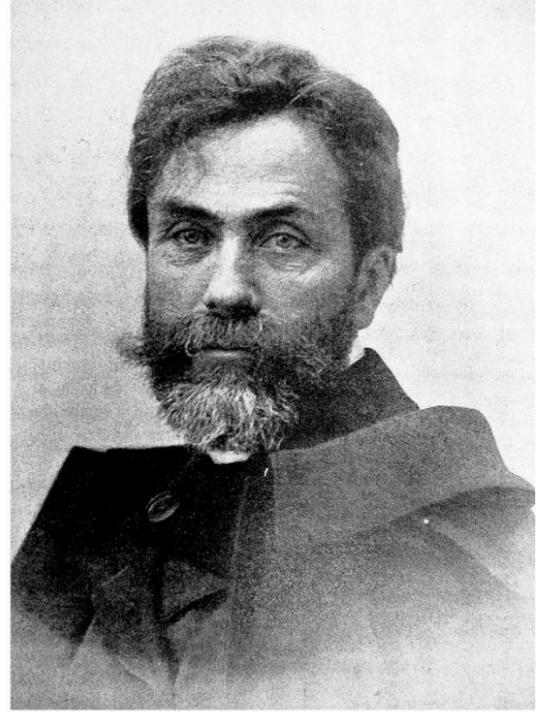


220. С. И. Виткевич. Портрет Янины Туровской-Лещинской.
1938. Бумага, пастель. 66,5×48,5. Национальный музей,
Краков, Польша.

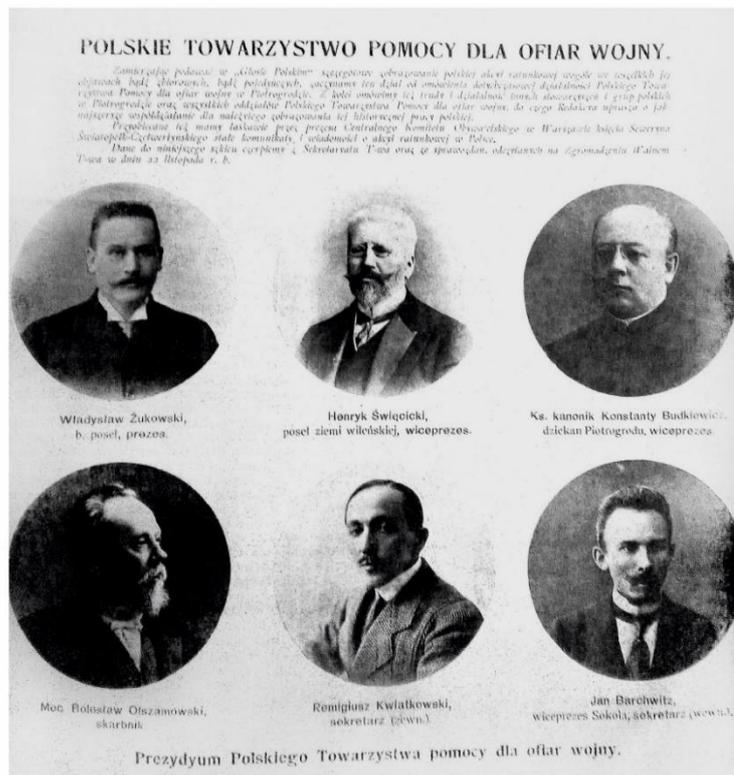
5. Петроградская Полония 1914–1918 годов (фотографии)



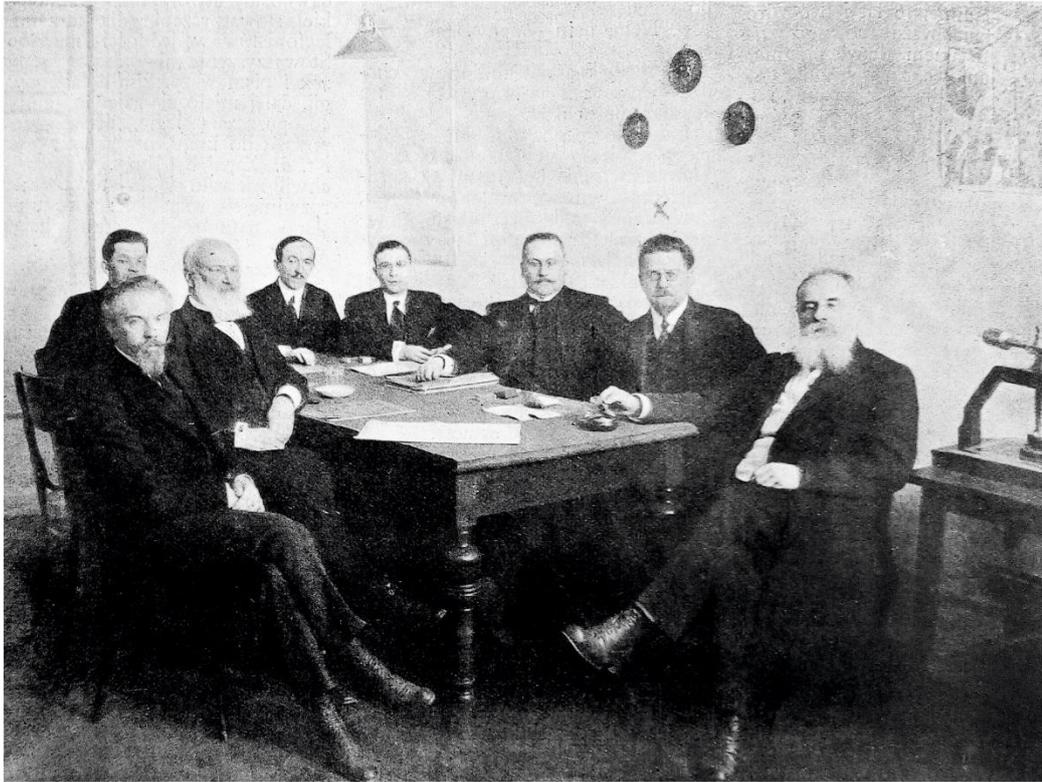
221. Владислав Жуковский.
Фотография. 1916.



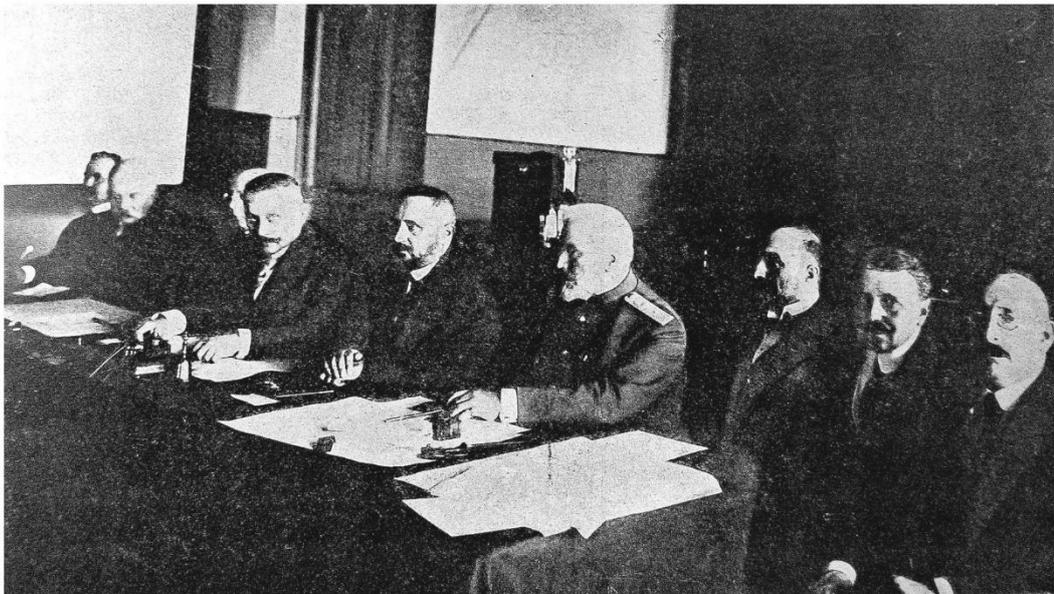
222. Станислав Виткевич.
Фотография. 1915.



223. Состав президиума ПОПЖВ.
Владислав Жуковский – председатель.
Фотография. 1915.



224. Редакционный комитет журнала "Głos Polski" на встрече с В. Реймонтом в Петрограде: проф. Ст. Залеский, Владислав Реймонт, бывш. посол, издатель Владислав Жуковский, секретарь Стефан Гростер, редактор Ремигиуш Квятковский, руководитель администрации Ян Гурецкий, член редакционного комитета, проф. Ст. Пташицкий, член ред. комитета, Гейштор. (Орфография оригинала). Фотография. 1914.



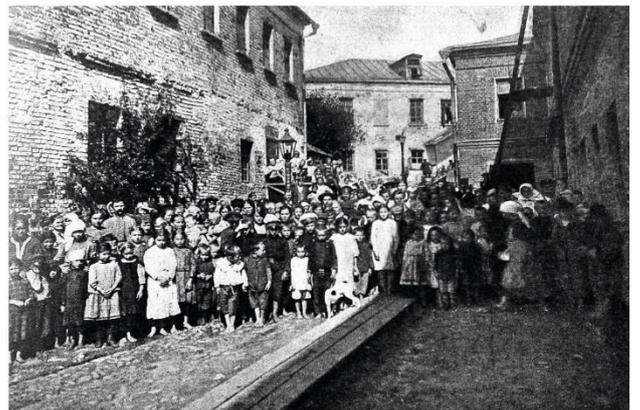
225. Польский съезд в Москве. За столом (слева направо): Владислав Грабский, А. Бабяньский, ксендз К. Будкевич, Владислав Жуковский, Ал. Ледницкий, посол Свентицкий, Генрих Левестам, А. Белле. (Орфография оригинала) Фотография. 1915.



226. Кс. Бискуп Чеплак, Я. Жуковская и Бжезинская с участниками приюта в Петрограде, который они поддерживают. Фотография. 1915.



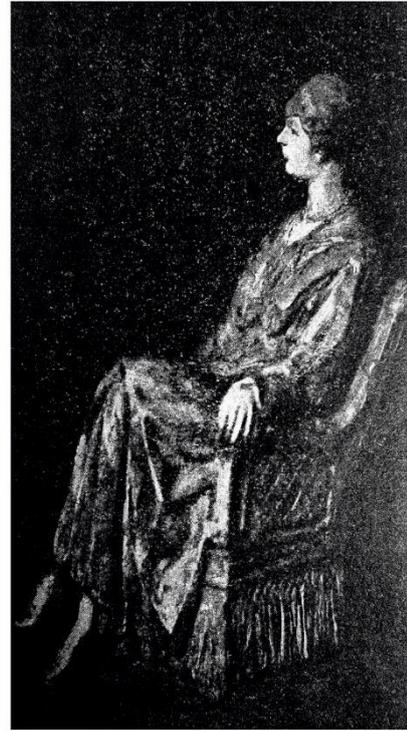
227. Приют польских беженцев на Пряжке в Петрограде. Фотография. 1915.



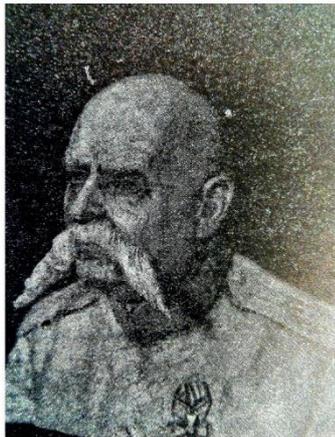
228. Польские беженцы перед приютом Морозова в Москве. Фотография. 1915.



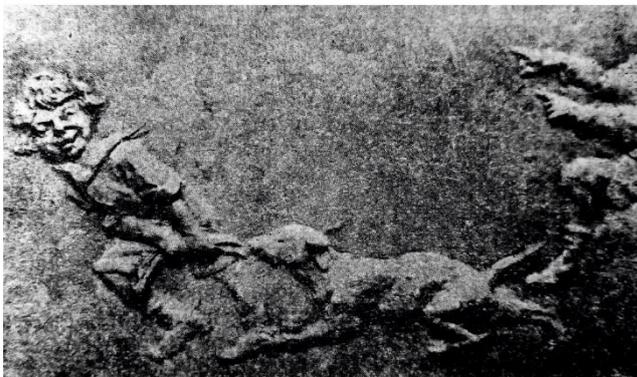
229. Владислав Груберский,
скульптор. Фотография. 1915.



232. В. Груберский. Скульптура
«Фигура дамы». Фотография. 1915.



230. В. Груберский. Скульптура
«Мужской портрет». Фотография. 1915.



231. В. Груберский. Барельеф
«Мальчик с собакой». Фотография. 1915.

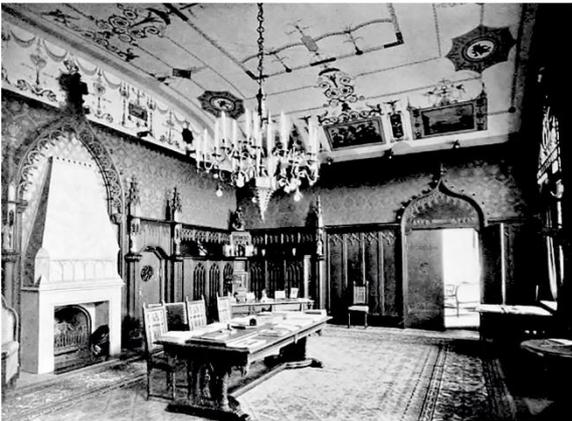


233. В. Груберский. Скульптура
«Фигура мальчика». Фотография. 1915.



234. Президиум выставки: В. И. Яцына, К. В. Недзведский (председатель), Л. Н. Берсон (тов. председ.), Б. И. Гродзенский (казначей), Я. Б. Жуковская, С. П. Гужковский (секретарь), И. Я. Ворон. (Орфография оригинала). Фотография. 1916.

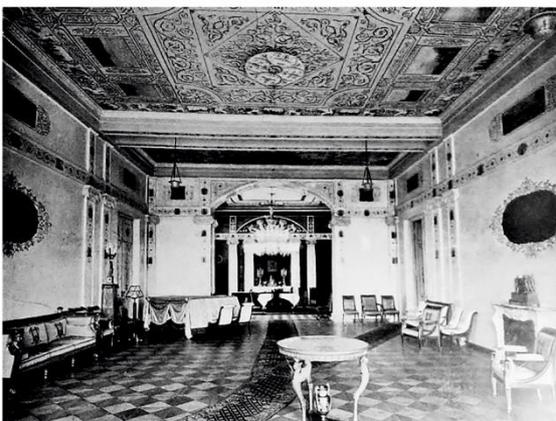
Интерьеры квартиры



235. Готический кабинет (левая сторона). Фотография. 1916.



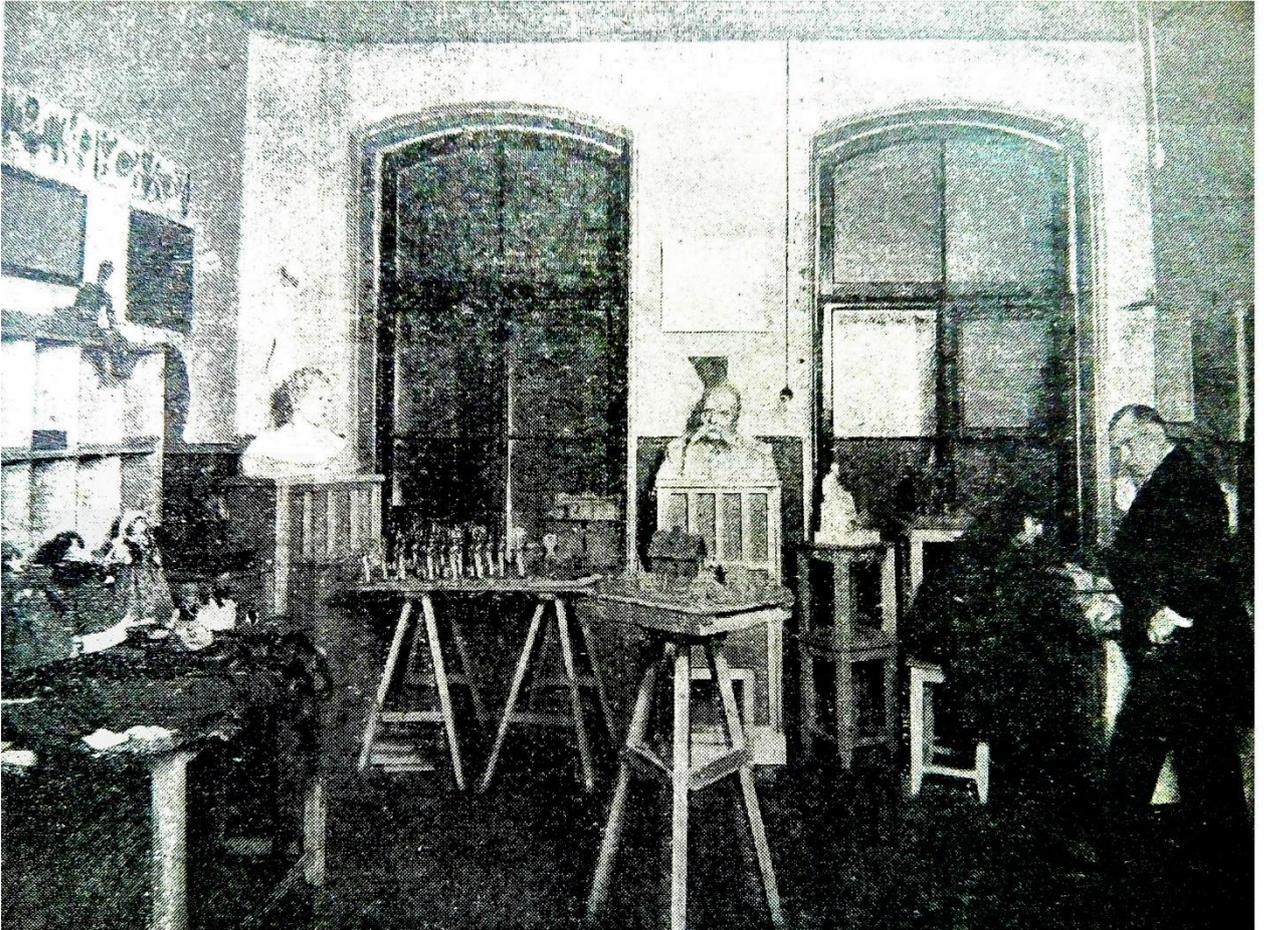
237. Готический кабинет (правая сторона). Фотография. 1916.



236. Концертный зал (по образцу Веймарского дворца). Фотография. 1916.



238. Зал саксонского фарфора. Фотография. 1916.



239. Виктория и Владислав Груберские в мастерской.
Фотография. 1916.



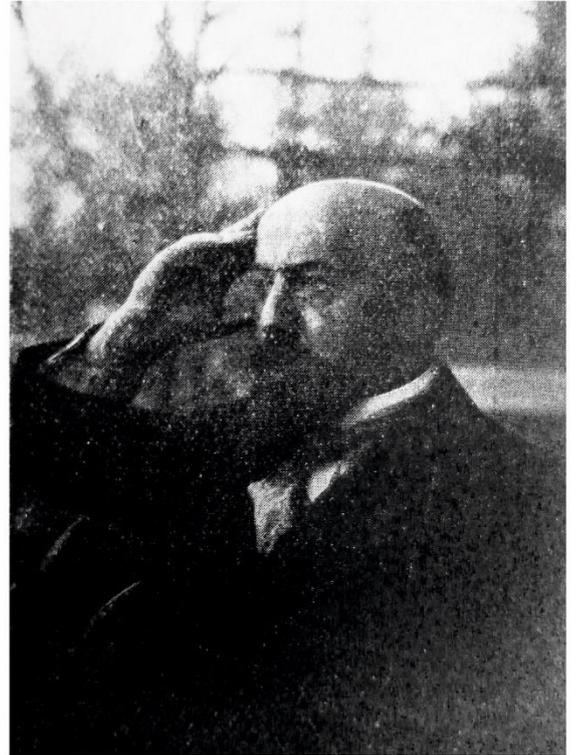
240. Художественная мастерская.
Фотография. 1916.



241. Художественная мастерская.
Фотография. 1916.



242. Художник Ян Ционглинский.
Фотография. 1914.



242. Писатель, драматург, поэт и публицист Тадеуш Мичинский.
Фотография. 1914.



243. Пианистка и организатор концертов и музыкальных программ Лицына Робовская. Фотография. 1914.



245. Художница, скульптор и общественный деятель Виктория Ивановна Яцына.
Фотография. 1916.



246. Драматический кружок «Огниско». Фотография. 1914.



247. Общество «Польский Сокол». Фотография. 1916.



248. Спектакль Петроградского польского общества памяти Генрика Сенкевича. Фотография. 1917.



249. Польский народный театр. Спектакль «Свадьба» С. Выспянского. Фотография. 1917.