

**Пластическое мышление и его типы  
в живописи русских художников-  
экспрессионистов (1900–1920-е гг.): сложение  
новой формы повествовательности**

В отечественном искусствознании до сих пор одной из сложных задач является определение круга художников, которых можно отнести к экспрессионизму. Автор данной статьи делает попытку решить эту проблему, подойдя к ней не с позиций стилевого единства, как это происходит традиционно, а в зависимости от типа пластического мышления каждого из участников этого процесса. Такой подход дает более ясное понимание процесса формообразования и стилесложения в русском искусстве начала XX в.

*Ключевые слова:* пластическое мышление художника; формотворчество; экспрессионизм; русский экспрессионизм; мастера русского экспрессионизма; русское искусство начала XX века

Elena Turchinskaya

**Plastic Thinking and its Types  
in Paintings of Russian Expressionists (1900s–1920s):  
Development of a New Form of Narrative**

In Russian art studies, one of the most difficult tasks is determining the circle of artists who can be attributed to expressionism. The author of this article makes an attempt to solve this problem by approaching it not from the standpoint of stylistic unity, as is traditionally the case, but depending on the type of plastic thinking of each of the participants in this process. This approach

gives a clearer understanding of the process of the development of a new form and style in the Russian art of the early 20th century.

*Keywords:* plastic thinking of the artist; development of a new form; expressionism; Russian expressionism; master of Russian expressionism; Russian art of the early 20th century

В процессе изучения экспрессионизма в отечественной живописи первой половины XX в. автор статьи приходит к выводу, что экспрессионистическая составляющая в живописи раннего русского авангарда была довольно сложной по составу и складывалась из различных отечественных и европейских стилевых направлений, течений и тенденций. Кроме того, стилевые (формальные) предпочтения художников (в плане заимствования, научения, осваивания тех или иных приемов и их творческой переработки, направления экспериментирования) происходили из особенностей прежде всего их собственного типа пластического мышления в творчестве. И игнорировать этот факт нельзя. Но, с другой стороны, шел активный процесс художественного формообразования, который переживало в этот период истории европейское искусство в целом и отечественное в частности: это было мощным культурным фактором структурирования мира, его упорядочивания («преобразование хаоса в порядок, аморфного – в целостное») [4, с. 13], по сути, создавалась новая художественная система.

Во многом благодаря этим особенностям формотворчества в искусстве России, на сегодняшний день одной из самых трудно-разрешимых задач остается проблема обозначения круга художников, кого бесспорно можно отнести к экспрессионистам, особенно в период его формирования и расцвета в России (1900–1920-е гг.)<sup>1</sup>. В настоящее время существует довольно устойчивое мнение, что произведения, которые можно отнести к экспрессионизму, «не выстраиваются в единую, даже пунктирную линию, оставаясь одинокими, разрозненными фактами искусства» [11, с. 27].

Выставка «Экспрессионизм в России», проходившая недавно в Государственном Русском музее, экспозиция которой была решена по принципу принадлежности художника к тому или иному художественному объединению, также не смогла ответить на этот

вопрос. Автор данной статьи предпринимает попытку выявления круга художников, относящихся к отечественному экспрессионизму, используя не стилевой признак и не принадлежность живописца к тому или другому художественному объединению, а по типу пластического мышления.

Это понятие появилось в искусствознании относительно недавно, оно не противоречит Вёльфлиновскому понятию «живописное мышление», а включает его в себя. В частности, О. А. Кривцун предлагает использовать подход с позиций пластического мышления прежде всего по отношению к современному искусству исходя из его высокой степени неопределенности [4]. Мы же попытаемся применить типологию пластического мышления, предложенную исследователем (с некоторыми корректировками) по отношению к живописи начала XX в., так как именно тогда и зарождалась эта программная неопределенность<sup>2</sup> в искусстве.

Таким образом, мы исходим непосредственно из художественной практики, что значительно облегчает весьма сложную задачу систематизации и классификации экспрессионизма в очень разнообразном (именно в этот период отечественного искусства) творчестве художников. Такой подход, кроме всего прочего, дает возможность сделать зримым сам путь поиска новой художественной формы, так как в живописи авангарда складывался новый тип повествовательности, когда сама форма пластического мышления автора должна была стать «говорящей».

В отечественном искусстве начала XX в. очень активно шел процесс формотворчества. Молодые художники вместо предметности стали использовать фигуративность в изображении, чтобы вернуться к художественно-продуктивной *неопределенности* образного языка, благодаря чему образность произведения усиливалась. В поисках нового языка искусства складывалась новая пластическая форма, а следовательно, и новые формы пластического мышления художников. «Пластическое мышление – не вербальное, не понятийное мышление, а *мышление в материале*: к примеру, работа с фактурой масляного холста, сложение его визуальности через линии рисунка, пятна, соотношения объемов, цвета и света»

[9, с. 5]. Это также выбор сюжета, особенности повествовательности. Во всех видах искусства пластическое мышление – это особое композиционное мышление, способность к построению целостной художественной формы (но при этом в основе каждого типа пластического мышления лежит определенный принцип понимания этой целостности). Все вышеперечисленное дает возможность говорить о неких сущностных характеристиках произведения, особенностях авторского художественного воображения и исполнения. «Пластическое мышление – это мышление посредством чувственных форм, объемов, линий, красок, света, тени – то есть мышление посредством всей совокупности визуальных характеристик объекта» [9, с. 5]. Оно является необходимой составляющей стиля художника (иногда пластическое мышление называют манерой художника). Здесь необходимо упомянуть мнение В. Хофмана о трех составляющих стиля: от простого подражания к манере, а затем собственно к стилю [15, с. 5].

Таким образом, пластическое мышление олицетворяет принципы формообразования, что тесно связано с процессом стилесложения. Методологически это можно обосновать как проблемный подход с точки зрения изучения природы формообразования, который на той или другой стадии развития какого-либо пластического языка вызывает к жизни тот или иной стиль, и одновременно выявление наиболее значимых в искусстве начала XX в. художественных практик<sup>3</sup>. Подобный подход активно использовал в своей преподавательской деятельности К. Малевич, утверждавший, что каждый художник обладает определенным типом пластического мышления, а конкретный автор тех или иных работ рассматривался им не в контексте его эпохи, но обсуждался в контексте цвета, линии, фактуры. Ведь пластическое мышление – это не только особая форма пластической выразительности, но и «особая формула человеческого Бытия с ее доминантами мироощущения, жизнеустройства, самосознания, самопознания, самовыражения» [9, с. 7]. Экспрессионизм, который является объектом нашего исследования, как никакое другое направление является предельно субъективным способом

воплощения формы и предельно обращен к Человеку со всеми перечисленными составляющими его мироощущения [13].

Уже на начальной стадии развития экспрессионизма стало понятно, что художникам необходимо было решить следующие задачи формотворчества: передать динамическое напряжение через динамизм формы и создать новый образ художественного пространства (изобразить новое видение мира), которое должно быть по своему характеру многовариантным и многообразным (и при этом неопределенным). «Стянутый реализмом и импрессионизмом к бытовому, к современному, к сегодняшнему, даже к сиюминутному своему аспекту, к мгновению человеческой жизни, мир должен был развернуться, расшириться, продлиться в прошлое и в будущее, то есть – *обрести способность жить в большом пространстве и в большом времени* (курсив мой. – Е. Т.)» [10, с. 167].

Все многообразие пластического мышления, существовавшее в живописи раннего русского авангарда, можно свести к некоторым общим для многих художников основным типам: «декоративность», «распредмечивание», «открытая форма», парадоксы и алогизмы, «дословное художественное письмо» (по Кривцуну) [4]. При этом необходимо отметить, что в «чистом» виде тот или иной тип пластического мышления редко существовал в творчестве какого-либо художника. Чаще это был синтез нескольких. И мы относим тех или иных художников к тому или иному типу пластического мышления в зависимости от того, который в их произведениях доминирует. Рассмотрим эти типы художественной практики на примере живописи 1910–1920-х гг. отечественных художников-экспрессионистов.

1. Первой и новой качественной характеристикой живописи становится «**декоративность**» (по мнению автора статьи, точнее было бы назвать такой тип пластического мышления «живописностью»): декоративность как в классическом смысле этого понятия, так и по отношению к декоративности красочного слоя, самой краски – тенденция, усиливающаяся с последней трети XIX и на протяжении всего XX столетия и начавшаяся еще с импрессионизма. В этом типе пластического мышления реализуется желание

художника *созидать* жизнь (он работает с «живым» красочным слоем), а не просто воспроизводить ее. Акцент делается на фактуре, технике мазка, на самом «веществе живописи» (благодаря чему и усиливается живописность), на самой живописно-пластической массе холста, что объясняется желанием насладиться чувственными энергиями искусства вне его любого идеологического наполнения. То есть чувственная основа восприятия мира в искусстве сохраняется, но иначе, чем через предметное воплощение, как это было в классическом искусстве. К ней добавляется умозрительное начало (абстрагирование). Через это раскрывается витальная сила бытия, способность к восприятию не привнесенных извне смыслов, а исключительно из самого художника, наслаждению изобретательностью пластических и цветовых решений, самой текстурой письма. Именно в этом типе пластического мышления «расцветает» природное начало живописи: живопись становится более живописной. (Ведь картина и понимается как «истина в чувственной форме».) Акцент делается на материале и цвете, появляется пластичный («мясистый») мазок, несущий присутствие (отпечаток) руки живописца.

Как уже говорилось выше, одной из основных задач создателей нового искусства была проблема изображения (поиск средств изображения) нового понимания пространства, а следовательно, и создание его нового вида, осмысления и передачи свойств этого пространства, названного Н. Тарабукиным гиперпространством. Кроме того, поиски мастеров авангарда открыли динамизм самого процесса жизни. Пришло понимание того, что жизненный процесс – это непрерывающаяся передача энергии от одного объекта к другому, от большего к меньшему и наоборот. И многообразие типов пластического мышления объясняется, видимо, осмыслением и передачей разных свойств жизненного процесса и пространства, которые находили выражение в каждом из типов пластического мышления.

Декоративность решала и утверждала существование пространства либо в виде *энергии цвета* (отсюда «варварские краски» и «бешено зеленая трава» Кандинского), либо как *энергии краски*

(мазка, красочной массы). В данном типе пластического мышления художественное пространство могло быть как знаком, так и энергией. Отсюда возникала и динамика формы. «Началось в 05 году. Михаил Ларионов раскрасил стоящую на фоне ковра натурщицу, продлив на нее рисунок» [цит. по: 3, с. 188].

В России развитие декоративности как пластического типа мышления очень активно шло в творчестве художников «Мира искусства». В постановках С. Дягилева мы видим восточные мотивы, элементы античной архаики, язычества, русского Средневековья, поданные в пародийно-карнавальная и примитивистской интерпретации, которые предстают в обновленных синтетических формах, в новой стилистической окраске, в образах, наполненных невероятной жизненной силой и энергией. Уже к 1909 г. «Русские сезоны» в Париже продемонстрировали успешный результат поисков нового. «Бледная пастельность, господствовавшая в искусстве почти два десятилетия, – писал О. Ланкастер, – была сметена колесницей варварских цветов – нефритового, зеленого, пурпурного, всеми оттенками багрового и алого, и, наконец, оранжевого с черным...» [цит. по: 7, с. 81].

Впервые это новое качество живописи в России стало очевидным (проявилось со всей силой, заявило о себе) в Москве в 1907 г. на выставке «Голубая роза», где участвовали такие художники, как Сапунов, Судейкин, Сарьян, Милиоти, Крымов, Кузнецов и др. Эта выставка явилась сенсацией в русской художественной жизни начала XX столетия. Шестнадцать молодых художников-новаторов демонстрировали здесь произведения, утверждавшие принципы символистской живописи, но, по сути, показали первые подлинно экспрессионистические работы. Вспоминая впечатления от этой выставки, лидер русских авангардистов Казимир Малевич писал: «В произведениях не видно было краски, материала. Здесь были пятна разных форм, которые издавали, подобно цветам, ароматы, которые можно было обонять...». Малевичу почудилось даже, что «гармония всего сделанного давала голубой запах» [6, с. 114]. Эта выставка имела огромное значение как переходная стадия, так как в творчестве

одного художника (например, Судейкина, Сарьяна) были как символистские, так и экспрессионистические проявления.

Так каких художников можно отнести к этому типу пластического мышления? Назовем только основных. Это, прежде всего, Гончарова, Ларионов, Явленский, Кандинский (до беспредметности), Розанова, Школьник, художники «Бубнового валета» (1910-е гг.), Д. Бурлюк, Н. Кульбин, В. Денисов, И. Пуни (1910-е), Сарьян, Петров-Водкин, Матюшин, Чупятов, ученики Петрова-Водкина, ученики Матюшина и др. В 1920-е гг. – Р. Френц, Пакулин, Тышлер, Фальк, А. Древин, А. Софронова.

Таким образом, первой в изменении пластического мышления обнаруживается такая особенность, как «педалирование» контрастности цветового решения, создание максимального цветового напряжения («варварские краски»). Проявляется цветовое неистовство («ядовитые» краски, неестественные цвета). Внутри этой тенденции происходит процесс формирования произвольного отношения к объекту изображения. Цвет начинает «говорить» и изображать, а не окрашивать изображенные предметы в характерные для них цвета.

2. **«Распредмечивание»** (дематериализация). В этом типе пластического мышления узнаваемые образы модифицируются в выразительные силуэты, а силуэты трансформируются в цветные пятна, контуры (силовые линии), блики. Такая форма пластического мышления активно разрабатывалась художниками уже в модерне («Смех», «Вихрь» Малявина). Это как бы промежуточное состояние между миметичностью и экспрессионистической абстракцией. Ее главная цель – изобразить целостное единое пространство, в котором находится всё. Началось с импрессионизма, когда живописцы начинают *рисовать красками*. При этом видно, как мастера проходят путь от обобщения до распыления предмета. Так «Бульварная Венера» Ларионова выглядит как порубленная «в капусту» фигура. Такую живопись трудно назвать «мягким» экспрессионизмом. Наоборот, здесь проявляется жесткость, смелость, решительность, мужественность. Подобная мужественность пластического мышления есть и у Гончаровой.

Распредмечивание решает задачу изображения такого свойства нового образа пространства, как проницаемость. Всё в мире проницаемо, и всякий предмет есть часть общего целого.

Процесс дематериализации предмета и создание нового образа художественного пространства происходит не только в авангардном искусстве, но и в реалистическом (и его методами). Достаточно вспомнить живопись позднего Сурикова, Ционглинского [14], раннюю живопись И. Бродского и др. «Неуклонно возрастающая в истории изобразительного искусства тяга к абстрагированию от сходства в частности приводит не к уменьшению, а к увеличению общего сходства. Количественное понятие „увеличение сходства“ означает, что в процесс сопоставления с жизнью вовлекаются все более существенные аспекты изображения, причем осуществляется переход от сопоставления воссозданного образа с внешнею воссоздаваемого явления, к раскрытию, через сопоставление внешности, внутреннего сходства явлений. <...> „Чем скупее, тем характеристичнее“ – совсем не парадокс, а математическая истина. <...> Воссоздается лишь специфическое, приравниваемое целому» [5, с. 384–385].

К художникам, которым присуще такое пластическое мышление, можно отнести практически всех живописцев (за редким исключением), но постараемся выделить основных: Татлин, Филонов, В. Бурлюк, Лентулов, Кандинский, Ларионов, Гончарова, Розанова, Ларионов, Малевич, Матюшин, Кончаловский, Лизак, Тышлер и др. Происходит выделение одного-двух основных средств выразительности, которые для художника становятся первоформой.

3. **«Открытая форма»** (намеренная незавершенность), когда используется уплотненность человеческой художественной памяти, когда она начинает активно участвовать в моделировании намеренной незавершенности композиции, в усилении значения отдельной детали или фрагмента картины, как это делали Ге, Врубель, а позже многие молодые художники: Ларионов, Пуни и др. Приемы открытой формы мобилизуют эффект домысливания, зрительской импровизации, что предопределяет особую глубину и неодно-

значность произведения. Этот прием рождается от избыточности элементов художественного языка классического искусства и осуществляет переход от предметной к знаковой, минималистичной системе изображения. Для такой формы пластического мышления характерны фрагментарность, коллажная композиция, активный акт со-творчества зрителя.

«Открытая форма» пластического мышления изображает воочию образ *безграничного и непрерывного* пространства! Пространство, которое распространяется во все стороны. Границ у такого пространства не существует. Отсюда возрастает роль фрагмента, детали, как изображенной, так и мыслимой. Благодаря этому формируется дискретное мышление, так как связи между фрагментами устанавливает сам зритель. Всё есть пространство: и «пустоты» между фигурами тоже есть фигуры. Иллюстрацией могут служить произведения Ларионова («Венера и Михаил»), Гончаровой (отсутствие деталей, которые домысливаются и тем самым обозначают себя еще с большей силой), Шагала, Кандинского, Анненкова, Пуни. Все авторы делают это по-разному, но везде есть недосказанность. Отсюда происходит рождение беспредметности, приводящая к еще большей недосказанности и неопределенности. Поэтому к вышеперечисленным живописцам можно добавить Малевича, Л. Попову, Альтмана, П. Митурича, Карева, а в искусстве второй половины XX в. – творчество П. Кондратьева, Стерлигова и его учеников. В живописи 1920–1930-х гг.: Лабас, Чекрыгин (цикл «Воскрешение мертвых»), Вл. Лебедев (акварели), В. Ермолаева, Козлинский, Никритин, ленинградские графики: Н. Лапшин, В. Лебедев, Н. Тырса, А. Ведерников, А. Пахомов, В. Конашевич и многие их коллеги, чьи произведения отличаются мягкой, линейной пластикой с легкой растушевкой. Работы художников словно незакончены, эта *non finito* и есть их форма пластического мышления.

4. Пластическое мышление, основанное на **парадоксах и алогизмах** нашего мышления и культуры. В данном случае работает культ интуиции как прозрения, не опирающегося на доказательство. В русле этих практик радикально пересматривается

и по-новому трактуется понятие *художественной целостности*. Алогизмы (мышление «над умом») создают атмосферу нереального (метафизического). Такая форма пластического мышления несет в себе элементы ироничности. Главное в таком изображении – идея парадоксальности мира. При этом автор произведения использует в качестве образного языка метафору, которая выражается через гротеск. Основное художественное средство выражения – линия, поэтому для художников такого пластического мышления важен рисунок. Причем, как правило, острый и лаконичный («лаконизм детали», что находится в соответствии с основополагающими принципами классицизма [2, с. 39]). Обязательная контрастность, заведомо придающая живописному произведению максимальное *динамическое* напряжение.

Этот тип пластического мышления отражает вечный закон существования нашего мира – единство и борьбу противоположностей. Парадоксальный принцип существования всего сущего на земле: двойственность мира (мирового пространства), выход из безвыходного положения. Его можно рассматривать как возможность *прозрения нового, становящегося*.

В 1910-е гг. такой тип пластического мышления проявился в творчестве Добужинского, к подобным произведениям могут быть отнесены кубофутуристические работы русских живописцев, но только именно как русская интерпретация синтеза, выросшая из кубизма и русской футуристической поэзии с ее максимальной абстрагированностью: 1-й крестьянский цикл Малевича, полиптихи Гончаровой, «Времена года» Ларионова, полотна Шагала, Б. Григорьева, Ю. Анненкова. В живописи 1920 – начала 1930-х гг.: Н. Акимов, Н. Дормидонтов, Семен Павлов, Гусятинский, в литературе – Хармс, Ильф и Петров, Эрдман и др.

5. **«Дословное художественное письмо»** (предошущение – это пластическое выражение глубинного смотрения, его квинтэссенция, сущностное видение). В таком видении мира происходит обнажение сущности иначе, чем через символ или знак. Такая форма пластического мышления – это мягкая соединительная ткань, скорее предошущаемая, чем видимая (аб-

страктная живопись, арабески и т. п.). Именно она и приводит к созданию беспредметной живописи и открытию нового образа художественного пространства – гиперпространству – открытому пространству, пространству как энергии. Открытие такого языка живописи происходит уже в 1910-е гг.: Кандинский, Ларионов, Малевич. Матюшин, Попова, Экстер, Розанова (беспредметные работы), Гончарова (также беспредметные работы), Филонов, Татлин, Родченко, Степанова, Д. Штеренберг. Выразительными средствами при этом служат: предельная обобщенность, экономия художественных средств (первоформа), огромная роль света. Мы видим, что русская живопись развивается от многоцветья «декоративности» к свету как творящему началу. Именно в этой форме пластического мышления более всего проявляется национальная специфика искусства с его богоискательством и идеями человекообожения. Так через беспредметность – традицию русского авангардного движения – передавалась суть национального мироощущения. Во многом этим объясняется и связь искусства с русской религиозной философией.

Этот тип пластического мышления давал возможность перейти от понимания пространства как предмета через пространство как знак до пространства как энергии. Поэтому художники обращаются сначала к идеографическому построению пространства (пространство как знак), что дает им возможность через знаковую систему изображения прийти к пониманию пространства как энергии. Это не пространство вакуума, как часто трактуется, например, супрематизм, а пространство сущего (как красоты и благодати). Существует то, что есть благо [1]. Понятие красоты никуда не делось, оно перешло в более высокий разряд существования и понимания [12].

Все рассмотренные выше виды пластического мышления пересекались, влияли друг на друга, сплетались, синтезировались. Но все объединяло стремление начинающегося всеобщего и страстного протеста против всех застывших правил. «...„Маньеристское“ искусство (читай «экспрессионистическое» – *Е. Т.*) искажает и искривляет уравновешенные и общезначимые формы классики ради

более интенсивной выразительности, так что нередко фигуры длинной в десять и более голов, и фигуры эти извиваются и гнутся, будто не имеют ни костей, ни суставов; подобно тому как оно отказывается от ясного изображения пространства, характерного для „эпохи расцвета“ и основывающегося на рационально-перспективном мышлении, ради той своеобразной композиции, которая почти в средневековой манере сжимает фигуры в один подчас „невыносимо переполненный“ слой» [8, с. 67–68].

Предпринятая в данной статье попытка систематизации творчества художников по типам пластического мышления помогает:

- сгруппировать художников, схожих по смысловым и формальным характеристикам, более четко увидеть различия в их индивидуальной манере, так как каждая из форм пластического мышления раскрывала ту или другую особенность и свойства нового взгляда на мир;

- понять и увидеть (а в каких-то случаях и обнажить) процесс формообразования и стилиобразования;

- благодаря такому методологическому подходу круг художников, относящихся к тому или иному типу пластического мышления, обретает некую целостность в отношении экспрессионистического родового начала. Ведь каждый тип пластического мышления – это определенная *мыслеформа*, дающая возможность выражения огромному количеству всевозможных изобразительных вариаций. И появление различных форм пластического мышления в живописи художников-экспрессионистов в искусстве начала XX в. было не случайным. Они помогали выявить и постигнуть (понять) новые, очень неопределенные, неясно ощущаемые сущностные смыслы бытия, которые вызвало к жизни «неправильное» искусство. Через подобные формы люди обретали возможность переноситься в мир чисто умозрительных событий и субстанций, и одновременно такие формы имели свойства совершенства. Поэтому всякое изображение в произведениях отечественных живописцев 1910–1920-х гг. – это вырез из неограниченной вселенной, наполненный связями надчувственной закономерности в области

чувственного восприятия, превращенный в художественное средство, в источник художественного ощущения и значительности (при этом зритель постигает все это воочию).

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В данной статье будут рассматриваться именно два первых этапа русского экспрессионизма: 1) конец 1900-х – 1915 гг., который можно назвать временем «внешней экспрессии»; 2) 2-я половина 1910 – начало 1920-х гг.) – время «внутренней экспрессии».

<sup>2</sup> Неопределенность образного языка, происходящую от незнания этой создававшейся «новой реальности», можно считать благословенной с точки зрения эволюции искусства, как непереносимое условие развития его нового языка. Именно она вызвала к жизни в европейском искусстве активный процесс экспериментирования в области формотворчества.

<sup>3</sup> Совершенно справедливо О. А. Кривцун считает, что такой подход также помогает понять природу художественности, что весьма актуально для процесса выработки ее критериев, когда необходимо ответить на вопрос: где искусство? [4, с. 6].

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аверинцев С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М. : Наука, 1977.
2. *Арасс Д.* Деталь в живописи. СПб. : Азбука-классика, 2010.
3. *Иньшаков А. Н.* Михаил Ларионов: русские годы. М. : Гнозис, 2010. С. 188
4. *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.
5. *Лотман Ю. М.* Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 378–400.
6. *Малевич К. С.* Заметки об архитектуре // Малевич К. С. 1878–1935 : кат. выст. 1988–1989 гг. Л. ; М. ; Амстердам, 1989.
7. *Малинина Т. Г.* Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М. : Пинакотека, 2005.
8. *Панофски Э.* Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб. : Андрей Наследников, 2002. С. 67–68.

9. Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / отв. ред. О. А. Кривцун. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2019.
10. Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствознании. М. : Советский художник, 1985.
11. Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М. : Наука, 2007.
12. Турчинская Е. Ю. Супрематизм как классицистический компонент в искусстве раннего русского авангарда // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 52 : Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2009. С. 176–190.
13. Турчинская Е. Ю. Тенденции экспрессионизма в отечественном искусстве второй половины XIX – начале XX века // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 47 : Вопросы теории культуры. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2018. С. 148–168.
14. Турчинская Е. Ю. Ян Ционглинский и Академия художеств: истоки русской авангардной живописи // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 8 : Проблемы развития отечественного искусства. СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 2009. С. 142–155.
15. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / пер. с нем. А. Белобратова, ред. И. Чечот и А. Лепорк. СПб. : Академический проект, 2004.