

УДК 7.037.28; 7.046.1;78
ББК 85.14
DOI:10.18688/aa155-8-80

А. В. Алексеева

Орфизм Гийома Аполлинера. Античный миф и «чистая» живопись Ф. Купки, Р. Делоне и Ф. Пикабиа

Орфизм — направление в искусстве Европы первой трети XX в. Название это было дано творчеству группы художников поэтом Гийомом Аполлинером. Литератор отнес к «орфическому кубизму» работы Робера Делоне, Франтишека Купки (только устно), Фернана Леже, Франсиса Пикабиа и Марсея Дюшана. Определение орфизма («орфического кубизма»), опубликованное Аполлинером в статье 1912 г. «Художники-кубисты», подразумевало создание этим искусством композиций форм, не заимствованных из окружающей действительности, а целиком и полностью вымышленных художником; это эстетически «чистое» искусство [3]. В данном определении не содержится объяснения, что же в искусстве перечисленных мастеров орфического, связанного с личностью Орфея, мифом о нем, с орфическим культом или философией орфиков.

Термин «орфизм» на сегодняшний день активно применяется в искусствознании. Его связывают с именем Робера Делоне и поисками светоносного цвета в живописи [5, p. 150], так как Делоне был воодушевлен термином, предложенным Аполлинером, и применял его к своему искусству. В определении, опубликованном поэтом, присутствует высказывание: «Свет работ Пикассо содержит это искусство, которое со своей стороны развивает Робер Делоне...» [3]. Данная фраза подсказывает исследователям, в частности Джудит Бернсток (Judith Bernstock), поиск происхождения названия во взаимосвязи орфизма и света, Орфея и Аполлона. При таком подходе Орфей представляется «духовным голосом света» [4, p. 16]. С этой позицией согласуется знаменитая стихотворная строчка Аполлинера из поэмы «Бестиарий, или Кортеж Орфея» (1911), в дословном переводе звучащая как «Любуйся выдающейся силой / и благородством линии: / она голос, который свет делает слышимым» [2]. На задний план отходит миф об Орфее-музыканте, и выступает значение культа Аполлона, основоположником которого называют Орфея. Однако этот подход не согласуется с тем большим влиянием, которое в первой четверти XX в. оказывала на творческие умы проблема взаимосвязи музыки и живописи [9, p. 17]. Аполлинер не избежал этого влияния: в ряде текстов разного времени он обращается к аналогии между музыкой и изобразительными искусствами [15, p. 75–78]. В частности, в статье к одной из выставок поэт писал, вероятно, под влиянием текстов В. Кандинского, что французским мастерам, развивающим «мелодическую форму», следует учиться у футуристов идеям «симфонической формы» [15, p. 76].

До нас дошли воспоминания современников поэта, утверждавших, что название «орфизм» было связано с музыкально-живописными аналогиями. Супруга Ф. Пикабия Габриэль Бюффе отмечала, что сам Аполлинер, как и все, обсуждавшие термин «орфический», подразумевал значение музыкально-живописных взаимосвязей для определяемого этим термином искусства [15, р. 368]. Другой современник поэта Луи Арну-Гремилли указывал, что в тексте лекции к выставке «Золотого сечения», предшествовавшей публикации статьи «Художники-кубисты», Аполлинер говорил о новом искусстве, в котором будут «...цвет, ритм и аналогии с музыкой» [15, р. 368]. Поэт Николя Бодуэн также отмечал, что своим определением орфизма Аполлинер сделал напряженными отношения между музыкой и живописью [15, р. 369]. На сегодняшний день невозможно узнать, о чем конкретно говорил поэт на лекции, однако из приведенных выше свидетельств можно сделать вывод, что в ней шла речь о музыкально-живописной аналогии в искусстве мастеров, отнесенных к орфизму.

Целью данной статьи является определение значения музыкально-живописной аналогии для возникновения термина «орфизм». В поэтическом высказывании Аполлинера о том, что линия — это «...голос, который свет делает слышимым», наиболее важным словом нам представляется последнее. Актуальной проблемой этого времени была возможность «слышать» «звук» изобразительного искусства. Задача исследования — выявить формы обращения художников, отнесенных Аполлинером к орфизму, к музыкально-живописной взаимосвязи, что может осветить новые аспекты происхождения этого термина, стать подтверждением слов г-жи Бюффе-Пикабия и расширить представление об искусстве орфизма.

В трудах, посвященных искусству XX в., авторы для определения орфизма нередко цитируют высказывание Аполлинера [11, р. 91] и определяют орфизм как «чистое» искусство, находящееся вне задач репрезентации [14, р. 85]. Исследователь творчества мастеров орфизма Вирджиния Спэйт (Virginia Spate) в книге «Орфизм. Эволюция нефигуративной живописи в Париже 1910–1914» [15] касается проблемы значения музыкально-живописной аналогии для Ф. Купки и Ф. Пикабия. Автор приводит архивные материалы по проблеме, но воздерживается от однозначных выводов о том, как эта аналогия повлияла на выбор названия Аполлинером. В текстах Спэйт [14, 15] нет анализа живописных произведений с точки зрения значения взаимосвязи искусств для становления художественного языка мастеров орфизма. Рассмотрение работ Купки и Пикабия с этой точки зрения, а также выявление причастности Делоне, Дюшана и Леже к диалогу о музыкально-живописной аналогии позволяют автору данной статьи привести дополнительные доводы для утверждения, что именно эта аналогия стала основой выбора Аполлинером названия, связанного с мифом об Орфее-музыканте.

Известно, что после лекции Аполлинера к выставке «Золотого сечения» Франтишек Купка выразил резкое нежелание относиться к числу орфистов. Опубликованы высказывания художника о том, что название «орфизм» напрямую связано с музыкальными наименованиями некоторых его работ, прежде всего выставленной в этот период на Осеннем салоне картины «Аморфа. Фуга в двух цветах» (Илл. 124) (1912, х., м., 22,9 × 23,4 см, Музей современного искусства, Нью-Йорк) [15, р. 37]. По всей видимости, Купка был не согласен с характеристикой, данной Аполлинером его живописи

в контексте орфизма, и именно разногласия с мастером заставили поэта в конечном письменном варианте статьи «Художники-кубисты» умолчать о музыкально-живописных аналогиях [15, р. 75], послуживших толчком к выбору названия «орфический».

Самому Купке принадлежит ряд высказываний, выявляющих тот факт, что музыкально-живописная взаимосвязь имела большое значение для развития языка его искусства. В своей книге «Творчество в изобразительных искусствах» он пишет о том, что создание произведения искусства предполагает работу всех органов чувств [8, р. 114]. Наиболее яркими его высказываниями, нередко цитируемыми исследователями, являются: «...я думаю, что могу найти что-то между видением и слышанием, и я могу создать образ в цвете, подобно тому что Бах сделал в музыке» [13, р. 117] и «Используя форму в различных измерениях и организуя ее в соответствии с ритмическими замыслами, я достигну “симфонии”, которая развивается в пространстве, как симфония во времени» [10, р. 46]. Стремление создать «фугу» и «симфонию» в живописи является не чем иным, как поиском способов воплощения музыкально-живописных аналогий.

Купке принадлежит ряд работ: «Клавиши пианино, или Озеро» (1909, х., м., 79 × 72 см, Национальная галерея, Прага), «Ноктюрн» (1910, х., м., 66 × 66 см, частная коллекция), «Упорядочивание по вертикалям» (1911–1912, х., м., 58 × 72 см, Музей современного искусства, Центр Ж. Помпиду, Париж), «Красные и синие вертикальные планы» (1913, х., м., 72 × 60 см, частная коллекция) и другие, в которых можно проследить переход от аналогии клавиши-звука к «звукам» — абстрактным вертикальным формам. Подготовительные эскизы к картине «Аморфа. Фуга в двух цветах» и сама работа являются примером разработки проблемы взаимодействия, подобного музыкальному, двух «голосов» в живописном произведении. Картина «Соло коричневой черты» (1912–1913, х., м., 70 × 115 см, Национальная галерея, Прага), как и более поздняя работа «Синкопированный аккомпанемент (стаккато)» (1928, х., м., 73 × 100,4 см, Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид), выявляют близкий музыке способ сосуществования «солирующего голоса», то есть линии, и дополнительных элементов, «аккомпанемента». Так же выбор Купкой музыкальных названий для работ на тему механизмов представляется неслучайным: в них можно выявить аналогию между неустойчивым расположением «деталей» механизмов и смещением акцентов с сильной доли на слабую в джазовой музыке.

В одной из своих статей Купка приводит такой ряд: «концерты Иоганна Себастьяна (Баха. — А. А.), музыка абстрактного искусства, конструкции изобретателей машин, дорическая колонна» [16, р. 286]. На первый взгляд, этот ряд объектов — не более чем сумбур. Но, если соотнести перечисленные явления культуры с творчеством мастера, становится очевидно, что все это сыграло значительную роль в развитии языка его искусства.

Робер Делоне писал о себе, что он «...играл с цветами подобно тому, как в музыке можно выразить себя через фугу цветных фаз» [4, р. 23]. Данное высказывание свидетельствует о том, что мастер находился в контексте диалога об аналогии между искусствами, но он не воплощал ее в своем творчестве, за исключением выбора для некоторых работ близких к музыке названий. К 1930-м гг. относится создание художником нескольких картин, названных «Ритм». А к 1910-м гг. — работ «Окна», в наименованиях которых он применял принцип заглавия музыкального (или театрального) произведения: указывал

порядковый номер части и мотива, например «Симультанные окна. 1-я часть, 2-й мотив» (Илл. 126) (1912, х., м., 55,2 × 46,3 см, Музей Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк).

Делоне стремился к созданию симультанного живописного произведения, объединяющего множество «картин» мира, которые можно было бы охватить «одним взглядом» [15, р. 198]. Подобный «охват» изображения дает зрителю общее представление о композиции и колорите картины. Более подробный осмотр произведения искусства предполагает процесс, происходящий во времени: последовательное восприятие «картин» мира, чередование этих «картин» в сознании зрителя. Длительный процесс восприятия живописи привносит временной элемент, который является одним из основополагающих для воплощения музыкально-живописной аналогии. Эту аналогию выявляли художники, зрители картин Делоне.

Пауль Клее описал работы Делоне как «...изображения пластической жизни <...> так же далеко отстоящие от ковра, как fuga Баха» [17, р. 205]. После посещения мастерской художника он записывает в дневнике: «Полифоническая живопись находится выше музыки, потому как в ней временной элемент становится пространственным. Идея симультанности выступает еще более совершенно <...> Делоне стремится перенести акцент в искусстве на временной элемент, своего рода фугу, выбирая форматы, которые не могут быть охвачены мельком» [6, р. 374]. Франц Марк называл живопись Делоне «...фугами, состоящими из чистого цвета» [17, р. 189].

По всей видимости, Делоне не испытывал необходимости развивать музыкально-живописные взаимосвязи в своем творчестве, однако находился в контексте диалога о взаимоотношении искусств [15, р. 35]. Спэйт полагает, что отсутствие творческого воплощения Делоне аналогий между искусствами можно объяснить увлеченностью художника теоретическими работами Леонардо да Винчи, утверждавшего, что живопись находится выше музыки. «Симультанность» Делоне имеет общие черты с идеями мастера эпохи Возрождения о мгновенном охвате содержания живописного произведения [15, р. 200]. Вероятно, именно поиск способа создать изображение нескольких «картин» реальности, которое возможно было бы охватить «одним взглядом», был несовместим с непосредственным применением в творчестве музыкально-живописной аналогии, предполагавшей длительное восприятие художественного произведения. Полное приятие термина «орфизм» Делоне, а также дружба с Аполлинером, возможно, предопределили изменение интерпретации значения термина «орфический». Акцент делался уже не на музыкально-живописную взаимосвязь, а на значение солнца и света, находившихся в центре внимания Делоне, для всех художников этого направления.

Другим мастером орфизма, неоднократно писавшим и говорившим о музыкально-живописных аналогиях, был Франсис Пикабия. Известно, что супруга художника являлась музыкантом и интересовалась новыми тенденциями как в музыке, так и в изобразительных искусствах, и, очевидно, оказала значительное влияние на развитие творческих идей мастера [12]. Художнику принадлежит ряд высказываний: «...изобразительное искусство напоминает музыку» [15, р. 317], «мы можем стать более понятными, если прибегнуть к сравнению с музыкой» [12], свидетельствующих о том, что проблема музыкально-живописных взаимосвязей обсуждалась и осмыслялась им. Пикабия писал: «...я импровизирую в моих картинах, как музыкант импровизирует

в музыке. Гармонии моего поиска растут и приобретают форму от моей кисти, как гармонии музыканта растут под его пальцами. Его музыка — из его мозга и его души, точно как моя — из моего мозга и души» [15, р. 320].

В 1913 г. чета Пикабия совершает путешествие в Нью-Йорк, и начиная с этого времени работы мастера удаляются от изображения реального мира. Художник создает беспредметные акварели «Негритянская песнь I», «Негритянская песнь II» (обе — Метрополитен-музей, Нью-Йорк, 55,6 × 66 см и 66,3 × 55,9 см) и «Танцовщица в трансатлантическом круизе» (75 × 55 см, частная коллекция, Париж). Абстрактные картины того же года «Удни. Американская девушка (танец)» (Илл. 125) (х., м., 300 × 300 см, Музей современного искусства, Париж) и «Эдтаонисл» (х., м., 302 × 300,5 см, Институт искусств, Чикаго), как писал художник, были его воспоминаниями об Америке «...на манер музыкальных композиций» [12].

Возможно, импульсом к обращению к абстракции послужил критический отзыв, который мастер получил в Америке на выставке «Армори-шоу». «Музыка» живописи Пикабия представлялась автору отзыва «программной» [15, р. 318], далекой от настоящей музыкальной выразительности, что было связано с несоответствием нематериальности звука присутствию в работах художника изображений объектов реального мира. Пикабия неоднократно говорил о музыкально-живописной взаимосвязи в различных интервью в этот период [17, р. 328–329], что давало критикам основание для подобного рода суждений.

В перечисленных работах Пикабия 1913 г. обращает на себя внимание новая композиционная структура: резко меняется относительно предшествовавших работ расположение крупных элементов в плоскости картины, становится «легким» низ изображения, элементы «парят» в пространстве, сложно выявить взаимосвязи между ними, что рождает ощущение «скачков» от темного к светлому, от крупных деталей к мелким, близкое джазу как музыке мелодических и ритмических сбивок.

На первый взгляд, эти работы не имеют ничего общего с предметным миром [15, р. 329–330]. В действительности же Пикабия повернул изображения танцующих или исполняющих музыку людей на девяносто или сто восемьдесят градусов для достижения впечатления беспредметности и подписал работы в таком положении. Велика вероятность того, что причиной этому была музыкально-живописная аналогия и желание мастера приблизить выразительность изобразительного искусства к музыке.

В указанных работах, в подписанном положении, сложно обнаружить более или менее конкретные музыкально-живописные взаимосвязи. Если же повернуть их таким образом, чтобы предметное изображение стало явным, можно обнаружить аналогию с музыкой в многочисленных элементах, «аккомпанирующих» танцующим или играющим на музыкальных инструментах фигурам. Так, в повернутой в предметный вид «Удни» чередующиеся зеленые и синие формы, «сопровождающие» фигуру танцующей девушки, создают ощущение метрической музыкальной пульсации: их можно сопоставить с сильными и слабыми долями в музыкальном такте.

Соотношение элементов желтого и серого цветов в повернутом варианте «Эдтаонисла» рождает ощущение вовлеченности танцующих пар в свет и звук. Условно изображенные фигуры в пурпурных «одеждах» — вероятно, исполнители, музыкан-

ты ансамбля. Черные и серые формы, подобные тем, из которых состоят геометризованные фигуры музыкантов и музыкальные инструменты, повторяются многократно и заполняют собой пространство картины вдоль краев холста, как музыка, исходящая от исполнителя, заполняет собой зал. Расположение этих форм определяет характер музыки и, соответственно, танца, быстрого и ритмичного. Прием поворачивания картин для создания впечатления беспредметности не находит дальнейшего применения в творчестве Пикабиа.

Около 1915 г. мастер пишет работу «Музыка как живопись» (1914–1917, акварель и гуашь, дерево, 122 x 66 см, частная коллекция), представляющую собой цветные лучи и выражающую идею аналогии между цветами и звуками. Композиция этой картины имеет в своей основе схему разделения пучков α - β - и γ -излучения при воздействии на радиоактивное излучение магнитного поля [17, р. 331]. В данном случае можно выявить параллель между звуками трезвучия в музыке и тремя пучками излучения, которые, подобно аккорду, сливаются в единое целое, но могут существовать и отдельно друг от друга.

Ф. Леже и М. Дюшан также участвовали в диалоге о музыке и живописи. «Искусство декоративного оформления имеет одну мелодическую линию, программное искусство всегда имеет контрапункт, две противостоящие друг другу темы», — писал Леже [1, с. 290]. Дюшан создал две партитуры «Erratum musical», в которых свел музыкальное содержание произведения к набору случайно выбранных нот, без ритмической организации. Как и Делоне, эти мастера оставались каждый на своем творческом пути без углубления в художественные возможности музыкально-живописной аналогии.

Таким образом, можно констатировать, что в актуальный для первой трети XX в. диалог о взаимодействии музыки и живописи были вовлечены все художники, отнесенные Аполлинером к орфизму. Идея возможности воплощения музыкально-живописной аналогии оказала значительное влияние на развитие языка искусства Ф. Купки, увлекала Ф. Пикабиа, интересовала Ф. Леже и М. Дюшана, затрагивала творчество Р. Делоне. Эта идея, объединяющая разных по живописной манере, художественным поискам и концепциям художников, озвученная, по свидетельствам современников, в тексте лекции Аполлинера к выставке «Золотого сечения», предопределила выбор названия для живописного направления, мастера которого находились в поиске новых форм выразительности. Музыка как искусство Орфея сыграла значительно большую роль для появления названия «орфизм», чем это принято видеть на сегодняшний день. Интерпретация работ мастеров орфизма с позиции существования в них музыкально-живописных аналогий, подсказанной самим названием художественного направления, в свою очередь, предоставляет новые возможности для постижения этого искусства.

Литература

1. Леже Ф. О монументально-декоративной живописи / Пер. с фр. Л. А. Жадовой // Мастера искусства об искусстве / Под ред. А. А. Губера, А. А. Федорова-Давыдова и др. — М.: Искусство, 1967. — Т. 5. Кн. 1. — С. 287–290.
2. Apollinaire G. Le bestiaire ou Cortège d'Orphée // Meditteraneees.net: site, consacré à l'art des pays mediteranéés. 2004–2014. URL: <http://www.mediterraneees.net/mythes/orphee/bestiaire.html> (дата обращения: 19.02.2015).
3. Apollinaire G. Les peintres-cubistes // bergerault-univ-tours.fr: site de l'Université François Rabelait à Tour, cours de Pascal Bergerault. 2007–2008. URL: <http://bergerault-univ-tours.fr/doc/doc73.pdf> (дата обращения: 19.02.2015).

4. *Bernstock J.* Under Spell of Orpheus. The Persistence of a Myth in Twentieth-Century Art. – Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1991. – 241 p.
5. *Jacobus J., Hunter S.* Modern Art. Painting. Sculpture. Architecture. – New York: Harry N. Abrams, Inc., Publ., 1992. – 440 p.
6. [Klee P.] The Diaries of Paul Klee 1898–1918 / English translation from German by F. Klee. Berkeley — Los Angeles — London: University of California Press, 1973. – 434 p.
7. *Kupka F.* Four Stories of White and Black // Frank Kupka. Pioneer of Abstract Art. – New York — Toronto: McGraw – Hill Book Company, London: Thames and Hudson, 1968. – P. 286–287.
8. *Kupka F.* La Création dans les art plastiques // Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX-e siècle / ed. par S. Duplaix, M. Lista. – Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2004. – 375 p.
9. *Maur K. V.* Bach et l'art de la fugue. Modèle structurel musical pour la création d'un langage pictural abstrait / traduit de l'allemand par J. Torrent // Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle / ed. par S. Duplaix, M. Lista. – Paris: Édition du Centre Pompidou, 2004. – P. 17–27.
10. *Maur K. V.* The Sound of Painting. Music in modern art / English translation from German by J. W. Gabriel. – Munich — London — New York: Prestel, 1999. – 127 p.
11. *Read H.* A concise history of modern painting. – New York: Thames & Hudson Ltd, 1974, 2006. – 396 p.
12. *Readman R.* Between Music and the Machine: Francis Picabia and the End of Abstraction // toutfait.com: online-magazine, consacré à l'étude de l'art de M. Duchamp. 2015. URL: http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=1235&keyword=picabia (дата обращения: 19.02.2015).
13. Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX-e siècle / ed. par S. Duplaix, M. Lista. – Paris: Édition du Centre Pompidou, Paris, 2004. – 375 p.
14. *Spate V.* Orphism // Concepts of modern art. From Fauvism to Postmodernism / N. Stangos (ed.). – London: Thames & Hudson Ltd, 2006. – P. 85–96.
15. *Spate V.* Orphism. The evolution of non-figurative painting in Paris 1910–1914. – Oxford: Clarendon Press, 1979. – 409 p.
16. *Vachtova L.* Frank Kupka. Pioneer of Abstract Art. – New York, Toronto: McGraw-Hill Book Company. – London: Thames and Hudson, 1968. – 317 p.
17. *Vergo P.* The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage. – London: Phaidon Press Limited, 2010. – 368 p.

Название статьи. Орфизм Гийома Аполлинера. Античный миф и «чистая» живопись Ф. Купки, Р. Делоне и Ф. Пикабия.

Сведения об авторе. Алексеева Анна Владимировна — аспирант. Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Университетская наб., 17, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. anna.artxx@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена происхождению термина «орфизм», предложенного в 1912 г. Г. Аполлинером и примененного им в отношении ряда художников: Ф. Купки, Р. Делоне, Ф. Пикабия, М. Дюшана и Ф. Леже. В современной науке принято рассматривать орфизм как искусство «чистой» живописи, направленной на поиск светоносного цвета. Происхождение названия нередко связывают с легендой о возникновении культа Аполлона, основоположником которого, в соответствии с древними текстами, являлся Орфей. Данное исследование ставит своей задачей определить значение мифа об Орфее-музыканте для появления термина «орфический» через выявление обращения перечисленных мастеров к музыкально-живописной аналогии. В центре внимания находится творчество Купки, Делоне и Пикабия, а также многочисленные высказывания художников и их современников по проблеме музыкально-живописной взаимосвязи.

Ключевые слова: абстрактная живопись; орфизм; музыкально-живописная аналогия; миф об Орфее.

Title. Guillaum Apollinaire's "Orphism". Ancient Myth and *Pure Painting* of F. Kupka, R. Delaunay and F. Picabia.

Author. Alexeeva, Anna Vladimirovna — Ph. D. student. The Saint Petersburg Repin Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, Universitetskaya nab., 17, 199034 St. Petersburg, Russian Federation. anna.artxx@gmail.com.

Abstract. This article deals with the origins of the term *Orphism*. The term was defined in 1912 by G. Apollinaire to characterize the works of F. Kupka, R. Delaunay, F. Picabia, M. Duchamp and F. Leger. Today's fine arts scholarly thought treats Orphism as *art of pure painting*, a search for luminiferous colours. Art historians associate the origins of the term with the legend about Orpheus — initiator of the cult of Apollo as it follows from ancient sources. This research aims to elicit the significance of the myth of Orpheus-the-musician for the emergence of the term *Orphism* by tracing the appeal of the named painters to musical-painting analogue. Art of Kupka, Delaunay and Picabia and their contemporaries' numerous assertions on the problem are the central point of this research.

Keywords: abstract painting; Orphism; music-painting analogue; myth of Orpheus.

References

- Apollinaire G. Le bestiaire ou Cortège d'Orphé. *Mediterranees.net: site on the art of Mediterranean countries. 2004–2014*. Available at: <http://www.mediterranees.net/mythes/orphee/bestiaire.html> (Accessed February 19, 2015).
- Apollinaire G. Les peintres-cubistes. *Bergerault-univ-tours.fr: site of the University François Rabelais in Tour, course of Pascal Bergerault. 2007–2008*. Available at: <http://www.bergerault-univ-tours.fr/doc/doc73.pdf> (accessed 19.02.2015).
- Bernstock J. *Under the Spell of Orpheus. The Persistence of a Myth in Twentieth-Century Art*. Carbondale — Edwardsville, Southern Illinois University Press Publ., 1991. 241 p.
- Duplaix S.; Lista M. (eds.). *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*. Paris, Édition du Centre Pompidou Publ., 2004. 375 p. (in French).
- Jacobus J.; Hunter S. *Modern Art. Painting. Sculpture. Architecture*. New York, Harry N. Abrams Inc. Publ., 1992. 440 p.
- Klee F. (transl.). *The Diaries of Paul Klee 1898–1918*. Berkeley — Los Angeles — London, University of California Press Publ., 1973. 434 p.
- Kupka F. Four Stories of White and Black. *Frank Kupka. Pioneer of Abstract Art*. New York — Toronto — London, Thames and Hudson Publ., 1968, pp. 286–287.
- Kupka F. *La Création dans les art plastiques. Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX-e siècle*. Paris, Éditions du Centre Pompidou Publ., 2004. 375 p. (in French).
- Léger F. On the Problem of Monumental-Decorative painting. *Mastera iskusstva ob iskusstve (Artists about Art)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967, vol. 5, no. 1, pp. 287–290 (in Russian).
- Maur K. V. *The Sound of Painting. Music in Modern Art*. Munich — London — New York, Prestel Publ., 1999. 127 p.
- Maur K. V. Bach et l'art de la fugue. Modèle structurel musical pour la création d'un langage pictural abstrait. *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*. Paris, Édition du Centre Pompidou Publ., 2004, pp. 17–27 (in French).
- Read H. *A Concise History of Modern Painting*. New York, Thames & Hudson Ltd Publ., 1974, 2006. 396 p.
- Rothman R. Between Music and the Machine: Francis Picabia and the End of Abstraction. *Toutfait.com: on-line-magazine on study of M. Duchamp's art*. 2015. Available at: http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=1235&keyword=picabia (accessed February 19, 2015).
- Spate V. *Orphism. The Evolution of Non-Figurative Painting in Paris 1910–1914*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1979. 409 p.
- Spate V. *Orphism. Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*. London, Thames & Hudson Ltd Publ., 2006, pp. 85–96.
- Vachtova L. *Frank Kupka. Pioneer of Abstract Art*. New York — Toronto — London, Thames and Hudson Publ., 1968. 317 p.
- Vergo P. *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. London, Phaidon Press Ltd Publ., 2010. 368 p.