

Линда Хендерсон

**ПЕРЕОСМЫСЛЯ ИСКУССТВО, НАУКУ И ОККУЛЬТНОЕ ЗНАНИЕ
В СВЕТЕ ТЕОРИИ КОСМИЧЕСКОГО ЭФИРА:
ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ, УМБЕРТО БОЧЧОНИ
И КАЗИМИР МАЛЕВИЧ**

На протяжении большей части XX века историки искусства и критики отказывались признать роль, которую оккультизм сыграл в становлении многих художественных теорий и направлений. Однако к настоящему моменту уже накопилось достаточное число исследований в области истории науки, истории религии и искусствоведения, которые наглядно демонстрируют, что изложенная выше позиция во многих случаях несостоятельна¹. Несмотря на культурную маргинальность оккультизма в конце

¹ Выставка «Духовное в искусстве: абстрактная живопись 1890–1985» (Лос Анжелес, Калифорния, Музей искусств округа Лос Анжелес, 1986) стала первым событием, посвященным оккультизму в искусстве. За ней последовала выставка в Германии «Okkultismus und Avant-garde: Von Munch bis Mondrian 1900–1915», куратор Вайт Лоерс (Франкфурт: Ширн Кунстхалле, 1995). Позже, в 2012–2015 годах при поддержке британских спонсоров была проведена серия конференций «Зачарованные годы: теософия, модернизм и искусства, 1875–1960», которая способствовала значительному прогрессу исследований в этой области, так же, как и труды голландского ученого Воутера Ханеграаффа, введшие в научный оборот как легитимную тему изучение «западного эзотеризма». Данная статья, в сокращенном виде зачитанная на конференции «Отвергнутое знание» в октябре 2016 года в Москве, базируется на нескольких недавно опубликованных текстах. Ссылки, имеющиеся в работах, названных ниже, а также помещенные здесь, содержат актуальную библиографию по истории науки и религии. В числе этих работ: *Henderson L.D. Abstraction, the Ether, and the Fourth Dimension: Kandinsky, Mondrian, and Malevich in Context // Kandinsky, Malevitsch, Mondrian: Der Weisse Abgrund Unendlichkeit / The Infinite White Abyss / Ed. by M. Ackermann and I. Malz, 37–55 (German), 233–44 (English). Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2014; Henderson L.D. The Forgotten Meta-Realities of Modernism: Die Uebersinnliche Welt and the International Cultures of Science and Occultism. Paris: Glass Bead, 2016. (См. также: URL: <http://www.glass-bead.org/article/the-forgotten-meta-realities-of-modernism/>):*

XIX – начале XX века, оккультное часто было связано с последними научными достижениями той эпохи, когда эти две сферы еще не были столь четко разграничены, как позднее в XX веке.

Речь идет не о науке, построенной на теории относительности и других идеях Эйнштейна, которые получили известность только после 1919 года, когда географическая экспедиция, посланная наблюдать за солнечным затмением, подтвердила один из постулатов этой теории¹. Напротив, это была эпоха доминирования «физики эфира». Ряд открытий, сделанных начиная с 1890-х годов, таких как рентгеновское излучение, электрон и радиоактивность, подтверждали существование невидимой «метареальности», недоступной для созерцания².

Для художников, чье мастерство столетиями опиралось на реальность, определяемую видимым светом, начало XX века оказалось волнующим временем. Наука конца XIX – начала XX столетия дала художникам, также как и оккультистам, новые убедительные аргументы против материализма и позитивизма. Как утверждал в 1993 году ныне покойный британский историк и критик Чарльз Харрисон, «для того, чтобы адекватно оценивать намерения и действия художников в контексте современных им исторических обстоятельств, всегда необходимо принимать во внимание то, что в их время можно было себе *вообразить*»³. Незримая реальность, предсказанная наукой, а также оккультным знанием стала значимым компонентом «вообразимого» для таких художников, как Василий Кандинский, Умберто Боччони и Казимир Малевич. История искусств, игнорирующая широкий общекультурный контекст любого периода времени, не может считаться адекватной. Кроме того, вспоминая о роли оккультизма и науки начала XX века в развитии искусства, мы восстанавливаем картину *международного* информационного фона эпохи. Тогда книги, в особенности оккультные журналы, служили своего

Henderson L.D. Malevich, the Fourth Dimension, and the Ether 100 Years Later // 100 Years of Suprematism / Ed. by Ch. Lodder. Leiden: Brill Publishers, forthcoming; Henderson L.D.

Umberto Boccioni's Elasticity, Italian Futurism, and the Ether of Space // Ether and Modernity / Ed. by J. Navarro. Oxford: Oxford University Press, готовится к публикации.

¹ О принципах и запоздалой популяризации теории относительности, Специальной (1905) и Общей (1915), см.: например, *Kragh H. Quantum Generations: A History of Atomic Physics in the Twentieth Century. Princeton: Princeton University Press, 1999. P. 90–104.*

² Тема эфира мною впервые была затронута в следующих сочинениях: *Henderson L.D. Die modern Kunst und das Unsichtbare: Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften // Okkultismus und Avant-garde. P. 3–31; а также Henderson L.D. Vibratory Modernism: Boccioni, Kupka, and the Ether of Space // From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art and Literature. Ed. Linda Dalrymple Henderson and Bruce Clarke. Stanford: Stanford University Press, 2002. P. 126–49. Из современных немецких исследований, посвященных концепции эфира в культуре двадцатого столетия, см., например: *Kümmel-Schnur A., Schröter J. Aether: Ein Medium der Moderne. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.**

³ См.: *Harrison Ch. Abstraction // Harrison F.F., Perry G. Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century. New Haven: Yale University Press, 1993. P. 226.*

рода предтечей интернета, транслируя новые идеи, последние научные открытия и художнику, и обывателю вне зависимости от государственных границ. Именно этот субстрат во многом обеспечил схожесть замыслов художников, происходящих из самых разных стран, и сделал модернизм поистине международным явлением¹.

Прежде чем мы перейдем к конкретным художникам, важно очертить общую картину научных взглядов, распространенных в эпоху 1890–1910 годов, и особенности мировоззрения, которым положила конец обретенная в 1919 году Эйнштейном слава. Новая концепция реальности, подчеркивающая значение невидимых сущностей, появилась в результате серии физических открытий, широко популяризованных в 1890-х годах². Излучение, открытое Рентгеном в 1895 году, сделало материю прозрачной и подняло фундаментальный вопрос об адекватности глаза как инструмента восприятия. Новые удары представлению о незыблемости материи были нанесены открытиями Беккереля в области радиоактивности в 1896 году, открытием Д. Томсоном электрона в 1897-м и особенно исследованиями Кюри и Эрнеста Резерфорда. Популяризаторы науки регулярно высказывали предположения, что вся материя может быть радиоактивной, рисуя картину окружающих вещей, непрерывно источающих потоки частиц в мировой эфир – взгляд, для распространения которого много сделал французский писатель Густав Ле Бон, чьи книги, например, «L'Evolution de la matière» (1905), пользовались большой известностью³. В то же время выдающийся физик сэр Оливер Лодж доказывал в своей «электрической теории вещества», что эфир может быть источником материи сам по себе, основываясь на взаимодействии электронов с эфиром. И Кандинский, и Боччони цитируют в своих главных теоретических работах постулаты «электрической теории вещества»⁴.

Отсутствие анализа представлений о невидимом эфире, заполняющем всю Вселенную, остается большой лакуной исторического знания о науке и оккультизме начала XX столетия. Между тем важно понимать, что это представление стало центральным для мировоззрения конца XIX – начала XX века. «Светоносный эфир» был частью постулатов физики с 1820-х годов вместе с волновой теорией света Френеля, однако

¹ См.: *Henderson L.D.* The Forgotten Meta-Realities of Modernism. Op. cit.

² См, например, : *Henderson L.D.* Editor's Introduction: I. Writing Modern Art and Science – An Overview; II. Cubism, Futurism, and Ether Physics in the Early Twentieth Century // *Science in Context*. 17. Winter, 2004. P. 423–66. См. также: *Keller A.* The Infancy of Atomic Physics: Hercules in His Cradle. Oxford: Clarendon Press, 1983.

³ См.: *Le Bon G.* L'Evolution de la matière. Paris: Ernest Flammarion, 1905.

⁴ См.: *Lodge Sir O.J.* Electric Theory of Matter // *Harper's Monthly Magazine*. 109. Aug. 1904. P. 383–89. *Kandinsky W.* On the Spiritual in Art // *Kandinsky W.* Complete Writings on Art / Ed. by K.C. Lindsay and P. Vergo. New York: Da Capo, 1994. P. 142. См. также: *Boccioni U.* Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico). Milan: Poesia, 1914. 105; *Boccioni U.* Futurist Painting Sculpture (Plastic Dynamism) / Transl. R.Sh. Agin, M.E. Versari. Los Angeles: Getty Research Institute, 2015. P. 155.

в конце XIX века эфиру стали приписывать многие новые свойства. «Электрическая теория вещества» Лоджа дополнила «вихревую теорию атома» лорда Кельвина, базируясь на завихрениях эфира. Вибрации эфира, проходящие за пределами видимой зоны спектра, теперь считались источником рентгеновского излучения и герцевских радиоволн. Внимание публики, таким образом, было привлечено, главным образом, к эфиру¹. Ощущение безграничных возможностей, которое давала новая теория эфира, было хорошо выражено Уильямом Круксом в его обращении 1888 года к Британской Ассоциации поддержки науки: «Вибрации эфира могут дать нам все, включая способность передавать мысли на расстоянии»².

Эфир, равномерно, без промежутков наполняющий все пространство в его «бесконечном протяжении», как сказал Д. Максвелл, должен был обладать двумя взаимопротиворечащими свойствами³. Для того чтобы передавать вибрирующие электромагнитные волны, эфиру требовалась плотность и эластичность твердого тела; одновременно он должен был позволять свободное движение частиц сквозь себя и сам быть настолько разреженным, чтобы свободно проникать сквозь самые плотные объекты. Пишущие об эфире – от ученых и популяризаторов науки до оккультистов – зачастую полагались на метафоры, чтобы охарактеризовать природу и поведение таинственной субстанции. Среди метафор часто встречались такие, например, как «эластичное желе», «вихревая жидкость», «дым», «вода, проходящая сквозь решетку» и даже «пар». Так, публицист Роберт Кеннеди Дункан писал в своей книге «Новое знание», вышедшей в 1905 году, что наши тела «пропитываются эфиром, подобно тому, как губка пропитывается водой». Он заключал: «Вопрос о том, насколько материален эфир и насколько материальны мы сами, остается весьма спорным»⁴.

Для оккультистов, таких как теософ и основатель антропософии Рудольф Штайнер, эфир представлял собой удобную форму для объяснения передачи мыслей на расстоянии, а также для интерпретации духа и материи в модели континуума, образуемого взаимодействием эфира с материей. Штайнер внимательно следил за современной наукой. В 1904 году он опубликовал в издаваемом им журнале *Lucifer Gnosis*, принадлежавшем Кандинскому, отрывки из послания лорда Бальфура к Британской Ассоциации поддержки науки, президентом которой Бальфур и являлся. Там утверждалось: «Возможно, эфир и является тем веществом, из которого

¹ По истории эфира, см., например: *Cantor G.N., Hodge M.J.S. Conceptions of Ether: A Study in the History of Ether Theories 1740–1900.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981; *Harman P.N. Energy, Force, Matter: The Conceptual Development of Nineteenth-Century Physics.* Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

² *Crookes S.W. Address by Sir William Crookes, President. Report of the Sixty-Eighth Meeting of the British Association for the Advancement of Science (1898).* London: John Murray, 1899. P. 31.

³ Цитата Д. Максвелла дана по: *Lodge Sir O.J. The Ether of Space.* New York and London: Harper & Brothers, 1909. P. 114.

⁴ *Duncan R.K. The New Knowledge.* New York: A.S. Barnes, 1905. P. 5.

выстроена вся наша вселенная»¹. Теософы Анни Безант и Чарльз Уэбстер Ледбитер также пространно комментировали новости современной науки, в том числе эфир, в предисловии к их книге 1905 года «Мыслеформы»: «Эфир отныне вполне обосновался в царстве науки, он уже больше, чем гипотеза <...> Рентгеновское излучение изменило прежние идеи о веществе, тогда как открытие радиоактивности их перевернуло. Наука теперь заглядывает за границы эфира в мир астрального»². Фактически, физика эфира сыграла решающую роль в формировании ряда аспектов теософской доктрины, таких как «эфирное тело», понятных аудитории начала XX века.

В эту эпоху граница между наукой и оккультным знанием, ныне общепризнанная, не была столь четко очерчена. Лодж, Крукс и французский астроном Камиль Фламмарин интересовались различными аспектами оккультизма, от спиритизма до телепатии. Эти явления были предметом изучения для Общества физических исследований, членами которого состояли вышеперечисленные, а также многие другие выдающиеся деятели, например психолог Уильям Джеймс. Труды и лекции Лоджа, Крукса и Фламмарина широко распространялись через международную издательскую сеть теософских и спиритических публикаций. Так, например, у Кандинского были выпуски берлинского спиритического журнала «Die Ubersinnliche Welt», в котором регулярно публиковались статьи, переведенные с английского, французского и итальянского языков³. Также постоянно выходили переводы научно-популярных книг. Скажем, «The Ether of Space» Лоджа 1909 года издания был в 1911 году переведен на русский, в 1912 году вышел перевод книги Густава Ле Бона «L'Evolution de la matière»⁴.

Возвращаясь к Кандинскому, следует отметить, что его увлечение оккультным, вероятно, документировано лучше, чем любого другого художника эпохи. Книга Сикстена Рингбома «The Sounding Cosmos» 1970 года наглядно демонстрирует увлечение Кандинского оккультизмом в широком смысле, включая теософию и другие учения. Однако предметом первой статьи Рингбома, вышедшей в 1966-м, были «мыслеформы» Безант и Ледбитера, и упрощенное представление о том, что занятия Кандинского оккультизмом ограничивались «мыслеформами», вошло в научный оборот⁵.

¹ Balfour A.J. Address by The Right Hon. A. J. Balfour. Report of the Seventy-Fourth Meeting of the British Association for the Advancement of Science (1904). London: John Murray, 1905. P. 7.

For Steiner's quoting from Lord Balfour, see Ringbom S. The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting. Åbo: Åbo Akademi, 1970. P. 37.

² См.: Besant A., Leadbeater Ch.W. Thought-Forms. London: Theosophical Publishing Society, 1905. P. 11.

³ Рингбом в «The Sounding Cosmos» первый отметил наличие номеров этого журнала в архиве Кандинского; см.: Henderson L.D. The Forgotten Meta-Realities of Modernism. Op. cit.

⁴ См.: Лодж сэръ О.Дж. Мировой эфир. Одесса: Mathesis, 1911; Ле Бон Г. Эволюция материи. СПб., 1912.

⁵ См.: Ringbom S. Art // The Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting. Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 29. 1966. P. 386–418;

см. также: Ringbom S. The Sounding Cosmos. Op. cit.



Василий
Кандинский
Композиция VI. 1913
Холст, масло
Государственный
Эрмитаж,
Санкт-Петербург

Работы Поуз-Карол Вашингтон Лонг 1970-х годов и ее книга 1980 года «Kandinsky: The Development of an Abstract Style» оспорила утверждение Рингбома о приоритете «мыслеформ» в идейном мире Кандинского, подчеркнув, что для художника значительно важнее была антропософия Штайнера.

Вашингтон Лонг доказывала, что Кандинский в работах, созданных под влиянием Штайнера, использовал скрытые или завуалированные образы Апокалипсиса и Судного дня, чтобы постепенно перейти к абстрактной живописи и подготовить зрителя к «эпохе Духовности»¹. Данная статья призвана расширить контекст оккультных идей Кандинского, осмыслив значимость «вибрирующего эфира» в теософии и других мистических учениях, известных художнику в том варианте, как их трактовала современная ему наука.

В одном из самых интересных аналитических текстов по стилистической эволюции Кандинского Райнхард Циммерман осветил «прорыв в абстракцию», сделанный художником в 1911–1913 годах. Тезисы Циммермана очень хорошо подходят для анализа такой работы Кандинского, как «Композиция VI». Отмечая большой интерес Кандинского и Габриэлы Мюнтер к «теософским и оккультным вещам» и «невидимому „второму уровню реальности“, который <...> является эфирным по своей природе и выражается аурой и „мыслеформами“», он утверждает: «Различные цветовые зоны имеют облик сгустков тумана или окрашенных волн пара; иногда они выглядят как облака <...> В данной композиции («Живопись с красными точками I». – Л.Х.) материя перешла в другое агрегатное состояние;

¹ См.: Long R.-C. W. Kandinsky: The Development of an Abstract Style. Oxford: Clarendon, 1980. Об «эпохе духовности» см., Kandinsky W. On the Spiritual in Art // Kandinsky W. Complete Writings on Art. P. 219.

она, как кажется, разжижилась, дематериализовалась <...> Цветовые планы <...> организованы независимо от линий <...> Эфирная цветовая субстанция, кажется, наполняет живописное пространство <...> Предметы дематериализовались, потеряли свое физическое присутствие...» По Циммерману, результатом стало «неопределенное, эфирное пространство <...> в соответствии с оккультными теософскими идеями художника о телах и пространстве»¹.

Циммерман совершенно прав в обращении к «царству эфира», которое он связывает с теософией. Однако взгляды Кандинского на материю и пространство имели корни в значительно более широком круге источников, чем только «мыслеформы» Безант и Ледбитера. Для Кандинского и других художников начала XX века эфир был больше, чем просто метафора («эфирный» как прилагательное). Равно нельзя было его связать только с теософскими «мыслеформами». В действительности употребление слова и понятие «эфир» не только не ограничивалось теософскими и антропософскими кругами, но было глубоко укоренено в физике, научно-популярной литературе, работах оккультистов и склонных к оккультизму исследователей, таких как парижане Ипполит Барадюк и Альбер де Роша. Вера Кандинского в способность живописи вызывать, по его словам, «вибрации в душе зрителя» черпала поддержку из многих источников – из широко цитируемой декларации Крукса о «вибрационной передаче мыслей» через эфир, из исследований Барадюка, фотографировавшего колебания эфира, которые, как он считал, являлись мыслями, и из книги де Роша 1895 года «L'Extériorisation de la sensibilité»². И действительно, в своих «Мыслеформах» 1901 года Безант и Ледбитер сами упоминали Барадюка как «коллегу-ученого»³. «Мыслеформы» стали лишь одним из проявлений общего увлечения передачей мыслей на расстоянии, захватившего в это время Крукса и других ученых адвокатов телепатии, таких как физик Лодж и астроном Фламарион.

Эфир был центральным пунктом концепции Кандинского о живописи как коммуникации «отправителя» (художника) и «получателя» (зрителя), но он также важен для нематериальной образности его зрелых

¹ См.: *Zimmermann R. Early Imprints and Influences // Kandinsky W. The Path to Abstraction. London: Tate Modern, 2006. P. 36, 39, 40, 42.*

² По теме вибраций см. многочисленные ссылки в *Kandinsky W. On the Spiritual in Art (1911). P. 87, 89, 129, 147, 157–58, 160, 169, 210–11, 241.* О Барадюке и де Роша см., например: *Henderson L.D. Vibratory Modernism. Op. cit.*; о Кандинском – см.: *Ringbom S. The Sounding Cosmos. P. 54–55, 122–23.* По дискуссии о французских источниках Кандинского, включая фотографа Луи Дарже, см.: *Henderson L.D. Bilder der Frequenz. Moderne Kunst, elektromagnetische Wellen und der Äther im frühen 20. Jahrhundert // Archiv für Mediengeschichte 11 (Takt und Frequenz) / Hrgb. F. Balke, B. Siegert, J. Vogl. München: Wilhelm Fink, 2011. S. 51–65, а также статью Fischer A., Loerrs V. Okkultismus und Avant-Garde.*

³ См.: *Besant A., Leadbeater Ch.W. Thought-Forms. Op. cit. P. 12.*

абстракций – в том числе «Композиции VI»¹. Начиная свой путь к абстракции, Кандинский создавал завуалированные или спрятанные образы, но его конечной целью был разговор со зрителями напрямую, через цвет и форму. Чтобы получить представление о том, как именно Кандинский трактовал «материю» (которую он «дематериализовал» в своих работах), важно осмыслить, какое значение имело понятие эфира в культуре первых десятилетий XX века.

В книге «О духовном в искусстве» Кандинский пишет: «Здесь мы также находим профессиональных ученых, которые снова и снова исследуют материю; они не знают страха ни перед каким вопросом и, в конце концов, ставят под сомнение саму материю, на которой еще вчера все покоилось, и на которую опиралась вся вселенная. Теория электронов (то есть движущегося электричества), которые должны всецело заменить материю, находит сейчас отважных конструкторов...»². Схожа по смыслу известная цитата из Кандинского о «распаде» и «делимости» атома из «Воспоминаний» 1913 года, которую иногда понимают в негативном смысле. В действительности же она отражала позитивную реакцию человека рубежа столетий на интеллектуальное брожение, последовавшее за открытием электрона и радиоактивности, а также эфира как возможного источника материи³.

Теософы, например Ледбитер и Штайнер, часто говорили о пределах делимости вещества в процессе перехода от физического тела к «эфирному телу» и «астральному телу»⁴. Кандинский мог обнаружить сходные мысли в одной из книг своей обширной библиотеки, а именно – в исследовании Йоги Рамачараки «Четырнадцать уроков йогической философии и восточного оккультизма» 1911 года издания. Под псевдонимом «Йог Рамачарака» писал Уильям Уорд Аткинсон, основатель американского движения «Новое мышление». Центральной темой упомянутой книги было объяснение эфирных явлений, таких как астральное тело или передача мыслей с помощью модели пара⁵. Подобно тому, как лед, вода и пар являются одним и тем же химическим веществом, существующим в радикально отличных формах, определяемых степенью вибрации молекул, пар служил двойником эфира на шкале от сгущения до растворения. По Йогу Рамачараке, «мысль, подобна разреженному пару <...> и она столь же реальна, как пар или любые прочие газы»⁶. Эта «парообразная» идея

¹ См.: *Kandinsky W. On the Spiritual in Art*. P. 241.

² *Ibid.* P. 142.

³ *Kandinsky W. Reminiscences / Three Pictures (1913) // Kandinsky W. Complete Writings*. P. 364.

⁴ См.: например: *Leadbeater C.W. Man Visible and Invisible*. New York: John Lane, 1903. P. 12; *Steiner R. Theosophy: An Introduction to the Supersensible Knowledge of the World and the Destination of Man / Transl. E. D. S. Chicago: Rand-McNally, 1910. P. 32–33.*

⁵ См.: *Ramacharaka Y. [William Ward Atkinson] Fourteen Lessons in Yogi Philosophy and Oriental Occultism*. Chicago: Yogi Publication Society, 1903. 10.

⁶ *Ibid.* P. 78.

вновь связывалась с эфиром: «Когда кто-то думает, он испускает вибрации большей или меньшей интенсивности, расходящиеся от него во всех направлениях в окружающий эфир»¹.

Кандинский сам использовал сравнение с паром в дискуссии, возникшей вокруг его «Композиции VI». Возможно, то нематериальное вещество, которое он пытался порой изобразить в своем зрелом творчестве, было именно эфиром. В 1913 году он писал о центральной части вышеупомянутой картины: «Здесь розовый и белый <... я кажется, кружат в воздухе, как бы в облаке пара». Упомянув образ русской бани, он продолжает: «Человек, скрытый паром, находится не далеко и не близко, он просто где-то. Это ощущение “где-то” относительно центра картины определяет внутреннее звучание всей композиции»². Кандинский неслучайно говорит здесь о паре, подобном дыму или туману, служившим метафорами неуловимого эфира. Контекст высказывания позволяет заключить, что речь идет именно об ускользающем эфире, который всегда «не близко и не далеко».

В своих визуальных и звуковых образах Кандинский и его друг Арнольд Шенберг стремились выстроить динамику, в которой нематериальные формы, создавая сперва эффект диссонанса, в конечном счете сливались бы в гармонии одухотворенного будущего³. Искусство и теоретические построения Кандинского явно питались идеями физики эфира, возникшими в начале XX века, сочетавшимися с теософскими и прочими оккультными представлениями. В этом своем увлечении художник отнюдь не был маргиналом, а напротив, находился в мейнстриме популярной науки и оккультных представлений своего времени.

Для итальянского футуризма идеалом художника был человек, полностью преданный технологии как революционной силе, способной преобразить аграрную Италию так же, как поэзию и искусство. За последние десятилетия, однако, итальянские исследователи, такие как Джермано Челант, Симона Чильяна и Лучано Кесса обратили внимание на глубокое увлечение футуристов спиритизмом и теософией⁴. Как и в случае с Кандинским, крайне важно обозначить близкую связь физики эфира и оккультизма в данный период, а также международную циркуляцию этих идей.

Боччони выразил интерес к науке и оккультизму в своем тексте 1910 года «Технический манифест футуристической живописи»: «Кто может по-прежнему верить в непрозрачность материи, с тех пор, как наш

¹ *Ramacharaka Y.* [William Ward Atkinson] *Fourteen Lessons in Yogi Philosophy and Oriental Occultism*. P. 94.

² *Kandinsky W.* *Reminiscences / Three Pictures* (1913). P. 387.

³ См. письмо Кандинского Арнольду Шёнбергу от 18 января 1911 года: *Arnold Schoenberg / Wassily Kandinsky: Letters, Pictures, Documents / Ed. by J. Hahl-Koch, trans. J.C. Crawford*. London: Faber and Faber, 1984. P. 21.

⁴ См.: *Celant G.* *Futurism and the Occult // Artforum*. 19. Jan. 1981. P. 36–42; *Cigliana S.* *Futurismo esoterico*. Naples: Liguori Editore. 2002; *Chessa L.* *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*. Berkeley: University of California Press. 2012.

отточенный и усиленный взгляд научился проникать в самые дальние уголки мироздания? Почему мы должны забывать в своей работе о новой мощи зрения, способной давать результаты, сравнимые с рентгеновскими снимками?»¹ В выступлении 1911 года он сказал: «Надо писать не то, что мы видим, а то, что до сих пор оставалось незримым. Теперь это доступно пронизательному художнику»².

Боччони наиболее ясно выразил стремление к научным знаниям в книге «*Pittura scultura futuriste*», написанной в 1913 и увидевшей свет в 1914 году. Говоря о явлениях, таких как радиоволны или «электроны, десятками тысяч кружащиеся в атоме», он отмечает: «Почему мы должны бояться ухода от привычных представлений? Электрическая теория вещества, согласно которой материя является на самом деле энергией, сгущенным электричеством, существующем только как *сила* – это гипотеза, подтверждающая уверенность в правоте моей интуиции <...> Последние научные теории, бесконечные возможности новой химии, физики, биологии, открытия всех наук, существование самых крошечных организмов, общее единство энергии, дарующей нам жизнь – это все подвигает нас творить по аналогии с этими новыми чудесными представлениями о природе»³.

Монументальный портрет матери, написанный Боччони летом 1912 года и названный «*Materia*» («Материя»), показывает его творческое осмысление современной науки и оккультизма, в том числе – увлеченность невидимыми вибрирующими волнами, изображенными в виде нисходящих на фигуру лучей. Согласно представлению о радиоактивности, глубоко занимавшему художника, тело матери кажется растворенным в окружающем мире, или же, напротив, оно «ткется» из этого мира, что подчеркивается специальными светлыми зелено-голубыми мазками на поверхности холста. Здесь Боччони создают образ продолжительной диффузии и нового слияния, подобный процессам излучения, который можно было наблюдать с помощью модного тогда спинтарископа, бывшего распространенной салонной игрушкой. В «Материи» художник достиг цели, которая

Умберто Боччони
Материя. 1912
Холст, масло
Музей Гуггенхайма,
Венеция



¹ *Boccioni U. Futurist Painting: Technical Manifesto*. April 1910 // *Futurist Manifestos* / Ed. U. Apollonio, trans. R. Brain, W.W. Flint, J.C. Higgitt, C. Tisdal. New York: Viking Press, 1970. P. 28.

² *Boccioni U. Selected Notes for a Lecture on Futurist Painting*. Appended to Lecture before the Circolo Artistico. Rome, May 29. 1911 // *Coen E. Umberto Boccioni*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988. P. 239.

³ *Boccioni U. Pittura scultura futuriste*. P. 327–29; *Boccioni U. Futurist Painting Sculpture (Plastic Dynamism)*. P. 155–156.



была им обозначена в апреле 1912 года в письме к Карло Карра: «Я интересуюсь только тем, чтобы изобразить материю так, как я ее вижу»¹.

Картина Боччони «Эластичность», созданная осенью 1912 года, также наполнена изменчивостью, однако здесь фокус делается на самом эфире, заполняющем пространство. Хотя при обсуждении этого полотна акцент обычно ставится на эластичности мускулов коня

и всадника, термин «эластичность» получил в те дни популярность как обозначение базовой характеристики эфира². Во время работы над «Эластичностью» Боччони также начал экспериментировать со скульптурой. Он связывал знаменитую ныне работу «Уникальные формы непрерывности в пространстве» 1913 года (Музей современного искусства, Нью-Йорк) с «материализацией подвижного, эфирного, немыслимого» в заключительном разделе «*Pittura scultura futuriste*»: «Мы должны изобразить атмосферу», – восклицает Боччони, используя свой синоним слова «эфир»³. Часто упоминаемая Боччони идея о «затвердевании импрессионизма» соответствует новым представлениям об эфире, характерным для начала XX века, согласно которым эфир был в первую очередь энергией, в отличие от прозрачного, воздушного эфира импрессионистов или даже неосвязаемого эфира Кандинского⁴.

Вполне вероятно, что Боччони впервые ознакомился с новыми представлениями об эфире в контексте теософии. Его дневниковые записи 1908 года показывают размышления художника над вопросами веры. Боччони пришел к отрицанию «монополии одной церкви», поскольку человечество, как он считал, «находилось в преддверии всеобщего

Умберто Боччони
Эластичность. 1912
Холст, масло
Пинакотека Брера,
Милан

¹ Письмо Боччони к Карло Карра (середина апреля 1912 года); цит. по: *Fergonzi F. On the Title of the Painting Materia // Boccioni's Materia: A Futurist Masterpiece of the Avant-garde in Milan and Paris / Ed. L.M. / Rossi. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 2004. P. 50.* Боччони также восхищался философией Анри Бергсона, чьи идеи о «потоке и непрерывности» тоже коренились в физике эфира см., например: *Henderson L.D. Umberto Boccioni's Elasticity. Op. cit.*

² Об «Эластичности» см., например, *Martin M.W. Futurist Art and Theory 1909–1915. Oxford: Clarendon Press, 1968. P. 153.*

³ *Boccioni U. Pittura scultura futuriste. P. 325; см. также: Boccioni U. Futurist Painting Sculpture. P. 155 (с небольшими вариациями в переводе).*

⁴ См., например: *Boccioni U. Plastic Foundations of Futurist Sculpture and Painting // Futurist Manifestos. P. 89.*

братства», что являлось одной из трех объявленных «целей Теософского общества»¹. В декабре 1907 года Боччони вопрошал в своем дневнике: «Как, где и когда я могу изучить химию и физику?» Следующий пассаж из «Teosofica» Джузеппе Джордано 1907 года издания иллюстрирует мотивацию Боччони: «Сегодня каждый, кто следит за достижениями современной науки, в курсе невероятного прогресса, сделанного в последние десятилетия физикой и химией. Отныне, благодаря множеству великолепных ученых <...> представления, которые мы имели двадцать лет назад о <...> различных формах энергии, о материи как таковой, полностью преобразились»².

Как было отмечено ранее, теософы Безант и Ледбитер, работы коих регулярно переводились на французский и итальянский языки, много писали о физике эфира. Так, Безант рассуждает об «эфирном двойнике» в книге «Человек и его тело» (1896): «Современная физика утверждает, что все происходящие в теле изменения (где бы они ни происходили: в мускулах, в клетках или нервах) сопровождаются изменением электрического заряда; очевидно, то же самое можно сказать и о химических изменениях, протекающих непрерывно <...> Но там, где имеют место электрические процессы, должен присутствовать и эфир, который присутствует везде и во всем»³. Здесь Безант затрагивает темы, прямо касающиеся «Эластичности» Боччонини: мускулы, электричество и эфир. Источником познаний Безант в области электричества и эфира был определенно Лодж. Безант и Ледбитер прямо цитировали его в Приложении «Космический Эфир» в их книге «Оккультная химия» (1908)⁴.

Как отмечалось выше, Лодж был крайне симпатичной фигурой для оккультистов, его обширные сочинения сделали много для популяризации эфира у публики. В 1894 году, по приглашению французского физиолога Шарля Рише Лодж принял участие в сеансах итальянского медиума Эвсапии Палладино. Из опыта сотрудничества с Палладино Лодж сделал вывод, что «определенные явления данного класса могут, при определенных обстоятельствах, быть совершенной объективной реальностью»⁵.

¹ Боччони, дневниковая запись, 22 марта 1908, цит. по: *Coen E. Umberto Boccioni. Op. cit. P. 260.* Три «Цели Теософского Общества», в том числе: «Сформировать ядро Всемирного Братства Человечества, без различения расы, религии, веры, касты и цвета кожи» регулярно печатались в изданиях организации.

² См.: *Giordano G. Teosofia. Milan: Ulrico Hoepli, 1907. P. 221.* Дневник Боччони, см.: *Coen E. Umberto Boccioni. Op. cit. P. 257.*

³ *Besant A. Man and His Bodies. London: The Theosophical Publishing Society, 1900. P. 27.* (Цитата дана в пер. Ю. Хатунцева).

⁴ См. *Besant A. and Leadbeater C.W. Occult Chemistry: A Series of Clairvoyant Observations on the Chemical Elements London: Theosophical Publishing Society, 1908. Appendix: The Aether of Space (i-x).* См. также: *Besant A. and Leadbeater C.W. L'Etere dello spazio (A Translation of the Appendix of «Occult Chemistry» entitled «The Aether of Space»).* Genoa: Tip. A. Ciminago, 1908.

⁵ *Lodge Sir O.J. Experience of Unusual Psychic Phenomena Occurring in the Presence of an Entranced Person (Eusapia Paladino [sic]) // Journal of the Society for Psychological Research, 6. Nov. 1894. P. 307–308.*

Лодж также поддерживал отношения с известным итальянским исследователем – криминологом Чезаре Ломброзо, который нередко цитировал его в своих работах. Так, в разделе «Радиоактивность» своей книги 1909 года «*Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*» Ломброзо привел идею Лоджа о том, что спириты обладают «эфирным телом», которое дает им «перевоплощать его в материальные тела, доступные для восприятия»¹. Цитирование на страницах оккультной литературы и особенно готовность обсуждать тему материализации из эфира должны были сделать работы британского физика очень любопытными для футуристов.

Упоминание Боччони «электрической теории вещества» Лоджа показывает знакомство художника с идеями британца об электронах и эфире, которые могли быть известны ему из множества источников – возможно, из Приложения к переведенному на итальянский язык труду «*Occult Chemistry*» Безант и Ледбитера². Идеи Лоджа также фигурировали в «*Ultra*», главном итальянском теософском журнале.

По контрасту с эфемерным эфиром XIX века, работы Лоджа, написанные около 1908 года, говорили о силовом поле большой плотности, большой энергии и большой скорости – очень близких футуристам понятиях. Как объясняет Лодж: «[Эфир] обладает свойством “жесткости”, или эластичной стойкости к сдвигу, что является характеристикой вещества, обычно называемого твердым; следовательно, заключаем, что вещество это постоянно находится в состоянии мелкозернистого турбулентного движения, которое и придает ему упомянутое выше свойство <...> Это гиростатическая эластичность <...> благодаря которой идеальная жидкость может кинетически приобретать некоторые свойства идеального твердого вещества»³.

Понятно, что построения Лоджа крайне интриговали Боччони и других футуристов: «Согласно теории эластичности эфира, опирающейся на его внутреннее движение, и учитывая плотность этого вещества, в нем таится гигантская внутренняя энергия. В каждом кубическом миллиметре пространства мы имеем <...> эквивалент массы в тысячу тонн, циркулирующий внутренне <...> со скоростью, сравнимой со скоростью света <...>

Относительно этого и других сеансов, в которых Лодж принимал участие, см.: *Raia C.G. Ether Theory to Ether Theology: Oliver Lodge and the Physics of Immortality // Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 43. Winter 2007. P. 19–43; *Noakes R. Haunted Thoughts of the Careful Experimentalist: Psychical Research and the Troubles of Experimental Physics // Studies in the History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, 48. 2014. P. 46–56; *Oppenheim J. The Other World: Spiritualism and Psychical Research in England, 1850–1914. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. P. 150–51.*

¹ *Lombroso C. After Death What? Spiritistic Phenomena and Their Interpretation (Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici) / Trans. W.S. Kennedy. Boston: Small, Maynard & Co., 1909. P. 187–188.*

² *Besant A. and Leadbeater C.W. Op. cit. P. 42.*

³ *Lodge Sir O.J. Modern Views of Electricity. London: Macmillan and Co., 1907. P. 319. Подробнее об этом см.: Henderson L.D. Umberto Boccioni's Elasticity, Italian Futurism, and the Ether of Space. Op. cit.*

и содержащий, таким образом <...> энергию, которую выработал бы двигатель в лошадиную силу за сорок миллионов лет»¹.

Именно в этом контексте, возможно, наконец, более правильное понимание сюжета и формы «Эластичности» Боччони, как и его последующих работ. Эфир здесь является объединяющим компонентом, заполняющим все пространство, и, по словам Лоджа, служащим «основанием того, что кажется нам материей»². Эластичный эфир – это напряженное, полное энергии вещество. Футуристические «линии силы», концепт которых Боччони заимствовал из физики эфира Максвелла, стали в его терминологии «силоформами», выраженными в складках и сгибах эфира³.

В заключение «*Pittura scultura futuriste*» Боччони высказывается об эфире следующим образом: «Нужно признать, что эта бесконечная, непостижимая уму, невидимая сущность становится все в большей степени объектом исследования и наблюдения. Это происходит, ибо в глубине сознания *новых людей* пробудился некий чудесный разум.

Наша футуристическая отвага уже распахнула врата неведомого мира. Мы уже создаем нечто похожее на то, что физиолог [Шарль] Рише назвал гетеропластикой [*eteroplastica*] или идеопластикой [*ideoplastica*]. Биологическая тайна медиумической материализации для нас не тайна, а *факт*, уверенность в интуиции физического трансцендентализма и пластического состояния ума»⁴.

Хотя Рише использовал термин «гетеропластика» (*eteroplastica*), Боччони вполне мог бы заменить его на «эфиропластику» (*eterplastica*), чтобы обозначить свою приверженность материализации эфира, выраженную и в научном, и в оккультном смысле. Эта идея хорошо прослеживается как в его живописных работах, таких как «Динамизм футболиста» 1913 года (Музей современного искусства, Нью-Йорк), так и в скульптурах, например «Уникальные формы непрерывности в пространстве». Боччони искал способы изобразить эфир, используя в живописи возможности светотени или же применяя «силоформы» как в картинах, так и в скульптуре. Обращение к идее эфира может пролить свет на восприятие Боччони оккультных и научных воззрений его времени.

Знакомство с искусством итальянских футуристов и их манифестами, избилующими научными и оккультными понятиями, стало важным стимулом для развития русской авангардной живописи, включая живопись Малевича, например его «Живописный реализм футболиста, красочные массы в четвертом измерении»⁵. Однако, как видно из названия работы

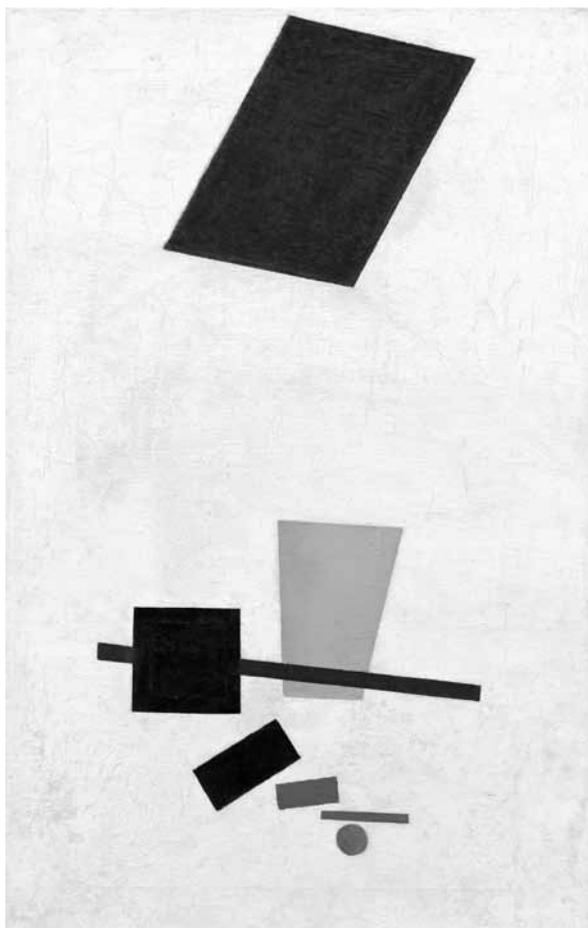
¹ Lodge Sir O.J. *Ether of Space*. Op. cit. P. 103, 123.

² Lodge Sir O.J. *Modern Views of Electricity*. Op. cit. P. 3.

³ О «силоформах» Боччони см.: Preface, *First Exhibition of Futurist Sculpture*. Paris, June 1913 // *Modern Artists on Art* / Ed. by R.L. Herbert. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1964. P. 48.

⁴ *Boccioni U. Pittura scultura futuriste*. Op. cit. P. 328–29; *Idem. Futurist Painting Sculpture* / Trans. Agin and Versari. Op. cit. P. 156.

⁵ О влиянии итальянского футуризма на русское искусство см.: Douglas Ch. *The New Russian Art and Italian Futurism* // *Art Journal*, 34. Spring 1975. P. 229–239.



Малевича, его подход к проблематике невидимой реальности был отличен от подхода Боччони. Для Боччони эфир являлся центральным элементом мировоззрения, а представление о четвертом измерении – периферийной идеей¹. Напротив, для Малевича и его соратников четвертое измерение, с которым они познакомились по работам П.Д. Успенского, было очень важным. Конечно, Успенский сам сформировался в оккультно-научной среде начала XX века и был хорошо знаком с теориями о связи четвертого измерения и эфира. Малевич и его единомышленники также не могли не понимать этой ассоциации.

Возможность существования некоего сверхчувственного пространства была, начиная с 1880-х годов, темой многочисленных спекуляций

Казимир Малевич
Супрематизм.
Живописный
реализм футболиста
1915
Холст, масло
Художественный
институт, Чикаго

¹ О Боччони и четвертом измерении, см, например: *Henderson L.D. Italian Futurism and «The Fourth Dimension» // Art Journal, 41. Winter 1981. P. 317–323; Henderson L.D. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Princeton: Princeton University Press, 1983; new ed., Cambridge, MA: The MIT Press, 2013. chap. 2.*

в массовой культуре. Немало художников начала XX века посвятили свое внимание этой теме¹. Если пространство имеет четыре измерения, наш мир – это всего лишь трехмерная модель, существующая внутри упомянутого пространства подобно тому, как мы создаем плоскостные модели. Эта идея также была задействована Эйнштейном, который сделал время четвертым измерением пространственно-временного континуума теории относительности, а в последнее время, после появления компьютерной графики и теории струн в физике, вновь стала актуальной гипотеза, предполагающая существование во вселенной десяти или одиннадцати измерений².

После открытия рентгеновского излучения уже нельзя было просто заявить, что четвертого измерения не существует, поскольку его нельзя увидеть. Как и эфир, четвертое измерение давало ключ ко множеству тайн и было с энтузиазмом принято и спиритуалистами, и теософами. Открыватель этого «гиперпространства», английский философ Чарльз Говард Хинтон, изначально занимался идеалистической философией. Он создал систему упражнений, которые, как он утверждал, способствуют развитию «космического чувства», дающего видеть четвертое измерение³. Хотя Хинтона самого нельзя назвать мистиком или оккультистом, его труды были подхвачены и развиты последователями – теософом Ледбитером, Клодом Брэгдоном, Успенским и Штайнером⁴. Эфир играл центральную роль в философии Хинтона, он рассуждал о взаимоотношениях эфира и четвертого измерения, что было важно для Успенского, и скорее всего, – для Малевича⁵.

Успенский, возможно, познакомился с трудами Хинтона через теософские работы Ледбитера, который обильно цитировал Хинтона и связывал теософский концепт «звездного зрения» с четвертым измерением⁶. Как говорилось выше, зачастую эфир упоминался также в контексте теософской

¹ По теме см.: *Henderson L.D. Fourth Dimension*. Op. cit; относительно примеров конкретных художников (Пикассо, Марсель Дюшан, Малевич), см.: *Henderson L.D. The Image and Imagination of the Fourth Dimension in 20th-Century Art and Culture // Configurations: A Journal of Literature, Science, and Technology*, 17. Winter, 2009. P. 131–160.

² Относительно возрождения в массовой культуре интереса к четвертому измерению в конце XX века см.: *Henderson L.D. Reintroduction // Fourth Dimension*. Op. cit. New ed. (2013).

³ *Hinton Ch.H. A New Era of Thought*. London: Swan Sonnenschein & Co., 1888; *Hinton Ch.H. The Fourth Dimension*. London: Swan Sonnenschein & Co., 1904. См. обобщение идей Хинтона в: *Henderson L.D. Fourth Dimension*. Op. cit. Chap. 1.

⁴ Относительно обсуждения Хинтона Ледбитером – см. ниже прим. 5. О связях Штайнера и Хинтона см.: *Steiner R. The Fourth Dimension – Sacred Geometry, Alchemy, and Mathematics / Trans. C.E. Greeger*. Great Barrington, MA: Anthroposophic Press, 2001. О Брэгдоне см., например: *Henderson L.D. Fourth Dimension*. Op. cit.; *Massey J. Crystal and Arabesque: Claude Bragdon, Ornament, and Modern Architecture*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.

⁵ К нижеследующему дополнительно см.: *Henderson L.D. Abstraction, the Ether, and the Fourth Dimension*. Op. cit.; а также: *Malevich, the Fourth Dimension and the Ether of Space*. Op. cit.

⁶ См., например: *Leadbeater C.W. Clairvoyance*. Adyar: Theosophical Publishing House, 1899.

идеи «эфирного тела». Широко используя теософскую литературу, например работы Ледбитера и других подобных авторов при написании своего «Четвертого измерения» 1909 года, Успенский в конечном счете создал новую теософскую логическую систему, призванную развивать «космическое сознание» четвертого измерения, истинной реальности¹. Эта система была изложена в издании Успенского 1911 года «*Tertium Organum: ключ к загадкам мира*»². Хорошо известно значительное влияние, оказанное идеями Успенского на русский авангард, в том числе творчество Михаила Матюшина, Алексея Кручёных и Казимира Малевича. Однако ныне мы должны признать, что воздействие Успенского на Малевича следует рассматривать в широком контексте научных и оккультных представлений эпохи.

Анализ текстов деятелей русского авангарда, а также вышедших на русском языке тематических сочинений – Ле Бона, Лоджа и прочих – не оставляет сомнений в знакомстве Малевича и его коллег с физикой эфира и идеями о невидимых сущностях и энергиях. «Наша энергия – энергия Радия <...> Наш принцип = ошеломляющее обновление научных открытий», – заявлял русский поэт-футурист Василий Каменский в рукописи 1914 года³. Радиоактивность была одной из ведущих тем русской научно-популярной литературы, возможно, по ассоциации с периодической таблицей Менделеева. Радиоактивные элементы, предлагающие, как кажется, неисчерпаемый источник энергии, обсуждались также и в алхимических работах, например в книгах Уильяма Рамсея и Фредерика Содди, переведенных на русский язык в 1910 году. О Рамсее позднее упоминал Бенедикт Лившиц, рассказывая о лекциях теоретика авангарда Николая Кульбина, проходивших в 1912 году, как о «салате из Бергсона, Рамсея и Пикассо»⁴.

Михаил Ларионов наиболее ярко из всех художников-современников декларировал энтузиазм по отношению к современной науке, выразив свой интерес в «Радиоактивных лучах. Ультрафиолетовых лучах. Преломлениях. Манифесте лучизма» 1913 года⁵. Не используя прямо термин «эфир», Ларионов говорит в статье 1914 года «Лучистская живопись»

¹ Успенский П.Д. Четвертое измерение: опыт исследования области неизмеримого. СПб.: Труд, 1910 [1909].

² Там же. Перев. на английский см.: *Ouspensky P.D. Tertium Organum: The Third Canon of Thought, a Key to the Enigmas of the World / Trans. from 2nd Russian ed. (1916) by C. Bragdon and N. Bessaraboff. 2nd American ed., rev. New York: Alfred A. Knopf, 1922.* Книга «Четвертое измерение» так и не была переведена на английский, но Успенский воспроизвел значительную часть упомянутой работы в главе «Четвертое измерение» своего труда «*A New Model of the Universe: Principles of the Psychological Method in Its Application to Problems of Science, Religion, and Art*». London: Kegan Paula, Trench, Trubner & Co., P. 1931.

³ Цит. по: *Parton A. Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde.* Princeton: Princeton University Press, 1993. P. 137.

⁴ Цит. по: *Markov V.F. Russian Futurism: A History.* Berkeley: University of California Press, 1968. P. 6.

⁵ *Ларионов М.Ф. Лучистская живопись // Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism / Ed. by J.E. Bowlt. Rev. London: Thames and Hudson, 1988. P. 98.*



Экспозиция
выставки «0,10»
Последняя
футуристическая
выставка. Петроград,
1915

о «пластических эманациях» и «неосязаемых формах». Художник утверждает: «Лучизм – это живопись <...> тех бесконечных сущностей, которыми наполнен весь космос»¹.

Малевич был не менее заинтересован в энергиях и невидимых сущностях. Его тексты и художественные работы отражают новые идеи о веществе и пространстве. В работе 1916 года «От кубизма и футуризма к супрематизму» Малевич пишет: «Вещи исчезли как дым для новой культуры искусства, и искусство идет к самоцели – творчеству, к господству над формами природы»². Супрематизм сосредотачивался на «чистых формах» вместо оболочек и поверхностей: «Твердое вещество не существует в природе. Есть только энергия», – писал Малевич в 1921 году, еще раз подтверждая более ранние концепции, в том числе «электрическую теорию вещества»³. Рисунок Малевича 1916 года «Композиция 14т» (Супрематизм: Чувство Электричества. Стеделийк Музеум, Фонд Харджиив – Чага, Амстердам), хорошо иллюстрирует это тезис.

Когда Малевич впервые представил супрематическую живопись на выставке «0.10» в декабре 1915 года, он ясно выразил интерес к четвертому

¹ Ларионов М.Ф. Лучистская живопись. С. 100.

² Malevich K.S. From Cubism to Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism // Russian Art of the Avant-Garde. P. 119.

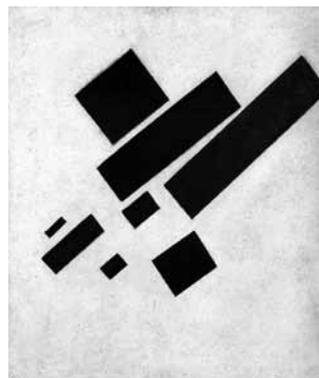
³ Malevich K.S. Futurism-Suprematism (1921) // Kazimir Malevich, 1878–1938. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1990. 178. О «чистых формах» см.: Malevich K.S. From Cubism to Suprematism: The New Realism in Painting (1915) // Douglas Ch. Swans of Other Worlds. P. 109; Idem. Malevich and Western European Art Theory // Malevich: Artist and Theoretician. New York: Abbeville, 1991. 60.

измерению в названиях и подзаголовках своих работ, таких как «Движение живописных масс в четвертом измерении», «Красочные массы в четвертом измерении» или «Живописные массы во втором измерении». Как было впервые отмечено в нашей книге 1983 года «*The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*», супрематические картины Малевича, исполненные в одном цвете (среди них «Восемь красных прямоугольников» 1915 года), очень вероятно, писались как двумерная проекция объемных объектов на плоскость¹. Эта техника обсуждалась Хинтоном и Успенским, а также Брэгдоном в книгах «*A Primer of Higher Space*» (1913) и «*Man the Square*» (1912). Экземпляр последнего произведения был получен П. Успенским в Санкт-Петербурге через международную теософскую сеть².

Названная картина «Живописные массы во втором измерении», возможно, была создана Малевичем как аллегорическое изображение четвертого измерения на плоскости, что было очень распространено в тематической литературе, начиная с романа Э.Э. Эбботта 1884 года «Флатландия».

Картина Малевича «Живописный реализм футболиста, красочные массы в четвертом измерении» более типична для супрематического стиля художника, для которого обыкновенно характерны многоцветные пастозные планы, не способствующие двумерному восприятию работы. Здесь автор уходит от плоскости, развивая темы движения и времени как принадлежности более высоких измерений. Так, Хинтон приводил пример спирали, пронзающей плоскость, говоря, что с точки зрения наблюдателя, находящегося под этой плоскостью, это явление представляется просто как точка, движущаяся в круге. Таким Хинтону и Успенскому виделся феномен высших измерений.

По Успенскому, «чувство бесконечности» и простора должно отмечать первые моменты пробуждения к новому «космическому сознанию» четырехмерности. Малевич описывал пространство своих супрематических картин как «свободную белую бездну, бесконечность»³. Отвергая синеву небосвода, он творит вселенское белое пространство, в котором свободно парят разноцветные элементы, не зная ни верха, ни низа, ни права, ни лева, в соответствии с рецептом Хинтона по обретению независимости от гравитации и земных ориентиров. По Хинтону, таков должен был быть первый шаг для тренировки «космического чувства», распознающе-



Казимир Малевич
Восемь красных
прямоугольников.
1915
Холст, масло
Музей современного
искусства, Нью-Йорк

¹ См. *Henderson L.D. Fourth Dimension. Op. cit. Chap. 5.*

² Книга Брэгдона «*Man the Square*» (1912) содержала рис. 7 в виде двух отдельных иллюстраций; в 1913 он их уже объединил на рис. 30 своего труда «*A Primer of Higher Space (The Fourth Dimension)*». Обе книги были изданы Bragdon's Manas Press, Rochester, NY. Вышеназванное издательство первым выпустило английский перевод «*Tertium Organum*» Успенского. Успенский также писал о получении в Петербурге книги «*Man the Square*» в предисловии к «*Tertium Organum*».

³ См.: *Ouspensky P.D. Tertium Organum. 1922. P. 258; Malevich K.S. Non-Objective Creation and Suprematism. 1919 // Malevich K.S.: Essays on Art 1915–1933 / Ed. by T. Andersen; trans. X. Glowacki-Prus and A. McMillin. 2 vols. Copenhagen: Borgen, 1971. Vol. 1. P. 122.*

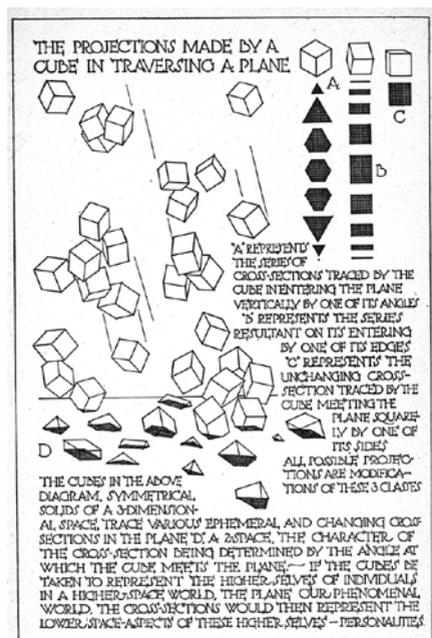


PLATE 30

Клод Брэгдон
Базис высшего измерения
Из книги «A Primer of Higher Space (The Fourth Dimension)». Лист 30. 1913

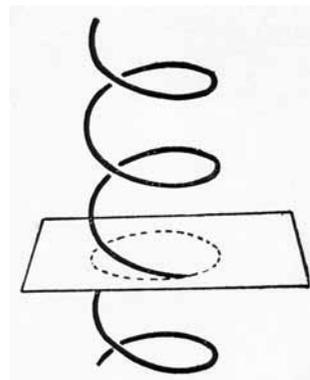
Чарльз Говард Хинтон
Спираль, проходящая через плоскость
Из книги «Четвертое измерение». 1904

го четвертое измерение¹. Малевич стремился передать *физиологический опыт* четырехмерного сознания, опираясь на идеи, связанные с этим понятием – бесконечность, простор, свобода от сил тяготения, исчезновение пространственных ориентиров и всякого движения. Однако рассуждения Успенского и Хинтона об эфире также могли наложить отпечаток на способ воплощения Малевичем форм иных измерений.

Интерес Малевича к подсознательным ощущениям и восприятиям, включая эффект мелькания, отражен в его картине «Точильщик (Принцип мелькания)» (1912–1913, Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен). Описания подобной пульсации или мелькания мы встречаем также в работах Хинтона и Успенского. Вслед за Хинтоном Успенский доказывал, что живущее в двух измерениях существо воспримет цветной трехмерный объект, проходящий через его плоскость, как последовательность цветов, возможно, движущихся – если размер этой трехмерной формы изменится. Для Успенского наши

привычные взгляды на пространство, ограниченные тремя измерениями, обрекают нас, подобно гипотетическим существам плоского мира, на восприятие сущего «как сквозь узкую щель», и ложное представление о пространственных явлениях как о временных².

Ключ к пониманию роли, которую эфир мог играть для Малевича, лежит в четвертой главе «Tertium Organum» Успенского, где содержится приведенная выше цитата о взгляде через «щель». Хинтон в своей книге 1888 года «A New Era of Thought» описывал эфир как трехмерный аналог двумерной «жидкой пленки», контактной поверхности. Успенский воспроизвел этот тезис в конце названной главы, после описания того, что мы имеем возможность наблюдать сквозь нашу трехмерную щель: «То представление о мире, которое мы вывели из обычного взгляда на время, делает мир похожим на непрерывно



¹ См., например: *Hinton Ch.P. New Era of Thought. Op. cit. Part I, Introd.*

² *Ouspensky P.D. Tertium Organum (1922 ed.). P. 46.* О реакции Успенского на идеи Хинтона из «A New Era of Thought» см.: *Ouspensky P.D. A New Model of the Universe. 1934; New York: Vintage Books, 1971. P. 78–79;* данная глава, названная «Четвертое измерение», воспроизводит, как было сказано выше, значительную часть никогда не переводившейся книги 1909 года «Четвертое измерение». См. также: *Hinton Ch.P. The Fourth Dimension. Op. cit. Chap. 2.*

бьющий огненным фонтаном блестящий фейерверк, каждая искра которого вспыхивает на мгновение и гаснет, чтобы больше уже никогда не явиться. Вспышки идут непрерывно одна за другой, искр бесконечное множество, и все вместе производят впечатление пламени, которого в действительности не существует»¹.

Так, для Успенского этот «бьющий огненным фонтаном блестящий фейерверк» был преходящей иллюзией истинной, вневременной четырехмерной реальности. Однако вспышки – или мелькание – этих искр можно было видеть позитивно как первые знаки или части форм четвертого измерения. Тогда эфир, трехмерная «жидкая пленка», оказался бы средой, в которой, при проникновении форм четвертого измерения, происходят эти вспышки. Согласно Хинтону, «при изучении высшей материи следует предположить, что она проходит через эфир, но нашему восприятию остается доступно только ее тонкое трехмерное сечение, которое в данный момент пересекает эфир с нашей стороны на другую» – или, в случае Малевича, можно говорить о новаторской плоскостной проекции этой рвущейся сквозь эфир трансцендентной материи². «Цвета – семафоры» Малевича – явление такого же порядка, как «бьющие фонтаном фейерверки» Успенского³.

В отличие от Кандинского и Боччони, которые видели в эфире возможность постоянных материализаций и исчезновений, Малевич сосредотачивался на проекциях и разрезах предметов, прорывающихся сквозь эфир. Однако и он прибег к технике светотени для изображения растворения или «увядания» в исследованиях пороговых переходов от бытия к небытию в рисунках и живописи, начиная с 1916 года. Примеры этой техники обнаруживаем в таких рисунках, как «Супрематизм: две пересекающиеся плоскости, увядание» (1917) и «Супрематизм: взаимодействующие элементы, увядание» (1917–1918; оба – Стеделийк Музеум, Фонд Харджиев – Чага, Амстердам, а также в картинах – «Растворяющаяся желтая плоскость» (1917–1918, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Очень важным, на наш взгляд, является понимание связи этих работ с идеей эфира.

Как отметила Шарлотта Дуглас в своем эссе 1991 года «Малевич и западноевропейская теория искусств», «абстрактное искусство пыталось глубоко заглянуть во внутреннее устройство мира и разрушить старые дихотомии – дух и материю, вещество и энергию»⁴. Слишком долго упускались из вида научные идеи, без которых невозможно понять увлечение художников теми или иными сюжетами и в особенности – их представления о вездесущем эфире. Помня об эфире, без осмысления которого правильная трактовка процесса невозможна, признавая роль оккультизма в формировании мировоззрения художников, мы окажемся значительно ближе к осознанию того, что же было «вообразимо» в ту эпоху.

¹ Ouspensky P.D. Tertium Organum. P. 40–41.

² Hinton Ch.P. New Era of Thought. P. 59.

³ О семафорах см.: Malevich K.S. Non-Objective Creation and Suprematism // Malevich K.S. Essays on Art. Vol. I. P. 122.

⁴ Douglas Ch. Malevich and Western European Art Theory // Malevich: Artist and Theoretician. P. 60.