

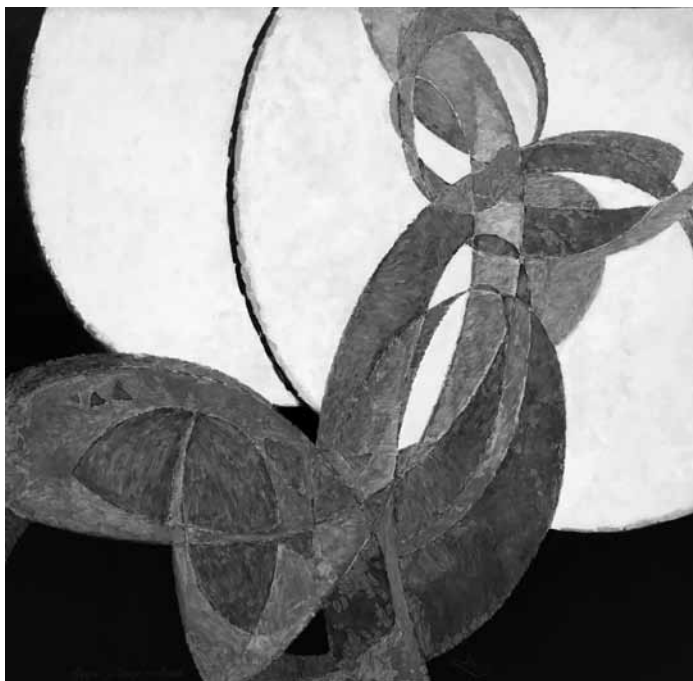
Фэй Брауэр

ГИПНОТИЧЕСКИЙ МОДЕРНИЗМ: ТВОРЧЕСТВО ФРАНТИШЕКА КУПКИ КАК МАГНИТНОЕ ПОЛЕ

С тех пор как в 1784 году Французская академия медицины объявила месмеризм шарлатанством, месмерические сеансы, как предполагалось, во Франции прекратились. Однако это запретное знание продолжало распространяться и, более того, к моменту прибытия двадцатипятилетнего Франтишека Купки в Париж расцвело пышным цветом. Врачи больниц Бисетр, Сальпетриер, Отель Дё и Шарите обширно использовали месмеризм в своей работе, эксперименты с гипнозом продолжали многие физиологи и парапсихологи, такие как Ипполит Барадюк, полковник Альбер де Роша и оккультист Жерар Анкосс, более известный под своим псевдонимом Папюс, служивший русской царствующей семье как медицинский и оккультный советник¹. Период конца XIX – начала XX века, отличавшийся популярностью месмеризма и расцветом электромагнетизма, исследователи часто определяют термином *нео-магнетизм*². Концепции неомагнетизма пересекались со спиритизмом, теософией, неоламаркианским трансформизмом, витализмом А. Бергсона, новыми идеями о радиоактивности и рентгеновском излучении в едином утопическом представлении о достижении состояния, названного Блаватской «космическим разумом», или, по Жюлю Буа,

¹ Папюс находился при русском дворе как медицинский и оккультный советник в 1901, 1905 и 1906 годах. В октябре 1905 года в присутствии царя и царицы он якобы вызвал дух Александра III, который предсказал своему сыну, что тот будет свергнут революционерами. Папюс, как говорят, заявил царю, что сможет магически противостоять осуществлению этого пророчества, пока он жив. Николай царствовал только 141 день после смерти Папюса. В письмах Папюс выражал озабоченность доверием, которое царь оказывал Распутину, и вовлечением оккультизма в решение важных государственных вопросов.

² По «неомесмеризму» см.: *Harrington A. Metals and magnets in medicine: hysteria, hypnosis and medical culture in fin-de-siècle Paris // Psychological Medicine. 18, February, 1988. No. 1. P. 21–38.*



Франтишек Купка
Двухцветная fuga
(Аморфа). 1912
Холст, масло
Национальная
галерея, Прага

«сверхсознанием»¹. Опыт Купки в качестве спиритического медиума и анархо-коммуниста вместе с изучением электромагнетизма, радиоактивности, рентгеновского излучения и магнетизма изменил его мировоззрение. Вместо продолжения своей карьеры анархо-коммунистического иллюстратора наряду с увлечением оккультной фигуративной живописью Купка сосредоточился на деятельности художника-экспериментатора, создавая красочные диски, призванные ввести зрителя в состояние «космического сознания» или «сверхсознания». Кульминацией этого процесса стало экспонирование работы «Двухцветная fuga. Амфора», которую Купка считал выражением своего «кredo», на почетном месте Осеннего Салона 1912 года². Ниже будет рассказано, как все это случилось.

¹ *Blavatsky H.P. The Secret Doctrine. Vol. 1. London, 1888. P. 424–444.* Состояние сверхсознания стало темой диссертации по психологии, защищенной Буа в Сорбонне. Буа стал профессором Школы психологии в Сорбонне. См.: *Bois J. A New Psychoanalysis: The Superconscious // Catholic World. 119, 1924. P. 582–583.*

² *Mladek M. Central European Influences // František Kupka, 1871–1956: A Retrospective. New York, 1975. P. 19;* подробнее см.: *Brauer F. Rivals and Conspirators: The Paris Salons and the Modern Art Centre. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 359.* Купка, довольный тем, что картина была повешена на центральном месте Зала 41 Осеннего Салона, тем не менее выражал обеспокоенность контекстом, в который работа была помещена. Так, в письме Артуру Ресслеру от 2 февраля 1913 года Купка писал: «На последнем Осеннем Салоне мне дали почетное место, но, к сожалению, в одном зале с кубистами, с которыми я иду практически непересекающимися курсами. Со мной сделали то же, что и с Дега, которого причислили к импрессионистам».

«НАБЛЮДАЯ МИР ИЗВНЕ»: СПИРИТИЗМ, АНАРХО-КОММУНИЗМ
И КОСМИЧЕСКАЯ УТОПИЯ

С момента прибытия в Париж Купка работал медиумом¹. В этом качестве он считал себя способным расщеплять во время сеансов свое сознание между «внутренним созерцанием» и так называемым «вторым зрением», с помощью которого в такие моменты он видел мир вокруг себя. «Вчера я испытал состояние расщепленного сознания, в котором, как казалось, я видел мир извне своего тела», – писал он после спиритической встречи в 1897 году. «Я был в громадном пустом пространстве и видел, как мимо меня тихо проплывали планеты. После этого было сложно вернуться к восприятию каждодневной жизни»². Это ясновидение, якобы дававшее ему способность выходить за земные пределы и обозревать космос, как кажется, запечатлено в его самых первых парижских работах, которые были позднее утрачены: «*Quam ad Causam Sum*», «Гимн Вселенной» и «К Сияющим Вершинам», так же как в иллюстрации для обложки шеститомника Элизе Реклю «Человек и Земля» (1904–1905)³. Находясь под влиянием оккультизма Блаватской и Папюса, особенно их трудов по Астральным Путешествиям, а также занимаясь тантрическим буддизмом, Купка написал такие картины, как «Путь Души» и «Происхождение Жизни» на тему земного тела и астральной души. Планеты и окружности в этих полотнах олицетворяли собой необходимость для земного тела в микрокосме и астрального тела в макрокосме существовать в гармонии друг с другом, чтобы достичь состояния космического блаженства. Равно данные холсты передавали идею о невозможности постижения невидимой и нематериальной реальности с помощью инструментария позитивистского материализма. В «Великих посвященных» Эдуард Шюре жаловался: «Под воздействием материализма, позитивизма и скептицизма, человек настоящего дня пришел к ложным представлениям о правде и прогрессе»⁴. Однако в оккультских системах буддизма, спиритизма и теософии способности Купки к ясновидению, дающие ему силу выходить за пределы позитивистского материализма, были оценены. Но, будучи убежденным анархо-коммунистом, Купка заявил в 1900 году, что отныне он посвятит себя «демократи-

¹ František Kupka, 1871–1956: A Retrospective. Op. cit. P. 8; см. также: Vachtová L. Frank Kupka: Pioneer of Abstract Art. New York; Toronto: McGraw-Hill Book Company; London: Thames and Hudson, 1968. P. 15. Л. Вахтова указывает, что Купка познакомился со спиритизмом в возрасте примерно четырнадцать лет, когда был подмастерьем шорника в Восточной Богемии. Будучи посвящен в секреты животного магнетизма, Купка трудился как «успешный медиум» на спиритических сеансах в Праге, Вене и Париже.

² Письмо Купки Артуру Ресслеру, 7 февраля 1897, цит. по: Mladek M. Central European Influences. Op. cit. P. 53.

³ Meecham P., Sheldon J. Modern Art: A Critical Introduction. London; New York: Routledge, 2005. P. 57; Reclus E. L'Homme et La Terre. Paris: Librairie Universelle, 1905–1908, 6 vols.

⁴ Shuré E. Les Grands Initiés: Esquisse de l'histoire secrète des religions: Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus. Paris. 1921 [1889]. P. vii.

ческому искусству» и будет вести «пропаганду делом», как заповедовал русский политик и мыслитель Петр Кропоткин¹. Купка, хорошо разбирающийся в трудах Кропоткина, Реклю, Георга Зиммеля, Карла Маркса и Фридриха Энгельса, рисовал для газет и журналов «Cocogico», «L'Anarchie», «Les Temps Nouveau» и особенно «L'Assiette au Veurre» карикатуры, критикующие эксплуатацию, угнетение и ложное самосознание, и поддерживающие анархо-коммунистические идеи общности и свободной ассоциации.

По лекалам «Философии денег» Георга Зиммеля и марксистской идеи о прибыли как мошенничестве и краже, Купка изобразил капиталиста на обложке выпуска «L'Assiette au Veurre» «Деньги» в виде гротескной лягушки с раздутым от золотых монет брюхом, вылезавшей из кровавого болота². В соответствии с теориями Маркса и Энгельса об асимметричных властных отношениях между капиталистами и пролетариатом, рабочий рисуется как нищее и бессильное создание, находящееся буквально в ладони капиталиста. Те же из пролетариев, кто был безжалостно отброшен прочь, барахтаются в грязных водах внизу, стараясь взобраться наверх по буквам слова *L'Argent* (деньги – франц.) У рабочего нет другого выбора, кроме как трудиться на капиталиста. Неравноправность их отношений вновь подчеркивается следующей карикатурой Купки, где капиталист, сидящий на троне, с животом, переполненным доходами, в десять раз по размеру больше рабочего. Капиталист находится под защитой армии, которая навела свои пушки прямо на рабочих. Ирония заголовка Купки, «Liberté» (свобода – франц.), – первой части французской республиканской триады – особенно понятна, так как рабочих силой загоняют на ненавистные им фабрики³. Этот образ стал настолько популярен среди рабочих в России, как ранее во Франции, что из него сделали агитпроповский плакат для Красной Армии во время Гражданской войны, снабдив подписью: «Владыка мира – капитал, золотой кумир».

Аллегорически демонстрируя порабощение и извращение природного порядка вещей, карикатуры Купки были призваны показать, как капиталистический строй экономики в союзе с государственной религией разрушает поддерживаемые Купкой и его соратниками по анархо-коммунизму стремления рабочих и их семей жить в гармонии с природой. Только в последней карикатуре для выпуска «L'Assiette au Veurre» «Деньги» Купка рисует триумф справедливости – его символизирует новая заря, сияющая

Франтишек Купка
Деньги. Свобода
Рисунок для обложки
журнала «L'Assiette
au Veurre», № 41.
11 января 1902



¹ В 1900 году Купка писал чешскому поэту Йозефу С. Махару, что планирует в будущем заниматься преимущественно литографией и графикой, так как это более «демократические» техники; см. *Leighten P. The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Garde Paris*; Chicago; London: University of Chicago Press, 2013. P. 155.

² *Simmel G. The Philosophy of Money [1900] / Trans. T. Bottomore, D. Frisby. London, 1978;* см.: *Купка F. L'Argent // L'Assiette au Veurre. No. 41, 11 January, 1902, обложка.*

³ *Купка F. L'Argent: Liberté // L'Assiette au Veurre. No. 41, 11 January 1902. P. 647.*

за спиной *Humanitas* и объединенного человечества, связанного взаимопомощью и поддержкой медицины, науки и гуманитарного знания¹. Однако Купка демонстрирует, что это может случиться, только если победит государственный секуляризм, и Марианна, символ Франции в образе Афины, приколает отрубленную голову «капитала» к своему щиту. Следуя за кропоткинским концептом общности анархо-коммунистического союза, способного существовать в гармонии с природой, Купка ясно представлял зарю новой жизни, показанную им в иллюстрациях для многотомного издания Реклю «Человек и Земля».

В своей версии истории человечества Купка рисует с течением времени естественную смену поколений *homo sapiens*, пронсящих через мир в прогрессивном движении к гармоничному единству в конце времен. В иллюстрации, озаглавленной «Ритм истории – Волна», поток времени представлен циклическими волнами, что согласуется с теорией осцилляции тепловой энергии и концепциями исторического времени Реклю. Для показа времени между началом и концом истории человечества Купка использовал образ большой космической арки. Усеянная звездами и планетами, пересекающая ночной небосвод, эта арка стала одной из первых иллюстраций в книге, предваряя предисловие гигантского проекта Реклю. Там же был запечатлен человек, похожий на самого Реклю, изучающий звезды. Вновь появляясь на последней иллюстрации книги в главе под названием «Прогресс», арка обозначает новый мир, в котором мужчины, женщины и дети смогут жить без одежды, не страдая более от разрушительных сил капитализма, в гармонии с землей и друг с другом. Следуя за Анри Бергсоном и его «Творческой эволюцией», где эволюция жизни и сознания описывается как «бескрайняя волна, распространяющаяся вовне из центра», великая галактическая арка, как кажется, отсылает к другому понятию из философии упомянутого мыслителя – *l'élan vital* (жизненный порыв), энергии которого пробуждают продолжительную эволюцию живых организмов, что объясняется ламаркианским концептом спонтанного зарождения жизни на Земле². С такой точки зрения, образ, созданный Купкой, сочетает черты представлений теософов и Бергсона о космическом сознании и гармонии. Так, семья на переднем плане, как и человек, изображенный на обложке, обращены лицом к галактикам, как бы предвещающая новое звездное поколение. Эти два компонента диалектического пути Купки в искусстве предназначены были слиться в борьбе за счастье рабочих, которые, по мысли анархо-коммунистов, должны были жить счастливой се-



Франтишек Купка
Деньги. Знание
Рисунок для
последней страницы
обложки журнала
«L'Assiette au Beurre»,
№ 41. 11 января 1902

Франтишек Купка
Прогресс
Иллюстрация
к книге Элизе Реклю
«Человек и Земля»
1908
Литография



¹ Купка F. L'Argent: La Science sous l'argent // L'Assiette au Beurre. No. 41, 11 January 1902, последняя страница обложки.

² Bergson H. L'Évolution créatrice. Paris, 1907; Creative Evolution / Trans. A. Mitchell, 1998. P. 266.

мейной жизнью в гармонии с природой и духовно развиваться в рамках взаимодействующих общин. После того как Купка записался в Сорбонну, чтобы изучать физику электромагнетизма и последние достижения науки, он стал искать новые пути привнесения в анархо-коммунизм идей о гармонии и космическом сознании.

ИСКУССТВО КАК МАГНИТНОЕ ПОЛЕ: НЕОМЕСМЕРИЗМ, ВИБРИРУЮЩИЙ ЦВЕТ И БИОМАГНЕТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЕННАЯ СИЛА

Купке были хорошо известны исследования воздействий гравитационных сил на движение жидкостей в теле человека и животного, которые проводил Франц Антон Месмер, включая конкретные техники месмеровской терапии¹. В 1876 году месмерист Виктор Жан-Мари Бюрк, известный своими опытами по использованию в терапии металлических пластин, магнитов и электричества, был приглашен Жаном Мартеном Шарко на работу в больницу Сальпетриер². Вслед за докладами Шарко об успешных экспериментах с гипнозом и патологическим переносом, которые он и его ученики провели в Сальпетриер с помощью металлических пластин Бюрка, ко времени прибытия Купки в Париж месмеризм был наконец-то признан французской Академией наук³. Выводы Шарко оказали такое влияние, что, как предполагает Энн Хэррингтон, пробудили «интерес к фундаментальным проблемам биомагнетизма, изучавшимся месмеристами прошлого поколения»⁴. Значение магнетизма в медицине и науке возросло настолько резко, что уже на Конгрессе физиологической психологии 1889 года, проходившем под председательством Шарко в рамках Всемирной выставки, ему была выделена отдельная секция. На этой секции обсуждались магниты, металлические пластины и цветные диски, а также опыты, которые проводил в Нанси Ипполит Бернхейм с гипнозом, цветом и ассоциативными образами. Однако главной темой для дискуссий стали эксперименты, проведенные Альфредом Бине, Шарлем Фере и Йозефом Бабинским с психическим явлением – позднее названным психической поляризацией – связанным с использованием магнитов и цветового магнетизма. Самым интригующим их открытием было

¹ *Darnton R.* Mesmerism and the End of the Enlightenment in France. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968.

² *Pintar J. / Lynn St.J.* Hypnosis: A Brief History. London, 2008. P. 81–84.

³ *Charcot J.M.* Sur les divers états nerveux déterminés par l'hypnotisation chez les hystériques, Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences. 94, 1882. P. 403–405. К тому моменту животный магнетизм уже дважды отвергался Академией. В своем докладе в Академии Шарко сосредоточился на воздействии гипноза на нервную систему, настойчиво избегая любых намеков на невидимые силы.

⁴ *Harrington A.* Hysteria, Hypnosis and the Lure of the Invisible: The Rise of Neo-Mesmerism in fin-de-siècle French Psychiatry. Chapter Eight // *The Anatomy of Madness: Essays in the History of Psychiatry*. Vol. 33 / Ed. by W.E. Bynum, R. Porter, M. Shepherd. London: Routledge, 1988. P. 227.

то, что при галлюцинациях трансформация красных цветов в голубые и зеленые превращает депрессию в смех¹.

Французское Общество магнетизма, чья популярность за пределами официальной медицины росла быстрыми темпами, было основано в 1887 году в Париже Гектором Дюрвилем. В 1889 году это Общество провело Международный конгресс по магнетизму², на котором демонстрировались магниты, используемые Жюлем Бернаром Люисом в *Laboratoire d'hypnologie* больницы Шарите, в том числе для удаления болезненных «эманаций» или миазмов (*effluvia*), как их называли, а также для вызывания произвольных судорог при полной магнетической абсорбции³. Кроме того, на конгрессе показывали изобретенную Люисом и Папусом железную корону, которая должна была стать средством поглощения и удаления болезненных мыслительных паттернов пациента, таких как галлюцинации и бред, и замещения их здоровыми психическими состояниями⁴. Папюс был настолько уверен в целительной силе магнетизма, что в 1893 году он вместе с основателем Французского общества магнетизма Гектором Дюрвилем открыл в Париже Школу магнетизма, снабженную специально написанным для нее учебником по изучению этого предмета⁵. Среди основателей общества числились Блаватская, Барадюк, Станислас де Гуайта, Сар Пеладан и Альбер де Роша (последний изучал биомагнетизм в госпитале Шарите по приглашению Люиса). Французское общество магнетизма издавало собственный журнал по магнетизму и экспериментальной психиатрии.

Школа, общество и журнал имели успех, и в 1895 году Дюрвиль издал книгу «История магнетизма и практического психизма», иллюстрации в которой показывали, что магнитные полюсы присутствуют на всех частях тела человека. Эти иллюстрации также были снабжены надписями позитивного и негативного содержания, которые соотносились с притяжением и отталкиванием магнита – подковы. Положительный северный полюс, олицетворяющий благополучие, привлекательность, страсть и сострадание, обозначался знаком «плюс» на правой руке фигуры, отрицательный южный полюс, обозначенный «минусом» на левой стороне фигуры, олицетворял страх и отвращение, неприязнь и ненависть. Дюрвиль и Альбер де Роша обнаружили, что их подопытные, подвергнутые воздействию магнетизма, как и страдающие истериками пациенты

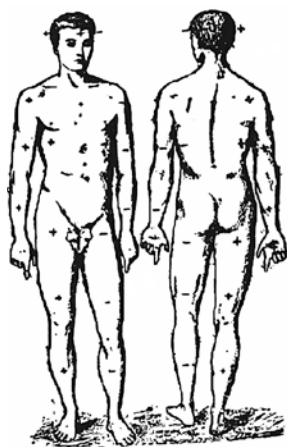
¹ Результаты этих экспериментов были впервые опубликованы в 1885 году в журнале Теодюля Рибо «Revue philosophique».

² Congrès international sur le magnétisme, 21–26 October 1889; Rapport Général, Paris, Carré, 1890; Congrès Spirite, Paris, 1889; Congrès Spirit et Spiritualiste international, Paris, 9–16 September 1889; another in 1902; Congrès international de psychologie physiologique: Première session. Paris, 1890.

³ The Anatomy of Madness: Essays in the History of Psychiatry. P. 235.

⁴ Ibid. Люис и Папюс пришли к выводу, что если патологические состояния могут быть поглощены, сохранены и переданы, так же можно поступать и со здоровыми состояниями.

⁵ Durville H. L'Enseignement du magnétisme // École pratique de magnétisme et de massage. Paris: Librairie du Magnétisme, Septembre, 1895.



Гектор Дюрвиль
Схема полярности
человеческого тела
Иллюстрация
из книги: «Histoire
Raisonnée
du Magnétisme
et du Psychisme
pratique». 1895

Люиса из Шарите, заявляют о своей способности видеть магнетические эманации, испускаемые человеческим телом, а также такими объектами, как некоторые минералы и источники электричества. Дюрвиль объяснял в своей книге, ссылаясь на плоды совместных с Альбером де Роша исследований, что тело может быть излечено, а творческие силы пациента – приумножены посредством правильного приложения магнитных сил¹.

Эксперименты Дюрвиля с магнетическими цветами, испускаемыми телом, можно возвести, согласно де Роша, к исследованиям, которые проводил Карл фон Райхенбах с природным электромагнетизмом, и концепции упомянутого ученого об «одической силе», порождаемой всеми живыми существами, схожей с описанными Дюрвилем эманациями².

Эксперименты с магнетизмом и эманациями также проводились Люисом в больнице Шарите в Париже³. Пациенты де Роша заявляли, что эманации подобны исходящему из тела мерцающему пламени, которое может простираться до четырех или пяти метров вверх или в стороны⁴. Исходя из положительного полюса на правой стороне тела человека, как изображает на своих иллюстрациях Роша, эманации имеют ярко-голубой цвет, однако из отрицательного полюса на левой стороне тела исходят уже огненно-красные эманации. Роша утверждает, что яркость цветов, наблюдаемых отдельными индивидуумами, зависит от их энергии и темперамента, причем лишь немногие видят какие-либо иные цвета, кроме синего и красного⁵. Как показывают рисунки Роша, эти красные и голубые магнетические энергии или эманации излучаются из таких чувствитель-

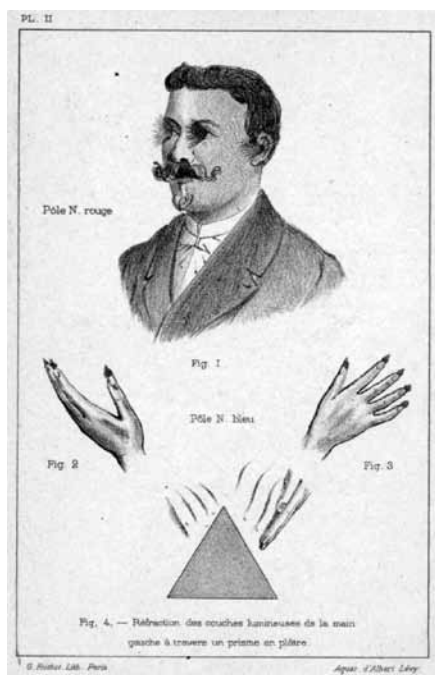
¹ *Traité Expérimental de Magnétisme*. 2 vols. Paris: Librairie du Magnétisme, 1895–1896.

² *Rochas A. L'Extériorisation de la sensibilité: Étude expérimentale et historique*. Paris: Librairie Générale des Sciences Occults, Bibliothèque Chacornac, 1909; 6th edition. P. 5–6; *Reichenbach K. Odisch-magnetisme Briefe*. Stuttgart, 1852; *Physico-physiological researches on the dynamics of magnetism, electricity, heat, light, crystallization, and chemism, in relation to Vital Force*. New York, 1851. Де Роша пишет, что эти эксперименты были повторены Дюрвилем, который опубликовал результаты в «*Traité expérimental et thérapeutique du magnétisme*», 1886. P. 6. Де Роша разъяснял: «Как и австрийский ученый, он учит, что правая сторона человеческого тела в целом синяя, а левая – желтая, причем источниками соответствующих цветов являются органы чувств – глаза, уши, ноздри и т.д.»

³ *Ibid.* P. 7–8.

⁴ *Ibid.* P. 26.

⁵ *Ibid.* P. 27: «Однако, когда мы говорим, что окраска меняется от одного индивидуума к другому, это не означает, что эти изменения распространяются на все цвета спектра. Большинство более или менее различает чистые синий и красный цвета и гораздо меньше или вовсе не различают промежуточные цвета; чаще всего в лежащих телах видят синий оттенок с одной стороны и красный – на другой <...> Следовательно, эти три элемента – продолжительность, интенсивность и оттенок определенного цвета – в определенных пределах различаются для одного и того индивидуума в зависимости от его темперамента и гипнотического состояния, в которое он был приведен».



ных мест тела, как глаза, нос, уши, а также ладони и кончики пальцев. На рисунке правая часть руки окрашена в голубой цвет, а левая – в красный, в то время как энергии синего полюса, превращающиеся в фиолетовые, исходят из кончиков пальцев¹. «Семейный портрет», изображающий жену Купки Эужени Страуб Броуд (Eugénie Straub Broad), показывает, что именно эти цвета стали центральными для творчества художника после изучения им магнетизма в Сорбонне. Одежды женщины на портрете написаны кобальтово-синим цветом справа и ярко-красным цветом слева, причем красный переходит на ее ноги и обувь. В более позднем портрете жены «Мадам Купка среди вертикалей», кото-

Альбер де Роша

Рис. 1: Красный полюс N.

Рис. 2 и 3: Синий полюс N

Рис. 4: Преломление световых слоев левой руки через гипсовую призму
Иллюстрация из книги:

«L'Extériorisation de la sensibilité: Étude expérimentale et historique». 1895

Цветная литография

рый был приобретен Нью-Йоркским Музеем современного искусства, лицо и тело модели как бы растворяются в вертикалях или же, по выражению Роша, «жидкостных колоннах» (*les colonnes fluidiques*) разных оттенков красного и голубого цветов, отсылающих к описанным выше опытам Роша². Эти же цвета также использовались художником-символистом Альбером Леви в его иллюстрациях для Люиса.

Известно, что пациенты клиники Шарите снабжали Люиса своими «магнетическими» рисунками и картинами. Например, де Роша подтверждает, что Люис пользовался изображениями магнетических сюжетов, которые создавал его пациент – истерик Леви³. Леви запечатлел в своих рисунках не только синие и красные биомагнетические эманации, испускаемые глазами, носом, ушами и ртом молодого магнетизированного подопытного, но также магнитные волны, исходящие от самого тела⁴.

¹ Rochas A. L'Extériorisation de la sensibilité: étude expérimentale et historique. P. 19: «Следует заключить, что атмосфера кончиков пальцев испускает излучение, которое L воспринимает как голубое или фиолетовое. Это подтверждается его описаниями: он видит кончики пальцев синими с более или менее фиолетовыми оттенками».

² Ibid. P. 84.

³ Ibid.: «В соответствии с наблюдениями господина Люиса, сделанными с помощью Альбера Л., правая сторона человеческого тела имеет в основном голубой цвет».

⁴ Ibid.: «Глаза, уши, ноздри, губы испускают излучение одного цвета – тем более интенсивные, чем более сильной энергетикой обладает личность. Левая сторона испускает красные излучения, исходящие из органов чувств, и их интенсивность также зависит от состояния человека».

По мнению Роша, работы Леви раскрывали, что биомагнетические эманации и жизненные силы выражаются в двух основных формах. Проявление в виде эманации из чувствительных мест тела представляет динамическую сторону, в то время как волны, излучаемые всей поверхностью тела, являются статической формой биомагнетической жизненной силы. В согласии с законами поляризации, эти «обволакивающие слои», как объясняет Роша, состоят из ярких цветов, причем правая сторона испускает синие лучи, а левая – красные. Данные энергии, как кажется, существуют вокруг тела, не будучи напрямую связаны с его плотью и кровью, как показывают нам иллюстрации Леви. Однако, когда Роша погрузил иглу в одну из этих якобы бесплотных волн, испытуемый почувствовал укол в соответствующем месте тела. Подобный вынос внутренней чувствительности вовне становился еще очевиднее, когда магнетизируемые приводились в наиболее глубокую, шестую степень гипноза¹.

Когда гипнотизер делает пассы над пациентами в шестой степени гипноза, как объясняет Роша, он призывает «духов» справа и слева, которые затем объединяются в «единый дух, который может быть назван вторым или астральным телом, обычно помещаемым между гипнотизером и его объектом»². Как показывают фотографии Поля Надара, снимавшего фантазматическое «второе тело» Роша, вынос вовне внутренней чувствительности в форме магнетического двойника принимает облик неких одежд. Эта магнетическая субстанция была настолько мощной, что Роша сравнивал ее с электрическим током, способным заставить нервную систему перейти на «высшую ступень бытия», где обострены зрение, вкус, слух и осязание. В этом состоянии сверхсознания, как обнаружил Роша, магнетизированные подопытные были способны остро чувствовать музыкальные вибрации, вспоминать места, которые они никогда не посещали, и произведения искусства, с которыми они не были ранее знакомы³. В состоянии сверхсознания удалось ввести натурщицу Лину (Марию Майо), сеанс магнетизма с которой Роша фотографически документировал. Без какой-либо подготовки в пантомиме, танце или театральном мастерстве она смогла выступить в очень новом и ярком образе под музыку Вагнера, стихи Верлена, а также с другими текстами и ролями⁴. В то время как Роша, Шарко и Ипполит Бернхейм изучали повышение чувствительности к искусству подопытных, подвергнутых магнетизму, исследователь эстетики из университета Анри Пуанкаре,

¹ Rochas A. L'Ext.riorisation de la sensibilit.: tude exp.rimentale et historique. P. 56; 80.

² Ibid. P. 81: «... puis des deux colonnes se réunissent en un seul fantôme qu'on appelle le double ou le corps astral, situé généralement entre le magnétiseur et le sujet ... »

³ См.: Colonel de Rochas d'Aiglun. Les Fluides des Magnétiseurs précis des expériences du Bon de Reichenbach sur ses propriétés physiques et physiologiques, classées et annotées par le lieutenant-colonel de Rochas d'Aiglun. Paris: G. Carré, 1891.

⁴ Brauer F. Magnetic Modernism: František Kupka's Mesmeric Abstraction and Anarcho-Cosmic Utopia // Utopia: The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible / Ed. by D. Ayers, B. Hjartarson, T. Huttunen, H. Veivo. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2015. P. 154–158.

Поль Сурио, строил теорию о флюидах, испускаемых искусством, которые могли преобразовываться в «действующее на зрителя магнитное или электромагнитное поле»¹.

Визуальное внушение, как считалось, обладает большей эмоциональной силой по сравнению с вербальными средствами и лучше подходит для достижения магнетических состояний, что было доказано опытами Шарко и Бернхейма с цветными дисками и образами. Поэтому Сурио утверждал, что эмоциональное магнетическое воздействие произведения искусства, подобное экстатическому трансу перед чем-то прекрасным, способно загипнотизировать зрителя². «Удар гонга внезапно возвещает состояние гипноза, наступающее за долго длящимся звуковым резонансом. Стало быть, восхищение есть созерцательное состояние, для которого характерно как бы ментальное оцепенение», – объяснял Сурио³. Лучшими местами, где обстановка и окружающий вид благоприятствуют достижению гипнотического состояния ментального оцепенения, Сурио считал Нотр-Дам или Сент-Шапель, либо другие соборы после заката, так как там «таинственная тишина обволакивает все и вся, и ощущение времени пропадает»⁴. Однако, полагал Сурио, если то же самое благоговение может быть перенесено в музеи и выставочные пространства, где искусство будет созерцаться в возвышенном ключе, то и в них будет доступен подобный экстатический и гипнотический опыт. Этому могут способствовать правильные манипуляции с освещением. «Как известно всякому профессионалу, – пишет Сурио, – именно глаза, ориентирующиеся на свет, первыми реагируют на гипноз»⁵. В случае с живописью Сурио считал, что «потoki солнечных лучей», «маленькие слепящие пятна» и «взрывы цвета» могут вызывать «ласковое пламя», исходящее из глаз – термин, который также использовал Роша для описания эманаций, испускаемых глазами, носом, ушами и ртом магнетизируемых пациентов. Сурио рассказывал, как нужно использовать силу эмоциональной суггестии, заложенной в цвете и свете картин, для введения созерцателя в гипнотическое состояние. В таком случае, возможно было добраться до глубокого бессознательного и обратить этот опыт на пользу, выйдя

¹ Souriau P. La Suggestion dans l'Art. Paris: Félix Alcan, 1895; 1909; *Stückgold S.* Henri Rousseau // Der Sturm. Berlin, 1915; *Rousseau H.* Jungles in Paris. Paris: Abrams, 2006. P. 201.

² Souriau P. La Suggestion dans l'Art. P. 2: «Между состоянием гипноза и эстетическим экстазом, между этими эффектами, вызванными внушением и чувством прекрасного, существует странное своеобразное сходство...»

³ Ibid. P. 7.

⁴ Ibid. P. 8: «Созерцание прекрасного в той мере, в какой оно замедляет движение мыслей и приближает нас к гипнозу, должно, следовательно, заставить нас перестать сознавать последовательность мгновений...»

⁵ Ibid. P. 27: «Профессиональные гипнотизеры это хорошо знают <...> Физически глаз блестит не сильнее, чем стальной гвоздь, но во взгляде есть нематериальный свет, идеальное излучение, которое заставляет его сиять странным блеском».

на новый уровень понимания¹. Идея о гипнотических неосознанных силах, лежащих в предметах искусства, была подкреплена новыми открытиями в магнетизме. Как утверждалось, работы художников, особенно выполненные в технике «взрыва цвета», способны породить потоки лучей, преобразующиеся в магнитные поля.

Зная о приписываемых искусству, различным образам и цветным дискам магнетических потенциях, Купка стал исследовать способы передачи этих энергий в живописи. «Достижения науки оказывают неоспоримое влияние на художников, многие из которых, вольно или невольно, становятся последователями современных научных доктрин», – писал он². Затем Купка изложил свои взгляды на влияние новой науки в области средств коммуникации: «По мере прогресса <...>, можно ожидать появления новых, прежде неведомых форм коммуникации, подобных, может быть, той прямой связи, которая основывается на магнетических волнах, испускаемых гипнотизером»³. Будучи в курсе решающей роли, которую магнитные и электромагнитные поля играют в формировании новых планет, Купка в этом ключе подавал образы шаров и дисков в своих фигуративных полотнах. Для того чтобы показать сходство цикличности жизни вообще с цикличностью хода планет (согласно идеям Блаватской)⁴, Купка в своем полотне «Первый шаг» наложил друг на друга два белых диска и опоясал их дугой меньших дисков с бледными кольцами вокруг них, обозначая круговращение звездной системы и вращение планет вокруг собственной оси. Вслед за своими иллюстрациями для книги Реклю «Человек и земля», отсылающими к идеям Бергсона об эволюции жизни и сознания как гигантской распространяющейся вонне волне, Купка создал в полотнах «Космическая весна» и «Творение» образы волн и кристаллических дуг, трансформирующихся в неопределимые формы и пространства, которые затем сливаются во что-то грибообразное или подобное вулканической лаве⁵. Вдохновляясь опытами Ньютона с вращающимися цветными дисками, объединяющими спектр в белый цвет, Купка написал четыре основных диска в «Дисках Ньютона» (этюд для «Двухцветной фуги»), изобразив на переднем плане белый круг как знак того, что при достаточно быстром вращении именно белый цвет получит-

¹ Souriau P. La Suggestion dans l'Art. P. 28. «Для глаза приятно пламя, ласкающее взгляд <...> Эффект солнечного света <...> Яркий цвет производит тот же эффект, что и свет <...> некоторые красные цветы (пионы, тюльпаны, герань) – не кажутся ли они светящимися?»

² Kupka F. La Création dans les Arts plastiques. Paris, 1923. P. 43: «Les accomplissements de la science exercent, de nos jours, une influence indéniable sur les artistes dont beaucoup – sont à bien des égards – consciemment ou sans le savoir – les disciples des penseurs les plus nouveaux.»

³ Ibid. P. 229: «Compte tenu du progrès ... on serait fondé à croire à la possibilité de moyens de communications nouveaux, jusqu'à présent inconnus, disons d'une communications plus directe qui emprunterait la voie des ondes magnetiques maniés par les hypnotiseurs.»

⁴ Blavatsky H.P. The Secret Doctrine. Op. cit. Vol. 2, book 3, ch. 16. P. 634–640: Cyclical Evolution and Karma.

⁵ Bergson H. Creative Evolution. Op. cit. P. 266.



ся в результате смешения всех остальных. Во второй версии этого сюжета Купка демонстрирует нам крутящиеся цветные кольца, также дающие ощущение белого цвета.

Как кажется, Купка почерпнул из занятий электромагнетизмом не только знания о природе света, но и сведения об электромагнитных волнах в видимом спектре. Также он изучил процесс возникновения линий магнитных полей, электромагнитного излучения и вибраций, проходящий при вращении материи вокруг центрального тела, когда вещество в диске спирально прокручивается по направлению к центру. «Энергия природных лучей – это та же самая энергия, которая есть внутри нас всех, – объяснял Купка, – она выражается связью между различными вибрациями, и, следовательно, различными цветами, причем действие всякого из них усиливается с помощью всех прочих»¹. Чтобы избежать путаницы впечатлений и неприятных ощущений, Купка считал необходимым гармонизировать по частоте вибрации цветовые плоскости, испускаемые теплыми и холодными оттенками, а также близкими цветами. Цвета должны были соотноситься с северным и южным планетарными полюсами, а так-

Франтишек Купка
Семейный портрет
1910

Холст, масло
Национальная
галерея, Прага

¹ Kupka F. La Création dans les Arts plastiques. Op. cit. P. 141: «Le rayonnement de l'énergie vitale dans la nature, celui de la même énergie qui habite en dedans de nous, se manifeste toujours par des rapports entre différentes vibrations et, partant, différent couleurs; l'effet des unes est en quelque sorte multiplié par des autres.»

же с положительными и отрицательными магнитными энергиями человеческого тела. Поэтому Купка выбрал синий и красный цвета, точнее, карминно-красный и кобальтово-синий – такие, как в окнах-розах собора Парижской Богоматери, одного из любимых мест и регулярно повторяемых художественных мотивов мастера, запечатленного, в частности, на его картине «Форма желтого (Собор Парижской Богоматери)». О стремлении художника связать эти два цвета с феноменом магнетизма человеческого тела, представляемого в согласии с теорией Роша, также позволяют говорить частые посещения Купкой и его студентами Шартрского собора, где они изучали эффект, оказываемый на поверхность кожи светом, прошедшим через красные и голубые витражи¹. Когда цвета и формы сводятся вместе, как мы видим в полотне «Двухцветная fuga (Аморфа)», может показаться, что Купка пытается представить вращение небесных тел как музыку сфер, что ожидаемо, если помнить его иллюстрации для «Человека и земли» Реклю, например, ту, где человек созерцает ход планет, и последнюю иллюстрацию трактата. Однако, как видно при обращении к хранящемуся в Праге оригиналу, вариации масляной краски, которые передают символы небесных тел и их колебания, бесчисленны.

Два цинково-белых диска, которые мы вновь видим в «Двухцветной fugе (Амфоре)», переданы таким тяжелым импасто, что они выглядят металлическими, в ассонанс с теориями художника. Они особым образом взаимодействуют со свинцово-черным фоном, как бы создавая вибрацию. Сам Купка был хорошо знаком с параллелями, которые издавна проводились между цветом и звуком, кроме того, звуки и цвета были важным компонентом труда Сурио «Воображение художника», где изучалась связь этих явлений с вибрациями². «От светлого к темному, всякая цветовая шкала оставляет сложные впечатления, в которых сопоставляются отдельные вибрации», – объясняет Купка. «Это подобно игре на кимвалах, когда каждый металлический диск <...> вибрирует со своей частотой и производит особый звук»³. По контрасту с конкретностью материального воплощения упомянутого инструмента в металле, который легко узнаваем, голубые и красные цвета размыты и предстают в великом множестве оттенков яркости. Таким образом, видно, что в обсуждаемой картине колебания красного и синего по горизонтали весьма интенсивны, тогда как по вертикали эти цвета осциллируют плавней. Вариации яркости красного и синего цветов, полупрозрачность красок наводят на мысль об отсылке к мерцающим красным и синим огням биомагнетических энергий жиз-

¹ *Mladek M.* Central European Influences. Op. cit. P. 32; *Flach S.* Habitus in Habitat I: Emotion and Motion. Bern: Peter Lang, 2010. P. 230.

² *Souriau P.* Sons et Couleurs // L'Imagination de l'Artiste. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1901. P. 102–119.

³ *Kupka F.* La Création dans les Arts plastiques. Op. cit. P. 179: «Chaque gamme, allant des clairs aux foncés, producit une impression composite, juxtaposant des vibrations distinctes entre elles. C'est eu jeu de cymbales, dont les disques métalliques disposés en échelle, vibrent isolément, chacun rendant un son spécifique».



Франтишек Купка
Двухцветная fuga
(Аморфа). 1912
Деталь: вертикальная
осцилляция

ненной силы из опытов Роша с магнетизированными пациентами. Как и упомянутые огни, цветоформы здесь имеют неопределенные очертания, их сложно точно локализовать, что согласуется с названием, данным Купкой – «Амфора». Зритель может четко распознать белые металлические диски под полупрозрачными слоями красного и синего. Кажется, что Купка транслирует магнетическую энергию, порождаемую планетарным вращением, силой динамизма названных дисков. Однако же эти красные и синие цвета столь переплетены, что они, скорее, символизируют не северный и южный магнитные полюса, отталкивание и притяжение, благополучие и страх, уверенность и тревогу, но, напротив, представляют биомагнетические жизненные силы, как их видели Роша и другие исследователи магнетизма, а также Анри Бергсон – в виде равновесия или смеси магнетических энергий, неразрывных с ритмом самой жизни.

Если представить цвета обсуждаемой композиции как метафоры магнетических полюсов тела и биомагнетических жизненных энергий, циркулирующих в теле и вокруг него, можно также сказать, что эти цвета в той же степени являются контрапунктом фуги, в соответствии с названием полотна. «Я верю, что можно найти некую форму восприятия между зрением и слухом, – пишет Купка, – и сочинить фугу в цветах, так же, как Бах сочинял их в музыке»¹. Купка считал, что при синхронизации быстрых вибраций, исходящих от красных цветов, с медленными вибрациями синих оттенков происходит излучение электромагнитных волн фиолетового цвета, которое по своему воздействию на зрителя сравнимо с эффектом света, прошедшего через окна-розы собора Парижской Богоматери или

¹ Kupka F. A Retrospective, 1871–1957. P. 184.



Франтишек Купка
Двухцветная fuga
(Аморфа). 1912
Деталь:
горизонтальная
осциллиащи

вitraжи Шартрского собора¹. «Другими словами, овладев светом, придав ему правильные вибрации, – пишет художник, – можно заставить цвет петь»². Стремительные линейные колебания расширения и сокращения пространства картины представляют явление, которое Купка называл «космическим ритмом». Он считал, что вибрации, испускаемые красками, сплетаются в «космическую симфонию»³. Красные и синие цвета полотна должны были вступать в резонанс с магнетическими энергиями в теле созерцающего его человека. Возможно, в согласии с теорией Сурио, картина была предназначена гипнотически влиять на зрителя, вызывая в нем ощущения планетарной перспективы и космической утопии. Это произведение искусства, размером больше человеческого роста, должно было вводить зрителя, по мысли автора, в магнетический гипноз силой своих энергетических эманаций.

Переосмысляя свои живописные работы как «магнитные или электромагнитные поля», способные порождать у созерцающей публики вибрации мыслей и эмоций, вводя людей в гипнотическое состояние, Купка наделял «магнетический модернизм» фантастической способностью проникать в сознание. Подобное влияние на сознание и подсознание Купка планировал использовать в контексте своих анархо-коммунистических воззрений, чтобы приблизить наступление вселенской анархической

¹ *Kupka F.* La Création dans les Arts plastiques. Op. cit. P. 154.

² *Ibid.*: «C'est dire qu'on peut se rendre maître de la luminosité, chanter la lumière à travers ses propres vibrations».

³ *Ibid.* P. 199: «...эти движения расширения и сжатия соответствуют космическому ритму произведения и возвращения».

утопии, в которой рабочие и их наниматели могли бы осознать глубинные планетарные связи и взаимозависимости, а также свое истинное место в универсуме. Убежденный в том, что сознание будет развиваться не эволюционно, а революционно, до степени «сверхсознания», Купка считал обсуждаемую картину, как и позднейшие месмерические абстракции, кирпичиками в здании нематериального, магнетического художественного сообщества. В книгу по «телепатии, психопатии и психомоторике», которую Купка планировал написать, он хотел включить сведения, отсылающие к теории волн мысли и «мыслеформ», созданной Анни Безант и Чарльзом Ледбитером. Согласно этой концепции, музыка, цвет и произведения искусства как таковые были способны испускать вибрации, несущие в себе определенные эмоции и идеи¹. Однако, как считал Купка, эта передача осуществлялась с помощью магнетической энергии и волн. «Разум способен перехватывать волны, посылаемые кем-то в космос», — объяснял художник². По его словам, подобная когнитивная связь была «более совершенной формой коммуникации, подобной приему гипнотизером магнетических волн»³. Творчество переосмыслилось Купкой как телепатическая эмиссия и последующий прием электромагнитных волн между автором и зрителем, где не было нужды в каком-либо осязаемом предмете искусства, тем паче в дидактических анархо-коммунистических плакатах и карикатурах. Эта идея запечатлена в ксилографии «Физиологическая фантазия», где художник предстает акцептором рентгеновского излучения, не отягощенный произведениями своего искусства. Купка говорит нам: «По мере прогресса <...> можно ожидать появления новых, прежде неведомых форм коммуникации, подобных, может быть, той прямой связи, которая основывается на магнетических волнах, испускаемых гипнотизером. Также можно ожидать изобретения новых лучей, подобных рентгеновским, но способных проникать, среди прочего, в столь тонкие, ныне невидимые или смутные сферы, как душа. Тогда станет ясно, заменит ли магнетизм собой живопись. Единение сущего будет абсолютным, искусство станет бесполезным, тайны вселенной раскроются. А художник будет, в буквальном смысле слова, посредником»⁴.

¹ *Houston Radiation cérébrale // Rochas A. Extériorisation de la Sensibilité. P. 201–202. Цит. по: 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. by B. Clarke, L.D. Henderson. Stanford: University Press, 2002. P. 142.*

² *Kupka F. La Création dans les Arts plastiques. P. 229.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*