

# Теория

---

Екатерина Бобринская

## Лучизм Михаила Ларионова и итальянский футуризм. Материя и пустота

В статье рассматриваются проблемы взаимодействия теоретических концепций итальянского футуризма и лучизма М. Ларионова. Интернациональный контекст научных и паранаучных идей рубежа веков позволяет раскрыть как общие аспекты, так и принципиальные различия итальянского футуризма и лучизма. Новое понимание соотношения материи и пустоты, видимого и невидимого, концепции тонкой материальности и «лучистой материи», хронофотография и графические методы визуализации невидимых физиологических процессов — эти культурные контексты стали важными компонентами в сложении нового изобразительного языка и в лучизме, и в футуризме.

Ключевые слова:

М. Ларионов,  
лучизм, итальянский футуризм,  
научные концепции, спиритизм,  
Э.-Ж. Маре, хронофотография,  
графический метод.

Разговор о лучизме и итальянском футуризме — важный пункт многих исследований, посвященных беспредметной живописи Михаила Ларионова. Футуризм — как параллель, источник вдохновения или заочного спора — сопровождает лучистую живопись с момента ее появления. В текстах о лучизме 1910-х годов Ларионов упоминает итальянское движение, обнаруживая хорошее владение информацией. Вопрос об источниках этого знания и мере его подробности требует отдельных исследований. Однако можно предположить, что основная информация об итальянском футуризме в кругу Ларионова была воспринята от Ильи Зданевича. Позднее, в письме к А. Соффичи Зданевич безапелляционно утверждал: «Собрание манифестов и каталогов, привезенных мною в Петербург в конце 1911 года, было и останется полем соприкосновения русских с итальянцами» [5, с. 219]<sup>1</sup>.

Концепцию лучизма Ларионов создает в момент наивысшего увлечения русских художников итальянским движением, то есть в 1912–1913 годах. Как принято считать, первое упоминание о лучизме встречается в письме Ларионова к меценату и издателю Л. Жевержееву от 20 сентября 1912 года<sup>2</sup>, через несколько месяцев после знакомства с собранием итальянских манифестов, которые привез в Петербург И. Зданевич, а также после публикации в журнале «Союз молодежи» манифестов итальянских живописцев<sup>3</sup>. Первые опыты в лучистской манере можно отметить в иллюстрациях к книге А. Крученых «Старинная любовь», вышедшей в августе 1912 года<sup>4</sup>. В ноябре-декабре того же года

1 Зданевич допускает определенное преувеличение и неточность. Помимо изданий футуристов до 1911 года русским художникам был известен также каталог парижской выставки и другие тексты.

2 На это письмо указывал Н. Харджиев: «Прилагаю для вас статью о лучизме — новом течении в живописи, начатом мной» [17, с. 42].

3 Первый перевод манифеста футуристской живописи (название в журнале — «Манифест футуристов») и «Экспоненты к публике» из парижского каталога появляется в июне 1912 года во втором номере журнала «Союз молодежи».

на выставках «Союза молодежи» и «Мира искусства» были показаны первые лучистые картины<sup>5</sup>.

Важно отметить, что знакомство с итальянским футуризмом русских художников было преимущественно теоретическим. Тексты оказались основным материалом, с которым имели дело наши живописцы<sup>6</sup>. В текстах итальянских футуристов и в текстах Ларионова можно отметить ряд параллелей, схожих идей, близких концептуальных формулировок. Однако именно такие пересечения — иногда даже совпадения — позволяют выявить принципиальные различия между двумя художественными концепциями.

Многие темы, к которым обращаются и Ларионов, и итальянцы, — интернациональны. Научно-популярные издания по физике, химии или психологии, а также обширный корпус теософской и оккультной литературы сформировали в начале XX века общий культурный контекст, в котором находили источники вдохновения художники и литераторы разных стран. В отличие от итальянских коллег, русские живописцы, за редкими исключениями, были не склонны оставлять прямые указания на источники своего вдохновения. Отсылки к научной, теософской или философской литературе встречаются в русских программных текстах не часто. Думаю, что обнаружение точек соприкосновения с художественными теориями, в отношении которых достоверно известны источники тех или иных идей, может служить дополнительным инструментом для прояснения важных аспектов идейной истории русского авангарда. Именно с этих позиций я хотела бы посмотреть на некоторые параллели и расхождения между лучизмом и итальянским футуризмом<sup>7</sup>.

4 Элементы лучизма можно отметить также в серии открыток: Крученых А. Е. Открытые письма. Издание А. Е. Крученых. М.: Тип. лит. В. Рихтер, 1912.

5 На выставке «Союза молодежи» были показаны: «Лучистая колбаса и скумбрия», «Портрет дурака». На выставке «Мира искусства» в Петербурге: «Стекло», «Лучистский этюд». 14 октября 1912 в газете Голос Москвы появился репортаж из мастерской Ларионова, автор которого (В. Мак) описывал некоторые лучистские картины «Портрет быка», «Портрет дурака», «Петухи и курицы»: «Первое впечатление — хаоса, но вглядевшись пристальней, видишь, как из светящегося тумана перекрещивающихся в лучезарной пляске линий возникает на этом полотне фантастический призрак гигантской сверкающей птицы» [12, с. 5].

6 Итальянская футуристическая живопись была известна русским художникам прежде всего в черно-белых иллюстрациях. Очевидно, главным источником информации был парижский каталог выставки футуристов (Les Peintres futuristes italiens. Catalogue de l'expositions. Paris, 1912).

\*\*\*

Научные открытия, изменившие представления о структуре материи, были принципиально важны как для лучизма, так и для футуристической живописи. Электромагнитные волны, расщепление атома, рентген и радиоактивность — все эти новации рубежа веков разрушили устойчивые координаты, в которых спокойно и уверенно чувствовал себя человек. Важным элементом новой картины мира стало исчезновение «дуализма материи и пустоты» [16, с. 3] или отказ от самой идеи пустого пространства, в котором располагаются изолированные друг от друга объекты. Отказ от пустоты — общая тема лучизма и футуризма.

Лучистые картины (за исключением ранней «реалистической» стадии) представляют то, что происходит в межпредметном пространстве, где обнаруживается насыщенная и динамичная жизнь лучистой материи, сотканной из перекрещивающихся или веерообразных лучей. В одном из поздних текстов Ларионов описал свое понимание такой наполненной «пустоты»: «...между домом, стеной и садом находится пустой кусок воздуха, называемый небом. Без всякого облака, без ничего. Артист воображает в этом пространстве некую форму и изображает ее на бумаге или холсте, форму, не имеющую общего ни с садом, ни с домом, ни со стеной. Артист предполагает, что в этом пространстве находится бесконечное количество лучей различных предметов, ему известных и неизвестных, пришедших (отраженных лучей) из пространства космического... Он (артист) предполагает, что *все, так называемое, пространство наполнено неизвестными нам формами*» [7, с. 102]<sup>8</sup>.

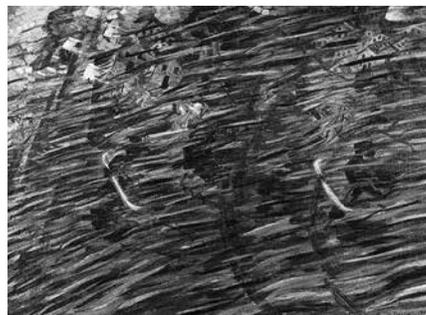
Исчезновение «пустоты» было одним из центральных мотивов в теории итальянской футуристической живописи. «Расстояния между одним предметом и другим — это не пустые пространства, — утверждал У. Боччони, — но непрерывность материи различной интенсивности, которую мы обнаруживаем в чувствительных линиях, не отвечающих фотографической достоверности. Вот почему в наших картинах нет объекта и пустоты» [3]. В отличие от Ларионова, Боччони в своем

7 Я ограничиваю материал итальянского футуризма периодом до 1912 года включительно, т. е. до года создания лучизма. Напомню также, что Илья Зданевич подчеркивал: «...в действиях Маринетти и художников футуристов русских интересовали лишь факты, предшествовавшие 1912 г.; именно там они черпали свои силы, в то время как последующая деятельность итальянцев не привлекла их внимания» [5, с. 219].

8 Здесь и далее курсив мой. — Е. Б.



1. Михаил Ларионов. *Лучистые линии*  
1912. Холст, масло. 52,5 × 78,5  
Башкирский государственный  
художественный музей  
им. М. В. Нестерова, Уфа



2. Умберто Боччони. *Состояние души: Те, кто уходят*. Первая версия.  
1911. Холст, масло. 71 × 96  
Городской музей современного  
искусства, Милан

творчестве никогда не отказывался от предмета. Он «расширял» предмет, продлевал его в пространстве, умножал в вибрациях, в линиях силы. Итальянский художник всегда говорил о «чувственном измерении того, что казалось пустым» [3]. Он описывал новую пустоту как «осязаемое наложение слоёв на то, что мы называем вещами, и на формы, которые их определяют, этот новый аспект реальности — одна из основ нашей живописи и нашей скульптуры. Так становится ясно, почему из нашего объекта выходят линии или бесконечные потоки, которые заставляют его жить в пространстве, созданном его вибрациями» [3]. Вместо такой экспансии предмета в пространстве Ларионов в «классических» лучистых вещах пишет пустое пространство как таковое. Его лучистские картины — это и есть пространство между предметами, заполненное невидимыми глазу лучами или «неизвестными нам формами». Их пересечения, параллельные движения, столкновения никак не связаны с памятью о каком-либо предмете. Только ранний «реалистический лучизм» еще сохранял связь с конкретным предметом, вокруг которого строились стремящиеся к автономии лучистые структуры. Именно этап «реалистического лучизма» обнаруживает наибольшую и стилистическую, и концептуальную близость к итальянскому футуризму<sup>9</sup>.

Исчезновение пустоты сообщает футуристическим и лучистским произведениям новое качество — все пространство картин оказывается насыщено «материей различной интенсивности». В межпредметном пространстве и лучистских, и футуристических работ обнаруживается

скрытая от глаза тонкая материя эфирных вибраций, волн или излучений. «Я считаю атмосферу материальной, существующей между одним объектом и другим», — подчеркивал Боччони [3]<sup>10</sup>. О материальности света, о «цветной пыли» или «световой ткани», образующих лучистую материю, писал также Ларионов: «Мои поиски от света к цвету привели меня к лучизму, заставили меня думать о материальности света. Свет, рассматриваемый как материя (световая пыль, световая ткань), приближает свет к материальной краске» [6, с. 12]. Для Ларионова свет (подобно атмосфере Боччони) был неограниченной и всепроницающей субстанцией. В 1930-е годы в письме к Альфреду Барру он подчеркивал: «...предметы — тоже свет, но находящийся в состоянии относительно более медленного движения» [7, с. 35].

В новой реальности материальным оказывается всё — свет, звук, ощущения, мысли. «Материальность может быть очень тонкой» — замечал Ларионов [6, с. 12]. Видимая материя — лишь сгущение, максимальная интенсивность тонкой материальности, скрытой и рассеянной в пустоте. В таком мире, заполненном «материей различной интенсивности», меняется представление о трансцендентальном, недоступном в эмпирическом опыте. Итальянские футуристы объявляют о рождении особого «физического трансцендентализма»<sup>11</sup>. «Трансцендентальное»

- 9 «Реалистический лучизм» — определение М. Ларионова [14, с. 97]. К «реалистическому лучизму» можно отнести работы: «Лучистая колбаса и скумбрия», «Голова быка», «Петух и курица», «Стекло», «Портрет (впереди лучистое построение)» из сборника «Ослиный хвост и Мишень» (все — 1912). В этих работах Ларионов следует той же логике продления объекта в пространстве, что и итальянские художники (У. Боччони: «Эластичность», 1912; «Материя», 1912; «Голова+дом+свет», 1911–1912; «Стол+бутылка+дома», 1912–1913; К. Карра: «Похороны анархиста Галли», 1911).
- 10 В заметках к римской лекции 1911 года Боччони отметил: «Для нас тела — это сгущенная атмосфера» [18, с. 35].
- 11 «Физический трансцендентализм» — термин У. Боччони. К. Карра в манифесте «Живопись звуков, шумов и запахов» говорит о «пластическом трансцендентализме»; А. Брагалья в тексте «Футуристический фотодинамизм» — о «трансцендентных качествах реального»; Ф. Т. Маринетти в манифесте «Геометрическое и механическое великолепие и числовое восприятие» — о «трансцендентальной интенсивности материи». Источником для этого определения Боччони могла стать популярная книга Иоганна Карла Фридриха Цёлнера «Трансцендентальная физика» (Zöllner J. K. F. Die Transcendentale Physik. Leipzig, 1879), в которой известный немецкий ученый описал свои исследования спиритизма и четвертого измерения. В феврале 1881 года Е. Блаватская опубликовала статью «Трансцендентальная физика», посвященную исследованиям Цёлнера. В книге Ч. Ломброзо «Исследования гипнотических и спиритических феноменов» (1909) идет речь о «невидимой материи» и «трансцендентальной фотографии». Вероятно, Ч. Ломброзо воспринял это определение из сочинений А. Н. Аксакова (Ломброзо многократно ссылается на его тексты). Книга А. Аксакова «Анимизм

теперь обнаруживается в глубине самой материи. Не изолированный объект интересует художника, но выход за его пределы и освоение ничем не ограниченной тонкой материи, позволяющей обнаружить новое измерение «трансцендентального». Отказ от пустоты принципиально изменяет также понимание картины. Она больше не воспроизводит эмпирический мир, доступный для физического зрения, но должна стать местом материализации, проявления невидимого: лучей, волн или «эфирных вибраций высшей преломляемости» [1, с. 49]<sup>12</sup>. В свою очередь художник оказывается подобен медиуму или ясновидящему<sup>13</sup>.

\*\*\*

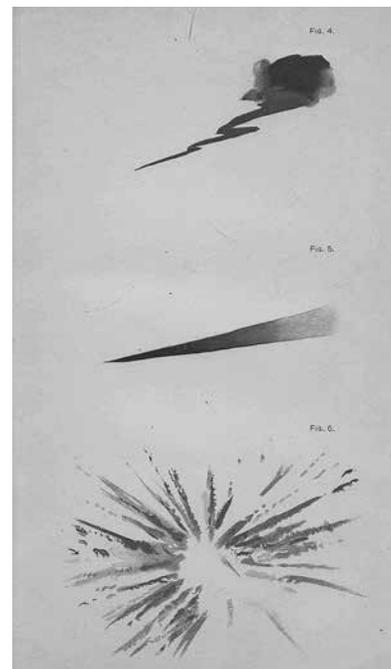
Создание особого визуального словаря, позволяющего репрезентировать тонкую материальность, — общая задача лучизма и футуризма. Визуальный словарь тонкой материи или непустой пустоты формировался различными путями. Я отмечу лишь несколько возможных источников. Итальянский художник Арнальдо Джинна (в 1910-е годы близкий к футуристам) так сформулировал популярные в начале столетия взгляды: «Человеческая мысль и чувства представляют собой вибрацию, которая, конечно, не ограничена нашим физическим телом, но... подобно электричеству или волнам Герца, распространяется в эфире» [25, р. 202]. Эти вибрации должен «видеть» (или, по словам Ларионова, — «воображать») и воспроизводить художник, передавая таким образом в красках и линиях мысли и чувства.

и спиритизм. Критическое исследование медиумических явлений» (1893) выдержала множество изданий, в том числе на иностранных языках, и была широко известна. В книге «Анимизм и спиритизм» Аксаков дает определение трансцендентальной фотографии, важным мотивом в этом определении оказываются невидимые световые излучения: «Спиритизм заставляет нас различать двоякого рода материализацию. Есть материализация невидимая для нормального человеческого зрения, с единственным нам известным физическим свойством, состоящим в отражении или испускании световых лучей, не действующих на нашу сетчатую оболочку, но действующих на чувствительную фотографическую пластинку; полученный таким путем результат я предлагаю называть фотографией трансцендентальной» [1, с. 35]. Лучистая живопись Ларионова, улавливающая невидимые глазом излучения, может быть сопоставлена с изображениями, получаемыми в «трансцендентальной фотографии».

<sup>12</sup> Определение излучений при получении трансцендентальной фотографии.

<sup>13</sup> Сравнение художника-футуриста с медиумом и ясновидящим было устойчивой темой в текстах Боччони. В заметках к римскому докладу 1911 года он писал: «Надо писать не видимое, а то, что до сих пор считалось невидимым, то есть то, что видит художник-ясновидец» [18, р. 34].

<sup>14</sup> Ларионов мог познакомиться с этими идеями через В. Кандинского.



**3. Мыслеформы гнева**  
Иллюстрация к статье Анни Безант *Thought-Forms* в журнале *Lucifer*. 1896. Vol. XIX. No. 109. September 15. P. 72

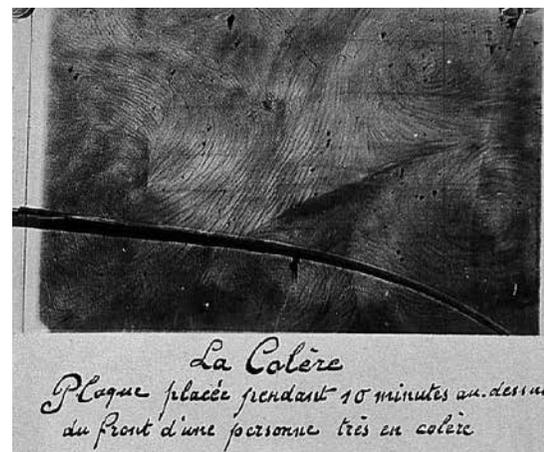


**4. Вихрь ауры печали.** Иллюстрация из кн.: *Baraduc H. Méthode de radiographie humaine. La force courbe cosmique, photographies des vibrations de l'éther.* Paris, 1897. P. 22

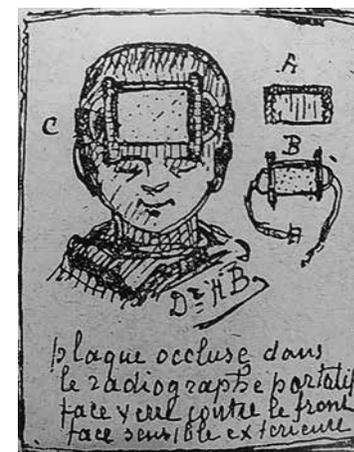
Принято считать, что одним из основных источников для подобных идей стали теософские сочинения, и прежде всего книги А. Безант и Ч. Ледбитера *Thought-Forms* («Мыслеформы», 1901), Ч. Ледбитера *Man Visible and Invisible* («Человек видимый и невидимый», 1902), снабженные многочисленными иллюстрациями, наглядно демонстрировавшими разнообразные мыслеформы или тонкую материальность. Эмоции, ощущения и мысли, как считали теософы, могут рождать различные цвета и формы, которые при определенных условиях оказываются доступны для зрения<sup>14</sup>. (Ил. 3.) Вероятно, на круг таких идей опирался и Ларионов, утверждая в программном тексте «Лучизм» (1913): «Есть данные предполагать, что весь мир, во всей своей полноте, как реальный, так и духовный, может быть воссоздан в живописной форме» [14, с. 95].

Теософские сочинения представляли, однако, только одну грань массового увлечения научными (или с сегодняшней точки зрения паранаучными) экспериментами, позволяющими с помощью новой аппаратуры и таких медиа, как фотография, проникнуть в область невидимого. В 1890-е годы большую популярность получили эксперименты И. Барадюка, посвященные фотографированию невидимых человеческим глазом вибраций и излучений. (Ил. 4.) В 1896 году он опубликовал свои исследования в книге *L'Âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluidique* («Человеческая душа, ее движения и свечения, а также иконография невидимых флюидов»), где представил множество фотографий различных световых феноменов, которые порождает «вибрация жизненной силы». Именно эти вибрации, как считал Барадюк, улавливали светочувствительные пластины в фотографиях мыслей, воспоминаний, сновидений. Для фиксации невидимых флюидов Барадюк и Л. Дарже спроектировали специальный аппарат («портативный радиограф»), позволявший фотографировать мысли. (Ил. 6.) Точнее — без использования камеры непосредственно улавливать на фотопластину невидимые излучения и вибрации. (Ил. 5.) Эти научные эксперименты и теософские идеи влияли друг на друга и создавали общее культурное пространство, общую атмосферу времени, в которой взаимодействовали наука и оккультизм. Тесную взаимосвязь теософских и научных поисков на рубеже веков обнаруживает введение к книге «Мыслеформы», написанное А. Безант: «По мере того, как физик расширяет границы своего царства, он находит себя смущенным прикосновениями и проблесками из другого мира <...> Доктор Барадюк из Парижа почти пересек барьер и находится на пути к фотографированию астро-ментальных образов, изображения которых с материалистической точки зрения могли бы считаться результатом колебаний в сером веществе мозга <...> Барадюк заявляет, что он исследует тонкие силы, при помощи которых душа — наделенный разумом посредник между духом и телом — выражает себя, отыскивая способ записи этих светящихся, но невидимых вибраций в виде отпечатков на фотопластинках» [2]. Создание различных «способов записи» невидимого стало одной из задач модернистского искусства.

Невидимые вибрации, наполняющие пространство, — важный мотив в живописи 1910-х годов. Волнообразный линейный ритм нередко служил почти буквальной иллюстрацией волновой природы звуковой или световой материи. В 1913 году Наталья Гончарова написала картину

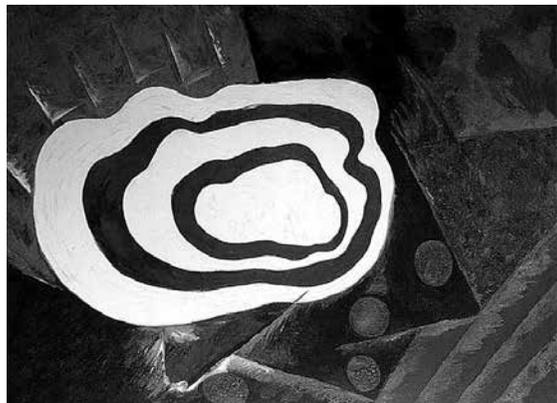


5. Луи Дарже. Гнев. Флюидическая фотография мыслей. 23 июня 1896  
Серебряно-желатиновая печать  
Институт пограничных областей  
психологии и психогигиены, Фрайбург

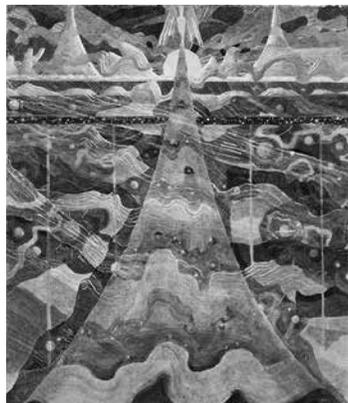


6. Портативный радиограф  
доктора Барадюка  
Иллюстрация из кн.: Girod F.  
Pour photographier les rayons  
humains. Paris, 1912. P. 149

«Пустота», где представила некое зияние, очерченное волнистыми линиями. (Ил. 7) Картина Гончаровой попадает в контекст буквального воспроизведения в живописи волновых вибраций пустого пространства. Подобные волны (звуковые) встречаются, например, на картинах М. Чюрлёниса («Звездная соната. *Allegro*» и «Звездная соната. *Andante*», 1908). (Ил. 8.) В работах Хильмы аф Клинт также появляется пустое пространство, наполненное волновыми вибрациями («Эволюция. № 6», 1908; «Примордиальный хаос», 1906–1907). Аналогии можно отметить также в творчестве близкого к футуристам художника Ромоло Романи. В его произведениях 1910–1911 годов представлены разного рода световые эффекты, возникающие (подобно лучистой живописи Ларионова) в межпредметном пространстве — рефлекс, призматическое преломление света, рефракция световых лучей (серия «Рефлексы», 1911; ил. 9). Изображая, по сути дела, пустое пространство, Романи наполняет его волнообразными линейными ритмами, близкими к форме пустоты на картине Гончаровой. Такие незамысловатые и прямолинейные способы оформить пустоту как пространство вибраций и волн, встречаются также в других футуристических произведениях (У. Боччони, «Состояния



7. Наталия Гончарова. *Пустота*. 1913  
Холст, масло, гуашь. 80 × 106  
Государственная Третьяковская галерея



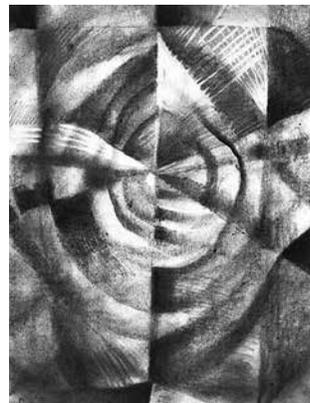
8. Микалоюс Чюрлёнис  
*Звездная соната. Allegro*  
1908. Холст, масло.  
72,2 × 61,4. Национальный  
художественный музей  
им. М. К. Чюрлёниса, Каунас

души», 1910–1911, первый вариант, ил. 10; Л. Руссоло, «Силовые линии удара молнии», 1912, ил. 12; А. Джинна, «Поэзия от земли до небес», 1911).

Другой пример использования итальянскими художниками научно-оккультного визуального материала — обширный архив фотографий парадоксальных явлений, наблюдавшихся на спиритических сеансах<sup>15</sup>. Запечатленные на снимках моменты «материализации духа»<sup>16</sup> или появления особой материи — эктоплазмы — еще один источник для создания визуального словаря тонкой материальности. Известно, что итальянские футуристы интересовались опытами спиритических «материализаций». Лекции и сочинения Чезаре Ломброзо, сеансы знаменитого медиума Евзапии Палладино или спиритические фотографии Э. Имода увлекали Дж. Балла, У. Боччони, Л. Руссоло, братьев Брагалья и Коррадини<sup>17</sup>. Боччони в своих текстах не раз ссылался на восхищавшие

15 В данном случае не имеет значения подлинность этих фотографий. Важнее сам ряд образов невидимого, образов тонкой материальности, которые представляли на фотографиях.

16 Можно напомнить, что в письме к Альфреду Барру Ларионов также говорил о «материализации духа», как важном контексте для лучизма: «Вы, я думаю, видите, что... беспредметная живопись вовсе не лучизм еще. Поэтому я к Вам и обращаюсь, что думаю, что вопросы материализации духа могут Вас интересовать» [7, с. 98].



9. Ромоло Романи  
*Рефлексы*. 1911  
Бумага, карандаш, уголь.  
62 × 48. Частное собрание



10. Умберто Боччони. *Состояние души: Прощания*. Первая версия. 1911  
Холст, масло. 70 × 95  
Городской музей современного искусства, Милан

его способности фотографии улавливать излучения тел и «материализацию флюидов». «Для нас, — писал Боччони, — биологическая тайна медиумической материализации является несомненной» [19, р. 203]. Создание на футуристических картинах «слоев атмосферы вокруг предмета» (т. е. насыщение пустого пространства линиями сил) Боччони рассматривал как творение «нового тела, существующего между одним предметом и другим» [18, р. 198]. Отсылки к практике спиритических материализаций, во время которых в межпредметном пространстве возникают «новые тела», узнаются в этих рассуждениях со всей очевидностью.

Медиумическое письмо и рисунки — еще один возможный аналог для словаря тонкой материальности итальянского футуризма. Особая субкультура автоматических, спонтанных рисунков, улавливающих различные состояния души и послания из иных миров, была хорошо известна с XIX века. Характерные образцы таких рисунков представлены, например, в творчестве художницы и медиума Джорджианы Хаутон<sup>18</sup>.

17 Подробнее см.: [20].

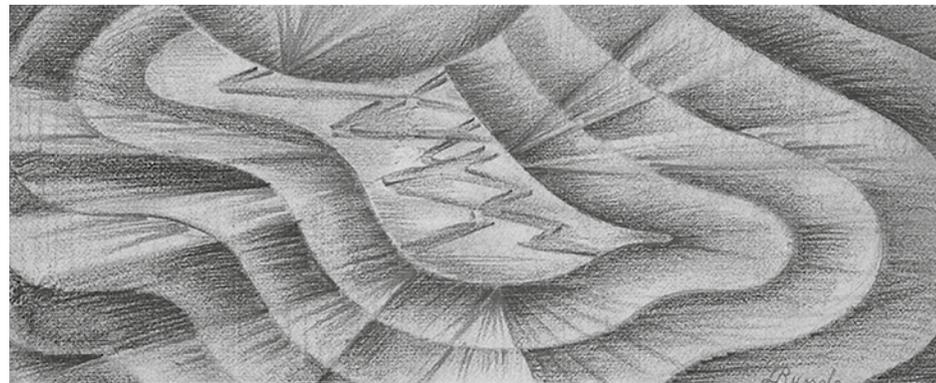
18 В последние годы творчество Дж. Хаутон стало предметом изучения не только психологов (значительная часть ее работ находится в архиве Союза спиритуалистов в Мельбурне), но и историков искусства. В 2016 году галерея Института Курто организовала выставку *Georgiana Houghton: Spirit Drawings*. См.: [22]. См. также: [26].



**11.** Джорджиана Хаутон. *Божественная любовь*. 3 августа 1864  
Бумага, акварель, гуашь. 23,7 × 32,6  
Союз спиритуалистов штата Виктория,  
Мельбурн

Ее произведения, созданные под воздействием голосов и духов, предъявляют некое пространство, перенасыщенное запутанными «орнаментами», свободными от предметных ассоциаций росчерками и сложными линейными структурами. (Ил. 11.) Впервые рисунки Хаутон были показаны публике еще в 1871 году. Конечно, работы Хаутон — незаурядный образец медиумического рисования, но надо отметить, что подобные практики были повсеместно распространены и хорошо известны массовой аудитории на рубеже веков. Так, в своей книге *Ricerche sui Fenomeni Ipnotici e Spiritici* («Исследование гипнотических и спиритических явлений», 1909) Ч. Ломброзо рассказывал о различных опытах автоматического, спонтанного рисования в состоянии транса. Он также приводил образцы такого медиумического рисования [23, р. 90]. Стремление к максимальной насыщенности пространства, к его «орнаментализации» можно отметить и в этих рисунках. Речь, конечно, не идет о прямых параллелях между рисунками медиумов и произведениями футуристов. Только — о близости исходных импульсов (визуализация невидимого) и нередко — о схожих визуальных результатах (исчезновение пустот и «орнаментальная» перенасыщенность пространства).

Рисунки к первому варианту знаменитого триптиха У. Боччони «Состояния души» (1910–1911) построены на переплетениях линий, буквально поглощающих все пустое пространство. (Ил. 13.) Как и Ха-



**12.** Луиджи Руссоло. *Силовые линии удара молнии*. Эскиз. 1912  
Бумага, цветной карандаш. 15,1 × 34,4  
Частное собрание

утон, Боччони создает образ абсолютно заполненного, даже забитого экспрессивными линейными росчерками пространства, предполагающего возможность своеобразного «трансцендирования» в материю, бесконечного погружения и блуждания в лабиринтах «тонкой материальности». Аналогичную систему организации пространства можно отметить в творчестве других итальянских футуристов (Дж. Балла, «Динамизм автомобиля», эскизы, 1913; А. Джинна, «Музыка танца», 1911; Л. Руссоло, «Силовые линии удара молнии», 1912).

\*\*\*

Еще один источник для создания нового словаря невидимого — научные исследования в области физиологии<sup>19</sup>. Ученые-позитивисты уже в XIX столетии изменили представления о том, как может быть репрезентировано человеческое тело. Новые методы и новая аппаратура позволили представить человека не только с помощью статистических данных и математических измерений, но также с помощью

<sup>19</sup> Изображение невидимого — старая традиция, но в данном случае речь идет о словаре, базирующемся на научных методах, на опытных знаниях, на новых способах инструментального проникновения за пределы видимого.

графических методов визуализации. Особенно интересны в данном случае опыты графической регистрации различных физиологических функций и прежде всего — движения. Такими экспериментами в конце XIX столетия занимались разные исследователи. Отмечу лишь некоторых. Французский физиолог Этьен-Жюль Маре<sup>20</sup> с помощью разнообразных приспособлений (многие из них он проектировал сам) получал линейные эквиваленты движения, пульса, дыхания и сердцебиения у животных, птиц и человека. (Ил. 14.) Уже в этих опытах линия оказывалась абстрагированным от конкретного тела документальным свидетельством его динамики. Причем, как в случае с пульсом или сердцебиением, — графической фиксацией невидимого<sup>21</sup>. (Ил. 16.) Нужно также отметить, что линейные стенограммы представляли движение не только в пространстве, но и во времени (этот мотив был важным компонентом футуристической теории)<sup>22</sup>. Продолжением подобных экспериментов стала хронофотография, к которой Маре обратился в 1878 году под влиянием опытов Э. Майбриджа. В серии геометрических хронофотографий<sup>23</sup> Маре произвел аналитическое разложение движения, его декомпозицию, позволившую запечатлеть в линейных структурах невидимую траекторию или след тела, перемещающегося в пространстве и времени, уловить в ритме линий «кинетическую мелодию» в отсутствие самого тела<sup>24</sup>. (Ил. 15.) Невидимая челове-

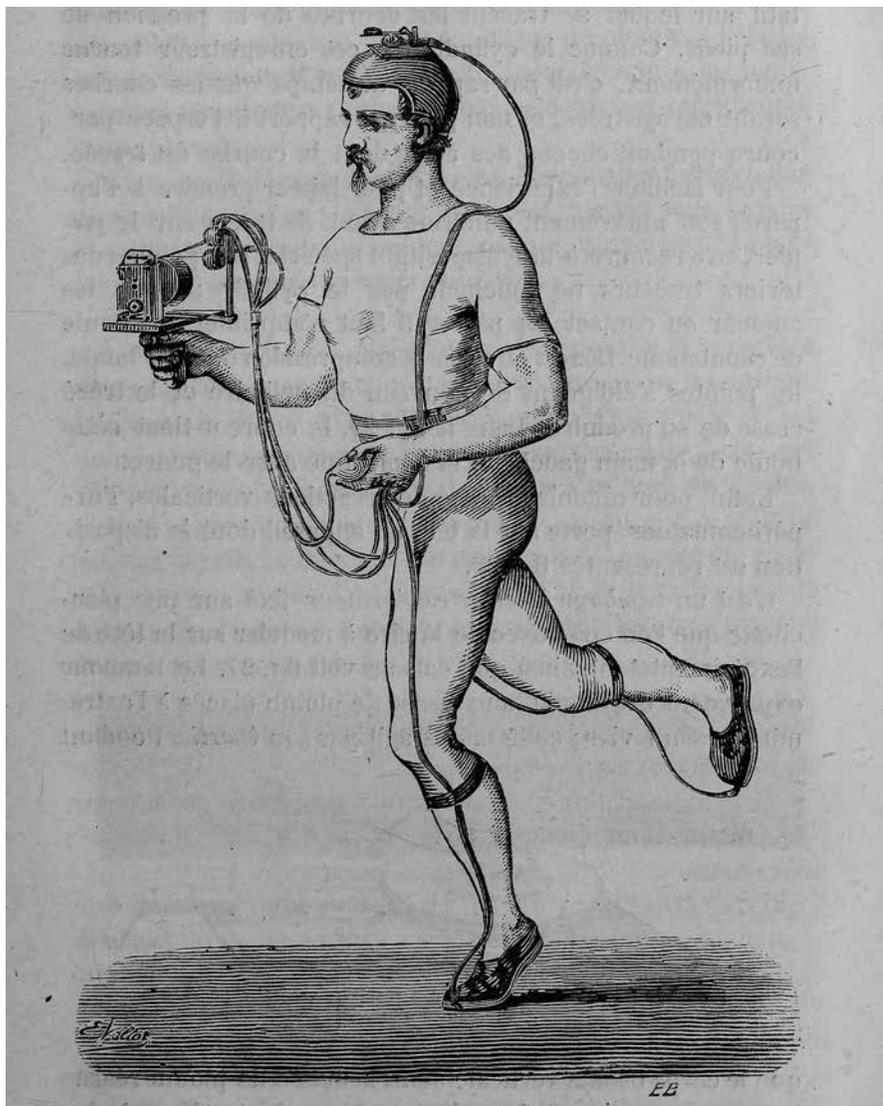
- 20 О Э.-Ж. Маре существует обширная литература. Укажу лишь некоторые издания: *Dagognet F. Etienne-Jules Marey: A Passion for the Trace*. New York: Zone Books, 1992; *Braun M. Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830–1904)*. Chicago: University of Chicago Press, 1992; *Snyder J. Visualization & Visibility // Picturing Science, Producing Art / Ed. by Peter Galison, Caroline A. Jones*. London: Routledge, 2014.
- 21 К началу XX века аппараты Маре получили широкое распространение. Помимо научных и медицинских целей они использовались также в экспериментах с медиумами. В своей книге Ч. Ломброзо описывает использование аппаратов Маре для изучения различных феноменов спиритизма. См.: [23, pp. 174–177].
- 22 Издания Маре были известны многим художникам, а некоторые напрямую обращены к художникам (*Marey E.-J. Etudes de physiologie artistique faites au moyen de la chronophotographie*. Paris, 1893). На русском языке была издана кн.: *Марей Э. Механика животного организма. Передвижение по земле и по воздуху*. СПб.: Знание, 1875.
- 23 «Геометрическая (или “избирательная”) хронофотография, моделью для которой — всегда на черном фоне — служил человек в черном костюме с отмеченными белым конечностями и сочленениями. Марео, в определенном смысле, удалось выделить фотографическими средствами научно значимую информацию, обычно привязанную к общей форме тела, сведя эту последнюю к подвижным линиям и точкам» [13, с. 249].
- 24 Опыты визуализации невидимого Маре продолжил в экспериментах по фиксации движений воздуха: в 1900 году была опубликована его книга *Des mouvements de l'air lorsqu'il rencontre des surfaces de différentes formes* («О движениях воздуха при столкновении тел различных форм с использованием струй дыма»).



13. Умберто Боччони. *Состояние души: Прощания*. Эскиз. 1911  
Бумага, угольный карандаш. 58,4 × 86,4  
Музей современного искусства,  
Нью-Йорк

ским глазом, но подтвержденная с помощью фотографии и научной аппаратуры, абстрагированная от тел, линейная формула движения стала основой для многих футуристических работ, иногда дословно цитировавших линейные структуры из хронофотографических экспериментов Маре (Дж. Балла: «Девушка, выбегающая на балкон», 1912, ил. 18; «Полет ласточки», 1913; Л. Руссо: «Пластический синтез движений женщины», 1912–1913).

В 1890-е годы были опубликованы исследования немецких ученых В. Брауне и О. Фишера *Der Gang des Menschen* («Походка человека», 1895) и *Bestimmung der Tragheitsmomente des menschlichen Körpers und seiner Glieder* («Определение моментов инерции человеческого тела и его конечностей», 1892). Следуя за опытами Маре, они разлагали движение на мельчайшие составляющие, для которых находили помимо

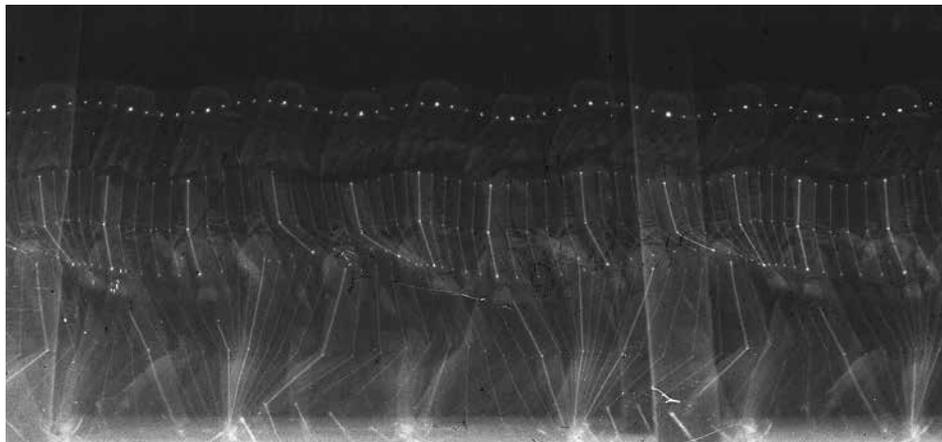


14. Этьен-Жюль Маре. Скороход, снабженный аппаратами для графического изображения различных аллюров. Иллюстрация из кн.: Марей Э. Механика животного организма. Перемещение по земле и по воздуху. СПб., 1875. С. 169

математических описаний графические формулы<sup>25</sup>. (Ил. 17) На основе совмещения графических следов одного и того же движения, полученных с различных точек зрения, они строили трехмерные модели движущихся тел<sup>26</sup>. Пространственные объекты Брауне и Фишера, созданные на основе хронофотографии, представляли собой, по сути дела, беспредметные конструкции, в которых линия передавала скрытую структуру, ритм и динамику тела в пространстве и времени. Любопытно отметить, что схожим путем развивался и лучизм Ларионова: от линий-лучей в живописи и графике к пространственным конструкциям. Пространственные лучистские структуры, которые Ларионов показал на выставке «1915», представляли собой трехмерные сооружения из «лучинок и папок» и развивали в пространстве логику лучистой живописи<sup>27</sup>.

К началу XX столетия эти эксперименты не только получили массовую известность, но и стали общепринятым научным алфавитом для нового языка, способного описывать невидимое. Основным элементом в новых «способах записи» невидимой структуры движений, скрытых физиологических процессов, а также вибраций и волн была линия. В научных кругах тех лет линейный, графический метод рассматривался как новый универсальный язык науки. В 1879 году американский физиолог Г. С. Холл в журнале *The Nation*, описывая революционные изменения в европейской науке, подчеркивал: «Графический метод быстро становится международным языком науки» [26, р. 156]. Для Марей и других исследователей графический метод стал утопическим проектом универсального (доступного всем, ясного и простого) языка, на котором говорит лишенная субъективных пристрастий механическая аппаратура, описывающая с помощью линий недоступные человеческому глазу явления. Этот научный энтузиазм и научные фантазии о создании всеобщей графической системы записи невидимого оказываются близки исследованиям того пустого пространства, тех невидимых волн или тонкой материальности, заполняющей пустое пространство,

- 25 Брауне и Фишер также использовали фигуру человека в черном трико с белыми линиями на поверхности и с закрепленными на теле трубками Гейслера, способными производить световые вспышки и световые излучения. В темном пространстве, где производились опыты, конечности человека превращались в линии и выстраивались в ритмические арабески.
- 26 Марей в 1887 году также обращался к скульптурной фиксации своих экспериментов (бронзовая скульптура полета птицы).
- 27 См. об этих работах Ларионова: [15, с. 328–329]. Аналогию пространственного лучизма Г. Г. Поспелов видел в гуаши М. Ларионова «Равновесие танца» (конец 1910-х).

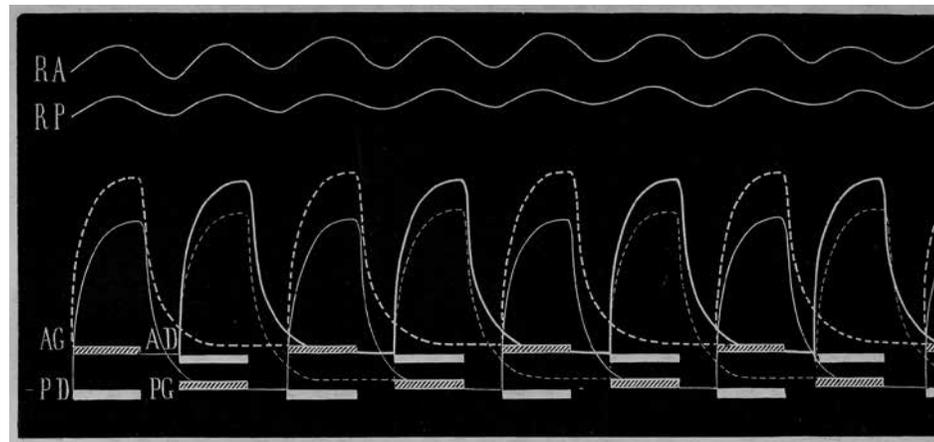


15. Этьен-Жюль Маре. *Марш сопротивления*. Геометрическая хронофотография. 18 июля 1886  
Серебряно-желатиновая печать  
Коллеж де Франс, Париж

которые интересовали и спиритуалистов, и многих представителей паранаучных изысканий в конце XIX века. И рисунки Хаутон, и научные графики (в каждом случае на свой манер) создавали собственные версии универсального языка линий для описания невидимого.

Хронофотография и научные репрезентации движения, получили в начале XX столетия массовую известность и зачастую были непосредственно адресованы художникам. Так, переведенная в 1896 году на русский язык книга П. Рише «Движение человека», имела пространный подзаголовок: «Иллюстрация всех самых разнообразных движений, полученная при посредстве моментальной фотографии. Необходимая настольная книга для художников, а также для гимнастов, велосипедистов, наездников, скороходов, гребцов и др. лиц занимающихся каким-либо физическим спортом». Книга была снабжена множеством схематичных рисунков движущихся тел, превращенных в своего рода научные диаграммы и графики. Подобными линейными схемами движения сопровождалась также исследования русских физиологов<sup>28</sup>.

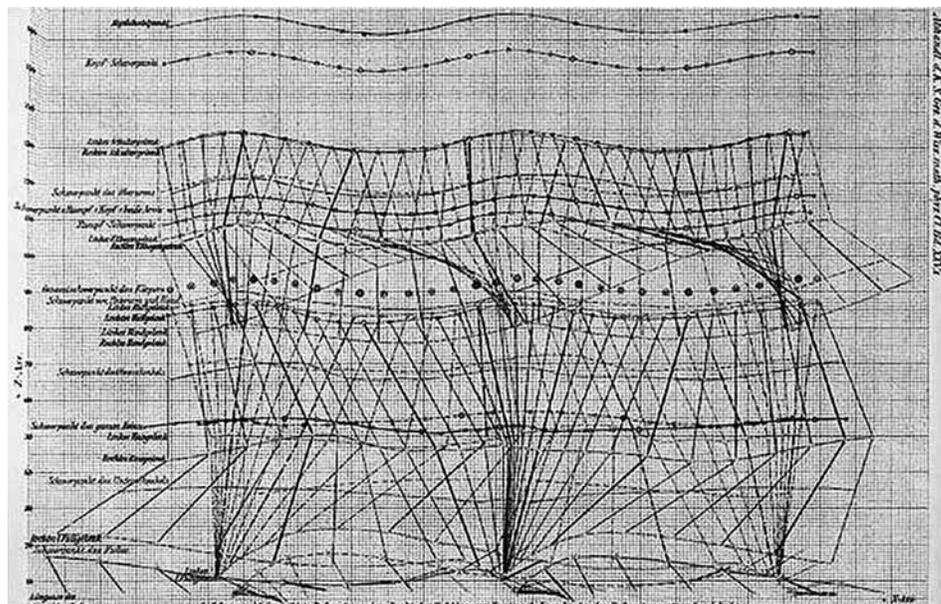
К 1910-м годам универсальный язык линейных графиков стал общим местом и немного растерял свой утопический потенциал. В опуб-



16. Этьен-Жюль Маре. *Графическое и нотное изображение лошадиной рыси*  
Иллюстрация из кн.: Марей Э. *Механика животного организма*. Передвижение по земле и по воздуху. СПб., 1875. С. 219

ликованной в 1909 году книге Альфреда Жарри «Деяния и суждения доктора Фаустроля, патафизика» в главе «О единой линии всего» графический метод описывается уже с изрядной долей иронии, когда речь заходит о «некоем профессоре Кэйли, способном на основании одной лишь кривой длиною в два с половиной метра, прочерченной мелом на грифельной доске, детально обрисовать погоду любого дня в году и все случаи губительных эпидемий, привести слова, которыми уговаривают покупателей все до единого торговцы кружевами в том или ином городе, и точно указать октаву и силу звука всех существующих на земле инструментов, а также описать манеру ста певцов и двухсот музыкантов со всеми возможными периодами и с любого места в зале или оркестровой яме — так, как не услышит ни одно ухо» [4, с. 336–337]. Тем не менее графический метод регистрации можно считать одной из важнейших научных идей тех лет, оказавшей бесспорное влияние на культуру.

28 Лесгафт П. Основы теоретической анатомии. Ч. 1. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1892;  
Сеченов И. Очерк рабочих движений человека. М.: Типо-лит. Тов-ва И. Кушнарв, 1901.



17. Движение человека. Иллюстрация из кн.: Braune C. W., Fischer O. Der Gang des Menschen. Leipzig, 1899

Подобно линейным рисункам в научных исследованиях движения, футуристические линии силы создают стенограммы жизни невидимой тонкой материи, эмоций и мыслей. Уже в ранних произведениях Боччони значительное место занимают импульсивные линейные рисунки, не столько воспроизводящие те или иные реалии, сколько улавливающие в линейных арабесках скрытые вибрации и энергии. Линии силы итальянских футуристов также стремятся, условно говоря, «сфотографировать» эмоции или вибрации пустоты. Линейный характер итальянской версии движения к абстракции был особенно явствен в работах раннего этапа (до 1912 года), т. е. до знакомства с аналитическим методом кубизма. Именно этот круг произведений был прежде всего известен русским художникам. Линейная версия движения к беспредметности, с одной стороны, позволяет говорить о связи лучизма Ларионова с итальянским футуризмом, а с другой — дает возможность обнаружить различия.

\*\*\*

Лучистая материя, которую воспроизводит художник-лучист, в научных сочинениях тех лет описывалась как «форма энергии, странствующая в пространстве без всякого материального носителя» [16, с. 8]. Это определение из брошюры Н. Умова «Характерные черты и задачи современной естественно-научной мысли» (1912), которая была известна в кругу русских авангардистов<sup>29</sup>. В своем сочинении автор, воссоздавая картину лучистой материи (кстати, близкую описаниям Ларионова<sup>30</sup>), задавался вопросом: «Среди разнообразных явлений в мире перекрещивающихся лучей, из их тяготеющих друг к другу элементов, не рождаются ли пылинки, образующие своим скоплением наш материальный мир? Не есть ли пустота лаборатория материи?» [16, с. 27]. Лабораторией новой тонкой материальности можно считать лучистые картины, представляющие пустоту или невидимую глазом световую материю.

Важно отметить, что Ларионов работал прежде всего в рамках научной парадигмы, стремясь изобразить невидимое, но известное науке строение мира. В отличие от итальянцев, в его теоретических рассуждениях, связанных с лучизмом, можно отметить лишь следы, отдельные фрагменты, указывающие на взаимодействие со спиритуалистическим или оккультным контекстом. Так, в конспект своего выступления «О новейшей русской живописи» (январь 1913) он включает пункты: «Форма, возникающая от пересечения лучей различных предметов, выделенная волею художника. Четвертое измерение. Спиритуализм, сквозность» [8, с. 351]<sup>31</sup>. Однако надо не забывать, что в начале XX столетия граница между строгим научным и паранаучным знанием была размыта. В ларионовский лучизм, в его тонкую материальность радиоактивных, инфракрасных или ультрафиолетовых излучений

29 На книгу Н. Умова, в частности, ссылается Р. Якобсон в статье «Футуризм» (1919).

30 В ларионовских описаниях лучизма устойчивые мотивы: перекрещивающиеся лучи и «цветная пыль».

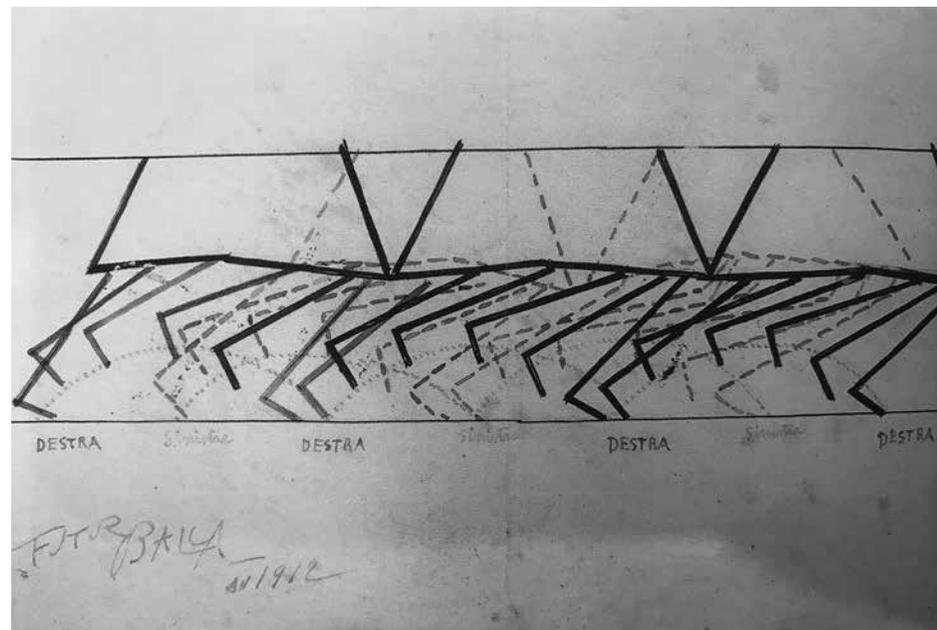
31 В русской литературе слова «спиритуализм» и «спиритизм» часто наделялись одним и тем же смыслом. См., например, такие рассуждения: «Современный спиритуализм, — включая в него и спиритизм, — представляет собой только новое, более полное, более подробное расчленение или развитие одной из древних основ мысли в ее истории» (И. В. Тайнознание. Магия и спиритизм. Дон Ф. Торребранка и фон Э. Гартман. 1612 и 1885. Отметки «Новой старины». М., 1890. С. 21). В своих работах А. Аксаков также употреблял слова «спиритуализм» и «спиритизм» как взаимозаменяемые; см.: Аксаков А. Спиритуализм и наука. СПб.: Тип. А. Котомина, 1872.

также проникают элементы популярных в начале века паранаучных представлений.

Проблема создания нового визуального словаря тонкой материальности также была важна для лучизма. «Луч условно изображается на плоскости цветной линией», — формулировал Ларионов [11, с. 241]. В визуальном стереотипе луча-линии столь тесно переплетены, с одной стороны, реальные зрительные впечатления (лучистые ореолы вокруг лампы или похожий на линию поток света, пробивающийся в темную комнату,) а с другой — привычка к условному знаку, репрезентирующему свет, что эти две составляющие почти невозможно отделить друг от друга. С одной стороны, прямая линия — самый банальный способ изображения луча света, с другой — своего рода архетип. Именно так изображались лучи света на иконах, в религиозной живописи, в разнообразных иллюстрациях к эзотерическим сочинениям, а также в массовой научно-популярной или оккультной изобразительной продукции начала XX века. В каком-то смысле авангардный язык лучизма оказывается вписан в развитую и поистине неисчерпаемую изобразительную традицию.

Итальянские художники также обращались к изображению лучей света (Дж. Балла, «Фонарь», 1911; У. Боччони, «Силы улицы», 1911; К. Карра, «Движение лунного света», 1910–1911; Л. Руссола, «Взаимопроникновение дом + свет + небо», 1912). Однако в основе их изображений лежали прежде всего оптические впечатления — те или иные объекты, излучающие видимый свет. В отличие от итальянцев, Ларионова интересует свет невидимый. В программных текстах он ссылается прежде всего на феномены излучений, недоступные для глаза: X-лучи рентгена, радиоактивность, крайние зоны светового спектра — ультрафиолетовые и ультракрасные излучения. Кроме того, он говорит не о видимых свойствах лучей света, но — о воображаемых. Именно для этих невидимых излучений он выбирает уловный знак — линию.

Вихревой ритм, волны и вибрирующие линейные росчерки в произведениях футуристов передают ритмику и «форму» психического состояния, внутреннюю энергию предмета и динамику физического движения. И хотя линии сил не имеют прямых аналогий в эмпирическом мире, они стремятся стать визуальными эквивалентами конкретных эмоций, витальной энергии, физического усилия или, по определению Боччони, стать «живописью душевных состояний». Именно это «изобразительное», миметическое свойство линейного языка привело итальянских футури-



18. Джакомо Балла. *Девушка, выбегающая на балкон*. Эскиз. 1912  
Бумага, карандаш, чернила. 22,4 × 18  
Галерея современного искусства, Милан

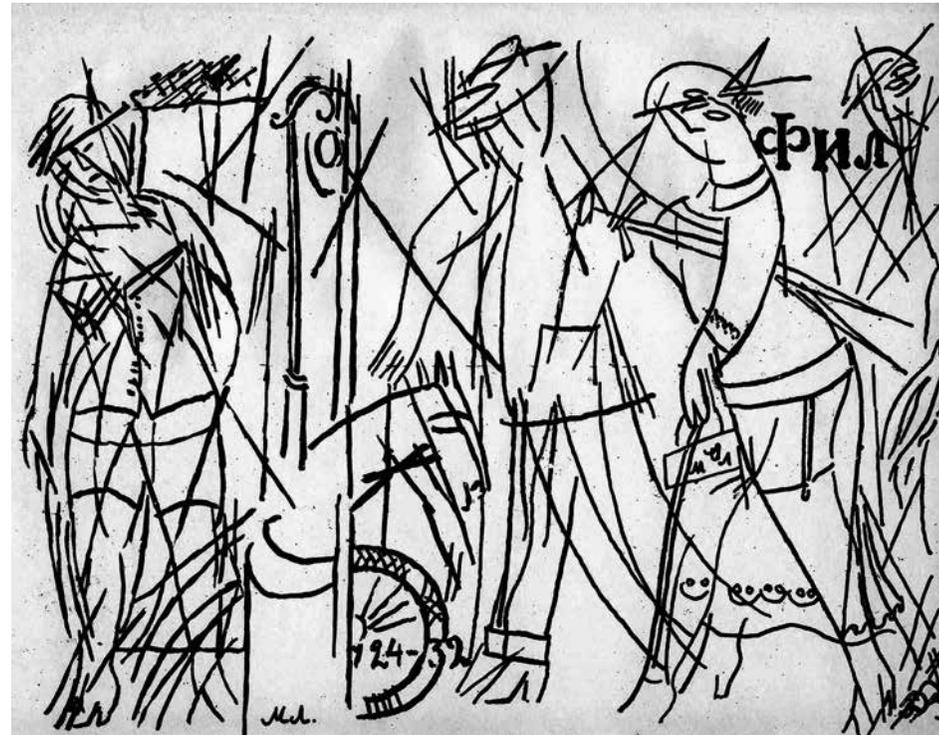
стов к созданию собственной версии абстракции, в основе которой лежала концепция «пластических аналогий», «пластических эквивалентов». Лучи Ларионова не связаны с интересом к психической или витальной энергии, не стремятся уловить эмоции или психические состояния. Они отсылают не к вчувствованию, а к условному языку знаков. Лучистские структуры предлагают зрителю увидеть вслед за художником умозрительную реальность — условные знаки расхожего и одновременно глубинного визуального опыта. Увидеть (точнее — вообразить) скрытую структуру света (подобие скрытой структуры движения итальянцев) или — воображаемую и умозрительную сущность зрения как такового, воплощенную в знаках, подобных буквам.

В лучистых рисунках и живописи нет вибрирующих форм, волнообразного ритма линий, нет витального напряжения. Прямые линии



19. Михаил Ларионов. *Прогулка (Венера на бульваре)*. 1913  
Холст, масло. 117 × 87. Национальный музей современного искусства — Центр Помпиду, Париж

и цветные плоскости, пересекающиеся друг с другом или расходящиеся веерообразно, — вот лаконичный, даже скудный по сравнению с итальянцами, словарь лучизма. Витализм и телесная энергия письма, присущие импрессионистическим и отчасти примитивистским вещам Ларионова, в лучистых произведениях стремятся к угасанию. В отличие от футуристов, Ларионов не стенографирует состояния души, а конструирует умозрительную световую «реальность», материализует в красках доступные лишь умозрению структуры световой материи. «Дело идет не о свойствах света, — подчеркивал Ларионов, — а о его форме и нахождении ему формы — не тех, какие мы знаем в природе,



20. Михаил Ларионов. Иллюстрация из кн.: *Большаков К. Le Futur*. М., 1913

но новых, по законам, допускаемым светом, но которых мы не имеем в чистом виде в природе» [9, с. 98]. По сути дела, речь шла о нахождении формы для тонкой световой материи (световая пыль, световая ткань), заполняющей пустое пространство.

«Пластические состояния души», которые создавали итальянские художники, были одной природы с принципами футуристической поэзии, где звукоподражание (ономатопея) являлось основой «новой чувствительности». «Мы отождествляем себя с вещью», — писал Боччони [3]. Игра перекрещивающихся лучей на лучистских картинах не звукоподражание итальянцев, а умозрительная конструкция. Прямая линия,

обозначающая луч, представляет собой не пластический эквивалент состояний души, а знак, близкий условному лингвистическому знаку, букве. Можно сказать, что лучизм был подобен слову и букве как таковым русской авангардной поэзии<sup>32</sup>. Структурная и лингвистическая природа лучистого изображения при всех взаимодействиях и пересечениях принципиально отличает его от футуристической «живописи душевных состояний».

\*\*\*

Вероятно, в момент возникновения лучизма можно отметить сходие с итальянцами импульсы спонтанного рисования, подобного графической регистрации невидимой динамики тела научной аппаратурой. Магдалена Дабровски в статье об истоках лучизма [21, pp. 202, 207], ссылаясь на свидетельство Евгения Рубина — парижского друга Ларионова, приводит рассказ художника о рождении идеи лучизма из практики полуавтоматического рисования. В качестве образца она указывает рисунок из собрания музея Тейт. Схожую манеру рисования можно также отметить в первом лучистском опыте Ларионова — иллюстрациях для книги А. Крученых «Старинная любовь». Или в лучистских набросках Н. Гончаровой («Лучистое построение», 1912, «Ослиный хвост и Мишень»; «Лучистская композиция», около 1913, РГАЛИ). Такая линейная и экспрессивная версия движения к абстракции сближает лучизм с итальянским футуризмом. В то же время лучистые образцы динамичных линейных структур существенно отличаются от итальянских линий сил.

В 1912–1913 годы Ларионов создает несколько произведений, в которых соединяются элементы лучизма и футуристической системы репрезентации движения, отсылающей к практике хронофотографии («Прогулка (Венера на бульваре)», 1912; иллюстрации для книги К. Большакова *Le Futur*, 1913; ил. 19–20). Ларионов, в отличие от итальянцев, стремится не столько воссоздать оптический эффект движения, его научную, подтвержденную хронофотографией скрытую логику, сколько, напротив, сбить, нарушить уже устоявшуюся к началу XX столетия хро-

32 В одном из поздних текстов Ларионов, рассуждая о беспредметном искусстве, писал о «краске как таковой» [10, с. 11].

нофотографическую оптику. В отличие от итальянцев, часто буквально следующих за фотопримерами, Ларионов берет хронофотографическое умножение форм и линейную символику движения, но обращается с ней игровым образом. Прежде всего он разбивает ее логическую последовательность, меняет структуру. В работах, соединяющих футуристические и лучистские элементы, он оставляет только намек на исходный образец хронофотографии, заменяя его диссонирующей и уклоняющейся от правильной последовательности разновекторной игрой линий. Ларионова в большей мере интересует игра с научными стереотипами своего времени, их деконструкция, чем итальянский пафос точного воспроизведения «динамического ощущения». Такие опыты переосмысления, перекодирования и деконструкции строгой научной логики хронофотографии приближают Ларионова к абсурдизму, к предчувствию дадаистской эстетики. Не случайно лучизм становится идейной и визуальной основой для самых экстравагантных и вызывающих экспериментов — футуристического грима и проектов футуристического театра.

Подобно итальянцам, Ларионов также ищет пластический язык для невидимого (лучи Рентгена, радиоактивные излучения, ультрафиолетовые и ультракрасные излучения). Однако, в отличие от футуристов, стремящихся найти «пластические эквиваленты» для невидимого, Ларионов говорит прежде всего о воображении. Работа с современными научными (или паранаучными) концептами для Ларионова это не футуристический опыт вчувствования в новую реальность, насыщенную динамикой и техникой, но опыт ее деконструкции, игрового и рискованного расшатывания стереотипов современности. Постоянный баланс между игрой и серьезной концепцией — одно из важных отличий ларионовского лучизма. Возможно, именно такое переходное состояние — от пафоса футуристического толка к преддадаистской «форме анархии» — не позволило лучизму развернуться в последовательную и устойчивую изобразительную систему.

### Библиография

1. Аксаков А. Анимизм и спиритизм. Критическое исследование медиумических явлений. Уфа: Электрич. тип. «Печать», 1910.
2. Безант А., Ледбитер Ч. Мыслеформы. URL: [https://royallib.com/read/bezant\\_anni/misleformi.html#0](https://royallib.com/read/bezant_anni/misleformi.html#0)

3. Боччони У. Пластическое начало футуристской скульптуры и живописи // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. Антология/Сост. и общая ред. Е. Лазарева (рукопись).
4. Жарри А. Убю король и другие произведения. М.: Б. С. Г.-Пресс, 2002.
5. Зданевич И. Футуризм и всѣчество. В 2 т. Т. 1. М.: Гилея, 2014.
6. Ларионов М. (О беспредметности. 1930–1940-е) // Михаил Ларионов. Каталог. Рукописи Ларионова М. М.: ГТГ, 2018.
7. Ларионов М. О современных направлениях в искусстве // Н. Гончарова и М. Ларионов. Исследования и публикации. М.: Наука, 2003.
8. Ларионов М. О новейшей русской живописи (тезисы доклада) // Ковалев А. Михаил Ларионов в России. 1881–1915 гг. М.: Элизиум, 2005.
9. Ларионов М. О лучизме в театре // Н. Гончарова и М. Ларионов. Исследования и публикации. М.: Наука, 2003.
10. Ларионов М. (О беспредметной сущности живописи. 1930–1940-е) // Михаил Ларионов. Каталог. Рукописи М. Ларионова. М.: ГТГ, 2018.
11. Лучисты и будущники // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания/Сост.: В. Терехина, А. Зименков. М.: Наследие, 1999.
12. Мак В. Лучизм // Голос Москвы. 1912.
13. Новая история фотографии/Под ред. М. Фризо. М.: А. Г. Наследников, 2008.
14. Ослиный хвост и Мишень. М.: Издание Ц. А. Мюнстер, 1913.
15. Поспелов Г. «Лучизм» Ларионова как предвестие кинетического искусства // Поспелов Г. О картинах и рисунках. Избранные статьи об искусстве XIX–XX веков. М.: НЛО, 2013.
16. Умов Н. Характерные черты и задачи современной естественно-научной мысли. СПб.: Тип. В. Ф. Киршбаума, 1912.
17. Харджиев Н. Статьи об авангарде. В 2 т. Т. 1. М.: РА, 1997.
18. Boccioni U. Scritti sull'arte. Milano: Mimesis, 2011.
19. Boccioni U. Gli scritti editi e inediti/A cura di Z. Birolli. Milan: Feltrinelli, 1971.
20. Chessa L. Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult. Berkeley: University of California Press, 2012.
21. Dabrowski M. The Formation and Development of Rayonism // Art Journal. 1975. Vol. 34, No. 3. Pp. 200–207.
22. Georgiana Houghton: spirit drawings/S. Grant, L. Bang Larsen and M. Pasi; ed. by E. Vegelin van Claerbergen and B. Wright. London: The Courtauld Gallery, 2016.

23. Lombroso C. Ricerche sui Fenomeni Ipnotici e Spiritici. Torino, 1909.
24. Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra/ A cura di M. Verdone. Ravenna: Longo, 1984.
25. Robert M. Brain Representation on the Line: Graphic Recording Instruments and Scientific Modernism // From Energy to Information. Stanford University Press, 2002.
26. World Receivers: Georgiana Houghton – Hilma af Klint – Emma Kunz. Ed. by K. Althaus, M. Mühling, S. Schneider. München: Hirmer Publishers, 2019.