

Алексей Курбановский

Нечеловеческое измерение. «Четвертое измерение» как преодоление человека в картинах мастеров авангарда

На рубеже XIX–XX веков на европейского (и русского) обывателя, как из рога изобилия, сыпались и различные технические изобретения и новаторские научные концепции. Среди прочих, появилась и идея о «четвертом измерении», по-разному обыгранная в математике, массово-популярной литературе, изобразительном искусстве, даже в теософии. О «четвертом измерении» размышляли Г. Уэллс, Г. Хинтон, А. Пуанкаре, М. Дюшан, П. Д. Успенский, К. С. Малевич и другие. В статье эти размышления соотносятся с идеей об «ущербности человека/человеческого», провозглашенной Ф. Ницше — и приобретшей уродливую форму в «теории вырождения» М. Нордау. Теоретическое конструирование четырехмерного тела-тессеракта у Хинтона здесь дополняется теософской притчей Ч. Ф. Брэгдона, где в роли «посланца высшего мира» выступает Христос.

Ключевые слова:

четвертое измерение, время, теософия,
сюрреализм, статуя, машина,
сакральное, магия, патология, аура.

Пресыщение человеком — оно душило меня...
Ф. Ницше

Вот что можно прочесть в брошюре Чарльза Говарда Хинтона, британского математика и преподавателя Гарвардского университета, опубликованной на русском в 1916 году: «Таким образом, изучая геометрические истины ... мы только наблюдаем самих себя, не упуская из виду условий, при которых мы воспринимаем внешний мир» [35, с. 138]. Профессору Хинтону, взывавшему к высшим измерениям (о 4-м напечатал американскую книгу в 1904-м), сведение науки к убого-человеческим (физиологическим/психическим) параметрам показалось «непростительным грехом».

После Ф. Ницше, упоенно возвестившего «утреннюю зарю» сверхчеловека («Человек есть то, что следует преодолеть»; 1883), мотивы «ущербности человеческого» нередко всплывают в культурном дискурсе эпохи (в диапазоне от натуралистов до символистов/теософов). В сфере живописи: так позволительно было объяснить вопиющее несходство произведений радикальных модернистов с обыденной визуальной практикой обывателей. Поэтому отнюдь не случайно, например, кубисты цитировали неевклидову геометрию Г.-Б. Римана; Г. Аполлинер заметил о них: «Художник — это прежде всего, человек, который стремится выйти за пределы человеческого. Он мучительно ищет следов внечеловеческого — следов, которых не встретишь в природе»¹. Как ненароком обронил русский мистик: «Мы никогда не видим куба, видим только его маленькую часть, никогда не видим его со всех сторон сразу. Из четвертого измерения, должно быть, можно видеть куб со всех сторон сразу и внутри, как будто из центра, хотя бы даже он и казался в трех измерениях совершенно непрозрачным» [28, с. 29].

1 Из книги «Художники-кубисты» (1913); цит. по: [24, с. 36].

Предметы, «какими художник их знает», «со всех сторон сразу, [снаружи] и внутри», — так описывала полотна кубистов «ангажированная» критика. Кроме способностей, превосходящих потуги филистеров, предлагалось новое (авангардное) понимание *красоты*; неминуема и дальнейшая «переоценка всех ценностей».

Человечество неоднородно, диагностирует П. Д. Успенский уже в другой книге: одна его часть «идет вверх», другая — «вниз». Для оценки «опускающихся вниз» автор использовал метафору вырождения (вкладывая иной смысл, нежели его современники М. Нордау или Н. К. Михайловский); надежду же внушало, по Успенскому, приближение «путем страдания» к *сверхчеловеку*. Последний понимался как «художественное произведение»; посему в будущем искусству надлежало стать «регулятором всей жизни». «Все внешние стороны жизни человечества, вплоть до государственного устройства, форм земледелия и промышленных производств, должны будут определяться и регулироваться со стороны их *художественного* смысла и значения: приниматься или отвергаться в зависимости от их *художественной* ценности» [29, с. 100]. Не коснулся ли тут автор невзначай того, что лишь немногим позже мотивировало жизнестроительные интенции русских авангардистов?

«Нечеловеческое» имело не только ницшеанско-философскую, но и масс-культурную ипостась. «Я видел его, но как описать, что это было? — захлебывается ужасом обыватель. — Чудовищный треножник, ростом выше иного дома ... весь металлический, он сверкал, когда молния озаряла его; какие-то суставчатые стальные цепи свешивались с него, ударяясь об него на ходу, и звон их смешивался с рокотом грома. Блеснет молния, и видишь, как он занес одну ногу...» [30, с. 22]. В романе Г. Д. Уэллса тотальная «инакость» марсиан демонстрируется и как подавляющее технологическое превосходство (треножники, тепловой луч), и — как полное непонимание рассказчиком (его глазами смотрит читатель) их операций, целей и задач. Проявлением «зловещей чуждости» можно считать и *неразличение* одушевленного и неодушевленного, что подметил автор-очевидец: «Вблизи эта чудовищная машина производила подавляющее впечатление, потому что, будучи, несомненно, машиной, казалась одухотворенною: ножки ее двигались как ноги живого существа, какие-то металлические щупальца — как руки ... медная блестящая голова, сидевшая на треножнике, повертывалась во все стороны, очевидно, что-то высматривая ...» [31, с. 22]. Подчеркнуто, с какой нечеловеческой эффективностью пришельцы растоптали

«добрую, старую Англию» (читай: патриархальный мещанский быт). Видимо, поэтому уэллсовские монстры были восприняты, скажем, авангардистами, весьма восторженно: почти как образец для подражания (В. Б. Шкловский в 1919 году назвал их «своими братьями»). В ситуации революционной ломки, разрухи, можно было, вероятно, говорить и о «неразумении марсианской воли».

Значит, прохождение через непонимание, хаос и (символическую) гибель допустимо толковать как ритуальную «инициацию в сверхчеловека» (марсианина?). Известно, что В. В. Хлебников в специальном манифесте «Труба марсиан» (1916) объявил о переводе в разряд инопланетян «славных участников будетлянских изданий»; он заимствовал из книги Уэллса клич: «Улля, улля, Марсиане!» — и позвал писателя в «марсианскую думу» с правом совещательного голоса. Между прочим, в манифесте упомянут «зачеловек в переднике плотника», который «пилит время на доски» [36, с. 603–604]. К теме времени («четвертой ноги щенка» человеческого разума, т. е. *четвертого измерения*) еще предстоит вернуться.

Навязчивый интерес к деструкции и масштабному кровопролитию (кровь льется, как вода, в фантазии Уэллса) постоянно возникает у авангардистов. Так, позднее Ж. Батай связывает эти мотивы с жертвоприношением и *священным* вообще: «...Истин[а], которую никогда не уставал повторять Батай: что насилие исторически заложено в самом сердце священного; что сама мысль о творчестве, чтобы быть подлинной, должна одновременно являть собою опыт смерти...» [15, с. 54]. Аналогичные черты автор находит в первобытном искусстве — *до-гуманистическом*, пренебрегавшем людской суетой, но всецело посвященном магии и богам: «...Разрушаемый объект (бумага, стена) изменяется до такой степени, что трансформируется в новый объект — лошадь, голову, человека. Затем, посредством повторения, сей новый объект сам изменяется через многочисленные деформации. Искусство, ведь речь, несомненно, идет об искусстве, таким образом, ступает путем непрерывных разрушений...» [41, р. 41]. В батаевский опыт искусства «вписаны» не только этнография и первобытная археология; автор был посвящен в последние изыски модернизма: как кубизм, так и сюрреализм, «растоптавшие» миметическую репрезентацию и заменившие ее чем-то «марсианским» (по Хлебникову — *внечеловеческим*): неевклидовой геометрией, фрейдовской абракадаброй — самоуправством, продиктованным некоей супра-рациональной инстанцией — трансцендентной? ... бессознательной? ... инопланетной?

«Негр любит свободные и самостоятельные массы; связывая их, он получает символ человека, — писал русский исследователь в пионерской работе по данному вопросу. — ...Отголосков органической жизни, органических связей, направления костей, мускулов, в этих массах мы не найдем... Они строго следуют орнаментальным законам, это орнаментальное расположение и игра массами достойна внимания» [20, с. 36]. В современных исследованиях подчеркивается, что вopusе Маркова затронута *метафорическое* преобразование материалов, что было заимствовано кубистами: «[Ракушка] “каури” может изображать глаз, но также пупок или рот; значит, глаз есть и пупок, и рот. Пикассо, действительно, увидел этот метафорический потенциал африканского искусства еще в 1907 году... Он помещал готовность к пластическим метаморфозам в самое сердце кубизма...» [42, pp. 83, 85]. И Марков, и кубисты (Брак/Пикассо) осознавали произвольность любых метафор; согласно новейшим теориям, это коррелирует их творческие усилия с практически одновременным исследованием *произвольности знака* в структурной лингвистике/семиотике. Кроме того, когда «глаз=пупок=рот=ракушка» — это несравненно радикальнее, чем наивно-антропоморфное опознание марсиан у Уэллса (ср. выше: «ножки», «руки», «высмаатривающая голова»...).

Анализируя, в перспективе 1920-х годов, самоопределение живописного модернизма, советский критик размышлял: «Живописи показались стеснительными не только нормы сюжета ... но и нормы предмета. На этом этапе — разрушения и кубистического разложения предмета, казалось, должен был остановиться дифференцирующий поток. Однако он понесся дальше, доводя до логического абсурда тенденцию очищения живописных начал ... Живопись закачалась на какой-то последней грани — грани искусства и ... небытия. Продолжением процесса естественно должен был бы явиться ... прыжок в это небытие, то есть, самоубийство живописи...» [1, с. 24] При всей своей наблюдательности и меткости анализа, автор остался в пределах человеческого разума: там, где он увидел «небытие» и «самоубийство», подлинными новаторы (инопланетяне) распахнули — и прыгнули! — в «белую свободную бездну» (супрематизм К. С. Малевича): *в четвертое измерение*.

Последняя концепция в начале XX века весьма занимала деятелей культуры; существовали различные, не соотнесенные меж собою, интерпретации. «Если оба ощущения измеряются независимо одно от другого, то им будут соответствовать две *независимых* переменных,

и “полное зрительное пространство” представится нам физической непрерывностью четырех измерений», — размышлял математик [25, с. 40]. «Мы вполне свободно можем сказать, что мысль движется по четвертому измерению», — полагал теософ [28, с. 36]. «Разве мы с тобою можем представить себе образование пространства четырехмерного по трем его проекциям на пространство трехмерное?» — сомневался православный священник [34, с. 322]. Появившись в широко доступных текстах, подобные идеи будоражили авангардное мышление.

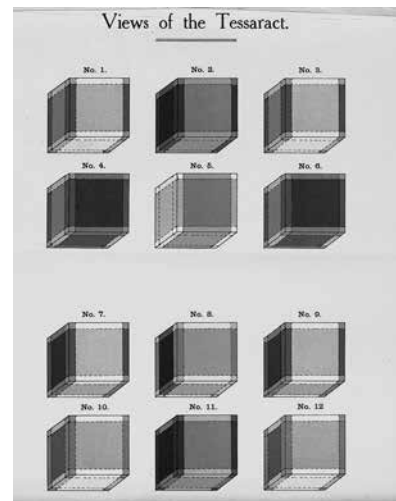
Цитировавшийся выше Г. Д. Уэллс недвусмысленно и однозначно отождествил «четвертое измерение» с временем, остроумно предложив сомневающимся вообразить *моментальный куб*. «Ведь вполне ясно... что всякое тело должно иметь *четыре* измерения; у него должны быть высота, ширина, длина и продолжительность, — время существования. Но люди почему-то наотрез отказываются признавать за твердыми телами это четвертое измерение». Пассаж перекликается с рассуждениями К. С. Малевича: «Вещи имеют в себе массу моментов времени, вид их разный, а следовательно, и живопись их разная. Все эти виды времени вещей ... конструировались ... так, чтобы неожиданность встречи двух анатомических строений дала бы диссонанс наибольшей силы напряжений...» [21, с. 32] «...Люди, — продолжает английский писатель, — ... с момента начала жизни и до самой смерти постоянно движутся именно по линии четвертого измерения, и благодаря этому эта линия становится незаметной»². «При передаче движения, — переводит на свой язык живописец, — цельность вещей *исчезла*, так как мелькающие их части скрывались между бегущими другими телами» [21, с. 45]. Оба героя рассуждают о движении (мелькании?) напряженных тел («анатомических строений») — и вещей — по линиям многомерного пространства (ведь «время есть не что иное как особый вид пространства» — Г. Дж. Уэллс).

На «Последней футуристической выставке 0,10» (Петроград, декабрь 1915 — январь 1916) Малевич показал 39 картин, манифестируя рождение стиля геометрической абстракции: *супрематизма*. Пять картин имели квазинаучный подзаголовок: «Живописный реализм футболиста.

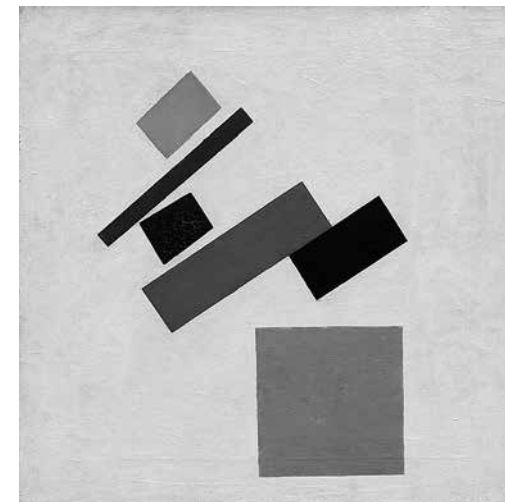
2 Цит. по: [32, с. 4]; ниже: «время как особый вид пространства» [32, с. 6].

Красочные массы в четвертом измерении» (Музей Стеделийк, Амстердам), «Живописный реализм мальчика с ранцем. Красочные массы в четвертом измерении» (1915, МоМА, Нью-Йорк) и так далее. Названия двух картин содержали отсылки к двум измерениям («Автопортрет» и «Живописный реализм крестьянки», более известный как «Красный квадрат»). Искусствоведы задались вопросом: почему другие супрематистские полотна, формально-пластически не отличавшиеся от избранных семи, не были отнесены автором ни к тому ни к другому измерению? «Абсурдистские работы Малевича и заумь Крученых, — полагает исследователь, — воплотили чувство алогичности, которое Успенский описывал как исходное проявление четырехмерной реальности» [52, р. 288]. Раз образчики «заумного реализма» уже приближаются к многомерной реальности, допустимо считать: во всех супрематистских композициях визуализация четвертого измерения предполагается просто «по умолчанию». Видимо, легко переходя от «себя в двух измерениях» — к «футболисту в *четырёх*», художник иллюстрировал героев иной реальности (*суперменов?*). Одураченные зрители/обыватели оставались в конвенциональном мире *трех* измерений. «Супрематизм и философия гиперпространства, [разработанная] Хинтоном и Успенским, — пишет вышеупомянутый автор в подробном обзоре данной темы, — помещаются между пространственным, геометрическим “четвертым измерением” кубистов — и традицией толковать самое время как “четвертое измерение”... Фигуры высших пространственных планов создаются перемещением объекта в новое, высшее измерение. Время... понимается как способ, которым трехмерный наблюдатель может воспринимать движение в “четвертом измерении”» [52, р. 283]. Интересно, могли ли, по Малевичу, продемонстрировать какие-то сверхчеловеческие потенции, скажем, «Мальчик с ранцем» или «Дама с автомобилем», — те ведь тоже маркированы как «обитатели *четвертого* измерения»?..

Супрематистские работы, показанные Малевичем на знаменательной выставке, вполне адекватно описываются *по Хинтону*: как проекции угловатых «тел высших измерений» (по терминологии американца, *тессерактов*: кубов, параллелепипедов и т. д.) на деактивированную поверхность холста. «Взяв ряд сечений А, В, С, D и т. д., мы можем представить, что в высшем кубе каждое из этих сечений образует свой куб, — уверяет профессор. — Эти кубы ничего общего друг с другом не имеют, и от каждого их них, в данном положении, все, что мы имеем в нашем пространстве, составляет отдельный квадрат. Мы можем, очевидно,



1. Чарльз Говард Хинтон
Виды тессеракта. Фронтиспис
из кн.: *Hinton C. H. The
Fourth Dimension. London:
S. Sonnenschein, 1904* (рус.
перевод: «Четвертое измерение
и эра новой мысли», 1916)



2. Казимир Малевич.
Супрематизм. 1915
Холст, масло. 53,5 × 53,7
Областной художественный
музей, Иваново

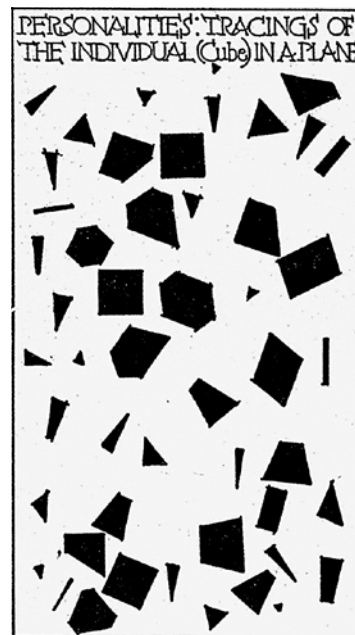
взять ряд наших сечений в каком угодно порядке» [35, с. 17]. Упорядоченные проекции цветных граней (иногда они накладываются), как правило, образуют мастерски сбалансированное нечто: целое, напоминающее об архитектонике, гармонии. (Ил. 1–2.)

Почти полностью черно-белая (с небольшим желтым кружком) «Супрематическая композиция» (1915, Музей Людвига, Кельн) обнаруживает сходство с другим источником: тем, где из абстрактного пространства (*высшего* измерения!) сыплется поток небольших геометрических объектов; они оставляют отметины на плоскости, погружаясь под разными углами, на разную глубину. Это иллюстрация из иного трактата о «четвертом измерении»: брошюры теософа Клода Ф. Брэйдона «Начальный опыт высшего пространства» (*Primer of Higher Space*, 1913; 2-е изд. 1915). Современные исследователи (Л. Д. Хендерсон [52]; Дж. Милнер [57]; С. Лёкинг [56]) допускают возможность знакомства Малевича с этой маленькой книжкой; известно, что в 1919 году Брэйдон

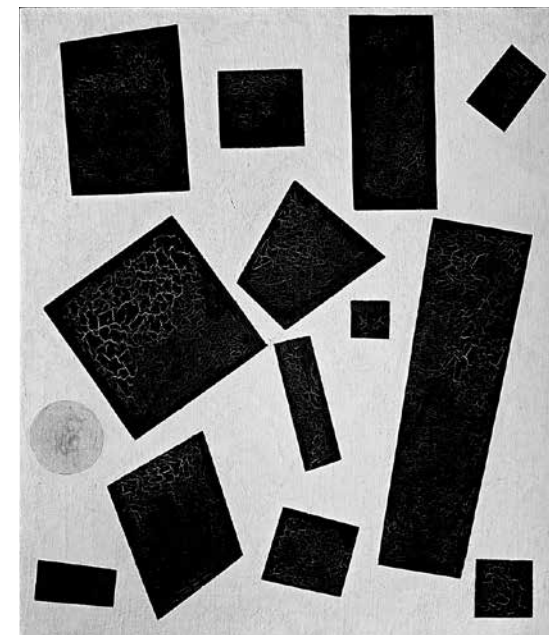
общался с П. Д. Успенским и дарил свои публикации; но издание могло случайно попасть в Россию и раньше, через теософские контакты. В пояснении к упомянутой иллюстрации, автор допускает варианты «входа» геометрических тел в горизонтальный уровень: гранью, углом или плоскостью, что производит различные «следы» (полученная в результате картинка весьма напоминает условное супрематистское полотно, с россыпью элементов). Можно заметить: если Малевич отказался «вести опись имущества природы», то у Брэгдона внешний мир оказывался воспринимающей поверхностью, подставленной потоку индивидуальных геометрических объемов, а ученый (художник?) редуцировался до фиксирующего взгляда. «И глаза мои могут быть взяты в паноптикум как атрибуты средневековья для обзора предметности» [21, с. 33]. Не допускал ли живописец выработку иного, *нечеловеческого* глаза, соответствующего «машинно-железобетонному веку» — и «четвертому измерению»? (Ил. 3–4.)

Дальнейшее творческое развитие Малевича — от «черного» и «цветного» супрематизма к «белому на белом» — можно истолковать как вопрошание одной из аксиом живописи: отношений фигуры и фона (*фигура* окончательно не исчезает). Монохромность всех компонентов «белых» картин создает шершавый фактурный экран, успешно блокирующий взгляд зрителя и «закрывающий» понимание «картины как окна», которое было сформулировано еще теоретиками эпохи Ренессанса (Л. Б. Альберти, Леонардо да Винчи). Практически все супрематистские картины игнорируют классическую *итальянскую перспективу*; последняя же, как ныне считается, воплощала гуманизированное, антропоцентрическое мировоззрение. «Главным изобретением была идея симметричных визуальных пирамид или конусов, где вершина одного совпадала с “точкой схода” в центре картины, а вершина другого — с глазом художника или зрителя» [54, р. 6]. Итак, исчезновение «точки схода» ставит под сомнение субъектные привилегии воспринимающего глаза. Конечно, нужно учитывать: чтобы установить «семафоры супрематизма в белой бездне», Малевич обязан был занять авторитетную «властную позицию» — вероятно, в четвертом измерении.

В «белом супрематизме», можно сказать, фигура и фон оказываются частными случаями друг друга. Мы видели, что Уэллс понимал сходным образом *время и пространство (моментальный куб!)*. «Неразличение живого и неживого», намекнул все тот же Уэллс, допустимо счесть «марсианской» особенностью. Но это и черта фрейдовского *зловещего/жуткого*;



3. Клод Файетт Брэгдон
Ил. из кн.: *Bragdon C. F.*
A Primer of Higher Space (The Fourth Dimension). Rochester, New York: The Manas Press, 1913. P. 65



4. Казимир Малевич.
Супрематистская композиция (с желтым кругом). 1915
Холст, масло. 66,5 × 57
Музей Людвиг, Кельн

ряд искусствоведов связывают его с идейно-художественной эволюцией модернизма. «...Жуткое смешение живых и неживых фигур, амбивалентные сочетания кастрирующих и фетишистских тем, навязчивые повторения эротических и травматичных сцен, сложные переплетения садизма/мазохизма, желаний, истощения и смерти», — перечисляет исследователь сюрреализма³. Впрочем, что-то подобное уже звучало прежде: среди текстуальной разноголосицы *масскульты*. Вот пример: «Мы уже нашли нервную и мускульную систему — их представляют

3 Цит. по: [50, р. 101]. Речь идет о фетишистских «куклах» Х. Беллмера (фотографии публиковались в сюрреалистской прессе в 1934–1935 гг.).

рычаги управления, передачи и ускорения... Жизненная сила — кровь; это бензин, который циркулирует по медным артериям... Карбюратор дышит — это легкое... Эта крышка похожа на грудную клетку, в которой ритмично бьется сердце... Словом, твоей машине недостает только мозга, роль которого исполняет по временам твой» [27, с. 72]. Уж не на такой ли текст подсознательно ориентировался Малевич, записавший в 1922 году: «Если б автомобиль был в совершенстве выполнения всего необходимого для человека, человек никогда не вышел бы из него... Когда будет обеспечено все, то человек больше не выйдет из своего нового тела» [21, с. 262]. В любом случае: как у французского стрекулиста, так и у отечественного супрематиста подразумевается конструирование как *анатомирование*; осуществляется оно, похоже, с абсолютно марсианской индифферентностью.

Экзистенциальный прогресс гуманоида как футуристы, так и конструктивисты начала XX века видели неизменно в «сращении человека с машиной». Но существовала и квазимистическая, сверхразумная (заумная?) *тропа суперменов*. Пунктир ее — в теософском посвящении, масскультурной фантастике, сюрреалистической сверхреальности + «чудесном» (*le merveilleux*). Вот образчик: «В это время глубокие перемены произошли во всем чувственном мире. У входа в Нью-Йорк стояла теперь не освещавшая мир Свобода, а Любовь, что ведь не одно и то же. В Аляске вечные собаки, с ушами по ветру, умчались вместе с санками... Но дух, следящий за многочисленными пассажами, которые изображает нам этот рассказ, готов к тому, что я вдруг потеряю терпение. Как относятся все эти вещи к одобрению читателя...» [7, с. 86]. Говоря современным языком: речь об альтернативной реальности, где мир озаряет Любовь (в сюрреалистском смысле: *вездесущность желаний*); пишущий, верно, был доставлен к месту происшествия на умчавшихся собаках, инициирован/трансформирован надзирающим духом. Приблизительно так можно связать воедино алогичные, нарочито разрозненные образы цитированного текста. Остается уточнить: придадут ли эмоции нетерпеливого автора *дополнительное измерение* чувственному миру?

Современные сюрреализму (*параллельные* по задачам), фигуративные вещи Малевича подчас интерпретируются не как измена супрематизму, но как результаты сверхчеловеческого проекта: «Темой этих полотен было... преобразование человека, альтернативное тому, что осуществляла партия: не в коллективизации, но в супрематизме <...> художник находил точку высшего безразличия, еще большей художественной

экономии... Для того, чтобы указать на ничто, изображению не нужно кубистическое разрушение; возможно “вампирическое” искусство, неотличимое от живого» [11, с. 136–137]. Главная характеристика: герои «второго крестьянского цикла» формируются не снаружи (идеология, государственно-коммунистическое воспитание/образование), но *самородно-изнутри*: «ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях» (лозунг УНОВИСа).

Итак, поэтому «безликость» целого ряда персонажей Малевича (пустые лица: белые, черные, поделенные на разноцветные половины) может, конечно, отражать «тревогу анонимности»: боязнь утраты личности, связанную с посттравматическим синдромом Первой мировой войны⁴. Но позволительно высказать догадку: быть может, это *сверхчеловеки* («белое человечество», по определению автора), чьи лики просто недоступны обывателям-обитателям мира трех измерений? Может, их лица открываются лишь особому глазу, способному воспринимать реалии четвертого измерения? Косвенным свидетельством может служить «Голова крестьянина» (1928–1929, ГРМ), где за головой возникает красный крест, весьма напоминающий «крещатый нимб» Христа в традиционной русской иконописи. (Ил. 5.) Вспомним, что Христа теософ К. Ф. Брэгдон считал пришельцем из высшего измерения — туда же и ушедшим обратно, после завершения Миссии, то есть Воскресения⁵.

С поправкой на «взгляд из 4-го измерения», малевичевский «Мужской портрет» (1928–1929, ГРМ), где изображен лысоватый персонаж, с усами и бородкой, вполне может быть истолкован как портрет В. И. Ленина. (Ил. 6.) Собственно, в литературе 1920-х годов Ленин и описывался как абсолютный *марсианин* или сверхчеловек по П. Д. Успенскому, — с оглядкой на *машинизм* М. Ренара: «Ленин — это чудеснейшая машина — действует умно, лучше любого человека, с величайшим механическим совершенством... Ленин — это совсем особая система, совсем особый метод практического разложения теоретической материи» [18, с. 114]. В собственных текстах Малевич отдал дань квазирелигиозному

4 Как, например, атакующий безликий солдат = «Образ Бога в газовой маске», из пацифистской книги Э. Фридриха *Krieg dem Kriege* (1924), где собраны шокирующие фотографии военных травм.

5 «Христос в брэнном мире собрал вокруг себя учеников... дабы научить их высшей тайне: освобождению от рождения и смерти... Когда миссия была завершена, он “вознесся на Небеса” — то есть обрел форму высшего пространства и вновь стал лучом Единого Света, оставив распространение истины тем, кого Он обучил» [43, с. 74].

прочтению фигуры вождя: «Ленин пошлет новый дух, он выше над материей, он приказывает ей измениться в его, Ленина, образ... Он преобразился в образе... Отсюда — склеп как куб, как символ вечности, потому что и Он в нем как вечность <...> Каждый рабочий Ленинист в доме своем должен иметь куб как напоминание о вечном, постоянном учении Ленинизма, которое становится символическим, раздваивающим материальный быт на культ <и на быт>» [22, с. 212–215].

«Художественный портрет» Ленина невозможен, утверждает далее Малевич, поскольку тот не «растворен и не створен наукой»; вот и убедительное изображение Христа было создано позже, никогда не видевшими Его живописцами. «Его материальная оболочка не поддается художеству потому, что в материи не видели Его». «Куб = символ вечности» (Мавзолей) уже к маю 1924 года обрел некие «пропилеи» и наверхие, а в окончательном, каменном варианте октября 1930 года (проект А. В. Щусева) увенчался серией уменьшающихся параллелепипедов, что довершило аллюзию на древний мистический символ вневременности — *египетскую пирамиду*. Вот и «четвертое измерение нередко связывалось с бесконечностью и служило современной аналогией романтического возвышенного»⁶.

Среди бумаг мастера, работавшего примерно в те же годы над своей совершенно «нехудожественной репрезентацией», сообразной с *четвертым измерением*, мелькает фраза: «Любая форма суть перспектива какой-то иной формы — соответственно определенной точке исчезновения и определенной дистанции» [48, р. 45]. Известно, что Марсель Дюшан штудировал труды о перспективе XVI–XVII веков; глубоко изучивший этот вопрос автор отмечает, что маэстро трактовал всякий трехмерный объект как соответствующую перспективу или *анаморфоз* некоей другой вещи. Это в первую очередь относится к *Невесте/Новобрачной*, фигурирующей и отдельно, и в конструкции «Большое стекло» (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915–1923, Художественный музей, Филадельфия). Позже, в откровенной беседе, Дюшан выразился вполне недвусмысленно: «Поскольку трехмерная вещь отбрасывает двухмерную тень — например, проекция Солнца на Землю дает два измерения... любой трехмерный объект, который мы холодно наблюдаем, является

6 Цит. по: [53, р. 81]. «Романтическое возвышенное», по Э. Бёрку или И. Канту, превосходит масштаб и возможности человека, т. е. может пониматься как «сверхчеловеческое».



5. Казимир Малевич. *Голова крестьянина (с красным крестом)*. 1928–1929
Холст, масло. 69 × 55
Государственный Русский музей



6. Казимир Малевич. *Мужской портрет*. 1928–1929
Холст, масло. 69,5 × 57
Государственный Русский музей

проекцией некоей неизвестной нам четырехмерной вещи... Из этой догадки и вышла «Новобрачная» в «Большом стекле» — проекция четырехмерного объекта» [12, с. 55–56]. «Таким образом, — поясняет искусствовед, — закон соответствия есть не что иное, как правило “механики объемов”, которая обращает все, что угодно, в виртуальную проекцию чего угодно другого; причем “континуум в *n* измерениях” является, по сути, отражением континуума в трех измерениях» [45, р. 47]. Проецируя подобные размышления на «знаковые» памятники русского авангарда, можно предположить: не только изначальный «ленинский куб = саркофаг» прочитывался Малевичем как трехмерная проекция, скажем, его собственного «черного квадрата», — но и знаменитая «Башня III Интернационала» В. Е. Татлина (1919–1920) могла быть рассмотрена как *анаморфоз* парижской Эйфелевой башни (это можно почувствовать

в ехидной реплике А. В. Луначарского⁷) — автор стремился доказать перенесение центра мирового искусства (и работы с «4-м измерением») в Советскую Россию. Другой критик увидел татлиновский проект иначе: «Тянется к солнцу нелепый и наивный, чудовищный зверь с радиотелефонным рогом на голове и законодательным собранием в распухшем брюхе» [26, с. 48]. В последнем случае зашифрованы аналогии с марсианской аппаратурой Уэллса: тут и зловещее «неразличение живого и машинного», и «брюхо», наполненное людьми (в романе используются пришельцами как *пицца*), и — «чудовищность» новой власти для профанной, обывательской публики.

Анализируя *антигуманные фантазмы*, коими буквально одержимо европейское искусство 1920–1930-х годов, новейший исследователь различал: «С одной стороны, существовали разные попытки вернуться к фигуре, преимущественно неоклассические по духу; их можно прочесть как реакцию на обезображенные тела Первой мировой войны и фрагментированные проекции высокого модернизма (прежде всего кубизма). С другой стороны, появились разнохарактерные машинные, конструктивистские по духу, модернизмы... <...> В конечном итоге, та реакция была не более гуманной, чем эта: *обе* стремились представить тело как уже мертвое: некоей статуей в первом случае, или механизмом — во втором» [51, р. 110].

Неоклассическая тенденция отразилась в современном отечественном искусстве как в формально-пластическом плане (видимо, предпочтения сложившейся новой элиты), так и теоретически. Уже в 1926 году можно было прочесть: «Неоклассицизм стремится вернуть живописи ее исходную изобразительность, ее “верность природе” и вместе с тем подтвердить, что природа для живописца не готовая данность, но что эту данность надо еще уметь переработать глазами и интеллектом применительно к средствам живописи и подчиняясь ее законам, уже испытанным вековыми традициями» [37, с. 63]. Отсюда — один шаг до знаменитой формулы 1930-х: «Рембрандт, Рубенс и Репин на службе у рабочего класса».

7 «...на мой взгляд, Эйфелева башня — настоящая красавица по сравнению с кривым сооружением т. Татлина» [19, с. 46].

Исследуя воздействие населенных статуями «метафизических» картин Д. де Кирико, цитированный автор в другой работе заметил, что они «угрожают художнику и зрителю своей экстремальной перспективой»; и далее: «...перспектива работает... чтобы сбить с толку предполагаемого зрителя; иногда она сдвинута вперед так сильно, что [изображенные] объекты как будто видят нас... “смотрящий” возникает *внутри* сцены как незрячий, бесполой манекен...» [50, pp. 65, 67]. Появившись на фоне «инопланетных безобразий» и еще не угомонившихся «славных поджигателей с обугленными пальцами» (футуристов), работы де Кирико «играют с измерениями», исподволь вводя тему «человека как руины».

Но механизм также маркирован «человеческим, слишком человеческим» — хотя бы умопостигаемой математикой/физикой, рациональностью, прагматизмом. В Советской России это ставилось в упрек конструктивистам, причем недоволен был даже такой «завсегдаей четвертого измерения», как Малевич. «Человек никогда не бросит себя в щелку автомата, как монету, чтобы получить в обмен мертвый кусок картона на проезд, или пятикопеечную марку, — писал супрематист. — Ибо автомат им построен для исполнения мертвых дел, для чего существуют механические движения. Человек же оставил себе живые дела и живые движения. Отсюда конструктивизм никогда не сможет убить Искусство, но конструктивистов победил автомат» [23, с. 190]. В демарше против машинизма отголоском слышится *иррациональное*, «марсианское» дуновение эпохи: это то, что советский критик назвал «галлюцинацией» и великим бредом современных войн и революций», характеризующих «изумительный XX-й век... быть может, век мировой революции духа» [6, с. 240].

Представляется, что выдвинутую американским автором дихотомию «статуя/механизм» следует дополнить *третьей фигурой*. В интеллектуальной атмосфере 1920–1930-х годов развивалось еще и *органическое* творческое направление. Человеческое тело модифицировалось при помощи энергии, бьющей ключом из бессознательного; поэтому в первую очередь сюда следует отнести сюрреалистов. В отечественной культуре можно назвать группу «Электроорганизм»; участников, подписавших манифест «Зорвед» («Не искусство, а жизнь», 1923). В «мозговой центр» следует поместить могучую, сокровенную фигуру: основателя самобытной школы, отрицавшего любые влияния, — П. Н. Филонова. Именно в России Советской властью была поставлена задача *выращивания* «нового человека»; она неизменно мотивировала разнообразные

«эксперименты с телом». Впрочем, чтобы подчеркнуть всеевропейский характер процесса, допустимо предложить в качестве третьей фигуры *гниющего осла*, фигурировавшего в визуальной и теоретической продукции сюрреалистов, прежде всего С. Дали. Данный мотив имеет сложный *интертекстуальный шлейф*, включающий и «Падаль» Ш. Бодлера (*Une Charogne*, 1857) и, возможно, «солнце разложения» Б. Сандрапа (*in soleil en decomposition*, 1913). В теоретическом тексте, опубликованном в 1930 году, Дали дополнил существовавшую галерею *Иных* (ненавистников обывателей; ранее — авангардист; теософ; марсианин) образом *параноика*; далее каталонец писал: «Индивид, в достаточной степени наделенный этой [параноической] способностью, теоретически может, по желанию, увидеть, что форма любого реального объекта последовательно трансформируется — совершенно как в непринужденных галлюцинациях, но с важным (в деструктивном плане) отличием; что все разнообразные формы, какие обретет упомянутый объект, универсально контролируются и легко опознаются, как только параноик на них укажет» [47, р. 224]. Развивается парадокс Дюшана: там форма была перспективой или анаморфозом; у Дали непринужденные формы оказываются *галлюцинациями* друг друга.

Образ дохлого осла встречался у Дали и прежде: «В этот самый момент газетный печатный шрифт поедает закоченевшего осла, гниющего и чистого, как слюда» [47, р. 24]. Попадает он в целом ряде живописных картин: «Мед слаще крови» (1927, местонахождение неизвестно), «Аппарат и рука» (1927, Музей Дали, Санкт-Петербург, Флорида), «Призрачная королева» (1928) как и собственно «Гниющий осел» (1928, обе — Центр Помпиду, Париж). Но, конечно, сильнейшее впечатление производит появление *двух* таких ослов в фильме Л. Бунюэля/С. Дали «Андалузский пес» (*Un Chien Andalou*, 1929). «Упокоенные» в раскрытых роялях, по имеющейся интерпретации, осла призваны «разоблачать буржуазную культуру». Отечественный автор писал: «Гниение уравнивает все формы животного мира. Возникает возможность все выражать через все. Гнилой осел превращается в “сверхзнак”, символ гиперкоммуникативности <...> Сцена с ослами и роялями в наиболее шокирующей форме решает проблему построения текста без учета традиционной семантики предмета, на основе внешне-формальных очертаний» [39, с. 317, 32]. Дали вспоминал, как сам работал над данной параферналей: «Я добился эффекта разложения с помощью трех бидонов липкого клея, который вылил на них. Я выдавил им глаза из орбит

и раскромсал раны ножницами. Еще я подрезал им отвисшие губы, чтобы лучше были видны зубы... Походило на то, как если бы осла изрыгали собственную смерть на другие челюсти — клавиши роялей, черные, чернее, чем полсотни гробов» [10, с. 137]. Итак, на клавишах ослиных зубов (вроде как в ранней отечественной версии: «на флейте водосточных труб») играет «нечеловеческая мелодия».

«Гниющие осла... антихудожественны, поскольку антипоэтичны, — пишет исследователь творчества каталонца. — ...Осла, птицы и прочие твари в состоянии разложения теперь возникают в различных холстах Дали, равно и в его текстах: “гниющие осла, гниющие коровы, гниющие жирафы, гниющие верблюды”. Они обозначают начальные стадии новой эстетики, которая более не рассматривает архитектонику, конструктивность, классику как нечто фундаментальное, — но ищет опору новых формальных принципов в органических, прихотливых и откровенно иррациональных формах» [49, р. 70]. Тема декомпозиции связана/перекликается с мотивом *копошащихся муравьев*, также относимых к «персональной иконографии» Дали (присутствует и в живописи, и в фильме «Андалузский пес»). Обозначен конфликт *оформленного* (архитектоничного, конструктивного) — и *бесформенного*; так можно прочесть знаменитый пролог фильма, где наточенная бритва «перечеркивает» глаз. «Смерть, гниение, распад устоявшихся форм — во всеобщей коммутационности элементов мира, в “некрофилическом” разжижении формы, в возникающем метаморфозном перетекании одних элементов в другие», — отметил отечественный автор [39, с. 322].

Апеллируя к лирическим *оксюморонам* современного искусства, Дали в полемическом задоре бросил: «...цветы невероятно поэтичны, именно потому, что они напоминают гниющих ослов» [47, р. 80]. Но еще более дохлые осла, равно и кишасшие, ползающие муравьи, напоминают о категории *гетерогенности* Ж. Батая, близкого в то время к кружку сюрреалистов. Мыслитель относил к ней лишние прагматической пользы телесные выделения — кровь, пот, слезы, экскременты (что практически совпадает с провозглашенной Дали триадой: «дерьмо, кровь и гниль», скрывающими за собою «остров сокровищ» [47, р. 225]). Кстати, на примере анализа картины Дали «Мрачная игра» (*Le jeu lugubre*, 1929, Музей королевы Софии, Мадрид) Батай показал, что человеческие (эротические) желания разворачиваются в пространстве бессознательного как неконтролируемый поток разномасштабных форм, напоминающих о беспорядочности, кишении, *гетерогенности*

(опубликовано в журнале *Documents*, № 7, декабрь 1929) [40, pp. 24–30]. Интересно, что немногим позже (*Minotaure*, № 6, 1934) Дали написал о пространстве, «имеющем четыре измерения, включая время, то есть бредовое [*délirant*], сюрреалистское измерение по преимуществу [*par excellence*]⁸. Бред [*délire*] разворачивается у Фрейда и у сюрреалистов в «пространстве бессознательного». Возвращаясь к Ж. Батаю: важно, что тот интерпретировал социально табуированные, отверженные «иноподобные реальности» как имеющие отношение к *сакральному* (персонаж в испачканной одежде, таким образом, ускользает из-под карающей власти *Superego*).

«Мы можем утверждать, — писал Батай, — что сакральный мир составляет значительную часть инородного [*hétérogène*] мира... *иноподобная* вещь мыслится как нечто заряженное неведомой и опасной силой... и известный социальный запрет контакта (табу) отделяет такую вещь от *однородного* [*homogène*], или общедоступного мира (соответствующего профанному миру, который противопоставляется сакральному по строго религиозному принципу» [2, с. 85]. Далее, говоря о специфических свойствах *гетерогенного* (иноподобного), таких как «буйство и неумеренность», мыслитель отмечает: «Так, можно говорить о буйстве и неумеренности применительно к природе разлагающегося трупа» [2, с. 85]. Тут нужно вспомнить весь «малоприятный» набор — Бодлера, Сандрара и далиевских/бунюэлевских «гниющих ослов».

Продолжая аргументацию, Батай включает в данную цепочку метафор еще и *суверенность*. «*Превосходство* [*supériorité*], императивная суверенная власть, означает совокупность ярких внешних проявлений... свойственных различным положениям человека, в которых он получает возможность господствовать... Сам факт господства над себе подобными предполагает *иноподобность* [*hétérogénité*] господина, во всяком случае, постольку, поскольку он выступает в качестве такового, в той мере, в какой он использует свою природу...» [2, с. 88]. Немногим позднее, в манифесте, объявлявшем о создании журнала (1936), Батай выдвинул новое нечеловеческое существо, которое можно добавить к ряду суверенов: *ацефала* [*Acéphale* = безголовый]. «*Ацефал* — человек, настолько презирающий разум и [здравый] смысл, что добровольно

8 Цит. по: [58, p. 186]. Автор считает, что практически все сюрреалисты были знакомы с изложением теории относительности — в книге А. Эддингтона (1920; франц. перевод — 1921).

демонстрирует освобождение от их двойной власти, — поясняет комментатор. — Он отдается свободной игре страсти, бытия в мире; у него более нет ни Бога, ни разума; он уже не вполне человек и не вполне Бог; скорее, и то, и другое разом. Более всего он есть *самость* [*self*], гибридный монстр, счастливый монстр» [59, p. 236]. Обложку журнала, с изображением *безголового* (вдохновлен известным «витрувианским» человеком), создал художник-сюрреалист Андре Массон. Будучи во многом оппонентом А. Бретона, Батай определял свое положение по отношению к сюрреализму как «*опозицию изнутри*», оставаясь восприимчивым к его прозрениям и творческим решениям.

Сюрреализм, несомненно, одно из влиятельнейших художественных направлений первой трети XX века; тем не менее он плохо укладывается в *формалистическую* историю модернизма, построенную на «самокритике живописи средствами, специфичными для нее самой» — такими как пигмент и плоскость (формулировка К. Гринберга). «Непристойно изобразительный и до нахальности литературный, — перечисляет “грехи” сюрреализма искусствовед, — пренебрегающий императивом формы и равнодушный к законам жанра <...> технически кичевый, философски субъективистский, ханжески-элитарный» [50, p. XII]. К «непристойной изобразительности» следует отнести противоречащее *гринберговским* показателям тяготение к *иллюзионистскому пространству* — несомненное, хоть проявляющееся у разных авторов по-разному: головокружительная перспектива у раннего Д. де Кирико; нечто вроде разъятой «органической полости» (*каверна?*) у С. Дали; сохранившаяся *объемная эманация* коллажных элементов (*cut & paste*) М. Эрнста; иллюзии-обманки Р. Магритта; чуть более поздние меланхолические фантазии П. Дельво.

Наряду с сакральностью *гетерогенных маргиналий*, «ставящих под вопрос» целостность интегрального тела (копшение, гниение), Ж. Батай напоминает о священной ипостаси *осла*, причем подчеркивает древнюю (пусть девиантную) генеалогию. «Батай рассказывает о гетероморфе, о панморфе, о боге-ацефале, что выступает на свет в рельефных оттисках печатей гностиков, — размышляет Р. Краусс. — Это бог солнца; человеческая фигура там завершается целым кустом шейных позвонков, образующим нечто вроде алтаря, на который возложена удвоенная ослиная голова... Как же можем мы вообразить гетероморфа, ведь для нас самое назначение формы — вбить материю во что-то единое, уникальное, идентичное самому себе. Что означает

поклонение тому, что не само-подобно, но само-различно?»⁹ Предположим: «комический и отчаянный рев осла» так же вызывающе противостоял «господствующему идеализму», как предложенный нами гетерогенный *гниющий осел* — упомянутым выше гомогенным моделям: «статуге и механизму».

Итак, мы убедились, что «дохлый осел», сколь бы оскорбительным ни показался он для сенсорики обывателей, благодаря своему *гетероморфному*, гетерогенному (иностранному) аспекту, обладает сакральным измерением. Продолжая исследование трансценденции, обратимся к теософской параболе К. Ф. Брэгдона «Человек-квадрат» (*Man the Square*; входит в упоминавшуюся выше книгу *A Primer of Higher Space*, 1913). Ссылаясь на Е. П. Блаватскую и Откровение Иоанна Богослова (там Небесный Иерусалим описан как огромный *прозрачный куб*), автор кропотливо выстраивает аналогию земной жизни Христа (!) с развертыванием куба на плоскости: из шести квадратов образуется крестовидная фигура (это именуется *распятием*). «Итак, возможно отождествить свое плоскостное сознание со своим же кубическим сознанием, посредством чего подняться в мир высшего измерения <...> Когда кубы сочетаются во взаимной любви, индивидуум уже преодолен, сознания сливаются воедино, и возникает более крупное целое» [43, pp. 76, 77]. Логично считать: та же роль, что для жителей «двухмерного мира» сыграл *мистический куб* (= Христос!), для существ трех измерений уготована эмиссару четвертого измерения — *мистическому тессеракту*.

При рассмотрении небольшой брошюры Брэгдона целиком, — и проецировании друг на друга ее несхожих частей, — напрашивается вывод: достижение, покорение пространства вообще суть *мистическая задача* (теософа? художника?). Многочисленные измерения суть разновидности произвольно модифицированных пространств, но все они трансцендентны по определению. Допустимо предложить гипотезу: четвертое измерение теософов, через батаевскую концепцию *гетерогенного/сакрального*, оказывается связано с трансформированными пространствами в живописи; причем надо иметь в виду именно *органическую* линию в авангарде («механизированные конструктивизмы» постепенно перешли от *изображения* машин к демонстрации вещей,

⁹ Цит. по: [55, p. 150]. Р. Краусс анализирует статью Батая «Низкий материализм и гностицизм» (1930); отсюда же приводимые нами «рев осла» и «господствующий идеализм»; цит. по: [40, p. 48].

как бы *произведенных* машинами: «игре сил» на поверхности). Так, у сюрреалистов подразумеваются «озаренные Любовью» пространства *бессознательного*; в принципе такой смысл может быть «вычитан» и из остроумной концепции Р. Краусс, где данному направлению приписан «опыт природы как репрезентации, физической материи как письма» [15, с. 119]. Бессознательное неподвластно буржуазному здравому смыслу (его можно предположить даже у «презирающего разум» *ацефала*); поэтому в иллюзионистском пространстве могут происходить фантастические вещи: «Мы любили так же, как бьет солнце, закрываются гробы, зовет молчание и сияет ночь. В наших, никогда не открывавшихся, глазах билась только наша чистейшая судьба» [7, с. 86]. В теософском плане (по Брэгдону) имеется в виду «сочетание кубов во взаимной любви»; по Батаю, речь об эротическом/сакральном (квазирелигиозном!) опыте *гетерогенности*.

Любопытно, что, невзирая на демонстративную солидарность Дали с «группой Бретона», сюрреалисты-диссиденты из «группы Батая» неоднократно апеллировали к его произведениям. «На картинах Сальвадора Дали, написанных около 1930 года, — отмечал Р. Кайуа, — изображения мужчин, спящих женщин, лошадей, призрачных львов объясняются, вопреки утверждениям самого автора, не столько двусмысленностью или многозначностью параноидальных видений, сколько уподоблением живого неживому, свойственным мимикрии» [14, с. 103]. В данном тексте от исследования мимикрии насекомых (которая, по мнению автора, манифестирует «капитуляцию перед пространством»), Кайуа переходит к психотическим явлениям: «...неорганизованное пространство постоянно как бы соблазняет живое существо, отягощает его собой, сдерживает, и все время готово утащить его назад, сведя на нет разницу между органикой и неорганикой» [14, с. 102]. В работе Дали «Человек-невидимка» (1929, Музей королевы Софии, Мадрид) налицо «растворение фигуры в живописном пространстве» — думается, тут стоит допустить бредовый [*délirant*] генезис, — *гетерогенные* элементы, живые и неживые (архитектура, женщины и «призрачные львы»), складываются в грандиозный фетиш, по утверждению художника, обладавший охранительными свойствами. Мы уже видели, как в «белом супрематизме» фигура и фон оказались «частными случаями друг друга»; у Дали это не отменило академического натурализма деталей (*мимикрия?*). Утопление фигуры в фактурном пигменте (Малевич), или ее расточение в иллюзионистской глубине (Дали) есть следствие

магических операций художника; в обоих случаях, чаемый результат — нечеловеческое: космическое или бессознательное «зазеркалье», пространство изошренных комбинаторских проекций, анаморфозов, галлюцинаций.

Если говорить об отечественном живописце, у кого «неразличение фигуры и фона» используется как выразительное средство, то нужно назвать уже упоминавшегося П. Н. Филонова. Не являющийся, в строгом смысле «филоноведом», Б. Е. Гройс отмечает у мастера как раз данное качество: «Работы Филонова напоминают более всего понятие “ризомы”... бесконечной и сложно переплетенной энергетической сети, которая включает в себя кровеносную, питательную и нервную систему растений, животных и человека... Все натуралистические, внешне опознаваемые изображения... включены Филоновым в эту бесконечную, анонимную энергетическую сеть, не поддающуюся полному изображению, проектированию и контролю» [9, с. 351]. Следуя за автором, остроумно заимствовавшим метафору у Ж. Делеза и Ф. Гваттари, можно предложить еще один, подходящий к Филонову, образ из того же источника: это конечно же «тело без органов».

В ранних вещах Филонова человеческие фигуры/голова, предметы (нередко данные в ракурсе) погружены в чрезвычайно активный фон, мелкие, дробные детали которого напоминают декоративные панно «стиля модерн» (особенно в австрийском, «сецессионистском» изводе). Хотя мэтр отвергал надуманный «кубистский канон», противопоставляя ему «закон», выведенный из органической жизни, формально-пластически такие вещи, как «Германская война» (1914–1915) или «Цветы мирового расцвета» (1915, обе — ГРМ), можно соотносить с аналитическим кубизмом: там геометризованные фрагменты тел или предметов «впечатаны» в фрагментированный фон. Крупномасштабные же панно, подобные «Формуле весны и действующим силам» (1927–1928; есть и малая «Формула весны», 1927–1929, обе — ГРМ) целиком покрыты взбудораженной биомассой (ведь это тело без органов?); именно к ним в принципе можно отнести такой пассаж: «...Устоявшийся коммунизм получит необычайно пластичную человеческую массу, — массу, над которой организованная наукой среда зрелого коммунизма... сумеет проделать идеальную перестраивающую работу», и далее вывод: «...зрелый коммунизм получит

для себя необычайно чуткий, хорошо и гибко поддающийся научной обработке биологический материал» [13, с. 465].

Если принять, что сюрреалисты могли намеренно апеллировать к теории относительности, то и произведения Филонова могут стать значительно понятнее, будучи спроецированы на существовавший научный дискурс (учитывая слова маэстро, что его интересовали: «биологические, физиологические, химические и т. д. явления и процессы органического и неорганического мира, их возникновение, претворение, преобразование, связь, взаимосвязь, реакции и излучения, распада, динамика и биодинамика...» [33, с. 161]). Вот пассаж, напоминающий описание некоей картины Филонова: «Мы имеем дело... со значительной, плотно соединенной массой, в которой по известным направлениям разбросаны клетчатые элементы... В вертикальном разрезе представляются веретенообразные элементы, которые анастомозируются между собою... от правильного расположения клеточек в основном веществе зависит пластинчатое или листоватое устройство целой ткани» [8, с. 286]. Поэтому, если продолжить намеченную выше серию метафор Дюшана/Дали: у Филонова, выражаясь языком Р. Вирхова, одна ткань/форма являет собой *патологию* другой («пластинчатую или листоватую»). (Ил. 7–8, 9.)

«Экспериментальная физиология не имеет надобности обращаться к какой бы то ни было философской системе, — писал исследователь-позитивист. — Задача физиолога, как и всякого ученого, состоит в том, чтобы отыскать истину, не заботясь о том, чтобы сделать ее годной для проверки той или другой философской системы» [5, с. 62–63]. В рамках позитивистского дискурса: смысл в том, что физиология стала *философией* сама по себе; это может напомнить абсолютно «автохтонное» мировоззрение Филонова. Конечно, художник не был позитивистом; хотя, учитывая широкий круг интересов, можно заключить: он «брал свое там, где находил»; нельзя отрицать возможность его знакомства с естественно-научными и медицинскими трактатами, доступными интересующемуся интеллигенту в начале XX века.

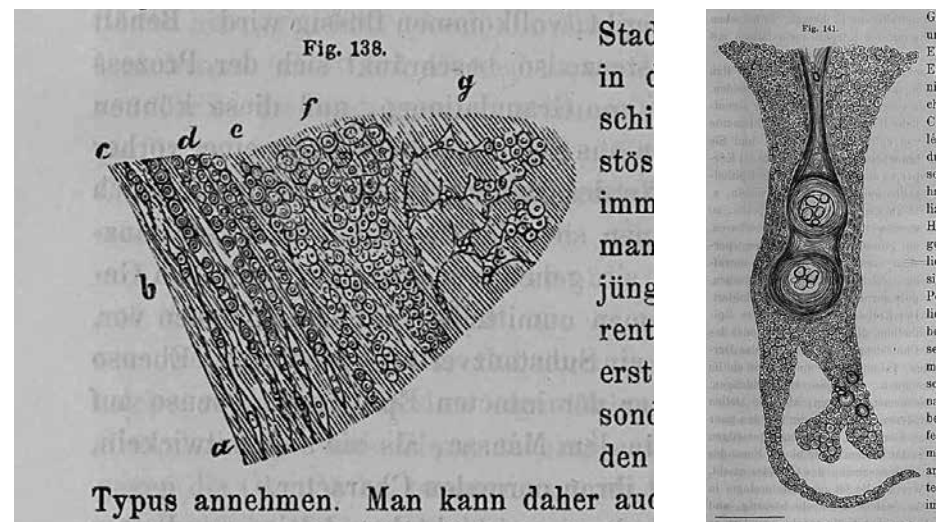
Не был создатель аналитического искусства и «ортодоксальным марксистом» (несмотря на то, что написал картину «Вселенский сдвиг через Русскую революцию в мировой расцвет»). К Филонову можно отнести сказанное о его современнике, В. Беньямине: тот «рассуждает о потаенной реальности, присутствующей как в визуальных, материальных, так и в идеальных вариантах; он ассоциирует эту реальность

с историческим коллективным бессознательным, характеризуемым либидинальными, символическими и экономическими терминами» [46, p. 129]. «Либидинальное» тут не случайно: факт знакомства Филонова с психоанализом можно считать установленным; прозрение «потаянной реальности» может соотноситься с различием «видящего» и «знающего» глаза, которое устанавливал сам маэстро¹⁰. Допуская, что «знающий глаз» способен созерцать бессознательное, примем, что, вероятно, только обладатель «нечеловеческого мышления» может его истолковать.

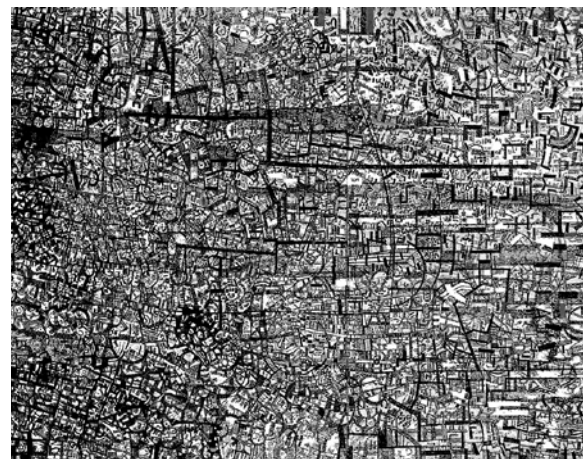
Не был ортодоксальным марксистом и основатель сюрреализма А. Бретон, хотя настойчиво пытался примирить, вернее, дополнить Маркса — Фрейдом. Так, в книге «Сообщающиеся сосуды» (*Les Vases Communicants*, 1932) он находит аналогию между трактовкой земного (реального) и идеального в «4-м тезисе о Фейербахе» у Маркса («земная основа отделяет себя от самой себя и помещает себя в облака») — и тем, как Фрейд объяснял соотношение реальности бодрствования и сновидения. «... Итак, материалистическая философия, поддержанная естественными науками, свидетельствует, — пишет Бретон, — что человеческая жизнь, рассмотренная вне жестких пределов рождения и смерти, относится к реальной жизни, как ночное сновидение к только что прожитому дню» [44, p. 115]. Современный критик заключает: «Состояние бодрствования предстает тогда своего рода интерференцией — достаточно отметить, как часто оно подчиняется внушениям, доходящим из “бездонной ночи”...» [38, с. 208]. По Бретону, реальное и идеальное суть частные случаи чего-то третьего: *сюрреальности*; одно преобразуется в другое посредством бессознательного, в пространстве которого, где возможно все (особом измерении?), и разворачивается сновидение.

Если обратиться, например, к такому произведению Филонова, как «Нарвские ворота» (3 изображения: живопись, 1929 + рисунок; 1930–1932, все — ГРМ), то реальная архитектура Петербурга/Ленинграда там преображена — как будто «увидена во сне». (Ил. 10.) Ворота «кристаллизуются» из активного мозаичного фона, увенчаны квадригой монстров («работа сновидения!»); пятеро людей, при меняющихся

10 Автору этих строк довелось указать на фигуру «извозчика в короне» (в работе «Мужчина и женщина», 1912–1913), каковой, по Фрейду, ассоциируется с отцом; Филонов в «Автобиографии» назвал своего отца кучером, извозчиком [16, с. 100].



7–8. Рудольф Вирхов. Ил. из кн.:
Virchow R. Die Cellularpathologie.
Berlin : Verlag von August Hirschwald,
1859. Fig. 141, 138



9. Павел Филонов. *Без названия*
(*Беспредметная композиция*). 1927–1929
Бумага, тушь, акварель. 44,8 × 61,9
Государственный Русский музей



10. Павел Филонов. *Нарвские ворота*. 1929
Бумага, дублированная на холст,
масло. 88 × 62
Государственный Русский музей

позах, не образуют рассказа. Вероятно, мастер декларировал бы, что сие прозрение «знающего глаза» трансформировано им в «сделанную картину»; используя параллель с Бретоном, это манифестация *сюрреальности*; используя термины Батая: стилистика живописи маркирована чертами мельтешения, *гетерогенности*. Таким образом, образ можно интерпретировать как спроецированный из пространства бессознательного; на сакральный характер намекает присутствующая в двух вариантах надпись: «Пролетарий победит». Вероятно, то агитационный транспарант на воротах; торжественное предсказание будущего перекликается с библейской риторикой, подчас всплывающей в ранней советской пропаганде («Царству рабочих и крестьян не будет конца»). Творческой силой, отвечающей за все визуальные метаморфозы, следует признать «аналитический метод» Филонова; значит, его аналитика тождественна функции сновидения по Фрейду: через набор персональных символов реализует бессознательное высказывание, являющее глубоко-интимную *патологию* реальности (по Вирхову).

Павел Филонов — выдающийся представитель «органической линии» в авангарде; в его картинах, как мы убедились, можно распознать интерес к *нечеловеческому* пространству бессознательного (аналогия с сюрреалистами допустима как эвристическая гипотеза). Если Бретон понимал реальность как интерференцию по отношению к гипостазированной сюрреальности (идя за Фрейдом, *деконструировавшим* иерархию бодрствования ↔ сновидения), то Филонов анализировал стратегии видения («видящий» и «знающий» глаз), в итоге приходил к прозрению сакрального аспекта «марсианской революции» — и, следует предположить, собственной политической задачи: выращиванию *нового человека*.

Бельгийский сюрреалист — поэт, эссеист, художник — Марсель Марьен в статье «Ненаучный трактат о четвертом измерении», опубликованной в 1944 году (но написанной ранее), предложил оригинальный взгляд на рассматриваемую тему: «Любой предмет, вещь или тело, имеет четыре измерения. Груша, дом или женщина — все имеют высоту, ширину, глубину, а также *имидж* (или *поверхность*). Таким образом, глаз видит только это четвертое, имиджевое измерение; оно же суть сознание, мысль, сон, память, о нем мы и говорим» [60, р. 62]. Перенося

«четвертое измерение» из исчисляемой области (математики, физики), в сенсорную/субъективную, автор продолжил сюрреалистскую традицию; одновременно такое прочтение перекликается с важной концепцией о некоем присущем артефактам свойстве, которое невозможно гарантировать, но можно лишь ощутить. Конечно, это — *аура*, о которой много писал В. Беньямин (по-разному ее оценивая). Причем самая концепция сложилась у Беньямина, как можно предположить, не без влияния сюрреалистских понятий «чудесного» (*le merveilleux*) и «объективного случая» (*le hazard objectif*). «...Опыт восприятия ауры, — писал немецкий автор, — перенос привычной в человеческом обществе формы реакции на отношения неодушевленного, или природы, к человеку. Тот, на кого смотрят (или кому кажется, что на него смотрят), поднимает взгляд. Познать ауру какого-либо явления значит наделить его способностью раскрыть глаза»¹¹. Это *бессознательное* делает человека столь чувствительным; конечно, только в рамках *сновидения* может почувдаться, что чувствуешь «ответный взгляд» неодушевленного объекта (который, вероятно, имеет символический или сакральный аспект). Деконструируя, вслед за Бретоном, иерархию реального и сюрреального, припомним мысль М. Марьена: речь идет об «имиджевом», то есть четвертом, измерении — отсюда и проистекает *аура*.

Конечно, судьба *ауры* (как и четвертого измерения) незавидна: она пережила в трудах своего открывателя и кардинальное отрицание: «Освобождение предмета от его оболочки, разрушение ауры — характерная черта восприятия <...> Техническая репродуцируемость произведения искусства впервые в мировой истории освобождает его от паразитарного существования на ритуале» [3, с. 28]. В тексте о Бодлере Беньямин предрек гибель ауры «в шоковом переживании»; видимо, окончательный вывод мыслителя в том, что на «эстетизацию политики, которую проводит фашизм» пролетариат отвечает «политизацией искусства» [3, с. 65]. Мог ли он иметь в виду постдадаистские политические фотомонтажи Дж. Хартфильда? Во всяком случае, ему не довелось видеть образчики «зрелого» сталинского соцреализма, где «аура сакрального ритуала» банально заменялась «аурой вождя» (если последнюю можно так обозначить). При смене/развенчании вождя, такие памятни-

11 Цит. по: [4, с. 225]. Перевод С. Ромашко здесь неточен, вместо «раскрыть глаза» лучше было бы написать: «поглядеть на нас в ответ». Ниже «шоковое переживание» [4, с. 233].

ки выглядят в лучшем случае, как исторические курьезы. Приводимый Беньямином пример «революционной критики традиционных представлений об искусстве» в советской документальной кинохронике, когда «человек с улицы» — прохожий, пролетарий — может попасть на пленку и стать «героем серебряного экрана» (репортажа), конечно, сильно отдаёт «человеческим, слишком человеческим», как обронил его великий соотечественник Фр. Ницше.

Сложнее подвести какой-то итог дискуссий о «четвертом измерении», характерных для начала XX века. С научной (математической) точки зрения, концепция, несомненно, обогатила теоретический тезаурус ученых. В итоге, многие мыслители согласились считать четвертым измерением *время* (причем не ссылаясь открыто на Герберта Уэллса). Другие связывали существование многомерного мира с различными «неевклидовыми геометриями». Но, как мы убедились, существовали иные аспекты данной «востребованной идеи».

Не повторяя все подробности: допустимо принять гипотезу, что связь представлений о «четвертом измерении» с бессознательным/сакральным (у теософов, антропологов) как бы легитимировала пространственные поиски сюрреалистов. Можно констатировать, что хотя бы в одном влиятельном направлении европейского авангарда указанная теория объективно работала против формалистической *плоскостной* установки («очищения живописных начал»), отмеченной в советской критике, а позднее легшей в основу знаменитой «идеологии модернистской живописи» К. Гринберга.

В целом же, в относящейся к рассматриваемому периоду гринберговской дихотомии «авангард — китч» следует констатировать: пространственные построения (как и вообще «жизнеподобие») более характерны для искусства авторитарных режимов (против которых в первую очередь была направлена американская статья 1939 года). Хотя специфическая атмосфера эпохи подменяла *сакральное* — «единственно верной» идеологией; *органика* реализовалась как «выращивание нового человека». Наконец, подлинная *аура* могла выражаться в тяготении к *нечеловеческому*, которое не исчезает, пусть принимая подчас гротесковые формы (созвучные и даже превосходящие марсианские фантазии Уэллса):

«Даже в тот момент я отказывался верить в его трактовку устройства предельной бесконечности, о пересечениях измерений, о местоположении известного нам пространственно-временного мира в бесконечной

цепи взаимосвязанных космосов-атомов, составляющих некий суперкосмос искривлений, углов и элементов с материальной и полуматериальной электронной структурой» [17, с. 365].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аркин Д. Р. Фальк и московская живопись // Русское искусство. 1923. № 2–3.
2. Батай Ж. Психологическая структура фашизма / Пер. Г. Галкиной // Новое литературное обозрение. 1995. № 13.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Пер. с нем. С. Ромашко. М., 1996.
4. Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера [1937] // Беньямин В. Маски времени: эссе о культуре и литературе / Пер. с нем. и фр. СПб., 2004.
5. Бернар К. Прогресс в физиологических науках // Общий вывод положительного метода: Р. Вирхов, К. Бернар, Молешотт, Пидерит, Вагнер. СПб., 1866.
6. Браун Я. «Взыскующий человека» (творчество Е. Замятина) // Сибирские огни. 1923. № 5–6.
7. Бретон А. Растворимая рыба (манифест сюрреализма) / Пер. Б. Песис // Запад и Восток. Сб. Всесоюзн. о-ва культурн. связи с заграницей. М., 1926.
8. Вирхов Р. Патология, основанная на теории ячеек (целлюлярная патология) в применении к микроскопической анатомии... / Пер. с нем. М., 1859.
9. Гройс Б. Живые машины Павла Филонова [1992] // Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993.
10. Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, рассказанная им самим / Пер. А. Юнко. Кишинев, 1993.
11. Деготь Е. Русское искусство XX века. М., 2000.
12. Дюшан М. Беседы с Пьером Кабанном / Пер.: А. Шестаков. М., 2019.
13. Жизнь и техника будущего: социальные и научно-технические утопии. Сб. статей. М.–Л., 1928.
14. Кайуа Р. Мимикрия и легендарная психастения [1935] // Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное / Пер. с франц. М., 2003.

15. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. А. Матвеева и др. М., 2003.
16. Курбановский А. А. Русское поле экспериментов. Фантастические тексты; «биосоциальный проект»; картины П.Н. Филонова // Искусствознание. 2019. № 1.
17. Лавкрафт Г. Ф. Шепчущий из тьмы [1930] / Пер. О. Алякринского // Лавкрафт Г. Ф. Хребты безумия. М., 2016.
18. Ленин / Сост. В. Крайний, М. Беспалов, под ред. Д. Лебеда. Харьков, 1923.
19. Луначарский А. В. Искусство и революция. Сб. статей. М., 1924.
20. Марков В. (В. И. Матвей). Искусство негров. Пб., 1919.
21. Малевич К. С. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм [1915] // Малевич К. С. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретич. соч. 1913–1929 / Общ. ред. А. С. Шатских. М., 1995.
22. Малевич К. С. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. Произведения разных лет. Статьи, трактаты, манифесты и декларации / Сост. А. С. Шатских. М., 2004.
23. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма, документы, воспоминания, критика. В 2 т. Т. 1. М., 2004.
24. Пространство другими словами: французские поэты XX века об образе в искусстве / Сост., пер. Б. Дубина. СПб., 2005.
25. Пуанкаре А. Гипотеза и наука / Пер. с франц. Н. Андреева. М., 1903.
26. Радлов Н. Э. О футуризме. Пб., 1923.
27. Ренар М. Доктор Лерн, полубог. Роман (библ. «Синего журнала») СПб., 1912.
28. Успенский П. Д. Четвертое измерение: опыт исследования области неизмеримого. СПб., 1910.
29. Успенский П. Д. Внутренний круг: о «последней черте» и о сверхчеловеке. Две лекции. СПб., 1913.
30. Уэллс Г. Д. Борьба миров / Пер. с англ. З. Журавской. СПб., 1898.
31. Уэллс Г. Д. Борьба миро / Пер. с англ. К. К. Толстого // Новый журнал иностр. лит-ры, иск-ва и науки. 1898. Т. III [июль-август-сентябрь].
32. Уэллс Г. Через 800.000 лет (машина времени) / Пер. под ред. Ф. Благова. М., 1909.
33. [Филонов П. Н.] Филонов: художник, исследователь, учитель. В 2 т. Т. 2. М., 2006.
34. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в 12-ти письмах [1914]. М., 2002.

35. Хинтон С. Г. Четвертое измерение и эра новой мысли. Пг., 1916.
36. Хлебников В. Творения / Общ. ред. М. Я. Полякова. М., 1986.
37. Шапошников Б. В. Эстетика числа и циркуля. Неоклассицизм в современной живописи. М., 1926.
38. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм / Пер., комм. С. Дубина. М., 2002.
39. Ямпольский М. Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.
40. Bataille G. The "Lugubrious Game" [1929] // Bataille G. Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939 / Ed. & trans. A. Stoekl et al. Minneapolis, 1985.
41. Bataille G. The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture / Trans. M. & S. Kendall. New York, 2009.
42. Bois Y.-A. Kahnweiler's Lesson // Bois Y.-A. Painting as Model. Cambridge (MA) & London, 1990.
43. Bragron C. F. A Primer of Higher Space (The Fourth Dimension). Rochester–New York, 1913 [reprint 2005].
44. Breton A. Communicating Vessels / Trans. M.-A. Cows & G. T. Harris. Lincoln, 1990.
45. Clair J. Duchamp and the Classical Perspectivists // Art Forum. 1976. Vol. XVI. No. 7. March.
46. Cohen M. Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution. Berkeley–Los Angeles–London, 1993.
47. Dali S. New Limits of Painting (1928); "The Rotting Donkey" (1930) / The Collected Writings of Salvador Dali / H. Finkelstein, ed. & trans. Cambridge, 1998.
48. [Duchamp M.] The Writings of Marcel Duchamp / M. Sanouillet, E. Peterson, eds. New York, 1973.
49. Fanés F. Salvador Dali: The Construction of the Image, 1925–1930. New Haven & London, 2007.
50. Foster H. Compulsive Beauty. Cambridge (MA) & London, 1993.
51. Foster H. Prosthetic Gods. Cambridge (MA) & London, 2004.
52. Henderson L. D. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Princeton & Oxford, 1983.
53. Henderson L. D. Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works. Princeton & Oxford, 1998.
54. Jay M. Scopic Regimes of Modernity // Vision & Visuality. Dia Art Foundation: Discussions in Contemporary Culture No. 2 / H. Foster, ed. New York, 1988.

55. Krauss R. The Optical Unconscious. Cambridge (MA) & London, 1993.
56. Luecking S. A Man and His Square: Kazimir Malevich and the Visualization of the Fourth Dimension // Journal of Mathematics and the Arts. 2010. Vol. 4. No. 2. June.
57. Milner J. Malevich and the Art of Geometry. New Haven & London, 1996.
58. Parkinson G. Surrealism, Art and Modern Science: Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology. New Haven & London, 2008.
59. Surya M. Georges Bataille: An Intellectual Biography / Trans. K. Fijalkowski & M. Richardson. London–New York, 2002.
60. The Surrealism Reader: An Anthology of Ideas / D. Ades, M. Richardson, K. Fialkowsky, eds. London, 2015.