

**«История искусства  
и отвергнутое знание:  
от герметической традиции  
к XXI веку».**

**Второй международный  
конгресс историков искусства  
имени Д. В. Сарабьянова**

Государственный институт  
искусствознания, Москва,  
6–7 октября 2016 года

### **Анастасия Лосева**

Второй конгресс, как и предшествующий (октябрь 2014), во многом проходил «под знаком» Аби Варбурга. Международный форум был приурочен к 150-летию ученого и снова давал возможность соотнести методологические подходы Варбурга и сферу научных интересов Д. В. Сарабьянова. Первую сессию открывали два доклада исследователей из Венеции (Centro studi classicA IUAV), посвященные эпическому проекту Варбурга атлас «Мнемозины».

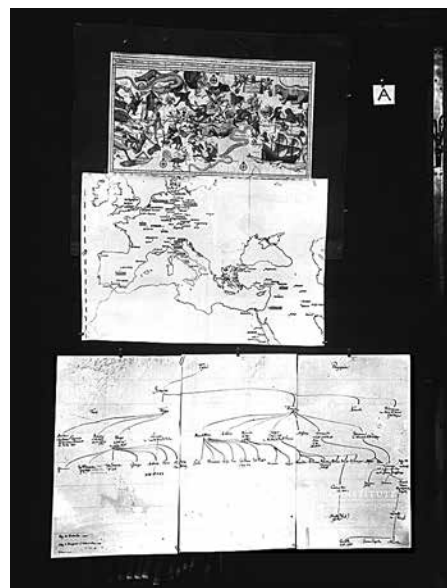
Доклад Моника Чентанни «Иллюстрированный атлас Аби Варбурга: ролевая игра в изучении классической традиции» был посвящен методологии использования атласа как инструмента изучения и репрезентации визуальных образов в работе Семинара Мнемозины, организованного в Centro studi classicA IUAV. Начав с небольшого исторического экскурса, Чентанни напомнила обстоятельства создания атласа, отметила шаги на пути к его формированию: заметки Варбурга и выставку 1929 года, на которой была представлена часть его листов. К моменту смерти Варбурга атлас остался незаконченным, а после прихода к власти национал-социалистов в 1934 году и эмиграции всей библиотеки Варбурга в Лондон стал восприниматься

как своеобразный «проект-призрак». Настоящее его изучение было начато лишь в 1970-е годы. В прояснении состава визуальных рядов, а соответственно, и смыслов, заложенных в листах атласа, автор особенно отметила выставки атласа «Мнемозина», проводившиеся в 1994 году в Вене и в 2004 году в Венеции.

Часть доклада была посвящена описанию состава сохранившихся шестидесяти пяти листов атласа. Однако номенклатурный вопрос: «Из чего состоит атлас?» неразрывно связывается с оценкой и определением своеобразия этого научного труда. Чентанни подчеркнула, что атлас, воспринимавшийся как способ репрезентации искусства Средних веков и Возрождения, одновременно был для Варбурга инструментом интеллектуальной ориентации на пути от импульса к рациональному высказыванию и являл собой визуальную картину освобожденного сознания, наполненную игрой языковых форм.

Настаивая, что в первую очередь атлас является историческим свидетельством, Чентанни назвала обедняющим отношение к нему как к «объекту поклонения», а продуктивным — как к своеобразной «машине знания». В атласе западная цивилизация предстает как огромный мир, протянувшийся от Средиземноморья до Гамбурга и Багдада, и развивающийся во времени от эпохи Шумера и Аккада до современности. Листы атласа выявляют важнейшее свойство визуальной западной культуры — ее подвижность, способность к изменению, которое автор называет «динамичностью» — опознавательным свойством «машины для получения нового знания».

Примером продуктивного отношения к атласу «Мнемозина» является работа семинара в Centro studi classicA IUAV. Первый вопрос его повестки — оценка «читаемости» листов и, соответственно, отбор материала для анализа. Результатом работы семинара явилось выделение 12 тематических групп, а также описание каждого листа и соотнесение их с заметками самого Варбурга. Особое внимание уделяется интерпретации листов, открывающих и завершающих атлас. Публичной площадкой обсуждения и публикации работы семинара стал журнал *Engramma*, один из номеров которого за 2016 год, например, целиком посвящен листу В. Сам журнал *Engramma* Моника Чентанни определила как сложный объект и отметила, что соотнесение друг с другом визуальных образов на его страницах запускает процесс открытой интерпретации, подобно листам самого атласа «Мнемозина» Аби Варбурга.



1. Лист А из Атласа Мнемозины Аби Варбурга

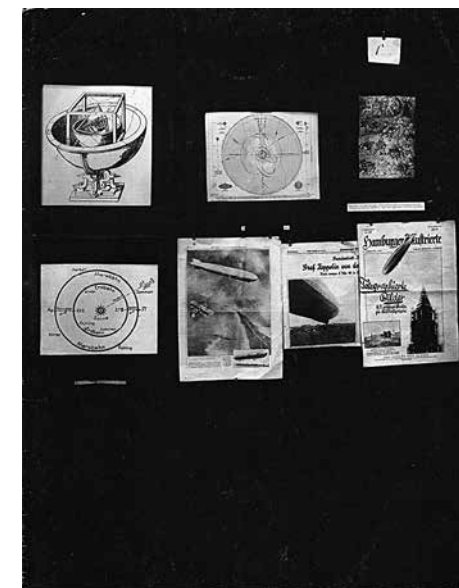
Темы, затронутые Чентанни во многом были продолжены и углублены в докладе Даниэлы Сакко «Путешествие сквозь лабиринт: листы А, В и С атласа “Мнемозина”. Начальные темы атласа Аби Варбурга». Цель ее доклада состояла в том, чтобы представить первые листы атласа, выделенные из всего свода самим Варбургом. Именно эти листы маркированы буквами, в отличие от других, имеющих цифровые обозначения. Сакко назвала листы А, В и С ключевыми в проекте Варбурга, так как они представляют все темы, содержащиеся в атласе, и являются не только «порогом» перед лабиринтом Мнемозины, но и нитью, помогающей ориентироваться дальше в сонме образов. Эти листы содержат в себе разные подходы к систематизации тем атласа и могут быть рассмотрены как некое целое. Сакко назвала три первых листа своеобразными «гарольдами» — провозвестниками, помогающими зрителю и исследователю войти в мир атласа «Мнемозина». Интерпретация листов А, В и С является важным результатом работы семинара в Centro studi classicA IUAV. Они же



2. Лист В из Атласа Мнемозины Аби Варбурга

были представлены на выставке «Сыновья Марса. Алфавит войны в атласе Аби Варбурга, трудах Эрнста Юнгера и Бертольда Брехта», организованной в Венецианском университете.

Листы А, В и С задают географические, исторические и культурные координаты атласа и сетку координат для анализа классической традиции в целом. На листе А (ил. 1) представлены три типа систематизации реальности в виде космологической, географической и генеалогической карт. Лист В (ил. 2) перемещает фокус нашего внимания на взаимоотношения макро- и микрокосмоса, где константой является фигура человека. В целом ряде произведений разных эпох от эллинизма до Средневековья и модернизма мы видим, как человеческое тело испытывает влияние космоса, подчиняется воздействию планет и звезд. Трактовка этого воздействия со временем меняется с демонической на магическую. Лишь в двух ренессансных примерах — рисунках Дюрера и Леонардо да Винчи гармоничные взаимоотношения человеческого тела, освобожденного от влияния астральных сил,



3. Лист С из Атласа Мнемозины Аби Варбурга

и космоса выражают красоту геометрии и логики. Пропорции космоса определяет человек, изображенный Леонардо, созданная художником схема перестает быть обратимой.

Изображения, собранные на листе С (ил. 3), открывают мир во власти Марса и фиксируют демоническое влияние планет на попытки человека измерить и завоевать небеса. Эти визуальные образы показывают иррациональное и разрушительное воздействие на человека. Формальная постоянная листа С — эллипс, читающийся и в рисунке планетарных орбит на модели Кеплера, и на фотографии дирижаблей. Эта форма воплощает не только идею познания, но и разрушения, так как первоначально Кеплер приписывал эллипсоидную траекторию движения только Марсу. По словам Сакко, соположение на листе С образов, связанных с темами завоевания небес и разрушения, подводит к мысли, что человек должен выжить, чтобы достичь звезд. Автор отмечает, как тема внутреннего беспокойства, свойственного человеку, его подверженность воздействию «химер и чудовищ» проявляется во всех трех первых листах. А поскольку они задают толкование всего компендиума, то одним из возможных ракурсов восприятия атласа становится видение его как «мира джунглей и боли».

Два следующих доклада утренней сессии были посвящены самой герметической традиции. Павел Носачёв в докладе «Звенья золотой цепи: образы герметической традиции в этических подходах» представил историографию ее исследования. Он сосредоточился на нескольких вопросах: что понимается под традицией герметизма, почему для герметического подхода важно понятие традиции и, наконец, видели ли западный эзотеризм как традицию разные исследователи XX века. Начиная свое обозрение с исследований Воутера Ханеграафа, Носачёв сказал о том, что корни термина «западный эзотеризм» лежат в синкретизме эпохи Возрождения и представляют собой синтез различных явлений предыдущих эпох: каббалы, алхимии, гнозиса, астрологии и герметизма. Тем самым понятие «герметическая традиция» является во многом конструкцией эпохи Возрождения. В качестве аналогии докладчик обратился к христианству первых веков, которое представляло собой целую палитру учений.

Носачёв также напомнил об отношении к западному эзотеризму Карла Юнга, прочерченную им линию от древнего гностицизма к алхимии, психоанализу и собственному учению об архетипах.

Юнг часто употребляет понятия «верха» и «низа», подразумевая под «низом» эзотерическую традицию, смыкающуюся с работой бессознательного. Одновременно гностическая традиция изучается и в иудаизме, в связи с чем докладчик указал на труды еврейского философа, историка религии и мистики Гершома Шолема. Носачёв не забыл упомянуть вклад Мирча Элиаде в изучение мистики и алхимии, труды Анри Корбена, посвященные миру воображения, анализ Фрэнсис Йейтс герметико-каббалистической традиции, тянущейся от эллинизма к Ренессансу и в Новое время, наконец, исследования Артура Верслуса, где он определяет одну из важнейших сквозных характеристик западного эзотеризма — гнозис, понятие, связанное с непосредственным духовным озарением, преодолевающим дихотомию субъект-объект. Возникает идея «исторического преемства», основанного на полном погружении человека в письменный источник и получении духовного опыта через текст. В финальной части доклада прозвучало рассуждение о том, что исследования западного эзотеризма оказываются тесно связаны с новыми подходами в изучении когнитивных процессов, сформулированными в трудах Артура Верслуса и Иона Петру Кулиану.

Доклад Юрия Родиченкова «Искусства и воображение в трактатах Парацельса» обратил аудиторию к текстам Парацельса — крупнейшего натурфилософа Средневековья. Исследователь подчеркнул, что понятия, употребляемые Парацельсом, нуждаются в толковании, что, в свою очередь, зависит от того, за каким корпусом текстов мы бесспорно признаем авторство Парацельса. Докладчик основывался на трактатах «Парагранум» и «Парамирум». Именно в «Парагрануме» Парацельс утверждает, что все искусства божественны. Вместе с тем из длинного перечисления искусств в этом же трактате (к которым он причисляет и алхимию) становится понятно, что Парацельсу существенно ближе античное понятие «техно», чем искусство. Родиченков отметил, что искусством Парацельс готов назвать любое дело, которое делается профессионально. Важным для понимания сути искусства, с точки зрения Парацельса, докладчик посчитал тезис: «Искусство проявляется в вещах. Оно не таится», то есть искусство принадлежит видимой стороне мира. В этих же трактатах Парацельс описывает видимые и невидимые миры и тела человека. Докладчик подчеркнул мысль Парацельса о том, что видимое и невидимое сочетаются в процессе творения при участии воображения — мастер,

творящий самого себя и в себе. Доклад завершился обращением к рассуждениям Парацельса о преобладании божественной или дьявольской природы в искусстве и к его остроумному доказательству возможности отчуждения искусства от дьявола.

Два выступления, завершавшие утреннюю сессию, вернули слушателей к давней дискуссии о влиянии Марсилио Фичино и философии неоплатоников на искусство Ренессанса. Исследователь из Нидерландов Марике ван дер Дул в своем докладе «“Фантазия” Фичино и “Мечта” Микеланджело. Освоение неоплатонизма в искусстве итальянского Ренессанса» показала прямые заимствования Микеланджело из текстов Фичино и реконструировала замысел двух его рисунков, основанный на неоплатонических идеях. Докладчик напомнила о том, что связь между идеями Фичино, его школы и искусством Возрождения, установленная Аби Варбургом, Эрвином Панофским и Эрнстом Гомбрихом дала основания для плодотворного изучения Ренессанса в 1930–1970-е годы. Тогда как в 1980-е годы авторы были, скорее, склонны отрицать влияние неоплатонических идей на мастеров эпохи Возрождения. Но рисунки Микеланджело, в частности «Сон» и «Лучники, стреляющие в герму», заставляют нас снова вернуться к позиции Аби Варбурга и его преемников. Микеланджело был прекрасно знаком с платоническими концепциями и испытывал огромный интерес к идеям платонической любви. Известно, что в 1508–1511 годах его занимало соединение божественной любви и вдохновения, а после 1516-го он много встречался с друзьями Фичино, и влияние неоплатонизма на его творчество заметно усилилось.

В третьей книге трактата «О жизни» Марсилио Фичино говорит о связи воображения и вдохновения и влиянии нашего воображения на жизнь тела. Воображение — это посредник, мост между интеллектом и сферой чувственного, его влияние особенно интенсивно чувствуют люди меланхолического темперамента. Именно они обладают тонким, воспламеняющимся духом, неистово возводящим душу в небеса и превращающим их в гениев. В период близкой дружбы с Томмазо Кавальери, к которому относится создание рисунка «Сон» (ил. 4), Микеланджело неоднократно говорит о себе как о натуре меланхолической, но вдохновленной. Изображенная на рисунке фигура, восходящая к иконографии меланхолии, проникается вдохновением, персонифицированным в фигуре гения. Гений приставляет ко лбу меланхолика трубу и буквально вдувает в него божественную искру.

Марике ван дер Дул специально указала на то, что еще со времен средневековой алхимии лобная часть головы понималась как вместилище воображения и вдохновения. Исследователь отнесла рисунок «Сон» к кругу графических произведений, посвященных Томмазо Кавальери, и отметила, что Микеланджело мог ассоциировать меланхолика с самим собой, а изображенного гения — с персонификацией божественной любви, дарящей вдохновение, и с Томмазо Кавальери.

Анализируя рисунок «Лучники, стреляющие в герму» (ил. 5), Марике ван дер Дул акцентировала принципиальное расхождение с античными первоисточниками. Художник изображает героев без луков и стрел. Это иллюстрирует одно из важнейших положений текстов и речей Марсилио Фичино, которое можно сформулировать так: когда любовь спит, все остальное не может достичь цели. Лучники Микеланджело, стремящиеся к своей цели, — это метафора любовного притяжения. Так, по Фичино, душа тянется к образу любимого. Но в одной из своих речей философ говорит о том, что тот, кто сосредоточен лишь на телесной любви, глуп и никогда не достигнет цели. Зримым воплощением этого образа Фичино как раз становятся безоружные лучники с рисунка Микеланджело.

Полемичным по отношению к выступлению исследователя из Нидерландов стал доклад Ованеса Акопяна «Марсилио Фичино, неоплатонизм/герметизм и иконология: к вопросу о сложившихся стереотипах», в котором российский ученый подверг сомнению существование платоновской Академии во Флоренции. В Академии Акопян предложил видеть конструкт, возникший и использовавшийся в политическом дискурсе после возвращения Медичи во Флоренцию в конце XVI века. К созданию мифа об Академии причастны и последователи Аби Варбурга — Кассирер и Панофский. Академия как образ целостности отвечала их представлению о Ренессансе, но не тому состоянию раздробленной мысли, в котором реально пребывала эпоха. Согласно позиции исследователя, можно без смысловых потерь заменить анализ деятельности Академии на рассмотрение фигуры самого Марсилио Фичино, его близких друзей, корреспондентов и собеседников. Акопян выразил надежду на подобную смену оптики ученых, так как Фичино долгое время оставался жертвой нашего стремления к конструктам и обобщениям.

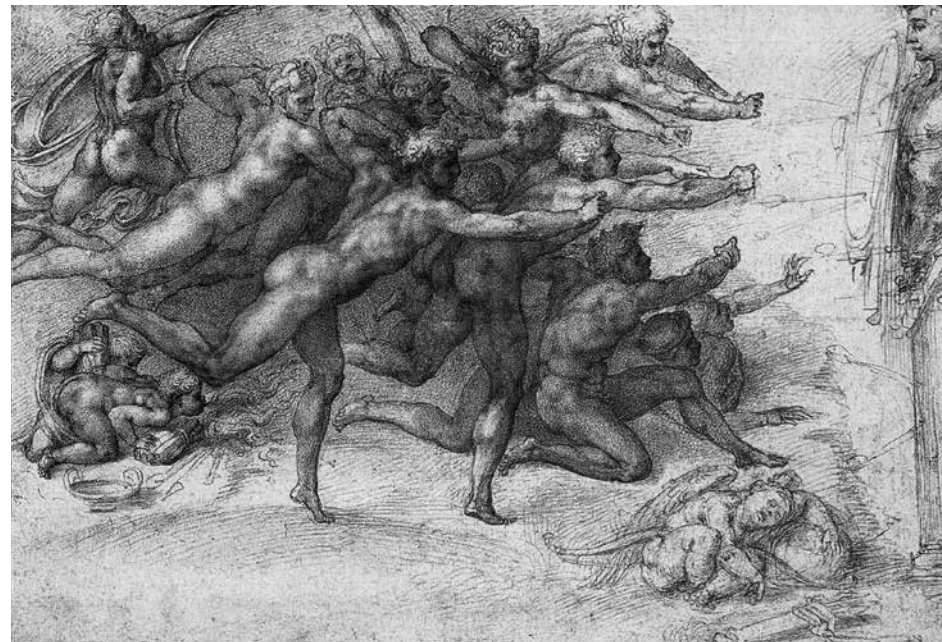
Вечерняя сессия конференции была посвящена герметической традиции в искусстве Нового времени. Открывавший заседание



4. Микеланджело. Сон. Около 1533  
Бумага, итальянский карандаш  
39,6 × 27,9. Галерея Курто, Лондон

доклад Анны Корндорф «Отшельники и герметическая традиция в искусстве XVII–XVIII веков» по-новому осветил историю возникновения парковых эрмидажей — «светских скитов», как их называет автор. Исследователь подчеркнула, что в первых опытах нового жанра, относящихся к XVII столетию, сложно обнаружить общие архитектурные черты. Их объединяет фигура отшельника, который обитает в этом пространстве (им может быть хозяин, монах-актер или скульптура-автомат).

Чтобы понять причины появления эрмидажей в европейских садах, исследователь предлагает обратиться к изменениям, произошедшим в фигуре отшельника в искусстве XVII века. С ее точки зрения, первая волна повсеместного увлечения темой отшельничества приходится как раз на то время, когда эзотерическая традиция оконча-



5. Микеланджело. Лучники, стреляющие в герму. Около 1530. Бумага, сангина  
21,9 × 32,3. Королевское собрание, Лондон

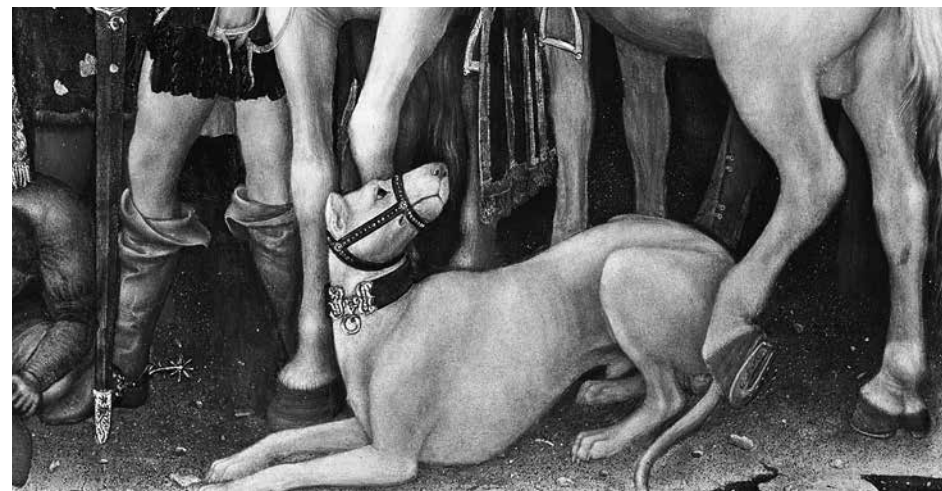
тельно утрачивает господствующее положение в интеллектуальной жизни. И этот неуклонный процесс отразился в своего рода культе отшельников в современном «ученом» искусстве. На примерах живописи Хусепе Риберы и Сальватора Розы автор продемонстрировала, что для рассматриваемого периода показательным сближением образов христианских святых отшельников и античных философов.

Героями нового отшельнического культа становятся признанные авторитеты герметической традиции, например Парацельс, родившийся в швейцарском городке Айнзидельн (от нем. *Einsiedelei* — эрмидаж или пустынь). Одновременно с ним в пантеон отшельников попали киники и стоики, в первую очередь Диоген и Кратет. С описанным типом отшельника ассоциируются и изменившиеся в это время образы старших арканов карт таро. Доклад завершился

утверждением о том, что за культом отшельника, носителя герметической традиции, и возрождением мифа о пифагорейцах, как о закрытом братстве, неизбежно последовала волна возведения эрми-тажей, пригодных для реализации тайных практик. А образцами для первых строений такого типа стали и сохранившиеся пещеры древних анахоретов, и многочисленные гравюры с изображением убежищ алхимиков, и герметические садовые затеи Ренессанса.

Доклад Ольги Клещевич «Алхимический образ мира в аллегорической программе Петергофского садово-паркового ансамбля» тоже представлял собой интерпретацию садово-паркового ансамбля XVIII века в герметическом ключе. По мнению автора, возможность такого толкования коренится в интересе Петра I к герметической традиции. Генеральный план парка исследователь сравнивает с алхимической ретортой (длинное горлышко — Верхний сад, широкое тулово — Нижний сад) и предлагает интерпретировать его как титульный лист сада-трактата, а части парка соотносит с четырьмя разделами композиционной схемы алхимического текста. Автор трактовала прогулку по Петергофу как сокровенное путешествие внутрь себя и утверждала, что в прочтении ансамбля есть несколько слоев: поверхностный — для гостей и глубинный — для владельца. Реторта — «сосуд великого делания», где должно было совершаться превращение вульгарной ртути в золото, мог ассоциироваться Петром I с переплавкой Руси в Европу. Символическое путешествие внутрь реторты могло напоминать владельцу о переплавке души и необходимости духовной работы на пути к герметической истине.

Материалы доклада Марии Демидовой «Трактат Горраполлона «Иероглифика» и его возможное влияние на воплощение сюжета «Поклонения волхвов» во Флоренции XV века» во многом возвращали слушателей к среде флорентийских интеллектуалов, поклонников герметической традиции, о которой уже говорили Марике ван дер Дул и Ованес Аюпян. Исследователь описала историю бытования трактата Горраполлона «Иероглифика» в ренессансной культуре, которая началась в 1419 году. Рукопись была привезена во Флоренцию, где привлекла внимание гуманистов. Текст, созданный в эпоху поздней античности, считался во времена Ренессанса древним сочинением времен Моисея. Гуманистам казалось, что здесь в символическом виде заключены основные тайны мироздания. Исследователь поставила своей целью указать на возможное воздействие этого трактата



6. Джентиле да Фабриано. *Поклонение волхвов*. 1423. Дерево, темпера 203 × 282. Фрагмент  
Галерея Уффици, Флоренция

на флорентийские композиции «Поклонения волхвов» XV века. Популярность этой темы и стремление придать ее содержательной основе новые оттенки, несомненно, были связаны с существованием в городе «Братства трех волхвов» (*Compagnia dei Magi*), в которое входили члены семьи Медичи.

Автор сосредоточилась на трактовке символики зверей, в изобилии изображенных в сценах «Поклонения волхвов» Джентиле да Фабриано и Паоло Венециано, а также на фресках Беноццо Гоццолли в капелле Волхвов палаццо Медичи — Риккарди. В полиптихе Джентиле да Фабриано автор обратила внимание на изображение охотящегося сокола. Взмывающая вверх или падающая камнем вниз птица символизирует в «Иероглифике» способность сопрягать небо и землю и ассоциируется во фресках с Христом или человеческой душой. Внимание исследователя привлек мотив, присутствующий и у Венециано, и у Фабриано, — повернувшаяся собака (ил. 6), символизирующий в «Иероглифике» судьбоносный поворот, а в живописном контексте трактуемый как поворот в духовной истории человечества.



7. Джованни Баттиста Тьеполо  
Фронтиспис из серии *Scherzi di Fantasia*  
1743–1750. Офорт. 22,6 × 18,2

Во фресках палаццо Медичи-Рикарди докладчик остановилась на двух сюжетах: трактовке жеста одного из придворных в свите старого волхва и семантике образов леопардов. Символический смысл изображенных хищников больше соотносится с выдержками из «Иероглифики» и современными историческими событиями, чем с традиционной трактовкой леопардов в bestiaries. Отдельно Демидова указала, что для правильной трактовки эпизода охоты на антилопу необходимо помнить о совпадении времени создания фресок и попыток итальянских князей организовать крестовый поход против турок по предложению папы Пия II. В «Иероглифике» антилопа трактуется как темное животное, а охота выступает прообразом войны, что в целом могло восприниматься как указание на предстоящее сражение с неверными. Подводя итог, автор убедительно

продемонстрировала, что во Флоренции XV века трактат Гореполлона «Иероглифика» активно использовался в качестве иконографического источника. А отношение к нему свидетельствовало о господствовавшем во Флоренции XV века мировоззренческом настрое, когда древние философские представления считались не заблуждением несведущего человечества, но предчувствием христианства. Сюжет «Поклонения волхвов», традиционно отражавший тему языческого мира, консолидировавшегося во имя поклонения Спасителю, был благодатной почвой для претворения идеи *paix philosophica*, которую так любили гуманисты.

По контрасту с анализом сложного языка символов и эмблематов, предпринятом Марией Демидовой, Василий Успенский предложил трактовку гравюр Тьеполо, основанную на программном отказе от истолкования. Его доклад «Гравюры Тьеполо: Отвергая знание» касается серии из 24 офортов, известной под названием *Scherzi di Fantasia*. Автор не склонен считать, что сюжеты и действующие лица офортов выбраны случайно и представляют собой свободную игру фантазии. Напротив, Успенский увидел их как полноценную серию из большеформатных листов, объединенных общей темой, мотивами, стилистикой и манерой исполнения, что предполагает некое высказывание.

Для интерпретации серии автор обратился к анализу ключевого мотива — надписям и констатировал, что во всех случаях изображенный текст представляет собой нечитаемый набор символов, который несколько раз заканчивается ясно различимой подписью художника. Это особенно любопытно, если вспомнить, что на плафоне дворца баварских епископов в Вюрцбурге Тьеполо помещает свой автограф под изображением армянского алфавита, тем самым включая его в назидательную композицию о свете, который несут просвещение и искусство. Исходя из этого докладчик подчеркнул, что в *Scherzi di Fantasia* Тьеполо намеренно привлекает внимание к нечитаемому тексту, подписываясь под ним. Введение этого мотива создает атмосферу таинственности и побуждает зрителя к «дешифровке» изображенного. Успенский отдельно проанализировал офорт «Большая плита» (ил. 7), для решения которого Тьеполо использовал композиционную схему титульного листа. Этот пустой титульный лист исследователь трактовал как «значимый нуль» и настаивал, что введение офорта увеличивает игровую неопределенность «Гротесков»,

заставляя зрителя догадываться о причине исчезновения названия и предоставляя ему возможность домыслить отсутствующий текст.

Успенский подчеркнул, что свои загадочные *Scherzi* Тьеполо создавал в свободное от заказов время — для себя и узкого круга друзей. В них художник обратился к своим излюбленным мотивам. Часто на его заказных работах среди персонажей, окружающих главных героев, можно заметить фигуры согбенного старика, златовласого юноши, мальчика и воина в полном античном обмундировании. Эти фигуры, кочуя из картины в картину, могут вовсе не иметь прямой связи с происходящим, будучи своеобразным декоративным мотивом. Но именно эти персонажи становятся главными героями *Scherzi di fantasia*. Происходит смещение акцентов — то, что в живописи было второстепенным, в гравюре становится главным: сюжет заменяется фактурой, символика — настроением.

Николай Молок выступил с докладом «Автоматы. От магии к науке и обратно», обращенным к проблемам, контуры которых высвечивались уже в сообщении Анны Корндорф. Автор начал с того, что проследил в культуре XVIII столетия истоки, способные привести к появлению фигуры Франкенштейна в романе Мери Шелли. Франкенштейн является своего рода итогом экспериментов по оживлению людей и созданию искусственного человека, которым посвятил себя весь XVIII век. Одним из таких источников являются знаменитые шоу того времени — фантазмагории, где использовался волшебный фонарь, звуковые и дымовые эффекты, как, например, фантазмагория физика Этьен-Гаспара Робертсона, ставшая одной из самых знаменитых в истории. Вторым источником появления образа Франкенштейна автор назвал эксперименты с оживлением людей, в первую очередь опыты по воздействию на нервы электрическим током Луиджи Гальвани. Одним из таких гальванистических спектаклей было «оживление» экспериментатором Джованни Альдини трупа убийцы Джорджа Фостера. Докладчик подчеркнул, что гальванизм не остался сугубо научной практикой, а превратился в популярные шоу, на которых физики выступали с публичными лекциями и демонстрациями. На одном из таких шоу побывала Мери Шелли.

Еще одна сфера науки XVIII столетия, подготовившая появление Франкенштейна, — анатомические модели, состоявшие из нескольких фрагментов, которые могли раскрываться. Популярным материалом для их создания был воск: он позволял передать фактуру



8. Джованни Фонтана. *Механический дьявол*. Иллюстрация из кн.: Johannes <de Fontana>, *Belllicorum instrumentorum liber cum figuris*. Венеция, 1420. Баварская государственная библиотека, Мюнхен

человеческой кожи и легко раскрашивался в разные оттенки. Благодаря театральным позам и жестам эти анатомические модели даже претендовали на то, чтобы с точки зрения витальности конкурировать с произведениями высокого искусства. Наконец, четвертым и, вероятно, самым важным источником Франкенштейна докладчик назвал автоматы. Мери Шелли могла читать популярную в конце XVIII века новеллу «Зеркало текущих событий, или Красавица за лучшее предложение» Ф.-Ф. Ногаре, один из героев которой создает автомат — девушку, которая может ходить, говорить и делать реверансы. Автор указывает и на некоторые текстологические совпадения новеллы и романа Мери Шелли.



Первоначально и волшебный фонарь, и автоматы, «оживлявшие» дьявола (ил. 8), использовались как инструменты иезуитской доктрины «распространения веры», но к XVIII веку стали в первую очередь научной забавой: двигались, играли на музыкальных инструментах, «дышали» (как говорящая голова в новелле Гофмана «Автомат»), «думали» («Турок» Кемпелена), «испражнялись» («Утка» Вокансона), «рожали» (как акушерские «машины»). Закономерно, что у инженеров возникли на них футурологические виды: автоматы должны были превратиться в «членов общества» и стать идеальной рабочей силой. Чтобы ответить на вопрос о магическом даре создателей автоматов, Молок обратился к мифологическому изобретателю Дедалу, чьи статуи были совершенным подобием живых существ, и подчеркнул, что Дедал являлся художником-демиургом, в искусстве которого сочетались платоновские понятия ремесла (*techne*) и поэзии (*poiesis*), что коррелирует с представлениями об ученых самого автора «Франкенштейна» Мери Шелли.

Доклад Наталии Мазур «Немецкая натурфилософия как *Nachtseite* истории искусства» вернул слушателей к Варбургу: в нем были предложены новые источники теории «полярности», которую ученый применял и к «формулам пафоса», и к символам. Фриц Закль указывал на внимательное чтение Варбургом в 1906–1907 годах трудов лингвиста Г. Остхофа, писавшего о полярности как свойстве превосходных степеней в праязыке. Архаические формулы пафоса в языке жестов подобны архаическим вербальным суперлативам. Наблюдение Закля основано на записях самого Варбурга, который, однако, использовал концепцию полярности и до того, как прочел Остхофа. Эдгар Винд возводил эту теорию к статье о символе Ф. Фишера, упомянутой еще в диссертации Варбурга. Карло Гинзбург оспорил гипотезу Винда и возвел полярность «формул пафоса» к наблюдениям Дж. Рейнольдса о совпадении поз танцующей менады и пораженной горем Марии Магдалины, процитированным в книге Ч. Дарвина «О выражении эмоций у людей и животных» (и ее Варбург читал, и очень внимательно). Однако все три гипотезы, за каждой из которых докладчик признала свою долю правоты, объясняют происхождение или теории полярности, или «формул пафоса», или символа, а не всех одновременно. Сам Варбург писал, что нашел сходство между своей концепцией полярности и «Морфологией растений» Гёте. Докладчик указала на фрагмент из труда Гёте, который мог

привлечь внимание ученого, а также, последовав примеру устройства библиотеки Варбурга, предложила искать разгадку в другой книге. Мазур привела ряд фрагментов из знаменитого в свое время натурфилософского трактата Г. Г. Шуберта «Символика сновидений» (1814), в котором идея полярности символа является одним из лейтмотивов, а также несколько раз упомянуто, что крайние выражения противоположных страстей неотличимы друг от друга. Ответ на то, читал ли Варбург самого Шуберта, лежит в его библиотеке, однако уже сейчас можно с уверенностью выстроить цепочку текстов-посредников, через которые она дошла до Варбурга.

Последним в вечерней сессии стал доклад Андрея Охоцимского «Эзотерическое христианство и художественный язык Александра Иванова», который обратил слушателей к материалу русского искусства. Автор начал с утверждения о том, что духовная жизнь Иванова протекала в русле эзотерического «внутреннего христианства» начала XIX века. Главные аспекты духовной жизни художника Охоцимский определил как безусловную преданность Библии, уверенность в богоизбранности, склонность к проповедям на нравственные темы и утопизм. По мысли автора, Иванов и его духовный друг и наставник Н. В. Гоголь считали себя Божьими избранниками, предназначенными для особой художественно-просветительской миссии.

Исследователь подчеркнул: эволюция духовной жизни Иванова шла от поисков «теплой веры» через библейский документализм к свободной вере-мечте периода библейских эскизов. В период поиска «теплой веры» Иванов нашел формулу связи «душевного дела» христианского художника с искусством живописи итальянского Средневековья, что во многом характеризует его как последователя Овербека. Поиски рациональной основы для «теплой веры» стимулировали Иванова к серьезному изучению библейского материала. Стиль этого сухого богословствования сказался в подчеркнутом реализме и в известной «засушенности» «Явления Мессии». Но вскоре художник приходит к эзотерической идее о примате образа-символа над явным учением. Из этого нового понимания религиозного искусства рождается и новая живописная манера библейских эскизов. «Новая иконопись» Иванова схватывала миф в его полнокровной образной жизненности до его конвертации в вербальный эквивалент. Она не иллюстрировала описания чудес и видений, а изображала сами чудеса и видения в их первоизданном великолепии.

Отдельно Охочимский отметил, что и само творчество Иванова, и его восприятие современниками необходимо исследовать в контексте религиозной жизни эпохи. Исследователь обратил внимание на указующую десницу Иоанна, занимающую исключительное место почти точно в центре картины «Явление Мессии» и предположил, что она отсылает нас к реликвии десницы Иоанна Крестителя, основному палладиуму Российской империи.

Особой выстроенностью и цельностью, как в отношении рассматриваемого материала, так и с точки зрения методологического подхода, отличалось утреннее заседание второго дня конференции, в котором прозвучали четыре доклада, посвященные связи оккультизма и искусства авангарда. Американский исследователь Линда Хендерсон выступила с докладом «Переосмысление искусства модернизма и оккультизма в культурном контексте». Исследователь убедительно показала на примере трех крупнейших фигур — В. Кандинского, У. Боччони и П. Мондриана, что в начале XX столетия теософия и спиритизм сыграли огромную роль в становлении современной живописи. Спиритические и теософские течения были очень популярны среди художников, а оккультные журналы и книги сыграли роль современного Интернета, популяризируя современные научные идеи и новое знание. После открытия рентгеновских лучей, радиоактивности, электрона и беспроводного телеграфа твердая материя стала представляться прозрачной, а часть предметов — испускающими частицы. Новооткрытые виды материи и научные прозрения, например волновая теория света или вихревая теория атома, воспринимались как доказательство существования «эфира» — субстанции, на пороге открытия которой, казалось, стоит человечество. Для описания эфира обычно использовались такие метафоры, как дым или пар.

Хендрсон несколько раз подчеркнула, что граница между наукой и оккультным знанием была в начале XX века совсем не столь жесткой, как сейчас. Кандинский регулярно получал спиритические журналы. Книги об эфире на русском языке выходили всего через пару лет после их публикации на Западе. В начале 1910-х годов были очень популярны теософские идеи Штайнера о вибрирующем эфире и разжижении материи. Антропософия Штайнера стала ключевым стимулом для Кандинского в его прорыве к абстракции, совершенном в это же время. Эфир становится центральной категорией



9. Василий Кандинский. *Композиция № 6*. 1913. Холст, масло. 195 x 300  
Государственный Эрмитаж

концепции Кандинского, отвечающей за связь между художником и зрителем. Он, например, считал, что его картины могут вызвать «вибрацию в душе зрителя», а комментируя «Композицию № 6» (ил. 9), использовал устойчивую метафору эфира — пар.

Итальянские футуристы также были глубоко вовлечены в спиритизм и теософию. Художественный стиль Боччони, сложившийся к 1912 году, демонстрирует его творческий ответ на современную науку и оккультизм, в том числе подтверждает увлечение художника новыми невидимыми вибрирующими волнами. Особая текучесть и вибрация форм в картинах и скульптурах Боччони говорит о том, что он понимает пространство как упругий и эластичный эфир, пространство большой плотности и энергии, фигурирующее в теософии О.Лоджа и А. Безант. Их тексты были переведены на итальянский язык и печатались в итальянских теософских журналах. Вместе с тем «силовые линии» в концепции Боччони были заимствованы из физики эфира Максвелла.

В то время как для Боччони в теософских текстах главной была идея эфира, Малевич заимствовал из них концепцию четвертого измерения. Возможно, тому способствовало теософское учение П. Д. Успенского, влияние которого на М. Матюшина, А. Крученых и К. Малевича было очень велико. Интерес Малевича к четвертому измерению ярко проявляется уже в названиях его картин. В своих супрематических работах Малевич создает космическое белое пространство, в котором разноцветные элементы без какой-либо ориентации пребывают в свободном плавании. Это можно назвать первым опытом восприятия четвертого измерения, с которым художник связывает необъятность, бесконечность, свободу от тяжести, определенной ориентации, и скрытое движение. Воплотить высшие измерения формы ему помогают понятия, разработанные Успенским и Хинтоном. Успенский говорит о том, что трехмерное восприятие подобно взгляду через щель, из которой мир виден как фейерверк форм, каждая из которых вспыхивает на мгновение. В этом контексте одноцветные плоскости на супрематических картинах Малевича исследователь трактует как своеобразные прорезы, следы, оставленные объемными геометрическими формами, прошедшими через эфир.

Следовавшее за докладом Линды Хендерсон сообщение американского исследователя Джона Боулта «Павел Филонов и атомная энергия» касалось не только связи авангардной живописи с оккультизмом, но и влияния на нее научного мейнстрима. Боулт обратился к интересу Филонова к естественным наукам и предложил отдельно рассмотреть отражение в его творчестве знаний и идей из области ботаники, физиологии и атомной энергии. Начав с ботаники, исследователь отмечает, что Филонов стремился уподобить произведение искусства живому существу. Задача живописца — воспроизводить не только поверхность вещей, но и их внутреннюю структуру, химический и физический состав, изображать то, что Филонов называл биодинамикой, то есть не только внешний вид растения или дерева, но и процессы, происходящие внутри него, — оплодотворение, созревание и циркуляцию. Для того чтобы попытаться выяснить, что привлекало художника в органической эстетике, имеет смысл приглядеться к трудам Карла Линнея. Рисунки в книгах Линнея показывают не только целые растения, но и их поперечные сечения и внутренние структуры, подобные спиральям, клеткам или венам, которые Филонов исследовал в своих композициях.

Переходя к связям творчества Филонова с физиологией, Боулт подчеркнул, что для художника все было живым и он во многом ставил под сомнение традиционное разделение органического мира на животный, растительный и минеральный. Больше всего Филонова привлекало то, что сегодня называется селекционной модификацией и генетической инженерией. Его произведения можно воспринимать как предвидение зловещих изменений в биологической последовательности, в результате которых сотрутся границы между человеком, животным, растением и минералом. В каждом изображенном Филоновым объекте заложена потенциальная способность к скачкообразному клеточному росту, а соответственно, к отклонению от нормы и способность к физиологической мутации.

Далее Боулт отметил сосредоточенность Филонова на мельчайших структурах, атоме и возможный интерес художника к исследованиям атомной энергии. Автор напомнил об «атомной терминологии» Филонова в разговоре о создании картины. Используя термин «атом», художник вряд ли точно и до конца понимал его устройство, однако из сообщений российской прессы должен был знать о расщеплении атома сэром Резерфордом. Здесь важно, что сотрудником Резерфорда был молодой русский ученый П. Л. Капица. Боулт представил косвенные, но убедительные доказательства факта знакомства Филонова и Капицы, которые вполне могли обсуждать атомную энергию во время посещения последним Петрограда в 1920-х годах.

Исследователь из Великобритании Фей Брауэр посвятила свой доклад «Купка, магнетизм и оккультизм» поиску связей между магнетическими и гипнотическими практиками и «живописной кухней» художника. Автор начала с утверждения о том, что после осуждения магнетизма как шарлатанства в конце XVIII столетия, магнетические практики продолжали широко использоваться. А период конца XIX — начала XX века докладчик назвала эпохой неоманетизма, так как он повсеместно использовался в психиатрических клиниках и практиковался многими физиками. В случае Купки с момента приезда художника в Париж можно говорить о том, что его увлечение электромагнетизмом, радиоактивностью и гипнозом неотделимо от становления анархо-коммунистических взглядов. В 1900-х годах одновременно с графическим циклом «Путь тишины», в котором он запечатлевает путешествия астрального тела, художник работает над остросоциальными карикатурами («Свобода»,



10. Франтишек Купка. Иллюстрация из кн.: Reclus É. *L'homme et la terre*. Tome 6 Paris, 1908

«Кукольный театр», «Деньги»). Наиболее ярко теософско-коммунистическая утопия Купки представлена в его иллюстрациях к книге «Человек и земля» Элизе Реклю, где отсутствуют конфликты и разрушительные силы капитализма, а люди живут в гармонии с землей и друг с другом. Особенно показательна заключительная иллюстрация, на которой мужчины, женщины и дети, освободившиеся от пут одежды, смотрят в сторону новых галактик. (Ил. 10.) В это же время Купка поступает в Сорбонну для изучения физики электромагнетизма и физиологии, которые он понимает как путь к достижению анархо-коммунистической гармонии и космического сознания. Автор уделяет большое внимание истории введения доктрины Ж.-М. Шарко в сферу официальной французской медицины.

В эпоху триумфального признания взглядов Шарко и легитимизации гипноза Купка активно интересовался его опытами в области металло- и магнитотерапии и изучал теорию воздействия движения цветных пластин на эмоции и психику зрителя. В 1890-е годы в Париже растет популярность использования цветного магнетизма в медицине и лечения тела с помощью излучения с положительного

и отрицательного концов магнита. Купка знал об опытах Шарко и И. Бернгейма, которые для введения зрителя в гипнотическое состояние использовали вращающиеся цветные диски, и до некоторой степени повторял их в своих абстракциях. Изображая диски полярных (красного и синего) цветов, художник пытается сгармонизировать воздействие на зрителя быстрых вибраций красного и медленных вибраций синего цветов. Купка считал, что при синхронизации этих вибраций изображение испускает электромагнитные волны фиолетового цвета, которые сопоставимы с воздействием витражей Нотр-Дам. Автор подчеркнула важность для Купки идей Ледбитера и Анни Безант о способности художественного произведения излучать вибрации, транслировать эмоции и идеи, которые, по мнению Купки, передавались с помощью магнитных волн. Все художественное творчество живописцев осмыслял как телепатическое излучение и передачу электромагнитных волн от художника к зрителю.

Завершил эту часть конференции, посвященную отражению оккультных практик в живописных поисках художников авангарда, доклад Екатерины Бобринской «Михаил Ларионов: лучизм и лучистая материя». По мысли автора, Ларионов создает концепцию лучизма, во многом опираясь на научно-оккультные мифологии своего времени. Исследователь обратила внимание на то, что Ларионов пользуется словосочетанием «материализация духа» (в противоположность «дематериализации» у Кандинского) — центральным понятием спиритуалистических практик рубежа веков. К началу XX века складывается особая мифология и даже особая культура излучений, наблюдаемых во время спиритических сеансов или в научных лабораториях. После знаковых открытий конца XIX столетия: X-лучей Рентгеном, явления радиоактивности и проч., с поразящей воображение энергией и скоростью начинает появляться множество концепций, связанных с излучениями и человеческого тела, и различных предметов. Лучистая материя, невидимая человеческим глазом, но достоверно зафиксированная аппаратурой, окутывает все тела. Оставаясь невидимой, она указывает на существование особого измерения реальности. Психиатр Ломброзо считал, что тело медиума во время сеанса выделяет лучистую материю, а русский исследователь Наум Котик утверждал, что даже «мышление сопровождается выделением особой лучистой энергии». В этом контексте в 1912 году и возникает концепция живописного лучизма. Пространство, наполненное множеством

пересекающихся лучей, образующих новые лучистые формы, — один из основных образов в манифесте лучизма Ларионова. Ранний этап лучизма в творчестве Ларионова иногда непосредственно следует за иконографией излучений, таких как пучки лучей, выходящие из отверстий лица, или излучение левой стороной тела — красных, а правой — синих лучей. Важным для исследователя оказывается новое контекстное сопоставление картин Ларионова и электрографий Я. Наркевич-Иодко. Автор обнаруживает, что отдельные мотивы и композиционные принципы лучистых произведений Ларионова и Гончаровой отсылают к иконографии электрических токов.

Существенный аспект лучизма связан также с новой трактовкой творческого процесса. Ларионов считал, что усилием воли и воображения художник может «увидеть» и перенести на холст испускаемые предметами и телами лучи. В такой интерпретации творческий процесс оказывается сродни телепатии и ясновидению. Важное место в концепции Ларионова занимают работа воображения, волевое усилие художника, открывающие доступ к невидимым формам. Происходит это, видимо, под влиянием идей Чарльза Хинтона, с трудами которого русские художники были знакомы по сочинениям Петра Успенского. Автор подчеркнула, что лучистая картина берет свои образы не только из невидимых глазу эфирных архивов форм, но возникает в результате взаимодействия внешних лучей и излучений мысли самого художника. И этот момент взаимодействия излучений — один из важнейших в теории лучизма. Центральная мысль исследователя состоит в том, что одной из ключевых фигур в процессе формирования модернистского искусства становится художник-медиум.

Вечернюю сессию второго дня конференции открыл доклад Елены Ключиной «Гипноз и искусство Фернана Кнопфа». Автор выделила в творчестве художника целый ряд произведений, в которых доминирует мотив мечты, сна, введения в транс и гипноза. Определяющую роль в становлении живописной системы Кнопфа и акцентировании названных мотивов сыграло знакомство и длительная дружба с оккультистом и знатоком каббалы Жозефом Пеладаном. Исследователь подробно рассмотрела исторический и культурный контекст произведений Кнопфа начала 1890-х годов («Воспоминания», 1889; «Я дверь закрою за собой», 1893; «Голубое крыло», 1894; «Кто забавит меня?», 1893), представляющих особую иконографию гипноза. Исследователь отметила, что сам Кнопф и его сестра Маргарита

как медиумы практиковали техники введения в транс. Исследование сомнамбулических и гипнотических состояний и их отражение в живописи становится структурообразующей темой для творчества художника. Своеобразным итогом этих опытов становится создание им в 1900-е годы собственного дома-святилища, где был сооружен алтарь бога Гипноса.

Доклад Илоны Светликовой «Орфей в кино: практическая гносеология Андрея Белого» был основан на анализе романа «Петербург» в контексте рецепций философии Канта и Платона на рубеже веков. Исследователь показала, как в романе переплетаются образы, связанные с «учением о пещере» и «вещью в себе», и выявила в нем платоновскую и кантианскую линии. С платоновской пещерой связан неоднократно встречающийся у А. Белого образ тюрьмы и противопоставление ее миру. По мнению автора, на актуализацию платоновского образа пещеры с пляшущими тенями могло повлиять мощное впечатление от появления кинематографа, которое переживает культура начала XX века в целом.

В докладе «Образы Востока между стихийностью и цивилизацией: от Николая Каразина до Льва Бакста» американский исследователь Николетта Мислер обратилась к формированию представления о Греции как части Востока, своеобразных ворот на пути в мир Ближнего и Дальнего Востока. Именно такой образ «неаполлонической» Греции актуализировался в культуре рубежа веков. Краеугольным камнем в его сложении в русской культуре конца XIX века исследовательница называет путешествие на Восток наследника престола, будущего императора Николая II в 1890–1891 годах и книгу об этом voyage, вышедшую два года спустя. Написанная спутником цесаревича, дипломатом и ориенталистом Э. Э. Ухтомским, книга представляет Грецию как страну первозданных по своей силе природных катаклизмов, грозящих человеку разрушением и гибелью. Это хорошо иллюстрирует эпизод описания грозы в Олимпии, приведенный Ухтомским и изображенный Н. Н. Каразиным.

Именно рассказ и иллюстрация становятся важным смысловым и иконографическим источником в формировании замысла картины Л. Бакста «Древний ужас» 1908 года. (Ил. 11.) Сам художник к этому моменту совершил вместе с В. Серовым путешествие на Крит и в Грецию, которая в его дневниках предстает, как и в книге Ухтомского, древней территорией финикийцев, где прививается культ «азиатской

Афродиты» и глубоко воздействует Восток. Описание грозы, заставшей художников в Дельфах, смыкается с подобным рассказом Ухтомского и позволяет докладчику с еще большей уверенностью трактовать иллюстрацию Каразина как иконографическую схему, использованную Бакстом, выделяя «опорные точки», заимствованные художником: изображение скального разлома, сверкающей молнии, избранная точка зрения.

Исследователь из Амстердама Тессел М. Баудойн представила доклад «Оккультный модернизм и вульгарный авангард в сюрреализме». Ученый определила способность к регенерации как одно из отличительных и важнейших свойств сюрреализма и привела примеры творчества нескольких художников XIX века (Джорджиана Хаутон, Викторьен Сарду, Хильма аф Клинт), «пионеров авангарда». Абстрактно-сюрреалистический язык живописи этих мастеров был следствием их оккультных интересов и на первый взгляд выпадал из времени. Однако автор убеждена, что если под сюрреализмом подразумевать выявление оккультного, то у этого стиля не будет привычных достаточно жестких хронологических границ. Исследователь подчеркнула, что оккультизм развивается вместе с модернизмом и внутри него, поэтому в рамках модернизма оккультное или сюрреалистическое искусство всегда своевременно. Далее автор затронула вопрос оправдания проявлений оккультизма в искусстве в общественном мнении, обычно — цинизмом, ошибками молодости или формальными экспериментами художников. Отдельную часть доклада автор посвятила конкретным возможностям оккультных проявлений в сфере искусства, от процесса создания работы до личности заказчика или художника, наконец, воздействия самих произведений, например, «излучений» работ Кандинского и Купки. Важным фактором является и наличие особой оккультной эстетики — зыбкой грани между видимым и невидимым, ярко проявляющейся в сюрреалистической фотографии. Приверженность оккультной эстетике выдают и мотивы двойничества, растворения, и привязанность к изображению летающих предметов. По словам автора, сюрреализм до некоторой степени присваивает себе метод спиритизма. Сюрреализм не вызывает духов, но погружает себя в состояние сна и вооружается техникой «автоматического письма».

Американский ученый Нина Гурьянова в докладе «Алхимические мотивы в живописи и поэзии раннего авангарда» сосредото-



11. Лев Бакст. *Древний ужас*. 1908  
Холст, масло. 250 x 270  
Государственный Русский музей

лась на творчестве Елены Гуро. Исследователь начала с утверждения о том, что в основу эстетики раннего авангарда легло иное, отличное от сложившегося в стереотипах современной ему цивилизации понимание мира. Как следствие — в идее незавершенности для футуристов отразилось сознание невозможности рационального воссоздания целого, а в диссонансе виделось проявление живого. Автор подчеркнула, что и согласно алхимической традиции, ничто в мире не создано завершенным.

Е. Г. Гуро, которую можно считать свободным интерпретатором «носившихся» в атмосфере того времени религиозных, спиритуалистических и философских концепций, определяла для себя цель искусства как сострадательное перевоплощение всей земной жизни. Свидетельством знакомства Гуро с кругом спиритуалистических идей является для исследователя образная метафорика книги «Жил

на свете рыцарь бедный», где мотив мечты, созерцания и медитации занимает одно из ведущих мест. В этой книге Гуро, как и в трудах представителей алхимической традиции, огромная роль приписывается силе воображения. С точки зрения оккультного знания сын Эльзы (героини романа) был воплощен как астральное тело и стал для нее самой «мостиком» в иную стадию воплощения. С позиции герметического контекста в образе самой Эльзы слышатся отголоски архетипа матери-земли, праматери многих древних религий и связанного с алхимической традицией образа Госпожи. В алхимическом ракурсе можно рассматривать и символику — цвета (золота и серебра), расплавления, света, чисел. Центральная для творчества Гуро тема смерти и воскресения решается в романе в алхимическом ключе очищения материи. Гуро практиковала длительные медитации, созерцая в окне ветви и стволы деревьев, описания которых становятся лейтмотивом всех ее поздних текстов. В метафоре дерева, открытого и земному, и небесному, отражается природа Бедного Рыцаря, человеческого существа вообще.

Доклад Степана Ванеяна «Пространство как символ непространственного. Современные теории сакральной среды» вернул аудиторию к истолкованию дискурса немецко-австрийской школы искусствознания. Исследователь обратился к интерпретации текстов Ханса Янтцена и Ханса Зедельмайра и выстраиванию преемственной связи между ними. Принципиально важной для Ванеяна оказалась концовка эпохального текста Янтцена «О церковном пространстве в готике» (1927), призванного ввести в концептуальный оборот истории искусства последние достижения феноменологии и гештальт-психологии. Помимо разговора о литургическом «волшебстве», направленного на «сердце» зрителя, находящегося внутри такого пространства, здесь приведено напоминание о необходимости выхода за его пределы, если мы желаем понять символизм, а не только формализм готики. Многосоставная понятийная система «Возникновения собора» (1951) Зедельмайра — не просто рецепция важнейшей идеи Янтцена, но невольное и бессознательное реагирование на волшебство «диафании», распространяемой на самого историка и теоретика для дальнейшей внепространственной по своему существу феноменологической редукции. Этот путь позволяет трансформировать историко-художественный дискурс в практику, эквивалентную магии, — пусть и «естественную», как ее понимала эпоха барокко в лице того же Афанасия

Кирхера, чьи оптические приспособления — наследие готического собора с его визуализацией мистериального.

Два доклада финальной части конференции обратили слушателей к существованию магической и оккультной традиции в искусстве второй половины XX — начала XXI века в контексте отечественной и мировой культур. В сообщении «Магия горизонта. Искусство Ленинграда — Санкт-Петербурга 1950-х — 1980-х годов» Екатерина Андреева обрисовала одну из традиций, сложившихся в неофициальном искусстве Северной столицы. Исследователь отметила, что представленная традиция тем более любопытна, что входящие в нее художники не образуют последовательность. Владимира Стерлигова, ученика Матюшина и Малевича, Евгения Михнова-Войтенко, ученика Николая Акимова, дизайнера Марка Петрова, одного из создателей стиля 1960-х, Вадима Овчинникова, участника группы «Новые художники», и Тимура Новикова связывает символический образ горизонта. Стерлигов выше горизонта помещает кустики, символизируя сквозное присутствие горнего мира в дольном, которое на рубеже 1920–1930-х поэтически и философски оформил Даниил Хармс в понятии «цисфинитное». Петров минималистично оставляет горизонт пустым как резерв свободного пространства, особенно осязаемый для производителя идеологического дизайна. Новиков переосмысливает апроприацию, соединяя ткани массового производства как семантические поля «швом-горизонтом», располагая на них знаки земли, воды и воздуха, и символ такого горизонта становится у него универсальным образом новейшей вселенной. Овчинников трансавангардно представляет горизонты в динамике и во множестве. Символы на его картинах располагаются на линиях-горизонтах, похоже на нотную запись, но и на схемы, которыми маркированы шаманские бубны, обеспечивающие проходы из подземного мира в земной и небесный. Докладчик подчеркнула, что художественная практика «линий горизонтов» позволяла жить в универсальной связи с мировой культурой, вне ограничительных регламентов советского общества.

Выступление Андрея Паршикова «Нематериалистическое знание в искусстве: постсоветский мистицизм и оккультизм Западной Европы в актуальных практиках XXI века» завершило конференцию. Докладчик начал с краткого обзора влияния нематериалистического знания на практики московских концептуалистов 1970-х и 1980-х годов — групп «Коллективные действия», «Гнездо» и «СЗ». Далее автор

сопоставил структуру рассматриваемых художественных объединений и систему секты с ее ритуалами, обрядами, верованиями, иерархией и терминологией, отмечая, что некоторые художники намеренно конструируют атрибутику и маркетинговую визуальную основу закрытого тайного религиозного общества. Особенно ярко это прослеживается в принципах работы следующего поколения концептуалистов — «Инспекции “Медицинская Герменевтика”» и «Облачной комиссии». Паршиков подчеркнул, что клубная культура 1990-х, также во многом конструировавшая атрибутику закрытых религиозных групп, подкрепляла тем самым свою элитарную позицию по отношению к непростой постшоковой социальной реальности («Секта абсолютной любви» Андрея Бартенева, зоофренический период Олега Кулика).

Затем постепенно произошел переход к эстетике отношений начала 2000-х (группа «ЛЕТО») и далее, к постинституциональному повороту конца нулевых и начала 2010-х. Автор отметил интересную попытку российских и западных художников перезахватить дискурс паранаук и оккультного, ненаучного знания, состоявший в плену у праворадикальной культурной мысли с начала XX века. В России этим занимаются Александра Сухарева, единственная российская художница, представленная на 13-й «Документе» в Касселе, Анна Титова и несколько других молодых авторов. На Западе таких художников гораздо больше. Сюзан Маквильямс, представлявшая Северную Ирландию на Венецианской биеннале 2009 года, применяет научный подход к исследованию паранормальных феноменов, сотрудничая с Университетом Дьюк. Кьяра Фумаи, также участвующая во всех основных художественных форумах, рассуждает о связи социализма, феминизма и оккультизма, исследуя освободительный потенциал ведьмовства в сравнении с трудами философов первой и второй волн феминизма. В заключение, с целью проследить связь постцифрового сознания новой раздробленности и нематериалистического знания, была затронута тема постинтернет искусства второй половины 2010-х годов, в том числе Берлинская биеннале.

Надо отметить, что организаторы конференции удачно сблокировали тематические группы по два-три доклада. Тем самым в течение каждой сессии исследователи оставались в кругу близких проблем. Вопросы докладчикам задавались по итогам сессий, благодаря чему возникала «перекрестная» система ответов, по сути, превращавша-

яся всякий раз в небольшую, но насыщенную научную дискуссию. Обсуждение продолжалось и в неформальной обстановке, на перерывах, что свидетельствовало о подлинном интересе к затронутым проблемам. За два дня участники прослушали 25 докладов, сделанных российскими, итальянскими, нидерландскими, бельгийскими, английскими и американскими исследователями, в силу чего на конференции создалась атмосфера живого интереса к позициям друг друга, авторским методам и упоминаемым авторитетам. В итоге возникало ощущение единого исследовательского пространства, в котором наметился сложный, дискретный контур границ между научным знанием, оккультизмом и искусством.