

Теория

Константин Дудаков-Кашуро

Линда Хендерсон: «Мы должны быть столь же открытыми, как были художники, которых мы изучаем»

Одним из участников прошедшего осенью 2016 года в ГИИ Второго международного конгресса имени Д. В. Сарабьянова (подробнее о нем см.: Искусствознание. 2016. № 4. С. 10–21, 284–315) была Линда Далримпл Хендерсон, сделавшая обширный доклад «Переосмысление искусства нового времени и оккультизма в культурном контексте».

Линда Хендерсон — профессор истории искусства Техасского университета в Остине, эксперт в области исследования искусства модернизма через призму естественно-научных концепций, точных наук, а также мистических и оккультных традиций, автор монографий «Четвертое измерение и неевклидова геометрия в модернизме» (1983, переиздание 2013), «Дюшан в контексте» (1998) и др. В беседе с Константином Дудаковым-Кашуро она рассказала о методологии «широкого культурного контекста» и об открытиях, позволивших переосмыслить штампы об искусстве модернизма.

Ключевые слова:

модернизм, четвертое измерение, оккультизм,
спиритизм, эфир, Дюшан, Кандинский.

Константин Дудаков-Кашуро: Ваши книги и статьи не переводились на русский, и мне кажется важным представить как вашу область исследования в целом, так и выработанные вами подходы в частности. В первую очередь мне хотелось бы задать вопрос, касающийся особенностей методологии ваших исследований и ее актуальности. Могли бы вы обозначить ключевые различия в подходах и оценках модернизма в довоенное, послевоенное и настоящее время? Что изменялось со временем особенно для американских историков искусства?

Линда Хендерсон: Моя исследовательская деятельность начиналась в самом конце 1960-х, где-то с 1969 по 1975 год, когда я работала сначала над магистерской диссертацией, а потом докторской. Это было очень интересное время, когда американское искусствознание, занимавшееся *modern art*, было полностью захвачено формализмом. Альфред Барр — директор Музея современного искусства в Нью-Йорке — был исключительно влиятельной фигурой. Как и следующий директор МоМА — Уильям Рубин. Главный акцент они делали преимущественно на стиле, и практически не учитывали контекста, в котором возникло искусство того времени. Подход Барра как директора музея был во многом обусловлен необходимостью продать продукт. Он ставил себе интересную задачу — убедить публику 1940-х годов в ценности, например, Пикассо. А ведь тогда попытка интерпретировать модернистское искусство для общества ставилась под сомнение, и это до сих пор составляет проблему. Но уже в 1960-е годы и несомненно в 1970-е начался поворот к рассмотрению искусства в контексте социальной истории. Мой научный руководитель в Йельском университете Роберт Херберт был в высокой степени сконцентрирован на широком контексте искусства, в особенности на социальном и политическом. И уже на первом его семинаре в Йеле, посвященном проблемам искусства XVIII и XIX веков, я была увлечена этим подходом. В то время он заканчивал работу над книгой, посвященной картине Давида «Ликторы приносят Бруту тела двух его сыновей»; готовясь к его занятиям, мы должны были



1. Линда Хендерсон

читать в библиотеке газеты времен французской революции. И тогда я, можно сказать, влюбилась в культурный контекст и поняла, что хотела бы погрузиться в него, читая периодику. Это был очень сильный толчок для меня. И это совпало со временем, когда вообще появилось большее разнообразие в подходах.

К. Д.-К.: Что изменилось в этом смысле с 1960–1970-х годов?

Л. Х.: Не знаю, как в России, но в США с середины 1980-х началось мощное влияние французской теории. Я вспоминаю первое заседание в САА (College Art Association) в 1985 году, посвященное вопросу о том, что может дать постструктуралистская теория художнику. Это был крутой поворот в новом направлении. И я должна сказать, что многих в Америке это очень раздражало. Вместе с тем очень жаль, что многие, кому было за сорок и кто не сумел приобщиться к этому новому материалу, не оценили его по достоинству, включая крупных исследователей,

как, скажем, Роберт Херберт и некоторые другие контекстуальные историки искусства.

К. Д.-К.: Можно ли сказать, что большая часть матерых исследователей не смогла адаптироваться к этому повороту, вписаться в него?

Л. Х.: Да, особенно из старшего поколения. Мне в этом смысле как раз повезло. Историкам культуры необходимо было взять лучшее из того, что предлагала новейшая французская мысль, но нельзя не заметить, что она также стала модой. Выросли поколения историков искусства, которые не имеют понятия, как работать в архивах, и вообще могут обойтись без внимательного изучения картины, что, конечно, очень печально. Но новое поколение вновь стало интересоваться культурным контекстом. Мне очень повезло стать членом «Общества литературы, науки и искусств» (SLSA). Первоначально оно занималось филологическими вопросами и объединяло литературоведов и историков науки, но затем — и историков искусства. В 1990-х во время работы над книгой «Дюшан в контексте»¹ я была счастлива познакомиться с коллегами-филологами, которые тогда уже впитали лучшее из постструктурализма, но занимались историей культуры.

К. Д.-К.: Можно ли провести параллель между тем, что происходило в искусствознании в плане обращения к культурным контекстам, и тем, что происходило в американском искусстве 1960–1970-х годов?

Л. Х.: В 1960-е годы Клемент Гринберг, выступавший апологетом формалистского подхода, был совершенно равнодушен к собственно художникам, вовлеченным в актуальный художественный процесс. Влияние Гринберга и способов освещения модернизма Музеем современного искусства в Нью-Йорке сказалось и на британских историках. Скажем, на Чарльзе Харрисоне, написавшем раздел о модернизме в замечательном сборнике «Критические понятия истории искусства», используя гринберговское понимание терминов «плоскость», «новое пространство» и проч. Это нашло отражение в минимализме и американской скульптуре того времени. Но в 1960-х годах в Нью-Йорке существовала Park Place — группа из пяти художников и пяти скульпторов;

1 См.: Henderson L. D. Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works. Princeton: Princeton University Press, 1998. — *Примеч. ред.*

Марк ди Суверо — наиболее известный ее представитель. В 1963 году они открыли галерею в Сохо. Помимо выставок здесь Стив Райх сыграл свой первый концерт, здесь проходили поэтические вечера. Сами они называли свою галерею «галереей изучения искусства». Группа Park Place интересовалась проблемой четвертого измерения, они были знакомы с книгами Петра Успенского. Одна из книг Успенского была в библиотеке скульптора Эделаин Кент. После ее смерти ее библиотека распродавалась, и в 1958 году книга Успенского оказалась у скульптора Питера Форакиса, одного из основателей Park Place, который увидел в ней источник какой-то древней мудрости. Ведь долгое время считалось, что четвертое измерение — это время, что мы живем в мире пространства-времени и все такое прочее. А здесь речь шла о другом измерении. Питер рассказал об этом художнику Дину Флемингу, увлекавшемуся буддизмом, — на стене его мастерской было написано «Тат твам аси». В 1964 году в галерее Park Place прошла выставка 4D. У Питера, грека по происхождению, геометрия была в генах, Марк очень увлекался проблемой пространства-времени, был поклонником Эйнштейна и Мохой-Надя и создавал очень сложные скульптуры. И буквально несколько лет спустя появился минимализм. Но к тому времени, к 1967 году, галерея уже закрылась. Доминирование Гринберга, Доналда Джадда и других известных художников привело к тому, что сейчас группа Park Place практически забыта. Художественная репутация ди Суверо, в частности, очень сильно пострадала от того, что минимализм стал репрезентировать все искусство 1960-х, а ведь это десятилетие было намного многообразнее. Сейчас большинство примеров цифрового дизайна напрямую отсылает к тому, что делала группа Park Place столетия назад².

К. Д.-К.: Но ведь определенное влияние на минимализм оказывал и русский конструктивизм.

Л. Х.: Несомненно! Это был как раз тот момент, когда в Америке узнали о конструктивизме, начали публиковать переводы текстов Эль Лисицкого. Наследие конструктивизма оказалось очень важным и для Park Place. У отца Дина Флеминга было множество книг по русской литературе, так что они были воспитаны этой визуальной традицией. Но никто, конечно, не знал о том, что русские авангардисты, скажем, Малевич, имели какое-то отношение к теории четвертого измерения. Эта идея, в целом, была утрачена, но уцелела благодаря книгам Успенского и научной фантастике. Например, фильм Кристофера Нолана

«Интерстеллар» (2014) реконструирует идеи четвертого измерения через научную фантастику. Примечательно, что консультантом фильма был физик Кип Торн, известный исследователь гравитационных волн. Но еще интереснее, что в фильме речь идет о пятом измерении.

К. Д.-К.: Как вы пришли к идее рассмотрения искусства модернизма через призму теорий четвертого измерения? Кажется, одним из первых к этим темам обратился Сикстен Рингбом?

Л. Х.: Совершенно верно. Кроме него еще Роуз-Кэрл Уоштон Лонг. Но в ее работах о Кандинском акцент был сделан, скорее, на Штайнере и теософии. У нее в Йеле был тот же руководитель, что и у меня, — Херберт очень поощрял такого рода методологию. Многим кажется, что я искусственный в физике человек, но, хотя мои родители были математиками и инженерами, я имею дело лишь с научно-популярным изложением физических, математических или геометрических теорий.

К. Д.-К.: Но, в этом смысле, вы как раз соответствуете уровню осведомленности тех художников, творчество которых является предметом ваших исследований и которые никогда не были глубоко посвящены в точные науки.

Л. Х.: Да, это так. За исключением, наверное, Марселя Дюшана, который был так занят проблемой переопределения искусства, как будто решал инженерную, научную задачу.

К. Д.-К.: К середине 1970-х годов, когда вы защитили диссертацию по четвертому измерению и неевклидовым геометриям в истории искусства первой трети XX века, уже было написано достаточно много монографических работ по истории искусства модернизма с точки зрения его стилистической эволюции. Делались ли до вас попытки написать историю модернизма в ракурсе культурных и научных контекстов?

Л. Х.: Моя диссертация, а затем книга³ были первыми, но постепенно эта тенденция проявлялась все сильнее и сильнее. Это отразилось,

2 В 2008 году в Музее искусств Блэнтон при Техасском университете в Остине прошла выставка, посвященная группе Park Place — *Reimagining Space: The Park Place Gallery Group in 1960s New York*. Куратором выставки была Линда Хендерсон. — *Примеч. ред.*

3 См.: *Henderson L. D. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton University Press, 1983; new ed.: Cambridge, MA: The MIT Press, 2013. — *Примеч. ред.*

например, на экспозиционных подходах. Так, выставка «Духовное в искусстве» (*The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890–1985*) в Лос-Анджелесском музее искусств в 1986 году была первой попыткой познакомить зрителя с искусством модернизма в широком контексте. Но вы не можете себе представить, какую реакцию вызвала эта выставка.

К. Д.-К.: А было ли такое противостояние вашим работам в академических кругах?

Л. Х.: Да, конечно, оно проявлялось во многих университетах, но мне повезло оказаться в Техасском университете, открыть там отделение истории искусств и не встретить какого-либо сопротивления, как это могло быть в других университетах с моими коллегами. В XXI веке намного легче смотреть на век XX. В современном искусстве можно найти много примеров увлечения духовными практиками. Например, видеохудожник Тони Оуслер глубоко интересуется спиритуализмом. Для выставки *Cosa mentale* в Центре Помпиду-Мец (2015), посвященной телепатии и искусству XX века, — ее курировал Паскаль Руссо, — он сделал видеоинсталляцию «Вулкан». (Ил. 2.) Еще хотелось бы отметить современную немецкую теорию медиа, и особенно работы ученика Фридриха Киттлера Бернарда Зигерта, посвященные культурным технологиям. В этих работах, например, поднимается вопрос о влиянии оккультизма на технологии. В Великобритании в Университете Йорка работает исследовательская группа *Enchanted Modernities*, изучающая влияние теософии на искусство с 1870-х по 1960-е. США в этом смысле, скорее, отстают от Европы.

К. Д.-К.: И все-таки, почему в 1960–1970-х годах стало важным изучать модернизм в перспективе естественных наук? Это было обусловлено поэтикой расцвета информатики, кибернетики, популяризации атомной физики? Достаточно вспомнить книги «Научная мысль и современное искусство» Ричардсона и «Современное искусство и современная наука» Витца и Глимкера.

Л. Х.: К этому ряду я бы добавила монографию биолога Конрада Уоддингтона, вышедшую в 1968 году и рассматривавшую искусство,

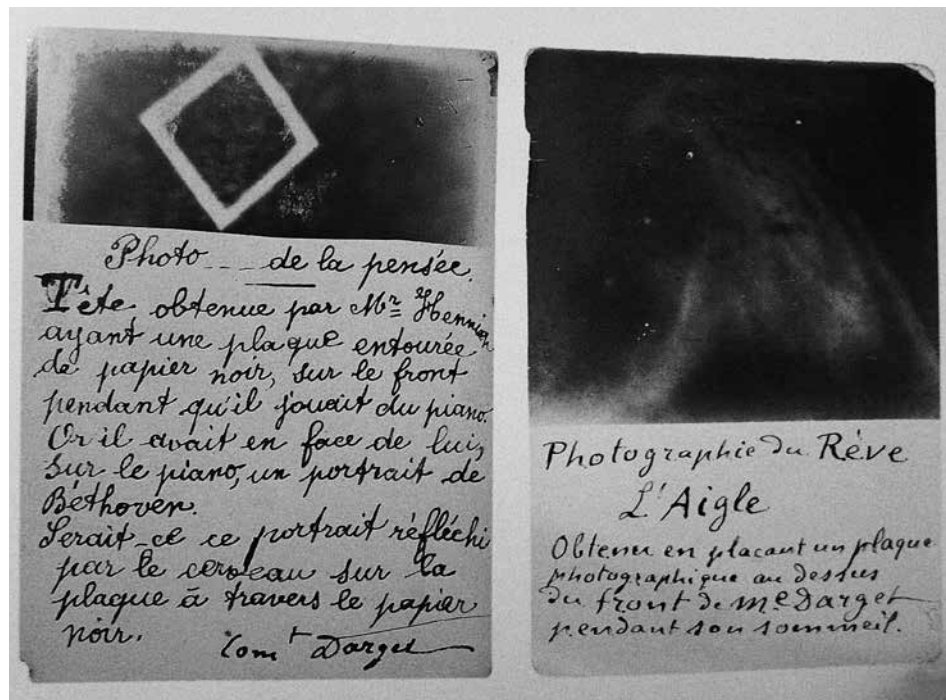
4 См.: *Henderson L. D. Editor's Introduction: I. Writing Modern Art and Science — An Overview; II. Cubism, Futurism, and Ether Physics in the Early Twentieth Century // Science in Context. 2004, no. 17. Pp. 423–466. — Примеч. ред.*



2. Тони Оуслер. *Вулкан*. 2015
Вид инсталляции в Центре Помпиду-Мец

в частности, в контексте теории относительности. В одной из своих работ по взаимосвязи искусства и науки⁴ я провожу историографический анализ, который показывает, что значительная часть текстов появилась в послевоенный период. Дело в том, что мы привыкли к готовым схемам, затемняющим взгляд на то, какой действительно была наука в начале XX века. Это уже чувствуется по книге Ласло Мохой-Надя «Видение в движении» (1947), в которой границы науки и искусства легко преодолеваются, чтобы создать представление о том, что мир в будущем будет лучше.

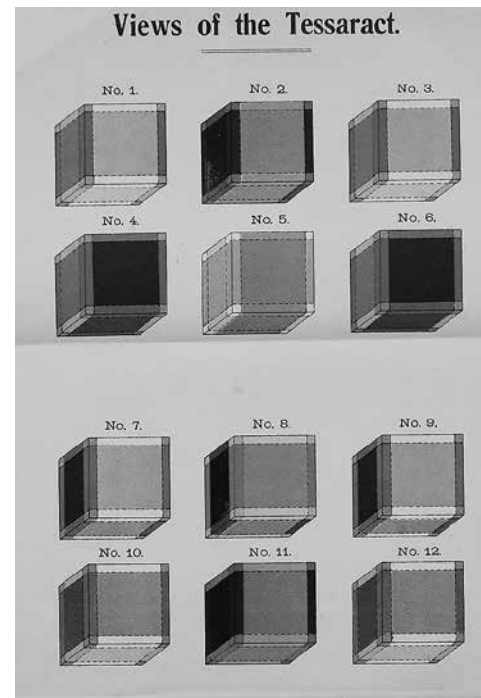
К. Д.-К.: А насколько могла повлиять книга «Видение в движении» на эту новую парадигму исследования современного искусства с научной точки зрения?



3. Луи Дарже. Фотография мысли
(Портрет Бетховена);
Фотография сна (Орел). 1896
Из серии Флюидные фотографии
мысле-образов

Л. Х.: Его работы произвели очень сильный эффект в США. Они связали утопические модели 1920-х годов, прерванные войной, с 1940-ми и передали эстафету кинетическому искусству. Существует стереотип, что в 1950-х все боялись атомной бомбы и соответственно науки. Но была и другая сторона, другой тип мышления – что наука изменит мир к лучшему. И подобный тип мышления был явлен в книге Мохой-Надя.

К. Д.-К.: Можно ли утверждать, что искусство модернизма было прежде всего обусловлено научным или квазинаучным контекстом, больше чем политическим или философским?



4. Чарльз Хинтон. Тессеракты
Фронтипис из кн.:
Hinton C.H. The fourth dimension.
London, 1906

Л. Х.: Нет, я бы не стала этого утверждать. Но то, что мы действительно пропустили, так это пристрастие художников начала века к миру невидимого. Внимание к Эйнштейну заслонило нам факты о влиянии открытия электронов или радиоактивности. Погрузившись недавно в творчество Боччони, я была поражена тем, насколько он хорошо был осведомлен о феномене броуновского движения, волновых частицах и проч. И здесь важно учитывать две стороны: и историю науки, и историю оккультного знания. Они были в этот период очень тесно взаимосвязаны. В этом отношении эфир, представление об эфире, является очень интересным предметом изучения в историко-культурном смысле.

Даже философия длительности Бергсона во многом определялась этим интересом человека XIX столетия к эфиру. Через Бергсона этот интерес получил дальнейшее распространение, размыкая границы Европы, России, Америки. Очень важен в этом смысле берлинский журнал *Die übersinnliche Welt* — это был настоящий интернет рубежа XIX–XX столетий, ежемесячное издание с командой переводчиков, которые своими публикациями создали, можно сказать, сообщество. Там публиковались материалы по оккультизму, переводились статьи Луи Дарже и печатались его фотографии. (Ил. 3.) Постоянным читателем журнала был, в частности, Кандинский.

К. Д.-К.: Как вы считаете, эти два взгляда на мир — физический, научный, и оккультно-мистический — были тесно переплетены друг с другом в начале XX столетия? Можно ли сказать, что художники считали себя своего рода медиумами, или трансляторами, синтеза этих двух сфер мировоззрений, так что искусство понималось как объективная репрезентация мира, может быть, даже в смысле того нового реализма, о котором вещал Малевич?

Л. Х.: Я думаю — вы совершенно правы. В символистскую эпоху возникает устойчивый образ художника-визионера, который лучше видит, лучше понимает реальность. В 1891 году Альбер Орье пишет о Гогене в неоплатонистском духе, чтобы оправдать способность Гогена видеть сквозь сущность. А несколькими годами позже Вильгельм Рентген открывает X-лучи, которые подтверждают идею видения скрытой от глаз реальности. Художники теперь наделяются способностями ясновидцев, способных открывать то, что я бы назвала метареальностью, не видимой обычному человеческому взгляду. Это очень важный момент свободы, благодаря которому стало ясно, что ранее доминировавший взгляд на окружающий материальный мир является далеко не полным и не совершенным, что он — лишь часть перспективы.

К. Д.-К.: Мне кажется, важным отметить и то, что открывшаяся свобода маркировала новую социальную функцию художника, который, находясь теперь в роли самосознающего визионера, в каком-то смысле почувствовал себя независимым от рынка.

Л. Х.: Да, несомненно, Кандинский, Малевич и даже кубисты были глубоко укоренены в символистской эстетике и проникнуты этой новой ипостасью. Но я была поражена, читая письма из архивов Робера и Сони

Делоне, а также Кандинского в Париже, насколько они были взволнованы этим новым чудесным видением мира и вместе с тем сколько им приходилось тратить времени на то, чтобы продать свои картины. Или, например, ожидая найти в письмах Кандинского к Делоне, а также Клее и Марка к Делоне какие-то философские соображения, я наталкивалась на жалобы друг другу, что все они не могут найти средств на покупку картин Анри Руссо.

К. Д.-К.: Возвращаясь к научным и квазинаучным контекстам искусства модернизма, хотелось бы узнать, как, скажем, теории четвертого измерения или практики оккультизма реагировали на современное искусство и на то, как оно репрезентировало их идеи?

Л. Х.: О, реакция была довольно интересной. Успенский, скажем, критиковал русских футуристов во втором издании «Четвертого измерения» 1914 года за то, что они думают, что занимаются четвертым измерением, но на самом деле не проводят никакого серьезного изучения этого вопроса. Он был довольно консервативных взглядов. Чарльз Хинтон, прославившийся своими цветными кубами (ил. 4), не знал о том, насколько востребованными окажутся его теории гиперкуба в сфере философии и искусства. А ведь в первые два десятилетия XX века его имя было намного известнее, чем имя того же Эйнштейна. А вот Клод Брэндон был, пожалуй, ближе всех других современной художественной сцене. Он знал Альфреда Штиглица и Джорджию О'Киф — в 1920-х они жили в одном отеле в Нью-Йорке. Философы и исследователи оказываются совсем нечасто авангардными в смысле искусства.

К. Д.-К.: А сказывалось ли художественное влияние на представителей научного мира и оккультизма позднее?

Л. Х.: Мне известно, что у Нильса Бора была коллекция работ Метценже. Историк Артур Миллер писал об этом. Кстати, в своей книге «Эйнштейн, Пикассо» Миллер рассуждает о прямом влиянии Пуанкаре на Пикассо, а также делает последнего своего рода учеником Мориса Принса. Такое упрощение, конечно, лично меня разочаровывает в этой книге. Вообще, она скорее утверждает сложившиеся стереотипы, чем разрушает их. Но, возвращаясь к Вашему вопросу, я не знаю каких-либо других примеров. Но еще я хотела бы сказать о том, что в конце XIX века наметилось интересное сближение восточной философии, в частности буддизма, и современных научных представлений,



5. Антон Джулио Брагалля
Смена позы. 1911
Серебряно-желатиновая печать
12,8 × 17,9

например, о том же гиперпространстве. Это как раз отражено у Брэгдона. Или упоминание Сведенборга в статьях Орье, когда он рассуждает о Гогене. Так, идеи четвертого измерения и теории эфира прекрасно соответствуют оживлению традиций идеалистической философии.

К. Д.-К.: Современное искусство тем самым создавало новую универсальную форму синтеза материализма и идеализма?

Л. Х.: Да, они преодолевали дуализм. Так, Кандинский рассуждает о духе и материи как о своеобразном континууме — о духе как об усовершенствованной материи и материи как духе в потенции. Эфир также мыслился как явление материально-духовное. В своей замечательной

книге «Средневековый модернизм» Александр Нагель рассуждает о принципе диафании. Немецкие теоретики размышляют о медиа как о медиуме в самом широком смысле, и в их поле в том числе попадают спиритические медиумы. Так что современные исследования во многом способствуют преодолению такого дуализма.

К. Д.-К.: Что для модернистских художников было более определяющим — дематериализация видимого и чувственного, или, наоборот, материализация невидимого и сверхчувственного?

Л. Х.: Я думаю, и то и другое одновременно. Скажем, идея материализации эфира, которая отразилась в размышлениях Кандинского. Примечателен в этом отношении недавно изданный сборник футуристических манифестов под редакцией Кристины Поджи и Лоуренса Рэйни, который дает совершенно новое представление о понятии «медиума», встречающемся в текстах манифестов. В первом издании манифестов 1971 года, подготовленном Умбро Аполонио, слово «медиум» было интерпретировано как художественная техника — живопись, скульптура, рисунок. То есть раньше никто не хотел признавать влияния спиритуализма на футуристов. Впервые на это обратила внимание Марианна Мартин. В 1971 году Джермано Челант в журнале *Art Forum* написал статью об оккультизме в искусстве футуристов. Лучано Кесса еще подробнее рассуждает об этом в своей недавней книге о Луиджи Руссолю.

К. Д.-К.: Говоря о футуризме, я вспоминаю фотографии Брагалля, которые очень напоминают снимки XIX века, сделанные в научных целях. (Ил. 5.)

Л. Х.: Да, совершенно точно. Как раз теме фотографии и невидимого была посвящена выставка 2008 года *Brought to Light* в Музее современного искусства Сан-Франциско.

К. Д.-К.: Насколько характерен именно для эпохи модернизма синтез оккультизма и науки? Или мы можем найти соответствующие параллели в другие периоды, скажем в эллинизме, в эпоху Ренессанса, может быть, в наше время?

Л. Х.: Здесь я бы возвратилась к началу нашей беседы. Я усматриваю такой параллелизм между началом и серединой века прошлого и началом нынешнего. Даже переиздание в 2013 году издательством The MIT Press моей книги о четвертом измерении и неевклидовых

геометриях в модернистском искусстве свидетельствует о новом витке интереса к этим идеям. В Нью-Йорке 1960-х все зачитывались трудами Успенского и Гурджиева. А ранние видеохудожники читали книгу Ричарда Бака 1901 года «Космическое сознание». Поскольку я начинала как медиевист, я могу сказать, что есть и очень близкие параллели между Средневековьем и современностью. Я бы также вспомнила недавно умершего художника Пола Лэффоли, который был близок Уорхолу в 1960-е, — по ночам он любил смотреть статические заставки по телевизору, был очень погружен в спиритизм. Он и его картины — это буквальное воплощение оккультных традиций. Долгое время его произведения были совершенно не востребованы, а теперь одна за другой выставки, дилеры и прочее. (Ил. 7.)

К. Д.-К.: Мне кажется, то же самое можно сказать и о Хильме аф Клинт, выставки работ которой открываются чуть ли не каждый год. (Ил. 6.)

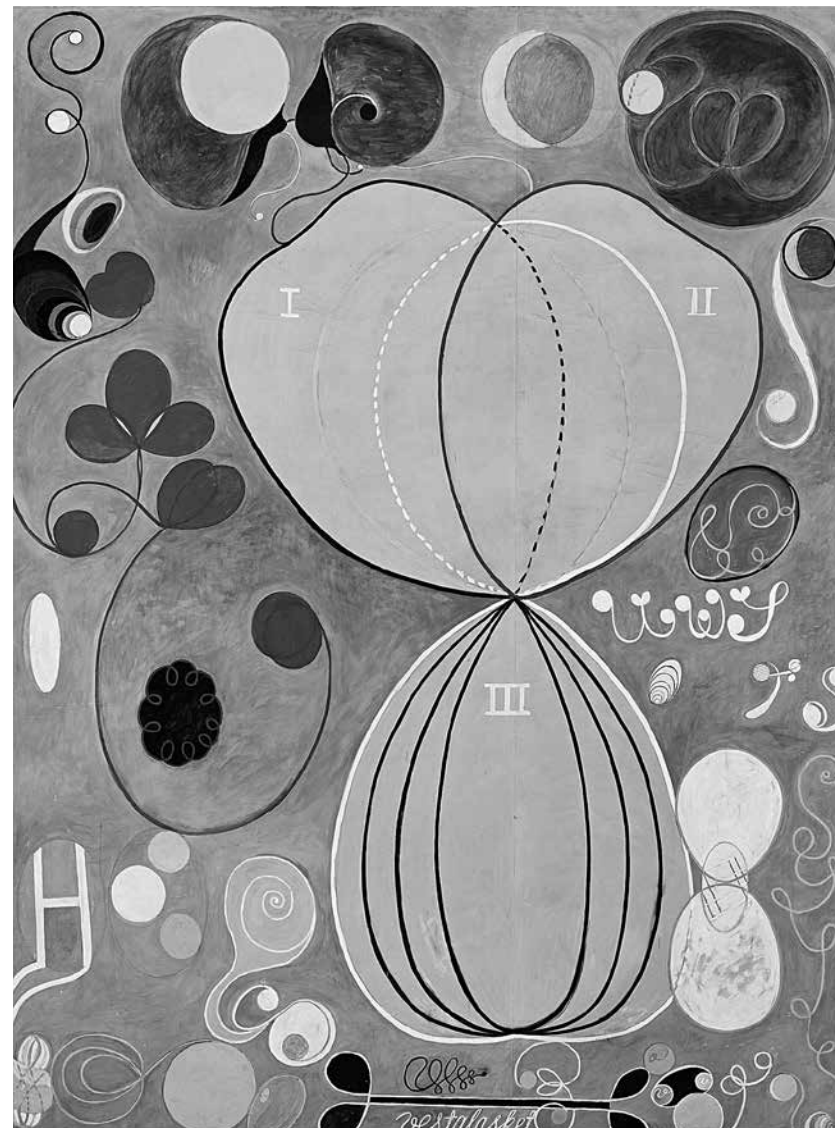
Л. Х.: Да, совершенно верно.

К. Д.-К.: Возможно, несколько некорректный вопрос: как вам кажется, в чем отличие Кандинского от Клинт именно в смысле репрезентации теософского мировоззрения? Можно ли назвать Клинт в отличие от Кандинского своеобразным иллюстратором теософских идей?

Л. Х.: Да, я, конечно, согласна с этим. Но я бы уточнила, что ее работы хотят видеть как своего рода мистические откровения, тогда как она была хорошо знакома с научно-популярными изложениями научных оккультных теорий. Спиритуализм, так же как и теософия, да и антропософия, как теперь это хорошо видно, были продуктами своего времени. Спиритуалисты в отличие от теософов искали рациональные и точные материальные основания, вроде эфира. Интересно, что в библиотеке Кандинского была знаменитая в свое время книга «Анимизм и спиритизм» Александра Аксакова, как и многие другие книги по спиритизму.

К. Д.-К.: И все же, справедливо ли считать Клинт одной из родоначальниц абстрактного искусства? Не стоит ли проводить различие между этими двумя «абстракционизмами»?

Л. Х.: Несомненно, стоит. Интересно, что в Швеции Клинт никак не ассоциируют со Стриндбергом, Мунком, хотя все они были продуктами своей эпохи.



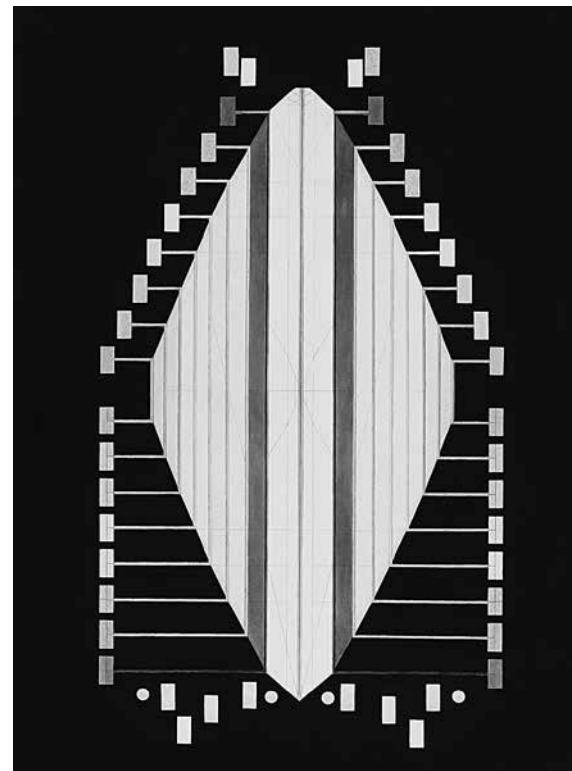
6. Хильма аф Клинт. Десятка крупнейших. Взрослость. Группа IV, № 7 1907. Бумага, масло, темпера. 328 × 240 Частное собрание



7. Пол Лэффолли. *Mind-Body Alpha*. 1989
Хост, масло, акрил, винил. 187 × 187
Courtesy: Kent Fine Art, New York

К. Д.-К.: Поскольку мы с вами заговорили о региональных особенностях, было бы уместно задать вопрос о специфике репрезентации четвертого измерения или оккультных идей в русском авангарде. Или все-таки этот язык репрезентации более или менее универсальный?

Л. Х.: Мне очень повезло, что в тexasском Остине, благодаря моему коллеге Джону Боулту, я познакомилась с совершенно не известными тогда русскоязычными текстами. Отвечая на вопрос, я в первую оче-



8. Кристина Эдлунд. *Аспекты растения и человека*. 2016. Бумага, акрил, пигмент из крапивы, зверобоя, махагона, индиго, облепихи и марены. 77,5 × 59,5
Courtesy: Magasin III Museum & Foundation for Contemporary Art, Стокгольм

редь назвала бы Михаила Матюшина, который сделал публикацию в журнале «Союз молодежи», в которой он сравнивал фрагменты книги Метценже и Глеза «О кубизме» с выдержками из Успенского. Это очень интересный момент, потому что Матюшин делает акцент на мистицизме, который практически незаметен в книжке Глеза и Метценже, больше сконцентрированной на рационалистических и математических идеях. При этом в Париже оккультизм играл значительно более важную

роль, чем это считалось ранее. Так, Марсель Дюшан очень интересовался наукой и оккультизмом, но был совершенно чужд всякому мистицизму. Вообще, восприятие четвертого измерения в искусстве — это, своего рода, лакмусовая бумажка.

К. Д.-К.: Каким образом находят отражение оккультные теории и «технологическое воображение», если использовать лексику футуристов, в современном искусстве? Что изменилось с эпохи модернизма? И можно ли представить подобную вашей книгу, но написанную на материале современного искусства?

Л. Х.: Я думаю, это возможно. Цифровые технологии дают возможность моделировать новые виды реальности, как это делает Маркос Новак. Или, например, кураторы Стамбульской биеннале искали акварели, на которых были бы запечатлены мыслеформы, чтобы включить их в экспозицию. Затем их хотели продемонстрировать на Венецианской биеннале. Правда, в конечном счете их выставили в Чикаго, а нашли в Индии. Или еще один пример: шведская художница Кристина Эдлунд, чья выставка недавно прошла в стокгольмском музее и фонде Magasin III, — она делает потрясающие работы, основанные на знании как современных научных теорий, так и теософии. (Ил. 8.) Есть целый ряд художников, работающих с моделированием новых измерений.

К. Д.-К.: Но в отличие от того, что было сто лет назад, сегодня научные достижения с трудом понимаются современниками.

Л. Х.: Нет, сегодня, легче. С 1920-х по 1970-е годы теория относительности и квантовая физика получили такое развитие, что неспециалист уже ничего не мог понять, а математики и физики бились над одними и теми же уравнениями. А вот в начале 1980-х, когда возникли гипотезы о черной дыре, потом — о темной материи, а еще позже — теории струн и прочем, появились популярные изложения этих открытий, которые освещаются, например, в специальной рубрике *New York Times*. По крайней мере, в США. И то, что физики многое не могут объяснить в этих гипотезах, создает сегодня свободу и очень привлекательное ощущение тайны.

К. Д.-К.: В какой мере ваша следующая книга, над которой вы сейчас работаете, — «Энергии модернизма» (*The Energies of Modernism: Art, Science, and Occultism in the Early 20th Century*) — будет отличаться

от книги о четвертом измерении и неевклидовых геометриях? И насколько ваши взгляды с того времени изменились?

Л. Х.: Раньше я считала необходимым ставить под сомнение влияние Эйнштейна и теории относительности на Пикассо и кубизм и, в целом, оставалась в границах проблематики четвертого измерения, но ничего не знала об эфире или развитии науки в начале XX столетия. Впервые я пришла к этому, работая над книгой о Дюшане. В новой книге совсем мало внимания будет уделено четвертому измерению, меня прежде всего интересует то, как искусство реагировало на теории эфира и другие научные концепции своего времени. Но я должна сказать, что четвертое измерение и эфир — это два тайных знания о невидимой реальности, которые доминировали в культуре начала прошлого столетия. В «Энергии модернизма» будут главы о французском искусстве, кубизме, Дюшане, Купке, Боччони, Кандинском, Малевиче и о 1920-х годах в целом. В то время было довольно много резонансных теорий, которые противопоставляли себя теории относительности, и, в частности, множество книг — особенно во Франции — об эфире, о связи, о вибрационных волнах. Я думаю, все они намного больше повлияли на художественное воображение, чем теория относительности. За исключением, впрочем, кинетического искусства, в котором актуализировалась связь времени и пространства.

К. Д.-К.: Можно сказать, вы пишете две истории: историю искусства и историю забытой или недооцененной науки.

Л. Х.: Да, именно. Моя книга «Дюшан в контексте» — это две истории: история науки и история того, как Марсель Дюшан в своем творчестве откликался на новейшие научные открытия. В отношении России я бы отметила прекрасный двухтомник Александра Вучинича «Наука в русской культуре», который долгое время оставался единственным источником по истории популяризации различных научных концепций, в частности радиоактивности. Но сейчас мне необходимо познакомиться с новейшими работами по истории российской науки. Я знаю, что очень многие историки науки сейчас занимаются исследованиями физики эфира, и мне хотелось бы найти специалиста именно в области российской науки. В Одессе существовало издательство «Матезис», которое издало перевод «Мирового эфира» Оливера Лоджа, а также перевести работы Гюстава Лебона, Резерфорда, Содди, Рэмзи... Не случайно Бенедикт Лившиц в «Полутораглазом стрельце» говорил о теориях

Николая Кульбина как о «винегрете» из Пикассо, Бергсона и Рэмзи. Сейчас мало кто помнит, что Рэмзи был партнером Резерфорда и активным пропагандистом теорий радиоактивности. Все это дает возможность нового прочтения комментариев, скажем, Малевича, который был частью той же культуры. И тогда становятся самими собой разумеющимися его знаменитые слова о том, что вещи исчезнут как дым и что нельзя доверять природе, как мы ее видим. Или, например, Джон Боулт, когда работал с архивом Матюшина в Пушкинском доме и, в частности, изучал его библиотеку, выяснил, что круг Кульбина, Матюшина, Гуро был очень увлечен историей алхимии, о чем пишет Нина Гурьянова. Но важно понимать, что это было не просто каким-то эзотерическим, тайным знанием, а обсуждаемой темой. То же самое с текстами, посвященными радиоактивности, выходящими в 1910-х годах в переводах, например книг Фредерика Содди, в которых радиоактивность понимается как трансмутация, как своего рода алхимический процесс. То же самое с Марселем Дюшаном, который, увлекаясь алхимией, якобы читал только старинные книжки с символами. Нет, это было злободневной темой в Париже, где в то время алхимическое общество было очень активным, и художники были хорошо знакомы с этими теориями. Глубинное изучение контекстов позволяет лучше понять образ мыслей художников. Если говорить о русском авангарде, то это будет новый этап в его изучении. Раньше исследователи, по крайней мере американские, не имели представления о том, что художники русского авангарда знали о науке, но сегодня знание таких контекстов дает возможность понять, почему модернизм был таким поразительно интернациональным и цельным явлением. Интерпретации различаются, произведения различаются, но почва общая. Я лишний раз убедилась в этом, когда сейчас смотрела на великолепные картины Ларионова в Третьяковской галерее и слушала на сарабьяновском конгрессе замечательный доклад Екатерины Бобринской «Михаил Ларионов: лучизм и лучистая материя».

К. Д.-К.: Ждет ли нас в будущем переоценка модернистского искусства?

Л. Х.: Мне бы очень хотелось на это надеяться. Если считать выставку в Музее современного искусства в Нью-Йорке мерилем понимания модернизма, то, скажем, на огромной экспозиции 2013 года «Изобретая абстракцию» (*Inventing Abstraction, 1910–1925*) единственным культурным контекстом оказалась музыка, больше ничего. Никакого

окультурного контекста. Куратору этой выставки (Ли Диккерман. — *Примеч. ред.*) эта тема была совершенно неинтересна. Это была упущенная возможность, так как из-за нивелирования контекста ничего нового из материалов этой выставки узнать не удалось. Когда о Марселе Дюшане говорят как о постмодернистском художнике, ну что ж... Он жил все-таки в ту эпоху, и тот модернизм, который мы раньше не знали, был более широким. А постмодернизм — это реакция на очень узкое понимание модернизма.

К. Д.-К.: Тем самым в будущем нас, видимо, ждет переосмысление как модернизма, так и постмодернизма.

Л. Х.: Абсолютно верно. Для изучения модернизма главное — работать на стыке различных дисциплин. Если история искусств будет теснее соприкасаться с историей науки и историей религий, то искусствоведение от этого только выиграет. Конференция «История искусства и отвергнутое знание» — это идеальный пример такого взаимодействия. Мы должны быть столь же открытыми, как были художники, которых мы изучаем.