

Алексей Курбановский

Русское поле экспериментов. Фантастические тексты; «биосоциальный проект»; картины П. Н. Филонова

Современные исследователи отмечали, что П. Н. Филонов с юных лет испытал влияние культуры развлекательных зрелищ, демонстрировавших «модифицированное тело» — шоу дикарей и монстров. В статье такое понимание дополняется параллелями с массовой фантастической литературой начала XX века, обыгрывавшей тему телесной трансмутации; предлагаются возможные текстуальные прототипы некоторых мотивов; высказывается эвристическая гипотеза о близости художника маньеризму, заново открытому и актуализованному в искусствознании 1920-х годов. Искусство мастера постулируется как наиболее адекватное «иконологическое обеспечение» биосоциального проекта революции по «выращиванию нового (улучшенного) человека».

Ключевые слова:

«готическая» литература,
биология, тело, монстр, эксперимент,
маньеризм, евгеника,
биосоциальный проект, «новый человек».

*...Во-первых, прочел я «Вампира — граф Дракула».
Читал две ночи и боялся отчаянно.
А. А. Блок (1908) [4, с. 66]*

В своем удивительном романе 1897 года Г. Дж. Уэллс так описывает посмертное *визуальное проявление* человека-невидимки: «...Все увидели нечто вроде руки, слабой и бледной, как будто сделанной из стекла... Начиная с рук и ног, и постепенно, расползаясь по всему телу до жизненных центров, продолжался этот странный переход... Прежде всего показывались маленькие белые вены... затем уже стекловидные кости и сложные артерии; потом мясо и кожа — они принимали сначала вид легкой туманности, но быстро тускнели и уплотнялись» [44, с. 255–256]. Если воочию представить описанную сцену, то, в дополнение к очевидным патологоанатомическим ассоциациям, у ценителя русского авангарда вполне могут возникнуть в памяти картины П. Н. Филонова: это, например, полупрозрачная «Живая голова» (1923)¹, «Люди (мозаичный фон)» (1930; ил. 1), «как будто сделанные из стекла», или «Человек (профиль)» (1930-е; ил. 2), где полуфигура уже «потускнела и уплотнилась». Доскональное знание (и применение) анатомии было предметом особой гордости мастера (ил. 3); такие параллели возникали и у рецензентов, оценивавших его раннюю живопись: «Г. Филонов — у того трюк хирургический: ободрана кожа с красно-синих фигур, дан противный рисунок из анатомического атласа...» — писалось о выставке «Союза молодежи», где впервые был показан «Пир королей» (1913) [10, б. п.].

«Биологический акцент» привнес в позитивистскую мысль Ч. Дарвин. Эволюционная теория превратила человека из «венца творения Божия» — во всего лишь звено многотысячелетнего развития живой

¹ Все упоминаемые в тексте работы П. Н. Филонова хранятся в Государственном Русском музее.

материи. «Прежде старались создать чувство величия человека тем, что указывали на его Божественное происхождение; теперь этот путь запрещен: у входа на него поставили обезьяну... и она внушительно скрежещет зубами, как бы желая сказать: не смей идти по этой дороге!» [33, с. 36] — издевался Ф. Ницше в «Утренней заре» (*Morgenröthe*, 1881). После потери уникальности *Homo sapiens* можно было гипотетически допустить возможность эволюции других жизненных форм — что и было «разыграно» рядом писателей рубежа XIX–XX веков. Подобная литература не заботилась о языке и экспериментах стиля: задачей было эффектно оформить содержание, дабы поразить/развлечь читателя; поэтому неудивительно, что ныне ее принято проводить «по ведомству» массовой культуры. Угрозу господству человека можно было углядеть и буквально под ногами (Г. Дж. Уэллс. «Империя муравьев», 1901; рус. пер. 1907), и над головой. «...Колокол был светло-розового цвета, с нежно-зелеными отливами, и настолько прозрачен, что только очертания его обрисовывались на темно-синем фоне неба. Он весь пульсировал, слабо, но ритмически; от него свешивались вниз два длинных зеленых щупальца, медленно раскачивающиеся взад и вперед. <...> Я видел, что чудовище настроено враждебно. Недаром оно так вдруг побагровело. Расплывающиеся выпуклые глаза, все время обращенные на меня, были холодно-безжалостны» (А. Конан Дойль. *Horror of the Heights*, 1913 [24, с. 12–13]).

Далее, согласно законам развлекательного жанра, следует поставить всевозможных «противоестественных тварей» — искусственных, мистических, пришедших со звезд. В данном тексте нас будут интересовать экспериментальные и монструозные тела, подобные тем, какие конструировал хирург-вивисектор Г. Дж. Уэллса («Остров доктора Моро», 1896; рус. пер. 1901). Тут же где-то недалеко — и «белые человечки» А. Мейчена (*The White People*, 1904), и, скажем, «люди-кошки» А. Блэквуда (*The Ancient Sorceries*, 1908). Последнее — ведь тоже про Филонова: вспомним его многочисленных животных с «человечьими чертами» (1923; 1930). Венчает данный ряд «космическая жуть» Г. Ф. Лавкрафта (*The Call of Cthulhu*, 1928); вот изваяние «древнего бога Ктулху»: «[Статуэтка] изображала монстра, очертания которого смутно напоминали антропо-



1. Павел Филонов. *Люди* (мозаичный фон). Середина 1930-х
Холст, масло. 97,5 × 73,5
Государственный Русский музей



2. Павел Филонов. *Человек* (профиль). Середина 1930-х
Бумага, дублир. на оргалит,
масло. 63,5 × 40,5
Государственный Русский музей

идные, однако у него была голова осьминога, лицо представляло собой массу щупалец, тело было чешуйчатым, гигантские когти на передних и задних лапах, а сзади — длинные узкие крылья» [26, с. 19]². А вот описание монстра, доступное советскому читателю: «...Под крыльями из натянутой на костях перепонки есть гибкие змеиные руки... Ноги с крючковатыми когтями... Зевнул, открыв беззубый рот, окруженный роговым наростом в виде широкого и короткого клюва» [21, с. 43, 47–48]. Думается, обоих чудовищ можно возвести к «портрету» Люцифера в романе М. Г. Льюиса «Монах» (1797): «Пальцы на руках и ногах завершались длинными когтями... За плечами у него колыхались два черных крыла, а вместо волос на голове извивались живые змеи» [27, с. 334]; змеи сменяются щупальцами (позже появляются и «змеиные руки»,

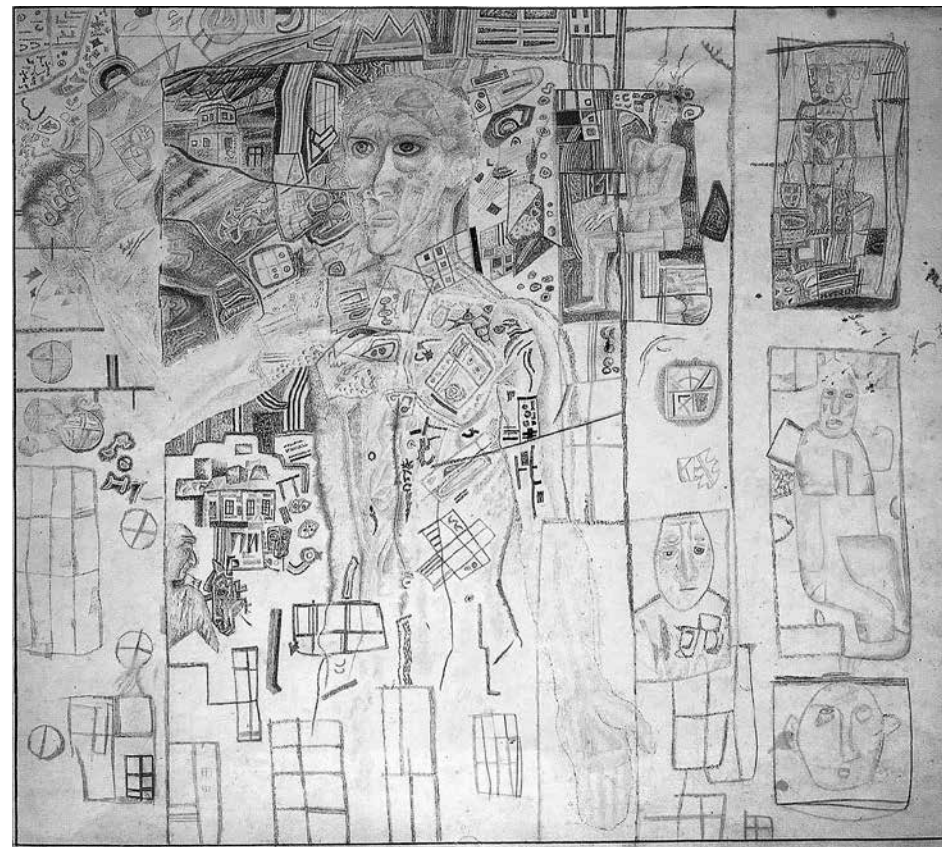
2 В раннем переводе П. Лебедева знаменитый монстр еще не обрел свое «каноническое» имя.

и осьминожий клюв)³. Кроме религиозно-этических коннотаций мы обнаруживаем преемственность фантастической литературы начала XX века (именуемой «литературой ужаса») — от «черной», готической традиции международного романтизма.

Одно из влиятельных прочтений «готического» сочинения в начале XX столетия было предложено З. Фрейдом в статье «Зловещее» (*Das Unheimliche*, 1919; иногда переводится: «Жуткое»). Интерпретируя рассказ Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек» (1817) с позиций психоанализа, Фрейд объясняет «зловещее/жуткое» как «возвращение репрессированного Другого»; возникает образ двойника (например, «ожившей куклы»). Мотив двойничества у Филонова прослеживается начиная с ранней квазисимволистской картины «Герой и его судьба» (1910; с отголоском ницшеанской *amor fati*). В ряде работ маэстро, вероятно, проецировал/выращивал собственного Другого: от «Победителя города» (1914–1915) до «Головы I–II» (конец 1930-х). Далее мы убедимся, что «зловещее противостояние» господствующего — подавленного может быть многократно отмечено и в конкретных вещах, и в творческой концепции создателя «аналитического искусства».

«... Это был воск с механизмом внутри — это были вы, — вы спали, дышали и улыбались. Я заплатил за вход десять центов... Как вы ушли из Глен-Арроля, почему очутились здесь — я не знаю, но я постиг тайну вашего механизма» [15, с. 155]. Герой «Серого автомобиля» А. С. Грина — возможно, в горячечном бреде — полагает, что его собеседница суть восковой манекен, зловещий *Doppeldänger* («воск капает с прекрасного лица вашего»). «...Манекен намекает на истолкование тела (в первую очередь женского) как товара; — и одновременно автомат [*automaton*], дополняющий его в репертуаре сюрреалистских образов, намекает на переосмысление тела (в первую очередь мужского) как машины... Машина и товар демоничны, ведь оба означают зловещее неразличение жизни и смерти <...> ... Связанные с разными производственными отношениями и социальными формациями, эти фигуры создают разные аффекты. Предварительно можно указать на различие между аурой рукотворного объекта, куда вписаны человеческий труд и желание, и лоском фетишистской машины... где следы производства скрыты

3 Наблюдение касательно облика «Ктулху» см.: [68, р. 73]; автор данных строк позволил себе дополнить параллель примером из фантастической литературы, доступной отечественному читателю 1920-х годов.



3. Павел Филонов. *Анатомия*
Середина 1920-х
Бумага, акварель. 43,2 × 48
Государственный Русский музей

или стерты» [59, pp. 126–127]. Подчеркнем: мотивы жуткого, искусственного создания (популярные и в мистике Серебряного, и в индустриальном XX веке) — также и фрейдистская, и сюрреалистская ассоциации — все имеют отношение к мышлению и работам П. Н. Филонова.

В 1920–1930-е годы декларировалась официальная установка на «создание нового человека»; нередко этакое творение понималось

физиологически. Если у героя-англичанина, уэллсовского д-ра Моро, хирургия потерпела неудачу, то от Советской России можно выдвинуть профессора Ф. Ф. Преображенского («Собачье сердце» М. А. Булгакова, 1925), чья *вивисекция* увенчалась триумфом. Не забудем здесь и удачливых хирургов А. Р. Беляева («Голова профессора Доуэля», 1924; «Человек-амфибия», 1928). Правда, эксперименты могли привести и к конфузу: так, герой А. Мейчена (*The Novel of the White Powder*, 1895) употреблял «не тот порошок» — в итоге быстро превратился в некую полужидкую органическую массу («но ведь и это *филоновицина!*» — мог бы сказать знаток).

«[Человеческое] тело, как обнаружил Дарвин, было таким же палимпсестом, что и земля, — пишет современный автор, — чем-то вроде нерегулярной, бессистемной, неполной, полустертой записи его собственной истории — о смене [жизненных] условий и их влиянии на складывающуюся форму, о приобретенных и позабытых привычках... о развитых и подавленных инстинктах, о меняющихся сродствах и отклонениях. Чтобы “прочитать” тело таким образом, надо было срочно пересмотреть известные метафизические установки, некогда регулировавшие его целокупность и интегральность» [64, р. 91]. Все это можно спроецировать на *образ тела* в искусстве, его радикальные трансформации в начале XX века.

В «основе» тела-палимпсеста у П. Н. Филонова лежали: анатомические пособия Академии художеств; «скифские каменные бабы» и дымковская игрушка, популярные у примитивистов (ранняя «Масленица», 1913–1914); амортизированные ницшеанские идеи о *сверхчеловеке*; наконец, естественно-научный дискурс рубежа XIX–XX веков (мастер писал: «...биологические, физиологические, химические и т. д. явления и процессы органического и неорганического мира, их возникновение, претворение, преобразование, связь, взаимосвязь, реакции и излучения, распада, динамика и биодинамика...» [47, т. II, с. 161]). В подобном многослойном текстуальном конструкте, как представляется, уготовано место и для сенсационной «готической» фантастики. «...Вам известно, что нас окружают зловердные излучения... Я исследовал деятельность сил зла в химических реакциях, в росте и увядании деревьев, цветов, распадения минералов. Я чувствую эти силы в процессе физического раз-

ложения, равно и в аналогичных ментальных и моральных процессах» [69, р. 25]. Как следствие, могли происходить всяческие пертурбации и транспозиции: оккультно-спиритические, космические, генетические и социально-биологические (телесная *инакость*).

Павел Филонов — городской ребенок, с юных лет открытый влияниям массовой культуры, в том числе бульварной литературы и развлекательных зрелищ (зоопарк, цирк, паноптикум, «шоу дикарей и уродов»). Это обозначалось критиками как культурный опыт *монструозного*; так, Дж. Боулт пишет о «тяге художника к разного рода уродам и монстрам <...>. Об отнюдь не поверхностном знакомстве Филонова с сумеречным миром уродов и калек говорят его визуальные и словесные отсылки к жертвам Первой мировой войны и гражданской войны в Испании, к телесным наказаниям и пыткам...» [7, с. 63–64]. Американский исследователь перечислил и описал места в Петербурге-Петрограде, где в начале XX века были доступны «зрелища трансформированных тел/монстров»: Зоологический музей, Кунсткамера Петра Великого, а также частные балаганные «паноптикумы» (например, «Музей Вильгельма Винтера», где находились «Сидящий Бык⁴, Зулус, Нубиец, Эскимос, подлинная мумия — а также живой Кошмар» [7, с. 63–64]). Филонов в зрелые годы называл себя «художником-исследователем», подчеркивал научный базис своего «аналитического метода». Возможно, в подсознании у него крылось желание разграничить экспериментальное тело, выращиваемое в его картинах, и профанного «зловещего двойника», восковую куклу (*Doppeldänger*) из уличного балагана.

Филонову довелось жить и творить на сломе эпох, когда пришедшая к власти большевистская иерархия вынуждена была ориентироваться на широкие массы мало- или совсем не образованных людей, поэтому требовала в первую очередь *понятного* искусства, в агитационных, наглядно-толкуемых формах. На фоне развенчания религии, воспоминаний о *магии* городских массовых зрелищ (и, возможно, о «фантастических» текстах), перед лицом эксплицитно сформулированной социальной задачи, — Филонов, как кажется, вписывается в рамки *паноптизма*: представления о «всевластии взгляда» и критически-дисциплинарных задачах *визуальной демонстрации*; вот что писал М. Фуко: «Вотчина паноптизма... — вся нижняя область, область иррегулярных

4 Sitting Bull — индейский вождь.

тел с их деталями... разнородными силами, пространственными отношениями; здесь требуются механизмы, которые... делают видимым, записывают, различают и сравнивают» [50, с. 305]⁵. Паноптикум Филонова — *привилегированное место* (М. Фуко) обнаружения сущностного/потаенного, «познания нутра»; беспощадно-исследовательский пафос художника созвучен интенциям психоанализа, характерологии, бихевиоризма и других «наук о человеке» начала XX века. Но фантастические эксперименты над телом описывались и в «готической» прозе.

«В наиболее распространенной форме готический *топос* — это монструозное тело *à la* Франкенштейн, Дракула, Дориан Грей, Джекилл/Хайд; в своей жанровой форме готическая [литература] есть подрыв реализма и вообще любой видовой чистоты. Это пугающий прорыв монструозного... и одновременно нарратив, ставящий под сомнение само понятие жанра», — замечает проницательный критик [62, р. 11]. «Подрыв реализма» суть общее место модернистского искусства начала XX века; применительно к Филонову следует выделить два аспекта. (1) Разложение сюжетного рассказа: даже в ранних квазидекадентских опусах картина трактуется как целостный *организм*, и все ее детали суть элементы сложной, многоуровневой метафоры; (2) утрата персонажами индивидуальной конкретики: имени, происхождения, прошлого и так далее. В ряде случаев автор дает картине уточняющее название («Конец [гражданской] войны», 1919–1920; «Формула петроградского пролетариата», 1920–1921), но оно не объясняет соотношения деталей. Вот почему практически все «персонажи» Филонова искусственны: *монструозны*; это относится, конечно, и к фигуративным вещам. Попробуем, например, вообразить, что в каком-нибудь лабораторном кубе из картины «Человек в мире» (1925) «абстрактный колобок» вдруг трансформировался в голову И. В. Сталина («Портрет И. В. Сталина», 1936).

Вероятно, центральная проблема, стоявшая перед Филоновым, — создание искусства, служащего революционному бытию и адекватного ему; то есть: *репрезентация* текущей политической ситуации в искусстве, с учетом как статуса пролетариата, так и уже достигнутой фазы модернизма. То есть не следовало ориентироваться ни на передвижников XIX века, ни на упрощенную агитацию/пропаганду. Можно допустить:

5 Выше автор говорит об «определенном, продуманном распределении тел, поверхностей, света и взглядов» [50, с. 295], что похоже на постановку учебного задания для художника.

Филонов разделял мнение, что человек «“по природе” своей является областью, проницаемой для патологических процессов и, следовательно, требующей вмешательства... полем значений, требующих дешифровки; местом процессов, скрывааемых специфическими механизмами; очагом бесконечных причинных зависимостей...» [50, с. 169]. Поэтому ряд произведений мастера — от «Казни (после 1905 г.)» (тушь, 1913) до «Обнаженной фигуры» (1925) и «ГОЭЛРО» (1930; два графических листа) — подобны упомянутому Фуко *гербариям*, демонстрационным стендам, с распластанными, как бабочки на булавках, «частными случаями».

Репрезентация пролетариата в культуре создала определенную традицию и, как это ни парадоксально, имела готический *монструозный* аспект. Так, критик-марксист Ф. Моретти доказывал, например, что *чудище* в романе М. Шелли «Франкенштейн» (1818) является олицетворением именно рабочего класса («Как пролетариат, монстр не имеет ни имени, ни индивидуальности... Как пролетариат, он — *коллективное* и *искусственное* создание... Ужас, порождаемый монстром, другими словами, суть ужас того, кто боится, что создал “своего собственного могильщика”» [67, р. 69]⁶). Вспомним, что в романе Г. Дж. Уэллса «Машина времени» (1895; рус. пер. 1901) в далеком будущем на поверхности Земли резвятся, как дети, прекрасные «Илои», — но есть и кровожадные подземные «Морлоки». «...Если бы долго могла продолжаться нечеловеческая эксплуатация пролетариата, загнанного... в подземные туннели, то он, без сомнения, мог бы выродиться в паукообразных людей, в образе ночных хищников охотящихся и мстящих своим бывшим угнетателям, пожирающих их как домашний скот» [19, с. 415]. Мотив вырождения (дегенерации) обрел тут классовый характер, — как в советском идеологическом детективе, книге М. С. Шагинян «Месс-менд, или Янки в Петрограде» (1923–1924), где наймит международного империализма итальянец (т. е. фашист) Грегорио Чиче деградирует до состояния *хищного животного*: «Милиционеры рванули, на минуту выпустив Чиче. В ту же секунду потрясающий вопль вырвался из тысяч уст. На стол прыгнул зверь с поднятым, как у кошки, хребтом. Он на четвереньках соскочил со стола в зал и понесся, едва касаясь пола, к выходу» [17, с. 290]⁷.

6 Ниже Дракула именуется «чувственно-сверхчувственным, как Маркс писал о товаре» [67, р. 73].

7 Первая книжная публикация 1927 года (в 1924 году роман печатался в виде отдельных выпусков).

Сравним описание дегенеративных членов: «Все, как один, не отрываясь, глядели на перепончатую оконечность, сильно распухшую в суставах, омерзительно цепкую и деформированную» («Месс-менд», 1924 [17, с. 288]). «Руки отличались цепкими пальцами и — странно сказать — на ладонях у них росла шерсть. Ногти были длинные и крепкие, очень острые на концах» («Дракула», 1897 [41, с. 17]). Это возвращает нас к рубежу XIX–XX веков, к истоку темы телесной трансмутации. «Дракула крадется, перевернувшись, по стене как бы самой “твердыни идентичности”; он — всегда за чертой, всегда пересекает границы (Транс-ильвания = через леса), ему хорошо знакома обратная сторона», — пишет новейший автор [62, р. 89]. Подчеркнем трансгрессивный пафос: нарушение как нормативных критериев, так и всех «измысленных» конвенций = канонов; это мы наблюдаем и в теоретических эссе П. Н. Филонова. «Напрасно реалистический фронт... прикрывается беспредметностью, яблоками, пространством, кубо-футуризмом, контррельефом, изобретением, пролетарием, башнею Татлина, логирует это философией беспредметности, анекдотом цвета. Анализ показывает, что везде одна и та же спекуляция “двумя предикатами реализма” да разница в орфографии реализма, но из-за них художник не видит целого мира явлений, жизни как таковой» [47, т. II, с. 88]. Кстати, Филонов будто предвосхищает аналогичную «селективность» сюрреалистов, которые пытались быть адекватными противоречивой «диалектике жизни» — и рассматривали явления как дополняющие друг друга. «Все это заставляет нас верить, что существует некая точка духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия. И напрасно было бы искать для сюрреалистической деятельности иной побудительный мотив, помимо надежды определить наконец такую точку»⁸.

Главное, в чем обнаруживается общность между сюрреалистами и Филоновым, — это *органика*, настойчивый интерес к живой материи/телу/физиологии (что отличается, скажем, от рассудочного интеллектуализма/спиритуализма супрематистов, конструктивистов, беспредметников). Дискурсивно в «палимпсесте органицизма» впечатаны и дионисийство, и «жизненный порыв» (*élan vital*), и «морфология ми-

ровой истории», и психоанализ. Во «Втором манифесте сюрреализма» А. Бретон указал: «...идея сюрреализма... не что иное, как головокружительное проникновение внутрь, в глубины нашего “я”... постепенное освещение затаенных мест, наряду с последовательным затенением других, не что иное, как настойчивое пребывание в запретных зонах...» [1, с. 302]⁹. Можно допустить, что такой подход одобрил бы Филонов, еще в 1928 году объяснявший: «Не так интересны штаны, сапоги, пиджак или лицо человека, как интересно явление мышления с его процессами в голове этого человека, или то, как бьет кровь в его шее через щитовидную железу и притом таким порядком, что этот человек неизбежно будет либо умным, либо идиотом» [47, т. II, с. 161–162]. Как раз на таком глубинном (анатомическом? фрейдовском?) уровне работают первичные инстинкты/влечения: «...в контрфорсы досознательного опыта бьется, следует признать, прежде всего стихия архаического, детского и эротического» [53; 203]. К перечисленным разновидностям *стихии* нужно добавить подмешанную во все три ипостаси «готическую отраву»: неартикулируемое «зловещее» (*Unheimliche*), *сmpax*.

Сюрреалисты считали готическую традицию одной из инкарнаций «чудесного» (*les merveilleux*), как это отметил исследователь: «...готические истории (Мэтью Грегори Льюис, Анна Радклифф, Эдвард Юнг) ... Энтузиазм [в их отношении] намекает на замысел, каковому втайне причастно сюрреалистское чудесное: вновь зачаровать расколдованный мир, капиталистическое общество, ставшее беспощадно рациональным» [59, р. 19]. Несколько упрощая (для наглядности), заметим: в Советской России, после разоблачения буржуазной культуры как «идеологической дремы» (О. М. Брик) и «фетишистической тайны» (Б. И. Арватов), на глазах Филонова, для «коммунистического заколдовывания» мира стало исподволь закладываться пролетарское чудо, «трудотанк экстра», по определению Б. И. Арватова. «Человек дан в основных движениях своего труда, в жестах своих эмоций, борющегося и побеждающего класса... — убеждал критик. — Так создается новый тип человека нового социалистического мира... конкретный, крепко стоящий на земле, среди земных вещей, коллективный творец своего героического бытия»

8 Бретон А. Второй манифест сюрреализма (1930); цит. по: [1, с. 290].

9 Ср. в удачном переводе С. Дубина: «...головокружительный спуск в глубины нашего существа — систематическое освещение потаенных мест этого глубинного Я и постепенное затемнение иных, слишком хорошо знакомых пейзажей, беспрепятственные вылазки в самое сердце этой доселе запретной для нас зоны» [53, с. 202].

[22, с. 86–87]. Советский критик гипостазировал нового хозяина жизни; он акцентирует такие его черты, как искусственность (тот «создается»), коллективность, ориентация на насилие (борьба и победа), земной (позитивный) материализм; но это те же характеристики, что ранее отмечались у креатуры Франкенштейна. Представляется, что именно Филонов полно отразил в своем творчестве экспериментальную, *монструозную* сторону «евгенического проекта» революции: попытку спроектировать, вырастить (средствами как науки, так и художества), «героических, чудесных людей» — на основе прогрессивных направлений новейшего биологического знания. «Источниками нового искусствоведения... явится “омоложение” Штейнаха и евгеника, новая наука об улучшении человеческой породы (в России проф. Кольцов) ...» [42, с. 37] — деловито записал пролеткультовский автор.

Но как раз трансформация/модификация человека обыгрывались в «фантастической/жуткой» литературе рубежа веков. «...Я позиционирую “готику” как в высшей степени новаторский жанр, — заявляет современный исследователь. —...Понимание человеческой идентичности претерпело глубокие перемены в эпоху *fin de siècle*, поскольку стали доступны новые способы вообразить и описать (не) человеческий субъект <...> лиминальный, нечистый, тошнотворный, гнусный, [он] изображался “готикой” рубежа веков в связи с материалистической философией XIX века и, в перспективе, XX» [64, р. 9]. Нестабильность социально-экономических, правовых и культурных, даже телесно-бытовых конвенций, вкупе с «риторикой уникальности» *строительства коммунизма*, делали революционную действительность непредсказуемой, «экспериментальной». Поэтому своеобразная *фантасмагория* стояла на повестке дня советской культуры. «Без “галлюцинации”, без “бреда” и “дичи” (с точки зрения стабилизированного мещанства), — восторгался критик, — не постичь “галлюцинации”, великого бреда современных войн и революций, не отобразить изумительный XX-й век, век социализма и, быть может, век мировой революции духа» [9, с. 239].

Органический подход констатируем в интерпретации мировой истории. «Есть расцветающие и стареющие культуры, народы, языки, истины, боги, страны, как есть молодые и старые дубы и пинии, цветки, ветки и листья... Есть многочисленные, в самой своей сути друг от друга

отличные, пластики, живописи... каждая с ограниченной жизненной длительностью... Во всемирной истории я вижу картину вечного образования и изменения, чудесного становления и умирания органических форм» [54, с. 20]¹⁰. — «Книга Шпенглера творение — следовательно организм — следовательно живое лицо. Выражение ее лица — выражение отчаяния, — отметил русский комментатор. Далее, о *монструозности* самого опуса: — ...Книга его убежденно и глубокомысленно смотрит в душу читателя характернейшей некоординированностью своих противоречий... Смотрит в мир своими раскосыми глазами»¹¹. Возможно, именно эта книга подтвердила для П. Н. Филонова глубоко личное ожидание «мирового расцвета»; его «живописные формулы» социально-исторических моментов будто отсылают к графам таблиц «сравнительной морфологии мировой истории».

Вспомним, что в развитии позитивистской мысли биолого-физиологический детерминизм хронологически сменил Марксову *политэкономическую* интерпретацию всемирно-исторического процесса. Еще во второй половине XIX столетия появились и «социальный дарвинизм», и антропология, и расовая теория. Представляется, что при исследовании творчества Филонова мы можем коснуться некоего *утопического биологического проекта*, подходами к каковому были и ницшеанская мечта (*Übermensch*, 1883), и, например, прозрение А. Бергсона об «изменчивых линиях, пробегающих через еще не отвердевшую материю» (*L'Évolution créatrice*, 1907)¹². Грандиозность подобных замыслов вполне коррелировала с беспрецедентной пролетарской революцией, создавшей первое в мире государство рабочих и крестьян. Тем более, что спасти человечество нужно было уже не только от «загнивающего» капитализма, буржуазного декаданса или кошмаров мировой войны, но, как мы уже поняли, — от *вырождения* в медицинском смысле.

10 Вышел и другой перевод, под ред. А. А. Франковского (Пб.: Academia, 1923). Отдельно издана глава «Философия будущего» (Иваново-Вознесенск, 1922). Все это — свидетельства интереса к книге.

11 Степун Ф. А.; см.: [36, с. 5, 16]. Опубликованный еще до полного перевода труда О. Шпенглера на русский язык, этот сборник доказывает большой культурный резонанс его мысли.

12 «...Процесс накопления энергии и ее расходования может происходить на изменчивых линиях, пробегающих через материю, еще не отвердевшую... Жизнь могла принять совсем иной внешний вид и обрисовать формы, очень различающиеся от тех, какие мы знаем» [3, с. 229].

«...Вам кажется, будто бы вы ходите среди мертвецов, составленных в какой-то сказочной мертвецкой на скорую руку из разрозненных частей разных трупов, причем взяты первые попавшиеся голова, руки, ноги <...>. Развитие трубчатых костей подвигается чрезвычайно медленно или даже прекращается, ноги остаются короткими... вся фигура представляет странную и отталкивающую смесь недоразвившегося и увядающего существа...» [34, с. 11, 40]¹³. Не исключено, что пассаж был подсказан обличителю, М. Нордау, готической фантазией М. Шелли; — но ведь уэллсовский вивисектор д-р Моро работал так же. Наивный наблюдатель констатирует, что его создания «были искалечены каким-то странным образом, как будто... скреплены в ненадлежащих местах»; «больше всего поражала меня короткость их ног сравнительно с длиною тел... у большинства из них плечи были неуклюже согнуты, и короткие руки висели по сторонам... почти у всех из них были выдающиеся челюсти, уродливая форма ушей, широкие носы, косматые или щетинистые волосы» [43, с. 32, 88–89]¹⁴. Интересно, что, когда слово предоставляется экспериментатору, тот подробно описывает технику достижения результата (хирургия + «искусство гипнотизма»), но не объясняет побудительную причину, заставившую его заняться столь странным делом. Разумеется, д-р Моро как литературный герой относится к «готическому» жанровому типу (*mad scientist*), но не следует ли прочесть его мотивацию с учетом «тревожного сигнала Нордау»: как попытку обновления, освежения человеческой породы (пожалуй, «со сбившимся фокусом»)?

«Состояние телесной неразличимости (*indifferentiation*), можно сказать, показывает пример заражения формы — материей. Недифференцированное тело пребывает в процессе: оно утрачивает свои “надлежащие” конфигурации, движется к состоянию полной дезорганизации — ... образует новые, неведомые, а значит, ужасные [конфигурации]» [64, р. 32]. Нестабильность — сущность «прорыва монструозного», о чем шла речь выше (во многих картинах Филонова тела показаны как раз в процессе); но и его можно считать частным случаем «прорыва

13 Цитируется первый русский перевод Р. И. Сементковского. Между 1894 и 1914 годами эта чрезвычайно популярная книга издавалась/переиздавалась на русском 9 раз, в трех различных переводах.

14 Роман появился в 1896 году; начиная с 1901-го неоднократно переводился на русский язык.

низкого» (неканоничного), слома конвенций/дискурсов, интерпретированного формальной теорией как *отстранение*.

Многими исследователями были отмечены особая близость, духовное сродство П. Н. Филонова и В. В. Хлебникова. Их знакомство имело результатом и «конгениальные» филоновские иллюстрации к «Изборнику стихов 1907–1914 гг.» (1914), и единственный поэтический опыт живописца — книгу «Пропевень о проросли мирóвой» (Пг.: Мировый расцвет — Журавль, 1915): тексты, написанные под прямым влиянием «будетлянина». Как многие хлебниковские строфы, стихи Филонова построены на изощренной «игре корней» и больше всего напоминают транскрипцию магического ритуала: череду «разложенных по партиям» колдовских заклятий (вроде группового «пения Закона» в «Острове д-ра Моро»). Отнести к области изящной словесности их можно только как «вещи, выведенные из их контекста», образчик «речи заторможенной, кривой» (В. Б. Шкловский); затягивание в такую речь/контекст и есть задача автора, выступающего как *заклинатель*. Применительно к творчеству В. В. Кандинского, искусствовед П. Вейсс назвала подобную практику «шаманайзинг» (*shamanizing*; без перевода может пониматься как термин [70, pp. 70–138]). Конечно, это связано с кризисом организованной религии, мистицизмом и архаизирующим богоискательством, характерными для Серебряного века (*fin de siècle*), декаданса.

Разумеется, главное, что отличает Филонова от Кандинского, — отсутствие этнографического опыта/метода. Редкие фольклорные вещи («Масленица», 1913–1914; «Коровницы», 1914) не выделяются из примитивистской интенции. Поэтому рискнем предположить, что в качестве «референциальной рамки» могла пригодиться городская массовая культура (тут и «балаган-паноптикум», и «жуткие» бульварные тексты); начиная с надменных «Голов» (1910) и псевдоблоковских «Кораблей» (1912–1918), художник будто добивается дезорганизации профанированных клише декаданса и символизма (затем добавятся иные приемы). Вновь возможна параллель с Хлебниковым, у кого можно найти «черновик, подстрочник, жестокий романс, оперное либретто, рифмоплетство, частушку, лубочную идиллию, мелодраму» [20, с. 206]. В обоих случаях констатируем нарочитую, кричащую полистилистику (может, бесцеремонную эклектику?); причем неразборчивая широта диапазона и самоуправство «авторской руки» фактически приближают результирующую «неведомую, ужасную конфигурацию» к самой грани трагедии/китча.

То, что было чуть позже названо «приемом остраниения» (не термин), Филонов придумал независимо — и по-своему описал в тексте «Канон и закон» (1912). «Выявляя конструкцию формы или картины, — утверждал он, — я могу поступать сообразно моему представлению об этой конструкции формы, т. е., предвзято, или подметив и выявив ее закон органического ее развития; следовательно и выявление конструкции формы будет предвзятое: канон или органическое: закон» [47, т. II, с. 81]. Считается, что точкой отторжения для мастера послужил кубизм, с коим мог *визуально* повстречаться во время поездки в Италию и Францию (1912–1913). Отечественные читатели судили о теории новой школы по брошюре А. Глеза и Ж. Метценже «О кубизме» (*Du Cubisme*, 1912), напечатанной в 1913 году сразу в двух переводах. Там обнаруживается переключки с «торможением восприятия» по Шкловскому: «Из того только, что предмет является действительно пресуществленным, а глаз, наиболее опытный, испытывает некоторый труд узнавать его, получается большее очарование. Картина, медленно понимаемая, казалось, ждет того, чтобы ее спросили, точно в ней заключено бесконечное количество ответов на бесконечное количество вопросов» [13, с. 86, 99]. «Органический закон» Филонова — конечно, аспект «пресуществленного предмета», требующий «кривой, трудной дороги» наивного *вчувствования* — так взыскуемый «ответ» явит неповторимый облик. В художественной практике Филонова видны несомненные формально-пластические приемы аналитического кубизма («Германская война», 1914–1915; «Цветы мирового расцвета», 1915), а ранее — характерное футуристское «умножение деталей/конечностей» (рисунки: «Садовник», 1912–1913, «Девушка с цветком», 1913) — но все они нечисты: *остранены*, пересажены в иной контекст — персонально-герметичное образ/мифотворчество: чары, волхование, «шаманайзинг».

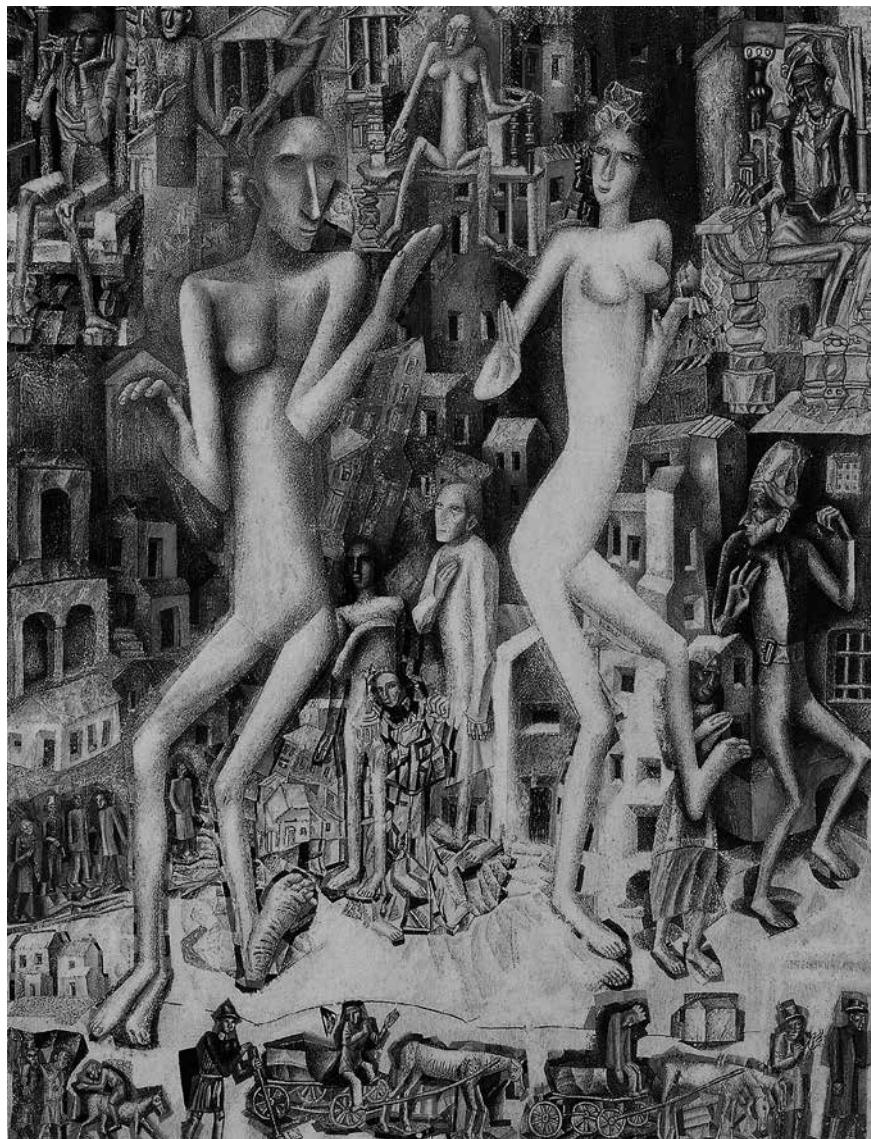
Но прием *остраниения* — едва ли не центральный в «готической» литературе, где фигурируют пограничные, *лиминальные* монстры, и многое в сюжете зависит от нахождения для них «правильного контекста». Так, граф Дракула — ни живой, ни мертвый; звероподобные создания д-ра Моро — ни люди, ни животные. В рецензии на «Остров...» критик брезгливо писал: «Ужасы, описанные м-ром Уэллсом в последней книге, делают уместным вопрос: как далеко писателю позволено заходить в передаче чувства отвращения в произведении искусства?» [64, р. 50]. Ранняя массовая культура сама будто «зависала» между *модерным* городским фольклором и изящным искусством; отсюда ее опо-

средующая роль меж рекламой (вариант: пропагандой) — и авангардом (на рубеже XIX–XX веков там «подвешивалось» самое определение искусства). Многие художники-экспериментаторы не гнушались черпать из недвусмысленно *профанных*, *китчевых* источников; это позволяло расширять как жанровый, так и стилистически-имиджевый диапазон.

При рассмотрении живописно-пластической эволюции Филонова с позиций формального анализа (книга Г. Вёльфлина *Die Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* появилась в 1915-м), можно констатировать логичную динамику. Если считать «Пейзаж. Ветер» (1907) началом творческого пути, отметим традицию «пейзажа состояния» (без выраженного *мотива*), господство единой цветотональности (окраска предметов не локальна, подчинена холодной гамме), использование как широких, прозрачных (облака), так и густых «кроющих» мазков, с выраженной фактурой. Уже в «Головах I–II» (1910) остатки «пленэризма» пропадают (вместе с пространством); объемно прочувствованные детали (разномасштабные головы, полуфигуры) показываются из темной, перекрученной массы скрупулезно прорисованного орнамента — как ведущие элементы. Картина становится декоративной поверхностью, где соблюден баланс *вылепленных* форм; морфологически это похоже, например, на «сецессионистские» панно Г. Климта 1900-х годов; сходство подкрепляется многозначительно-зловещими взглядами квазиперсонажей (символизм!).

Несомненен личностный подтекст в фигурных композициях начала 1910-х: «Мужчина и женщина» (1912–1913; с подготовительными штудиями; ил. 4) и «Пир королей» (1913; с подготовительным рисунком). Существуют более или менее остроумные попытки прочтения «литературной программы»¹⁵; отметим стилистические черты: фигуры укрупняются и берут на себя деятельную функцию; при этом в «монотонном гудении» фона выделяются пластические детали, «подыгрывающие» основному мотиву («Мужчина и женщина»). Сохраняется кудрявый штрих *Art Nouveau* (пальцы ног в «Мужчине и женщине»); хрупкие формы манерны и атектоничны, но композиция в целом статична, даже когда персонажи/объекты не «вывернуты» на холст, но, подобно «Пиру

15 Так, Г. Ю. Ершов прочитывает «Пир королей» как пир «последних людей», описанный в книге Ницше «Так говорил Заратустра» [18, с. 85–88]. Остроумное толкование той же вещи изобрела жена художника, Е. А. Серебрякова, «спасая» картину от партийной цензуры в 1936 году: «Я и говорю: вот они все здесь: Гитлер, Чемберлен, Муссолини и все фашисты мира»; цит. по [32, с. 9].



4. Павел Филонов. *Мужчина и женщина*
1912. Бумага, акварель, коричневые
чернила. 31 × 23,3
Государственный Русский музей

королей», помещены в «нишу как на сцену, стены которой исчезают в тени» (Макс Дворжак, [16, с. 113]).

Думается, к обеим картинам можно отнести слова А. Ригля про «изоляция форм в их трехмерной полнопространственной замкнутости по отношению к основной плоскости» [16, с. 105]; т. е. тела как бы «отталкиваются» фоном. Архаизирующая стилизация суть ипостась модернизма; хотя советская критика не удовлетворялась констатацией приема. «...Надо поставить вопрос, с какой точки зрения отрицается или утверждается предметность, природа, изобразительность, какое содержание вкладывает тот или иной художник в отрицание и в отрицаемое, в утверждение и в утверждаемое» [31, с. 138]. Вот почему следует недоверчиво относиться к классификации произведений Филонова как «футуристских» или «экспрессионистских». Подобно «посланию», формально-живописный язык их остранин; это не чистый стиль — скорее, эклектика, *маньеризм*.

Дж. Боулт предложил рассматривать Филонова как «художника барокко» — основываясь в основном на значении термина в период формирования мастера [8, с. 496–504]¹⁶. Но у того исходно отсутствуют формально-пластические признаки барокко — «подвижная, неотчетливая живописная масса», «переживание форм как совокупного потока» (техника показывает равнодушие к импрессионизму — художественному феномену, служившему референтом Вёльфлина). Поэтому можно сблизить его с *маньеризмом* — еще одним явлением, активно обсуждаемым в 1910–1920-х годах (В. Вайсбах, М. Дворжак, В. Фридлендер). Кажется, что-то важное для Филонова схвачено в наблюдении: «Общее направление развития антиклассического стиля глубоко субъективно, ибо он то строит, то прихотливо перестраивает, вынося внутреннее наружу, возводя случайное в закономерность; он действует свободно, подчиняясь лишь ритмическому чувству, существующему в душе художника...» [61, р. 10]. В маньеристскую парадигму укладывается отмеченное у нашего героя свободное отношение к характерным «идиосинкразиям модернизма»¹⁷, понимаемым как *вариации знака/языка*: стилизация — остранение,

16 Ученый поминает «нео-барокко» (течение *историзма* конца XIX в.), русские иконы XVII века (С. Ушаков), хотя последние вполне можно считать *маньеризмом* на почве иконописной традиции.

17 Искаженные следы кубизма/футуризма у Филонова можно понять как маньеристскую цитату — что поясняет критик: «Цитата суть процедура, вдохновляющая новое

тектоника — деформация, множественность — (декоративная) цельность. И если фантастическая, «готическая» массовая литература/культура намекала на *монструозность* повседневной буржуазной жизни, то Филонов, возможно, осознавая мелкотравчатость модернистского штукарства в ситуации революционной катастрофы, интуитивно заменил его гетерогенным маньеризмом = *монстром*, как бы предназначенным снять, «объять» социально-эстетические противоречия.

Композиция «Мужчина и женщина» (1912–1913) была относительно недавно интерпретирована как отсылка к алхимическому образу *андрогина* [5, с. 118–139]¹⁸. Несомненно, это предполагало бы знакомство/интерес художника к труднодоступной литературе: масонским, розенкрейцеровским текстам, потаенному знанию (что не доказано). Поэтому, если не настаивать на каком-то одном литературном источнике (алхимическом, гностическом), можно отметить: произведение являет комбинацию *персональных* символов, сочетание которых произвольно, а связь — принудительна. Действия героев не составляют *сюжета* (рассказа), но полны значения, которое им могла сообщить так называемая вторичная обработка. Все напоминает «работу сновидения», проанализированную З. Фрейдом, чьи сочинения были известны в 1910-х годах (рус. пер. «Толкования сновидений» был издан как раз в 1913-м). Психоаналитик указывает, что «король и королева изображают большую часть родителей спящего» [48, с. 221]; включение (в нижнем правом углу) фигуры короля, едущего в повозке, кажется посему «сновидческой» аллюзией на отца — кучера, извозчика (так назвал его Филонов в «Автобиографии», 1929). (Ил. 4.)

Как пишет исследователь *готических* текстов: «...человеческое тело подобно компендиуму, полно несовместимых историй, странных нарративных линий, стремящихся к развитию. Как минимум в потенции,

использование культурных моделей, с коими... художник, видимо, больше не может отождествиться. Это не проекция — скорее, инструментальный опыт, позволяющий вернуться к тем же моделям как к *искаженному/искажающему следу*» [58, р. 10].

18 С этим согласен Н. Махов [29, с. 277–306]. Последний, произвольно приписывая Филонову глубокую набожность, анализирует его работы исключительно через богословские ассоциации; поминая же художественные течения начала XX века, путает аналитический и синтетический кубизм [29, с. 300].

19 Ср.: «Послышался крик; мой гость зашатался... его глаза налились кровью... На моих глазах совершилась страшная перемена: он начал как бы пухнуть, расширяться; его лицо внезапно почернело, а черты точно слились и изменились»; и с точки зрения *субъекта перерождения*: «Во все часы дня и ночи меня охватывала дрожь, служащая предвестником перехода» [40, с. 51, 66].



5. Павел Филонов. *Перерождение человека (интеллекта)*
1914–1915
Холст, масло. 116,5 × 154
Государственный Русский музей

человеческое тело крайне хаотично, неспособно сохранять свои различия перед искушением биологических возможностей» (64, р. 94]. Сказано будто о филоновском «Перерождении человека/интеллекта» (1914–1915; ил. 5; есть рисунок 1913), где для передачи конвульсий использовано «умножение конечностей». В революционные годы картина, скорее всего, понималась как критика «колеблющейся прослойки»; но можно допустить, что исходный толчок был дан популярной *готической* фантастикой: это превращение «доктора Джекилла» в «мистера Хайда» из рассказа Р.-Л. Стивенсона, многократно издававшегося на русском языке (с 1888 г.)¹⁹.

Возвращаясь к стилистической эволюции Филонова, нужно констатировать, что через мозаику аналитического кубизма (около 1914–1915)

он приходит к полной беспредметности. При том «в снятом виде» сохраняются следы маньеризма/модерна = *Jugendstil*'я: так, обнаженные «Мужчина и женщина» напоминают убогих, худосочных «неврастеников» Эгона Шиле (они по-маньеристски вытянуты: высота головы 7–8 раз укладывается в длину тела; расположение конечностей — вариация знаменитой *figura serpentinata*). Даже в столь зрелой филоновской картине, как «Формула весны и действующие силы» (1927–1928), мельтешение крошечных цветных осколков на периферии заставляет вспомнить Климта. Разумеется, этот огромный холст (250 × 285) суть плоское декоративное панно, и даже некий «большой объем», неторопливо вылепленный слева вверх, не нарушает формального баланса деталей, трактованных как элементы изысканно-сложного орнамента, ковром заткавшего холст. *Квазицелесообразная активность* (живописной) материи может быть описана словами «рассказа ужасов»: «Материя всегда оказывается чем-то иным, чем я ее представляю... Каждый химик легко скажет, из скольких процентов кислорода, азота, водорода и т. д. мы состоим. Но если в нас обнаруживается мысль, то какое право имеем мы утверждать, что она не должна обнаруживаться в другой материи?» [55, с. 189–190].

«...Готика обнажает идеологические ставки буржуазного реализма — именно: нет одной, патентованной формы, отображающей “жизнь”, и другой, порченной, которая отклоняется от естественного порядка вещей, — подчеркивает исследователь. — <...> Сначала модель “монстра, скрывающегося за” респектабельной или эстетически приемлемой поверхностью, кажется, создает эффект глубокой, многослойной субъективности... Затем *трение поверхностей* в тексте (“Портрет Дориана Грея”) с той же легкостью стирает субъекта (*self*), как и создает другого. Каждый роман производит форму готической субъективности, иными словами: представляет [человеческое] Я как мульти-формное, как наложение подвижных поверхностей, или толщу потаенных глубин» [62, р. 64]. Воистину, наставлял Оскар Уайльд: «Те, кто проникают глубже поверхности, сами ответственны за это».

В традиции «дуэли интеллектуальных парадоксов», ассоциирующейся с прозой О. Уайльда, написан диалог (1899), где вольнодумцы-символисты обсуждают концепцию *греха*. Согласно одному из диспутантов,

грех состоит в «желании взять небеса штурмом... попытке проникнуть в иную, высшую сферу, недозволенным способом. <...> Святой стремится вновь обрести утраченный дар; грешник — обладать тем, что никогда ему не принадлежало. Короче говоря, он повторяет Грехопадение» [66, р. 114]. Автор, оккультист и член «Герметического ордена Золотой Зари», затрагивал также тему мистического зачатия человека путем контактов с «древней чертовщиной».

То, что казалось «штурмом небес» британским декадентам, как отмечалось, было поставлено в практическую плоскость после пролетарской революции, низвергшей старого бога. Религиозные предрассудки с порога отвергались советскими учеными-материалистами: «...Нужно раз и навсегда покончить с религиозно-бытательскими страхами и протестами против того, что евгеники осмеливаются даже помышлять о применении животноводческих методов к такому совершенно отличному от всех животных венцу творения, как человек» [12, с. 13]. Речь велась о синтезе марксизма и дарвинизма, об «омоложении расы, выражающемся в подъеме свежих народных сил» [12, с. 23] — чтоб населить коммунистический мир улучшенной породой людей; для сего прагматично выдвигалась *биосоциальная евгеника* с «профилактическим устранением наследственно отягощенных» и «положительной селекцией», опробованной в «обширной зоотехнической практике» [12, с. 17].

Иной энтузиаст прямо ставит задачу перед компетентными органами: «Можно очистить всю популяцию от нежелательных для нас генотипов... Отрицательный подбор применить и к человеку, в конце концов, не так уж трудно, если прибегнуть для этой цели к тому достаточно мощному принудительному аппарату, которым располагает всегда государственная власть, и удержать от размножения нежелательные элементы общества при помощи известных законов, или иным, более действенным путем» [46, с. 156–157]. Предлагалась *классовая, социалистическая евгеника*; «Суть ее заключалась в увеличении числа потомков людей с желательными признаками путем искусственного осеменения... это позволило бы выполнить первую пятилетку за 2,5 года». Далее современный ученый комментирует: «В сторону опасных экспериментов подталкивала... вся обстановка в СССР, разрушившая в короткий срок не только старое общество, но и складывающиеся десятилетиями нормы этики, морали, права. В стране, где так быстро рухнули социальные барьеры и многие культурные запреты, казалось, не составляло труда в краткий срок сломать барьер между человеком и животными во имя



6. Борис Кустодиев. *Большевик*. 1920
Холст, масло. 101 × 140,5
Государственная Третьяковская галерея

торжества науки и опровержения религии» [23, с. 290–291]. «Штурм небес» стал задачей «председателей Земного Шара».

Безусловно, ни жанр, ни рамки данной статьи не позволяют детально говорить о советских биосоциальных/евгенических экспериментах 1920-х годов. В том нет нужды; достаточно иметь в виду, что они составляли часть культурного *семиозиса* эпохи. Формирование советского коммунара, (пролетарского) *Übermensch*'а, разно-образно/стильно проигрывалось в семиотическом пространстве: социальном, текстовальном, художественном. Из живописи, тут, например, исполинский «Большевик» Б. М. Кустодиева (1920; ил. 6), крылатые «Люди будущего» К. Ф. Юона (1929; ил. 7), «биомеханические» персоны из картин группы «Электроорганизм» (1922–1926; среди участников К. Н. Редько, С. Б. Никритин, М. М. Плаксин и др.). Творческие усилия П. Н. Филонова, можно предположить, представили наиболее адекватное иконологическое



7. Константин Юон. *Люди будущего*. 1929
Холст на фанере, масло. 66,5 × 100
Тверская областная картинная галерея

обеспечение того, что можно назвать *биосоциальным проектом революции* — как культурного симптома соответствующих исторических условий²⁰. Отталкиваясь от уже достигнутой фазы модернизма, выйдя, по личным представлениям, «на передовую», живописец ощутил себя «мобилизованным эпохой» для реализации, наверное, самой амбициозной коммунистической утопии: *выращивания* нового человека. Посвящая этому свои холсты, он лишь немного предвосхитил вывод советской теории: «Художник... должен глубже проникать в действительность,

20 Иконология показывает, «как при меняющихся исторических условиях общие и основные тенденции человеческой мысли находили выражение в определенных темах и понятиях. В общих чертах это можно было бы назвать историей культурных симптомов...» [37, с. 55]. Э. Панофский подчеркнул, что первый набросок теории «иконологической интерпретации» он опубликовал в 1932 году.

вскрыть в ней еще не оформившиеся явления и показать, как они развиваются и какими они будут» [14, с. 74].

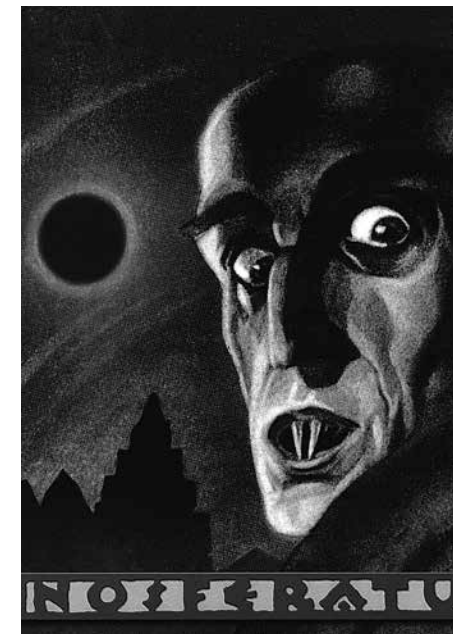
«Опосредующую площадку» обеспечивала массовая культура (поэтому тут нужны *готические* тексты). Если в благосклонности советской критики 1920-х к фантастическим и приключенческим сюжетам угадывалась направленность на приобщение к чтению (а затем к восприятию письменной пропаганды) малообразованных масс, то у Филонова за вылуплением объемного тела из «орнаментированной» поверхности можно почувствовать/узреть грядущий апофеоз *биосоциального* проекта — появление из этих самых масс прежде невиданного чуда: «монструозного» коммунара. «Взять торжественный клочок народного пафоса, всю дерзость революции, пропаять их выверенным колебанием, ровным нажимом. <...> Новая эпоха требует создания нервно-закаленного, физически-крепкого, безумно-гибкого поколения. Это достижимо только созданием системы тонко-разработанных тренировок. Человек, несомненно, должен дать чудеса» [12, с. 8, 24].

Ряд нефигуративных вещей Филонова носит обобщающие названия, отсылающие к целым историческим эпохам («Формула периода с 1904 по июль 1922 года [Вселенский сдвиг через русскую революцию в мировой расцвет]»; 1922); выше допускалось, что их можно счесть домодельными образчиками шпенглеровской «морфологии мировой истории». То есть: художник будто «снял покров случайного», раскрывал вселенский смысл/энергетику событий (отзыв Е. А. Серебряковой: «Какая сильная динамка — кажется, полотно разнесет во все части» [32, с. 11]). Прием снятия покрыва/(ложной) видимости/(фальшивой) маски вообще характерен для мастера, введившего различие между «видящим» и «знающим глазом». Но вот *нечеловеческий* случай: «Он расстегнул воротничок и снял с себя вместе с очками ту удивительно сделанную маску, которую я, как и все другие, принимал до этого момента за его лицо. Я был поражен тем, что увидел при этом» [6, с. 16]. Новость «инопланетяне среди нас», может, и не казалась сенсацией тому, кто слушал хлебниковскую «трубу марсиан»; главное: в отличие от чудищ Уэллса, *эти* благожелательны, у них можно чему-то научиться (в том и суть романов А. А. Богданова).

В романе «Красная звезда» (1-е изд., 1908) коммунистический строй на Марсе устанавливается путем *биологической революции*: торжествует так называемый физиологический коллективизм, что значит всепланетное переливание крови; т. е. коммунары = кровные братья. Но там,



8. Павел Филонов. *Голова*
1926. Бумага, акварель,
тушь. 30 × 21,8
Государственный Русский музей



9. Альбин Грау. Афиша фильма
Ф.-В. Мурнау *Носферату, симфония
ужаса*. 1922
Грим заглавного персонажа

где кровь постулируется как биосоциальная ценность, появляется и злоупотребляющий ею Вампир: «В самом дальнем... углу мрак сгустился и принял сначала неопределенные очертания человеческой фигуры; но уже резко выделялись горящие глаза. Фигура, скользя, стала приближаться... лицо было гораздо бледнее, глаза ярче, губы краснее» [6, с. 95–96]. Знакомство Богданова с русскими переводами Б. Стокера (и их влияние) несомненны; впрочем, в 1920-е годы зрители/ценители могли познакомиться с «вампирским» фильмом Ф. В. Мурнау «Носферату — симфония ужаса» (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), где грим монстра (как и афиша) были созданы художником-окультистом Альбином Грау. (Ил. 9.)

В графическом наследии П. Н. Филонова есть «Голова» (1926; ил. 8), где среди достаточно обобщенных деталей можно условно выделить

не только (горящие) «глаза», но и два небольших светлых прямоугольника — «клыки». При таком понимании, «Голова» приобретает некоторое сходство именно с «гримом Носферату». Гипотетически можно предположить случайное знакомство художника, например, с афишей фильма: она могла быть включена в показ новейшего экспрессионистского искусства Германии. О «1-й Всеобщей выставке германского искусства в Москве» (1924), А. А. Федоров-Давыдов писал: «...Уходя с этой выставки потрясенный, думаешь: как жесток должен быть гнет и изнутри, и извне, как издергана должна быть общественная психика... [произведения пронизаны] мистикой безнадежного ужаса и садической извращенностью, почти манией... <...> Ужас, кошмар, бредовая греза — вот что глядит на вас из всех углов» [45, с. 117–118]. Из подобной общей тональности не выбивался бы и Носферату (на афише). Выскажем еще предположение: образ *вампира* подчас использовался К. Марксом для характеристики капитализма²¹ и вполне мог фигурировать в советской пропаганде 1920-х. Это, возможно, сообщает листу Филонова сатирический смысл и углубляет связь с революционной эпохой.

«В 20-е годы вся Европа испытывала ощущение, что к реальности добавлен некий избыток, — отмечает современный искусствовед. — Я считаю, что избыток, который особенно активно добавляли к реальности сюрреалисты, — это видение реальности как репрезентации или знака» [25, с. 122]. Выше, характеризуя *новые глаза*, позволившие авангардистам, «от ГИНХУКа до Баухауза», так созерцать реальность, Р. Краусс пишет: «Эти “другие глаза” — конечно, глаза камеры. Они видят быстрее, четче, под более разнообразными углами, ближе, микроскопически, со смещением цвета, насквозь при помощи рентгеновских лучей» [25, с. 121]. Но в эффектной очерке игнорируется возможность выращивания *кустарника* глаз: «Сетью из усиков кроваво-красных жилок была покрыта стена до самого потолка, и из нее, как ягоды, смотрели сотни вытарщенных глаз... Ужасно сверкали бесчисленные глазные яблоки... медленно провожали меня взглядом, когда я проходил мимо. Глаза всех размеров и цветов... Главные стволы все вырастали из наполненных кровью чашек, высасывая из них при помощи какого-то непонятного процесса, необходимый для них сок» [31, с. 73–74]. Такие чудовищные

21 Ср.: «Капитал есть мертвый труд, который, подобно вампиру, оживает лишь вследствие всасывания живого труда и живет тем дольше, чем больше поглощает живого труда» [28, с. 203].

«подсматривающие растения», конечно, принадлежат массовой культуре; но чем-то напоминают и сюрреалистскую фантазию (всевидящая инстанция бессознательного), и эксперименты с человеческим телом (или его частями) — как в *готических* текстах, так и в «подозрительной» реальности 1920-х. Конечно, для нас важен художественный аспект; попробуем представить: какую картину дает множественный взгляд, с «пляшущим» ракурсом и разрегулированной перспективой? Парадоксальным образом, именно это П. Н. Филонов рисовал на доске, во время одной из лекций: «Над входом в магазин находится окно, — рисует окно, — а в окно смотрит человек, ему эта картина видится совершенно иначе, — Филонов рисует на том же месте лошадь, увиденную из окна. — А лошадь это место видит совершенно иначе, — и снова рисует... Воробей эту картину вот как видит, — и начертил на доске, испещренной разными линиями, еще какие-то черты. Потом добавил: — А муха, севшая на брюхо лошади, видит вот как, — и пояснил рисунком»²². Как у майринковского «доктора Чиндерелла», реальность у Филонова полна *живых и видящих глаз*: дробящихся, пересекающихся очертаний; все бинарности (верх/низ; линейность/живописность; замкнутость/разомкнутость; ясность/неясность) перемешаны. Результат дан в маньеристских картинах маэстро: это плоская декоративная *бесформенность*, чреватая бесчисленными возможностями, конвульсивно порождающая/растворяющая монструозные фигуры (ср. квадригу в «Нарвских воротах» 1929).

Стилистическая альтернатива «бесформенность/форма» суть диапазон, открытый *маньеризмом*. «Маньеристский художник живет, — подметил современный автор, — ... под постоянным *биологическим* подозрением... Подозрение возникает, поскольку мир не совпадает с формой, а форма создает область сомнения; отсюда рождается сомнение в собственной идентичности, своей роли и инструментах, которые использует художник...» [58, с. 49]. Вот почему из одинаковых *подозрительных* условий может явиться форма «Зверя (волчонка)» (1925), а может — «Козла» (нач. 1930-х). Не был ли игрушечный звереныш, возникший у Филонова в графическом листе 1923–1924 годов (ил. 10–12)²³, чем-то вроде *objet trouvé*, вроде известного рожка для обуви, найденного А. Бретоном

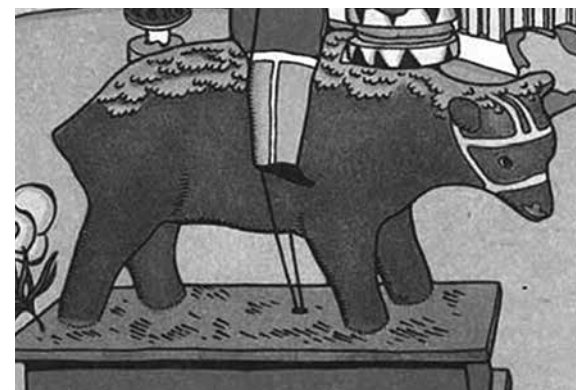
22 Воспоминания художника П. Д. Бучкина, цит. по: [47, т. II, с. 261].

23 Форма мордочки с ушами, характерные «притупленные» лапы, при сравнении с рисунками Г. И. Нарбута из книги «Игрушки» (М.: Кнебель, 1911), не оставляют сомнений в «игрушечном» статусе волчонка.



10. Павел Филонов. *Зверь (волчонок)*
1923–1924. Бумага, тушь,
перо. 24,6 × 23,8
Государственный Русский музей

на парижском «блошином рынке» в 1934-м и описанного в тексте *L'amour fou* (1937)? Во всяком случае, он столь же *искусствен*, как и любое биологическое творение мастера. «...Давайте считать “бесформенное” (*informe*) чем-то таким, что порождено самой формой, — заключает искусствовец, — подобно логике, логически действующей против себя, изнутри самой себя, и таким образом порождающей *гетерологику*. Давайте



11–12. Георгий Нарбут
Иллюстрации из книги *Игрушки*
(М.: Кнебель, 1911)
Изображения зеркально перевернуты

считать [бесформенное] не противоположностью формы, но возможностью, живущей в самом сердце формы и разъедающей ее изнутри» [65, р. 167]. Такой вывод можно отнести и к Филонову, и к сюрреалистам (у кого нельзя предугадать параметры форм), но и к готическому роману (разъедание оболочки/поверхности — *монстром* в «Дракуле», «Джекилле/Хайде», «Дориане Грее» и т.д.).

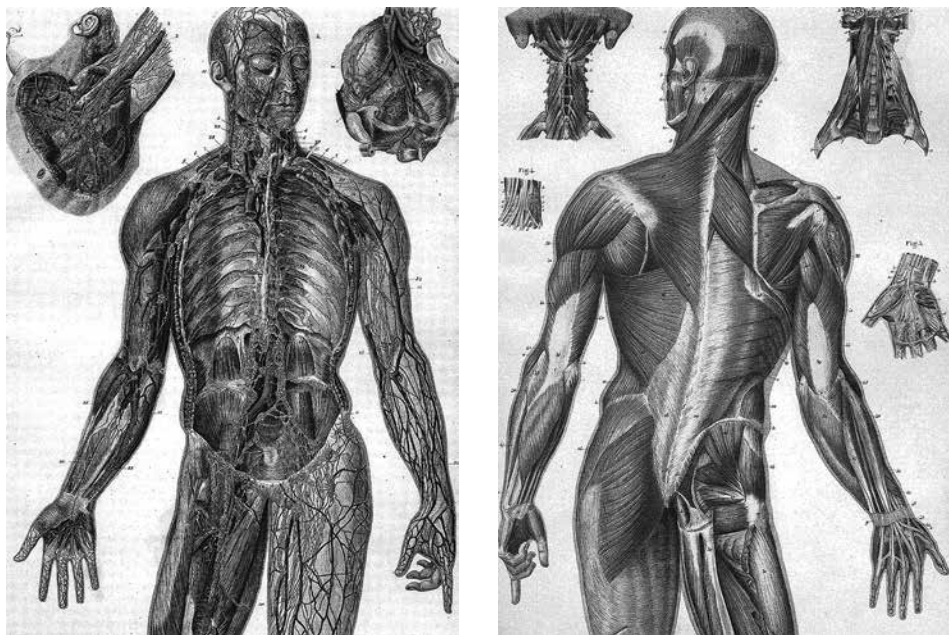
При анализе «концепции тела/человека» в европейском искусстве после Первой мировой войны принято выделять два направления. «С одной стороны, — пишет исследователь, — существовали пути возвращения к фигуре, нередко неоклассические по духу; их можно прочесть, хоть отчасти, как реакцию... на фрагментированные тела в искусстве “высокого модернизма”... С другой стороны, бытовали всяческие машинные модернизмы, в конструктивистском духе; их можно рассмотреть, до известной степени, как попытки восстановить образ *тела-самости* [body-ego], разрушенный и в реальности, и в репрезентации... Первая тенденция не более гуманна, чем вторая, ведь обе трактовали реальное тело как мертвое: это *статуя* в первом случае и *механизм* — во втором» [60, pp. 110–111]. Согласно размышлениям Х. Фостера, сюрреализм имплицитно противостоял рационалистскому фетишизму эпохи: в форме пародийных коллажей М. Эрнста/Г. Арпа, «садистических кукол» Г. Беллмера (у последнего двойной прием: «кастрирующая травма» — и *одновременно* «фаллический щит» против нее). Предположим, что выдвинутое в нашем тексте эвристическое толкование произведений П. Н. Филонова усложняет описанную ситуацию: его органицистские, гетерогенные композиции демонстрируют еще один путь: это «зловещее возвращение» вытесненной *бесформенности* — что напоминает о табуированной *низкой материи* (и *готической* суб/масс/культуре). К примеру, вот описание «мешанины человеческих фрагментов»: «...Все это, казалось, были части, вынутые из живых тел, составленные с непонятным искусством, лишенные своей человеческой одушевленности и доведенные до чисто животного существования» [31, с. 74]. Развивая мысль о *машинных модернизмах*, Фостер заключил, что те «одержимы призраком искалеченного тела солдата-рабочего»; другой автор удачно назвал комбинацию «частей, вынутых из живых тел» инвалидов войны с механизмами, в коллажах берлинских дадаистов, — «Дада-киборг»²⁴. Итак, произведения Филонова, начиная

24 «Искалеченное тело»: [62, p. 114]. Ср.: «...милитаризованный киборг открыл, что технология подвергает опасности всех людей... Вследствие новых вооружений, инструментов слежки, новых средств транспорта и коммуникаций, возросли не только опасность и возможности насилия, — все живое стало неизмеримо более уязвимым для атаки и уничтожения» [57, pp. 155–156].

уже с «мясорубки разъятых тел» в «Германской войне» (1914–1915), по отношению к «машине/киборгу», неизбежно оказываются в роли репрессированного *Другого* — маргинального не только из-за отсутствия резонанса в европейском модернизме, но и вследствие формальной нечистоты (*маньеризм!*).

«Неоклассицизм стремится вернуть живописи ее исходную изобразительность, — писал отечественный автор, — ... подтвердить, что природа для живописца не готовая данность, но что эту данность надо еще уметь переработать глазами и интеллектом, применительно к средствам живописи и подчиняясь ее законам, уже испытанным вековыми традициями» [52, с. 63]. Вот и явился целый диапазон «европейских неоклассицизмов» 1920–1930-х годов (*rappels à l'ordre*), от П. Пикассо до А. Брекера. Творчество при сем тесно переплеталось с политикой, унаследовав от предыдущей эпохи пафос спасения человечества от дегенерации (тут нужна *работа интеллекта*) и конструирования «совершенной статуи» — с учетом вековых традиций. «Розенберг был убежден, что Парцифаль, Роланд, Карл Великий и Генрих II обладали нужным типом лиц и тел; он... полагал, что путем селекции надо непременно восстановить исчезнувшие лица и фигуры. Конечно, как и другие расовые теоретики, антропометрическую информацию он черпал исключительно из памятников искусства прошлого» [63, p. 159]. Тема «нового гуманоида» обретает поистине *монструозные* черты, когда к ее решению подключается «принудительный аппарат, которым располагает всегда государственная власть» (Ю. А. Филиппченко; см. выше).

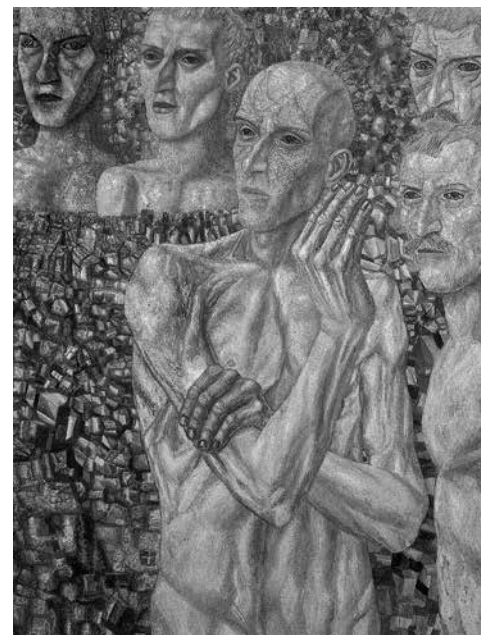
Рассматривая примеры, включаемые в указанный диапазон от «искусства тоталитарных режимов», ранее цитированный автор отметил, что «фашистский муж/воин» формируется не изнутри → наружу, но «снаружи, дисциплинарными институтами империалистического общества — иерархической академией, военной школой, участием в войне, и т. д.» [60, p. 119]. Принимая во внимание социально-исторические различия (и сняв термин «империалистический»), наблюдение можно транспонировать для характеристики чего-то важного во взаимоотношениях П. Н. Филонова и советской/сталинской культуры. В пролетарском государстве человека формировали *внешние* институты, одновременно закладывая *внутри* идеологию (комсомол/партия; коллектив/профсоюз; ОСОАВИАХИМ/армия и т. д.). Посему «вырастающие из протоплазмы» персонажи Филонова противостояли и сезаннистским красным конникам, «взятым как прекрасные животные»



13–14. Неизвестный художник. *Нервная система человека и Мускулатура человека (вид сзади)*. Иллюстрации из атласа *Анатомия человека* (СПб.: изд-во М. О. Вольф, 1878)

у П. Н. Кончаловского²⁵, и, скажем, атлету М. Г. Манизера, армированному идеальной мускулатурой (*статуя!*).

В фантастической литературе нередко возникала тема «безупречной высшей расы», которая заменит нынешнее население планеты. «Но лицо его... оно заставляло меня трепетать. Очертание и выражение его имели много общего с каменным лицом сфинкса: правильность черт, покойная и таинственная красота... Безбородое лицо, исполненное невыразимого покоя в несравненных по красоте очертаниях, вызывало инстинктивное сознание близкой опасности. Я чувствовал, что это прекрасное подобие человека обладает гибельной для меня силой». В цитируемом тексте «высшая раса» может выйти из-под земли — с самыми катастрофическими последствиями: «...Этот народ... постепенно



15. Павел Филонов. *Люди*. 1930-е. Бумага, дублированная на холст, масло. 89 × 71. Государственный Русский музей

развиваясь, он трансформировался в чуждую нам расу, слияние с которой для земных народов совершенно невозможно. И если настанет такое время... когда они появятся в подсолнечном мире, то они истребят и вытеснят все человеческие племена» [35, с. 9–10, 115–116]. Знание и контроль над неисчерпаемой энергией («врилем») позволяют создать идеальное общество, не знающее ни бедности, ни страданий, где живут внушающие трепет великаны, владеющие гипнозом и способные летать. Логично предположить: и эта утопия внесла лепту в культурную

25 А. В. Луначарский о картине П. П. Кончаловского «Купание Красной конницы» (1928): «Великолепные люди и великолепные животные, которых ласкает воздух и которые с удовольствием отдадутся сейчас ласкам воды... (...люди тоже взяты как прекрасные животные)» [2, с. 250].

атмосферу переломной эпохи (роман неоднократно печатался на русском языке, с 1872 г.).

Конечно, к прагматической реализации новой расы приступили там, где *социальные эксперименты* были наиболее радикальны. «Теоретический спор о двух путях воспитания нового человека, начатый еще в XIX веке... перешел в плоскость практического решения задачи. В итоге, национал-социалистическая Германия, с одной стороны, и Советский Союз стали противостоящими друг другу политическими системами в решении задачи — улучшать ли генофонд популяции путем отбора или изменений социальной среды» [23, с. 409]²⁶. Следует заметить: в обоих случаях все, кто прилагал усилия к достижению великой цели (улучшению генофонда), были убеждены в грандиозном, поистине планетарном масштабе своих планов: это залог подлинного «мирового расцвета», творение новой расы для постапокалипсического мира²⁷.

Современники П. Н. Филонова, да и он сам, наверное, понимали, что, хотя «вселенский сдвиг через русскую революцию в мировый расцвет» свершился, конечный «человеческий результат» будет достигнут в лишь в светлом будущем. На их же долю выпала иная, по-своему важная задача. «...Устоявшийся коммунизм получит необычайно пластичную человеческую массу, — убежденно писал “красный профессор” в 1928-м, — массу, над которой организованная наукой среда зрелого коммунизма... сумеет проделать идеальную перестраивающую работу». Именно такую *пластичную массу* выращивал/отображал Филонов; как будто для его работ сформулирована установка: «...зрелый коммунизм получит для себя необычайно чуткий, хорошо и гибко поддающийся научной обработке биологический материал» [19, с. 465]. Так, в «Людях» (1930-е; ил. 15), «Ликах I–II» (1940) из биоматериала выступают величавые черты *коммунистического сфинкса* — с «неостываемой тягой к борьбе и строительству»; это человек «неусыпного контроля, непрерывной инициативы» [19, с. 454].

26 Ниже, об «официальной установке» в Германии: «...нацистская революция положила начало планомерным мероприятиям по гигиене народа и расы. Их конечным итогом должно стать “создание нового человека”, обеспечивающего процветание Германии» [23, с. 528].

27 «Целью Гитлера было не установление расы господ и не завоевание мира... подлинной же целью было дело созидания, “божественное” дело, биологическая мутация, результатом которой должно было стать восхождение человечества, “появление человечества героев, полубогов, сверх-человеков”» [38, с. 252]. Сия «сенсационная» книга укладывается в прослеженную нами здесь *готическую* традицию массовой культуры.

Следует упомянуть о тех случаях в позднем творчестве Филонова, когда внутреннее убеждение художника не воспрепятствовало созданию лояльных «советских», натуралистических изображений: «Ударницы на фабрике “Красная Заря»» (1931) и «Тракторная мастерская Путиловского завода» (1931–1932). Конечно, можно считать их образчиками «вернакулярного стиля»²⁸ — в живописи «Тракторной мастерской» заметны переключки с германской «новой вещественностью» (*Neue Sachlichkeit*). Но представляется уместным, во-первых, интерпретировать эти вещи как примеры сюрреалистского «объективного случая», о коем специалист пишет: «...Магический смысл случая высекается как раз на пересечении жизни и письма, когда один из этих полюсов обуславливает зарождение второго» [53, с. 147]. Слегка перефразируя, укажем: магия в данных картинах — на пересечении *двух модусов* письма: это «идеология аналитического искусства» (вкуче с жизне-творчеством) + «позднее производственничество». Во-вторых, необычно для Филонова радикальное возрастание роли машины: в первой картине полуфигуры женщин господствуют над механизмами; во второй — людские тела затерялись среди нагромождения металла. Разумеется, в обоих случаях фигурируют так называемые «желающие машины» (*machines désirantes*), производящие самый труд. Скрупулезное изображение деталей (катушек у швей, колес тракторов) будто демонстрирует невозможность для художника разделить совокупность тружеников/инструментов и скопление продукции — например, в «момент выпуска 330 000-го трактора» (автохарактеристика) [39, с. 79].

Действительно, только машина позволяла достичь конкретного, измеряемого числом результата. Отсутствие чаемых плодов человеческого «биосоциального проекта» революции позволяет прочесть как его пародийный финал — явление *улучшенного*, сюрреалистского ребенка в миниатюре Д. И. Хармса 1935 года: «У одной маленькой девочки на носу выросли две голубые ленты. Случай особенно редкий, ибо на одной ленте было написано “Марс”, а на другой — “Юпитер”» [51, с. 455].

28 «...Единственным формальным критерием было техническое мастерство, описываемое такими словами, как “честное”, “крепко сделанное”, “внимательное к деталям”... Художник всегда ... “заодно со своим народом”, его великая задача — “указывать путь в славное будущее”», — пишет автор, из чьей книги позаимствован термин «вернакулярный стиль» [56, p. 118].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Антология французского сюрреализма: 20-е годы/Сост., пер. с франц. С. А. Исаева, Е. Д. Гальцовой. М., 1994.
2. Ассоциация художников революционной России/Сб. воспоминаний, статей и документов. М., 1973.
3. Бергсон А. Творческая эволюция/Авториз. пер. с франц. В. А. Флеровой. М. — СПб., 1914.
4. [Блок А. А.] Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову; с приложением.../Ред. Ц. Вольпе. М. — Л., 1934.
5. Бобринская Е. Миф об андрогине и образы целостности в творчестве П. Филонова // Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003.
6. Богданов А. Красная звезда; роман-утопия. 6-е изд. Л. — М., 1925.
7. Боулт Дж. Анатомия фантазии (пер. И. Левина) // Павел Филонов и его школа. ГРМ, Ленинград, совместно с Городским Кунстхалле, Дюссельдорф [Каталог выставки]/Сост. Е. Петрова, Ю. Хартен. Köln, 1990.
8. Боулт Дж. Павел Филонов как художник барокко // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2.
9. Браун Я. «Взыскующий человека» // Сибирские Огни, общественно-литературный журнал. 1923. № 5–6 (сентябрь — декабрь).
10. [В. А.] Выставка картин «Союза молодежи» в Петербурге // Огонек. 1913. № 48: 1 (14) декабря (без пагинации).
11. Волоцкой М. В. Система евгеники как биосоциальной дисциплины. М., 1928.
12. Гастев А. Восстание культуры. Харьков, 1923.
13. Глэз А., Метценже Ж. О кубизме/Пер. М. В. М., 1913.
14. Гоффеншефер В. Соревнование с действительностью // Литературный критик. 1934. № 11.
15. Грин А. На облачном берегу. Л. — М., 1925.
16. Дворжак М. Очерки по искусству средневековья/Пер. А. А. и В. С. Сидоровых. М., 1934.
17. Джим Доллар [Шагинян М. С.]. Месс-менд, или Янки в Петрограде. Л., [1927].
18. Ершов Г. Ю. Художник мирового расцвета: Филонов. СПб., 2015.
19. Жизнь и техника будущего: социальные и научно-технические утопии/[Сб. статей]. М. — Л., 1928.
20. Жолковский А. К. Графоманство как прием // Жолковский А. К. Блуждающие сны. Статьи разных лет [3-е изд.]. СПб., 2016.

21. Жулавский Г. Победитель; роман/Пер. С. Михайловой-Штерн. Л. — М., 1925.
22. Иоффе И. И. Новый стиль. М. — Л., 1932.
23. Колчинский Э. И. Биология Германии и России — СССР в условиях социально-политических кризисов первой половины XX века. СПб., 2007.
24. Конан-Дойль А. Ужасы воздуха (пер. З. Журавской) // Всемирная панорама. 1913. № 236 (43).
25. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы/Пер. А. Матвеевой. М., 2003.
26. Лавкрафт Х. Ф. Зов Цтлху // Лавкрафт Х. Ф., Дерлет А. У. В склепе. М., 1993.
27. Льюис М. Г. Монах/Пер. И. Гуровой. М., 1993.
28. Маркс К. Капитал: критика политической экономии. Т. I: процесс производства капитала/Изд. подготовлено К. Каутским; пер. под ред. В. Базарова, И. Степанова. 3-е изд. М., 1925.
29. Махов Н. Павел Филонов, ранний период творчества: «мировый расцвет» под знаком Апокалипсиса // Искусствознание. 2014. № 3–4.
30. Маца И. Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе. М., 1929.
31. Мейринк Г. Растения доктора Чиндерелла // Мейринк Г. Избранные рассказы/Пер. Е. Бертельса. Пг., 1923.
32. Мечты о мировом расцвете/[Каталог выставки ГРМ]. СПб., 2017.
33. Ницше Фр. Собр. соч. Т. III: Утренняя заря (Morgenröthe). Мысли о моральных предрассудках/Пер. с нем. [И. И. С.] М., 1901.
34. Нордау М. Вырождение [Entartung]/Пер. Р. И. Сементковского. СПб., 1894.
35. Олифант Э. (Бульвер-Литтон Э. Дж. Ч.) Грядущая раса. Фантастический роман/Пер. с англ. С. Ч. СПб., 1908.
36. Освальд Шпенглер и Закат Европы/[Сб. статей]. Н. А. Бердяев, Я. М. Букшпан, Ф. А. Степун, С. Л. Франк. М., 1922.
37. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства/Пер. В. В. Симонова. СПб., 1999.
38. Повель Л., Бержье Ж. Утро магов: посвящение в фантастический реализм [1960]/Пер. с фр. Киев, 1994.
39. Соколов М. Н. Павел Филонов. М., 2008.
40. Стивенсон Р. Л. Полн. собр. романов, повестей и рассказов; кн. 20. Пг., [1914].

41. [Стокер Б.] Вампир, роман Брэм-Стюкера. Необычайно смелая попытка проникнуть в область таинственного. СПб., 1904.
42. Тарабукин Н. М. От мольберта к машине. М., 1923.
43. Уэллс Г. Д. Собр. соч. Т. VIII: Остров доктора Моро/Пер. К. Морозовой; под ред. М. А. Морозова. СПб., [1910].
44. Уэллс Г. Дж. Невидимка/Пер. В. Засулич; под ред. Евг. Замятина. Пг., 1922.
45. Федоров-Давыдов [А. А.] О некоторых чертах немецкой выставки // Печать и революция. 1924. Кн. 6: ноябрь-декабрь.
46. Филиппченко Ю. А. Пути улучшения человеческого рода (евгеника). Л., 1924.
47. Филонов: художник, исследователь, учитель. В 2 т. М., 2006.
48. Фрейд З. [профессор]. Толкование сновидений/Пер. с 3-го доп. изд. М. К. М., 1913.
49. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности/Сост., пер. С. Табачниковой. М., 1996.
50. Фуко М. Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы/Пер. с франц. В. Наумова. М., 1999.
51. [Хармс Д. И.] Век Даниила Хармса. М., 2010.
52. Шапошников Б. В. Эстетика числа и циркуля. Неоклассицизм в современной живописи. М., 1926.
53. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм/Пер. с франц. М., 2002.
54. Шпенглер О. Закат Европы. Том I: образ и действительность/Пер. Н. Ф. Гарелина. М. — Пг., 1923.
55. Эверс Г. Г. Ужасы: необычайные истории. СПб., 1911.
56. Adam P. Art of the Third Reich. New York, 1992.
57. Biro M. The Dada Cyborg: Visions of the New Humanity in Weimar Berlin. Minneapolis & London, 2009.
58. Bonito Oliva A. The Ideology of the Traitor: Art, Manner & Mannerism/Trans. M. Eaton, P. Metcalfe. Milan, 1998.
59. Foster H. Compulsive Beauty. Cambridge, Mass. & London, 1995.
60. Foster H. Prosthetic Gods. Cambridge, Mass. & London, 2004.
61. Friedlander W. Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting. New York, 1965.
62. Halberstam J. Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters. Durham & London, 1995.
63. Hersey G. L. The Evolution of Allure: Sexual Selection from the Medici Venus to the Incredible Hulk. Cambridge, Mass. & London, 1996.

64. Hurley K. The Gothic Body: Sexuality, Materialism and Degeneration at the fin de siècle. Cambridge, 1996.
65. Krauss R. E. The Optical Unconscious. Cambridge, Mass. & London, 1993.
66. Machen A. The White People and Other Weird Stories/S. T. Joshi, ed. New York, 2011.
67. Moretti F. The Dialectic of Fear // New Left Review # 136 (Nov-Dec. 1982).
68. Nelson V. Goticka: Vampire Heroes, Human Gods and the New Supernatural. Cambridge, Mass. & London, 2012.
69. Smith C. A. The Devotee of Evil (1929-30) // Smith C. A. The Dark Eidolon and Other Fantasies. New York, 2014.
70. Weiss P. Kandinsky and Old Russia: the Artist as Ethnographer and Shaman. New Haven & London, 1995.