

Екатерина Бобринская

## Михаил Ларионов: зрение/воображение

В статье рассматриваются научные и паранаучные идеи и практики XIX и начала XX столетия, которые дают возможность реконструировать художественные и культурные контексты для концепции лучистого зрения Михаила Ларионова; исследуется как художник работал с этими контекстами, как использовал и как трансформировал предлагаемые культурой его времени практики зрения/воображения.

Ключевые слова:

М. Ларионов, лучизм,  
психометрия, теософия, новое зрение,  
беспредметное искусство,  
Н. Кульбин.

В теоретических работах Михаил Ларионов не раз описывал процесс создания лучистых картин<sup>1</sup>. Важный элемент этих описаний — указание на специфический способ видения, позволяющий художнику создавать лучистые формы. Уже в ранних текстах 1913 года Ларионов отмечал: «Лучизм имеет в виду пространственные формы, которые могут возникать от пересечения отраженных лучей различных предметов, *формы, выделенные волею художника*» [28, с. 88]<sup>2</sup>. В поздних версиях теории лучизма Ларионов еще более отчетливо и подробно формулировал концепцию особого зрения, определяющего природу лучистых форм:

*чтобы больше всего выделить воспринимаемую нами «излучаемость» различных красочных поверхностей, я стремлюсь освободиться от обычно видимых нами форм. Мы должны предаться созданию новых форм, форм несуществующих, форм, которые могут воображением художника быть созданы в пространстве при помощи лучей воображаемых, исходящих от различных предметов и перекрещивающихся в пространстве световом, форм, выделяемых по воле художника* [29, с. 8]<sup>3</sup>.

- 1 В отличие от К. Малевича или В. Кандинского, Ларионов не был склонен к теоретизированию. Однако изобретение лучизма заставило его не только обратиться к написанию теоретической программы, но и многократно возвращаться к уточнению своих идей. Эти размышления едва ли можно рассматривать как дань мимолетным веяниям моды на манифесты в 1910-е годы. За таким, растянувшимся на всю жизнь, разъяснением теоретических основ лучизма необходимо видеть осознанную стратегию, направленную на включение своего изобретения в новую систему координат культуры, где концептуальная составляющая искусства начинает играть все более заметную роль.
- 2 Здесь и далее курсив мой.
- 3 В другом тексте Ларионов повторяет эту концепцию работы воображения, описывая пустое пространство: «...художник *воображает* в этом пространстве некую форму и изображает ее на бумаге или холсте. <...> Художник предполагает, что в этом пространстве находится бесконечное количество лучей различных предметов, ему известных и неизвестных, пришедших (отраженных лучей) из пространства космического... Он (художник) предполагает, что *все, так называемое, пространство* наполнено неизвестными нам формами» [30, с. 102].

Лучистые формы, созданные волею/воображением художника, «увиденные» не глазами, не с помощью физического органа зрения, но каким-то иным способом — один из центральных мотивов живописной и шире — культурной концепции лучизма<sup>4</sup>. В описаниях Ларионова лучистое зрение обладает несколькими характеристиками, повторяющимися в различных текстах художника:

- оно лишь косвенно связано (или вообще не связано) с внешними впечатлениями;
- оно обращено не на предметы, а на промежутки между ними; иначе говоря — на воздушное или световое пространство как таковое;
- оно должно проявлять, делать видимыми «несуществующие формы»;
- воображение и воля художника — главные инструменты, позволяющие увидеть эти формы.

Какие идеи и практики, бытовавшие в культуре начала XX века, можно распознать в основе такого зрения? Что позволяло Ларионову говорить о возможности *увидеть* «несуществующие формы»? Какие художественные и культурные контексты могли сформировать идеи зрения/воображения, какие научные представления или популярные идеи рубежа веков могли получить прямое или косвенное отражение в концепции лучистого зрения? Как зрение/воображение согласуется с теориями «лучистой материи», излучений и невидимых световых лучей? И наконец, как художник работал с этими контекстами, как использовал и как трансформировал предлагаемые культурой его времени практики зрения/воображения? Эти вопросы будут интересовать меня в данной статье.

\*\*\*

Позитивизм XIX столетия породил целый веер парадоксальных идей и практик, в которых естественно-научное знание, экспериментальные методы исследований сочетались с безудержным фантазированием.

4 Ларионов рассматривал лучизм как опыт создания нового стиля — «стиля лучей» или целостного образа культуры. Луч он представлял как стилевой знак, подобный готическим, рокайльным и барочным элементам. Он предполагал возможность развития концепции лучизма и в литературе, и в театре, и в самих формах или «стиле» жизни.

Восторженный энтузиазм и игра воображения сопровождали шестые естественных наук, проникали в строгие и рациональные построения ученых. Математические, статистические и инструментальные исследования в научных лабораториях должны были сделать доступными для понимания самые темные и ускользающие феномены. Смерть, сновидение, ощущения или человеческая душа, казалось, могли быть измерены, препарированы и каталогизированы. Научный способ изложения позитивистских фантазий (понятный аппарат, диаграммы и графики, таблицы измерений, сложные математические расчеты и проч.) оказывал гипнотическое воздействие на современников, с полным доверием относившихся к весьма смелым гипотезам. Атмосфера культуры, в основании которой лежало позитивное и рациональное знание, оказалась пропитана предчувствиями фантастических преобразований, надеждами на революционно-эсхатологическое падение под натиском науки неприступных стен непознаваемого. Ожидания чудесного явления новой эры и нового человека породили множество необычных (с точки зрения сегодняшней рациональности едва ли мотивированных) и зачастую двусмысленных идей и практик, тем не менее обладавших для людей той эпохи статусом передового научного знания. Важно подчеркнуть, что взаимодействие искусства с такими концепциями рассматривалось в то время не как тяготение к экстравагантному или иррациональному, но, напротив, как приобщение к миру передовых технологий, к подчеркнuto современным системам мышления и способам производства образов.

Психометрия была одной из таких новых наук. Измерение души (если буквально переводить слово «психометрия») уже в середине XIX века развивалось в противоположных на первый взгляд направлениях: с одной стороны, — создание методик тестирования, математического или инструментального измерения ощущений, с другой, — опыты психометрического ясновидения. И в теоретических концепциях, и в художественной практике многих деятелей искусства рубежа веков можно без сомнения узнать влияние психометрических исследований. Лучизм Ларионова также оказался связан с этим кругом идей.

К началу XX столетия многие научные фантазии вышли за пределы лабораторий или профессиональных статей и монографий. Массовая пресса и жанр публичных лекций, увлекавший публику в начале XX века, способствовали не только распространению научных знаний, но также создавали в культуре особую среду и формы бытования

этого знания. Броские газетные заголовки и увлекательные пересказы для массовой публики (порой превращавшиеся в фантастические романы) упрощали, а часто радикализировали научные идеи, трансформируя предположения в установленные факты, а осторожные гипотезы в абсолютные истины. Именно на такой территории чаще всего происходил контакт художников или литераторов с передовыми научными исследованиями. Эти слои массового сознания и информационной индустрии начала XX века, порой значительно «преобразившие» научные идеи, на мой взгляд, должны учитываться при изучении идейных истоков многих художественных концепций.

## Часть I

### Психометрия 1

Николай Кульбин, остававшийся до конца жизни практикующим врачом и опубликовавший несколько серьезных исследований<sup>5</sup>, в кругу художников и литераторов осуществлял своеобразный «перевод» на общедоступный язык научных идей, с которыми соприкасался в своей профессиональной деятельности. Важно отметить двойственность позиции Кульбина, совмещавшего позитивистские исследования в области психологии и физиологии со склонностью к радикализации и мифологизации научных концепций в контексте художественной деятельности<sup>6</sup>. В своих научных исследованиях Н. Кульбин писал о «необходимости математического анализа душевной жизни» [20, с. 6] и при-

5 Укажу лишь некоторые публикации Кульбина: [20; 25; 26; 27].

6 Несмотря на позитивистский характер научных публикаций Кульбина, в них присутствовали мотивы (особенно ярко разворачивавшиеся в его художественных теориях), связывающие его с натурфилософской традицией. Многие идеи Кульбина были близки к философии и метафизике Густава Т. Фехнера, к его концепции «психофизики». Прежде всего — представления об одушевленности или психической жизни всей материи, растений, кристаллов, Земли и даже небесных тел (ср. у Кульбина: «мы живые клетки Земли»). Кроме того, интерес Кульбина к выявлению минимальных ощущений также восходит к идеям Фехнера, к его исследованиям порогов минимальных ощущений. Наконец, концепция свободного творчества Кульбина отчасти также может быть соотнесена с идеями Фехнера, утверждавшего: «...через весь мир, равно как и через нас самих, наше сознание и нашу деятельность проходит принцип свободного творчества» [цит. по: 1, с. 169]. Связь с психофизикой Фехнера придавала натурфилософский и теософский привкус научным и художественным теориям Кульбина. Можно также отметить возможность дополнительного взаимодействия с философским наследием Фехнера через труды Э. Маха и А. Бергсона, на которых идеи немецкого ученого также оказали влияние.

держивался вполне материалистических и эмпирических стратегий. В книге «Чувствительность. Очерки по психометрии и клиническому применению ее данных» (1907) он опирался на распространенные в те годы представления о структуре психики, основанные на «аналогии между строением материи из атомов и строением душевных явлений из ощущений» [20, с. 12]. Кульбин, подчеркивая «громкую важность изучения минимальных ощущений» (например, прикосновение кончика иглы к коже), использовал такие характерные для психофизики понятия, как «единица механической чувствительности», а кроме того, разрабатывал приборы, позволявшие производить измерения ощущений (механоэстезиометр — для «измерения чувства прикосновения и боли»). Минимальные ощущения Кульбин рассматривал как подобия атомов, из которых состоит «материя» психической жизни<sup>7</sup>. Разработка «способов количественного анализа психики», перевод «потенциально-сознательных минимальных ощущений» в математические формулы и наглядная фиксация с помощью приборов психических реакций (визуализация ощущений в реакциях механизма — сжатие пружины или колебания стрелки) — все это создавало эффект, условно говоря, материализации психического и побочный эффект — «психизации» материи. Материя не только в одушевленных телах, но и в неодушевленных предметах наделялась способностью чувствовать, ощущать, стареть и умирать, с ней можно было вступать в «разговор», получая ответные реакции на заданные вопросы. В статье «Свободное искусство, как основа жизни» (1910) Кульбин писал:

*В последние годы научными исследованиями доказано, что даже неорганические вещества, переходя в коллоидальную форму, приобретают свойства живых существ. Например, платина в виде*

7 Популярность в начале XX столетия идей молекулярных или атомарных манипуляций, позволяющих управлять материей окружающего мира, а также трансформировать «материю» психики, можно рассматривать как предвестие многих научных и художественных идей 1920-х годов. Один из журналистов в 1914 году так излагал фрагмент лекции Н. Кульбина «Грядущий день и искусство будущего»: «Как перепутаны признаки материи и энергии, показала эманация радия. Доказано, что материя превращается в энергию и наоборот, следовательно, когда-нибудь можно будет из бега лошади сделать... железный топор, или три версты превратить в оловянную ложку. Это парадокс, показывающий, какие великие изменения происходят в мышлении физиков, величайшие из которых, как Томсон, Минковский и др., решительно ниспровергают представления настоящего и тем самым являются истинными футуристами» («Баку». 1914. № 57. 11 марта. С. 5. Цит. по: [14, с. 125]).

коллоида может «отравляться» ядами, но может и приобретать «выносливость», «закаляться», становится «невосприимчивой» к ядам, живо реагировать на малейшие химические и физические раздражения и т. д. [21, с. 4].

Художественные опыты Кульбина были тесно связаны с его научными исследованиями. Само название объединения «Художественно-психологическая группа “Треугольник”», созданного Кульбиным в 1908 году, бесспорно, соотносилось с кругом его научных интересов в области психологии. В своих теоретических текстах об искусстве Кульбин не просто использовал научную информацию, но и максимально радикализировал собственные научные изыскания. Живопись для него становилась экспериментальной площадкой для применения на практике научных разработок, переосмысления творческих методов и самой природы изображения: «Пора иметь приборы для передачи психики на расстоянии. <...> Тренировкой психики овладеть бессознательным творчеством. Тогда непосредственная проекция условных Знаков из мозга художника в картину живопись. Вызывать видение картины и писать» [22, с. 176]. Важное место в размышлениях Кульбина об искусстве занимали идеи материализации, визуализации не только пяти чувств, но и в более грандиозном масштабе — психики как таковой. «Художник, — писал Кульбин, — может изображать всякий признак предмета, возбуждающий в нем эстетическое волнение. Так, живописец и скульптор могут изображать движение, плотность, звук, запах, психику и пр.» [22, с. 176].

Материализация психического была также важна для Ларионова и его концепции лучистого зрения. «Материализация духа», о которой он упоминал в связи с лучизмом, опиралась на широкий круг воззрений его времени — от материализаций на спиритических сеансах до научных опытов измерения души. Комбинации различных ощущений, очищенных от предметных ассоциаций, ощущений как таковых, материализующихся в цвете и самом красочном веществе, составляли «сюжет» беспредметных лучистых картин. В письме 1936 года к А. Барру Ларионов дал одно из самых продуманных описаний лучизма:

*Лучизм не является теорией художественной, на основании которой или следуя которой артист может достичь других результатов, чем во всех предыдущих художественных школах. Он может только достичь новых ощущений. И получить эти ощущения в полном виде,*

*не разделяя их с созерцанием предмета или какой-либо идеей психологического или иного ощущения. <...> Рейонизм есть стремление найти возможность не только философски или физически объяснить явления восторга, удовольствия эстетического... Это анализ и использование известного рода ощущений, которые не лежат ни в какого рода предметной или иной изобразительности [31, с. 97].*

В каком-то смысле для Ларионова лучизм стал художественной практикой, позволившей, не прибегая к услугам математики или измерительных приборов, продвинуться на пути материализации в красках и линиях ощущений, освобожденных от привязки к предметности (минимальных, подобных атомам). В том же письме к А. Барру он подчеркивал: «Rayonisme позволяет допустить возможность физического определения и измерения любви, экстаза, таланта, качеств одухотворенности, лирического и эпического состояния» [31, с. 98].

Задача «физического определения и измерения» различных ощущений и психических состояний в лучистой живописи сопоставима с психометрическими исследованиями в области психологии и физиологии, которыми занимался Кульбин и которые были широко распространены на рубеже веков. В рассуждениях Ларионова анализ и измерения в духе позитивистских научных практик превращались в новые методы творчества художника, собирающего и распределяющего на поверхности холста в нужных пропорциях и сочетаниях красочную материю. Красочная материя лучистой картины (без обращения к литературным сюжетам или предметному миру) оказывалась способна уловить, сохранить и передать разнообразные психические состояния. Зрителю предлагалось, глядя на лучистую живописную материю, воспринять на уровне ощущений как таковых импульсы «любви, экстаза, таланта, качеств одухотворенности, лирического и эпического состояния». Однако эта аналитическая и наукоподобная сторона ларионовских комментариев к лучизму представляет только одну грань его концепции и не объясняет природу зрения/воображения, о котором настойчиво писал художник.

## **Психометрия 2**

### **Дж. Р. Бьюкенен**

Возможность «чтения» психических следов в материальных медиумах (распределенная на поверхности холста краска), которую предполагала лучистая живопись, позволяет соотнести живописные опыты

Ларионова с еще одним контекстом — с так называемым психометрическим ясновидением. Психометрия в этой версии была открыта (или придумана) американским медиком и физиологом Джозефом Родсом Бьюкененом. Как утверждал Бьюкенен, само слово «психометрия» он изобрел в 1842 году, «чтобы выразить характер новой науки и искусства», и, как считал Бьюкенен, это — «самое плодотворное и важное слово, которое было добавлено в английский язык» [64, р. 3]<sup>8</sup>. Начиная с 1840-х годов американский исследователь издавал *Buchanan's Journal of Man*, где описывал свои эксперименты и обсуждал грандиозные перспективы психометрии, а в 1880-е суммировал свои исследования в книге с выразительным названием «Руководство по психометрии. Заря новой цивилизации». Идеи Бьюкенена основывались на обнаруженной им психической способности человека, позволяющей получать информацию о различных свойствах материальных объектов без прямого с ними контакта. Бьюкенен начал свои исследования с открытия способности сенситивов определять свойства металлов без визуального контакта. В дальнейшем он распространил психометрические способности на получение информации о любых объектах. Важно отметить, что психометр<sup>9</sup>, в отличие от медиумов или сомнамбул, контактировал с объектом только с помощью разумной психической силы, не прибегая к трансу. Несмотря на активное участие в спиритическом движении, Бьюкенен стремился создать научную концепцию, основанную на эмпирическом изучении природных, естественных способностей человека. Открытую им способность он называл «ментальным телескопом», располагая ее тем самым в ряду многочисленных аппаратов, которые использовались в естественно-научных исследованиях. В случае психометрии таким аппаратом оказывался сам человек.

Способность человека извлекать любые знания буквально из воздуха основывалась, как считал Бьюкенен, на существовании «глубинных потоков чувства, которые совершают свой путь во мраке, не озаренные дневным светом сознания» [65, р. 153]. Соприкосновение с такими «подземными потоками ощущений» прежде всего

8 Первое издание «Руководства по психометрии» было опубликовано в 1885 году. За короткий срок книга выдержала несколько переизданий. Я использую четвертое, 1893 года.

9 Я использую слово «психометр» (вместо «психометрист»), так как именно эта форма слова была распространена в начале XX столетия.

посредством сосредоточения на том или ином предмете (не только материальном, но и представляемом в мыслях), позволяет получать психометрические знания. В своих сочинениях Бьюкенен приводит множество примеров действия психометрической силы. Не просто чтение закрытых писем, что практиковалось и до психометрии, но возможность детально описать самого автора послания, неизвестного психометру; «созерцание» различных историй прошлого через психический контакт с любым предметом (от личных вещей до исторических артефактов); проникновение «ментальным телескопом» в глубины истории и геологии; широкие возможности использования в астрономии, криминалистике и медицине — таков краткий перечень обещаний новой науки<sup>10</sup>.

Результаты своего открытия и перспективы его применения Бьюкенен описывал как радикальное преобразование всех сфер науки и культуры:

*Открытия психометрии позволят нам изучить историю человека, так же как открытия геологии позволяют нам изучать историю Земли. Для психологов существуют ментальные окаменелости, так же, как минеральные окаменелости — для геологов; и я верю, что в дальнейшем психолог и геолог пойдут рука об руку — один, описывая землю, ее животных и ее растительность, а другой, — описывая людей, которые бродили по ее поверхности в тени и мраке первобытного мира! Да, теперь открыт ментальный телескоп, который может пронзить глубины прошлого и познакомить нас с великими и трагическими эпизодами древней истории!* [64, р. 73].

Подобные утверждения были основаны на убеждении: любые события (от величайших до отдельных жестов, взглядов и проч.) не исчезают, а в виде «ментальных окаменелостей» сохраняются навсегда. Обладающий навыками психометрии человек способен извлечь их из небытия и, что важно подчеркнуть, увидеть с помощью «ментального

10 Открытую им «внутреннюю способность» Бьюкенен считал частью «универсального сознания»: «Божественный чертог универсального сознания или интеллектуального всеведения, кажется, по праву принадлежит человеку, и либо он приходит в раппорт с этой безграничной сферой познания, либо пробуждает силы этого познания, дремлющего в глубинах его собственного существа, волевым усилием» [64, р. 159].

телескопа»<sup>11</sup>. «Человек, — писал Бьюкенен, — каждым своим действием оставляет отпечаток, или *дагерротип*, своего умственного бытия в пространстве своего жизненного окружения и на предметах своей деятельности, в согласии с этим законом, мы получаем ключ к истории нашей расы» [65, р. 147]. Аналогия с фотографией не случайная метафора в рассуждениях Бьюкенена. Способность фотоэмульсии улавливать невидимые глазом излучения физических тел, породила в XIX столетии множество фантастических гипотез и экспериментов. Как отметил В. Я. Ханegraаф, современникам Бьюкенена «психометрия представляется в виде духовной параллели фотографии или дагерротипу» [56, с. 17]. Мне важно подчеркнуть, что именно лучи света, световая среда и в фотографии, и в психометрическом ясновидении переносят, проявляют и сохраняют навеки различные образы или «ментальные окаменелости». Подобно тому как на фотопластине свет создает изображение, так и сознание психометра способно проявлять и «видеть» в потоках света исчезнувшие и не имеющие физического измерения образы<sup>12</sup>.

#### У. Дентон и Э. Дентон. «Душа вещей»

Идеи Бьюкенена получили достаточно широкую известность. Одно из самых примечательных и даже более радикальное истолкование психометрии принадлежало американскому геологу и натуралисту Уильяму Дентону. Вместе со своей женой Элизабет М. Дентон в 1863 году он опубликовал результаты их изысканий в книге «Душа вещей, или Психометрические исследования и открытия» [67]. В своем сочинении Ден-

11 Бьюкенен не уделял особого внимания среде, в которой сохраняются «ментальные окаменелости», но общий консенсус его времени называл такой средой светоподобный эфир и собственно свет. Подробнее об этом см. ниже.

12 В «Руководстве по психометрии» Бьюкенен приводит примечательное стихотворение под названием «Прогресс», посвященное его открытию. Автор — унитарийский священник и поэт Джон Припорт — прямо сравнивает фотографию и психометрию:  
*Твой гений в наше время, о, Дагерр,  
 Искусством Фебу указал пример —  
 Твой свет, как взор, обнял поверхность тел  
 И образ истинно запечатлел.  
 Но выше гений Бьюкенена — да,  
 Он солнце, ты ж — полярная звезда.  
 Искусством ты лишь зримое словил,  
 Наукой он — души стеченье сил.  
 Ты показал нам внешний облик вещи,  
 А он глубины откровений вещей* [64, pp. 1–2].  
 Пер. по статье В. Я. Ханegraафа [56].

тоны значительно больше внимания уделили природе и свойствам тех «ментальных окаменелостей» (по их определению — «ментальных образов»), которые способен созерцать психометр. Колоссальные хранилища образов, скрытые в световом пространстве вокруг нас, и способность человеческого сознания, подобно фотопластинам, проявлять эти образы описываются Дентонами не только в череде эмпирических свидетельств (на чем был сосредоточен Бьюкенен), но и с попытками исторического исследования вопроса<sup>13</sup>. И фотографическая метафора для психометрии, и световая природа той среды, где хранятся ментальные образы и откуда они извлекаются психометром, получают в этом сочинении дальнейшее развитие и объяснение. Именно лучи света становятся у Дентонов инструментом сохранения образов и психометрического зрения: «Лучи света постоянно исходят от всех объектов <...> Эти лучи, по-видимому, могут сразу проникать в мозг чувствительных людей и давать ощущение зрения без вмешательства глаза как органа» [67, р. 85]<sup>14</sup>. Одновременно, как пишут Дентоны, световые эманации всех тел способны проникать в саму материю («в поры жидких и твердых тел») и навсегда сохраняться в ней подобно фотографическим отпечаткам. В процессе психометрического ясновидения из этой невидимой «библиотеки дагерротипов» могут извлекаться любые картины прошлого. Все предметы, окружающие человека, как утверждают Дентоны, постоянно производят фотографии<sup>15</sup>:

*В мире вокруг нас все предметы испускают лучистые силы, идущие  
 ко всем близлежащим предметам, и в каждое мгновение дня и ночи*

13 В книге Дентонов приводится много цитат и отсылок к другим сочинениям, в которых развиваются схожие концепции, существенно расширяющие сферу бытования идей такого рода. Например, характерная цитата из труда английского математика Чарльза Бэббиджа: «Воздух — это огромная библиотека, куда навеки вписано все, что когда-либо говорил мужчина, все, что когда-либо шептала женщина» [67, pp. 173–174]. Многие из этих цитат в дальнейшем неоднократно воспроизводились в сочинениях теософов и оккультистов на рубеже XIX и XX веков. Повторяющийся набор цитат и утверждений к началу XX столетия превратился постепенно в общепринятое знание.

14 Дентоны выделяли два типа света: видимый и невидимый — «сокрытый свет» психометрии [67, р. 342].

15 В этих рассуждениях Дентонов можно узнать прообраз современных практик тотального наблюдения. В психометрии наблюдение и запись осуществляют сами предметы, сама материальная среда без какого-либо участия человека: «Стекло в окне, кирпич в стене и брусок на улице ловят фотографии всех прохожих и добросовестно сохраняют их. Ни один лист не шелухнется, ни одно насекомое не проползет, не пробежит водная рябь без того, чтобы каждое движение не было записано тысячами верных писцов в непогрешимое и неизгладимое писание» [67, р. 31].

они дагерротипируют друг друга; образы, которые получают подобным способом, не просто остаются на поверхности вещей, но погружаются в их глубину; они удерживаются там с удивительным упорством, лишь ожидая подходящего случая, чтобы раскрыть себя вопрошающему взору [67, pp. 30–31].

Прикасаясь к любому предмету (историческим артефактам, камням или ископаемым останкам древних животных и растений), психометр способен увидеть эти лучистые оттиски как живые картины. Скрытое в самой материи предметов дагерротипированное прошлое и сохраняется, и извлекается из этого хранилища с помощью лучей света.

### Астральное зрение

Идеи, близкие к дентоновским, развивались и другими учеными. Геолог Эдвард Хичкок, на труды которого ссылаются Дентоны, еще в 1854 году писал о наполняющих природу «дагерротипических оттисках всех наших действий, совершающихся при свете дня», отмечая, что «фотографическое влияние пронизывает всю природу» [68, p. 426]<sup>16</sup>. Многие из этих идей были восприняты и переработаны в теософских концепциях Е. Блаватской, Ч. Ледбитра, А. Безант и Р. Штайнера и, кроме того, они получили широкое хождение в оккультнической литературе самого разного толка<sup>17</sup>. Для Е. Блаватской психометрия стала прологом и методологической основой теософских концепций ясновидения, астрального света и «архивов акаши»<sup>18</sup>. В своих интерпретациях окружающего светового пространства как хранилища вселенской памяти Блаватская следует за распространенными в психометрии идеями. Именно свет, как считает Блаватская, позволяет увидеть «наиболее

16 Дентоны цитируют Хичкокка: [67, pp. 263–264].

Е. Блаватская в «Разоблаченной Изиде» приводит ту же цитату Хичкокка: «Профессор Е. Хичкок, говоря о влиянии света на тела и об образовании картин на них светом, сказал: “Кажется, что это фотографическое влияние присуще всей природе; также мы не в состоянии сказать, где оно прекращается. Мы не знаем, но оно может отпечатать на окружающем нас мире наши черты, меняющиеся под воздействием различных страстей, и таким образом может наполнить природу дагерротипами всех наших деяний; может быть, что существуют также реактивы, посредством которых природа, более искусная, чем какой-либо фотограф может проявить и зафиксировать эти портреты настолько, что более обостренные чувства, нежели наши, в состоянии увидеть их наподобие больших полотен, развернутых над материальной вселенной. Возможно, также, что они никогда не блекнут, не исчезают с этих полотен, а становятся экспонатами великой картинной галереи вечности”» [3].

сокровенные отпечатки»: «ибо он есть книга, которая всегда закрыта для тех, “кто смотрят, но не видят”, и, с другой стороны, она всегда открыта для того, кто хочет видеть ее открытой. Она хранит ненарушенными все отпечатки того, что было, что есть или когда-нибудь будет. Самые малые деяния нашей жизни отпечатаны на астральном свете, и даже наши мысли сфотографированы на его вечных скрижалях» [3].

Астральный свет теософов, запечатлевающий и сохраняющий образы прошлого и будущего, и астральное зрение (или ясновидение), позволяющее видеть сквозь материю и время, обнаруживают много общего с идеями психометрического ясновидения<sup>19</sup>. Ч. Ледбитер в книге «Ясновидение» (1899), развивая концепцию излучений и световой среды для сохранения и восприятия ментальных образов, указывал, что «каждый предмет постоянно отбрасывает во всех направлениях лучи, до некоторой степени похожие на световые лучи, хотя и бесконечно более тонкие, и что ясновидение есть не что иное, как способность видеть с помощью этих более тонких лучей» [39, с. 57]. Именно невидимые для глаза излучения (ультрафиолетовые, ультракрасные и х-лучи рентгена) Ларионов рассматривал как научную основу для своей концепции лучизма. Ледбитер сопоставляет астральное зрение с новейшими

17 Вероятно, одной из самых значимых и влиятельных была фигура Элифаса Леви (псевдоним Альфонса-Луи Констан). Свет и воображение были важными элементами в его магической «науке»: «То, что называют воображением, — присущая нашей душе способность ассимилировать образы и отражения, находящиеся в живом свете, великом магнетическом агенте. <...> Первобытный свет, носитель всех идей, мать всех форм, и передает их от эманации к эманации <...> Так как формы объектов — видоизменение света, то они остаются в свете, куда отсылает их отражение. Поэтому астральный свет, или земной флюид, который мы называем великим магическим агентом, насыщен образами или всевозможными отражениями, которые наша душа может вызвать и подчинить своему “диафану”, как говорят каббалисты. Эти образы всегда для нас присутствуют, только во время бодрствования они стерты более сильными отпечатками действительности или озабоченностью нашей мысли, делающей наше воображение невнимательным к подвижной панораме астрального света» [38].

18 «Архивы акаши» в теософской терминологии — аналог эфирных архивов. Слово заимствовано из санскрита.

19 Подобно тому, как могут быть развиты психометрические способности, так и астральное зрение (ясновидение) также поддается волевому освоению. Вибрации, пронизывающие «обширное море воздуха и эфира», позволяют любому человеку воспринимать внешние явления. «И эти особые вибрации, — как пишет Ледбитер, — вызывают в нас ощущение, которое мы называем светом» [39, с. 8]. Далеко не все вибрации человек способен воспринимать. Наука знает, что «есть много света, которого мы не можем видеть» [39, с. 9]. Однако человек может развить свою восприимчивость и на этом базируется возможность ясновидения, при котором «зрением и слухом мы стали бы способны воспринимать гораздо более высокие и гораздо более низкие вибрации» [39, с. 13].

научными открытиями — с рентгеновскими лучами и пишет о возможности для человека «научиться видеть с помощью рентгеновских лучей» [39, с. 12]. Одно из принципиальных свойств астрального зрения, позволяющее сравнивать его с рентгеном, — это способность видеть насквозь, превращение непроницаемых предметов в прозрачные: «Тела людей, животных для него (астрального зрения. — Е. Б.) в общем прозрачны» [39, с. 30]. Для Е. Блаватской, как пишет Ледбитер, это свойство было указанием на связь астрального зрения с четвертым измерением или свидетельством «полной проницаемости материи» [39, с. 37]. В своей книге Ледбитер для описания свойств такого зрения употребляет слово «насквозность», ссылаясь на исследования англичанина В. Т. Стэда<sup>20</sup>: «он предложил в духе Блаватской термин “насквозность” (*throughth*)» [39, с. 37]<sup>21</sup>.

Отмечу, что схожим образом рассуждал Ларионов, используя для характеристики лучистой картины в одном из самых первых текстов о лучизме слово «сквозность»: «Форма пространственная. Форма, возникающая от пересечения лучей различных предметов, выделенная волею художника. Четвертое измерение. Спиритуализм, сквозность» [32, с. 351]<sup>22</sup>. Можно отметить, что одна из первых лучистых картин Ларионова «Стекло», показанная в конце 1912 года, исследовала и воссоздавала такое ощущение сквозности. (Ил. 1.) «Реалистичность» изображения, т. е. сохранение предметной мотивировки, была в данном случае только точкой отсчета для развития беспредметной лучистой концепции. Тем важнее обозначить присутствие этой темы в самом начале истории лучизма. На картине Ларионова свойство стекла — прозрачность или сквозность — распространяется на все пространство, окружающее стеклянные предметы. Стекло — бутылки, стаканы, бокалы — только предлог или рациональная мотивировка для того, чтобы изобразить состояние или ощущение прозрачности, сквозности. Сквозные лучистские структуры, уже в значительно большей мере

20 Уильям Томас Стэд — английский журналист, активный участник спиритического движения. В его книге «Реальные истории о приведениях» (1897) существенное внимание уделено феномену ясновидения. В его истолковании Стэд, как правило, следует за психометрическими концепциями. Фотографические аналогии и отсылки к световым феноменам также постоянно встречаются в его рассуждениях. Для описания явлений ясновидения он использует термин «астральная камера», способная «сохранять нетленный образ всех прошлых событий» [72, р. 153].

21 Найти в текстах Стэда этот термин мне не удалось.

22 Ср. в программном тексте А. Крученых «Новые пути слова»: «Мы стали видеть мир насквозь».



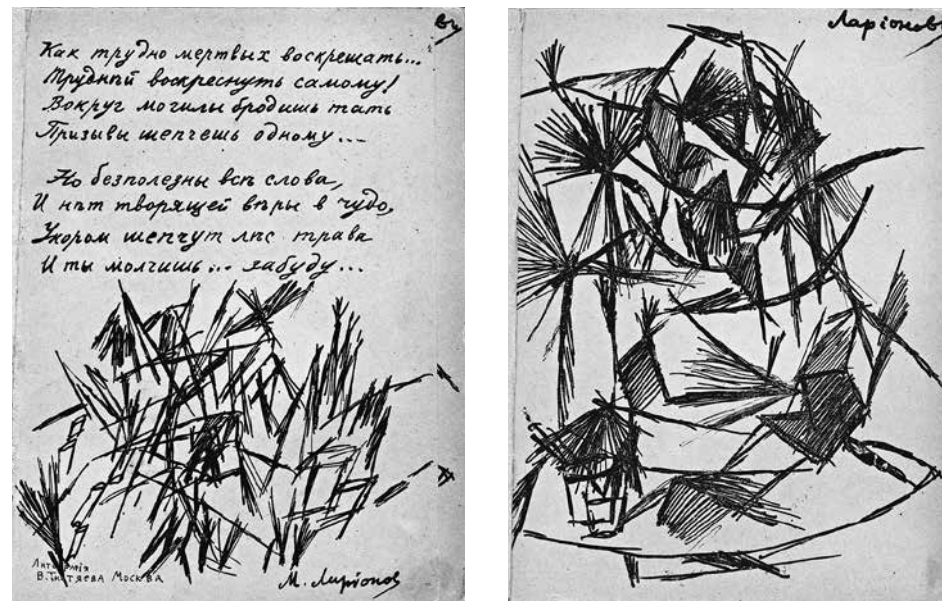
1. Михаил Ларионов. Стекло. 1912  
Холст, масло. 104,1 × 97,1  
Музей Соломона Р. Гуггенхайма,  
Нью-Йорк



приближенные к беспредметности, в которых предметность почти рассеивается, возникают в иллюстрациях Ларионова к книге В. Хлебникова и А. Крученых «Мирсконца», напечатанной в декабре 1912 года (концовка («Лучистый рисунок»); «Дама за столиком»; «Уличный шум»). (Ил. 2–3.) В собственно беспредметном лучизме ощущение прозрачности, сквозности будет выстраиваться как пространственная конструкция из пересекающихся лучей, обнаруживающая тенденцию к бесконечному углублению и просвечиванию слоев лучистых структур.

Необходимо отметить и еще одно принципиально важное качество теософского ясновидения. Как утверждал Ледбитер, развитие воображения являлось важнейшей задачей начинающего ясновидца. В. Я. Ханеграаф в статье «Теософское воображение» показал, что ключевую роль в формировании концепции теософского ясновидения играло именно воображение. Ханеграаф описывает как в процессе взаимодействия оккультистских и психометрических идей в теософских кругах складывалось специфическое представление о воображении, которое оказывается не столько романтизированным инструментом творчества, сколько инструментом научного познания. Воображение в теософских представлениях «воспринимает и транслирует строго объективную информацию» [56, с. 26], а понятия ясновидения и воображения практически уравниваются. «Оккультное ясновидение, — пишет Ханеграаф, — следует рассматривать не как искусство, но как науку. Способность сознания к воображению представлялась вполне буквально как психическая параллель фотографической пластине: настоящие события оставляют объективные импринты в астральном свете, и эту информацию можно оттуда извлечь, поскольку человеческий ум способен принимать и воспринимать подобные образы в зеркале воображения» [56, с. 26]. Симбиоз рационального и мистического, научного и оккультного, достигнутый в «теософском воображении», бесспорно,

23 О значении теософии в русской культуре начала XX века Иванов-Разумник писал: «Теософия — это учение задело крылом не одного Андрея Белого, но и некоторых других представителей современной русской литературы, и будущему историку литературы, несомненно, придется производить раскопки в многотомной “теософии” нашего времени; без этого непонятны будут ни Андрей Белый, ни Вячеслав Иванов, ни многочисленные “Жеоргии Нулковы” символизма и псевдосимволизма. Психолог и историк найдет немало интересного при изучении этой своеобразной секты нашего времени; историку литературы нельзя будет ее миновать» [13, с. 593]. Жорж Нулков — персонаж повести А. Белого «Кубок метелей» (1908), пародийный образ писателя символиста и анархиста мистика.



2-3. Михаил Ларионов. Ил. из кн. А. Крученых и В. Хлебникова *Мирсконца* М.: Литография В. Титяева, 1912

попадал в резонанс с захватившими многих художников поисками новых форм искусства и новых методов творчества. Именно теософская интерпретация ясновидения как зрения/воображения должна рассматриваться в качестве одного из важных контекстов для формирования концепций Михаила Ларионова.

Вероятно, теософские и оккультистские тексты стали для русской публики основным источником информации о многочисленных версиях психометрического или астрального зрения<sup>23</sup>. Надо отметить, что в начале XX века идеи такого рода буквально витали в воздухе и воспроизводились в сочинениях самого разного типа, начиная от популярных оккультистских брошюр и заканчивая богословскими текстами. Сергей Тухолка, известный дипломат, знаток восточных языков и автор нескольких сочинений по оккультизму, в одной из статей писал: «...земля окружена астралем, который представляет гиперфизическую и более тонкую, чем эфир, материю. И в котором

отпечатывается не только всякое материальное явление или действие, но даже всякая мысль человека. Эти астральные клише сохраняются в вечности, и человек, обладающий астральным зрением, может при известной тренировке и условиях, по своей воле вызывать их перед собою» [50, с. 1]. Профессор богословия Сергей Глаголев, избегая оккультистской терминологии, в статье «Бессмертие прошедшего», опубликованной в его книге «Пособие к изучению основного богословия» (1912)<sup>24</sup>, в том же духе рассуждал о сохранении в лучах света различных предметов и событий. Своим размышлениям Глаголев также придал космический масштаб, описывая возможность обмена образами с другими планетами с помощью лучей света<sup>25</sup>. Лучистая природа всех предметов, пространство, пронизанное пересекающимися лучами и наполненное невидимыми образами, — все эти идеи, с которыми Глаголев оперирует как с общеизвестными истинами, почти дословно воспроизводятся в теоретических текстах Ларионова. Сохранение и возможность извлечения из световых потоков невидимых образов давно исчезнувших предметов или событий также составляет важный пункт в размышлениях Глаголева:

*Образ каждого явления сохраняется во вселенной. От каждой точки предмета в каждый данный момент во все стороны исходит бесчисленное количество лучей, дающее изображение этой точки. <...> Так как лучи отражаются от предмета непрерывно, то, значит, ими даются изображения всех перемен, которые происходят с предметом. <...> От всякого предмета при всяких условиях, хотя бы в совершенной темноте — непрерывно идут лучи, дающие его изображение, и ни один из этих лучей никогда не может быть уничтожен. <...> Наше зрение не воспринимает большей части световых лучей, но ведь, может быть и более совершенное зрение, чем человеческое, и затем невидимый для человеческого глаза свет при помощи некоторых орудий может становиться видимым [8, с. 178].*

24 Этот текст Глаголев публиковал многократно в различных изданиях.

25 В одном из текстов Ларионов также говорит о космических лучах, лучах, пришедших из космоса: «...в этом пространстве находится бесконечное количество лучей различных предметов, ему (художнику. — Е. Б.) известных и неизвестных, пришедших (отраженных лучей) из пространства космического» [30, с. 102]. У Глаголева: «В небесном пространстве можно указать пункты, где в нынешний день можно наблюдать все то, что происходило на земле 10 лет назад» [8, с. 176].

Отмечу еще один важный для Ларионова аспект этих фантазий о невидимых «библиотеках дагерротипов» или астральном свете — исчезновение различия прошлого, настоящего и будущего. «Прошлое, настоящее и будущее существуют здесь одновременно. <...> Время есть лишь относительная точка зрения на вещи. <...> События, как прошлые, так и будущие, могут в некотором смысле существовать всегда — это и есть четырехмерное восприятие времени», — утверждал Ч. Ледбитер [39, с. 133–134]. В том же духе рассуждал Глаголев: «Мы не знаем, что такое пространство; не знаем, что такое лучи, пронизывающие пространство по всем направлениям, несущиеся в безмерном количестве от всех точек всех вещей. Наши физические теории и формулы может быть тоже только метафоры истины. Но не метафорой, а истиной, думается, должно признать положение, что существует не только то, что есть, но и все то, что было» [8, с. 180].

Одна из основных идей, развивавшихся в кругу Михаила Ларионова в 1912–1914 годы, — условность разделения прошлого, настоящего и будущего. В соответствии с этими идеями в предисловии к каталогу «Выставки иконописных подлинников и лубков», проходившей в марте 1913 года, Ларионов обратился к мистификаторской, игровой концепции истории искусства, в которой не существует разграничения исторических эпох и стилей, нового и старого. «Художественные произведения под углом времени не рассматриваются», — утверждал Ларионов [33, с. 9]. Всёчество, писал в те годы И. Зданевич, — новое направление, «окончательно упразднившее время и пространство и освободившее искусство от временно-пространственной зависимости» [12]<sup>26</sup>.

### **Психометрическое ясновидение**

В начале XX столетия психометрическое ясновидение (или астральное зрение) превратилось в массовый аттракцион. Оно стало устойчивым компонентом в деятельности многочисленных спиритических или оккультистских кружков. Специальные сеансы психометрического ясновидения регулярно проходили и в Москве, и в Петербурге, и в провинции. Рекламное объявление в книжечке устава кружка

26 Ср. аналогичную систему размышлений об «упразднении времени» у Кульбина: «Времени нет как абсолютного. Есть сущий момент. Время — способ мышления. Будущее уже есть, равноправное с прошлым» [22, с. 174].

московских спиритуалистов-догматиков (1911), предлагало всем желающим «высылать на опыты психометрического ясновидения какие-либо из принадлежащих им и непосредственно носимых на теле предметов (кольцо, крест, кусок материи и т. д.)», обещая, что они «могут получить анализы прошедшего и настоящего, но не будущего» [53, б. п.]. В популярном журнале «Изида» в 1910 году описывался один из сеансов психометрии, во время которого известный психометр Мария Вячеславовна Симанович давала точные портреты и характеристики неизвестных ей людей «прикосновениями к автографам этих лиц» [9, с. 14–15]. О значении для художников и литераторов в 1910-е годы почерка и рукописного текста как инструмента передачи ощущений, настроений и даже физических характеристик писавшего речь еще пойдет ниже. Чтобы суммировать множество разнородных концепций и практик, связанных с психометрическим ясновидением, и в упрощенных, и одновременно в радикальных версиях, распространенных в массовой прессе, можно воспользоваться лаконичными формулами анонимного автора начала XX столетия: «Мысль может запечатлеться неодухотворенными предметами. Чтение этих записей и есть психометрия»; «мы можем изучать психические законы через посредство материи» [58, с. 18–19]. Кроме того, психометрия в этом сочинении предстает как новейшее слово в изучении психологии и яркое свидетельство прогресса: «Психометрия — воплощение высших принципов психологии» [58, с. 23]; «психометрия есть истинное выражение духа психического прогресса» [58, с. 26–27]<sup>27</sup>.

Психометрические и теософско-оккультные идеи и практики, ставшие привычными в массовом сознании начала XX века, позволяли с легкостью рассуждать о возможности увидеть «несуществующие формы», отказаться от физического органа зрения — глаз и обратиться к созданию ментальных образов, передающихся в световых потоках, подобно сообщениям телеграфа, и проявляющихся в сознании, подобно изображениям на фотопластине. Воображение как активная психическая сила оказывалось подобно фотозмультсии, проявляющей в сознании «несуществующие формы». Представления о способности

27 Идеи «психического прогресса» были близки многим представителям искусства начала века. См., например, незакавыченную («присвоенную») цитату из П. Успенского в одном из программных текстов А. Крученых: «Искусство идет в авангарде психической эволюции» [18, с. 66].

различных предметов улавливать и сохранять, а также излучать вонне накопленную информацию; превращение самих лучей света в протагониста, действующего и в новых технологиях, и в научных исследованиях, и в метафизических спекуляциях, постепенно обретали форму рассеянного в обществе коллективного знания. Исследование этих «форм» коллективного знания позволяет реконструировать систему координат, в которых создавалась концепция живописного лучизма. Многочисленные взаимодействия и пересечения в текстах Ларионова с распространенными в культуре его времени представлениями о лучистой материи дают возможность рассматривать изобретение лучизма не как экстравагантный жест, провоцирующий и эпатазирующий публику, но как попытку синтеза рассеянных в атмосфере идей в новое «стилевое» единство, как попытку облечь в художественную форму актуальную проблематику своего времени. В начале XX века распространение научных, оккультных, теософских и просто фантастических идей, связанных с невидимыми излучениями, лучами света и «лучистой материей», действительно было столь повсеместным, что могло наводить на мысль о создании «стиля лучей», о появлении новой формообразующей «художественной воли».

В глазах многих художников, искавших новые формы диалога живописи и современности, научно-оккультный контекст обладал еще одним важным свойством. Он позволял переместить живопись в пространство взаимодействия с новыми медиа (фотография, кино, телеграф и проч.), с новыми технологиями производства образов, трансформируя тем самым представления о традиционной природе живописи и картины. Техника, участвующая в производстве новых образов, статус передовых научных исследований, сопровождавший опыты визуализации невидимого, становятся для художников маркерами современности, знаками вовлеченности в движение «психического прогресса», приобщения к самым авангардным сферам мышления и знания. В этих практиках и паранаучных фантазиях для многих художников начала XX века формировался проект нового зрения, в котором прямо или метафорически участвует и техника (фото- и кинокамеры), и физико-химические процессы (фотозмультсия, различные излучения), и психические силы, которые человек способен планомерно развивать усилием воли, и мистические составляющие (ясновидение), позволяющие преобразить и культуру, и науку, и самого человека.

## Часть II

### «Визионерский мимесис»

В первые десятилетия XX века научно-окультурные «формы» коллективного знания оказали заметное влияние на разнообразные концепции нового зрения и стали решающим фактором в формировании многих радикальных течений и экспериментов в искусстве. «Художник *должен быть* ясновидящим, он *должен видеть* то, чего не видят другие», [52, с. 109] — такое безапелляционное утверждение П. Успенского из книги *Tertium Organum* (1911), популярной в кругу русских художников и литераторов, вполне соответствовало умонастроениям в мире искусства тех лет. Способность художника видеть невидимое и топос «художник-ясновидец» занимали важное место в творчестве многих деятелей авангарда. М. Матюшин в комментариях к публикации в журнале «Союз молодежи» книги Глеза и Метценже «О кубизме» слово в слово процитировал утверждение П. Успенского [43, с. 28]. В программной статье «Новые пути слова» (1913) А. Крученых с очевидной отсылкой к концепциям ясновидения провозглашал: «Мы стали видеть здесь и там... Мы рассекли объект! Мы стали видеть мир насквозь» [18, с. 70–71]. Необходимость для современного художника быть ясновидцем подчеркивал У. Боччони: «Надо писать не видимое, а то, что до сих пор считалось невидимым, то есть то, что видит художник-ясновидец» [63, р. 34]. В том же ключе рассуждал М. Матюшин: «глаз художника — неутомимый искатель неведомых стран, не видящий вздорных вещей и их названий, но прозревающий невидимое другими» [44, с. 222]. К тому же кругу идей о зрении, превышающем физиологические возможности оптического аппарата человека, восходит известная формула К. Малевича: «...глаза мои могут быть взяты в паноптикум как атрибуты средневековья для обзора предметности» [40, с. 33]. Лучизм Михаила Ларионова формировался в этом культурном пространстве, часто в прямом взаимодействии со многими деятелями художественной сцены, увлеченными проблемами нового зрения.

В концепциях нового зрения, бытовавших в художественных кругах начала XX века, соединились интерес к физиологии зрения и к визионерским возможностям человека, преобразование оптического аппарата человека — глаза и исследование феноменов психической жизни. Трактовка самого процесса создания живописного произведения как визионерской практики и образ художника-визионера восходят

к идеям романтиков<sup>28</sup>. В.-Г. Вакенродера принято считать творцом этого топоса. Однако описанная в его книге «Сердечные излияния отшельника — любителя искусства» (1797) мифологизированная история создания Рафаэлем образа Мадонны [7, с. 29–31], в значительной степени принадлежит предшествующей традиции, еще связанной с неоплатоническими концепциями: художник-визионер (Рафаэль) «в тонком сне» видит в «сиянии на стене» образ Мадонны, который он искал. В отличие от такого восхождения к Идее, визионерство, связанное с психометрическими, паранаучными и теософскими концепциями рубежа XIX и XX веков, ориентировано иначе. Новое визионерство не обращается к миру Идей, и его образы не приходят художнику-визионеру из высших сфер. Их источник — его собственная психика, точнее — психофизика: эмоции и разнообразные ощущения тела. Именно психофизика творца и разного рода воздействия на нее определяют природу такого визионерства. Одной из первых попыток сформулировать новую поэтику визионерства и ясновидения можно считать рассуждение А. Рембо в письме 1871 года: «Я хочу стать поэтом, и я работаю над тем, чтобы сделать себя *ясновидцем* <...> Нужно достичь неведомого приведением в *расстройство всех чувств*» [2, с. 251].

В живописи XIX столетия интерес к особым способам видения реализовался прежде всего на сюжетном уровне. Сомнамбулы, лунатики и гипнотизеры привлекали внимание множества живописцев (Г. Курбе, «Ясновидящая», 1865; Дж. Милле, «Сомнамбула», 1871; И. Крамской, «Сомнамбула», 1871; М. Пирнер, «Сомнамбула», 1878; П. Э. Россет-Грейнджер, «Сомнамбула», 1898; А. фон Келлер, «Сеанс гипноза у Шренк-Нотцинга», около 1885; Р. Берг, «Сеанс гипноза», 1887; А. Бруйе, «Клинический урок в Сальпетриер», 1887). (Ил. 4.) Отчасти этот литературный подход сохранился и в начале XX века. Герои с подчеркнуто сосредоточенным и напряженным взглядом, направленным прямо на зрителя и одновременно сквозь него, или персонажи в состоянии медиумического транса появляются на картинах художников-символистов и авангардистов (Ж. Дельвиль, «Таинственность. Портрет миссис Стюарт Меррилл», 1892; А. Осбер, «Видение», 1892; У. Боччони, «Современный идол», 1911; Л. Русоло, «Автопортрет с черепами», 1908; К. Малевич, «Эскиз фресковой

28 В данном контексте я не буду останавливаться на более ранних примерах подобных концепций, связанных с неоплатонизмом.



4. Гюстав Курбе. *Ясновидящая*  
1865. Холст, масло. 47 × 39  
Музей изящных искусств  
и археологии, Безансон



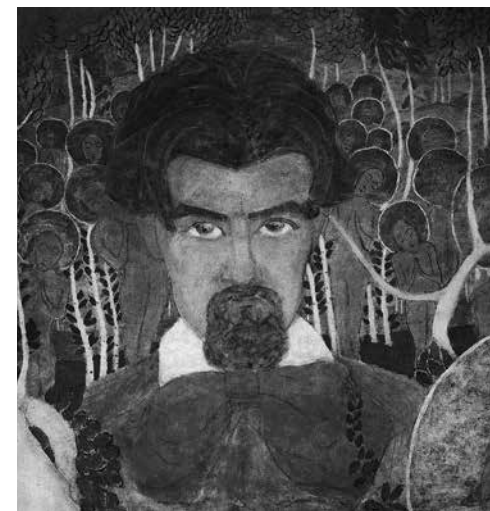
5. Умберто Боччони. *Современный идол*  
1911. Дерево, масло. 60 × 58,5  
Собрание Эсторика, Лондон

живописи. Автопортрет», 1907). (Ил. 5–7.) Если сомнамбулы и гипнотизеры XIX столетия существовали преимущественно в контексте медицинских экспериментов и странностей в психической жизни, то на рубеже веков сомнамбулические состояния начинают рассматриваться как инструменты перехода к иной реальности. При этом считалось, что порог чувствительности человека может быть изменен не только на сеансах медицинского гипноза, но также максимальным напряжением творческого воображения или «расстройством всех чувств». Кроме того, существенным дополнением к литературным мотивам становится истолкование самого процесса создания произведения искусства как визуального контакта с невидимым, как процесса «ясновидения».

Предшественниками живописцев начала XX века в попытках визуализации психофизического невидимого можно считать многочисленных художников-медиумов, начиная от малоизвестных и не претендовавших на статус профессионалов, до медиумов, имевших художественное образование, например таких, как Джорджиана Хаутон, Мэри-Анна Ховитт, Барбара Хонивуд. (Ил. 8–9.) Все они предпринимали попытки



6. Луиджи Руссо. *Автопортрет с черепами*. 1909  
Холст, масло. 67 × 50  
Музей Новеченто, Милан



7. Казимир Малевич. *Эскиз фресковой росписи. Автопортрет*. 1907  
Картон, масляно-восковая темпера.  
69,3 × 70. Государственный Русский музей

перенесения на холст «ментальных образов», полученных из «мира духов». Диапазон изобразительного языка в их работах мог быть достаточно широким: от антропоморфных образов, разнообразных комбинаций эзотерических символов до практически беспредметных композиций. Творчество и психические эксперименты шведской художницы и медиума Хильмы аф Клинт представляют один из самых ярких и последовательных примеров в освоении такой практики визионерской живописи<sup>29</sup>. Г. Магнуссон предложил для подобного типа живописи определение — «визионерский мимесис». Художник-визионер не воспроизводит материальный мир, не имитирует на холсте видимую реальность, но «вместо этого он стремится представить духовную

29 В 1906 году после многолетних опытов автоматического письма и рисования на спиритических сеансах аф Клинт под прямым руководством из «мира духов» (дух Амалиель) обращается к созданию крупноформатных беспредметных произведений «Живопись для Храма». И только постепенно (в 1908–1912 годах) художница переходит к работе с большей степенью контроля.

реальность», визуализирует «внутреннее»: ощущения, психические реакции, или «ментальные образы», невидимые обычному человеку [69]. Условно говоря, художник меняет предмет, но не отказывается от самого принципа подражания. Теперь он описывает, репрезентирует не внешний мир, но «внутренние» ландшафты. В области физиологии зрения в какой-то мере параллель таким визионерским практикам могут представлять исследования фосфенов, послеобразов и различных световых эффектов, возникающих при механическом воздействии на глаза, обнаруживающие возможность «автономного видения» самого тела. «Визионерские возможности тела» [17, с. 178]<sup>30</sup>, продуцирующего собственные внутренние образы, в XIX веке привлекали внимание Г. Фехнера, Д. Брюстера и других ученых<sup>31</sup>.

Разного рода соприкосновения с практикой «визионерского мимесиса» в 1910-е годы можно отметить в творчестве многих художников. В кругу живописцев визионерские практики иногда понимались буквально и становились основой для, условно говоря, прямого «даггеротипирования» видений на полотне. Описывая свой творческий путь, Кульбин говорил об «открытии визионерской техники» и периоде своих исканий, когда он «учился иметь художественные видения и писать прямо с них» [23, е/х 147]. Увлечение теософией и опыты с «визионерской техникой» соседствовали у Кульбина с профессиональными интересами медика к микрофотографии и изображению невидимых для человеческого глаза микроструктур различных тканей организма<sup>32</sup>. Иногда визионерские образы и научные иллюстрации обнаруживали у Кульбина определенное родство. Например, клеточные («атомарные») структуры тканей человеческого организма в научных иллюстрациях и построенные схожим образом «атомарные» структуры цветных пятен,

30 Дж. Крери подробно останавливается на психофизическом визионерстве У. Тёрнера [17, с. 175–182]. Именно творчество Тёрнера, как отмечал Ларионов, стало для него первым шагом к беспредметной живописи: «В 1906 году я впервые увидел Тёрнера (его акварели), меня поразили те из них, в которых почти не было определенной формы (предметной), и также несколько его больших картин. Это меня окончательно убедило, что живопись не нуждается в имитации реальных форм, скорее, они ей мешают. С этого времени... у меня звучало "беспредметная живопись"» [34, с. 12–13].

31 В исследованиях оптики и цвета И. В. Гёте «автономное видение» тела или «физиологические цвета», возникающие в глазах без внешних стимулов, также занимали существенное место. Это обстоятельство важно упомянуть в связи с серьезным увлечением в теософских и антропософских кругах учением Гёте о цвете.

32 Кульбин выполнил такие рисунки для своей диссертации [25], а также для книги Л. Блуменау [4].



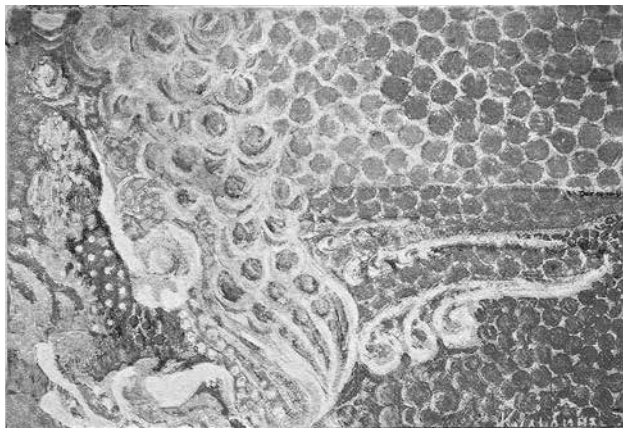
8. Мэри-Анна Ховитт. *Спиритический рисунок*. Около 1860  
Библиотека Кембриджского университета, MS SPR. 65/9/45



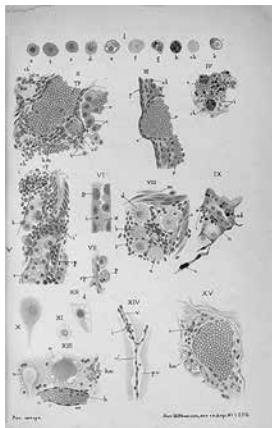
9. Барбара Хонивуд. Страница из альбома. Около 1860  
Бетлемский музей разума, Лондон

передающие эмоциональные состояния и ощущения, представленные на рисунке «Любовь» (1910) к монодраме Н. Евреинова, производили схожий визуальный эффект. (Ил. 10–11.) Если в научных иллюстрациях увидеть невидимое можно было с помощью аппаратуры (микроскопа), то в художественных рисунках таким «аппаратом» оказывалось воображение художника, создававшее (осознанно или нет) «визионерское» пространство, сотканное из тех же «клеток», «атомов» и «молекул», что и в научных иллюстрациях. Такая двойственность позиции — между визионерством и научным исследованием — была характерной чертой многих явлений в культуре начала XX века.

Собственно визионерские изображения, распространенные в теософских публикациях, также тяготели к статусу научных свидетельств и одновременно демонстрировали эстетические интуиции теософии. Мыслеформы, впервые появившиеся в журнале «Люцифер» (1896)



10. Николай Кульбин. *Царевна моя!.. Сказка моя!..* Ил. к монодраме Н. Евреинова *Любовь* из кн.: Студия импрессионистов. Кн. 1 / Ред. Н. И. Кульбина. СПб.: Изд. Н. И. Бутковской, 1910

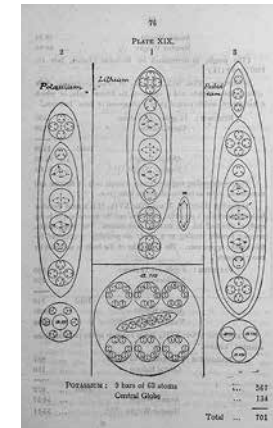
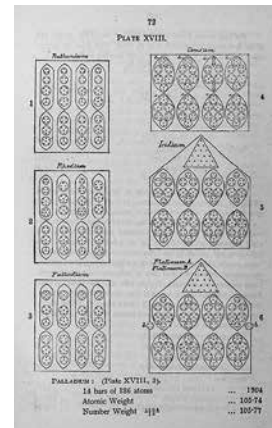


11. Николай Кульбин. Ил. из диссертации *Алкоголизм...* [25]

в одноименной статье А. Безант, представляли еще одну грань в истории «визионерского мимесиса» [61, р. 65–75]. В книге «Мыслеформы» (1901), опубликованной через несколько лет, Безант и Ледбитер для визуализации своих видений привлекли художников-медиумов<sup>33</sup>. Созданные ими под руководством Безант рисунки представляли вариант научных иллюстраций или каталог готовых, «научно» верифицированных форм для визуализации беспредметных видений — чувств, ощущений, мыслей. На важность таких визуализаций ясновидческих опытов для многих художников, обратившихся в 1910-е годы к беспредметной живописи, указывали разные исследователи [70, 71, 73]. Еще одно примечательное сочинение Безант и Ледбитера, «Оккультная химия: исследования с помощью ясновидения структуры атомов периодической таблицы и некоторых соединений» (1908)<sup>34</sup>, также сопровождалось многочисленными изображениями невидимого: атомов и молекул в виде биоморфных,

33 Рисунки выполнили: Джон Варли, мистер Принц, мисс Макфарлейн.

34 Исследования были начаты в 1895 году, когда в журнале «Люцифер» была опубликована статья А. Безант «Оккультная химия» [62, pp. 211–219].



12–13. Ил. из кн. А. Безант и Ч. Ледбитера *Оккультная химия...* (Besant A., Leadbeater C. W. *Occult Chemistry: A Series of Clairvoyant Observations on the Chemical Elements*. Madras–London, 1908. Pls. XVIII, XIX)

геометрических или вихреобразных структур<sup>35</sup>. (Ил. 12–13.) Научность ясновидческих исследований, на которой настаивали авторы, подкреплялась на многих страницах их сочинения сложными математическими расчетами, таблицами и прочими академическими атрибутами. Человеческое тело, сознание и психика превращались в этих экспериментах в новый научный аппарат (аналог «ментального телескопа» Бьюкенена), функционирование которого основано на «психической эволюции», заложенной в самой природе человека. Теософские изображения существенно расширяли визуальный словарь психофизического визионерства. Образы ясновидческих созерцаний теософии занимали

35 Безант и Ледбитер в своих исследованиях опирались на науку своего времени. Об эфирных вихрях писал еще Р. Декарт («Мир, или Трактат о свете», 1634). Вихревая теория материи разрабатывалась в XIX столетии многими учеными (Пуассон, Гамильтон, Стокс, Мак-Куллох, В. Томсон-Кельвин, Дж. Томсон). Теорию «вихревого эфира» развивал И. Вернулли. Дж. Максвелл создал концепцию ячеистой структуры эфира, также связанную с вихревой теорией. В. Томсон высказал предположение о вихревой структуре атома. Кроме того, изображения невидимого мира атомов как вихреподобных, спиралевидных образований, скорее всего, были известны Безант и Ледбитеру по книге Эдвина Д. Бэббитта [60, pp. 97, 100, 102–103].



промежуточное положение между иллюстрациями в научных изданиях и собственно художественными произведениями. Активная роль «теософского воображения» в создании новой иконографии невидимого, а также присущее многим иллюстрациям внимание к эстетической стороне изображений, обеспечивали их привлекательность для художников. Образы невидимого в «Оккультной химии» представляли яркий пример изображений, мерцающих между научным и оккультным, эмпирическим и воображаемым. Именно на такой территории чаще всего начинался путь многих художников к экспериментам с новым зрением и освоение беспредметной живописи<sup>36</sup>.

Еще один важный контекст для описанного Ларионовым созерцания «несуществующих форм» — опыты зрения без глаз. Ж.-Ф. Жаккар связывает проблему нового зрения и видения/ясновидения в начале XX столетия с кругом инвариантных тем среди художников и литераторов авангарда в разных странах [11, с. 75–94]. Исследуя материал искусства 1920-х годов, Жаккар тем не менее указывает несколько мотивов, которые восходят к предшествующему периоду. Прежде всего — опыты зрения без глаз, к которым обращаются и русские, и французские деятели культуры (М. Матюшин и его ученики, а также — Р. Домаль, Ж. Ромен). В духе психометрических и оккультистских идей рубежа веков ученик Матюшина Борис Эндер утверждал: «Свет может быть воспринят мозгом независимо от сетчатки глаз» [49, с. 202]<sup>37</sup>. В 1920-е годы эксперименты по расширению физиологических возможностей зрения были в центре внимания Матюшина и его группы «Зорвед». Зрение без глаз (с завязанными или закрытыми глазами), практиковавшееся членами группы, отсылало непосредственно к психометрическим практикам<sup>38</sup>. Кроме того, в 1910-е годы подобные эксперименты были не редкость среди спиритуалистов и даже превращались иногда

36 Прямое влияние иллюстраций из «Оккультной химии» можно отметить, например, в творчестве художницы-антропософа Хильды Поллак-Карлин (*Expressionen I–XII*, около 1920) или в работах Хильмы аф Клинт (*Group 6, № 15* из серии *W.U.S./Pleid*, 1908; серия *Atom*, 1917).

37 Ср. с аналогичными идеями в книге Дентонов: «Эти лучи, по-видимому, могут сразу проникать в мозг чувствительных людей и давать ощущение зрения без вмешательства глаза как органа» [67, р. 85].

38 Свидетельства о таких экспериментах приведены в тексте Б. Эндера «Материалы к исследованию физиологии “дополнительного смотрения”. Дневник опытов описания местности с повязкой на глазах (1924–1925)». Ссылку на этот текст указывает Ж.-Ф. Жаккар [10, с. 330].

в публичные аттракционы. Один из таких сеансов в 1909 году был описан в журнале «Изида». Некий «граф» Альберт де Сарак — известный медиум, колесивший по Европе и Америке с «концертной» программой<sup>39</sup>, — устраивал, в частности, публичные сеансы рисования с завязанными глазами. Свидетель создания медиумом картины, описав подробно весь процесс, делал заключение: «Сарак видел все и прекрасно видел, это настолько же не подлежит никакому сомнению, как и то, что видеть глазами он не мог» [55, с. 8]. Эксперименты Матюшина и его учеников восходили к подобным практикам 1910-х годов, но вместе с тем были сосредоточены на изменении самой физиологии зрения (зрение не только с закрытыми глазами, но также затылочное и периферическое), что было уже достаточно далеко от концепций зрения/воображения Ларионова. Тем не менее практика зрения без глаз и «навык создания в уме сложных невербальных образов» [16, с. 383], отсылающий к традициям научного мышления, были существенными элементами в концепции лучизма. «Наш глаз, — отмечал Ларионов, — аппарат настолько мало совершенный, что многое передаваемое нами, как мы думаем, посредством зрения в мозговые центры, попадает туда правильно относительно реальной жизни не благодаря зрению, а благодаря другим чувствам» [35, с. 366]<sup>40</sup>.

Наконец, еще одной инвариантной темой авангарда 1910-х годов, связанной с опытом внутреннего видения, была популярная концепция синестезии. О значении синестезии для различных экспериментов в искусстве начала XX столетия существует обширная литература, и я позволю себе бегло упомянуть лишь несколько моментов. Синестезия рассматривалась самыми разными авторами в начале прошлого века как разновидность ясновидения или внутреннего зрения и слуха. Р. Штайнер в работе «Теософия» (1904) писал о моментах совпадения «духовного зрения» и «духовного слуха»: «Как только “ясновидящий”

39 Газета «Голос Москвы» (7 октября 1909 года) сообщала о визите Сарака, описывая творимые им «чудеса»: «В Петербург приезжает из Парижа граф Сарак, приглашенный сюда высокопоставленными лицами для ряда медиумических сеансов. По происхождению г. Сарак наследственный индийский раджа. Недавно в Петербурге была г-жа Тюссон, секретарь гр. Сарака, которая читала реферат о нем в высшем обществе Петербурга. Г-жа Тюссон рассказывает о своем принцепале невероятные чудеса. По ее словам, например, на глазах зрителей по заклинаниям графа из семян вырастают деревья, силою взгляда г. Сарак останавливает будто бы маятник часов и т. д.»

40 Ср. у Э. Леви: «Можно видеть нервами, даже не нуждаясь в обычном свете, так как астральный флюид является скрытым светом» [38].



поднимается из страны душ в страну духов, воспринимаемые им праобразы становятся также и звучащими. <...> Каждому цвету, каждому световому восприятию соответствует духовный звук, и каждому взаимодействию цветов соответствует гармония, мелодия и т. д.» [59]. В начале XX столетия теософские сочинения, безусловно, были важным источником широкого распространения разнообразных вариаций таких представлений<sup>41</sup>. Эти идеи оказали существенное влияние на многих художников. В. Кандинский писал о звучании краски: «Каждая изолированная краска несет в себе психический звук» [15, с. 91]. У Боччони представлял живопись будущего как газообразные музыкальные композиции: «Человеческий глаз будет воспринимать цвет как чистые эмоции. Умноженным цветам не нужна будет форма, чтобы стать понятными, и живописные произведения будут вихрем грандиозных музыкальных композиций из разноцветных газов» [63, р. 11]. Лучистая живопись, освобожденная от предметности и обращенная к своей сущности — «цветной массе и фактуре» [35, с. 365], — также становилась подобна музыке: «Картина является скользящей, дает ощущение вневременного и пространственного — в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением <...> этим путем живопись делается равной музыке» [35, с. 368–369].

Художник-ясновидец в начале XX столетия становится символическим топосом обращения к целостному, «универсальному сознанию», входящему «в раппорт с... безграничной сферой познания» (Бьюкенен); символическим топосом «психического прогресса», единения научного знания и теософской мудрости. Воображение — уподобленное фотоэмульсии — рассматривается как активная сила психики, позволяющая изменить порог чувствительности, «проявить» и «увидеть» внутреннее, невидимое<sup>42</sup>. Разносторонние усилия по визуализации невидимого, которыми была насыщена культура начала XX века подготовили почву для взрывного интереса к беспредметности, который можно отметить

41 В русских теософских кругах исследованиями связи звука и цвета занималась известная музыкант и педагог А. В. Унковская. См., например: [51]. С исследованиями Унковской были хорошо знакомы Кульбин и Кандинский.

42 Блаватская в книге «Разоблаченная Изида» (т. 1, гл. 11: Психологические и физические чудеса) писала о важной роли воображения в «психической эволюции» человечества: «Когда психология и физиология станут достойными названия науки, европейцы убедятся в существовании в человеке потенциала той таинственной и грозной мощи, которая скрывается в человеческой воле и воображении независимо от того, сознает это или нет» [3].

около 1912 года, года изобретения лучизма<sup>43</sup>. Помимо беспредметных произведений В. Кандинского (впервые появились на выставке «Синего всадника» в конце 1911 года), в 1912 году на 10-м Осеннем салоне в Париже показывают беспредметные работы Ф. Купка (*Amorfa. Fugue à deux couleurs*, 1912) и Ф. Пикабия (*La Source; Danses à la source II*, 1912)<sup>44</sup>. Одновременно на выставках Союза молодежи и «Мира искусства» Ларионов демонстрирует первые образцы лучизма<sup>45</sup>.

### Психографология

Психологические шлейфы или психические следы («ментальные окаменелости»), сохраняющиеся в различных материальных медиумах (краска, живописная фактура, почерк поэта или живописца) — постоянная тема русского авангарда 1910-х годов. Владимир Марков писал о «нематериальных фактурах» в искусстве и о значении рукотворной обработки материала, трансформирующей саму материю: «Каждый человек имеет индивидуальный характер, который всасывается, как губкою, тем материалом, который находится в обработке у этого лица, как творца» [41, с. 56]<sup>46</sup>; «касаясь “руками” своими (слово это можно понять и шире) до материала, человек должен передавать видимыми формами свои внутренние переживания» [42, с. 30]. У Кандинского краска и цвет насыщены «психическим». Он пишет о «психической

43 Отдельные шаги к беспредметности, не ставшие, однако, системой, можно отметить в творчестве разных художников в начале XX столетия. В 1908 году А. Джинна создает собственную версию беспредметной живописи «состояний души» — картину «Невращения». П. Пикассо летом 1910 года в Кадакесе пишет серию картин, по сути, беспредметного характера, сохраняя, однако, традиционные названия («Гитарист», «Порт в Кадакесе» и др.). Дж. Балла в 1912 году создает серию работ *Compenetrazione iridescente*.

44 Произведения Пикабия, показанные на этой выставке, занимали по отношению к «чистой» беспредметности такую же мерцательную позицию, как и работы «реалистического лучизма» Ларионова.

45 На выставках осенью и зимой 1912 года Ларионов показал «реалистический лучизм», еще не утративший связи с предметным миром. В то же время ряд собственно беспредметных произведений («Лучистые линии», 1912, БГХМ им. М. Нестерова; «Лучистская композиция. Коричневое с желтым», 1912, частное собрание, Париж; «Лучистый пейзаж», 1912, ГРМ), созданных в 1912 году, попадают на выставки лишь в следующем, 1913 году.

46 Проникновение индивидуальности творца в материал, с которым он работает, описано Марковым, близко к тем образам «библиотек дагерротипов», которые постоянно встречаются в психометрии и теософии. Ср., например, с описаниями Дентонов: «Все предметы испускают лучистые силы, идущие ко всем близлежащим предметам, и в каждое мгновение дня и ночи они дагерротипируют друг друга; образы, которые получают подобным способом, не просто остаются на поверхности вещей, но погружаются в их глубину» [67, pp. 30–31].

силе краски, рождающей вибрацию души» [15, с. 47]<sup>47</sup>. Название картины О. Розановой «Пути-письмена душевных движений» дает лаконичную формулу этих тенденций в русском искусстве 1910-х.

Одной из областей взаимодействия психического и материального можно считать широкий круг научных и паранаучных исследований, получивших название «психографологии». В России эти исследования развивал и активно пропагандировал председатель психографологического общества и издатель популярного журнала «Психо-графология» И. Ф. Моргенштерн. Любопытно отметить, что Моргенштерн размышлял о почерке, почти буквально следуя за психометрией. Он также писал о своеобразном «дагерротипировании» материей всех событий жизни. Только теперь «фотопластиной» становится нервная система человека, а почерк (вместо световых лучей) оказывается инструментом, проявляющим скрытые «отпечатки»: «В психике человека ничто не проходит бесследно; всякое чувство, всякая даже мимолетная мысль оставляет неизгладимый след в элементах нашей нервной системы. Благодаря же психографологическим законам почерк отражает всю эту сумму человеческой психики, все неистощимое хранилище его нервной системы» [45, с. 1]<sup>48</sup>.

На значение зрительного образа письма для понимания не только индивидуальных характеров, но также исторических эпох, указывал в 1904 году Н. Федоров. Его статья «О письменах», напечатанная в одном из номеров журнала «Весы», была хорошо известна в художественных кругах. Федоров, в частности, писал: «Формы букв говорят гораздо больше слов, говорят искреннее их, формы букв неподкупнее слов». Изучение «языковой формы» дает, как пишет Федоров, возможность «открывать перемены настроения, совершавшиеся в духе поколений, и притом перемены в самых существенных чертах» [54, с. 2]. В книге Н. Образцова «Письмо душевнобольных» (1904) (скорее всего, известной в кругу русских футуристов<sup>49</sup>) также шла речь о «выражении психических процессов материальными графическими знаками» и утверждалось: «Письмо является выражением нашей душевной деятельности» [47, с. 10, 67].

47 Крученых наделяет языковую материю (формы букв и фонемы) психическими свойствами. В одном из писем к А. Шемшурину он пишет: «Что означает буква у? По-моему... полет, глубь. Остальные гласные более покойны, у — движение, тревога... Что означает буква ц, ф и др. со стороны эмоции и проч.». ОР РГБ. Ф. 339. П. 4. Ед. хр. 2.

48 См. также [46].

49 См. об этом в письме Е. Радина к А. Шемшурину. ОР РГБ. Ф. 339. П. 5.

Интерес к проблемам письма сопутствовал уже первым выступлениям нового искусства. В 1909 году Кульбин организовал выставку «Треугольник», на которой наряду с живописью были представлены рукописные автографы литераторов, интересующие многих, по словам Кульбина, как отражение личности писателя [24, с. 23]. Интерес к почерку в кругу русских кубофутуристов стал одной из важных особенностей их представлений о новом искусстве. «В почерке полагая составляющую поэтического импульса», утверждая, что «настроение изменяет почерк во время написания, что почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов» [57, с. 60], художники и литераторы интерпретировали почерк, зримый образ письма, как средство материализации в чувственных формах нематериального опыта, психических процессов и ощущений. Д. Бурлюк, развивая эти «психографологические» концепции 1910-х годов, писал позднее: «Почерк есть нечто свойственное всему телу данной особи. Он также индивидуален, как его внешность, и вполне выражает человека. Линейная концепция, его дуги, кривые (их напряженность) измерения углов совпадут (в среднем) при исследовании: с линейным выражением наносившей линии на плоскость особи» [6, с. 7]<sup>50</sup>.

Спонтанные, случайные движения руки в процессе рисования или следы движения руки рисовальщика, свободные от задачи изображения чего-либо внешнего, открывающие возможность фиксации в росчерках на бумаге настроений и внутренних переживаний, — такова история зарождения лучизма в полумифологической версии Ларионова, рассказанной уже в эмиграции Е. Рубину<sup>51</sup>. В данном случае важна не историческая подлинность этого рассказа, но сам вектор мифологизации, предложенный Ларионовым. «Почерк» живописца или рисовальщика — сам ритм и структура движения карандаша или кисти по поверхности — всегда был существенным компонентом в творчестве

50 Ср. у И. Моргенштерна: «Почерк так или иначе выражает характер писавшего <...> письмо сохраняет особенности присущие только пишущему, его натуре физической и духовной»; «по почерку можно определить рост, голос, цвет глаз, даже волос писавшего» [45, с. 2].

51 На эту историю ссылается М. Дабровски [66, pp. 202, 207]. В «самописных» книгах русских футуристов такие следы «психических вибраций», жесты-росчерки, свободные от задачи изображения чего-либо, встречаются постоянно: рисунки Ларионова для сборников стихов Крученых «Помада» (1913), «Полуживой» (1913); Кульбина для сборника Крученых «Взорваль» (1913); Кульбина и Розановой для сборника Крученых и Хлебникова «Тэ ли лэ» (1914) и др.



14. Михаил Ларионов. Ил. из кн. А. Крученых *Старинная любовь* М.: Типо-лит. В. Рихтер, 1912

Ларионова и в импрессионистический период («Розовый куст после дождя», 1904; «Сирень», 1904–1905, «Сад», середина 1900-х), и в примитивистских работах («Улица в провинции», 1910; «Танцующие», 1909, «Автопортрет», 1911–1912). Характерно, что один из первых примеров лучистской стилистики можно отметить в литографированных иллюстрациях для книги А. Крученых «Старинная любовь» (1912), где именно жесты-росчерки, подобные линиям и изгибам почерка, составляют основу изображений<sup>52</sup>. (Ил. 14.) Можно также отметить, что сам литографированный текст для первых футуристических книг «Старинная любовь» и «Мирсконца», опубликованных в октябре и декабре 1912 года, т. е. в момент интенсивной разработки концепции лучизма, был выполнен Ларионовым. Этот опыт письма-рисования можно считать еще одним слагаемым в становлении концепции лучизма. В наследии Ларионова и Гончаровой сохранились также графические листы

52 Еще раньше подобные пред-лучистские опыты рисования можно отметить в некоторых литографированных открытках: «Голова солдата» (1912; по картине «Голова солдата», 1911–1912). Литографская техника вносила важный элемент — затрудненную и значит акцентированную механику письма и рисования. О трудностях письма литографским карандашом вспоминал А. Крученых, описывая совместную с Ларионовым работу над первыми футуристическими книгами: «Книжечку “Старинная любовь” я переписывал для печати сам литографским карандашом. Он ломок, вырисовывать им буквы неудобно. Возился несколько дней» [19, с. 50].



15. Наталия Гончарова *Лучистое построение*. 1912 Ил. из сборника: *Ослиный хвост и Мишень*. М.: Изд. Ц. А. Мюнстер, 1913



16. Михаил Ларионов. *Лучизм*. 1912. Бумага, уголь. 24 × 15,8. Галерея Тейт, Лондон

с росчерками-жестами, набросками лучистых структур, передающие (без литературных сюжетов или предметов) сам процесс движения руки или письма-рисования (Гончарова, «Лучизм. набросок к композиции», 1912–1913, РГАЛИ; Ларионов, «Лучизм», 1912, Галерея Тейт, Лондон). (Ил. 16.) Одна из таких лучистских композиций была опубликована в 1913 году в сборнике «Ослиный хвост и Мишень» (Гончарова, «Лучистое построение», 1912) наряду с «классическими» лучистскими произведениями этого периода. (Ил. 15.) Опыты построения спонтанных беспредметных композиций, фиксирующих психические вибрации в движениях руки художника, появляются в творчестве Ларионова также в 1920–1930-е годы («Беспредметная композиция “Белое на желтом”», 1920–1930-е; «Беспредметная композиция» из серии «Море», начало 1930-х). (Ил. 17–18.)

Увлечение подобными идеями подводило к пониманию самой материи искусства как насыщенной информационной среды, позволяющей без посредников в виде литературных сюжетов или изображенных предметов передавать «внутреннее» и обращаться на прямую к ощущениям, эмоциям и мыслям зрителей. Подобно тому как в прямой перспективе можно увидеть символическую форму мироощущения своей эпохи, так и беспредметная поверхность картин (красочная материя, фактура, цвет и линии) или беспредметные росчерки на бумаге можно представить символической формой своего времени,

в которой художники искали формулы для «материализации духа» (Ларионов) или «проекции условных Знаков из мозга художника в картину» (Кульбин). Эти «символические формы» начала XX столетия оказались значительно более хрупкими и недолговечными по сравнению со своими предшественниками. «Стиль лучей», грезившийся Ларионову, остался эфемерным проектом, очень быстро обратившимся в воспоминание, к которому художник тем не менее возвращался еще многие десятилетия.

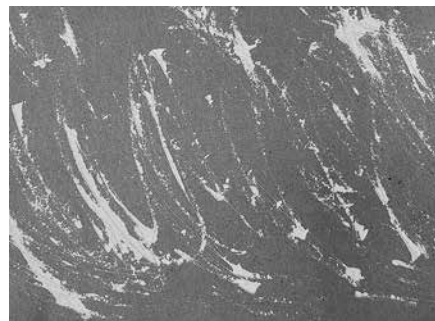
### «Кристаллизовавшаяся жизнь»

Описывая сеть контекстуальных связей, аналогий и предпосылок для сложения концепции зрения/воображения Ларионова я, конечно, не предполагаю, что художник иллюстрирует паранаучные фантазии своего времени или создает в своих произведениях прямые отражения рассеянного в обществе коллективного знания. Различные формы коллективного знания могли быть для Ларионова только отправными точками, импульсами для разработки собственно художественной проблематики<sup>53</sup>. Вместе с тем исследователю творчества художника изучение рассеянных в атмосфере того времени научных и паранаучных идей позволяет выявить не всегда очевидное концептуальное обрамление теории лучизма, а также описать механизм проникновения коллективного знания в сферу искусства.

Художник-лучист, согласно Ларионову, должен изображать сам процесс зрения буквально и прямолинейно:

*Предмет, таким как принято его изображать на картинах, руководствуясь тем или другим приемом, предмет существующий как таковой мы нашим глазом не ощущаем. Мы воспринимаем*

53 Аналогия такой ситуации можно отметить в творчестве многих художников и литераторов модернизма. Сошлюсь лишь на два примера. В процессе работы над наиболее радикальной версией заумного языка А. Крученых (практически параллельно с изобретением Ларионовым лучизма) обратился к изучению практики сектантской глоссолалии. Подробнее об этом см.: [5, с. 13–42]. Вторая аналогия — обращение французских сюрреалистов к опытам автоматического письма медиумов в состоянии транса. И в том и в другом случае распространенные в культуре практики вдохновляли художников или литераторов на открытие новых методов творчества, переосмысление традиционных представлений об искусстве. При этом ни создатель заумного языка, ни сюрреалисты не превращались в правоверных последователей сектантов или спиритов.



17. Михаил Ларионов. *Беспредметная композиция «Белое на желтом»*. Первая половина 1920-х — первая половина 1930-х. Бумага желтая, белила. 34,5 × 51. Государственная Третьяковская галерея



18. Михаил Ларионов. *Беспредметная композиция*. Из серии *Море*. Начало 1930-х. Бумага, тушь, кисть, 37 × 53,5. Государственная Третьяковская галерея

*сумму лучей идущих от источника света, отраженных от предмета и попавших в поле нашего зрения. Следовательно, если мы желаем написать буквально то, что видим, то и должны написать сумму отраженных от предмета лучей* [33, с. 17].

Иными словами, зрение/воображение художника должно улавливать исходные образы-ощущения, очищенные от концепций, ассоциаций и предметности, — «сумму отраженных от предмета лучей». Если обратиться к классификации этапов восприятия Г. Гельмгольца, то такие первичные образы, схватывающие психофизический поток ощущений, чувственные и связанные с физиологическими реакциями, являются только отправным пунктом для дальнейшего развертывания процесса восприятия. Однако Ларионов стремится создать изобразительные структуры, позволяющие задержаться в этой точке, кристаллизовать в «цветной массе и фактуре» первичные ощущения как таковые. Он ищет способы создать на своих лучистых холстах такую структуру живописной материи, которая стала бы эквивалентом первичных ощущений, застывшим кристаллом «проходящей жизни», способным вновь «растать» в восприятии зрителя, в его зрении/воображении. Такая ориентация на уровень первичных ощущений, своего рода психофизический примитивизм, — одна из принципиальных характеристик лучизма<sup>54</sup>.

Особая чуткость к ускользящим мгновениям жизни, а также попытки сохранить их следы в законченном произведении — важная особенность творчества Ларионова в целом. Уже в 1940-е годы в одной из дневниковых записей художник описал это свойство, определяющее его понимание искусства:

*Нет ни одного предмета, ни одного из существующих на земле, который не был бы наполнен для меня бесконечным смыслом и не был бы овеян прелестью скоро проходящей жизни, совсем ненужной и не думающей ни о какой надобности, но которую хотелось бы задержать как можно дольше. Вот почему я нахожусь в полном расстройстве перед произведениями искусства, [так] как только они этот момент держат и длят без конца. Не момент уходит, а нужно с усилием самому оторваться от произведения искусства, иначе можно погнупуть от удовольствия все время ощущать кристаллизовавшуюся жизнь [36, с. 420]<sup>55</sup>.*

Точку соприкосновения зрения/воображения Ларионова с психометрическим ясновидением можно отметить прежде всего в самой идее: «поймать» в материи (в данном случае в материи краски) «проходящую жизнь». Красочная материя лучистой картины — это подобие «психометрической материи», но наполненной не образами прошлого, а мгновениями первичных контактов с миром, мгновениями ускользящей жизни. «Излучения» картины (как и других предметов), т. е. отраженные от картины и попадающие в глаз зрителя лучи, способны напрямую донести кристаллизованные в красочной материи впечатления (первичные ощущения): от ночной улицы («Улица с фонарями», 1913), моря (серия «Пляжи» и «Море», 1913–1914), пейзажного вида («Лучистый

54 Не случайно лучизм в творчестве Ларионова соседствует с самыми радикальными версиями неопримитивизма — с почти иероглифическими изображениями-знаками: серия «Времена года (новый примитив)», «Осень желтая (Осень счастливая)», «Венера» (1912).

55 Для Ларионова творческий процесс состоит из двух равноценных этапов: материализации ощущений, или, по словам художника, — «материализации духа», и «чтения» в лучистой материи первичных ощущений. Таким образом зритель, его зрение/воображение оказывается важным элементом лучистой концепции. Ср. у Н. Кульбина: «Художник творит картину вместе со зрителем. Он дает нечто возбуждающее художеств[енное] воображение зрителя и направляющее зрителя к первоначальному эстетическому переживанию художника» [22, с. 176].



19. Михаил Ларионов. Улица с фонарями. 1913  
Мешковина, масло. 35 × 50  
Национальный музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид

пейзаж», 1912), жаркого дня («Солнечный день (пневмолучистая красочная конструкция)», 1913–1914). (Ил. 19–21.) Лучистая живопись дает возможность почувствовать и «увидеть» в материальном медиуме ту или иную конфигурацию ощущений, подобно тому, как это происходит на сеансе психометрии: вступая в психический контакт с различными объектами, психометр «видит» скрытую в них историю.

Лучистая материя, подобно фотопленке или фотопластине, «ловит» и одновременно проявляет психические или ментальные «излучения», связанные с теми или иными ощущениями. Кроме того, лучистая картина — это посредник (медиум) между человеческим сознанием и психикой, посылающими свои лучи, и материей, предметами, посылающими свои. В письме А. Барру Ларионов описывал лучистую картину

как такое пространство взаимодействия излучений окружающего мира и лучей мысли: «Если материальные лучи света, лучи радио и другие, и если наша мысль — тоже излучение известного рода, то только нужно найти взаимоотношение того и другого излучения, и то, о чем я говорю, осуществится» [31, с. 98]. Иными словами — лучистую картину можно уподобить тому «прибору для передачи психики на расстоянии», о котором мечтал Кульбин.

\*\*\*

Ларионовский лучизм связан с одной из основных тенденций в культуре модернизма — обнаружение первичных, элементарных, условно говоря, атомарных, компонентов любого искусства: буква, звук, красочный пигмент, простейшая геометрическая форма как таковые. Эта тенденция проявляла глубинную двойственность модернизма — актуализацию «архаического» наряду с восторженным отношением к современности и технике. Мерцание архаики в наиболее радикальных течениях искусства проявлялось в самых разных формах в кубизме, футуризме, экспрессионизме, супрематизме и дадаизме. В русском искусстве интерес к обнаружению и исследованию своего рода *arche* различных видов искусства был одной из основных тем во многих художественных течениях. В концепции лучизма также присутствует эта тенденция. Лучизм ориентирован, с одной стороны, на освоение опыта новых медиа (фотография, кинематограф), на передовые научные открытия в области физики или психологии, а с другой — на выявление первичных, минимальных и вместе с тем сущностных характеристик живописи. Такой «атомарной» характеристикой, фиксирующей сам момент зарождения искусства живописи, ее *arche*, Ларионов называет «краску саму по себе» [37, с. 11]. Точнее — само действие нанесения краски на ту или иную поверхность. Или, по словам Ларионова, — процесс «покраски», закрашивания:

*Живопись идет от закрашивания, а это не имеет ни начала, ни конца, также бесконечное количество способов. В этом основа и интерес живописи, ее закон и право на существование (и ее сама[я] главная сила), она может ничего не изображать, кроме себя самой... Любая краска, намазанная на камень, дерево, бумагу и т. д., уже тем, что она намазана, оправдывает свое существование* [37, с. 11].



20. Михаил Ларионов. *Солнечный день* (пневмолучистая красочная конструкция). 1913–1914  
Холст, масло, папье-маше. 89 × 106,5  
Центр Помпиду, Париж

Важно подчеркнуть, что у Ларионова эта основополагающая характеристика живописи процессуальна, «не имеет ни начала, ни конца», неразрывно связана с движением.

Лучистые картины можно уподобить моментальным фотоснимкам психики, «дагерротипам» подвижных психических состояний. Психометрическое видение (или ясновидение теософов) также обычно описывалось как своего рода «кинематографическая» лента ментальных образов, проходящих перед сознанием психометра, движущихся



и меняющихся<sup>56</sup>. В отличие от ларионовских «кристаллизаций», они всегда ориентированы на фигуративность и в большей или меньшей степени логическую связность. Тем не менее и в том и в другом случае новые техники производства образов (фотография и кинематограф) оказывались иногда очевидными, а иногда лишь угадывающимися источниками вдохновения.

Кинетическую природу живописного лучизма уже отмечали исследователи творчества Ларионова [48]. Еще в импрессионистических вещах художника диагонально направленный ритм мазков, пронизывающих все пространство изображения, динамизировал поверхность картины, создавая впечатление «кинематографической» подвижности натюрмортов или пейзажа. Эта динамическая структура поверхности сохраняется и в лучизме. Диагональные движения цветных лучей-линий создают во многих беспредметных работах Ларионова впечатление буквально «слетающей», соскальзывающей с поверхности холста краски, «убегающей» за его пределы. «Картина является скользящей» — утверждал Ларионов. В такой подчеркнутой динамизации лучистской живописи можно увидеть влияние новых медиа — прежде всего фотографии (моментальной) и кинематографа<sup>57</sup>. Хотя Ларионов сохраняет традиционные формы — холст, краска, картина, но в то же время лучизм, без сомнения, прокладывает путь к освоению новых медиа.

- 56 Подвижность психометрических видений и образов позволяет говорить не только об их условной «кинематографичности», но и в более широком смысле об их связи (конечно, не прямой) с разнообразными практиками анимации изображений, широко распространенными в XIX столетии. Э. Леви в своем сочинении «Учение и ритуал высшей магии» также говорит о «подвижной панораме астрального света» [38].
- 57 Об увлечении Ларионова новыми медиа свидетельствуют несколько его живописных работ, показанных на выставке «Ослиный хвост» в 1912 (№ 119: «Фотографический этюд с натуры городской улицы»; № 122: «Моментальная фотография»; № 123: «Сцена (кинематограф)»; № 124: «Фотографический этюд весеннего талого снега»). Интерес Ларионова к кинематографу нашел также отражение в участии в съемках фильма «Кабаре футуристов № 13» (не сохранился). Сохранившийся кадр фильма позволяет говорить о стремлении Ларионова создать целостную лучистскую среду: лучистский рисунок пронизывал все пространство, переходя со стен домов на человеческое тело и динамизируя уже внутри кинокадра (как на поверхности холста) все видимое.
- 58 Театральные проекты лучизма (1913–1915) также отличает «кинематографичность» оптики. Все декорации Ларионов мыслит подвижными, сменяющимися друг друга (точнее — проходящими перед глазами зрителей) наподобие кадров киноленты. Кроме того, театральные проекты Ларионова предполагают создание парадоксальных ракурсов зрения, в которых можно угадать предчувствие монтажной фото- и кинооптики (например, перемещение зрителя в какие-то моменты действия под потолок зрительного зала).



21. Михаил Ларионов. *Лучистый пейзаж* 1912–1913.  
Холст, масло. 71 × 94,5.  
Государственный Русский музей

Не случайно лучистский период в творчестве Ларионова (1912–1915) совпадает с выходом художника за пределы традиционной живописи и последовательным освоением новых творческих практик: «футуристический грим» (1913), кинематограф (фильм «Кабаре футуристов № 13», 1913), трехмерные кинетические конструкции (показаны на выставке «1915 год») и, наконец, обращение к театру (в данном контексте особенно важны хореографические эксперименты Ларионова)<sup>58</sup>.

Лучистая картина погружает зрителя в созерцание чистой живописной материи, лишая какой бы то ни было опоры на известные формы, отрывая от мира предметов и обращая к формам, «которые

рождаются в нем самом». Одновременно художник-лучист создает особую предметность «внутреннего» (первичные ощущения) и умозрительного (научные концепты невидимых излучений). Условно говоря, создает своего рода оксюморон — беспредметный «предмет» — лучистую картину. Или, по словам Ларионова, «беспредметное и в одно и то же врем[я] новопредметное — лучизм» [34, с. 13].

В концепции Ларионова картина (современная или ушедших эпох), как и любой другой объект окружающего мира, также оказывается предметом для изображения живописца-лучиста, т. е. оказывается источником ощущений, кристаллизующихся на поверхности лучистого холста. Все «существующие стили и формы во всем предшествующем искусстве» могут стать предметом изображения для художника-лучиста, «так как они, как и жизнь, являются только объектом для лучистого восприятия и построения в картине» [33, с. 20–21]. Развивая эти идеи, Ларионов говорит о равноценности лучистых картин и вещей природы: «Лучизм стирает те границы которые существуют между картинной плоскостью и натурой» [33, с. 19]. Лучистая картина, понятая таким образом, предполагает не репрезентативность, но своего рода присутствие. В красочной материи лучистого холста не столько изображается, имитируется, сколько «присутствует» та или иная конфигурация ощущений. Это «присутствие» «кристаллизовавшейся жизни» может быть уподоблено «ментальным образам» или «ментальным окаменелостям» психометрии, вошедшим «в поры вещей» и сохраняющим мельчайшие события прошлого. Подобно тому, как в психометрии булыжник мостовой и стекло в окне «ловят» мгновенные изображения прохожих и навсегда сохраняют их, так и лучистая картина «ловит» и сохраняет или по словам Ларионова «кристаллизует» мгновения жизни. Однако делает это не спонтанно и случайно (как предметный мир в психометрии), но с помощью воли и воображения художника.

В беспредметных лучистских работах Ларионова не интересуют отдельные формы (неважно — геометрические или биоморфные). На его картинах зритель обнаруживает единый поток красочного вещества, в котором бессмысленно пытаться опознать не только конкретные предметы, но даже абстрактные формы. Художник-лучист концентрируется на самом движении красочной материи, вовлекающем зрителя в динамику чистых ощущений. Художник, по словам Ларионова, должен сосредоточиться прежде всего на самом действии нанесения краски, на «живописи, кот[орая] получается от ударов кисти, одновременно

дающих форму, зависящ[у]ю от желания художника, не связанную ни с какой имитацией» [34, с. 12]. Он должен «при писании обращать внимание на форму, которая рождается в нем самом» [34, с. 12]:

*Такое стремление живописи освободиться от всякой вне ее существующей формы может ее привести к тому, чтобы стат[ь] совсем бесформенной. Выйти из пределов оформления нам известной, какой бы то ни было понятной формы. Быть в состоянии льющейся краски, символически в действительности протекающей или растекающейся на холсте краски [34, с. 12].*

Истоки такой живописной системы Ларионов видел в раскрашенных от руки русских лубках, где красочные пятна, не совпадая с контурами предметов, образовывали подвижную стихию цвета:

*Способ такой раскраски от руки [дают] русск[ие] и другие лубочные картинки. Это производится уже несколько столетий сознательно. <...> в Москве я сделал выставку лубков русских, чтобы показать образцы свободной окраски, которой мы в нашей живописи вдохновлялись и которая была толчком к лучизму [34, с. 12].*

В отличие от Кандинского, который также увлекался этими эффектами в лубочных картинках, Ларионов ставит акцент не просто на освобождении цвета от формы, но на самом процессе протекания краски, на ее движении.

Приближение к границам оформленного мира, мира предметного, и, условно говоря, предчувствие бесформенности — эти свойства лучистской живописи делали ее одним из самых радикальных изобретений своего времени, предвосхищающим многие тенденции в искусстве уже второй половины XX столетия.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аскольдов С. Философия и религия Фехнера // Вопросы философии и психологии. М.: Типо-литография Высочайше утвержденного Т-ва И. Н. Кушнерев и Ко., 1918. Кн. 141–142. С. 130–180.
2. Балашов Н. Рембо и связь двух веков // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М.: Наука, 1982. С. 185–300.



3. Блаватская Е. Разоблаченная Изида // Библиотека Теопедии. URL: [https://ru.teopedia.org/lib/Блаватская\\_Е.\\_Разоблачённая\\_Изида](https://ru.teopedia.org/lib/Блаватская_Е._Разоблачённая_Изида).
4. Блуменау Л. Мозг человека. Анатомо-физиологическое введение в клинику нервных и душевных болезней. Вып. 1–5. СПб.: Изд. К. Рикера, 1907–1913.
5. Бобринская Е. Теория «моментального творчества» А. Крученых // Терентьевский сборник–2 / Под ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 1998. С. 13–42.
6. Бурлюк Д. Энтелехизм. New-York: Изд. М. Н. Бурлюк, 1930.
7. Вакенродер В.-Г. Сердечные излияния отшельника — любителя искусства // Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977.
8. Глаголев С. Пособие к изучению Основного богословия. М.: Женск. богословск. курсы, 1912.
9. Г.О.М. Сеанс психометрии // Изида. 1910. №9. С. 14–15.
10. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. М.: Академический проект, 1995.
11. Жаккар Ж.-Ф. От физиологии к метафизике: видеть и ведать. «Расширенное зрение», «вне-сетчаточное зрение», ясновидение // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство. Белград: Изд-во филологического факультета Белградского университета, 2011. С. 75–94.
12. Зданевич И. Футуризм и всѣчество. 1914. ОР ГРМ. 177. Е/х 21.
13. Иванов-Разумник. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый // Андрей Белый: Pro et contra. СПб.: РХГИ, 2004. С. 543–598.
14. Калаушин Б. Кульбин. Кн. вторая. СПб.: Аполлон, 1995.
15. Кандинский В. О духовном в искусстве. Полное критическое издание в 2-х т. / Ред.-сост. Н. Подземская. Т. 1. М.: Буксмарт, 2019.
16. Кемп М. Храмы тела и храмы космоса: видение и визуализация в эпоху научных революций Везалия и Коперника // Мир образов. Образы мира / Ред.-сост. Н. Мазур. СПб.–М.: Новое издательство, 2018.
17. Крери Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C Press, 2014.
18. Крученых А. Новые пути слова // Манифесты и программы русских футуристов / Под. ред. В. Маркова. Мюнхен: Fink, 1967. С. 64–73.
19. Крученых А. Наш выход. М.: RA, 1996.
20. Кульбин Н. Чувствительность. Очерки по психометрии и клиническому применению ее данных. СПб.: Изд. журн. «Практическая медицина», 1907.

21. Кульбин Н. Свободное искусство, как основа жизни // Студия импрессионистов. Кн. 1. СПб.: Изд. Н. Бутковской, 1910. С. 3–26.
22. Кульбин Н. Новое мировоззрение // Импрессионизм в авангарде. Каталог выставки. М.: Музей русского импрессионизма, 2018.
23. Кульбин Н. РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 1. Е/х 147.
24. Кульбин Н. Первая выставка рисунков и автографов русских писателей // «Импрессионисты» [«Треугольник»]. Каталог выставки. СПб., 1909.
25. Кульбин Н. Алкоголизм: К вопросу о влиянии хронического отравления этиловым алкоголем и сивушным маслом на животных. Дис. на степ. д-ра мед. СПб.: Воен. тип., 1895.
26. Кульбин Н. Записки по уходу за больными. СПб.: лит. А. Голштеттера, 1896/7.
27. Кульбин Н. Система изображения истории болезни условными знаками. СПб.: Изд. журн. «Практическая медицина», 1907.
28. Ларионов М. Лучистая живопись // Ослиный хвост и Мишень. М.: Изд. Ц. А. Мюнстер, 1913. С. 85–100.
29. Ларионов М. О лучизме, о беспредметности. 1930–1940 // Михаил Ларионов. Каталог. Рукописи М. Ларионова. М.: ГТГ, 2018.
30. Ларионов М. О современных направлениях в искусстве // Н. Гончарова и М. Ларионов. Исследования и публикации. М.: Наука, 2003. С. 101–104.
31. Ларионов М. Лучизм (1936) // Н. Гончарова и М. Ларионов. Исследования и публикации. М.: Наука, 2003. С. 97–99.
32. Ларионов М. О новейшей русской живописи (тезисы доклада). Январь 1913 // Ковалев А. Михаил Ларионов в России, 1881–1915 гг. М.: Элизиум, 2005. С. 350–351.
33. Ларионов М. Лучизм. М.: [Изд. К. и К.], 1913.
34. Ларионов М. О беспредметности. 1930–1940-е. // Михаил Ларионов. Каталог. Рукописи М. Ларионова. М.: ГТГ, 2018.
35. Ларионов М. Лучистая живопись // Ковалев А. Михаил Ларионов в России 1881–1915 гг. М.: Элизиум, 2005. С. 362–369.
36. Ларионов М. Из дневника // Ковалев А. Михаил Ларионов в России, 1881–1915 гг. М.: Элизиум, 2005.
37. Ларионов М. Обеспредметной сущности живописи. 1930–1940-е. // Михаил Ларионов. Каталог. Рукописи М. Ларионова. М.: ГТГ, 2018.
38. Леви Э. Учение и ритуал высшей магии // Psylib. URL: <http://psylib.org.ua/books/levie01/txt05.htm&>.

39. Ледбитер Ч. Ясновидение. Берлин: Парабола, [19-].
40. Малевич К. От кубизма к супрематизму // Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1 / Общ. ред., сост. А. С. Шатских. М.: Гилея, 1995.
41. Марков В. Фактура // Вольдемар Матвей. Статьи. Каталог произведений. Письма. Рига: Neputns, 2002.
42. Марков В. Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура. СПб.: Изд. О-ва художников «Союз молодежи», 1914.
43. Матюшин М. О книге Меценже-Глэза *Du cubisme* // Союз молодежи. 1913. № 3. С. 25–34.
44. Матюшин М. Творческий путь художника. Коломна: Музей органической культуры, 2011.
45. Моргенштерн И. Внутренний мир в почерке у псевдолюдей. СПб.: Тип. «Рассвет», 1910.
46. Моргенштерн И. Психо-графология, или Наука об определении внутреннего мира человека по его почерку. СПб.: Тип. А. Вейерман, 1903.
47. Образцов Н. Письмо душевнобольных. Казань: Типо-лит. Имп. ун-та, 1904.
48. Поспелов Г. «Лучизм» Ларионова как предвестие кинетического искусства // Поспелов Г. О картинах и рисунках. М.: НЛО, 2013. С. 324–332.
49. Тильберг М. Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М.: НЛО, 2008.
50. Тухолка С. Атлантида // Изда. 1910. № 5. С. 1–3.
51. Унковская А. Метода цвет-звук-число: (Извлечение из лекций по эстетике на курсах для матерей в Петрограде, 1915–1916 г.). [Петроград]: Изд. журн. «Вестник теософии», [1917].
52. Успенский П. *Tertium Organum*. Ключ к загадкам мира. СПб.: Андреев и сыновья, 1992.
53. Устав кружка «Спиритуалистов-догматиков» в Москве. М.: Тип. В. Быкова, 1911.
54. Федоров Н. О письменах // Весы. 1904. № 6. С. 1–5.
55. Ф-л-въ С. Отчет о заседании у г. Сарак. Октября 1909 года в Париже // Изда. 1909. № 3. С. 5–8.
56. Ханеграаф В. Я. Теософское воображение / Пер. с англ. Д. Д. Гальцина // Aliter. 2018. № 9. С. 3–37. URL: <https://aiem-asem.org/archives/3071>.
57. Хлебников В., Крученых А. Буква как таковая // Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. Мюнхен: Fink, 1967. С. 60–61.

58. Ш-Х-Н-Р-Ъ А. Тайная наука. Тайны четвертого измерения. Психометрия. Индийский факиризм. Лодзь: Изд-во «Тайная наука», 1912.
59. Штайнер Р. Теософия. М.: Изд-во «Духовное знание», 1915 // Библиотека Максима Мошкова. URL: <http://lib.ru/URIKOVA/STEINER/stein2.txt>.
60. Babbitt E. D. The Principles of Light and Color. New York: Babbitt & Co, 1878.
61. Besant A. Thought-Forms // Lucifer. 1896. Vol. XIX. No. 109. Pp. 65–75.
62. Besant A. Occult Chemistry // Lucifer. 1895. V. XVII. No. 99. Pp. 211–219.
63. Boccioni U. Scritti sull'arte. Milano: Mimesis, 2011.
64. Buchanan J. R. Manual of Psychometry: The Dawn of a New Civilization. 4<sup>th</sup> ed. Boston: Frank H. Hodges, 1893.
65. Buchanan J. R. Psychometry // Buchanan's Journal of Man. 1849. Vol. I. No. 4. Pp. 145–156.
66. Dabrowski M. The Formation and Development of Rayonism // Art Journal. 1975. Vol. 34. No. 3. Pp. 200–207.
67. Denton W., Denton E. M. F. The Soul of Things; or, Psychometric Researches and Discoveries. Boston: Walker, Wise & Co., 1863.
68. Hitchcock E. The Religion of Geology and its Connected Sciences. Boston: Phillips, Sampson, and Co., 1854.
69. Magnússon G. Visionary Mimesis and Occult Modernism in Literature and Art Around 1900 // The Occult in Modernist Art, Literature, and Cinema / Ed. by T. M. Bauduin, H. Johnsson. London: Palgrave Macmillan, 2018.
70. Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian, 1900–1915. Katalog zur Ausstellung. Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1995.
71. Ringbom S. The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting. Turku: Åbo akademi, 1970.
72. Stead W. T. Real Ghost Stories / Ed. by E. W. Stead. Charleston (SC): BiblioBazaar, 2007.
73. The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890–1985 / Ed. by M. Tuchman. Los Angeles: Abbeville Press, 1986.