

Екатерина Бобринская

Лучизм Михаила Ларионова и четвертое измерение

В статье рассматривается лучизм М. Ларионова и популярная в начале XX века концепция четвертого измерения. Обращение Ларионова к этому концепту не было простой данью моде. Словосочетание «четвертое измерение» использовалось художником как знак, отсылающий к обширному и вариативному, но при этом легко опознаваемому его современниками набору воззрений, одновременно естественно-научных и метафизических. В статье исследуются, какие идеи стояли за отсылками к четвертому измерению в текстах художника и почему они в определенный момент оказались забыты или отвергнуты. Четвертое измерение для художников и поэтов раннего русского авангарда было важным элементом их жизнестроительных утопий. Лучизм также был связан с жизнестроительными идеями. В статье прослеживаются иногда очевидные, иногда косвенные отсылки к антропологическим и социальным утопиям в лучизме Ларионова. Четвертое измерение и лучизм рассматриваются в контексте различных интеллектуальных и художественных течений начала XX века.

Ключевые слова:

Михаил Ларионов,
лучизм, русский авангард,
четвертое измерение,
жизнестроительная утопия.

Во всех текстах Михаила Ларионова о лучизме, написанных в 1910-е годы (точнее — между 1913 и 1914-м), есть упоминание четвертого измерения. Впервые речь о нем заходит в тезисах доклада «О новейшей русской живописи» (январь 1913)¹ и последний раз — в тексте для журнала *Montjoie!*, опубликованном на французском языке в 1914 году еще до начала Первой мировой войны [72, p. 15]. В дальнейшем Ларионов ни разу не упоминает четвертое измерение в своих статьях, заметках или черновых набросках о лучизме. С чем связано такое изменение? Иногда предполагают, что тема, модная в начале века, была подхвачена Ларионовым почти случайно, использовалась художником для большей эффектности своих теоретических построений и исчезла вместе с переменной моды². Едва ли можно считать такое объяснение достаточным. Тем более, что разговоры в художественных кругах о четвертом измерении и в конце 1910-х, и в начале 1920-х не стихают и даже обретают новую популярность³.

В хронологическом порядке напомним те фрагменты текстов Ларионова, где есть упоминание четвертого измерения:

- 1 ОР ГРМ. Ф. 121. Ед. хр. 13. Л. 2. Опубликовано в книге А. Ковалев [24, с. 350–351].
- 2 Такой версии придерживаются некоторые исследователи творчества Ларионова: «Художник использовал популярную идею “четвертого измерения” так же, как он использовал новооткрытую радиоактивность, — чтобы придать побольше веса своей теории искусства и заинтересовать ею возможно больший круг людей» [11, с. 196].
- 3 Например, можно напомнить, что целый ряд картин К. Малевича на выставке «0,10» в конце 1915 года прямо отсылал к четвертому измерению: «Живописный реализм футболиста — красочные массы в 4-м измерении», «Живописный реализм мальчика с ранцем — красочные массы в 4-м измерении», «Движение живописных масс в 4-м измерении», «Автомобиль и дама — красочные массы в 4-м измерении», «Дама — красочные массы в 4-м и 2-м измерениях». Цит. по: [46, с. 2]. М. Магюшин именно во второй половине 1910-х годов обратился к последовательной разработке концепции нового пространственного реализма, связанной с идеями четвертого измерения. Казалось бы, оказавшись в Риме и Париже, где разговоры о четвертом измерении в конце 1910-х сохраняли свою актуальность (У. Боччони в 1914 году опубликовал свое сочинение *Pittura e Scultura futuriste*, где изложил собственную версию четвертого измерения), Ларионов мог продолжить использование такой популярной теории.

Начатки лучизма в прежнем искусстве. Учение о творчестве новых форм. Форма пространственная. Форма, возникающая от пересечения лучей различных предметов, выделенная волею художника. Четвертое измерение. Спиритуализм, сквозность. Передача ощущения и вневременного (январь 1913) [24, с. 351].

Картина является скользкой, дает ощущение вневременного и пространственного — в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением, так как ее длина, ширина и толщина слоя краски — единственные признаки окружающего нас мира — все эти ощущения, возникающие в картине, — уже другого порядка; этим путем живопись делается равной музыке, оставаясь сама собой (март 1913) [27, с. 241].

Последняя формулировка из манифеста «Лучисты и будущники» была повторена Ларионовым дважды в текстах 1913 года: в брошюре «Лучизм» (апрель) и статье «Лучистая живопись» в сборнике «Ослиный хвост и Мишень» (июль). Наконец, в публикации в журнале *Montjoie!* (1914) Ларионов последний раз упоминает четвертое измерение, развивая и конкретизируя прежние формулировки:

Особая и непрерывная жизнь цветных масс в живописи лучизма формирует в душе того, кто смотрит на картину, образ-синтез, ускользающий из времени и пространства. Приоткрывается всем известное четвертое измерение, поскольку длина, ширина и плотность наложения красок — единственные знаки видимого мира, а все другие ощущения, возникшие от этого образа, совсем иного порядка: того сверх-реального порядка, который люди вечно должны искать, но никогда не находят, чтобы постоянно приближаться ко все более утонченным манерам изображения, становится все более одухотворенными. Мы полагаем, что лучизм знаменует новый этап на этом пути [72, р. 15].

В начале XX столетия о четвертом измерении рассуждали и писали очень многие, оно фигурировало и в научных, и в философских, и в теологических трудах, и в кругу спиритуалистов, теософов, оккультистов. «Четырехмерный мир» упоминался в прессе, в литературе и художественной, и научно-популярной. Петр Успенский описал эту ситуацию

массового увлечения в собственной книге, посвященной четвертому измерению:

Выражение «четвертое измерение» последнее время довольно часто встречается в разговорах и в литературе, но очень редко кто отдает себе ясный отчет и может определить, что под этим выражением подразумевается. Обыкновенно «четвертым измерением» пользуются как синонимом таинственного, чудесного, «сверхъестественного», непонятного и непостижимого, как каким-то общим определением явлений «сверхфизического» или «сверхчувственного мира» [55, с. 1].

Знаниями о четвертом измерении в той или иной мере обладали почти все художники, связанные с новым искусством. Ларионов не случайно в одном из текстов говорит: «*всем известное*⁴ четвертое измерение». По воспоминаниям Михаила Матюшина, «вопрос об измерениях в начале нашего века волновал всех, особенно художников» [33, с. 160]. Нет сомнений, что знания художников не были системными и, скорее всего, складывались из фрагментов различных концепций. Основу этой мозаики составляли главным образом представления о четвертом измерении как о скрытой высшей реальности, не данной человеку непосредственно в чувственном опыте, но потенциально доступной в умозрении или в особых состояниях сознания и психики.

К 1910-м годам четвертое измерение превратилось в эклектичный набор отсылок к «иному», «запредельному», «высшему», дающий возможность каждому на свой манер соединять спиритуализм и математику, оккультизм и психологию, физику и метафизические спекуляции. Расплывчатый контур представлений, связанных с четвертым измерением, их широкое распространение и наличие массовой популярной литературы о многомерном пространстве — все это позволяло большинству художников включать четвертое измерение в собственные теории без подробных пояснений. Подход Ларионова в этом отношении не был оригинален. Он, как и другие художники, упоминая четвертое измерение, апеллировал не к устойчивой теоретической базе и регламентированному знанию, а к ускользающему

4 Здесь и далее курсив мой. — Е. Б.

от четких границ и нормативов концептуальному полю. Тем не менее обращение к этому концепту не было простой данью моды или случайностью. Словосочетание «четвертое измерение» использовалось художником как знак, отсылающий к обширному и вариативному, но при этом легко опознаваемому его современниками набору воззрений, одновременно естественно-научных и метафизических. Упоминание четвертого измерения позволяло Ларионову подключить свое изобретение — лучизм к определенному интеллектуальному контексту, не вдаваясь при этом в подробные разъяснения. Ларионов употребляет словосочетание «четвертое измерение» без поясняющих комментариев, просто помещая его в наиболее пафосные места своих текстов о лучизме; использует как устойчивое понятие, смысл которого известен и не требует дополнений. Такое использование словосочетания «четвертое измерение» едва ли дает основания говорить о разработке Ларионовым самостоятельной теории, но в то же время делает четвертое измерение важным элементом в моем исследовании разнообразных культурных контекстов для понимания лучизма. Можно предположить, что, когда эти контекстуальные смыслы и связи перестали считываться, перестали работать, исчезло и упоминание о них в рассуждениях Ларионова.

Далее я постараюсь проследить, какие идеи стояли за настойчивыми отсылками к четвертому измерению в текстах художника, написанных до второй половины 1914 года, и почему они в определенный момент оказались забыты или отвергнуты. Сразу оговорю, что ларионовское понимание четвертого измерения было далеко от научных идей конца 1910-х — начала 1920-х годов, связанных прежде всего с теорией относительности А. Эйнштейна. Версия Ларионова в большей мере соотносилась, условно говоря, с первым этапом в истории этих идей, когда ключевую роль играли не столько научные теории, сколько — паранаучные, а также популярная фантастическая литература и теософия. Не случайно в первом тексте про лучизм рядом с упоминанием четвертого измерения Ларионов ставит слова «Спиритуализм, сквозность».

История возникновения и развития представлений о четвертом измерении в европейской и американской культуре подробно исследована (прежде всего в работах Линды Хендерсон: [70]⁵), и я напомним лишь

отдельные моменты. Сложилось эти представления еще в XIX столетии. Нет смысла пробовать хотя бы кратко упомянуть все версии обращения к четвертому измерению в философских, научных или паранаучных трудах XIX и начала XX столетий. Изданный в Лондоне в 1911 году перечень библиографии о неевклидовой геометрии уже тогда насчитывал несколько тысяч номеров различных публикаций [75]⁶. С тех пор эта библиография, конечно, существенно расширилась⁷. Я опишу только самые общие контуры тех представлений о «мире четырех измерений», которые помогают воссоздать концептуальное поле, где существовал лучизм Ларионова.

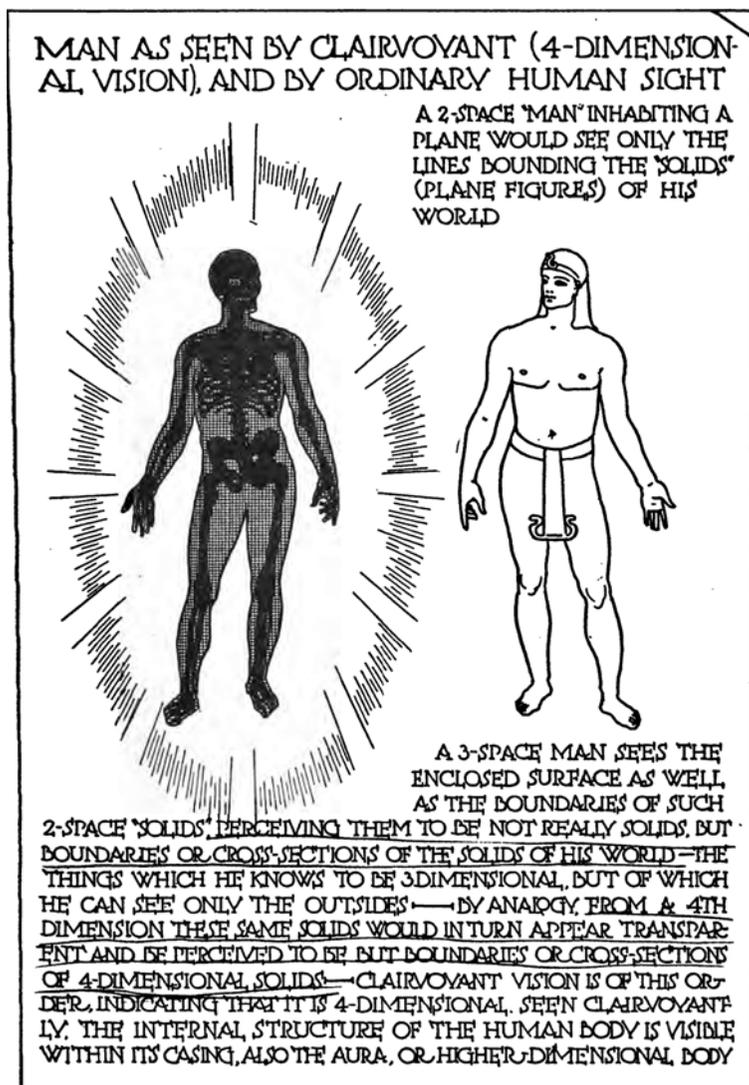
Концепции четвертого измерения, с одной стороны, были частью позитивистских попыток объяснить феномены, ускользающие от теорий ученых, а с другой — были связаны с нарастающим неприятием материалистической и позитивистской культуры⁸. Важной вехой в истории четвертого измерения стал доклад Бернхарда Римана «О гипотезах, лежащих в основании геометрии» (1854), где было предложено понятие *n*-мерного геометрического пространства. О четвертом измерении, гиперпространстве, писали также Г. Т. Фехнер, Г. фон Гельмгольц, И. К. Ф. Цёльнер, Г. Минковский, А. Пуанкаре, Е. Жуффре и др. Кроме строго научной литературы существовал обширный набор текстов, занимавших двойственное положение между научными и философскими или теософскими изысканиями. Подобного рода сочинения привлекали самую массовую аудиторию. Бальфур Стюарт и П. Тейт в книге «Невидимая вселенная» (1875) впервые связали концепцию эфира и четвертого измерения. Существенное влияние на теории четвертого измерения оказали открытия разного рода излучений. Уильям Крукс в своих работах выделил специальное четвертое состояние материи — лучистая материя. Особое впечатление

5 В книге приведена обширная библиография вопроса на стр. 657–697. Укажу также важную, с моей точки зрения, публикацию: [68].

6 Sommerвиль начинает свою библиографию с трудов Платона и Аристотеля и завершает последними публикациями в начале XX столетия. На первой же странице своего предисловия автор указывает на важнейшую роль исследований Н. Лобачевского.

7 Современная библиография подробно представлена в книге Л. Хендерсон. Отдельно отмечу работы, связанные с Михаилом Ларионовым: [70, pp. 386–395; 73, pp. 240–270].

8 Не случайно четвертое измерение становилось нередко темой теологических сочинений, в которых авторы размышляли о многомерном пространстве как «месте» для рая/ада, ангелов и даже рисковали соотносить с пространством бесконечной размерности Бога. Можно указать сочинения: [69; 74; 77].



1. Человек, как его видит ясновидящий (зрение в четвертом измерении) и обычный человек

Ил. из кн.: Bragdon C. A Primer of Higher Space (The Forth Dimension). Rochester—New York, 1913. Pl. 19

и на ученых, и на массовую публику произвело открытие X-лучей Рентгена, наглядно доказывавшее возможность видеть невидимое. Лучи Рентгена и зрение в четвертом измерении стали постоянным мотивом в различных текстах. Американский теософ, архитектор и писатель Клод Брэгдон, посвятивший теме четвертого измерения несколько сочинений, в книге *Primer of Higher Space. The Fourth Dimension* (1913) разместил иллюстрацию, наглядно представлявшую разницу ясновидения (зрения в четвертом измерении) и обычного зрения. Зрение в четвертом измерении, без сомнения, отсылало к популярными рентгеновским снимкам. (Ил. 1.)

Английский математик Чарлз Хинтон во второй половине XIX и начале XX века стал самым известным пропагандистом четвертого измерения и создателем особой программы тренировки воображения, даже своеобразной системы медитации, позволявшей визуализировать в уме фигуры четвертого измерения, развивая тем самым свое сознание и психические способности. Несмотря на сложную систему умозрительного построения многомерных кубов (тессеракт по терминологии автора), теории Хинтона получили самое массовое распространение. В 1909 году, после переезда Хинтона в США, журнал *Scientific American* объявил международный конкурс на самое доступное и популярное объяснение четвертого измерения. В огромном количестве писем, полученных редакцией со всего мира (даже из стран далеких от европейско-американских культурных контекстов — Индия, Турция, Австралия и проч.), подчеркивалось первенство Хинтона в объяснении четвертого измерения.

Среди произведений художественной литературы особой популярностью пользовались два романа — «Флатландия. Роман о многих измерениях», написанный протестантским священником Эдвином Эбботом (1884), и «Путешествие в страну четвертого измерения» французского писателя Гастона де Павловски (1912). В романе Эббота путешествие Квадрата — представителя двухмерного мира — сквозь миры одномерный, трехмерный и четырехмерный разворачивается по одной схеме: обитатели каждого из миров не могут поверить в существование иного мира и найти логическое объяснение для его законов. Отмечу также любопытный мотив в романе Павловски. Он описывает путешествие в будущее и новую расу людей, способных видеть невидимое, т. е. видеть в четвертом измерении. Наконец, немало внимания проблеме четвертого измерения уделял Герберт Уэллс, о чем подробнее будет еще идти

речь⁹. Все литературные произведения были не просто фантастическими историями, но прежде всего критически реагировали на актуальную социальную и политическую проблематику. Попадание различных идей о мире n -измерений в резонанс с идеями политическими не было случайностью, и уже в XIX веке рассматривалось как важная характеристика большинства художественных утопий о четвертом измерении.

Среди художников четвертое измерение интересовало прежде всего французских кубистов. Проводником математических и геометрических представлений о четвертом измерении среди живописцев был математик Морис Пренсе, познакомивший их с идеями и книгами Жюффре, Пуанкаре, Минковского и Римана. Книга Цёлльнера «Трансцендентальная физика» также пользовалась большой популярностью среди кубистов. Во всех исследованиях о кубизме и четвертом измерении отмечают роль Гийома Аполлинера в установлении связей между концепциями четвертого измерения и творчеством художников-кубистов¹⁰. Аполлинер соотносил четвертое измерение с особым ощущением бесконечности пространства, интуицией, обращением современных художников к архаичному и примитивному искусству, интересом к науке и поисками «возвышенного искусства». Художники-кубисты, по его словам, отказываются от оптической иллюзии старого искусства, чтобы «выразить величие метафизических форм»: «Именно поэтому современное искусство, даже если прямо не укоренено в определенных религиозных верованиях, тем не менее обладает свойствами возвышенного, то есть религиозного искусства» [65, p. 483].

На русском языке к 1910-м годам было опубликовано не так много произведений западной литературы о четвертом измерении. Ни один из популярных романов (Э. Эббот, Г. де Павловски) не был знаком русской

9 Помимо «Машины времени» Уэллс обращается к теме четвертого измерения и гиперпространства в своих произведениях «Рассказ Платнера», «Человек-невидимка», «Замечательный случай с глазами Дэвидсона», «Чудесное посещение».

10 В выступлении на выставке *Exposition d'Art Contemporain* в ноябре 1911 года Аполлинер впервые обратился к концепции четвертого измерения в связи с деятельностью кубистов. Весной следующего 1912 года выступление было опубликовано в виде статьи (*Le Peinture Nouvelle*) в журнале *Les Soirées de Paris*. Окончательная версия (*Les Peintres Cubistes*) появилась уже в марте 1913 года.

публике. Исключение — произведения Герберта Уэллса, и прежде всего его роман «Машина времени», выдержавший к 1912 году множество изданий. Среди переводных научных публикаций укажу книгу А. Пуанкаре «Наука и гипотеза», вышедшую в 1904 году под редакцией Н. Умова, в которой автор рассуждает о «неевклидовой геометрии» и описывает в одной из глав «мир четырех измерений»¹¹. Большинство работ, которые принято считать ключевыми для европейских художественных теорий четвертого измерения, были переведены на русский язык значительно позже изобретения лучизма. Переводы книг Чарльза Хинтона появились только в 1915 году, хотя надо отметить, что их идеи и раньше были знакомы русской публике в пересказах П. Успенского и других авторов. Перевод работы Германа Минковского «Пространство и время» также был опубликован только в 1913 году, когда основные положения ларионовской концепции лучизма уже были сформулированы. Книги Стюарта и Тейта, Брэгдона и Жюффре не были переведены на русский язык.

Энциклопедия Брокгауза и Ефрона в 1903 году зафиксировала существование проблемы четырехмерного пространства. Краткую статью для энциклопедии написал известный математик Дмитрий Бобылев. Уклоняясь от спекулятивного философствования, он предложил строгий математический взгляд, отмечая недостаточность нынешних знаний:

Во многих вопросах математики чистой и даже прикладной встречаются формулы и математические выражения, в которых заключаются четыре или более переменных величин, каждая из которых, независимо от прочих, может иметь всевозможные положительные или отрицательные величины, заключающиеся между $(-\infty)$ и $(+\infty)$. Отсюда проистекает идея о пространствах, имеющих четыре измерения, пять измерений и большее число измерений. Линия, прямая или кривая, имеет одно измерение; поверхность, плоская или неплоская, имеет два измерения, объем или часть того, что мы называем реальным пространством, имеет три измерения, но пространства четырех или большего числа измерений мы в наглядном виде представить себе не можем [6, т. 38, с. 744].

11 Работы Пуанкаре публиковались также в сборниках «Новые идеи в математике», которые издавал известный математик А. Васильев.

Конечно, в русских научных журналах и в XIX, и в XX веке обсуждались различные версии многомерного пространства. Развернутую информацию о четвертом измерении можно было найти в рецензиях на европейские и американские публикации или в собственных научных дискуссиях о различных гипотезах неевклидовой геометрии, гиперпространства и проч. Иными словами, информации самого разного рода о четырехмерном пространстве в русской культуре было достаточно. Однако очень сложно представить Ларионова, штудирующего научные журналы по математике, физике или психологии. Едва ли художник мог опираться также на русские научные труды в области математики и геометрии, в которых обсуждалась возможность n -измерений пространства¹². Научные гипотезы Н. Лобачевского, изложенные в книге «Воображаемая геометрия» (1835), хотя и были в начале XX столетия известны среди художников, тем не менее оставались на периферии массовых представлений о четырехмерном пространстве. В то же время уже в работах Лобачевского проявилось характерное свойство научных теорий, которые развивали многие русские ученые. Успенский так описал эту черту:

Лобачевский рассматривал геометрию Евклида, т. е. геометрию трехмерного пространства, как частный случай геометрии вообще, которая должна быть приложима к пространству n -наго числа измерений. Но это не геометрия в строгом смысле слова, а только метафизика на геометрические темы, и выводы из нее геометрически формулированы быть не могут [56, с. 3].

В различных версиях четвертого измерения, развивавшихся в художественных кругах, такие установки на соединение, условно говоря, метафизики и физики встречаются постоянно.

Важную роль в распространении концепций четвертого измерения в России, точнее — в формировании особого «математического идеализма» (П. Флоренский), сыграли идеи Николая Бугаева и Московского математического общества¹³. Математические теории, разрабатывавшиеся

12 Замечу, что Ларионов заканчивал Реальное училище К. Воскресенского, где естественно-научные предметы играли ведущую роль. Однако среди русских авангардистов, вероятно, только В. Хлебников обладал профессиональными знаниями в области математики, полученными во время учебы в Казанском университете.

учеными, входившими в объединение, были ориентированы на поиск новой метафизики, нового сознания и новых оснований для социума. П. Флоренский еще в 1904 году связывал научные открытия двух знаменитых математиков тех лет Г. Кантора и Н. Бугаева с «надвигающимся переворотом сознания» [59, с. 34–35]. Влияние «неопифагорейства» московской математической школы выходило далеко за пределы кабинетных штудий. По словам Лены Силард «воздействие новой волны неопифагорейства не ограничилось кругами биологов, геологов, химиков, физиков, астрономов, а также психологов, социологов и философов. Математика неопифагорейства решительно сказалась и на развитии русского искусства» [49, с. 299]. Бесспорное влияние эти идеи оказали на творчество Велимира Хлебникова¹⁴. Представления о числе как основном принципе всего существующего повлияли также на формирование заумного языка (литературной версии беспредметности) у А. Крученых (особенно надо отметить эксперименты Хлебникова, Крученых и Якобсона с поэзией чисел)¹⁵.

В русской культуре четвертое измерение оказывается популярным предметом обсуждения уже в 1870–1880-х годах. Интерес к теме родился прежде всего в исследованиях, связанных с медиумизмом и спиритизмом (спиритуализмом). Заметным событием в истории популяризации четвертого измерения стала рецензия на вышедшую в Германии книгу немецкого астронома И. К. Ф. Цёлльнера *Wissenschaftliche Abhandlungen*

- 13 П. Некрасов — известный математик и президент Московского математического общества — так описывал направление их исследований: «Члены этого союза исследовали закономерность, существующую во вселенной, а именно: физику мира и мировую психофизиологию; они твердо верили в тот древний (древне-еврейский и древне-греческий, Пифагоровский) основной принцип всякого точного знания, что Творец “все расположил мерою, числом и весом” (Прем. Солом. XI, 21)» [38, с. 6]. Подробнее о московском математическом обществе и его идеях, получивших преломление в искусстве начала XX века, см.: [49].
- 14 Хлебников в Казанском университете учился у известного профессора математики Александра Васильева. Васильев был одним из главных популяризаторов идей Н. Лобачевского и исследований неевклидовой геометрии.
- 15 Числовую поэзию в 1910-е годы с Хлебниковым и Крученых обсуждал Р. Якобсон. См., например, в одном из писем В. Хлебникову: «Знаете, Викт<ор> Владимирович, мне кажутся осуществимыми стихи из чисел <...> Вам ведомы числа, а потому, если Вы поэзию чисел признаете, хотя бы совершенно неприемлемым парадоксом, но острым, попытайтесь, пожалуйста, дать мне хоть небольшой образчик таких стихов» [63, с. 116].

(1878), написанная известным химиком Александром Бутлеровым. В статье «Четвертое измерение пространства и медиумизм» (1878)¹⁶ Бутлеров подробно излагает содержание книги, знакомя русских читателей с идеями немецкого ученого. Он уделяет внимание «воображаемой геометрии» Лобачевского и «особой», «абсолютной» геометрии Гаусса, но прежде всего воспроизводит логику умозаключений Цёлльнера, утверждавшего не просто возможность, но — логическую необходимость существования четвертого измерения. Бутлеров излагает популярную (и сохранившую свою значимость вплоть до 1910-х годов) систему сравнения восприятия фигур и тел в пространстве двухмерном (на плоскости) и трехмерном, а по аналогии с ними — гипотетическое представление четвертого измерения¹⁷. Большое внимание Бутлеров уделяет опытам Цёлльнера с медиумом Слэдом, подтверждавшим, как утверждалось, способность медиумов проникать в четвертое измерение¹⁸. Статья Бутлерова вызвала живую полемику в прессе, что, без сомнения, способствовало популяризации теорий четвертого измерения. Подводя итог этой полемике, Бутлеров опубликовал в 1879 году развернутый ответ своим критикам в статье «Эмпиризм и догматизм в области медиумизма»¹⁹.

О том, насколько русское общество в XIX веке было увлечено вопросами четвертого измерения и насколько активно включилось в научную полемику, есть множество свидетельств в документах эпохи. Например, следы полемики с Бутлеровым встречаются в письмах Ф. Достоевского²⁰

16 Статья Бутлерова впервые была опубликована в журнале «Русский вестник» за февраль 1878 года и затем перепечатана в сборнике его работ: [3, с. 74–108].

17 Успенский называет эту модель рассуждений «Фехнеровской моделью»: «Метод (Фехнера) заключается в аналогиях между воображаемым “миром двух измерений”, “вселенной на плоскости” и нашим миром, а затем между нашим миром и миром четырех измерений. Именно из отношений плоского мира к нашему выводятся отношения, которые должны бы были существовать между нашим миром и миром четырех измерений» [55, с. 14]. Г.Т. Фехнер писал о четвертом измерении в работе *Vier Paradoxa* (1846). Влияние идей Фехнера можно отметить в теоретических работах Н. Кульбина.

18 Суть опыта Слэда и Цёлльнера: на связанной в виде петли (т.е. замкнутой) веревке после воздействия рук Слэда появлялись узлы, что было невозможно, если не разрезать, нарушить замкнутый контур веревки. В обычных условиях, утверждал Бутлеров, человек не в силах завязать узел на веревке, конец которой не свободен и не может быть пропущен в петлю. Результат опыта Цёлльнер объяснил существованием четырехмерного пространства, которое воспринимают только медиумы. Эти опыты описывались также в книгах Ч. Хинтона и П. Успенского. У Слэда была достаточно скандальная репутация.

19 Бутлеров А. Эмпиризм и догматизм в области медиумизма // Русский вестник. 1879. № 4–5. В том же году статья была издана отдельной брошюрой.

и в его романе «Братья Карамазовы» (1879–1880)²¹. Во всех полемических или апологетических материалах тех лет четвертое измерение связывалось прежде всего с вопросами спиритуализма (или спиритизма, медиумизма). В интерпретации спиритов четвертое измерение оказывалось пространством посмертного обитания душ, а медиумы рассматривались как персоны, имеющие непосредственный доступ к четвертому измерению. О массовом увлечении в 1870–1890-х годах в России спиритизмом существует обширная литература²². К началу XX столетия эти увлечения не исчезли, напротив, получили самое широкое распространение. Среди художников авангарда спиритизмом интересовались (и не только теоретически) Кандинский, Кульбин, Матюшин²³. Четвертое измерение в этих увлечениях было почти всегда обязательным компонентом.

В рассказе А. Чехова «Тайна» (1887) четвертое измерение иронично упоминается в контексте спиритизма среди других массовых увлечений времени, во власть которых попадает герой рассказа: «Гипнотизм, медиумизм, бишопизм²⁴, спиритизм, четвертое измерение и прочие туманы овладели им совершенно, так что по целым дням он, к великому удовольствию своей супруги, читал спиритические

20 27 марта 1878 года Достоевский отправил в редакцию газеты «Новое время» письмо, где сообщал о преподавателе механики О.Н. Ливчаке, разрешившем, по его утверждениям, загадку Слэда: «Прибывший на днях из Вильно по делу, касающемуся некоторых современных военно-технических вопросов, сообщил мне, между прочим, весьма любопытный документ. Он завязал три узла на нитке, припечатанной по концам печатями, — одним словом, разрешил задачу Цольнера и Следа, касающуюся “четвертого измерения”, о которой, как известно, был поднят в последние два месяца довольно любопытный спор в печати и в публике» [8]. Попыты Ливчака при проверке оказались фальсификацией. Письмо, в котором Ливчак открыл свой секрет, появилось 25 января 1879 года в «Новом времени» (№ 1045). Статья Бутлерова, опыты Цёлльнера и Слэда обсуждались также в письме А. Аксакова Е. Блаватской в 1878 году; см.: https://art-roerich.org.ua/sites/default/files/Aksakov_6.03.1878.pdf.

21 См. рассуждения Ивана Карамазова: «...если Бог есть и если он действительно создал землю, то, как нам совершенно известно, создал он ее по евклидовой геометрии, а ум человеческий с понятием лишь о трех измерениях пространства. Между тем находились и находятся даже и теперь геометры и философы и даже из замечательнейших, которые сомневаются в том, чтобы вся вселенная, или еще обширнее, — все бытие было создано лишь по евклидовой геометрии, осмеливаются даже мечтать, что две параллельные линии, которые по Евклиду ни за что не могут сойтись на земле, может быть, и сошлись бы где-нибудь в бесконечности» [9].

22 В последние годы появилось много исследований, посвященных спиритизму (спиритуализму) в России. Укажу одну из обобщающих работ — диссертацию В. Раздьяконова [48].

23 В дневниках Матюшина в 1910-е годы и позднее нередко встречаются упоминания сообщений, полученных во время спиритических сеансов. См.: [35, с. 292, 294, 322].

24 Бишопизм — от фамилии В. Бишоп — тещи мыслей.

книги или же занимался блюдечком, столоверчениями и толкованиями сверхъестественных явлений»²⁵.

В 1877–1880 годах Вл. Соловьев пишет «мистерию-шутку в 3-х действиях» «Белая лилия, или Сон в ночь на Покрова»²⁶. Среди действующих лиц мистерии есть «Сокрушенный помещик, преданный изучению трансцендентальной физики»²⁷ и «Голос из четвертого измерения». Помещик открывает мистирию монологом, в котором ироничные интонации свидетельствуют о превращении четвертого измерения в массовое явление, воспринимающееся уже не вполне серьезно:

*О четвертом измерении
Размышляя ежечасно,
В совершенном изнурении
Погибаю я напрасно.
То сижу я без движения.
То скитаюсь тенью бледной,
А ведь мог бы я с имения
Получать доход безбедный!
Но, четвертым измерением
Неумеренно плененный,
В самом жалком положении
Я живу, всего лишенный;
И хотя на иждивении
Скоро я умру казенном,
Всё ж вопрос об измерении
Остается нерешенным [50].*

Четвертое измерение в мистерии Соловьева представлено одновременно и в шутовском, и в серьезном тоне. Это — нездешняя мистическая реальность, в какой-то мере соприкасающаяся с софийной проблемати-

25 Впервые рассказ был опубликован в журнале «Осколки» (1887. № 15. 11 апреля). Можно упомянуть еще рассказ популярного в те годы писателя Е. Салиас «Четвертое измерение» (1895). В рассказе четвертое измерение, исследованием которого увлекаются персонажи, становится, кроме всего прочего, метафорой для поступков героя, не укладывающихся в привычную, меркантильную логику поведения.

26 Произведение было опубликовано только в 1893 году (литературно-художественный сборник «На память»). Однако известно, что Соловьев не раз читал свою пьесу в кругу друзей. См. подробнее: [4, с. 7–40].

27 Намек на знаменитую книгу Цёлльнера «Трансцендентальная физика».

кой. На ее поиски отправляются персонажи пьесы, а «Голос из четвертого измерения» удерживает главного героя от опрометчивых шагов.

К концу XIX века происходит очевидная профанация спиритуалистской версии четвертого измерения. Однако почти одновременно возникает новый всплеск интереса к различным теориям многомерного пространства. В 1900–1910-е годы он был вызван, с одной стороны, хлынувшим в Россию после 1905 года потоком оккультистской и теософской литературы, а с другой — вдохновлялся рядом научных открытий, произошедших на рубеже веков (X-лучи Рентгена, излучения радия, новые представления о материи, беспроволочный телеграф и проч.).

В начале XX века важным источником идей о четвертом измерении в русской культуре стали романы Герберта Уэллса, и прежде всего «Машина времени» (1895)²⁸. В своей книге Уэллс развивает представления о времени как о четвертом измерении. Эти представления были далеки от позднейших версий Эйнштейна и трактовали четвертое измерение как неподвижное время-пространство. Первые страницы романа можно считать своеобразным кратким курсом теорий четвертого измерения/времени. Герой романа — «Путешественник по времени» — излагает свои воззрения, приведшие его к созданию машины для таких путешествий:

Каждое реальное тело должно обладать четырьмя измерениями: оно должно иметь длину, ширину, высоту и продолжительность существования. Но вследствие прирожденной ограниченности нашего ума мы не замечаем этого факта. И все же существуют четыре измерения, из которых три мы называем пространственными, а четвертое — временным. <...> Время и есть то, что подразумевается под Четвертым Измерением [58].

У Ларионова упоминания четвертого измерения всегда сопровождаются указанием на измененное чувство времени, точнее — ему сопутствует идея уничтожения времени, понятого как однонаправленное

28 Роман написан на основе раннего рассказа «Аргонавты времени» (1888).

движение, что открывает возможность свободного «путешествия по временам» или перемещения в особом пространстве-времени. Ларионов, следуя этой логике, превращает свое Предисловие к каталогу выставки лубка (1913) в историю искусства, построенную как перемещение по времени в духе Уэллса. Смешивая различные эпохи и перенося Сезанна во времена Рамзеса II, а создателя знаменитой египетской скульптуры писца — в современный Прованс, или выставку лубка — во времена «царствования ассирийского царя Гамураба», Ларионов воспроизводит ситуацию непринужденного передвижения по шкале времени, сопутствовавшую многим моделям четвертого измерения. Аналогичное «путешествие» предпринимает Илья Зданевич в своей статье к персональной выставке Н. Гончаровой, когда описывает биографию художницы, перемещая ее в разные исторические эпохи, соединяя события или персонажей, удаленных друг от друга на столетия. В духе Уэллса в опере Алексея Крученых «Победа над солнцем» действует особый персонаж — «Путешественник по всем временам». Такие не прямые отсылки к концепциям четвертого измерения, бесспорно, присутствуют в различных мотивах игры со временем во многих произведениях²⁹.

Существенную роль в начале XX века в распространении среди художников и литераторов представлений о «мире четырех измерений» сыграла теософия. Официально зарегистрированное в Петербурге в 1908 году Русское теософское общество сразу развернуло энергичную деятельность³⁰. К 1910–1912 годам активность теософских объединений в России достигает своего пика. Публичные лекции, многочисленные переводы западной теософской литературы, социальная и благотво-

29 Еще один мотив в этом ряду — обратное движение времени. Название знаменитой книги футуристов — «Мирсконца» — отсылало к таким путешествиям. «Мирсконца» — также название пьесы В. Хлебникова (1912).

В связи с гипотезами Г. Минковского Н. Умов, известный физик и философ, рассуждал об исчезновении линейного времени в четвертом измерении: «Время не течет, как не течет пространство. Течем мы, странники в четырехмерной вселенной. Время — такое же измерение пространства, как высота, ширина и длина. <...> Во вселенной дано все: для нее нет прошлого и будущего, она — вечное настоящее: ей нет пределов ни в пространстве, ни во времени. Перемены происходят в индивидуальностях и соответствуют их перемещению по мировым путям в четырехмерном вечном и беспредельном многообразии. Эти картины в области философской мысли должны произвести переворот больший, чем смещение Коперником земли из центра вселенной» [53, с. 42].

30 Деятельность теософов, конечно, не началась в одночасье в 1908 году. Задолго до официальной регистрации общества теософия была широко известна и привлекала внимание многих деятелей культуры. См.: [66].

рительная работа, регулярные выпуски разнообразных теософских журналов³¹, открытие филиалов общества во многих городах (Киев, Москва, Харьков, Калуга и др.) превратили теософию в заметное явление культурной жизни. В теософских сочинениях четвертое измерение связывалось с астральной сферой, возможностями ясновидения и психического прогресса³². Оптимистический эволюционизм — важный элемент большинства теософских теорий четвертого измерения. Развитие человечества в процессе постижения новых измерений и взаимодействия с высшими мирами и как итог — появление «новой расы» — такие оптимистические, прогрессистские модели будущего были важными компонентами теософской доктрины. Освоение четвертого измерения рассматривалось как необходимая ступень на этом пути. Как провозглашал, например, Рудольф Штайнер «человек должен быть четырехмерным существом» [62, с. 34]. Оптимистический эволюционизм, воспринятый из разнообразных теософских сочинений, стал также одним из принципиальных слагаемых в авангардистских увлечениях четвертым измерением.

Теософское истолкование четвертого измерения оказало бесспорное влияние на русских символистов. Вяч. Иванов, Андрей Белый, М. Волошин, В. Брюсов и другие оставили множество свидетельств своей увлеченности идеями гиперпространства, или «миром четырех измерений». Вероятно, ключевую роль в распространении интереса к четвертому измерению в кругу русских символистов сыграл Рудольф Штайнер³³. Штайнер впервые прочел курс лекций о четвертом измерении в 1905 году, интерпретируя его не только в математическом или геометрическом ключе, но и в теософском как высшую реальность, астральный мир. Четвертое измерение Штайнер связывал с понятием времени, но трактовал его не как физическую, измеримую величину, а как энергию жизни, жизненный процесс, как «органическую оживленность»:

31 В России в 1910-е годы выходили «Вестник теософии», «Вопросы теософии», «Теософская жизнь», «Теософическое обозрение».

32 Характерно, что именно в «Вестнике теософии» за 1909 год впервые была опубликована работа П. Успенского «Четвертое измерение» (№ 7–8, 9, 10, 11, 12). Первая книжная публикация вышла в 1910 году.

33 В частности, через Штайнера еще до публикаций Успенского усваивались идеи Хинтона, особенно значимые для Андрея Белого. Идеи Хинтона могли быть известны Белому также от его отца — Н. Бугаева. См. подробнее: [43, с. 39].

Всё живое указывает на более высокое, в котором оно имеет своё истинное существование (wahres Wesen), и выражением этого высшего является время. Время — это симптоматическое выражение (Ausdruck), явление оживлённости (Erscheinung der Lebendigkeit) [понятое как четвёртое измерение, aufgefaßt als vierte Dimension] в трёх измерениях физического пространства. Другими словами: все существа, для которых время имеет внутреннее значение (innere Bedeutung), являются отображением четырехмерных существ (Abbilder von vierdimensionalen Wesen). <...> Итак, время — это отображение (ein Abbild), проекция четвертого измерения (eine Projektion der vierten Dimension), органической оживленности, в трех пространственных измерениях физического мира (drei Raumdimensionen der physischen Welt) [62, с. 92–93].

В. Петров в статье «Телеология, четвертое измерение и обратный ход времени в работах Андрея Белого, Вяч. Иванова и М. Волошина» [43] проследил пути распространения идей Штайнера среди символистов и указал на особую роль Маргариты Сабашниковой. В 1905 году в Берлине она слушала лекции Штайнера о четвертом измерении, а позднее перевела их на русский язык и читала переводы среди знакомых. В одном из писем Волошину Сабашникова сообщила:

Вечером вчера, когда я писала Тебе, пришла Шолль и рассказывала о своих занятиях математикой с Штайнером. Они проходят элементарную алгебру и геометрию, и четвертое измерение. Она объясняла нам четвертое измерение наглядно, бумажкой, я Тебе тоже об этом напишу³⁴.

Соединение математических и метафизических, естественно-научных и философских истолкований четвертого измерения в лекциях Штайнера оказалось чрезвычайно привлекательной чертой для русских символистов и позднее — для литераторов и художников авангарда³⁵.

Один мотив в лекциях Штайнера я хотела бы отметить особо. Описывая традиционные в контексте объяснений четвертого измерения

34 Письмо Сабашниковой Волошину из Берлина от 4–5 (17–18) октября 1905 г. Цит. по: [43, с. 55]. Матильда Шолль — ученица Штайнера.

трансформации фигур и их восприятия от плоскостного к объемному, Штайнер отмечает также способность каждой геометрической плоскости к излучению:

Как вышеупомянутый квадрат был построен из четырёх отдельных квадратов, так же представим себе куб, построенный из восьми отдельных кубов. Из этого, прежде всего, выявляются три измерения: высота, ширина и глубина. В пределах каждого [отдельного] куба в таком случае должна быть различима определенная возможность светового излучения. Отсюда дополнительно к высоте, ширине и глубине выявляется следующее измерение: способность излучения [62, с. 39]³⁶.

«Способность излучения» в трактовке Штайнера предстает невидимым измерением, дополняющим известную нам трехмерную реальность. «Свет, — утверждал Штайнер в одной из своих лекций в 1911 году, — имеет внутреннюю жизнь в качестве четвертого измерения»³⁷. Внутренняя жизнь света, невидимые для глаз излучения стали для Ларионова точкой отсчета при создании лучизма.

Нет никаких свидетельств, что Ларионов напрямую мог быть знаком с содержанием лекций Штайнера. Однако идеи, изложенные в них, бесспорно, обсуждались не только в кругу символистов (с которыми, кстати, Ларионов также пересекался)³⁸, но и среди таких художников,

35 Четвертое измерение одновременно и в мистическом, и в математическом/геометрическом варианте появляется в романе Андрея Белого «Петербург» (1913): «Петербург имеет не три измерения — четыре; четвертое — подчинено неизвестности и на картах не отмечено вовсе, разве что точкою, ибо точка есть место касания плоскости этого бытия к шаровой поверхности громадного астрального космоса» [1]. Кроме того, как отмечают исследователи, «Возврат (3-я Симфония)» Андрея Белого (1905) представляет один из наиболее ранних примеров рецепции идей Хинтона о четвертом измерении в России [42, с. 567].

36 Второй доклад (Берлин, 31 марта 1905) содержит специальный пункт: «Возможность излучения как дополнительное измерение». Риман и Хинтон также считали, что свет — это вибрации незримого четвертого измерения.

37 Штайнер: «Свету должна быть также придана внутренняя сущность, в каждой точке он является самим собой. Тепло может распространяться по трем направлениям пространства, у света мы должны говорить о четвертом направлении. Он расширяется четырёхмерно» — Штайнер Р. Ответ на вопрос. Базель, 1 октября 1911 года [62, с. 134].

38 Среди знакомых Ларионова и Гончаровой был скульптор Константин Крахт, серьезно увлекавшийся теософией, а позднее оказавшийся в рядах русского антропософского общества. Студия Крахта была известным местом общения, поэтических вечеров и театральных постановок. В его студии проходили собрания кружка «Малый

как Василий Кандинский³⁹, Николай Кульбин и Михаил Матюшин, с которыми Ларионов тесно сотрудничал в 1910-е годы. Например, очевидное влияние идей Штайнера об «органической оживленности», органическом времени можно узнать в тексте Матюшина «Чувство четвертого измерения» (1912–1913) [36, с. 51]⁴⁰.

В рассуждениях Штайнера и в пересказах его идей в кругу символов можно отметить немало мотивов, которые встречаются также в текстах Ларионова, посвященных лучизму. Приведу, например, такие размышления Сабашниковой:

Измерения – иллюзии, обусловленные сгущением, уплотнением материи. С точки зрения трех измерений тела непроницаемы. Четвертое измерение, измерение внутрь – промежуток между атомами, которые не соприкасаются и двигаются сами в себе, вибрируют. Так что, изволите ли видеть, четвертое измерение не есть время, как Вы изволили утверждать [43, с. 56].

В этом отрывке собраны существенные для ларионовского лучизма мотивы: иллюзорность плотной материи, проницаемость или «сквозность» тел, интерес к пустотам и вибрации.

Два автора – Михаил Лодыженский и Петр Успенский – сыграли важную роль в распространении среди художников авангарда идей о мире *n*-измерений, новом сознании, новых органах восприятия и о различных способах их достижения. Иными словами, им принадлежит замет-

Мусагет» (Андрей Белый, В. Брюсов, Б. Пастернак, С. Дурьлин, М. Цветаева и др.). В 1909 году для студии Крахта Н. Гончарова сделала свою первую театральную декорацию – пантомима «Свадьба Зобеиды» по пьесе Гуго фон Гофманстала.

39 Кандинский ссылается на трактат Р. Штайнера *Theosophie* (1904) в своем сочинении «О духовном в искусстве». В 1908 году он посещал в Мюнхене лекции Штайнера.

40 В 1922 году в Вольфиле Матюшин читал лекцию о четвертом измерении – «Художественный опыт нового пространства». Присутствовавший на лекции А. Белый указал на сходство идей Матюшина и Штайнера. Однако Матюшин оспаривал подобные сравнения [33, с. 156]. По поводу этого спора Ж.-Ф. Жаккар замечает: «Было бы интересно узнать аргументацию, которую Матюшин противопоставил Андрею Белому по поводу антропософии, так как можно, без сомнения, найти много общего в этих двух системах мысли и не только в терминологии» [10, с. 325].

ный вклад в формирование *жизнестроительной утопии*, связанной с четвертым измерением. И у одного, и у другого автора пути достижения «области неизмеримого» были эклектичны и представляли смесь восточных учений (прежде всего йоги), традиционной мистики, православной аскетики, а также современных теософии и оккультизма. Такое свободное использование различных аспектов множества доктрин и учений создавало специфическое концептуальное поле, в котором также свободно могли чувствовать себя художники, заимствуя по своему произволу те или иные элементы.

Книга М. Лодыженского «Сверхсознание и пути к его достижению» (1911) была хорошо известна Михаилу Матюшину. Именно у Лодыженского он заимствовал определение «расширенное зрение» (переиначив его термин «расширенное сознание»), а также идеи изменения, развития оптического аппарата человека. Лодыженский посвящает свое сочинение описанию многообразных способов достижения высших уровней сознания и рассуждениям о возможности проникновения «в физический мозг вибрации высших миров» [26, с. 5]. Он воспроизводит теософскую идею эволюции («сверхсознание, как результат эволюции»), уделяет большое внимание астральному зрению (ясновидению) и поискам в физическом теле человека особых органов восприятия высшей реальности. Напомню, что четвертое измерение теософов связывалось именно с астральной сферой, с астральным зрением (ясновидение, зрение сквозь непроницаемые объекты, возможность увидеть незримое). И хотя буквально о четвертом измерении в книге Лодыженского не говорится, весь строй его рассуждений, основные темы, терминология и отсылки к другим авторам позволяют нередко беспрепятственно заменять в его тексте «сверхсознание» на «четвертое измерение». Описание путей к сверхсознанию и четвертому измерению и у Лодыженского, и у Успенского ориентировано на практику, на конкретный опыт, на прохождение этих «путей» в собственной жизни, что оказалось близко многим представителям художественного мира, став частью их жизнестроительных проектов.

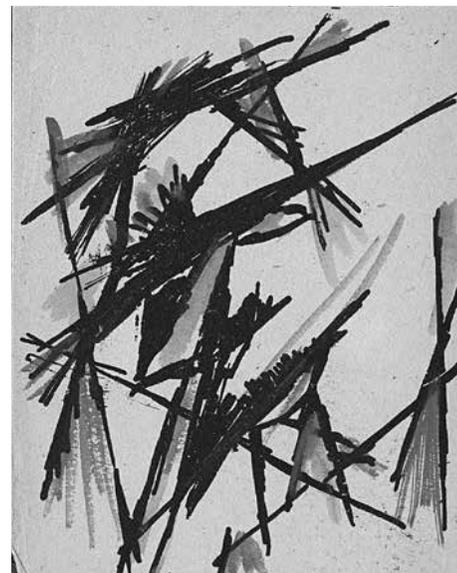
В 1910-м году была опубликована первая версия книги П. Успенского о четвертом измерении «Четвертое измерение. Опыт исследования области неизмеримого». Успенский не только суммировал и популяризировал идеи, широко распространенные в культуре тех лет. Он непосредственно связал с искусством философию четвертого измерения и проекты психической эволюции человека:



2. Михаил Ларионов. *Голова быка*. 1912
Холст, масло. 70,5 × 64,6
Государственная Третьяковская галерея

Впереди всех других человеческих способов проникновения в тайны природы идет искусство... искусство идет впереди науки, точного знания и даже впереди философии [55, с. 93–94].

Во втором издании книги, вышедшем в 1914 году, появляются специальные разделы, посвященные современному искусству: «Четвертое измерение в искусстве. Футуризм». В целом негативно оценивая эксперименты футуристов, Успенский тем не менее замечает: «По основной идее задачи футуризма очень близки к задачам всех, стремившихся проникнуть в мир четырех измерений» [55, с. 95]. Одно замечание в тексте Успенского позволяет предполагать, что он видел на выставках 1913 года лучистские картины Ларионова и, более того, включение разделов, посвященных искусству, во второе издание книги, возможно, произошло не без влияния выступлений художника. Именно в текстах Ларионова



3. Михаил Ларионов. *Мужской портрет*
Литография из кн.: Крученых А. Помада.
М., 1913



4. Михаил Ларионов. *Дама за столиком*
(лучистская композиция)
Литография из кн.: Крученых А.,
Хлебников В. Мирсконца. М., 1912

о лучизме настойчиво упоминалось четвертое измерение. В 1912 – начале 1913 года декларации Ларионова, отсылающие к четвертому измерению, были единственными программными текстами такого рода в русском искусстве⁴¹. Успенский так пишет о неудачных, с его точки зрения, опытах футуристов:

И мало того, что они сами видят, они берутся заставить видеть всякого другого. Для этой цели они пишут картины, на которых изображают людей с четырьмя глазами <...> изображают «лучащихся» людей, т. е. расходящихся в разные стороны лучами [55, с. 96].

⁴¹ Еще одно издание, на которое мог ориентироваться Успенский, – третий номер журнала «Союз молодежи», вышедший в марте 1913. Знакомство с ним также вполне вероятно, так как Матюшин в своей статье ссылался на сочинения Успенского.

Не вполне ясно, о каких изображениях «лучащихся людей» говорит Успенский. В живописи Ларионова таких примеров нет (если не считать изображением людей «Голову быка», 1912). (Ил. 2.) Скорее всего, Успенский видел сборник «Ослиный хвост и Мишень», где был помещен графический «Портрет Гончаровой», или футуристические книги с иллюстрациями Ларионова, где, в самом деле, были изображения лучащихся людей («Мирсконца», 1912, «Помада», «Полуживой», 1913). (Ил. 3–4.) Как бы то ни было, знакомство главного пропагандиста четвертого измерения в русской культуре с лучизмом Ларионова факт примечательный, указывающий и на проницаемость границ в культурном пространстве начала века, и на готовность Успенского соотнести опыты художника с «задачами всех, стремившихся проникнуть в мир четырех измерений». В свою очередь, книги Успенского были хорошо известны в кругу авангардистов. О непосредственном знакомстве с ними свидетельствуют, например, тексты Матюшина и Крученых, в которых использованы прямые цитаты (иногда без кавычек) из книг Успенского. И художник, и поэт были среди тех, с кем Ларионов активно сотрудничал в период создания лучизма в 1912–1913 годах.

На широкое распространение в России в 1910-е годы в художественных кругах концепций четвертого измерения указывает статья Сергея Маковского «“Новое” искусство и “Четвертое” измерение», написанная под впечатлением ларионовских выставок и деклараций 1913 года. «О четвертом измерении, — пишет Маковский, — толкуют нынче все сколько-нибудь уважающие себя -исты; все сделались математиками и метафизиками» [28, с. 53]. В качестве эпиграфа к статье Маковский берет несколько строк из Предисловия Ларионова к каталогу «Выставки лубка» (1913): «Пришел долгожданный хам и удивился ... занес он ногу в будущее, но сделал шаг назад». Отмечу, Маковский выбирает характерный мотив — условно говоря, путешествие по времени, хотя и использует его с иронией.

Размышления об «области неизмеримого», ином пространстве-времени, где законы физические действуют иначе, чем в наличном трехмерном мире, и для достижения которого необходима духовная эволюция и обретение нового сознания, вдохновляли многих представителей нового искусства. Однако никто из художников в первой

половине 1910-х годов не создал последовательных теорий четвертого измерения. Четвертое измерение всегда оставалось мерцающей, манящей ссылкой на неведомое, что только предстоит распознать, увидеть, осмыслить. Однако если в кругу Андрея Белого, Вяч. Иванова и других символистов четвертое измерение трактовалось и как научная, и как метафизическая проблема, в исследовании которой интеллектуальные усилия и книжное знание занимали значительное место⁴², то среди авангардистов в начале 1910-х годов «мир четырех измерений» воспринимался как уже сформированный в культуре топос, требующий не столько размышлений, сколько прямой реализации — изменения сознания, оптики, открытия здесь и сейчас путей к новому социуму и новому человеку. В отличие от символистов, художники и литераторы авангарда довольствовались лишь флером научности, который подразумевался при упоминании четвертого измерения. Жизнестроительная утопия для многих русских художников в 1910-е годы была более значима, чем поиски новых геометрических, математических способов построения объемов или пространства. Искусство, апеллирующее к четвертому измерению, представало для них не отвлеченным философствованием и формальным экспериментом, но особой практикой, позволяющей в непосредственном опыте приблизиться к ощущениям, связанным с новым сознанием, новым зрением, *почувствовать* соприкосновение с «областью неизмеримого». Матюшин в 1910-х годах записал в своем дневнике: «Живопись потому впереди, что *опытно творит новое пространство* и организует найденное» [29, с. 49].

Ларионовский лучизм также был связан с подобными жизнестроительными идеями. Далее я прослежу иногда очевидные, иногда косвенные, скрытые отсылки к антропологическим и социальным утопиям в лучизме Ларионова. Важно отметить, что Ларионов принципиально не мыслил какого-либо завершения этого жизнестроительного начинания, какой-то законченной формы, его представляющей. Он осознанно

42 Л. Силард указывает впечатляющий список научных имен, встречающихся в текстах Андрея Белого: «Апелляция к формулировкам Кантора, Пуанкаре, Рида, Девонсона, Гуэля, Гельмгольца, Гаусса и др. математиков подтверждает, что размышления Андрея Белого о сферической (символической) геометрии — при всей своей терминологической нечеткости — отличались от разговоров оккультистов по поводу четвертого измерения и вместе с тем были устремлены к выявлению универсальных методологических предпосылок» [49, с. 289].

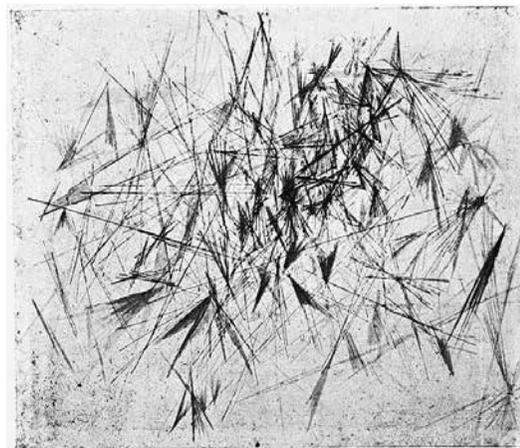
оставлял открытым процесс поиска того «сверх-реального порядка, который люди вечно должны искать, но никогда не находят» [72, р. 15].

Распространение концепций четвертого измерения в художественной среде принято связывать прежде всего с кубизмом. Однако представления о четвертом измерении среди художников, конечно, не ограничивались идеями французских живописцев. Собственные интерпретации сложились среди итальянских футуристов (прежде всего У. Боччони), в орфизме Р. Делоне, у Ф. Купки, М. Дюшана⁴³. Даже среди художников, близких к кругу кубистов, сформировались различные подходы к проблематике четвертого измерения. Пестрая сумма концептуальных и визуальных интерпретаций четвертого измерения в европейском и русском искусстве 1910-х годов не позволяет говорить ни о целостной теории, ни тем более об общей стилистике. В произведениях различных художников, упоминающих теории четвертого измерения, невозможно найти общих приемов визуализации таких идей. Для одних основой становится новая геометрия пространства и новые приемы репрезентации объемов, для других — попытки представить движение и изменение тел в пространстве и времени; третьи интерпретируют цвет и краску как особый медиум для проникновения в многомерный мир.

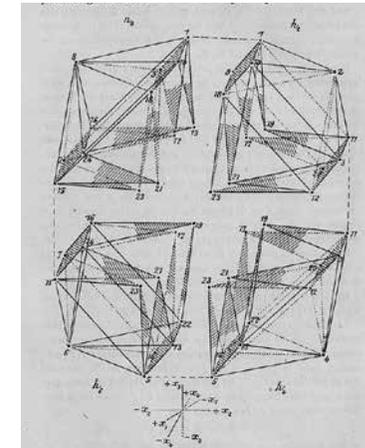
Предположения некоторых исследователей, что решающее влияние на интерес Ларионова к четвертому измерению оказали статьи 1912–1913 года о кубизме Г. Аполлинера [70, pp. 389–391], на мой взгляд, не учитывают массовость и широкое распространение идей многомерного пространства в русской культуре, а также наличие прежде всего общих источников вдохновения в теософской и популярной научной литературе тех лет. Кроме того, лучизм — концепция во многом противоположная кубизму. Можно согласиться с Н. Пуниным, который видел в ларионовском лучизме «барьер против некоторых рационалистических тенденций кубизма» [47, с. 134]. Воображаемая геометрия и сложные пространственные фантазии, которыми увлекались французские кубисты, оставались на периферии интересов Ларионова.

Далекие отголоски «кубистических» мотивов можно отметить в раннем рисунке Ларионова «Лучистое построение улицы», известном сегодня по публикации в сборнике «Ослиный хвост и мишень» (1913).

43 Американский художник Макс Вебер в июле 1910 года опубликовал в журнале Альфреда Штиглица *Camera-work* статью *The Fourth Dimension from a Plastic Point of View* — один из первых программных текстов о четвертом измерении в искусстве.



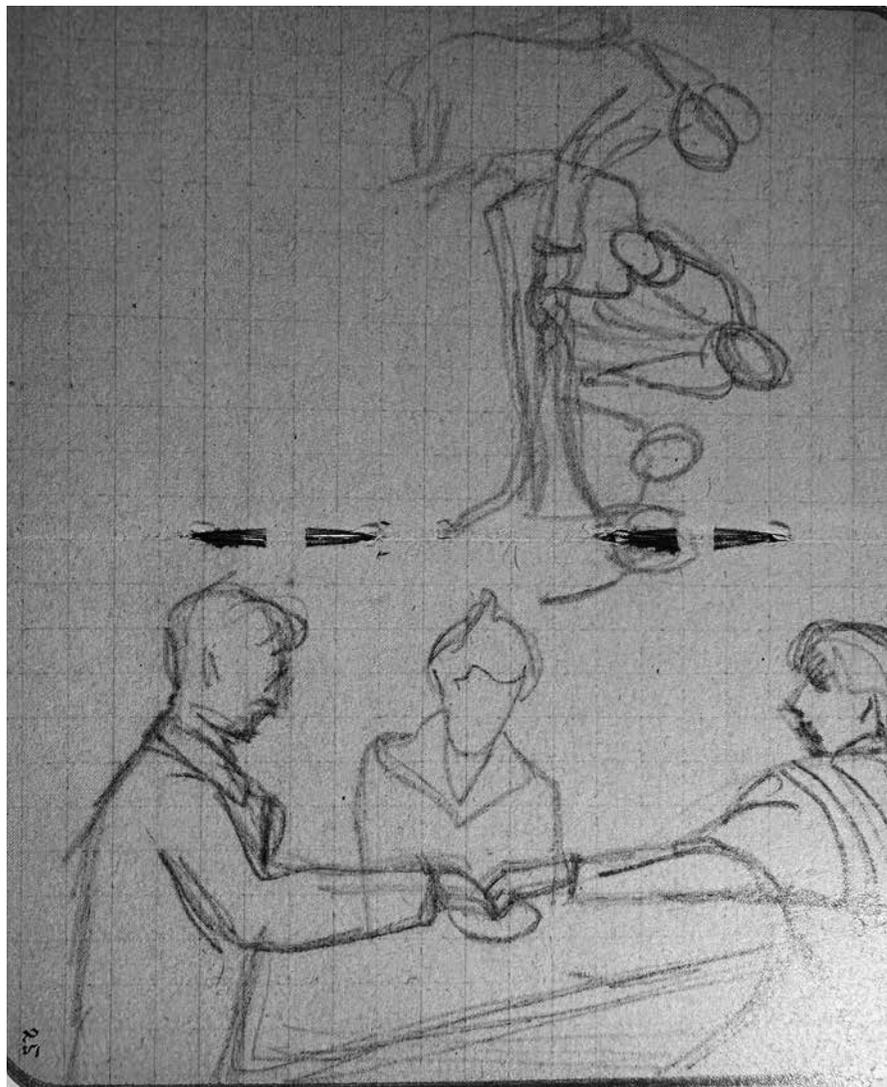
5. Михаил Ларионов. Лучистое построение улицы. 1912
Литография из сб.: Ослиный хвост и мишень. М., 1913



6. Перспектива 16 основных октаэдров. Ил. из кн.:
Jouffret E. Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions. Paris, 1903. Fig. 41

(Ил. 5.) Лучистые плоскости, расположенные под разными углами, могут даже напомнить отдельные иллюстрации из книги Жюффре, вдохновлявшей французских кубистов. (Ил. 6.) Однако сам предмет изображения принципиально отличен. Кристаллические «фигуры» ларионовского рисунка построены из лучей-штрихов, то собирающихся в лучистые плоскости и грани, то разлетающихся отдельными линиями. Эта лучистая сеть не строит объемное тело, не пытается передать его восприятие в пространстве/времени, а воссоздает особый мир — невесомый, невидимый мир лучей, наполняющих пустое пространство между предметами. Воображаемый мир.

Василий Кандинский, с которым Ларионов дружески общался в 1910–1912 годах, возможно, был в тот период одним из самых осведомленных о гиперпространстве среди русских художников. Как указывает Н. Подземская, Кандинский довольно рано обращается к теме четвертого измерения. В архиве художника, как пишет Подземская, сохранился «рукописный фрагмент текста о “четвертом измерении”, написанный им на немецком языке вскоре после 1900 года» [45, т. 2, с. 73]. Скорее



7. Габриеле Мюнтер. В. Кандинский, М. Вережкина и неуставленное лицо во время спиритического сеанса. Около 1909. Бумага, карандаш. Фонд Г. Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен

всего, это самый ранний текст о четвертом измерении среди русских художников. Можно предположить, что четвертое измерение трактовалось Кандинским в контексте спиритуализма⁴⁴, которым увлекался художник и с которым прежде всего связывалось четвертое измерение в те годы⁴⁵. Опытный путь постижения «области неизмеримого» был принципиально важен для Кандинского. Он был захвачен не только теоретическими и философскими аспектами многомерного мира, но искал возможность соприкосновения с четвертым измерением в конкретной практике: на спиритических сеансах, в своих увлечениях медитацией и йогой [67, р. 19]. (Ил. 7.)

Для Николая Кульбина четвертое измерение также было окрашено в теософские тона задачей развития психики и сознания человека. Он не пытался найти подобным идеям эквивалент в художественном языке своих произведений, который оставался достаточно эклектичным и умеренно новаторским. С четвертым измерением, а точнее, с идеей многомерности пространства, у Кульбина связан мотив превращений материи, перехода видимого в невидимое и наоборот; мотив, который играл также существенную роль в лучизме Ларионова⁴⁶.

Еще один мотив — «упразднение времени», важный для истолкования четвертого измерения в среде художников авангарда, Кульбин представлял в характерном жизнестроительном ключе:

Времени нет как абсолютного. Есть суций момент. Время — способ мышления. Будущее уже есть, равноправное с прошлым. Упраздняя время, решаем вопрос БЕССМЕРТИЯ [20, с. 174–175].

Вероятно, Кульбин воспроизводил популярную среди художников модель рассуждения, соединявшую преодоление времени, обретение бессмертия (или — нового сознания, новых органов восприятия и проч.) и новое искусство. Такие рассуждения об «упразднении времени»

44 Кандинский ссылается в этом тексте на статью Ф. Бона «Мыслеобразы», опубликованную в *Spiritistische Rundschau* [45, т. 2, с. 73].

45 О том, что эти увлечения спиритизмом сохраняли актуальность для Кандинского и в более позднее время свидетельствует, в частности, рисунок Г. Мюнтер, изображающий Кандинского, М. Вережкину и еще одну неопознанную персону во время спиритического сеанса. Рисунок датируется около 1909 года.

46 О превращениях материи в связи с четвертым измерением писал также П. Успенский: «переведение материи из физического состояния в астральное и обратно <...> путем психического воздействия» [57, с. 83].

обычно подразумевали отсылку к теориям четвертого измерения, даже если прямо об этом не говорилось. Схожие темы можно отметить у Елены Гуро. В своем дневнике она использовала аналогичную схему рассуждений, в которой оптимистический эволюционизм теософии, а также идеи выхода за пределы линейного времени и пространства, обретение бессмертия становятся той призмой, сквозь которую рассматриваются достижения нового искусства:

...момент спасения вне времени и пространства — кубисты. Перспектива устраняется. Победа над временем и пространством как бессмертие. Появились уже люди, видящие глазами ангелов совмещающие в одном миге пространство и время. Они способствуют спасению [5].

Похожие мотивы звучат и у Ларионова в связи с лучизмом:

Картина является скользкой, дает ощущение вневременного и пространственного — в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением [27, с. 241].

В вышедшем в марте 1913 года третьем номере журнала «Союз молодежи» Михаил Матюшин поместил важную публикацию — «О книге Метценже-Глеза “Du Cubisme”». Матюшин соединил фрагменты из книги французских художников с кратким собственным комментарием и цитатами из книги Успенского *Tertium Organum*. Этот коллаж, в котором книга Успенского, идеи Хинтона и теории французских кубистов открывают путь к области «сияющего спиритуализма», к четвертому измерению, точно передает психологическую атмосферу напряженного ожидания и предвкушения грандиозной миссии нового искусства, царившую в кругу художников и поэтов авангарда. В предисловии к публикации Матюшин писал: «Мы чувствуем наступающий царственный момент перехода нашего сознания в новую фазу измерения, из трехмерного в четырехмерное» [31, с. 25]. Именно этот жизнотворческий подтекст, угадывавшийся Матюшиным в рассуждениях французских живописцев, был для него центральным в истолковании четвертого измерения кубистами.

Едва ли Ларионов мог в 1911–1912 годах почерпнуть какие-то элементы нового живописного языка у Кульбина или Матюшина. Скорее, речь

может идти о сведениях в области теории и философии четвертого измерения, об импульсах для обдумывания собственной концепции или для уточнения места лучизма в контексте жизнотворительных идей своих коллег. Тем не менее можно отметить некоторые совпадения в понимании четвертого измерения у Ларионова и Матюшина. Маргарета Тильберг в своем исследовании о Матюшине подчеркнула важную особенность его интерпретации четвертого измерения: «Цель Матюшина состояла в том, чтобы увидеть четвертое измерение в цвете» [51, с. 223]. Иначе говоря, именно цвет предстал точкой отсчета для размышлений художника о четвертом измерении, а не геометрические структуры пространства или попытки объединения пространства-времени в особом живописном языке, как это было в произведениях кубистов или футуристов. Такой взгляд, бесспорно, был близок Ларионову. Определенную формулировку эти идеи получили в разработке Матюшиным уже в конце 1910-х и начале 1920-х годов концепции «расширенного смотрения» и «нового пространственного реализма». В первой половине 1910-х можно лишь угадывать обещания этой теории.

Общий мотив в текстах Ларионова, Матюшина и Успенского — неудовлетворенность «плохо устроенным оптическим аппаратом человека — глазом» [57, с. 14]. «Наш глаз крайне несовершенный аппарат, — писал Успенский, — он дает нам в высшей степени неправильную картину мира» [57, с. 14]. В том же духе размышлял Ларионов («предмет как таковой мы нашим глазом не ощущаем»), настаивая тем не менее на способности художника-лучиста увидеть невидимое («Радиоактивные лучи. Ультрафиолетовые лучи»). Развитие особых органов восприятия, способность видеть невидимое, проникать в четвертое измерение — одна из ключевых тем и в жизнотворительной утопии авангарда, и в теософских текстах. Успенский так представлял эти, по сути дела, общие места всех разговоров о четвертом измерении:

Видеть в четвертом измерении, это значит видеть уже не глазами или, говоря иначе, с обычными зрительными ощущениями соединять ощущения, впечатления и предугадывания, которых нет у человека «видящего только в трех измерениях» [55, с. 97].

Преодолеть несовершенство человеческого глаза можно, развивая новые «психические способности», новое сознание. «Психические способности, — утверждал Ледбитер, — которые уже развиты или находятся

в развитии, выражаются цветами, находящимися вне видимого спектра, поэтому их невозможно изобразить известными нам физическими цветами» [51, с. 233]. Художник-лучист стремится увидеть именно невидимые лучи света/цвета. «Столкновение лучей, исходящих от различных предметов, создает в пространстве новые нематериальные предметы, — писал Ларионов. — Лучизм — это изображение таких неосязаемых форм» [72, р. 15]. Обращаясь к изображению «находящегося вне видимого спектра», Ларионов тем самым отсылает к концепциям психической эволюции, к опытам развития высших способностей. Матюшин для этих целей предлагал изменять и разрабатывать сам физический орган — глаз, развивать возможность смотреть, используя периферическое и затылочное зрение. Он писал о необходимости «правильно упражняться, ища четвертое пространство, т. к. необходимо приучаться видеть все кругом. Можно достичь понимания проходимости твердого, через свою утонченность» [29, с. 48]. Ларионов далек от такого мистико-физиологического подхода. Для освоения четвертого измерения и области невидимого он предлагает другие инструменты — воображение и воля художника⁴⁷. Работа с телом, с физическим аппаратом зрения не интересовали Ларионова. Эволюционные идеи Матюшина о постепенном развитии чувства пространства для него также были чужды. Прогресса в искусстве для Ларионова попросту не существовало. Наконец, еще одно важное различие: Матюшин стремился к созданию школы, системного учения, что Ларионову было неинтересно.

Несмотря на множество нюансов в трактовках четвертого измерения разными художниками, и «Эпоха Великой Духовности» у Кандинского, и «расширенное смотрение» и новое чувство пространства у Матюшина, и трансформация жизни через ритм, заданный «танцевализацией», у Кульбина, и «сверх-реальный порядок, который люди вечно должны искать», у Ларионова, и «государство времени» и «люди-лучи» у Хлебникова принадлежали одному пространству культуры, а по существу — представляли разные грани единого жизнестроительного проекта, раз-

47 Можно предположить знакомство Ларионова с идеями Хинтона, изложенными в книге «Воспитание воображения и четвертое измерение». Русский перевод появился в 1915 году, но идеи книги были известны по публикациям Успенского.

вивавшегося художниками и литераторами раннего русского авангарда. Проекта, отчасти предвосхитившего произошедшее уже в 1920-х годах вторжение искусства в жизнь⁴⁸. Без учета этой предыстории адекватно описать и проанализировать искусство эпохи революции, на мой взгляд, невозможно. Именно в этих мистико-физиологических экспериментах художников в 1910-е годы были намечены новые форматы взаимодействия произведения искусства как с самим творцом, так и с публикой. В них искусство пыталось примерить на себя и «политические», и «религиозные» одеяния, украсив их научной терминологией и свидетельствами собственного психофизического опыта.

В отличие от своих коллег, Ларионов был равнодушен к экспериментам с собственной психикой или «физическим аппаратом» — глазом. Его «вторжения» в жизнь оставались в рамках культуры — лучистая раскраска лица, лучистая мода, лучистая кухня или лучистый театр не предполагали радикальных изменений в физиологии, сознании или психике. Ларионов не отказывался даже в своих беспредметных картинах от сохранения за живописью «ее символического начала». Возможно, именно эта позиция не позволила ему перейти к тем версиям авангардного жизнестроительства, которые получили свое развитие в 1920-е годы в конструктивизме или в деятельности Баухауза, в поздних исследованиях Кандинского или Матюшина. Лучизм оказался более хрупкой концепцией, подходившей к вопросам «вторжения» в жизнь, скорее, с артистических, а не экзистенциальных или политических позиций. Тем не менее маркеры «четвертого измерения» были принципиально важны для художника и не в качестве модной ссылки. Они указывали на суть лучизма, которую Ларионов (вероятно, в силу свойств характера) не мог и не хотел проговаривать с программной четкостью.

Четвертое измерение у Ларионова существовало не только на уровне простой тематизации, т. е. отсылки к определенному кругу идей, и не только как риторическая фигура, метафора, указывающая на «область неизмеримого». В своих лучистских произведениях он действительно искал возможность соотнести законы творчества

48 В манифесте Ларионова и Зданевича «Почему мы раскрашиваемся», написанном на пике развития лучизма, провозглашалось: «Мы связали искусство с жизнью. После долгого уединения мастеров, мы громко позвали жизнь и жизнь вторглась в искусство, пора искусству вторгнуться в жизнь» [21, с. 242].

с открытиями науки, создать для «области неизмеримого» особый живописный язык, обладающий потенциалом непосредственного воздействия на зрителя («жизнь цветных масс в живописи лучизма формирует в душе того, кто смотрит на картину, образ-синтез, ускользающий из времени и пространства»). Подразумеваемая возможность влияния, условно говоря, «облучения» зрителя была тем радикальным модернистским компонентом в концепции Ларионова, который он развивал вместе со своими коллегами Кандинским, Кульбиным, Матюшиным, а также поэтами Крученых и Хлебниковым. Не только и даже не столько формальные эксперименты с живописным или литературным языком интересовали художников и поэтов. Новый язык искусства был необходим как инструмент преобразования «ветхого человека», как инструмент раскрытия нового сознания и видения, создания нового социума. У Ларионова эти революционные и утопические мотивы по сравнению со многими его современниками звучали приглушенно⁴⁹. Он сохранял осторожность не только в теоретических размышлениях, но и в творческой практике. Тем не менее интонации искусства «прямого действия» отчетливо слышны в его публикациях о лучизме, особенно в последнем тексте 1914 года, подводящем итог лучистскому периоду.

Изображая невидимое — движение лучей в межпредметном пространстве или пустоту, наполненную недоступными для глаза лучами, — Ларионов делает акцент, с одной стороны, на различных свойствах материальной поверхности, а с другой — на невещественном тембре, «звучании» краски, на невидимых глазом, но ощутимых вибрациях, на непосредственном, т. е. без каких-либо литературных или предметных опор, воздействии на сознание и ощущения зрителя с помощью цвета и фактуры:

Насколько мощными могут быть ощущение, которое способен дать цвет, эмоции, которые он способен вызвать, зависит от того, как глубина распространена по поверхности, где ее больше, где меньше. Тонкий слой голубого на полотне, разумеется, не так ин-

49 Ларионов как будто опасается проговориться, избегает в своих текстах прямых указаний на «мистические», философские, спиритуалистические контексты лучизма. В тексте для *Montjoie!*, где об этом сказано наиболее отчетливо, он вдруг одергивает самого себя: «Лучизм может показаться спиритуальной, даже мистической живописью, но она, наоборот, пластическая по сути своей» [72, р. 15].

тенсивно вибрирует, как та же голубая краска, положенная более плотно. Этот закон, до недавних пор в области музыки, теперь, бесспорно, применим и в живописи: у красок есть тембр, который меняется в зависимости от количества их вибраций, то есть плотности слоя и блеска. Таким образом, живопись обретает ту же свободу, что и музыка, и становится самодостаточной, вне изображения [72, р. 15].

В основе таких рассуждений художника лежали разного типа вибрационные теории, широко распространенные в культуре начала XX столетия и популярные среди живописцев, литераторов и музыкантов⁵⁰. В. Кандинский в поисках «духовного в искусстве» опирался в значительной степени на теории вибрации. В статье «Содержание и форма» (1910)⁵¹ он ставил перед живописцем конкретную задачу: «Душевная вибрация художника должна... найти материальную форму, способную быть воспринятой» [15, с. 83]. Позднее Ларионов в письме к Альфреду Барру обозначил этот поиск формы для невидимого и невещественного как «материализация духа» [22, с. 98], а Кандинский в другом тексте назвал его «поиском материализации духовных ценностей» [14, с. 49]. И художники, и литераторы ставили перед собой задачу найти такой язык искусства, который мог бы, учитывая вибрационную природу оптических и акустических впечатлений человека, создавать вибрационную «партитуру», способную запечатлеть и передать как ощущения от различных явлений внешнего мира, так и мысли или «душевные вибрации», воздействуя непосредственно на сознание и психику зрителя. Такое искусство, основанное на вибрациях цвета или звуков различной частотности, не требует ни литературных сюжетов, ни собственно предметного мира. Настроенные определенным образом красочная поверхность, звуковые сочетания и даже графическая форма букв могут вызывать «симпатические вибрации» в душе зрителя или слушателя. Ларионов, бесспорно, осознавал возможность такого вибрационного воздействия живописи.

50 На эту тему см.: [71; 76].

51 Статья впервые была опубликована в каталоге второй выставки Издебского: Салон № 2. Интернациональная выставка картин, скульптуры, гравюры и рисунков. 1910–1911. Устроитель В. Издебский. Одесса, 1910. Ларионов также участвовал в выставке и, скорее всего, был знаком со статьей Кандинского.

Согласно научным воззрениям тех лет, эфир, как проникающий все элемент, был способен передавать вибрации не только звуковые и световые, но и вибрации мыслей или чувств. Эти воззрения позволяли строить проекты воздействия цветовыми, световыми или акустическими вибрациями на сознание и психику человека. В уже упомянутой статье Кандинский писал, следуя за известной теорией «симпатических вибраций»:

Произведение искусства состоит из двух элементов: внутреннего и внешнего. Внутренний элемент, взятый отдельно, есть эмоция души художника, которая (подобно материальному музыкальному тону одного инструмента, заставляющему конвизировать соответственный музыкальный тон другого) вызывает соответственную душевную вибрацию другого человека, воспринимающего [15, с. 83].

Ларионов в приведенном выше отрывке описывал ту же ситуацию вибрационного воздействия с помощью краски и цвета. Кандинский стремился разработать устойчивую систему, своего рода вибрационный алфавит цвета, найти «абсолютный внутренний звук»: «Каждая краска, взятая изолированно, при равных условиях восприятия, возбуждает неизменно одну и ту же душевную вибрацию» [15, с. 86]. Ларионова, напротив, интересовало вибрационное звучание красок в движении, в изменчивом потоке. Важное свойство лучистских картин Ларионова принципиальная открытость, незавершенность композиционных структур: лучистые линии иногда буквально «улетают» за край холста и оставляют впечатление подвижности, текучести самой красочной поверхности. На лучистой картине виден только фрагмент постоянно изменчивого и бесконечного потока лучей света/цвета: «Лучизм — это изображение таких неосязаемых форм, таких бесконечных произведений, которыми наполнено любое пространство».

Состояние текучести, неуловимости, скольжения или расплавленности твердых тел — важная тема в образах четвертого измерения, в новом зрении и в новом психическом опыте, с ними связанном. Матюшин рассуждал о расплавленном звукоряде слова — «расплавленное слово в своем звукоряде даст силу новому» [30]⁵². Крученых провозглашал в Декларации слова как такового — «давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить» [16, с. 44]. В этом же ряду

стоят «растекающаяся раскраска» у Ларионова и «свободная раскраска» Д. Бурлюка. О лучистой живописи Ларионов замечает: «Картина является скользкой». Она представляет единый поток цвета, движения краски и руки художника и «поток» переживаний, «душевных вибраций» в сознании художника и зрителя. Ларионов рассуждал об оркестровке живописи, о резонирующем цвете, представляя саму поверхность лучистого холста как чуткую мембрану: «...речь идет о живописи, сосредоточенной на превосходстве цвета, на изучении его резонанса за счет правильной оркестровки его тембра» [72, р. 15]. Лучистую живопись можно описать как своего рода действие вибрационного театра, разыгрываемое между картиной и зрителем, в котором ритмы движения кисти, тембр поверхности, различные структуры цвета создают потоки вибраций, откликающихся в «образе-синтезе» в сознании смотрящего.

Незримый мир вибраций (звуковых или световых) был проводником в «область неизмеримого» и одним из инструментов реализации авангардистской жизнестроительной утопии⁵³. Этот инструмент интересовал и живописцев, и поэтов. Ларионов не случайно использует термин «тембр» по отношению к краске, к фактуре картины. Звуковая параллель связывает краску и цвет не только с музыкой, но и с поэзией.

Среди поэтов авангарда Алексей Крученых и Велимир Хлебников в 1910-е годы размышляли о поэтическом тексте, учитывая «вибрационное качество звука», а кроме того, отмечали не только звуковые вибрации, но и визуальные, воспринимаемые, например, через почерк писателя. «Почерк писателя настраивает душу читателя на одно и то же число колебаний», — утверждал Хлебников [60, с. 143]. Крученых

52 «Расширенное зрение» Матюшина не допускает никакой стабильности. В основе его скользкие, постоянно становящиеся, меняющиеся свето-объемы: «Поняв оптический обман плоскостного зрения и, побеждая его, будете видеть объем свето-формы постоянно меняющий свой вид и как бы без формы, но состоящий из целой бесконечности прежних форм» [32, с. 18]. Постоянное становление, изменчивость формы — принципиальное условие нового зрения и описаний тел в четвертом измерении.

53 В этой утопии еще не было практицизма, рационального расчета и волевого напора, которые появятся в проектах конструктивистов или супрематистов. Утопия раннего авангарда еще сохраняла за воспринимающей стороной (зритель, слушатель) статус соучастника «психической революции», а не только объекта воздействия.

рассматривал заумную поэзию как своеобразную психотехнику, открывающую возможность «проецирования на экран стихов, еще темных неосознанных психо-физических рядов — ритмов, образов, звуков и проч.» [18, с. 17]. Он внимательно изучал механизмы воздействия фольклорной поэзии, экстагической речи сектантов, заклинательных и магических словесных формул. Звуки как таковые были для него, подобно цветам у Кандинского или тембру красочной поверхности у Ларионова, наделены способностью вибрационного воздействия на читателя или слушателя⁵⁴.

Велимир Хлебников проявлял особое «внимание к арифметико-геометрической структуре явлений» [49, с. 301]. Так же как живописцев, его интересовали механизмы материализации «области неизмеримого» и создание поэтического языка, способного через «формы звуковой волны» (П. Флоренский) не только передавать душевную вибрацию писателя, но также влиять на сознание (и даже бессознательное) воспринимающего. Л. Силард, описывая «неопифагорейство» Хлебникова, подчеркивала его оперативный характер: «Неопифагорейство Хлебникова не удовлетворялось обнаружением закономерностей: оно подерживало задачу активного воздействия на мир, сближая его с ветвью оперативного магизма внутри этого течения» [49, с. 304]. Хлебников представлял мир как внутренне однородный организм, все различия в котором обусловлены лишь разными частотами вибраций, разными числовыми отношениями. Возможность трансформаций частоты колебаний внутри этого организма открывала поистине безграничный ресурс преобразований:

...есть некоторые величины, независимые переменные, с изменением которых ощущения разных рядов — например, слуховое и зрительное или обонятельное — переходят одно в другое. Так, есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им. При этом, непрерывно изменяясь, он образует

54 О «содержании» букв «со стороны эмоции» Крученых писал, например, в 1916 году А. Шемшурину: «Что означает буква у? По-моему (секрет), полет, глубь. Остальные гласные: более покойны, у — движение тревоги. <...> Что означает буква ц; ф и др. со стороны эмоции и проч.?» [17, с. 43].

некоторое одно протяженное многообразие, все точки которого, кроме близких к первой и последней, будут относиться к области неведомых ощущений, они будут как бы из другого мира [60, с. 578].

Неустойчивый мир, где «все стало скользить»: цвет переходить в звук, звук в цвет, где «слуховое и зрительное или обонятельное — переходят одно в другое», «синий цвет василька» — в «звук кукования кукушки», на свой манер описывали самые разные художники и поэты авангарда⁵⁵. Этот образ мира наделался парадоксальной пластичностью, податливостью для разнообразных воздействий. Кроме того, сознание и психика человека в этом «скользящем» мире также обнаруживали готовность к «переходам», преодолению границ, выходу в «области разрыва». Стремление «проникнуть в мир четырех измерений» стояло в том же ряду.

Многие художники и литераторы раннего русского авангарда видели себя участниками и творцами грандиозного процесса трансформаций: одновременно разрушения и обновления. Готовность к трансгрессии, присущая многим концепциям авангарда, воспитывала и в самих творцах, и в публике своеобразную привычку к разного рода «переходам» и «разрывам», создавала основу для пересечений и взаимодействия утопических проектов художников и поэтов с той средой, где трансгрессивные настроения и привычки были неизменным слагаемым, т. е. с радикальными социальными и политическими движениями⁵⁶. Подобие «симпатических вибраций» между художественным миром и политическим, конечно, не может служить основанием для прямых отождествлений и проекций. Тем не менее эти пересечения вносят тревожную ноту в оптимистические художественные концепции психической эволюции и нового сознания. Четвертое измерение, выступая своеобразной эмблемой, знаком трансгрессивных устремлений, оказывалось спутником того «царственного перехода»,

55 См., например, аналогичные темы у Н. Кульбина в лекции «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» [12, т. 1, с. 125].

56 Марк Антлифф рассмотрел взаимодействия концепций четвертого измерения с политикой у итальянских футуристов (прежде всего в теоретических работах и творчестве Умберто Боччони): [64, pp. 720–733].

который ожидали многие представители авангардной культуры начала века, и одновременно — прелюдией к катастрофическим попыткам реализации утопий.

Характерно, что концепции четвертого измерения привлекали внимание не только художников, но и радикальных политических деятелей⁵⁷. Свою версию трактовки четвертого измерения предложил профессиональный революционер, член «Земли и воли», теоретик политического террора Николай Морозов⁵⁸. В его книге «Письма из Шлиссельбургской крепости» в главе под названием «Путешествие по четвертому измерению пространства (письма к товарищам по заключению)» четвертое измерение описывается как путешествие по шкале времени. Конечно, в размышлениях Морозова о путешествиях в четвертом измерении/времени узнается влияние романа Уэллса «Машина времени»⁵⁹. Не очень внятно описывая сам механизм «путешествия», Морозов подчеркивает отличие своих концепций от распространенных математических и геометрических теорий. Его соприкосновение с четвертым измерением происходит как внезапное озарение:

Я долго и бесполезно ломал себе голову, исходя из чисто геометрических соображений. Я ровно ничего не мог себе представить. Но в этот темный вечер, когда я вам пишу, я вдруг мысленно перескочил от гео-

57 В. Ленин дискутировал с Э. Махом, в частности, по поводу понимания многомерного пространства, справедливо усматривая в этих концепциях происки теологов, спиритов и проч. идеалистов и делая из допущений многомерного пространства далеко идущие моральные выводы: «Новейшая математика, — говорит Мах, — поставила очень важный и полезный вопрос о пространстве с *n* измерениями, как мыслимом пространстве, но “действительным случаем” (*ein wirklicher Fall*) остается только пространство с 3-мя измерениями (3 изд., стр. 483–485). Поэтому напрасно “многие теологи, испытывающие затруднение насчет того, куда им поместить ад”, а также спириты пожелали извлечь для себя пользу из четвертого измерения (там же). Очень хорошо! Мах не желает идти в компанию теологов и спиритов. Но чем он в своей теории познания отгораживается от них? <...> Если в относительном, релятивном понятии времени и пространства нет ничего, кроме относительности, если нет объективной (ни от человека, ни от человечества не зависящей) реальности, отражаемой этими относительными понятиями, то почему бы человечеству, почему бы большинству человечества не иметь права на понятие о существах вне времени и пространства? Если Мах вправе искать атомов электричества или атомов вообще вне пространства с 3-мя измерениями, то почему большинство человечества не вправе искать атомов или основ морали вне пространства с 3-мя измерениями?» [25, с. 195–196].

58 В 1880 году Морозов издал брошюру «Террористическая борьба» (Лондон: Рус. тип., 1880).

59 Морозов был одним из переводчиков на русский язык произведений Уэллса.

метрии к кинематике с ее новым представлением о скорости, а следовательно, и о времени, как одной из ее мер [37, с. 34].

Описание дальнейших путешествий по временам содержит важный (и вполне понятный в обстоятельствах, в которых находился автор) мотив — освобождение, которое дает человеку освоение шкалы времени или переход в четвертое измерение. Однако и вне таких драматичных жизненных обстоятельств идея свободы, связанная с проникновением в иные измерения, в «области разрыва» была существенным элементом во многих рассуждениях о многомерном пространстве в русской культуре. Матюшин в предисловии к сборнику «Трое» (1913) так суммировал эти устремления к освобождению через преодоление трехмерного пространства и линейного времени:

Недалеки, может быть, дни, когда побежденные призраки трехмерного пространства и кажущегося, каплеобразного времени, и трусливой причинности, и еще многие и многие другие — окажутся для всех тем, что они есть — досадными прутьями клетки, в которой бьется творческий дух человека — и только [34, с. 3]⁶⁰.

Среди коллег Ларионова по освоению четвертого измерения революционные настроения разной меры интенсивности и осознанности были широко распространены. В библиотеке Кандинского сохранились произведения запрещенных в начале века в России авторов, среди которых, например, сочинения Петра Кропоткина или революционера, активного члена партии эсеров Л. Шишко «Рассказы из русской истории» (1906)⁶¹. Сестра Гуро — Екатерина Гуро (Низен) была увлечена идеями марксизма и непосредственно участвовала в революционном движении⁶². Матюшин и Елена Гуро также не были чужды таким увлечениям. В. Маяковский был вовлечен в деятельность социал-демократической

60 Ларионов — один из участников сборника.

61 Характерна также реакция Кандинского на события революции 1905 года и на Манифест 17 октября. В письме Г. Мюнтер он с энтузиазмом приветствует перемены: «Свершилось наконец, наконец. У нас настоящая конституция, и мы уже больше не подданные, а граждане, настоящие граждане с настоящими правами. После 25 лет ожидания я дождался этого дня. Слезы подступают к глазам. Большие процессии с красными флагами, раздаются ура — поздравления, радость. Наконец, наконец свобода» [45, т. 2, с. 16].

62 См. беседу с Ек. Гуро: Устная история. URL: <https://oralhistory.ru/members/nizen-ichin>.

партии и подвергался судебным преследованиям. Д. Бурлюк называл футуристов «разбойнической стаей», или, повторяя М. Ремизова, — «ордой “песьеголовцев”» [2, с. 25], подчеркивая тем самым бунтарский и агрессивный дух нового искусства. Илья Зданевич умудрялся даже в свои радикальные филологические теории «многовой поэзии» вставлять политизированные мотивы о демократическом веке и демократизации языка, а после февральской революции филологический радикал мгновенно включился в общественно-политическую деятельность. Николай Виноградов (вместе с ним Ларионов в 1913 году организовал выставку лубка, а после отъезда художника он сохранял его работы и архив) был одним из активных пропагандистов левых, социалистических и анархических идей. Как пишет Е. Овсянникова: «...в 1905 г. Виноградов собирал средства на оружие для студенческой дружины и принял участие в так называемом фидлеровском деле» [40, с. 55]⁶³. После подавления беспорядков Виноградов оказался в заключении, где начал вести дневник. По словам Овсянниковой, «среди его записей, сделанных в тюрьме, есть одна и о Ларионове, который навещал студентов-анархистов» [40, с. 55]. Кульбин, по воспоминаниям Василия Каменского, призывал его в одном из писем:

Пиши кровью. Во время французской революции кто-то писал кровью. Смелость футуризма выше искусства. Мы перешли грани возможного — мы идем дальше. Новая жизнь строится в новых высших измерениях. Цель — свобода [13, с. 495].

Разного рода словосочетания со словом «свободный» были невероятно популярны в те годы — свободное искусство, свободная эстетика, свободная музыка, свободное творчество, свободный язык, свободный танец... Можно предположить, что Ларионов в какой-то степени также был увлечен идеями освобождения в широком смысле слова. Однако нет свидетельств его прямой вовлеченности в какие-либо политические движения. Протестное настроение, связанное с ожиданием «разрушения бездушной материальной жизни XIX века» (Кандинский), и взрывной характер самого художника — вот основа его «революционности»⁶⁴.

63 Здание училища И. Фидлера в 1905 году стало местом сбора революционных дружин и проведения партийных сходок. Разгром собравшихся в училище войсками и полицией принято считать началом вооруженного восстания в Москве.

В качестве эпиграфа к своей статье «Лучистая живопись» Ларионов взял два фрагмента из стихов Уолта Уитмена «Я слышу — мне вменяют в вину разрушение устоев» и «Первоздателях»⁶⁵. Основной мотив отрывков — создатели нового, ушедшие далеко вперед, и общество, публика, обвиняющие, непонимающие, неспособные преодолеть собственную косность:

*Я слышу — мне вменяют в вину разрушение устоев,
Но в действительности я ни за, ни против устоев. (Какой мне прок
от согласия с ними? или от разрушения их?).*

*Как они нужны Земле, появляясь на ней с перерывами,
Как дороги, страшны они для Земли,
Как приходится им приучаться к себе и к любому,
Каким парадоксом им кажется собственный век,
Как народ отвечает им, все ж их не зная,
Как есть в их судьбе что-то страшное, неумолимое
Во все времена,
Как все времена дурно всегда выбирают предметы наград и ласка-
тельств,
И как та же великая ценность должна быть
Куплена снова такую же неумолимой ценой»⁶⁶.*

Конечно, выбирая эпиграфы для программного текста о лучизме, Ларионов тем самым давал отсылку к конкретному кругу идей,

64 Это свойство характера Ларионова отмечали многие современники. Например, поэт М. Кузмин вспоминал о своем выступлении в Обществе свободной эстетики в 1907 году, вызвавшем оживленную полемику: «Мнения так резко разделились, что чуть не дошло до рукопашной; ругались Бог знает как. Мои главные защитники была безудная молодежь: Кузнецов, Ларионов... Ларионов чуть не побил кого-то; “идиоты, бездарности, ослы, мерзавцы” прямо в глаза были еще наиболее мягкими словами» [19, с. 312].

65 Это обращение Ларионова к Уитмену отметил и запомнил переводчик и один из главных пропагандистов творчества американского поэта Корней Чуковский. Через много лет в книге «Мой Уитмен» (1966) он вспоминает как значимый факт в истории русской уитменианы обращение художника к творчеству американского поэта: «Московский “лучист” Михаил Ларионов, проповедуя в “Ослином хвосте” свои взгляды, ссылаясь на Уолта Уитмена как на союзника и пространно цитировал его стихи о подрывателях основ и “первоздателях”» [61].

66 Ларионов использует перевод Бальмонта 1911 года. Сборник стихов в переводе Бальмонта был самым полным дореволюционным изданием переводов из Уитмена: *Уитмен У. Побег травы / Пер. с англ. К. Д. Бальмонта. М.: Скорпион, 1911.*

связанных с именем Уитмена. В русской критике в начале века акцентировались определенные свойства поэзии и личности Уитмена: не только импрессионистичность в структуре поэтического текста или особое чувство природы, но также — ряд социально-утопических идей (свобода от общественных условностей, «революционность», анархизм и новая духовность). В этом смысле характерны названия книг и статей Корнея Чуковского об Уитмене, вышедших в 1910–1920-е годы: «Революция и литература. Поэт-анархист Уот Уитман» (Свобода и жизнь. 1906. № 4), «Первый футурист» (Русское слово. 1913. 4 июня), «Поэзия будущего» (Русское слово. 1913. 5 июля), «Уот Уитмен. Поэзия грядущей демократии» (1923). Иными словами, на личность и поэзию Уитмена неизменно проецировались представления о свободе и новом сознании, новом искусстве. С одной стороны, в выбранных отрывках звучит явная протестная интонация, с другой, — отсылка к иным ценностям, превышающим политическое и социальное измерение («в действительности я ни за, ни против устоев»)⁶⁷. В «революционности» Уитмена и Ларионова можно отметить некоторые созвучия. Оба они принадлежали к культуре, где социально-политические идеи тесно переплетались с идеями новой религиозности. Американский трансцендентализм, мистический анархизм, религиозно окрашенные идеи народничества, теософский социализм, сектантская мистика — такой причудливый сплав идей формировал в начале столетия атмосферу ожиданий «царственного перехода».

Авангардистский настрой на трансгрессию делал важным компонентом во всех жизнестроительных утопиях — опыт экстаза. Успенский называл экстаз «неизвестным четвертым состоянием сознания, о котором наша научная психология имеет очень смутное представление» [57, с. 225]. В книге *Tertium Organum* он уделил немало места описаниям «момента перехода» или экстастическим состояниям как необходимым ступеням на пути к новому сознанию и психике. Успенский рассматривает «моменты перехода» и в исторической перспективе (от Плотина, древних индуистских или суфийских трактатов до современных тео-

67 В начале века для поэзии Уитмена был чрезвычайно важен религиозный контекст. В этом отношении весьма выразительно такое описание Уитмена в популярной книге В. Джеймса «Многообразии религиозного опыта»: «Его (Уитмена. — Е. Б.) открыто сравнивают с основателем христианской религии, и не всегда в пользу последнего» [7, с. 79]. В основе мировоззрения Уитмена исследователи отмечают сложный сплав идей: американский трансцендентализм, теософия, спиритуализм и анархизм.

софских теорий), и в перспективе их практического освоения и распознавания. Подчеркну один мотив. Интерпретируя экстастический опыт как необходимый этап на пути перехода к новому сознанию или четвертому измерению, Успенский прямо связывает с этим опытом суть искусства: «Все искусство есть, в сущности, стремление передать ощущение экстаза. И только тот понимает и ощущает искусство, кто чувствует в нем этот вкус экстаза» [54, с. 128]⁶⁸.

В 1919 году Валентин Парнах посвятил Гончаровой и Ларионову знаменательное стихотворение под названием «Радий», описывая в нем, по существу, экстастическое переживание:

*Один только грамм
Радия
Взорвет весь земной шар...
Дух вселенной захватывает
Разрежь. Взрывчаткой. О какой ветр!
Славный запах. Ни один тахиметр
Такой быстроты не проглатывает.
Ради
Новых идей
Неслыханных музык, невозможных танцев!
Радий!
Радей! [41, с. 52]⁶⁹.*

Образ сектантских радений, экстастических состояний как эмоциональный, психологический камертон для нового искусства возникает также у Кульбина: «Творчество=основа жизни=искусство=радение» [20, с. 175]. Конечно, Ларионов был более сдержан по сравнению со многими своими современниками. Однако посвященное ему стихотворение говорит не только о характере поэта, его написавшего. Лучистским

68 Матюшин неоднократно обращался к образам хаоса, экстастической трансформации восприятия: «Надо разбить фиксирующую точку... и сделать сетчатку вместительнее хаоса, чтобы построить новое восприятие мира» [цит. по: 44, с. 58].

69 Ларионов в поздних заметках с удовольствием вспоминал стихотворение Парнаха: «В 1919 году стихотворение Парнаха, посвященное Ларионову и районизму, впервые говорит, сравнивает живопись Ларионова и Гончаровой с радием и говорит о том, что одному грамму достаточно взорвать весь земной шар» (ОР ГТГ. Ф. 180. Оп. 2. Ед. хр. 2907. Л. 4).

произведениям художника в самом деле не был чужд «вкус экстаза». Он осязателен в некоторых беспредметных лучистских работах: в энергии цвета, в напряженном тембре красочной поверхности, в стремительных движениях кисти, наконец, в оптических впечатлениях погружения в бесконечное пространство, не имеющее каких-либо пределов, углубляющееся, дробящееся, ускользающее и никак не связанное с границами холста.

Кандинский в 1910-е годы писал о надеждах на преобразование мира с помощью нового языка искусства и той духовно-творческой практики, которые разрабатывали художники и литераторы. Именно новое искусство обязано «в эту грядущую, на наших счастливых глазах начавшуюся, Эпоху Великой Духовности быть важнейшим пророком, который ведет уже за собою и нынче яснозвучащие души и поведет весь мир» [15, с. 86]. Переименованная Кандинского, можно назвать 1910-е годы эпохой Великого Ожидания, для которой утопия четвертого измерения с его научными, «мистическими» и социально-революционными контекстами, была важнейшим камертоном. Однако «Великое Завтра» (Кандинский) открылось с другой стороны, чем надеялись многие искатели четвертого измерения в начале XX века. Жизнестроительная утопия авангардистов рухнула в 1914 году вместе с начавшейся Первой мировой войной, перечеркнувшей в своей «экстатической логике» многие утопические ожидания. Одновременно исчезло и упоминание четвертого измерения в текстах Ларионова⁷⁰.

70 Такая реакция была не общей. Возможно, на Ларионова повлиял реальный опыт войны: с августа 1914 года он участвовал в боевых действиях в Восточной Пруссии, где был контужен. Многие его современники сумели перейти этот рубеж и развернуть жизнестроительные проекты уже в новой поствоенной, революционной и постреволюционной реальности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Белый А. Петербург. URL: <http://lib.ru/POEZIQ/BELYJ/peterburg.txt> (дата обращения: 24.01.2024).
2. Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб.: Пушкинский Фонд, 1994.
3. Бутлеров А. Статьи по медиумизму. СПб.: тип. В. Демакова, 1889.
4. Васечко Ю. Владимир Соловьев и его мистерия «Белая Лилия»: история создания, текстология, софиология // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения РАН. 2017. Т. 17. Вып. 2. С. 7–40.
5. Гуро Е. Дневник. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1.
6. Д. Б. Четырехмерное пространство // Энциклопедический словарь. Изд. Ф. Брокгауз и И. Ефрон. СПб., 1903. Т. 38. С. 744–745.
7. Джеймс В. Многообразие религиозного опыта. СПб.: Андреев и сыновья, 1992.
8. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 33 т. Т. 29. Кн. вторая. Письма, 1878–1879. URL: http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_1877_pisma-1.shtml (дата обращения: 24.01.2024).
9. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. URL: <https://ilibrary.ru/text/1199/p.1/index.html> (дата обращения: 24.01.2024).
10. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995.
11. Иньшаков А. Михаил Ларионов: Русские годы. М.: Гнозис, 2010.
12. Калаушин Б. Кульбин. Альманах Аполлон. Т. 1. Кн. 2. СПб.: Аполлон, 1995.
13. Каменский В. Путь энтузиаста // Каменский В. Танго с коровами. Степан Разин. Звучаль веснеянки. Путь энтузиаста. М.: Книга, 1990.
14. Кандинский В. К вопросу о форме // Синий всадник. М.: Изобразительное искусство, 1996.
15. Кандинский В. Содержание и форма // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. В 2 т. Т. 1. М.: Гилея, 2001.
16. Крученых А. Декларация слова как такового // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Терехина, А. Зименков. М.: Наследие, 1999.
17. Крученых А. Письма А. Шемшурину и М. Матюшину. М.: Гилея, 2012.
18. Крученых А., Петников Г., Хлебников В. Заумники. М., 1922.

19. Кузмин М. Дневник, 1905–1907/Предисл., подгот. текста и коммент. Н. Богомолова и С. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000.
20. Кульбин Н. Новое мировоззрение. Тезисы // Импрессионизм в авангарде. М.: Музей импрессионизма, 2018.
21. Ларионов М., Зданевич И. Почему мы раскрашиваемся // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Терехина, А. Зименков. М.: Наследие, 1999.
22. Ларионов М. Лучизм (1936) / Публ. А. Лукановой // Н. Гончарова и М. Ларионов. Исследования и публикации. М.: Наука, 2003. С. 97–99.
23. Ларионов М. Лучистая живопись // Ковалев А. Михаил Ларионов в России. 1881–1915 гг. М.: Элизиум, 2005.
24. Ларионов М. О новейшей русской живописи // Ковалев А. Михаил Ларионов в России. 1881–1915 гг. М.: Элизиум, 2005.
25. Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм. М.: Изд-во политической литературы, 1986.
26. Лодыженский М. Сверхсознание и пути к его достижению. СПб.: Типография Сельского вестника, 1912.
27. Лучисты и будущники // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Терехина, А. Зименков. М.: Наследие, 1999.
28. Маковский С. «Новое» искусство и «Четвертое» измерение // Аполлон. 1913. № 7. С. 53–60.
29. Матюшин М. Дневники // А–Я. 1984. № 6. С. 48–51.
30. Матюшин М. О «Трагедии» Маяковского. ОР ГММ. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 4.
31. Матюшин М. О книге Метценже-Глеза «Du Cubisme» // Союз молодежи. 1913. № 3. Март. С. 25–34.
32. Матюшин М. О мироощущении // Органика. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века. М.: РА, 2000.
33. Матюшин М. Опыт художника новой меры // Харджиев Н., Матюшин М., Малевич К. К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976.
34. Матюшин М. От издателей // Трое. СПб., 1913.
35. Матюшин М. Дневники / Публ. Е. Баснер // Архив Н. И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. Т. 1. М.: Дефи, 2017.
36. Матюшин М. Чувство четвертого измерения // Органика. Новая Мера восприятия Природы художниками русского авангарда XX века. Каталог. М.: Московский центр искусств, 2001.

37. Морозов Н. Письма из Шлиссельбургской крепости. СПб.: Типография Герольд, 1910.
38. Некрасов П. А. Московская философско-математическая школа и ее основатели // Математический сборник. 1904. Т. 25. Вып. 1. С. 3–249.
39. Обатнин Г. Иванов-мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова. М.: НЛЮ, 2000.
40. Овсянникова Е. Ларионов и Гончарова. Материалы архива Н. Виноградова // Н. Гончарова и М. Ларионов: исследования и публикации. М.: Наука, 2003. С. 55–72.
41. Парнах В. Жирафовидный истукан. М.: Гилея, Пятая страна, 2000.
42. Петров В. Репрезентация пространства в «Возврате» А. Белого // Арабески Андрея Белого. Белград–Москва, 2017. С. 562–577.
43. Петров В. Телеология, четвертое измерение и обратный ход времени в работах Андрея Белого, Вяч. Иванова и М. Волошина // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 3 / Сост. С. Федотова, А. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 13–65.
44. Повелихина А. Мир как органическое целое // Великая утопия. Каталог. М.: Галарт, 1993. С. 55–63.
45. Подземская Н. История текста // Кандинский В. О духовном в искусстве. Полное критическое издание. В 2 т. Т. 2. М.: БуксМАрт, 2019. С. 7–177.
46. Последняя футуристическая выставка картин. 0,10. Каталог. Пг., 1915.
47. Пунин Н. Импрессионистический период в творчестве Михаила Ларионова // Пунин Н. Русское и советское искусство. М.: Советский художник, 1976.
48. Раздьяконов В. С. Русское спиритуалистическое движение второй половины XIX – начала XX века. Дис. ... доктора философских наук. М., РГГУ, 2022.
49. Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002.
50. Соловьев Вл. Белая лилия, или Сон в ночь на Покрова. URL: http://az.lib.ru/s/solowxew_wladimir_sergeewich/text_0450.shtml (дата обращения: 24.01.2024).
51. Тильберг М. Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М.: НЛЮ, 2008.

52. У истоков русского штайнерианства / Публ. и примеч. К. Аздовского и В. Купченко // Звезда. 1998. № 6.
53. Умов Н. Характерные черты и задачи современной естественно-научной мысли. СПб., 1914.
54. Успенский П. Внутренний круг. О последней черте и сверхчеловеке. СПб., 1913.
55. Успенский П. Четвертое измерение. Обзор главнейших теорий и попыток исследования области неизмеримого. Изд. 2-е. СПб., 1914.
56. Успенский П. Четвертое измерение. Опыт исследования области неизмеримого. СПб., 1910.
57. Успенский П. Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. Изд. 2-е. Пг., 1916.
58. Уэллс Г. Машина времени. URL: <http://www.lib.ru/INOFANT/UELS/timemach.txt> (дата обращения: 24.01.2024).
59. Флоренский П. Об одной предпосылке мировоззрения // Весы. 1904. № 9. С. 34–35.
60. Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986.
61. Чуковский К. Мой Уитмен. URL: https://chukovskiy.su/proza/moj-uitmen/?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (дата обращения: 24.01.2024).
62. Штайнер Р. Четвертое измерение. Математика и действительность. Записи слушателей докладов о многомерном пространстве и ответов на вопросы на математические темы. М.: Титурель, 2007.
63. Якобсон Р. Будетлянин науки. Воспоминания, письма, статьи, проза. М.: Гилея, 2012.
64. Antliff M. The Fourth Dimension and Futurism: A Politicized Space // The Art Bulletin. 2000. Vol. 82. No. 4. December. Pp. 720–733.
65. Apollinaire G. Les Peintres Cubistes // A Cubism Reader. Documents and Criticism, 1906–1914 / Ed. by M. Antliff and P. Leighton. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.
66. Carlson M. No Religion Higher Than Truth: A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875–1922. Princeton: Princeton University Press, 1993.
67. Eichner J. Kandinsky und Gabriele Münter: von Ursprüngen moderner Kunst. München: Bruckmann, 1957.
68. Gibbons T. H. Cubism and “The Fourth Dimension” in the Context of the Late Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century Revival of Occult

- Idealism // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1981. Vol. 44. Pp. 130–147.
69. Granville W. A. The Fourth Dimension and the Bible. Boston: Richard G. Badger, 1922.
70. Henderson L. D. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Revised ed. Cambridge (MA): The MIT Press, 2013.
71. Henderson L. D. Vibratory Modernism: Boccioni, Kupka, and the Ether of Space // From Energy to Information. Representation in Science and Technology, Art, and Literature / Ed. by B. Clarke and L. D. Henderson. Redwood City (CA): Stanford University Press, 2002. Pp. 126–149.
72. Larjonow M. Le Rayonisme Pictural // Montjoie! 1914. № 4. P. 15.
73. Parton A. Mikhail Fedorovich Larionov, 1881–1964. A Study of the Chronology and Sources of his Art. A Thesis in two volumes presented in the Department of Fine Art of the University of Newcastle upon Tyne for the Degree of Doctor of Philosophy, 1985.
74. Schofield A. T. Another World; or The Fourth Dimension. London, 1888.
75. Sommerville D. M. Y. Bibliography of Non-Euclidean Geometry, Including the Theory of Parallels, the Foundations of Geometry, and Space of n Dimensions. London, 1911.
76. Vibratory Modernism / Ed. by A. Enns, S. Trower. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
77. Willink A. The World of the Unseen: An Essay on the Relation of Higher Space to Things Eternal. New York and London, 1893.