

УДК 7.01, 7.03, 75.01
ББК 85.10
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-1-56-91

Алексей Курбановский

«Мир-с-конца». «Эзотерический пунктир» в (русском) авангарде

Проникновение «позитивистского историзма» в христианство в конце XIX века имело следствием в том числе оживление альтернативных мистических и герметических учений, которыми увлекались не только символисты, но и художники авангарда. Обосновывая свои произведения, радикально подрывающие обывательский визуальный опыт, иные авторы ссылались на достижения науки, а другие — на эзотерику. В современных исследованиях принято «прочитывать» ссылки, например, на алхимию, Каббалу или астрологию у М. Шагала, М. Дюшана, В. Е. Татлина; в данной статье делается попытка показать, что К. С. Малевич и П. Н. Филонов могут быть отнесены к этому кругу. Несомненна значительная роль теософии для эстетики В. В. Кандинского. Ломка социальных и культурных условностей в эпоху военно-политической катастрофы привела также к хаотичному распространению образов, метафор и «фигур речи» эзотерического происхождения среди разнообразных «революционно-апокалипсически» настроенных деятелей отечественной интеллигенции.

Ключевые слова:

кубизм,
окультизм, алхимия, теософия,
суверен, сакральное, герметика.

*То, что внутри, сделайте таким же, как снаружи,
а то, что снаружи, таким же, как внутри.*
Гностическое «Евангелие от Фомы».

*То, что внизу, подобно тому, что наверху,
... и как наверху, так и внизу.*
Гермес Трисмегист (приписывается).

Для конкретизации историко-искусствоведческого исследования начнем с поучительного музейного экспоната. Разберем работу О. В. Розановой «Метроном» (1914–1915) из Третьяковской галереи, которая впервые была показана в Петрограде на «Последней футуристической выставке 0,10» (той самой, где дебютировал супрематизм). (Ил. 1.) На стене в зале висит обрамленный живописный холст, «реферирующий» к некоему прибору (допустим, тоже видимому на фоне стены). Стиль произведения вполне определен — это *синтетический кубизм*: заглавный предмет, на первый взгляд, отсутствует; картина сложена из «разломанных» красочных плоскостей; справа, слева, снизу вторгаются темные прямоугольные треугольники; зубчатые колеса, случайно открывшиеся в центре, выдают скрытый механизм. По поверхности разбросаны всякие графемы: надписи, крупные и мелкие, корявые и перевернутые, пунктирные линии; налицо цвето-тональные «растяжки». Все это маркирует памятник как декоративное панно: «вещь среди вещей», отразившую типичный футуристский интерес к технике/автоматике — и «про-западническую позицию» автора (надписи на европейских языках).

В формалистическом искусствознании было принято не замечать «предметные компоненты» ранних кубистских полотен. «Традиционно считается, — отмечал А. Барр, — что кубисты мало интересовались сюжетами, традиционными или символическими... Пикассо и его коллеги писали ... натюрморты из неизменных гитар, скрипок, винных, коньячных, пивных или ликерных бутылок, стаканов, курительных трубок,

сигарет, игральных костей и карт, со включением слов ... относящихся к газетам, музыке или напиткам. Все подобные сюжеты ... как правило, входят в круг артистической и богемной жизни, составляют иконографию мастерской художника или кафе» [39, р. 84]. При таком толковании этикетки, газетные вырезки, буквы причислялись к «шуму поверхности» — фактуре, оживляющей натянутый текстиль холста, — или «забавам на плоскости» молодых шутников.

В недавнее время ситуация изменилась: в научной литературе появилась тенденция буквально «читать» модернистские экзерсисы: интерпретировать их как «речевые акты, структурированные кубистской знаковой системой». При этом зрителю/критику предлагается оценить «выбор, состав и комбинаторную организацию элементов, посредством чего обеспечивается коммуникация». В качестве примера приводится коллаж П. Пикассо «Бокал и бутылка Suze» (1912, Музей Альбрехт-Кемпер, Сент-Луис), где большинство газетных обрывков, вклеенных в композицию, посвящены Балканской войне (и антивоенным демонстрациям), но те, что образуют изгибы бутылки, вырезаны из бульварного романа-фельетона о любовных приключениях. (Ил. 2.) Из данного сопоставления «вычитывается» гуманистическая позиция художника, возмущенного военным насилием [см.: 49, р. 92].

Применяя подобный подход, заметим: в картине «Метроном» есть надписи, относящиеся собственно к калибровке прибора, используемого музыкантами для контроля промежутков времени, а значит, темпа при исполнении пьесы (Presto; Andante). Все остальное — географические названия (*Fra[nce]*; *Angle/terre*; *Ame/rique*; *Belgique*; *Holande* [видимо, относится к Голландии, но — с одним l]). Выбор стран можно счесть произволом художницы (нет *Allemande*, т. е. Германии); впрочем, допустимо предположить, что отразилась и отечественная «выставочная ситуация».

Известно, что О. В. Розанова серьезно интересовалась теорией современного искусства: например, книгу А. Глеза и Ж. Метценже «О кубизме» (*Du Cubisme*; вышла в декабре 1912 года) читала во французском оригинале [24, с. 17]. Уже в 1913 году появилось сразу два русских перевода; значимым в данном случае может оказаться известный пассаж: «Если бы захотели связать пространство, как его понимают художники, с какой-нибудь геометрией, надо было бы обратиться ... только не к последователям Эвклида, и долгое время изучать некоторые теоремы Римана» [9, с. 37]. Итак, смещение стран и сторон света (*Америка!*) может относиться к *неевклидову* пространству (разумеется,



1. Ольга Розанова. *Метроном*
1914–1915
Холст, масло. 46,7 × 33,5
Государственная Третьяковская
галерея



2. Пабло Пикассо. *Бокал и бутылка Suze*. 1912
Холст, масло, коллаж. 65,4 × 50,2
Музей Альбрехт-Кемпер, Сент-Луис

отнюдь не в научно-гипотетическом понимании термина: кубисты, наверное, просто не слышали, скажем, о *гиперболической* геометрии Н. И. Лобачевского). Отсылка ведь рассчитана не на ученых-математиков, не на живописцев, но — на некомпетентных, недоверчивых обывателей: она придает артистическому высказыванию *видимость* научной обоснованности.

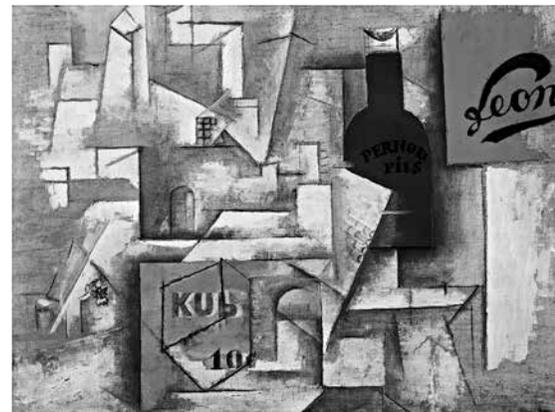
Именно публикация теоретического труда о новом художественном направлении возвела последний (т. е. кубизм) в статус своеобразной строгой школы, ученого ремесла, которым можно овладеть. Это отразилось на оценке текущей художественной ситуации в европейских странах: в частности, потере интереса к немецкому экспрессионизму: в 1913 году «валеты [члены общества художников «Бубновый валет», где выставлялась и О. В. Розанова. — А. К.] заявляют “немцы в этом году не приглашены!”, что с обидой отмечает Кандинский» [5, с. 29]. Не «отсчитывает» ли

метроном Розановой «темп» эстетического развития стран Европы? Может быть, включение Америки — эхо нашумевшей *Armory Show* (1913), а события в Германии не считаются релевантными (началась война)?

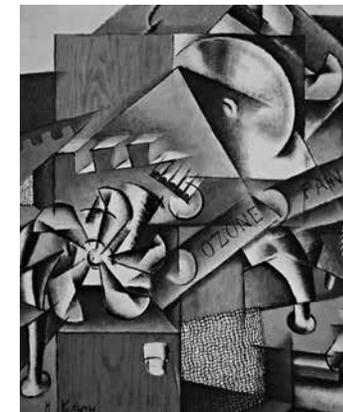
Еще один «смысловой аспект», выделяемый при текстуальном прочтении кубистских работ — многочисленные вербальные шутки и каламбуры (*puns*), включая «языковую игру». Например, у Пикассо в так называемом «Пейзаже с афишами» (1912, Национальный музей искусств, Осака) присутствует коробка бульонных кубиков; включенный обрывок слова *KUB*, как считается, «реферерирует» к слову *Kubismus* — так мог определять направление на родном немецком языке Д. Г. Канвейлер, в то время «эксклюзивный» художественный менеджер и Пикассо, и Брака [49, р. 169]. (Ил. 3.) Что ж, рассмотрим полотно И. В. Клына «Озонатор» (1914, Государственный Русский музей). (Ил. 4.) Кроме мельтешения лопастей вентилятора (именно их «дробное» изображение позволяет отнести работу к *кубофутуризму*), двойного плотничьего шипа и громады деревянной фактуры (стол или полка, где стоит прибор), заметим разломанную надпись: *Ozone — Fan*. Наверное, это отсылка к авторскому названию картины; но допустим также возможность каламбура, намекающего на художника Амеде Озанфана (*Ozenfant*), который, кстати, жил в России в 1910–1913 годах.

Подводя итог «семиотическому рассмотрению» кубизма, исследователь указывает, что *группа Пикассо* использовала «знаки, относящиеся к массовой или популярной культуре как кладезь, подоплеку [*root-stock*] группового языка. Художники вынуждены были использовать этот ресурс, поскольку консервативная система “высокого искусства” была частью господствовавшей идеологии истеблишмента, а та была неспособна отразить свойственное [названной] *группе* предвосхищение кризиса, или революционных перемен» [49, р. 171]. Тут ощущаются определенные марксистские симпатии искусствоведа.

Все это позволяет констатировать «богемную субкультуру», в пределах которой создаваемые картины, высказывания, равно «семиотическое поведение» авторов, понимались как коллективный ответ на окружавшую художников обстановку — таким образом: «сознательный уход в герметический мир знаков, обладавших “смыслом” лишь для небольшой группы коллекционеров и критиков» [49, р. 174]. С тем же вызовом (позже, в 1916 году) В. В. Хлебников в манифесте «Труба марсиан» (1916) объявил всех бывших *будетлян* марсианами. Выражение «герметический мир» рождает и другие ассоциации.



3. Пабло Пикассо. *Пейзаж с афишами*
1912
Холст, масло, коллаж. 46 × 61
Национальный музей искусств, Осака



4. Иван Ключ. *Озонатор*
1914
Холст, масло. 75,5 × 66,5
Государственный Русский музей

Еще в 1890 году Анатолий Франс обронил: «Некоторое понимание оккультных наук нынче необходимо для восприятия известного числа литературных работ нашего времени. Магия захватила большую часть воображения поэтов и романистов. Невидимый вихрь закружил их; идея неведомого преследовала их» [44, р. 19]. Из художников Франции, конечно, наблюдение прежде всего относится к символистам (скажем, участникам Салона *Rose + Croix*), но не забудем и «неевклидов мир» *кубистов*, ведь о них чуткий Г. Аполлинер написал: «Художник — это, прежде всего, человек, который стремится выйти за пределы человеческого. Он мучительно ищет следов внечеловеческого — следов, которых не встретишь в природе» [26, с. 36]. Где же окажутся художники, превзойдя границы природы?

Надо считать, что исходный «Метроном» О. В. Розановой или «Озонатор» И. В. Клына — это апокрифические машины, подобные, например, таким, как «Невеста» (1912) и «Шоколадные мельницы» (1913; 1914) М. Дюшана; также, немного позднее, «Дитя-карбюратор» (1919) Ф. Пикабиа. Функционируют все символически — скорее, обозначая *загадку*, чем производя конкретный результат. Область референции включает иррациональное «темное знание»: эзотерику, герметику и алхимию. «При подключении алхимического измерения, становится возможным

рассматривать конструкцию “Невесты” как автомата, машины, — пишет исследователь о произведении Дюшана. — ... Предполагалось, что алхимия предоставляла что-то вроде иронически понимаемой “спиритуальной” механики, или аллегории “высшего” устремления души сквозь “низменную” сексуальность» [50, р. 59].

Не гипертрофируя «темную сторону» авангарда, не стоит и совсем сбрасывать ее со счетов: какие-то «фигуры речи», образы и мотивы опускались из «герметической субкультуры» в ту самую популярную среду, что опосредованно подпитывала многие модернистские течения начала XX века. Здесь и А. Модильяни, читавший Нострадамуса (по свидетельству И. Г. Эренбурга), и А. Бретон, ступивший на «территорию, обозначенную оккультистами как опасная» [45, р. 52]. Любопытно, что, предугадывая возможные пути развития буржуазной идеологии в будущем, именно мистику советский футуролог счел наиболее вероятной как платформу для объединения реакционных сил. «...Мистика, единственная безопасная опора фашизма, неспособна толкать творчество в XX веке... Наука — против мистики; и если последним убежищем класса окажется мистика, она будет враждебна науке, а наука будет опасна и враждебна ей. Фашизм потеряет власть над научной мыслью, над научным мирозерцанием, и круг его культурного господства будет суживаться все больше и больше» [13, с. 447]. Наконец, вспомним, что в послереволюционной Советской России архаическое народное мышление окутывало технические знания/механику своеобразным флером «ученого колдовства», что подметил исследователь: «Ре-мистификация начиналась при введении индивида в новую систему верований (научное/техническое образование, за чем следовала “ступень подмастерья”) — процесс, приблизительно эквивалентный инициации в эзотерическую группу или оккультные практики» [60, р. 204]. Это следствие краха высокой культуры, «прорыва низменного», сопровождавшего масштабный социальный эксперимент.

Особенностью отечественной художественной ситуации считается тот факт, что актуальные достижения европейского модернизма — французский кубизм и итальянский футуризм — стали известны в России практически одновременно и «наложились» друг на друга. Принят термин «живописный кубофутуризм», что формально-пластически опи-



5. Казимир Малевич. *Жизнь в большой гостинице*. 1913–1914
Холст, масло. 108 × 71
Самарский областной художественный музей



6. Марсель Дюшан. *Обнаженная, спускающаяся по лестнице (№ 2)*
1912. Холст, масло. 147 × 89,2
Художественный музей, Филадельфия

сывается как сочетание геометрической (кубической или цилиндрической) стилизации и так называемой фазовой передачи движения, в виде множественных проекций. Можно привести в пример картину Н. С. Гончаровой «Аэроплан над поездом» (1913, Музей Республики Татарстан, Казань). Не будучи «показательно-кубистской», работа демонстрирует «траектории сил», пересекающиеся под острыми углами прямоугольники (они соотносятся с крыльями аэроплана), также геометрические очертания вагонов и колес, «впечатывающиеся» друг в друга. Существует похожая по композиции литография К. С. Малевича (напечатана в 1913 году в книге А. Е. Крученых «Взорвал»), подписанная автором: «Смерть человека одновременно на аэроплане и жел[езной] дороге».

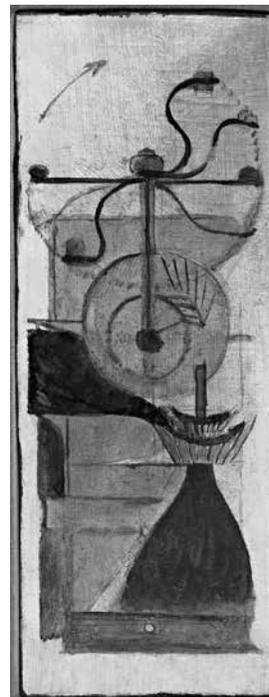
«Кубофутуристской» является картина К. С. Малевича «Жизнь в большой гостинице» (1913–1914, Самарский областной художественный

музей), где «фазово разобрана» фигура дамы с сумочкой в руке, сходящая по лестнице. (Ил. 5.) Совершенно уместную параллель представляет знаменитая «Обнаженная, спускающаяся по лестнице (№ 2)» М. Дюшана (1912, Художественный музей, Филадельфия). (Ил. 6.) Француз позднее вспоминал: «Это было формальное разложение, то есть, разложение на линейные лепестки, которые следуют друг за другом как параллельные плоскости и деформируют объект. В итоге объект расширяется, как бы растягивается. Линии идут одна за другой параллельно, слегка изменяясь и тем самым образуя движение или нужную форму» [12, с. 35, 36, 37]. Временное, футуристское разворачивание (деформация) «линейных лепестков» происходит в кубистском «неевклидовом пространстве».

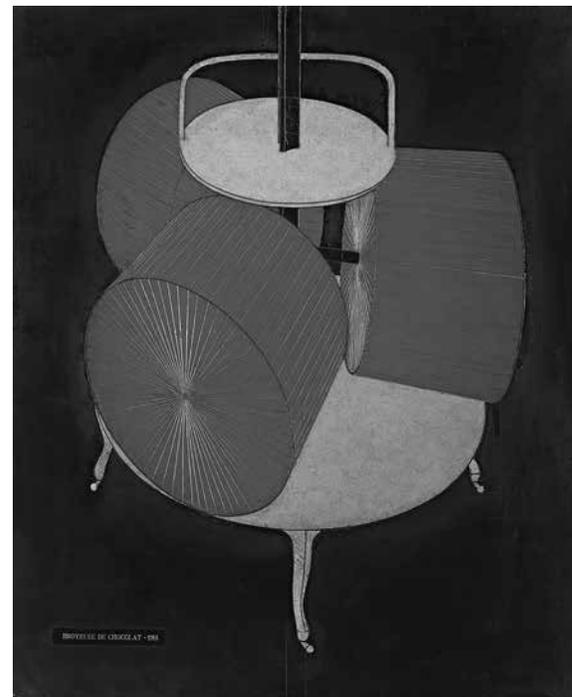
Мотив движения соотносит дюшановскую «Обнаженную» с более ранней «Кофейной мельницей» (1911, Галерея Тейт Модерн, Лондон) — в той же направлении вращения указано стрелкой, а ручка механизма изображена в нескольких последовательных точках. (Ил. 7.) При сем заметим: мельница может раздробить не один лишь кофе: она неуклонно обратит в порошок любую загруженную в нее субстанцию; впрочем, ведь и «Метроном» Розановой может не только отсчитывать равномерные промежутки (для музыканта), но и допускает исполнительский контроль над временем протекания какого-либо процесса, или реакции.

Перемалывают, размельчают у Дюшана не только «Кофейная мельница», но и две «Шоколадные» (1913, 1914, обе — Художественный музей, Филадельфия). Позже мастер перенес тот же мотив в знаменитое «Большое стекло» (1915–1923; там же). Можно предположить: инструмент был для него важен для подготовки компонентов некоего составного зелья (перемолка — необходимое действие алхимика). Лукавый автор не раскрыл консистенцию «любовного бензина», потребляемого «мистически-недостижимой» невестой.

Любопытно, что некоторые исследователи склонны подчеркивать дюшановская «Обнаженная» — «имеет корни в символизме... сцена наделена гипнотизмом и мистикой; она очищена от конкретного смысла в интересах психологического воздействия... Невзирая на подчеркнuto “технологический” облик, “Обнаженная, спускающаяся по лестнице (№ 2)», все же вышла из литературно-художественной атмосферы 1890-х»¹. Тогда допустим: мотив сошествия вниз по лестнице (сам Дюшан назвал его величественным — в неуклонном «разворачивании лепестков» есть что-то от «неотвратимости судьбы») может относиться к герметической



7. Марсель Дюшан
Кофейная мельница. 1911
Холст, масло.
33 × 12,7
Галерея Тейт Модерн,
Лондон



8. Марсель Дюшан. Мельница для шоколада. 1914
Холст, масло, коллаж. 65,4 × 54,3
Художественный музей, Филадельфия

формуле «то, что наверху, [нисходит] к тому, что внизу»; футуристское же «распределение по фазам», аналогично, — «что внутри, то и снаружи» [цит. по: 35, с. 166]. Конечно же, внутренним озабочена «Невеста» в «Большом стекле»: ее *gasoline atoureuse* стряпает вся внушительная машинерия холостяков, используя одну из апокрифических «Шоколадных мельниц». Но что именно мелют барабаны-жернова?

1 См.: [38, pp. 48–49]. Как символистская параллель указывается картина прерафаэлит Э. Берн-Джонса «Золотая лестница» (1872–1880, Галерея Тейт, Лондон).

Злой дурман, крыло свиное,
Желчь козла, глаза мышинные,
Волчий зуб, змею холодную,
Страшно злую, подколенную! (пер. по: [34, с. 485]).

Ленин — тундровой Руси горячая печень,
Золотые молоки, жестокий крестец,
Будь три-кратно здоров, и три-кратно же вечен,
Как сомовья икра, как песцовый выжлец! [16, с. 18]².

Сейчас, в постмодернистском текстуальном пространстве, эти отрывки неожиданно резонируют, как эхо; и ведь оба были доступны образованной русскоязычной публике начала XX века; оба построены на «органических метафорах» — право же, «золотые молоки» или «сомовья икра» (в котле, в гуще колдовского варева) стоят «желчи козла» или «мышинных глаз». Допустимо счесть подобную эзотерическую терминологию, с одной стороны, средством для «мистификации профанов», но также и демонстрацией посвященности, интимной сопричастности «мистике власти», что было немаловажным способом утверждения собственной «политической авторитетности».

«...По сей день не существует стандартов, по которым его [“Большое стекло”] можно было бы судить, — указал биограф. — Дюшан изобрел новую физику, чтоб объяснить его “законы”, и новую математику, чтоб обеспечить тому единицы исчисления. Ряд его заметок просто невозможно истолковать до конца» [59, р. 2]. Разумеется, и персональная геометрия Марселя (например, «ученые забавы» с перспективой) попадет в разряд неевклидовых. Познакомившись с «Невестой», впору говорить об особой, негуманоидной анатомии (или это конструкция?), что прихотливо аранжирует машинные детали. «Тело ... проникнутое оживляющим током, понимает черты и линии ... особенный личный запах, все ростки костной системы, рельеф вен, мускулатуру... Эпидерма, или человеческая кожа ... определяет цвет лица, пористость, черты лица, блеск улыбки, нечувствительные складки выражения, точные движения... всю систему волос, индивидуальность взгляда, системы зубов и ногтей» (*L'Ève future*, 1886) [6, с. 51–52].

2 Выжлец — кобель некоторых собачьих пород, к каковым относятся, в частности, песцовые.



9. Марсель Дюшан. *Невеста*. 1912
Холст, масло. 89,5 × 55,6
Художественный музей,
Филадельфия



10. Климент Редько. *Муж и жена*. 1922
Холст, масло. 67,7 × 32,6
Государственная Третьяковская
галерея

Разбирая все ту же «Невесту», критик пишет: «Дюшановский механизм воплощает функцию, более фундаментальную для современности [*modernity*], чем все достижения в сфере технической рационализации... Это аллегория внедрения механического разума в предварительно механизированное тело. Репрезентация иррациональной психической машины, движимой желанием, лежит в основе моторизованного романа *Невесты*, раздетой донага ее холостяками» [52, р. 112]. Вероятно, присутствует намек на фрейдистскую методологию: «сублимировать секс» с помощью науки и первозданной невинности машины. Может вспомниться, из отечественного, «Муж и жена» основателя группы «Электроорганизм» К. Н. Редько (1922, Государственная Третьяковская галерея), где будто вырезанные из жести силуэты персонажей разведены по углам — но обречены, как маятник, сближаться и расходиться на штырях. (Ил. 9–10.)

Эклектическое смешение «органической» и «технологической» риторики характерно для «взвешенного состояния сознания» переходной эпохи. В сборнике, где напечатаны *пикантные* стихи Ключева, также писали: «Ленин — это сложнейший, тончайший аппарат, служащий рабочему классу. Потому-то так скромно, защитно-одноцветен его облик»; в другом тексте: «...Ленин — это чудеснейшая машина — действует умно, лучше любого человека, с величайшим механическим совершенством» [20, с. 48, 114]. Машина, превосходящая человека, призвана обеспечить и «нечеловеческий результат»: коммунизм.

Едва ль не все перечисленные *аппараты* и *механизмы* объединяет черта, подмеченная другим исследователем творчества Дюшана. «Сия машина движима только словами... Дюшан принял решение, пожертвовав, возможно, какой-то скрупулезной работой, опубликовать корпус заметок, документировавших его замысел, — генерировать фантастическую плоть: словесную ткань, что призвана облечь *скелет* из стержней и шестеренок» [46, р. 86]. Слова, возможно, произведенные «механическим разумом/аппаратом», конечно, нуждаются в интерпретации (корень всевозможных *колебаний* и *уклонов*); прежде всего определяется модус дискурса. Как говорилось выше, некоторый герметический *тезаурус* был доступен и вызывал интерес в творческих кругах на рубеже XIX–XX веков. Вот пишет современный автор: «Спиритуализм и теософия привлекали наибольшее внимание ... но существовали также: розенкрейцерство, алхимия, психографология, френология, каббализм, йога, сектантство, герметизм, гипнотизм, египетская религия, астрология, хиромантия, животный магнетизм, факиризм, телепатия, Таро и магия (как черная, так и белая)» [44, р. 28].

Кроме популярности эзотерических учений и относительной доступности источников, как предполагается, существовала индивидуальная предрасположенность отдельных мастеров. «Если алхимия заинтересовала Дюшана, то потому, что он увидел в ней нечто, напоминающее космические шахматы: систему спекулятивной мысли, полунауку и полуфилософию, где постоянно формировались идеи, которые отнюдь не могли быть доведены до конкретного, позитивного разрешения. Для алхимии фундаментальным является вопрос соединения или слияния несовместимого: “верха” и “низа”, воздуха и земли, огня и воды» [51, р. 90]. Вот замешательство В.В. Кандинского: «Я бы не удивился, если бы камень поднялся на воздух и растворился в нем» [15, с. 301]. К «отцу абстракции» мы вернемся.

«Деталь, общая для двух полотен, исполненных летом 1912 года в Мюнхене, — пишет один из убежденных адептов “алхимической символики”, — *переход от Девственницы к Невесте и Невеста*, раскрывает одно из чудесных соответствий между иконографией Дюшана и алхимией. В центре обеих вещей мы узнаем *алембик* [колбу, реторту. — А. К.], классический андрогинный символ в алхимии» [58, р. 88]. Эта деталь перешла и в «Большое стекло»; ранее ряд исследователей обнаружили пресловутый *алембик* также в ранней картине «Юноша и девушка весной» (1911, Музей Израиля, Иерусалим).

Обращаясь вновь к отечественному материалу: вряд ли следует удивляться, что *русским алембиком*, «сосудом тайн», окажется *самовар* — например, даже в кубистическом преломлении К. С. Малевича (1913, Музей современного искусства, Нью-Йорк). (Ил. 11.) Вещь, и это нечестно для Малевича, совсем дискретная, «аналитическая», — но там угадываются ступенчатое основание, кран и завершение = шапка-венеч; меж ними («что внутри, то снаружи») — нечеткое белое облако (*нар*: соединение воздуха и воды) + фрагментарная, «разрушенная» темная плоскость (крышка или конфорка — может толковаться как *страдание металлов* в ходе «Великого Делания»). В кубистском «неевклидовом пространстве» самовар преобразился в причудливую диаграмму энергий — «силовое поле», где воля художника выразилась в эстетической (эзотерической?) трансмутации приземленно-бытового объекта.

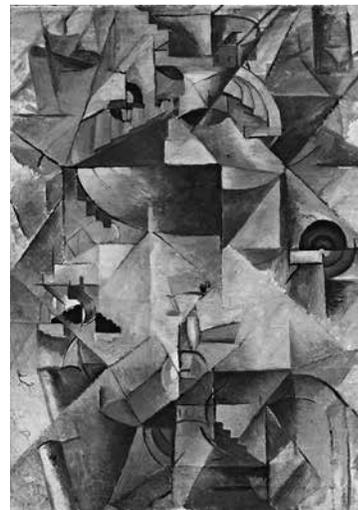
Русский самовар присутствует и в еще одной характерной модернистской вещи — полотне М. З. Шагала «Солдат пьет» (1912, Музей С. Гуггенхайма, Нью-Йорк). Все в картине ходит ходуном: фуражка висит над солдатским лбом, рассеченным на белую и красную доли; рука с «отломанным» большим пальцем толкает по столу маленькую чашку; ближе, на столе, крошечный воин, с саблей, пляшет с какой-то женщиной — возможно, угостившей его хозяйкой. Крупная полуфигура сидящего «разобрана» на кубистские углы, фасетки, складки (рукава кителя, развернутая усатая личина); помянутый танец составляет уже следующий эпизод апокрифической истории — т. е. квази-футуристский «временной сдвиг». Самовар трактован контрастными бело-черными сполохами, а вот венчающий его заварочный чайник как будто прозрачный — сквозь него виден ободок заглушки; нечто таинственно-красное варится-светится внутри. И что значит малиновое зарево в окне, куда указывает герой правой рукой, через плечо, словно комментируя?

Более недвусмысленно о знакомстве М. З. Шагала с эзотерической образностью свидетельствует картина, известная под названием «Посвящение Аполлинеру» (1912, Музей Ван Аббе, Эйндховен). (Ил. 12.) Она сочетает кубистическую стилизацию с символикой, которую принято связывать с Ветхим Заветом (Адам и Ева), хасидизмом и алхимией: чело-векообразное существо, обладающее парой ног, выше пояса разделяется надвое, — весьма напоминая алхимического *андрогина*, именуемого *Rebis*. «Шагал дает подсказку для дальнейшего прочтения, — заметил ученый. — Его Адам и Ева суть все еще одно создание... Двуглавая муже-женская фигура — частый символ в алхимии, хотя крайне редко встречается за ее пределами... Совершенные формы Солнца [Sol] и Луны [Luna], мужского и женского начал в единстве [андрогина; *Rebis*'a] изображают человечество в гармонии с вселенной — и значит, отменяют грехопадение Адама и Евы» [54, pp. 17–18]. Не была ли эта гармония великой тайной надеждой всего «эзотерического» русского авангарда?

Уже цитировавшийся автор раскрывает еще одну грань указанной темы. «Отношения пары “Брат — Сестра” постепенно вытесняют мистическую связь “Герой — Дева”. Инцест рассматривается тут как способ разрешения противоречий дуализма мужчины — женщины в восстановленном единстве первоначального существа, наделенного вечной молодостью и бессмертием» [58, p. 85]³. «Инцест» можно заподозрить и у упомянутых героев К. Н. Редько — они ведь показаны как детали единого *механизма*. «Бессмертие» в историческом контексте могло относиться, конечно, не к индивидам, а к чаемому социальному конструкту (?).

Предпринималась попытка интерпретировать как «андрогинные» некоторые работы П. Н. Филонова [4, с. 118–139]. Хотя «Мужчина и женщина» (1913–1914) больше похожи не на *алхимических персон*, но на худосочных обнаженных Эгона Шиле; но у Филонова есть и слившийся, «восстановленный до исходного единства» *Rebis* — это колышущаяся фигура в «Формуле петроградского пролетариата» (1920–1921, Государственный Русский музей). В кубистски-раздробленном лице угадывается и мужская (с правым ухом), и женская (прическа) ипостаси; общее тело составлено из светлых прямоугольников, куда впечатаны миниатюрные лица, руки, ноги (коллективизм = *обоеполость!*); правая рука дана дробными футуристскими проекциями, левая сжимает

3 Автор вспоминает тут об особом отношении М. Дюшана к его сестре Сюзанне.



11. Казимир Малевич. *Самовар* 1913. Холст, масло. 88,5 × 62,2 Музей современного искусства, Нью-Йорк



12. Марк Шагал. *Посвящение Аполлинеру*. 1912 Холст, масло. 200,4 × 189,5 Музей Ван Аббе, Эйндховен

какой-то предмет. Учитывая «мессианские настроения» послереволюционных лет (тарелка «Царству рабочих и крестьян не будет конца» — *агитфарфор* или Символ веры?), это — всамделишный невинный гермафродит, вылупившийся из своего *алембика* прямо в мегаполис XX века и показанный в «процессе созревания». Подобно майринковскому «Голему» (рус. пер. немецкой книги 1915 года опубликован в 1922-м), пролетарий инициирован «волшебным словом» — наверное, пресловутой формулой (табличка в левой руке?). Вспомним, что и дюшановская машина работала «на словах как на дровах».

Помимо живописного кубо-футуризма в русской культуре начала XX века принято выделять кубо-футуризм поэтический (объединяющий термин немного условен). К нему относят литературное творчество так называемой группы Гилея (Д. Д. Бурлюк, Е. Г. Гуро, В. В. Каменский, Б. Н. Лившиц, В. В. Маяковский; авторитет/идейный

вождь — В. В. Хлебников). Художники — участники выставок «Союза молодежи» Н. С. Гончарова, М. Ф. Ларионов, О. В. Розанова, К. С. Малевич и другие — активно сотрудничали с «гилеевцами», оформляли их поэтические книги, присоединялись к манифестам, печатались в журналах. Поэтому можно констатировать русскую «авангардную/богемную субкультуру», подобно тому, что выше говорилось о кубистской «общине Пикассо/Брака» в Париже⁴.

Один из важных текстов В. В. Хлебникова «Учитель и Ученик» (опубликован отдельной брошюрой в 1912 году, на следующий год вошел в сборник «Союз молодежи», № 3) — в частности, содержащаяся в нем историософская концепция, — как было обнаружено, имеет эзотерические, теософские корни. «Тема цикличности мирового процесса, — подчеркнул исследователь, — является одной из центральных во всей оккультной литературе, и прежде всего, конечно, в “Тайной доктрине” Е. П. Блавацкой... Примеры пересечений числовых выкладок Блавацкой и Хлебникова могут быть... многочисленны...» [3, с. 267].

Сочинения Блавацкой могли повлиять и на лингвистические эксперименты русских *будетлян*. «Отметим также, что искания футуристов в области языка (не только Хлебникова, но и других авторов) также вполне могут быть возведены ко многим рассуждениям Блавацкой... Между футуризмом и оккультизмом протягивается еще одна ниточка... Не лишено вероятия, что чтение “Изиды” проецируется и на многие разыскания Хлебникова в области создания особой поэтики» [3, с. 268]. Кстати, собрат Хлебникова по «Гилее» А. Е. Крученых, возможно, следуя «подсказке» В. Б. Шкловского, обнаружил истоки «заумного языка» — в глоссолалии и мистических заклинаниях: «К заумному языку прибегают ... когда теряют рассудок ... [или] когда не нуждаются в нем — религиозный экстаз...» [17, с. 45, 39]. Предельная задача поэта — мистика, шамана, колдуна: «режущим прыгом/надо урвать/у немахи-судьбы/ее замотанные в тряпье четыре слова!» = некую «последнюю истину» (или ресурс?). В самом деле: даже упоминание о «потере, необязательности рассудка» тут отнюдь не случайно.

Возможно, не без влияния «Вырождения» М. Нордау (*Entartung*; 1892; 1-й рус. пер. — 1894), многие экзерсисы раннего авангарда пытались

«провести по ведомству» психических отклонений или патологий. Но и патентованные футуро-дадаистские творческие стратегии подчас бросали неожиданный «отблеск» на собранные компетентными медиками образчики, позволяя рассмотреть те как недооцененные, экспрессивные «перлы».

Воздух, вдыхаемый душою в тело и телом, зажигает кровь; горячая кровь посредством сердца распыскивается по всему телу и каждому местечку тела приносит пищу, тепло и силу... От горения крови (хрови, грови, горви, горей) беспрестанно образуются в теле разные мертвые гари — твердые, жидкие и воздухоподобные (духовные), которые беспрестанно извергаются из тела душою, при помощи тех живых сил, которые накаплиются в теле от горения свежей крови в свежем воздухе [28, с. 126].

Водопад активизирует мельницу. Падающие бутылки причиняют рывок каретки; соответственно, щелкают ножницы. Подвешенный груз, сдерживаемый крючками и струнами, нависает, чтоб рухнуть. Эти падения и аварии мобилизуют сообщество холостяков; те следуют один за другим ... Конденсированный, коагулированный, сжиженный газ, преодолевая все препятствия, верен своему природному свойству подниматься вверх [47, р. 93] (анализ механики душановского «Большого стекла»).

В своей книге Е. Радин анализирует «гилеевский» сборник «Мир-с-конца» (1912) и отмечает, что в пьесе В. В. Хлебникова с таким названием «герои переходят от старчества к юности и романтике любви; через реализм (время учения) — к примитиву (младенчеству)» [28, с. 140]. Теперь известно письмо Хлебникова к Крученых (составителю сборника) от 1913 года, где говорится: «Есть учение о законе, охватывающем всю жизнь ... Если вставить в это выражение отрицательные значения, то все потечет в обратном порядке: сначала люди умирают, потом живут и рождаются ... для Будетлянина Мирс-конца — это как бы подсказанная жизнью мысль для веселого и острого ...» [32, с. 689]. Итак, временная *реверсия* = *будетлянский прием*; в новейшем литературоведении высказывалась идея, что «Мирс-конца ... есть инструмент, предназначенный для определения и рассмотрения чего-то» [2, с. 54]. То есть: еще одна «апокрифическая машина» (+ ко всем перечисленным)?

4 Существует небезынтересный опыт симультанной «проекции друг на друга» субкультур кубо-футуристов и сюрреалистов; см.: [39, р. 153–163].



13. Алфред Стиглиц. «Фонтан» Р. Матта. Фотография из журнала *The Blind Man*. 1917. No. 2. May

«Реверсивная логика» может быть отмечена у М. Дюшана; дело даже не в том, что есть «невеста», но вместо «женихов» — «холостяки». В эпоху потрясений и революций, он раз за разом сперва готовит банальный предмет (экспонат?), а потом подыскивает такое (магическое) толкование искусства, которое бы включило его «придумку». Тут помогает страсть к лингвистическим играм и каламбурам (*arrhe/art = shitte/shit* [48, p. 24]). У сих колдовских практик («творчество-с-конца?»), как у алхимии, главная задача — не столько получить золото (*красную тинктуру* → искусство?), сколько трансформировать самого художника, по принципу: «каков вверху, таков и внизу». Отсюда важность низкого, лишенного прагматической пользы — ведь оно приближено к *сакральному* («камень, отвергнутый строителями, сделался главою угла»). Мы подошли к самому скандальному артефакту, который атрибутирован Дюшану: это «Фонтан» (писсуар; 1917). (Ил. 13.) Вот прочтение Т. де Дюва: «Он [писсуар] был своего рода насилием, которое обнаружило диалектический закон авангарда, поместив в предвосхищенное будущее ретроспективную санкцию, которая должна была включить его в ранг достояния. Ибо

он уже сейчас, для всех нас, имеет этот ранг, но имеет его в качестве постоянного скандала» [11, с. 36]. Представляется очевидным: философ акцентировал именно реверсивный характер замысла Дюшана.

«Каждая плевательница может стать Мадонной», — запальчиво бросил И. Г. Эренбург [36, с. 94]. Может показаться парадоксальным, но именно эту метафору сторонники М. Дюшана применили в защиту «Фонтана», отклоненного дирекцией Общества независимых художников. Когда А. Штиглиц фотографировал штуку для авангардистского журнала *The Blind Man* (№ 2, май 1917), Б. Вуд трогательно умилилась: «Он приложил большие старания для устройства освещения и мастерски организовал, чтобы тень падала на писсуар, намекая на вуаль. Объект был окрещен: *Мадонна ванной комнаты*» [цит. по: 43, p. 141]⁵.

Вероятно, образцовый пример «эзотерического» толкования дюшановских «реди-мэйдов» дает Дж. Бёрнем: так, в его интерпретации лопата для уборки снега, купленная в Нью-Йорке и названная «В предвкушении сломанной руки» (1915-1916), означает соединение стихий «Воды» и «Земли» (в присутствии холода); далее: «...перелом, разрыв [*fracture*] в оккультной терминологии означает размыкание изначальной цельности — иногда с коннотациями *выхода*. В таком случае, сломанная рука [*broken arm*] может означать прекращение действия элемента ВОДЫ на мистическом кресте» [42, pp. 64–85]. Ученый не прокомментировал знаменитый «Фонтан»; но следуя остроумному примеру, вспомним алхимию: внешне дюшановский резервуар совершенно подобен *алембику*. Напомним также: «В Первом делании свинцовый материальный источник трижды сублимируется посредством увлажнения “мочой мальчика” — известное название ртутной воды» [29, с. 150].

В алхимических трактатах *Сын = Король* → «философский камень» всегда появляется уже полностью сформированным (т. е. отсутствует мотив материнского кормления). По этой причине (несмотря на заманчивую ассоциацию с «реди-мэйдом») приходится, к большому сожалению, отказаться от «алхимической подоплеки» детского *поильника*, спроектированного В. Е. Татлиным в 1930–1931 годах и имеющего намеренное сходство с материнской грудью. Хотя построенная ранее им же печка («кафельный параллелепипед, лишенный каких бы то ни было

5 Автор публикует изображение сидящего Будды (еще одна антропоморфная ассоциация); параллель же с Мадонной иллюстрирована русской иконой «Одигитрия» [43, p. 143].

украшений и не имеющий строго установленных пропорций» [27, с. 68]), конечно же, вполне могла использоваться как алхимический *атанор*.

В. Е. Татлин как творческая личность был вполне близок «гилеевцам»: выставлялся с «Союзом молодежи» (1911–1912), иллюстрировал авангардистские поэтические сборники («Открытые письма» А. Е. Крученых [3 открытки], 1912; «Мирсконца», 1912⁶; «Требник троих», 1913). В послереволюционные годы, в память о В. В. Хлебникове (который назвал того «тайновидцем лопастей»), оформил и поставил в Институте искусств (будущем ГИНХУКе) свержповесть «Зангези» (1923), сам исполнив заглавную роль. В обстановке послереволюционных лет, «ниспровержения старого/проецирования нового», неудивительно, что и самый масштабный замысел Татлина, «Башня-памятник III Интернационала» (1919–1920), породил мистические толкования: от реализованной «Вавилонской башни» до астрологии. «Знаки Зодиака могли быть нанесены на Башню Татлина, — пишет современный ученый, — пересекаемую как солярными ритмами, так и внутренними движениями [объемов], что делает поучительным сравнение Башни с *Зодиакальным Человеком*... На формальном уровне, репрезентация времени в астрологических и алхимических иллюстрациях организована как диаграмма форм, вполне сравнимых с теми, что использовал Татлин: двигаясь снизу, мы находим тяжелый, массивный прямоугольник, треугольник, намекающий на стремление от приземленных интересов к возвышенным, и круг, чья форма замкнута, совершенна, подобна небесам» [53, р. 165]. Ученый метко назвал Башню «социальный *алембик*», имея в виду соединение в резиденции Третьего Коммунистического Интернационала законодательных, исполнительных и информационных функций (он ссылается на разъяснения в брошюре Н. Н. Пунина 1920 года), а также воплощение «не бытия, но становления», диалектического преодоления противоречий, символизируемое динамикой двойной спирали (с дополнительным намеком на *кадуцей* Гермеса Трисмегиста).

Как и в алхимическом *алембике*, важнейшая цель процесса — колдовское преобразование самого *Великого Делателя*; в случае Татлина это могла быть и «эдипова победа» над отцом-инженером [см.: 18], также

6 «Интересен также первый опыт Татлина в иллюстрировании книги. Изображение циркового номера с отрубанием головы, целиком построенного на стремительных “грозных” линиях оказалось очень удачным эквивалентом знаменитым строчкам Хлебникова “Будьте грозны как Острица...”» [25, с. 403].

выдвижение на роль безоговорочного *лидера* русского искусства (возведенного в этот сан Советским государством, от коего исходил заказ). Башня вызвала широкий диапазон официальных реакций: от критики А. В. Луначарского (традиционалиста) до сдержанного одобрения Л. Д. Троцкого (радикала).

Самое непосредственное отношение к эзотерике (через теософию) из русских художников имел В. В. Кандинский. Надо признать, что путь «за грань реального» был достаточно непростым. Ни купеческое происхождение, ни университетское политэкономическое образование не могли подготовить Василия к артистической деятельности. По году рождения он близок к «старшим» русским символистам: на год младше Д. С. Мережковского, на год старше К. Д. Бальмонта⁷; склонность к ретроспективному, упорядоченному выстраиванию фактов и впечатлений свидетельствовала об аналитическом характере мышления молодого человека; серьезным оказалось его увлечение музыкой.

Поэтому путь Кандинского к теософии можно назвать «окультацией позитивиста»⁸; возможно, исходный пункт студент-фольклорист обозначил так: «Я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому *вращаться в картине*, в ней жить ... Когда я, наконец, вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее» [15, с. 308]. Запись отразила этнографическую поездку к вычегодским зырянам, где состоялось знакомство с этнической диаспорой — и погружение в магически-синкретический обряд.

Следующим шагом могло быть присвоение новых *персон*: 1. художника (что требовало профессионального обучения); 2. посредника между *волшебством* живописи (видимо, тем, что позже будет названо «Великой Духовностью») и обыденной повседневностью; именно тут релевантен эзотерический опыт. Впрочем, вот (нереализованные) возможности, «обозначенные» в магическом аттракционе и выглядящие

7 А. Хансен-Лёве, посвятивший объемное исследование русскому символизму, обозначил его ранний этап как «диаволический» [31]; его книга по-немецки имеет подзаголовок *Diabolischer Symbolismus*. Понятно, что где дьявол, там и эзотерика.

8 Термин заимствован из исследования: [61], где речь ведется об «окультации сюрреалиста».

вполне в духе Кандинского: «Воплощение искусства: время превращается в пространство с помощью музыки» — или: «Закат Европы. Цены снижены; все еще вне конкуренции» [8, с. 371].

Созданная десятью годами позже книга Г. Гессе «Степной волк» [*Der Steppenwolf*, 1927] с неким допущением может быть названа «окультурацией немецкого филистера». Предчувствованный Кандинским апокалипсис (мировая война, революция) для Гессе уже за плечами; *раздвоенность* героя может означать интериоризацию той «блаженной и страшной дикарской мощи первобытности», которой так страшится российский исследователь [37, с. 74]. И художник, и позже писатель/герой, взыскали иной путь, требовавший *магии*, путешествия меж мирами — возможно, и оккультных ритуалов («плата за вход — разум»).

Находясь в Мюнхене в 1900-е годы, Кандинский, был свидетелем и, до некоей степени, участником дионисийских мистерий, разыгрываемых кружком С. Георге — К. Вольфскеля (именуемым «Сокровенная Германия»). «Кандинский был не только знаком с четой Вольфскель, но посещал их перформансы, — уточнила искусствовед. — [Художник] специально вернулся из Парижа, чтобы не пропустить маскарад... Многие в кружке Георге — Вольфскеля проявляли интерес к теософии, равно и к другим эзотерическим течениям»; ниже говорится о «буддистско-спиритуалистско-трансцендентальных и метафизических сессиях» [62, р. 19]. Мечты С. Георге о розенкрейцерском новом Эдеме могли интриговать русского автора; известны его пометки в текстах Р. Штейнера из журнала *Lucifer-Gnosis*; вероятно знакомство с трудами Ж. Пеладана, вождя *Ordre Kabbalistique de Rose-Croix* (цитируется в книге Кандинского «О духовном в искусстве»). Все помянутое (+ что-то другое) составляло не только интеллектуальный фон, влиявший на сложение постулатов абстрактного творчества; все было средством обретения такого *состояния*, чтоб движение наугад, по неведомому пути, казалось безошибочным, единственно правильным. «Эта улыбка маски, эта улыбка единства над стремительным потоком образований, эта улыбка одновременности над тысячами рождения и смертей... была точь-в-точь такая же, как та тихая, тонкая, непроницаемая, не то благостная, не то насмешливая, мудрая, имевшая тысячу оттенков улыбка Готамы Будды...» [7, с. 120]. Это есть улыбка *суверенности*.

Как эротические/наркотические эскапады «Степного Волка», так и мистериально-теософское рачение Кандинского мотивировались томлением выйти из развалившейся позитивистской обыденности,

прикоснуться к *сакральному*, — что может считаться конститутивным для понятия *суверенности*, как определил Ж. Батай: «Суверен — это человек, который *есть*, как если бы смерти не было... Это не человек в индивидуальном смысле слова, но *бог* — это, по сути, воплощение того, кто существует, но и не существует, он тот же, что и тот, кого он заменяет, а тот, кого он заменяет, — тот же, что и он сам» [1, с. 332–333]⁹. Смутное мистическое беспокойство, порой провоцировавшее трансцендентные видения, можно констатировать у взыскающих *суверенного* посвящения теософов/мистагогов, мастеров пера и кисти. К числу инициируемых припомним и «алхимического мальчика» Дюшана с его накопительным «Фонтаном для орошений», и «Зодиакального человека Татлина».

Это расчудеснейший синий терем; он построен из берилла и аметиста, из бирюзы, лазурита и сапфира. ... Там царит величавая сфера глубокого сапфирово-синего огня. Вокруг нее девять зеркал, и постоянно звенят возгласы: когда их расслышишь, они поют: «Радость! Радость! Радость!» В воздухе пляшут лиловые огоньки ... я забыла сказать, что звучит и музыка, подобная той, что создают фонтаны, когда извергаются и падают, но гораздо прекраснее [46, р. 51].

Голубые, фиштакшковые, пламеннокрасные дома, церкви — всякая из них как отдельная песнь — бешено-зеленая трава, низко гудящие деревья, или на тысячу ладов поющий снег, или allegretto голых веток и сучьев ... все превышая собою, подобно торжествующему крику забывшего весь мир аллилуйя, белая, длинная, стройно серьезная черта... [15, с. 295] (В. В. Кандинский. «Ступени. Текст художника», 1918).

Подчеркнем в обоих текстах синергию цвета, музыки и слова (*аллилуйя* собственно означает «радость, хвала»), также недвусмысленные параллели с «градом Небесным» («Небесным Иерусалимом») — вновь по принципу «как внизу, так и наверху»: Кандинский *спиритуализировал* детские впечатления о Москве. Возможно, мемуарист реконструировал их как проекции «астрального плана», по Ч. Ледбитеру. Подруга Кандинского Г. Мюнтер ассоциировала ряд его композиций с «гностической плеромой» [57, р. 64].

⁹ Мы жертвуем тут хронологией; понятие использовано в методологических целях.

Об атмосфере в «кружке Кандинского» Элизабет Макке вспоминала: «...его искусство было как доктрина, мировоззрение (*Weltanschauung*)» [57, р. 64]. Тем не менее книга «О духовном в искусстве» (1912) не выстроена подобно «учебнику рисования»; описанный процесс сформулирован в виде неспешного поиска просветления (занявшего, по словам автора, около десяти лет) — аналогично «хронике индивидуации», которую вел герой «Степного волка». Поэтому посторонний не сможет пройти по нему шаг за шагом: необходимо квалифицированное *рукоположение* → «заражение» — или заряженность? Об одной из вещей Кандинского ученый пишет: «Мы даже не можем сказать, что цвета “выплеснулись” за контуры... Они не являются как отдельные, более-менее диффузные пятна или “облака”... но сводятся вместе в целостное поле, где постепенно или резко, с промежуточными оттенками или без таковых, перетекают друг в друга» [57, р. 104]. Картина уподобляется *силовому полю* — или площадке для испытания неведомых энергий. (Ил. 14.)

В нечастых очерках о собственных произведениях Кандинский, используя «вёльфлиновские» формальные категории, как кажется, особо подчеркивал *нематериальное* воздействие некоторых компонентов: «Эти тона должны были ... потом получать все большую и большую, все растущую, “жуткую” силу звучания»; «...малейшие изменения рисунка и цвета в том месте, которое заставляет всю картину вибрировать»; «...в самом углу расположены белые зубцы, выражающие чувство, которое я не могу передать словами» [15, с. 304, 335, 338–339]. Интересно, что о неприязни к материальной (по собственному выражению, «обонятельной») стороне живописи упоминал и М. Дюшан¹⁰. Представляется, это не случайно: согласно «концепции *суверенности*», в своей производительной деятельности человек отождествляется, становится *эквивалентом* того орудия труда, коим пользуется (и соответственно, проецируется на позицию не *суверена*, но *раба*). Велико искушение распространить такое прочтение на *реалистическую* живопись, где художник оказывается *рабом мимесиса* (т. е. изображаемой природы). Говоря об «устранении практического элемента, предметного (природы)», Кандинский писал: «В *композиционной живописи*, развивающей-

10 «...Исполнив работу буквально собственными пальцами — почти символическое погружение в [живописную] субстанцию, — он впоследствии все это отверг, пренебрежительно отзываясь об “обонятельных”, равно как и “сетчаточных” свойствах краски как материала» [50; 17–18].



14. Василий Кандинский. *Композиция с белой каймой*. 1913
Холст, масло. 140,3 × 200,3
Музей С. Гуггенхайма, Нью-Йорк

ся на наших глазах, мы сразу замечаем признаки достижения более высокой *ступени чистого искусства*, в котором следы практического желания удалены полностью» [15, с. 290]. Используя терминологию Ж. Батая, так достигается прикосновение к *сакральному*, по ту сторону прагматических нужд, обретение *суверенности*. Это то состояние, которого взыскали и русский мастер, и француз Дюшан, — и «оккультуемый немецкий филистер» из «Степного волка».

«Открыв», что бытие живописи — это бытие метафорическое, — анализирует философ, — Кандинский решил, что можно продолжить метафору, вообразить целый живописный язык, распространяющий это “открытие” на смежные территории, вне зависимости от их специфики» [10, с. 240]. Значит, можно указать важную причину *неудачного* превращения живописного лексикона Кандинского в педагогическую систему (о чем упоминает Т. де Дюв): это именно тривиализация сакрального

(до учебной программы Баухауза) и сведение теософской *дедикации адепта* к отношениям профессора и студента.

Как другую попытку *обмирщения* неконтролируемых (эзотерических?) эманаций — до живописной практики — можно истолковать так называемую *энергетическую* концепцию искусства, нащупываемую уже в 1920-е годы. «От человека к человеку протягивается динамическая нить, завязывающаяся узлом в реальности произведения... [Она есть] последовательность или род длительности; в этом смысле художественная форма есть оплотненный реальностью знак протекания, как бы материальный сгусток <...> Мы полагаем, что объектом науки вообще может быть только искусство как становление, т. е. как текучий поток динамичных феноменов...» [22, с. 33, 44]. Формулировки напоминают попытку соединения основных понятий Г. Вёльфлина с воспоминанием об *élan vital* А. Бергсона.

«Я рассматриваю работу, происходящую в искусстве, как работу сил [*force-work*], что значит: перераспределение или ре-композиция силовых отношений, — заявляет современный ученый; — термин “работа сил” обозначает диспозицию, импульс, добавляемый к силовому балансу, который складывается в данном силовом поле; этот специфический *поэтический* импульс силовой работы, создаваемый производением, я называю силой искусства» [64, р. 34]¹¹. Применяя *силовую* концепцию к авангарду, автор выделяет языковые игры русских футуристов: «Революционная трансформация литературного языка в *заумь* создает нарастающее напряжение между технической и поэтической формацией сил»; ниже говорится о «языке сил — по ту сторону игры сингификации» [64, р. 73]. Мы убедились, что *заумь* взывает к магии, компенсируя изъян перформативной функции языка; вот и цитата, популярная в начале XX века: «Видимое — проявление невидимого, или, другими словами, в вещах осязаемых и видимых совершенное слово (*le verbe parfait*) точно пропорционально вещам, неосязаемым нашими чувствами и невидимым для наших глаз» [19, с. 61]. Вот совершенные слова, пропорциональные «вещам» авангарда — *бобэоби* (В. Хлебников, 1908), *холье-кулэ-нээ* (Е. Гуро, 1913) или *ктулху фхтагн* (Г. Ф. Лавкрафт, 1928).

11 Автор определил *force-work* сравнением с *art-work*; по аналогии с «про-изведением» можно предложить «сило-извержение».

Один из новейших сторонников алхимической интерпретации творчества М. Дюшана указал, что в символистских кругах (например, во Франции) сложилось устойчивое тождество: «творческий человек/художник есть *алхимик*». Ученый возводит образ к романтической традиции (И.-В. Гёте, «Фауст; ч. I», 1808), подхваченной Ш. Бодлером («Алхимия горя», 1857), А. Рембо («Алхимия слова», 1873). «Алхимик получает небывалое ранее истолкование как ролевая модель в формирующемся модернистском художественном проекте, — пишет автор. — ...Герметический поиск использовался, чтобы обозначить мирское влияние и духовную реализацию, достигаемые нелегким путем инициации в алхимическое таинство... Ранее нео-герметическая аналогия чаще употреблялась для описания героического образа романтического Поэта-Гения, но в модернистскую эпоху она же использовалась и для творца визуальных образов» [55, р. 37]. Автор обнаружил упоминания алхимии у Г. Аполлинера (в книге о кубистах, 1913), у дадаиста Г. Балля (в дневнике, 1916), у А. Бретона (в «Письме провидцам» 1925, «Втором сюрреалистическом манифесте», 1930).

Частным случаем «посвященного» — алхимика, мистагога — можно посчитать остроумную интерпретацию Кандинского как *шамана*, предложенную американской ученой дамой. «Для Кандинского переход от идентификации со св. Георгием к роли шамана был достаточно легким: сибирский шаман тоже изображался в виде всадника... Шаман достаточно часто описывался как прирожденный творец ... [он] был посредником между человеком и богом ... — это та миссия, которую Кандинский отныне примерил на себя» [63, р. 72, 74]¹². П. Вейсс перечисляет русские книги о шаманизме, доступные члену Императорского общества любителей антропологии и этнографии. «Шаманской инициацией» признается сообщенный живописцем факт, что «Композиция II» привиделась ему в горячечном бреду: «От вымученного, фрагментированного стиля цветных мозаик, художник воспрянул к новой экспрессивной манере, отличаемой широкими цветовыми областями и линейными ритмами, включенными в сложное, но целостное

12 Св. Георгий тоже шаман, ведь и в народных поделках, и в картинах Кандинского оба делают *негую*, *пятнистую* лошадь [63, р. 66, 72].

композиционное поле». Упомянуто сходство поздних графических «иероглифов» маэстро и рисунков на шаманских бубнах.

Впрочем, теософское попечение могло приуготовить Кандинского, скорее, не к волхованию и знахарству, но к пониманию себя как художника-пророка, творца религиозного искусства. Вспоминает очевидец: «Кандинский говорил, что будущее уже началось. Смогут ли люди осознать, что новое, решающее развитие христианской доктрины манифестирует себя в беспредметном, абсолютном творчестве?» [57, р. 179]. Еще в альманахе «Синий всадник» (1912) соратник маэстро Ф. Марк предрекал создание именно новыми живописцами, «Дикими Германией», символов, «место которым уготовано в алтарях грядущих духовных верований» [30, с. 12]. Цитированный выше ученый подчеркнул, что милленаристские настроения мастеров искусств оказались скомпрометированы политической конъюнктурой: так, эсхатологическая мысль о «Третьем Завете, Третьем Царстве (св. Духа)» в сумятице послевоенной Германии обрела формулировку *Das Dritte Reich* [57, р. 175].

Итак, в галерею экстраординарных аватар творческой фигуры в начале XX века можно включить: алхимика (М. Дюшана?), шамана/пророка (В. Кандинского), припомним и марсианина В. Хлебникова (запустившего *мир-с-конца*). Думается, не без основания можно добавить сюда заимствованную у Батая концепцию *суверена*, с присущим тому эксклюзивным правом на *сакральное*. Размышляя о возможном расширении персонального состава, укажем, что характерной чертой эзотерического мышления является поиск *одной* «всесильной, потому что верной» магической формулы, отмыкающей тайны мироздания — на крайний случай, всего лишь искусства. Так, изобретенная *сувереном* К. С. Малевичем «серповидная кривая», ключ к секретам кубизма, — конечно, при небольшой ее аранжировке, — похожа на *иероглифическую монаду* Джона Ди: опубликованную в 1564 году магическую формулу, связывающую астрономию и Каббалу, мистику Востока и Запада. «Ди обнаружил, что компоненты монады, принятые астрономические символы планет, как буквы алфавита, происходили от геометрических элементов... их пропорции имели космический смысл ... Аранжируя монаду, “истинный” каббалист мог видеть, что и цифры суть не абстракции, но истинные сущности: самые их очертания вписаны в структуру Творения» [56, pp. 56–57]. И астрономические катаклизмы («Новая планета» К. Ф. Юона, 1921, ГТГ), и «марсианская революция» («Аэлита» А. Н. Толстого, 1923; фильм 1929) могли пониматься как наброски реше-

ния грандиозной задачи: строительства «Царства Божьего на Земле» — вновь по принципу: «что [суть] наверху, то [да будет] и внизу».

«Бог — покой, покой — совершенство, достигнуто все, окончена постройка миров, — размышлял *суверен* К. С. Малевич. — ...Вселенная как мозг безумный движется в вихре вращения, не отвечая себе куда, зачем. Итак, Вселенная — безумие освобожденного Бога, скрывавшегося в покое. Тоже человек, достигнув совершенства, освободится от своего безумия, станет Богом» [21, с. 257]. Перед лицом официального коммунистического безбожия (Малевич не мог его игнорировать: текст вызвал нападки критиков) его брошюра суть метафизический трактат о *суверенности*. Имплицитный религиозный смысл можно усмотреть и в татлиновском проекте: если смысл «Вавилонского столпотворения» — присвоение человеком божественного статуса, то «Третий Интернационал» перекликался со столь занимавшим Кандинского «Третьим Заветом, Третьим Царством» (заодно и с «Третьим Римом») = последним воплощением (духовной) истины, «единственно верного» теоретического учения. Но ведь татлиновская инженерия была, по сути, деконструкцией легендарного прообраза-зиккурата (вместо тяжело-весной статики — динамика; вместо кирпича — металл/стекло); вот так и воследовавшая социальная архитектура сложилась в некую *травестию* «Великой Духовности».

«Чем осталось еще жертвовать? — задавался вопросом Фр. Ницше. — Не должно ли было в конце концов пожертвовать всем утешительным, священным, целительным ... не должно ли было в конце концов, пожертвовать самим Богом...?» [23, с. 283] Много лет спустя, комментируя мысль Ницше, Ж. Батай размышлял: «Божественное бытие означает не только сравнение жизни со стандартом невозможного, это суть отрицание гарантии возможного... Нищета Бога суть людская воля апроприировать Бога для человечества посредством Спасения... [Сын Человеческий], если он еще и человек, может быть сконцентрирован в мгновении этой величайшей мысли — поднять себя до уровня Бога; предел человека, это — не Бог, не возможное; это — невозможное, отсутствие Бога» [41, р. 23]. При *отсутствии* богов, на их уровень пытается замахнуться мистагог → *суверен*.

Мы «пунктирно» рассмотрели некоторые инстанции, где воплотилась идея «мира-с-конца» («творчества-с-конца?»); согласно автору термина, это — *реверсивный* процесс. В плане артистическом, возможно, предельным воплощением такой идеи были два чистых холста,

представленные коллективом малевичевского Уновиса на «Выставке картин петроградских художников всех направлений», которая открылась 17 мая 1923 года в здании Академии художеств. Согласно логике Хлебникова (в изложенной выше интерпретации Е. Радина), это суть следующий (последний?) шаг, после «младенчества/примитивизма» — буквально: «у художника ничего не получилось». Или, согласно комментариям идеолога К. С. Малевича: «1. Науке, искусству нет границ, потому что то, что познается, безгранично, бесчисленно, а бесчисленность и безграничность равны нулю. 2. Если творения мира — пути Бога, а «пути его неисповедимы», то он и путь равны нулю. 3. Если мир — творение науки, знания и труда, а творение их бесконечно, то оно равно нулю» [21, с. 273]. И так далее... По представлению автора, здесь достигается предел художественного творчества — мистическое молчание, или *суверенный* отказ от всякой деятельности. Можно сказать: стук изначального метронома О. В. Розановой прекращается.

На роль некоей «квинтэссенции» магического компонента авангардистского искусства, вероятно, можно было бы выдвинуть не один памятник. Мы рассмотрим картину К. Н. Редько «Восстание» (1925, Государственная Третьяковская галерея). (Ил. 15.) Отмечалось, что, невзирая на фигуративность, композицию нужно прочитывать не как живописный рассказ, но как сложную аллегорию; сочетание портретных голов разномасштабных персонажей с абстрагированными формами (прямоугольник в центре; подобные ульям дома) заставляет вспомнить и коллаж/плакат. Пылающий красный ромб ассоциируется с излучением некоей *мандорлы* = силовым полем, где творится магия; приводились аналогии с иконами «Спас в силах» и «Преображение Господне» [см.: 14, с. 263–274]¹³. Главный герой, В. И. Ленин, так гротескно жестикулирует, что приводит на ум метафору Малевича о «безумии освобожденного Бога». Как кажется, его движение не должно указывать направление (направо или налево?) — скорее, допустимо сравнение с дирижером/полководцем, бросающим «в дело» колонны вооруженных людей и боевую технику. Вместе с тем поза Ленина, с отставленной в сторону вытянутой рукой, образует *треугольник*; в свете эзотерической символики, осторожно приведем аналогию с XII Арканом Таро, называемым «Повешенный». По традиции, персонаж там повешен

13 Автор предложила зеркально перевернуть фигуру Ленина: [14, с. 273].



15. Климент Редько. *Восстание*. 1925
Холст, масло. 170,5 × 212. Фрагмент
Государственная Третьяковская
галерея



16. Марк Шагал. *Революция*. 1937
Холст, масло. 63,5 × 115. Фрагмент
Частное собрание

вниз головой — треугольник образует согнутая в колене нога; но в свете «всемирно-исторического значения» восстания, *перевернувшего* мир, допустим, что значение сохраняется (предлагалось ведь *зеркальное* преворачивание фигуры). Кстати, вот *эзотерик* Шагал как раз изобразил Ленина вверх ногами («Революция», 1937, эскиз, частное собрание), интерпретируя это метафорически¹⁴. (Ил. 16.) Главное: неизменен комплекс герметических смыслов: перед нами пророк, *Мессия*, знаменующий кардинальные перемены; он указывает на небо («как наверху, так [пусть будет] и внизу»), для осуществления великих планов жертвует собой (дата и черно-красный колорит, вероятно, намекают на смерть вождя)¹⁵.

Мы уже встречали весьма цветистые метафоры, искренне обращенные к фигуре Ленина (Клюев и др.). Допустим: целый ряд произведений революционной эпохи (некоторые из них были тут затронуты) обретает

14 «На Россию надвигались льды. Ленин перевернул ее вверх тормашками, как я все переворачиваю на своих картинах» [33, с. 133].

15 О значении Аркана Таро «Повешенный» в герметической символике см.: [19, с. 203].

неожиданный аспект в лучах эзотерики. Не утверждая категорично, что такое прочтение подразумевалось художниками, можно допустить: оно расширяет диапазон восприятия — включает *посвященных*; наряду с массовой пропагандой и агитацией, обеспечивает глубину мировоззрения эпохи; «что снаружи» (на картине; в политике), подобно тому, «что внутри» (в рамках герметического *гносиса*).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Батай Ж. Суверенность [1954–1956] // Батай Ж. Проклятая часть: сакральная социология / Пер. с фр. М., 2006. С. 313–342.
2. Бирюков С. Е. Возвращение «Мирсконцы»: к проблеме интерпретации авангардного текста // Филологическая регионалистика. 2013. № 2 (10). С. 49–56.
3. Богомолов Н. А. Об одном из источников диалога Хлебникова «Учитель и Ученик» // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М., 1999. С. 264–269.
4. Бобринская Е. Миф об андрогине и образы целостности в творчестве П. Филонова // Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 118–139.
5. Вакар И. А. Кубизм и экспрессионизм — два полюса авангардного сознания // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М., 2015. С. 26–43.
6. Вилье де Лиль-Адан О. Ева будущего. Ч. II / Пер. с фр. М. А. Татариновой. М., 1911.
7. Гессе Г. Тропа мудрости. Индусский роман / Пер. с нем. Б. Д. Prozоровской. Л.–М., 1929.
8. Гессе Г. Степной волк [1927] / Пер. С. Апта // Гессе Г. Собр. соч. В 4 т. Т. 2. СПб., 1994. С. 190–398.
9. Глэз А., Метцэнже Ж. О кубизме / Пер. с франц. М., 1913.
10. Де Дюв Т. Живописный номинализм: Марсель Дюшан, живопись и современность / Пер. А. Шестакова. М., 2012.
11. Де Дюв Т. Именем искусства. К археологии современности / Пер. А. Шестакова. М., 2014.
12. Дюшан М. Беседы с Пьером Кабанном / Пер. А. Шестакова. М., 2019.
13. Жизнь и техника будущего (Социальные и научно-технические утопии) / Под. ред. Арк. А-на и Э. Кольмана. М.–Л., 1928.

14. Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.
15. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства [изд. 2-е]. В 2 т. Т. 1. М., 2008.
16. Ключев Н. А. Ленин. Л., 1924.
17. Крученых А. Кукиш прошлякам. Фактура слова/Сдвигология русского стиха/Апокалипсис в русской литературе. М.–Таллинн, 1992 [републикация].
18. Курбановский А. А. Фрейд, Татлин, Башня: как советские психоаналитики могли понимать «Памятник III Интернационала» // Человек. 2008. № 1. С. 152–162.
19. Леви Э. Учение и ритуал высшей магии / Пер. с фр. А. Александрова. СПб., 1910.
20. Ленин. [Сборник] / Сост. В. Крайний и М. Беспалов, под ред. Д. Лебедея. Харьков, 1923.
21. Малевич К. С. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика [1923]/Малевич К. С. Собр. соч. В 5 т. / Т. I: Статьи, манифесты, теоретич. соч. и др. работы / Общ. ред. А. С. Шатских. М., 1995.
22. Недович Д. С. Задачи искусствознания. Вопросы теории пространственных искусств. М., 1927.
23. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла [1886] / Пер. Н. Полилова // Ницше Ф. Собр. соч. в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 238–406.
24. Ольга Розанова: «..увидеть мир преображенным». М., 2007.
25. Поляков В. В. Книги русского кубофутуризма. 2-е изд. М., 2007.
26. Пространство другими словами: французские поэты XX века об образе в искусстве / Сост., пер. Б. Дубина. СПб., 2005.
27. Пунин Н. О Татлине. М., 1994 (Архив русского авангарда).
28. Радин Е. Футуризм и безумие (1914)/Футуризм и безумие. М., 2017.
29. Руб А. Алхимия и мистицизм. The Hermetic Cabinet. М., 2007
30. Синий всадник / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. Пер., комм. З. С. Пышновской. М., 1996.
31. Хансен-Лёве А. Русский символизм: система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.
32. Хлебников В. Творения. М., 1986.
33. Шагал М. Моя жизнь / Пер. Н. С. Мавлевич. М., 1994.
34. Шекспир В. Полное собр. соч. Т. III: Макбет / Пер. А. И. Кроненберга. СПб., 1902 [Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова].

35. Элиаде М. Мефистофель и андрогин / Пер. Е. В. Баевской, О. В. Давтян. СПб., 1998.
36. Эренбург И. А все-таки она вертится. М., 1922.
37. Якимович А. Василий Кандинский. М., 2019.
38. Ades D., N. Cox, D. Hopkins. Marcel Duchamp. London, 1999.
39. Barr A. H. Jr. Picasso: Fifty Years of His Art. New York, 1980.
40. Barooshian V. D. French Surrealism and Russian Futurism // Barooshian V. D. Russian Cubo-Futurism, 1910–1930. A Study in Avant-Gardism. The Hague — Paris, 1976. Pp. 153–163.
41. Bataille G. Nietzsche's Laughter [1942] // Bataille G. The Unfinished System of Nonknowledge / Trans. by M. & S. Kendall. Minneapolis — London, 2001. Pp. 18–25.
42. Burnham J. The Purposes of the "Ready-Mades" // Burnham J. Great Western Salt Works. Essays on the Meaning of Post-Formalist Art. New York, 1974. Pp. 71–88.
43. Camfield W. Marcel Duchamp's *Fountain*: Aesthetic Object, Icon, or Anti-Art? // The Definitely Unfinished Marcel Duchamp / Ed. by T. de Duve. Halifax (NS), Cambridge (MA) & London, 1991. Pp. 133–178.
44. Carlson M. "No Religion Higher Than Truth". A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875–1922. Princeton, 1993.
45. Choucha N. Surrealism and the Occult. Shamanism, Magic, Alchemy and the Birth of an Artistic Movement. Rochester, 1992.
46. Crowley A. The Wake World (1907) // Crowley A. The Drug and Other Stories / Ed. by W. Breeze. Ware (Hertfordshire), 2015. Pp. 38–54.
47. The Definitely Unfinished Marcel Duchamp / Ed. by T. de Duve. Halifax (NS), Cambridge (MA) & London, 1991.
48. [Duchamp M.] The Writings of Marcel Duchamp / Ed. by M. Sanouillet, E. Peterson. New York, 1973.
49. Harrison C., F. Frascina, G. Perry. Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early XX Century. New Haven & London, 1993.
50. Hopkins D. Marcel Duchamp and Max Ernst: The Bride Shared. Oxford, 1998.
51. Golding J. Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even. London, 1973.
52. Joselit D. Infinite Regress: Marcel Duchamp, 1910–1941. Cambridge (MA) & London, 1998.
53. Milner J. Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde. New Haven & London, 1983.

54. Milner J. Kazimir Malevich and the Art of Geometry. New Haven & London, 1996.
55. Moffit J. F. Alchemist of the Avant-Garde: The Case of Marcel Duchamp. Albany, 2003.
56. Parry G. The Arch-Conjuror of England: John Dee. New Haven & London, 2011.
57. Ringbom S. The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting. Åbo, 1970.
58. Schwarz A. The Alchemist Stripped Bare in the Bachelor, Even // Marcel Duchamp [Exh. cat.] / Ed. by A. d'Harnoncourt, K. Mc Shine. New York, 1973. Pp. 81–98.
59. Tomkins C. Duchamp: A Biography [1996]. New York, 2014.
60. Vanchu A. J. Technology as Esoteric Cosmology in Early Soviet Literature // The Occult in Russian and Soviet Culture / Ed. by B. G. Rosenthal. Ithaca & London, 1997. Pp. 203–222.
61. Warlick M. E. Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth. Austin, 2001.
62. Washton-Long R. C. Kandinsky: The Development of an Abstract Style. Oxford, 1980.
63. Weiss P. Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman. New Haven & London, 1995.
64. Ziarek K. The Force of Art. Stanford, 2004.