

Л.Я. Лозовая

научный сотрудник Национального Университета

«Киево-Могилянская Академия» (Киев)

lidiya.lozova@gmail.com

ПРОСТРАНСТВО ВЛАДИМИРА СТЕРЛИГОВА: ОТ СУПРЕМАТИЗМА К ЧАШЕ-КУПОЛУ

В статье исследуется творческая эволюция Владимира Стерлигова в связи с преодолением им эстетики супрематизма. Доказывается оригинальная переработка им концепций пространства русского авангарда в связи с влиянием достижений современной науки и духовности восточного христианства.

The creative evolution of Vladimir Sterligov depends on his overcoming of aesthetics of Suprematism. We prove the original processing of the concept "space" of the Russian avant-garde, due to the impact of modern science and spirituality of Eastern Christianity.

Ключевые слова: Стерлигов, пространство в искусстве, русский авангард

Keywords: Sterligov, space in art, Russian avant-garde

В Ленинграде 1960-х Владимир Стерлигов был одним из немногих художников, которые вышли из культуры русского авангарда 1910-х и 1920-х гг. и стремились ее развивать. Он был также одним из самых загадочных художников, говорящих на языке 1920-х и не желающих его упрощать. Ему принадлежат слова: «Не воспоминания прабабуси, а торжество двадцатых годов сейчас, с точки зрения сегодняшней проблемы в целом»¹. Не менее важно и то, что Владимир Стерлигов был православный христианин, совершивший уникальную в истории искусства XX в. попытку соединить сложный художественный язык и философские теории 1920-х гг. с христианским мировосприятием в своем «чашно-купольном» искусстве 1960-х: «Двадцатые годы уже оправданы землей, но надо, чтобы они были оправданы Небом. Старание к тому – купол и чаша»².

Спустя почти 40 лет после смерти В. Стерлигова опубликованы его дневники, письма, теоретические и художественные тексты, конспекты проводимых им занятий; составлены его биографии, появились воспоминания и интервью о нем, искусствоведческие статьи о его творчестве. На основе этих материалов (в гораздо большей степени, чем исходя из его художественных работ) в данной статье речь пойдет о специфической проблеме: как на уровне теории у В. Стерлигова стало возможным соединение авангарда, отвергавшего всякую традицию (в том числе и духовную), и христианского мировоззрения – в концепции пространства, которую художник считал своим наивысшим достижением? Анализируя философско-теоретические тексты самого В. Стерлигова, его учителя К. Малевича и друзей – «чинарей-обэриутов», мы попробуем обозначить преемственность и расхождения между ними, раскрыть интерес В. Стерлигова к научным открытиям и, наконец, подчеркнуть своеобразие пространства чаши-купола как явления духовной жизни художника.

© Лозовая Л.Я., 2013

¹ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] — Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. — С.43.

² Там же, С.149.

1. В. Стерлигов и метафизика ленинградского авангарда

Взаимодействие В. Стерлигова с ленинградским авангардом началось, когда в 1926 г. он был официально зачислен в Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК) как практикант отдела живописной культуры. И институтом, и отделом руководил Казимир Малевич, которого Стерлигов всю жизнь считал Учителем с большой буквы. Самым большим достижением отдела живописной культуры тогда считалась «теория прибавочного элемента»: она состояла в том, что в каждой из «систем» новейшего искусства (импрессионизм, сезаннизм, кубизм, футуризм, кубофутуризм и, наконец, собственная система К. Малевича – супрематизм) можно выделить формообразующий элемент, порождающий и определяющий каждую из них. Например, в кубизме это «серповидная кривая», а в собственной системе Малевича, превосходящей все остальные (вспомним, что само слово «супрематизм» означает «пре-вос-хождение»³), – это так называемая «супрематическая прямая», воплощенная в знаменитом «Черном квадрате» еще в 1915 г. В чашно-купольном искусстве 1960-х гг. В. Стерлигов разовьет эту теорию открытием собственного прибавочного элемента: «прямо-кривой».

Для нас особенно важно то, что теория Малевича, которую постигал в ГИНХУК'е В. Стерлигов, не была отвлеченно формальной. Изучались и философские основы нового искусства, которое рассматривалось как способ утверждения ранее сокрытой, а теперь проявленной истинной, окончательной, по мнению К. Малевича, реальности – той, которую не могло распознать доавангардное искусство и которую не признавал дореволюционный мир. Какова же была эта реальность, стоящая «за» видимой, привычной, ветхой и революционно открывшаяся художнику-супрематисту? И какое место в этой реальности занимал Бог? Ответы на эти вопросы помогут лучше увидеть то парадоксальное превращение, которому метафизические идеи К. Малевича подверглись в размышлениях о пространстве В. Стерлигова.

В главном мировоззренческом трактате «Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой» (1922 г.) К. Малевич утверждал, что начало подлинной жизни – во «вселенском возбуждении»⁴. Это возбуждение лишено формы и не может быть определено; оно *беспредметно*. Только то, что беспредметно – истинно. Все же, что может быть представлено как имеющее цель и смысл – идеи, мысли, формы, вещи, понятия, категории, да и предметы как таковые – «предметны», т.е. фальшивы, неподлинны; это остывшие формы, ошибочно придуманные человеком (придумавшем и себя как предмет среди предметов). Задача художника в этой перспективе – конечно же, не копировать на полотне ложную предметную реальность, но превосходить ее, выражать истину беспредметности, становиться ее проводником, показывать человеку беспредметную суть мира и его самого.

Прохождение через беспредметность – это своеобразное прохождение через «нуль», лаконично описанное в последнем манифесте К. Малевича под названием «Супрематическое зеркало» в 1923 г. «Онуление» до состояния вселенской подлинности в первую очередь касается Бога: истинным является только тот «бог», который равен нулю, т.е. беспредметный: «Если творение мира – пути Бога, а “пути его неисповедимы”, то он и путь равны нулю»⁵. Чтобы достигнуть божественного совершенства, через божественный нуль должны пройти и мир (как совокупность человеческих представлений), и сам человек. Супрематические полотна К. Малевича, если выразить их суть предельно сжато, представляют собой результат такого прохождения. На «Последней кубофутуристической выставке: 0,10» в «красном углу» комнаты красовался знаменитый «Черный квадрат» (по выражению К. Малевича, – «Царственный Младенец») – оголенная «нулевая» икона

³ Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. / Казимир Малевич ; [сост., публ., вступ. и закл. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских]. – М. : «Гилея», 1995–2004. – Т. 3 : Супрематизм ; Мир как беспредметность, или Вечный покой. С прилож. писем К. Малевича к М. О. Гершензону. 1918–1924 [сост., публ., вступ. ст., подг. текста, комм. и примеч. А. С. Шатских]. – 2000. – С.7.

⁴ Там же, С.220.

⁵ Малевич. К.С. Супрематическое зеркало / К. Малевич. Чёрный квадрат. – СПб.: «Азбука», «Азбука-Аттикус», 2012. – 288 с. Режим доступа: <http://kazimirmalevich.ru/bsp17>.

современности.

Концепция пространства играла в теории К. Малевича очень важную роль. Еще в 1915 г., в эпиграфе к статье «От кубизма до супрематизма», сопровождавшей выставку «0,10», Малевич назвал пространство «вместилищем без измерения»⁶. Именно такое «онуленное» пространство он продемонстрировал в супрематических картинах, которые радикально порывали с представлениями о пространстве в доавангардном искусстве, где оно традиционно определялось тремя измерениями: высотой, глубиной, шириной. Иллюзорное трехмерное пространство художник изображал на холсте от Ренессанса и до начала XX в. В конце XIX в. ситуация изменилась: пространство часто перестает обозначаться пределами рамы, как бы «выезжая» на зрителя и достигая эффекта включения его в действие картины; в искусстве символизма и модерна пространство уплощается, теряет глубину; кубизм смешивает пространственные планы, перспективы; в коллаже, «пятой стадии кубизма», по К. Малевичу, это особенно очевидно. В супрематизме же три измерения пространства упраздняются окончательно. Пространство никак не напоминает земное перспективное: это космическая вселенная без векторов, без верха и низа, пола и потолка. В ней нет места ни обычному миру, ни человеку.

Интересно, что во времени пространственные идеи К. Малевича совпадают с научно-техническими открытиями его эпохи. Н. Смолянская⁷ обращает внимание, что в 1903 г. взлетает первый самолет, а К. Циолковский обосновывает межпланетные космические полеты. Не случайно в 1919–1920-х гг. в Витебске К. Малевич увлекается астрономией и созерцанием звездного неба: по мнению Н. Смолянской, живопись после «Черного квадрата» можно уподобить состоянию человечества после запуска первого космического спутника – граница между земным и космическим миром ликвидирована, космический мир становится реальностью⁸. Сам Малевич «Черный квадрат» представлял, по мнению Н. Смолянской, как сгусток распыленных частиц, а в «Белом» видел максимальное расширение вселенной на выходе из поля земного тяготения. При этом «и тот, и другой [квадраты] были связаны между собой скважностью, а сама квадратная форма и была той “скважиной”, которая соединяет космос и наше земное его ощущение»⁹. Благодаря этой «скважине» пространство К. Малевича порвало с проявлением земной «предметности», и в нем, по задумке автора, начал действовать ключевой пространственный «закон» – «безвесие»: «Бог снял с себя вес или Бог как вес расплыл себя в безвесие, но, расплыв мысль в безвесие, сам остался в свободе. Тоже и человек во всех тех пунктах стремится к тому же, к распределению веса, (чтобы) и самому стать в невесии, т.е. войти в Бога»¹⁰. Предметность же нашего (фальшивого) мира и предметность в искусстве Малевич связывал с утратой безвесия и отождествлял с грехом: когда бог положил «предел» системе безвесия (в этом и состоит, по Малевичу, запрет вкушать плод в раю), система «завалилась», и появился наш предметный мир. Бог же продолжает пребывать в вечном беспредметном покое. К нему, покою безвесия, и следует «вернуться» человеку, прошедшему через «нуль».

В 1920-х молодого В. Стерлигова питала среда и идеи ленинградского ГИНХУК'а, в отличие от

⁶ Малевич К.С. Собрание сочинений: в 5 т. / Казимир Малевич ; [сост., публ., вступ. и закл. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских]. – М. : «Гилея», 1995–2004. – Т. 1 : Статьи, манифесты, теоретические сочинения и др. работы. 1913—1929 [общ. ред., вступ. ст., сост., подг. текстов и комм. А. С. Шатских; разд. «Статьи в газете „Анархия“ (1918)» — публ., сост., подг. текста А. Д. Сарабьянова] – 1995. – С.27.

⁷ Смолянская Н.В. Малевич: радикальный романтизм. [Доклад с Третьей летней школы Российской Антропологической Школы РГГУ (июнь 2005 г.)]. Режим доступа: <http://www.polit.ru/article/2005/07/22/smoljanskaja/1347079970000/>.

⁸ С другой стороны, пространство Малевича вдохновляли не только научные открытия, но и теософские идеи (Ч. Хинтон, Б. Успенский, Ч. Лидбитер и др.), которые говорили о «четвертом измерении». Теософы «расширяли» сознание, как «расширял» его и соратник Малевича по ГИНХУКу М. Матюшин, увлекающийся теософией.

⁹ Смолянская Н.В., указанная работа.

¹⁰ Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. / Казимир Малевич ; [сост., публ., вступ. и закл. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских]. – М. : «Гилея», 1995–2004. – Т. 3 : Супрематизм ; Мир как беспредметность, или Вечный покой. С прилож. писем К. Малевича к М. О. Гершензону. 1918—1924 [сост., публ., вступ. ст., подг. текста, комм. и примеч. А. С. Шатских]. – 2000. – С.291.

Л. Лозовая Пространство Владимира Стерлигова: от супрематизма к чаше-куполу

Москвы отличавшегося «метафизической» направленностью. После закрытия института (поводом к которому, между прочим, стала статья Г. Серого под названием «Монастырь на госснабжении») он продолжал жить и работать в этой среде, став в 1929 г. членом группы «живописно-пластического реализма» вместе с К. Рождественским, В. Ермолаевой, Л. Юдиным, Н. Суетиным, А. Лепорской, также гинхуковцами; продолжал общаться с К. Малевичем. С 1926 г. В. Стерлигов дружил с поэтами круга ОБЭРИУ – А. Введенским и Д. Хармсом, сотрудничавшими с К. Малевичем и в значительной мере воспринявшими его идеи; позже – с философом Я. Друскиным. Хармс, Введенский, Друскин, входившие в содружество «чинарей»¹¹, к которому был очень близок В. Стерлигов, продолжали метафизическую традицию ленинградского авангарда в 1930-х. Показательно, что именно Хармсу Малевич в 1931 г. вручил свою брошюру «Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика» со словами: «Идите и останавливайте прогресс». На этот же призыв по-своему отзывался в своем творчестве и В. Стерлигов.

Однако когда в 1935 г. Малевич умер, Стерлигов на похоронах не был, т.к. его, как и многих из его круга, арестовали в 1934 г., а в 1935 приговорили к ссылке в лагерь под Карагандой, откуда он досрочно вышел лишь в 1938 г. Очевидно, этот факт сыграл в жизни художника значительную роль. Именно в ссылке Стерлигов обратился (точнее, вернулся) к христианству¹², о чем его друг Е. Сперанский писал так: «Духовное потрясение, которое испытал Владимир Васильевич, и путь к спасению, избранный им, невольно вызывают в памяти Ф. М. Достоевского. Испытания, выпавшие на долю обоих, по внешним и внутренним признакам совпадают, кажутся родственными. Только признаки эти у Владимира Васильевича, как и у других людей нашего времени в подобных обстоятельствах, сильно ужесточены. Не знаю, может быть, я не имею права делать здесь какие-то выводы, но, по моим наблюдениям, именно на этот период времени приходится решительный поворот Владимира Васильевича к религии: христианству, русскому православию. Вначале, по выходу его из мест заключения, этот поворот не был так заметен, как в последующие годы. Просто при наших встречах, когда он наезжал в Москву из своих Петушков, я стал чувствовать в нем нечто новое, какой-то твердый духовный стержень»¹³. Новый духовный стержень со временем стал проявляться и в искусстве В. Стерлигова. После участия в Великой отечественной войне и эвакуации в Алма-Ате, по возвращении в Ленинград (на тот момент потеряв друзей-чинарей Д. Хармса и А. Введенского), в 1950-х Стерлигов уже работает с традиционными христианскими сюжетами, создает «Евангельский цикл», цикл «Ангелы», христианские рассказы-притчи в обэриутском ключе. А 17 апреля 1960 г., работая на Крестовском острове в Ленинграде, художник открывает «чашу-купол». Вот как вдохновенно он описывал это в статье, которую хотел разместить в журнале «Мурзилка», обращаясь к будущим поколениям: «...Человек и небо. Небо с облаками и без облаков. Жизнь облаков. Совершенные законы. У Морских дубков вышел к берегу Маркизовой лужи. В небе возникли облака и выстраивали удивительные сооружения. Эти сооружения указывали на возможность удивительных воплощений. Видел я чашу, стоящую на горизонте (повсюду расставлены чаши). Они стояли открытыми, и сверху они закрывали землю. Между ними были видны осколки бесчисленных чаш, как бы начало их возникновений. И я подумал – какая великолепная наглядная картина, выстроить нам на земле здание, похожее на небо, здания, которым научило нас небо. В 1960 году я в первый раз увидел эти чаши в небе»¹⁴. В 1960-х появляются и работы, изображающие чашно-купольное небо и облака на нем.

¹¹ Характерно, что Я. Друскин обращал внимание, что слово «чинари» происходит от слова «чин» или духовный ранг.

¹² Религиозность Стерлигов унаследовал от матери, его тетя была настоятельницей Серафимо-Дивеевского подворья в Старом Петергофе.

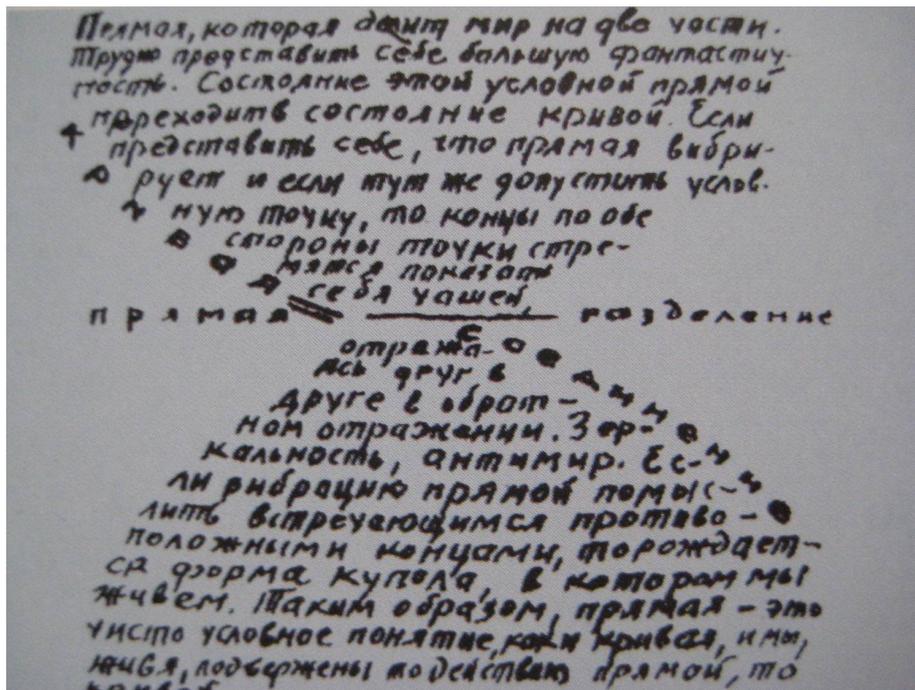
¹³ Дух дышит, где хочет. Владимир Васильевич Стерлигов, 1904-1973 [Текст] : Выставка произведений. Каталог. Статьи. Воспоминания / Гос. Русский музей ; [автор вступ. ст. и сост. Е. Ф. Ковтун ; сост. Л. Н. Вострецова]. – СПб.: «Музеум», 1995. – С.17-18.

¹⁴ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. — Ч. 2. — Владимир Стерлигов. Татьяна Глебова. — С.67.

2. Прямо-кривая как пространственный алгоритм.

Однако просто «увидеть», получить откровение, В. Стерлигову было недостаточно. Как и авангардистам 1920-х гг., ему было необходимо теоретическое осмысление. «Я учился у Малевича и после Квадрата я поставил Чашу», – скажет художник впоследствии¹⁵. В. Стерлигов продолжает мыслить свое искусство в перспективе теории прибавочного элемента К. Малевича и свое открытие называет новым прибавочным элементом «прямо-кривой». «Прямо-кривая» становится определяющим в его собственном «чашно-купольном сознании», которое Стерлигов развивает до своей смерти в 1973 г. и благодаря которому становится известным.

Объясняя, что такое прямо-кривая, Стерлигов исходит из прямой Малевича. Прямая Малевича – как «Черный квадрат» – показывает вселенную как самодостаточное Ничто, беспредметность, вселенское возбуждение, нуль форм – единый беспредметный абсолют без различий, находящийся в «вечном покое». Стерлигов же приглашает представить *вибрацию* прямой, зафиксировав на ней одну точку. Квадратная прямая, абсолют, самодостаточная вселенная вдруг оживает: концы ее поднимаются вверх – и получается образ двух миров – чаши и ее зеркального отражения, «мира» и «антимира»: «Прямая, которая делит мир на две части. Трудно представить себе большую фантастичность. Состояние этой условной прямой переходит в состояние кривой. Если представить себе, что прямая вибрирует и если тут же допустить услов. ную точку, то концы по обе стороны точки стремятся показать себя чашей, отражаясь друг в друге в обратном отражении. Зеркальность, антимир»¹⁶.



Объяснение прямо-кривой Стерлигова им самим

Мир и антимир по прямой разделены, но по кривой соединяются. Хорошей иллюстрацией этой теории является работа «Кривая проблема №1» (1971 г.). В центре прямой тут изображена точка, от которой вверх и вниз расходятся вибрирующие кривые, образуя чашеподобные фигуры, ограниченные прямоугольником, по верхней и нижней сторонам которого из точек рождаются новые чаши. Верхние чаши в середине прямоугольника выполнены в нежно-розовых оттенках; нижние – в синих. Синие линии кривых, исходящие из синей точки, как-будто приносят цвет из нижней части в ее отражение вверх.

¹⁵ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.71.

¹⁶ Там же, С.87.



В.Стерлигов. Кривая проблема №1. 1970
Холст, масло. 83 x 105.*

К теории двух миров и прямой между ними Стерлигов, по всей видимости, приходит под влиянием Д. Хармса, А. Введенского и Я. Друскина¹⁷. Текст Друскина «Вестники и их разговоры» (1933 г.) заканчивается такими словами: «Вестники знают язык камней. Они достигли равновесия с небольшой погрешностью. Они говорят про *это* и *то*»¹⁸. Небольшая погрешность в равновесии нарушает единство, статику супрематической беспредметности. Откликом на эти размышления Друскина стал текст Хармса «О времени, о пространстве, о существовании» (1930 г.). В нем Хармс отталкивается от идеи, что мир, если он существует, должен восприниматься не как единая и однородная (супрематическая) целостность, статическое равновесие, а как единство частей, одна из которых будет *эта*, а другая – *та*¹⁹. Сама возможность отрицания существования связывает *это* с *тем*, и эту связь Хармс называет «препятствием», демонстрируя свою идею в форме креста (где «пп» - препятствие):

П

—_ЭТО_____ТО_

П

Препятствие в этой теории является своеобразной точкой онуления, однако, в отличие от «нуля» Малевича, оно призвано не упразднить до беспредметности, а *преобразить* предметный мир²⁰.

* Владимир Стерлигов: живопись, графика 1960–1973 [каталог] / Сост. А. В. Повелихина. – СПб: ООО «П.Р.П», 2009. – С.21.

¹⁷ Е. Спицына указывала на идейную преемственность между чинарями-обэриутами и В. Стерлиговым во вступительной статье к журналу «Эксперимент» (2010), считая, что «образы философской и поэтической системы Д. Хармса и А. Введенского», которые не пережили войны», «в сложном сочетании с их ортодоксальной верой [...] были выражены изобразительной формой в более позднее, послевоенное время Владимиром Стерлиговым (Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда... Ч.1. – С.52). Преемственности между К. Малевичем, чинарями-обэриутами и Стерлиговым посвящен раздел книги Е. Андреевой (Андреева Е.Ю. Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Екатерина Андреева; 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: «Изд-во Ивана Лимбаха», 2011. – С.2–70).

¹⁸ Друскин Я.С. Вестники и их разговоры / Я.С. Друскин // Логос: Философско-литературный журнал. – 1993. – №4. Режим доступа: <http://anthropology.rinet.ru/old/4-93/druskin.htm>.

¹⁹ Хармс Д.И. О явлениях и существованиях. – СПб.: «Азбука-классика», 2003. – С.315.

²⁰ Согласно мнению С. Пратт, идеи обэриутов можно считать иконичными вследствие того, что они оправдывали физический мир (который К. Малевич считал фиктивным), стремились к его преобразованному восприятию и обращались к Воплощению Христа, которое является определяющим и в теологии иконы (Pratt Sarah. The Profane Made Sacred. The Theology of the Oberiu Declaration... – P. 175–192). Однако из-за почти полного игнорирования аскетической традиции православия, обращения к теософии, безличностного характера эклектичных философских построений, автор, вслед за Е. Спицыной, скорее считает, что «у обэриутов был ярко выраженный гностический тип сознания ... при внешних формах, свойственных православию» (Спицына Е.С. Стерлигов и обэриуты // Театр. – 1993. – №1. – С. 77).

Прямая, о которой говорит в своей теории Стерлигов, разделяющая «мир» и «антимир» (термины, заимствованные у чинарей) – практически цитата «препятствия» Хармса, так как также служит для разграничения двух миров («того» и «этого») в пространстве: «Как бы ни была проведена прямая в мире, все равно она будет делить его, в воображении, на две части: *то* и *это*, *там* и *тут*, *плюс* и *минус*»²¹. На Хармса Стерлигов ссылается и тогда, когда говорит, что «прямая – это чисто условное понятие, как и кривая, и мы, живя, подвержены то действию прямой, то кривой»²². По мнению Е. Андреевой²³, в текстах «Cisfinitum» (1930 г.), «Третья цисфинитная логика бесконечного небытия» (1930 г.) Хармс говорит об осциляции двух режимов, в которой для него существует мир. Первый, «цисфинитный», – связан с абсолютной конечностью, «прямой». Второй режим – это изнанка цисфинитности – «трансфинитность», то есть бесконечная множественность. Два режима бесконечно сменяют друг друга; «онуляясь» в «препятствии», цисфинитное пространство может выворачиваться в трансфинитное, и наоборот. Если цисфинитность представлена прямой, то ее переход в трансфинитность происходит через превращение ее в кривую и в конце концов в круг, о чем свидетельствует текст «Нуль и ноль» (1931 г.): «Прямая, сломанная в одной точке, образует угол. Но такая прямая, которая ломается одновременно во всех своих точках, называется кривой. Бесконечное количество изменений прямой делает ее совершенной. Кривая не должна быть обязательно бесконечно большой. Она может быть такой, что мы свободно охватим ее взором, и в тоже время она останется непостижимой и бесконечной. Я говорю о замкнутой кривой, в которой скрыто начало и конец. И самая ровная, непостижимая, бесконечная и идеальная замкнутая кривая будет КРУГ»²⁴. Единственное формальное различие между концепциями Д. Хармса и В. Стерлигова здесь – в том, что если для достижения кривой Хармс ломает прямую на всех ее отрезках, превращение прямой в кривую у Стерлигова плавное, гармоничное.

Как и у Хармса, в процессе вибрации прямо-кривая Стерлигова в конце концов также превращается в окружность-сферу. Отражаясь, вибрирующие кривые творят пространство из бесчисленного числа сфер, что напоминает трансфинитный мир Хармса. Если представить себе три соприкасающиеся сферы, между ними получается фигура треугольника, который Стерлигов называет сферическим. Сферический треугольник – своеобразный выход в иной мир, точнее, место, откуда иной мир приходит в мир, проявляясь в цвете, который творит форму пространства²⁵. Сфера, продолженная сферическим треугольником, напоминает луковичный купол русского православного храма: «Если вибрацию прямой помыслить встречающимися противоположными концами, то рождается форма купола, в котором мы живем»²⁶. Отсюда и название «чашно-купольного» искусства и «состояния».

3. Русский космизм, фрактальная геометрия и лента Мебиуса.

Каковы же особенности пространства Стерлигова? В 1960-х годах Стерлигов продолжает мыслить пространство во вселенском, космическом, неевклидовом масштабе, как мыслил его в свое время его учитель К. Малевич. Е. Спицына справедливо считает, что пространственные идеи Стерлигова следует понимать в контексте развития идеи «русского космизма»²⁷, то есть увлечения

²¹ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.87.

²² Там же.

²³ Андреева Е.Ю. Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Екатерина Андреева; 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: «Изд-во Ивана Лимбаха», 2011.

²⁴ Хармс Д.И. О явлениях и существованиях. – СПб.: «Азбука-классика», 2003. – С.306.

²⁵ Стерлигов В. В. О сферическом треугольнике как микро и макром мире / В. В. Стерлигов [сост. машинопис. конспекта Г.Г. Зубков]. – С. 14–16.

²⁶ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.87.

²⁷ Там же, С.48.

Л. Лозовая Пространство Владимира Стерлигова: от супрематизма к чаше-куполу

космосом (как бескрайней Вселенной) в искусстве авангарда 1910-х – 1920-х гг. Интересно, что в 1960-х это увлечение попадает в контекст освоения космоса в советской космонавтике. В ответ на первые полеты Ю. Гагарина Стерлигов пишет, что еще супрематизм «аннулировал любые стенки и ввел космическое пространство»²⁸, и что все современные космические открытия уже были сделаны авангардистами в 1920-х: «Огород Гагарина и мой шар: когда Гагарин скажет о летающих огородах – это печатают. Когда я скажу о летающих шарах (имеется в виду его теория сфер) – смеются илижимают плечами. Вот такая отсталость сознания. Космонавты и Академия. 20-е и 60-е гг., а 40-х не было»²⁹. Риторически он спрашивает: «Неужели Художник не раньше познакомился со Вселенной, чем какой-то космонавт? Можно полететь в космос, ни капельки не ощущая Вселенную. Художник и Вселенная – а как же иначе!!!»³⁰. А. Повелихина в интервью о художнике обоснованно заметила, что «в своих рисунках он уже “летал в космос раньше, чем полетел Гагарин»³¹. Однако, конечно, совсем не космическое пространство, не Вселенная как объект изучения астрофизики, привлекал как авангардистов 1920-х, так и Стерлигова в 1960-х гг. Кривое чашно-купольное пространство интересует Стерлигова прежде всего как переживание бытийной основы жизни человека. В 1964 г. в Москве устанавливается монумент «Покорителям космоса», самый высокий в городе. Парадоксально, что внешне его парабола напоминает кривую, которая является формообразовательной и в чашно-купольном пространстве³². Однако по содержанию эти кривые разные: если для авторов монумента парабола – символ триумфального покорения космоса, для Стерлигова это – выражение онтологической реальности, выраженной в пространстве. Кривую наВДНХ, казалось бы, воспринимают все, но в этом и опасность: ведь по-настоящему важным, по мысли Стерлигова, является восприятие не формы и не явного значения монумента (покорение космоса), но «чашно-купольное состояние», которое может передать его кривая. А воспримут ли его?

Сверой, что теория чашно-купольного криволинейного пространства всеобщая, универсальная, Стерлигов обсуждал ее с некоторыми советскими учеными. В 1950-х он дружил с выдающимся астрономом-астрофизиком Николаем Козыревым, почти ровесником художника, который в 1930-х также был арестован (освобожден в 1946 г.) и также считал себя христианином. Наверное, интерес к божественной природе Вселенной и искривленного пространства-времени соединил астронома и художника. Чтоб удостовериться в соответствиях своих открытий современным научным теориям строения пространства, в 1960-х Стерлигов ходил в Институт Курчатова, причем «сотрудники института были поражены гармоничностью форм во Вселенной, которую им показывал Стерлигов в своих рисунках», – пишет Повелихина³³. Вселенная, представленная как бесконечные касания и рождения самоподобных сфер, напоминала фрактальную геометрию природы, хотя сам термин «фрактальная геометрия» возник позже³⁴. Фрактал означает фигуру, малые части которой в

²⁸ Там же, С.83.

²⁹ Там же, С.126.

³⁰ Там же, С.342.

³¹ И после квадрата я поставил чашу. Владимир Васильевич Стерлигов (1904-1973). Каталог. Статьи. Письма ; [сост. М. Молчанова, Т. Михиенко]. – М.: «Элизиум», 2010. – С.35.

³² Из-за этого сходства художник так восхищается монументом и так связывает его со своим чашно-купольным открытием, что восхищенно пишет: «Вчера, едучи в Алексеевское, снова увидел ее. Царица! Совершенно неважно – безобразная она или красивая. Важно, что она – действие. Действие на всех, действие вокруг. И все, от мала до велика носят ее. После Алексеевского [где Стерлигов посещал богослужение – Л.Л.] я ходил вокруг нее, ходил с полчаса и все время читал Книгу. Нежданно поворачивались огромные страницы Жизни. Я видел, как застывал перед Ней молодой человек, молодая девица, иностранец, торговка, и все, кто спешил мимо, поворачивали к ней голову. И сооружение это не храм! Не универмаг! Не пивная! Она не имеет практического значения. Это – абстрактная идея (окруженная натурализмом в подробностях). С идеей согласились все... Но продолжение? Но вокруг? А что около? В подробностях? В особенностях, свойствах и, главное, - в продолжении? Что дальше?...Я-то знаю! Так и все знают? Как и кривую узнали?» (Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда... Ч. 1. — С.464). Таким образом, для Стерлигова «Царица-кривая», как когда-то «Божественный младенец-квадрат» для Малевича, – это вселенская идея-откровение, которая сильно отличается от фактического памятника историческим реалиям монумента возле «Останкино».

³³ И после квадрата я поставил чашу. Владимир Васильевич Стерлигов (1904-1973). Каталог. Статьи. Письма ; [сост. М. Молчанова, Т. Михиенко]. – М.: «Элизиум», 2010. – С.29.

³⁴ Термин «фрактал» ввел в 1975 г. Б. Мандельброт.

произвольном увеличении подобны ей самой. Интересно, что фракталами теперь признаются множества Кантора, на которые в свое время (правда, через чтение теософа Б. Успенского) ссылался и Д. Хармс в поиске выхода из «цисфинитной» логики в криволинейное «трансфинитное» пространство – таким образом, «фрактальная геометрия» у Стерлигова может быть представлена в связи с размышлениями чинарей. Как мы уже отмечали, в отличие от цисфинитного, предметы в трансфинитном пространстве не исчезают, но претерпевают превращение. Именно так, превращением привычного в непривычное, Стерлигов объясняет суть своих чашно-купольных пейзажей: «Подобная задача возникла сразу, как только я нарисовал внизу чашеобразные кустики. Наверху за линией горизонта должны показаться не кустики, так как линия горизонта в чашном мире – не линия горизонта, а Божественная прямо-кривая как Божественное разделение. Она дает самые далекие контрасты. Я так и решил сделать: поставить наверху что-то из другого мира. И вдруг пошел по пути продолжения кустиков, и именно они оказались из иного мира. И получилось, что старый мир как бы вернулся назад, но стал совсем другим. “Федот, да не тот!” Одни зрители скажут: да, так всегда и было! Другие: нет, совсем другое, такого мы не видели: это интереснее и важнее, чем как в предметном мире. Вывод: А В А, то есть возвращение. А через какой-то контраст, где второе А уже не первое, но через В все же А. Д.И. Хармсом эта чехарда обозначалась: “Арбуз, дыня, арбуз, дыня, арбуз...”³⁵ и т.д.

В природе как примеры фракталов можно назвать облака, снежинки, горы, сети рек, системы кровеносных сосудов. Показательно, что впервые множество самоподобных чаш Стерлигов также увидел именно в облаках. А. Повелихина описала этот опыт так: «Повторение самоподобных и закономерных форм в природе, когда нет цунами, торнадо и других явлений, которые вносят в пространство хаос, все время происходит. Я это видела, когда приехала в Радонеж. Я видела, как облака стоят куполами в течение нескольких секунд. Вот эту структуру и уловил Стерлигов. Она имеет и настоящее, и будущее. Это – фрактальная геометрия природы, которая мало известна у нас, но изучается в западных странах. Структуры и формы невероятные, они многообразны и повторяемы»³⁶. Фрактальные формы угадываются не только в «Облаках» (например, в работе Стерлигова 1968 г.), но и в таких сюжетных работах, как, например, «Пустынник в пещерах» (1971 г.), где чаша как композиционная основа воспроизводится в больших и меньших масштабах в природных формах пещер. И хотя видение Стерлигова было, конечно, художественное, нельзя не отметить, что современные научные открытия он действительно интуитивно ощущал и по-своему использовал.

Особенно Стерлигова интересовала модель пространства, которая отсылала к ленте Мебиуса, о чем свидетельствуют многие его «мебиусные» беспредметные композиции и пейзажи. Стерлигов писал: «Если прямая – разделение мира, а кривая – единение его, то потому, что через кривую является антимир из-за ее *мебиусичности*»³⁷. Лента Мебиуса в обычном Эвклидовом пространстве имеет только одну поверхность. Попасть из одной точки этой поверхности в любую другую можно, не пересекая края. Для Стерлигова это означает, что, не пересекая края, можно невидимо переходить из мира в антимир. Вот мы на внутренней стороне ленты, в мире, а вот уже на внешней, и наоборот. Из-за своей мебиусичности пространство может невидимо «выворачиваться наизнанку»: «Касание трех сфер, образующее сферический треугольник, который является формой касания миров. Это самая экономная упаковка мира. Мы можем выворачивать мир наизнанку. Тогда не будет войн. Вы захотите выстрелить в меня, а я – наизнанку. Все это будет происходить в толще мирового цвета. И вечность всего касается цветом»³⁸.

³⁵ Стерлигов В.В. О форме. 1964–1972 / В. В. Стерлигов, Г. Г. Зубков; сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков. – С.22.

³⁶ И после квадрата я поставил чашу. Владимир Васильевич Стерлигов (1904-1973). Каталог. Статьи. Письма ; [сост. М. Молчанова, Т. Михиенко]. – М.: «Элизиум», 2010. – С.29.

³⁷ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.344.

³⁸ Там же, С.233.

4. Иконичное пространство.

Однако в своих теоретических построениях Стерлигов исходил не только из идей Малевича и Хармса, и не так из современных ему научных открытий, сколько из христианской традиции³⁹. В том же авангардно-христианском ключе в 1960-х Стерлигов создает и небольшие тексты, которые перекликаются с его теорией⁴⁰. Написанные в обэриутской манере, они, тем не менее, в отличие от часто жутких рассказов Хармса, пронизаны ощущением евангельской радости.

Его «мир» и «антимир» в ее свете открываются как миры дольний и горний, между которыми возможно сообщение. Прямая Стерлигова – это не просто супрематическая прямая Малевича, превращающаяся в кривую, и не только линия перехода «цис»- и «трансфинитной» логик, но в первую очередь линия различения небесного и земного, Божественного и человеческого. По кривой же Бог и человек могут вступать в союз, не растворяясь друг в друге. Конечно же, фигура чаши здесь не случайна и не просто декоративна, но глубоко органична и оправдана с богословской точки зрения. Чаша – это чаша Евхаристии: в православной традиции именно она дает возможность человеку соединиться с Богом на земле.

Прообразом этого соединения выступает Боговоплощение, нераздельный и неслиянный (согласно Халкидонскому догмату) союз Бога и человека в личности Христа, о котором свидетельствует православная икона. Л. Успенский суть иконы сформулировал так: «Икона не изображает Божество; она указывает на причастие человека к Божественной жизни»⁴¹. Как подчеркивает К. Шенборн⁴², икона изображает «человеческий лик Божий» (важными тут являются все три слова), личностное единение, союз Бога и человека во Христе и через Него – в Богородице и святых. Икона, таким образом, не упраздняет человека и призывает не к растворению в абсолюте, но к личностному обожению, при котором не нарушается граница между тварным и нетварным. В этом смысле пространственная концепция соединения горнего и дольного миров Стерлигова *иконична* (хотя Стерлигов и не писал икон) – в отличие от концепции Малевича, который не признавал различия между Богом и человеком и, следовательно, не видел возможности их союза, противопоставляя ложный «предмет» и истинную супрематическую беспредметность «Черного квадрата».

В прекрасной работе Стерлигова «Дар дома» (1961 г.) из голубой чаши через черную (супрематическую) прямую, которая разделяет миры, прорываются разноцветные купола церкви, которую держит в руках человеческая фигурка, помещенная в чаше под прямой. Над прямой, также с церковью в руках, изображена еще одна фигурка. На них сверху проливается широкими лучами золотой, божественный свет. Так «кусочек кривой заставляет замолчать все звуки земной возни и прославляет небесную жизнь»⁴³.

Фигура купола в чашно-купольном искусстве также не просто декоративна. В куполе

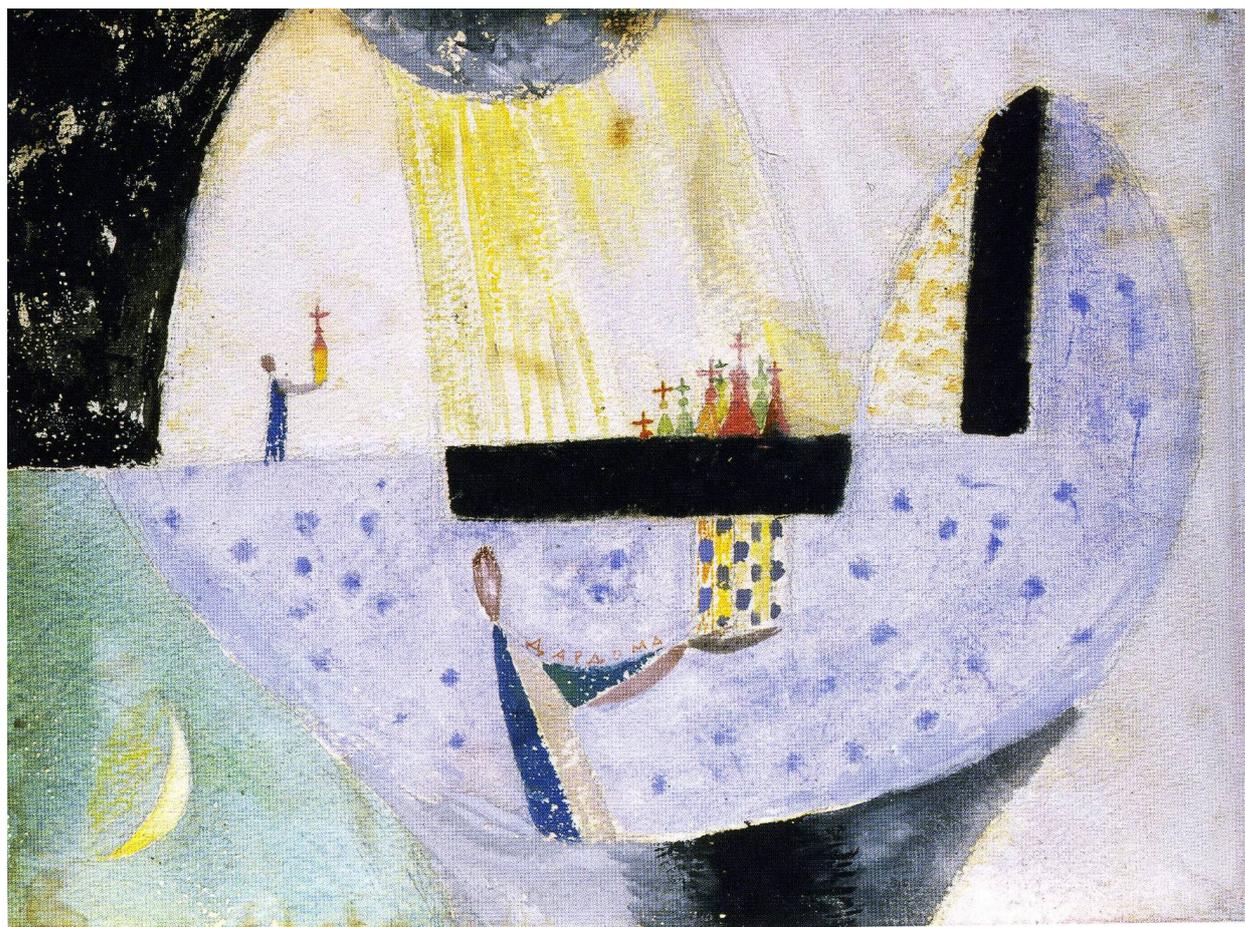
³⁹ Интересно, что импульсом к рождению чашно-купольного сознания была в том числе и лекция М. Алпатова в Москве, на которой известный искусствовед говорил о композиционной организации «Троицы» Андрея Рублева по принципу чаши. На этой лекции побывал молодой художник А. Траугот, с семьей которого общался Стерлигов, и запомнил лекцию на слух. Под влиянием лекции Траугот впервые произнес слово «чаша», рассматривая работы Стерлигова, сделанные на природе еще до 17 апреля 1960 г.: «У Вас везде стоит Чаша», «все строится как чаша»... Владимир Васильевич даже ему сказал: «Стоп, стоп! Повтори!» И стал над ней с тех пор думать. Развивал эту идею. Для него это было открытие» (Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда... Ч. 1. — С.46).

⁴⁰ Стерлигов был в первую очередь художником, но большую часть жизни писал также стихи и прозу. Художественные тексты Стерлигова до 1940-х гг., насколько нам известно, не сохранились. В 1940-х – 1950-х гг. его поэзия колеблется между чинарской амбивалентностью и евангельским Откровением (Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда... Ч. 2. — С.84–105). В конце 1950-х – начале 1960-х он в основном пишет прозу, и в этих коротких текстах-притчах светлый евангельский настрой становится доминирующим. Особенно это касается цикла «Кончился чинарский язык»: рассказов «Спасители», «Велосипедисты», «Божья дверь» и других (Там же, С.7–82).

⁴¹ Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви / Успенский Л. А. – Изд-во западно-европейского экзархата. Московский патриархат, 1989. – С.132.

⁴² Шенборн К. Икона Христа. Богословские основы / Кристоф Шенборн. – Милан-Москва: «Христианская Россия», 1999.

⁴³ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.349.



В. Стерлигов. Дар дома. 1961
Бумага, гуашь, акварель. 17,5 x 23,5

православного храма традиционно изображается Христос-Пантократор. Выбирая купол как форму, в которой пребывает сферический треугольник, Стерлигов подчеркивает, что иной мир, выход в который этим треугольником открывается, оказывается достаточно традиционным, несмотря на непривычный (чинарский) язык, которым художник его описывает. Соединение Божественного и человеческого, иконическое взаимопроникновение одного и другого через Христа становится главной целью чашно-купольного пространства Стерлигова⁴⁴.

Мысль о том, что мебиусичное криволинейное пространство – не абстрактное явление, а что-то, что имеет непосредственное отношение к человеку, более того, спасительно для него, – проходит у Стерлигова красной нитью. Вспомним работу «Дар дома». Черная полоса посередине – это тот самый переход, стиг в ленте Мебиуса, где пространство «выворачивается наизнанку». Но значение имеет не выворачивание само по себе, но то, что через этот переход пробиваются купола церкви, которую держит в руках человек. «Чаша обновляет духовный мир человека, и со всей чистотой выступает нравственная природа таких явлений искусства, как пространство и время»⁴⁵.

* Владимир Стерлигов: живопись, графика 1960–1973 [каталог] / Сост. А. В. Повелихина. – СПб: ООО «П.Р.П», 2009. – 164.

⁴⁴ Д. Хармс и Я. Друскин в «небольшой погрешности» и «препятствии» также усматривали связь с Боговоплощением. Согласно Друскину (1967 г.), у истоков нарушения равновесия стоит Слово-Логос: «Первоначальное Слово нарушило равновесие ничто, создав мир – погрешность ничто перед Богом» (Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Жаккар Ж.-Ф. ; пер. с фр. Ф.А. Перовской. — СПб.: «Академический проект», 1995.— С.145). Прообраз погрешности – «воплощение Бога, крест, то есть момент, когда Бог становится реальным. Как Бог был непознаваем без Христа, так и совершенство без “некоторого несовершенства” непознаваемо» (Там же, С.141). Однако, в отличие от Стерлигова, в философии и поэзии чинарей-обериутов практически не чувствуется той евангельской радости, которая пронизывает творчество Стерлигова, как и нет чувства церковности, важного в чашно-купольном искусстве.

⁴⁵ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.177.



В. Стерлигов. Небо. Созерцание святых. 1972
Бумага, карандаш. 20 x 24*

Мебиусичное пространство чаши-купола – явление, позволяющее проникнуть в мир Божественному, райскому «антимиру» через Христа:

«Просто окружающего пространства нету. Есть Божественное событие. Пространство в искусстве – пребывание во Христе»⁴⁶. Показательной в этом отношении является работа «Небо. Созерцание святых» (1972 г.), где в точках перехода «мира» в «антимир» в мебиусичном пространстве появляются иконописные лики святых.

Стерлигов говорит о «пошатнувшемся пространстве» (такое название имеют и некоторые его работы), что напоминает «некоторое равновесие с небольшой погрешностью» Я. Друскина. Шатается пространство именно для того, чтобы пропустить Божественное, чтобы сделать возможным сообщение миров – как и вибрация прямой. Это происходит вследствие касания двух миров вдоль прямой с мебиусическими свойствами. Касание, по Стерлигову, может быть «большое» (когда сферы взаимопроникают друг в друга) и «малое» (когда только прикасаются). Кривая, вдоль которой происходит касание, продолжается на холсте, и таким образом пространство полотна как бы освобождается для касания с реальным духовным пространством, непосредственно продолжает его, буквально оживляется им. Это – позитивное шатание, сдвиг, благодаря которому в мир приходит Бог.

Опыт попадания в пошатнувшееся пространство позволяет увидеть привычные вещи преображенными. В конце концов, «божественный алогизм» делает возможным состояние, в котором «расстояния могут быть мгновенны, они могут быть чем ближе, тем дальше и, наоборот, чем дальше – тем ближе, они могут быть внезапны и по ожиданности, и по неожиданности. В искусстве они перестают существовать. Все догнало друг друга. Состояние Божеское...»⁴⁷

Необходимо подчеркнуть, что райская пространственность Стерлигова, – это пространственность не без человека: пространство не растворяет личность в себе (как супрематизм Малевича), но является пространством без греха: «Радуются явления пространства, хваля Всевышнего. Хваля Всевышнего, радуются явления пространства и погибает в нем косность отдаленности от Бога. Через грех наш – предметность – цепко держится за власть нечистого. “Пространство”. “Время”. Их совокупность, их цельность обнаруживается в таких явлениях, как Христос. “Сейчас” для каждого “я”»⁴⁸. В вопросе безвесия Стерлигов в определенной мере признает

* Владимир Стерлигов: живопись, графика 1960–1973 [каталог] / Сост. А. В. Повелихина. – СПб: ООО «П.Р.П», 2009. – С.189.

⁴⁶ Там же, С.115.

⁴⁷ Пространство Стерлигова [Текст] : Сб. / кур. Г. Зубков, С. Цвиркунова; авт. ст. Герман М., Карасик И., Гуревич Л. ; пер. с англ. П. Уильямс. – СПб. : [б. и.], 2001. – С.66.

⁴⁸ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.117.

авторитет Малевича как своего предшественника: «В музыке, Веберн, Стравинский, Штокхаузен, в живописи – Малевич и Пикассо уже сделали это»⁴⁹. Однако если супрематическое безвесие как будто постоянно пребывает под угрозой того, что его «элементы» все-таки наберут вес и «завалят» систему (может, именно из-за этого страха Малевич в 1919 г. выставил пустые холсты, а в начале 1920-х гг. и вовсе на время прекратил супрематическую живописную практику, отдавшись теории), тайна пространства Стерлигова – в том, что оно имеет как бы заданную свыше структуру, по линиям которой может двигаться человек: с одной стороны, это – криволинейные очертания чаши и купола, а с другой – христианская духовная основа, которую они символизируют. Безвесие Стерлигова держится на безгрешности, которое имеет исток в пространстве иконы и, кажется, поэтому ничего не опасается. Интересно, что Стерлигов, в отличие от Малевича, подчеркивает не системный, а мистический характер своего безвесия: «Системы пластического безвесия нет. Ощущение безвесия есть присутствие Св. Духа в художнике. Св. Дух – дар. И не по заслугам или поступкам. Не по причинам, а по воле одаряющего. Поэтому смешно говорить о пластическом безвесии как системе. Ее нет как таковой»⁵⁰.

«Вес» каждого из прибавочных элементов в теории прибавочного элемента Малевича, по мнению Стерлигова, также определяется мерой присутствия Святого Духа: так, «треугольник» «купольного бытия имеет совсем другой вес, чем треугольник Возрождения или «призма» Сезанна»⁵¹. Чистое безвесие ощущали Адам и Ева в раю: им была не ведома гравитация. Малевич, согласно Стерлигову, нашел свой «выход за рамки времени и пространства»⁵². Однако если Малевич никогда не связывал безвесие с христианством, то у Стерлигова «вместо микро- и макро-космоса и неизвестной точки его разделения... Сын Божий Иисус Христос предложил твердое основание, точку Себя Самого или начало осознания греха твоего и начало твоего спасения. Видная отсюда твоя внутренняя амплитуда колебания между грехом твоим и возможной для тебя святостью и есть твой микро- и макро-космос»⁵³. Таким образом, безвесие – это не отсутствие поддержки, а опыт полета при условии надежной духовной основы, которая, правда, никак не похожа на привычные представления о надежности в повседневной жизни.

Итак, мы попытались обозначить теорию пространства Стерлигова, проанализировав путь ее становления от метафизики супрематизма К. Малевича через некоторые идеи Д. Хармса и Я. Друскина до «прямо-кривой», структурирующей чашно-купольное пространство. Остановившись на связи (хотя и условной) пространственных идей Стерлигова с некоторыми тенденциями в современной ему науке, особое внимание мы уделили иконичности его концепции. Икона свидетельствует о связи Бога и человека через изображенный на ней Лик и его подобие с Первообразом. У Стерлигова же божественное и человеческое связываются через концепцию *пространства*, что является беспрецедентным в авангарде XX в. Об абстракционизме XX в. выдающийся православный богослов П. Евдокимов писал: «Оно принесло освобождение от всякой предвзятости, оно упразднило украшательскую бутафорию, сокрушило ужас академизма последних веков, победило дурной вкус XIX века»⁵⁴. Это утверждение вполне можно отнести к искусству учителя Стерлигова – К. Малевича. Но «дальше невозможно никакое развитие, ключ к сокровенным связям потерян, разрыв между священной высшей трансцендентностью и человеческой имманентной

⁴⁹ Дух дышит, где хочет. Владимир Васильевич Стерлигов, 1904-1973 [Текст] : Выставка произведений. Каталог. Статьи. Воспоминания / Гос. Русский музей ; [автор вступ. ст. и сост. Е. Ф. Ковтун ; сост. Л. Н. Вострецова]. – СПб.: «Музеум», 1995. – С.37.

⁵⁰ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.135.

⁵¹ Там же, С.136.

⁵² Там же.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Евдокимов П. Н. Искусство иконы: Богословие красоты / Евдокимов П. Н. – Клин: «Христианская жизнь», 2005. — 384 с. Режим доступа: http://uikovcheg.narod.ru/0/nz/St/evdokimov_vsveteicon.html.

Л. Лозовая Пространство Владимира Стерлигова: от супрематизма к чаше-куполу

религиозностью столь велик, что просто невозможно перейти от одного к другому»⁵⁵. Пространство в искусстве Стерлигова как бы создает новые условия для осуществления такого перехода, союза между Богом и человеком, используя язык ленинградского авангарда 1920-х и 30-х гг. «Пошатнувшееся» пространство открывает новые возможности для передачи духовного опыта, парадоксально преодолевая разрыв между авангардом и традицией.

Конечно, описание пространственного безвесия у Стерлигова достаточно герметично в том смысле, что оно совсем не самоочевидно и в значительной степени предполагает веру зрителя в божественные свойства пространства, которую он готов разделить с художником. Ведь точка вибрации прямой в чаше-купольной теории Стерлигова в определенном смысле и есть точка веры. Когда Стерлигов говорит о «пространственности во Христе», он имеет в виду субъективно ощущаемую легкость пребывания в «пространстве, состоящем из веры»⁵⁶, пространстве, которое только через веру может получить свою вневременность и внеориентированность. Да, это пространство появляется в контексте развития пространственных идей художественного авангарда, которые Стерлигов изучал в ГИНХУК'е: «сезанновской полнотой» пространства, «межпространственным пространством в кубизме», полной отменой пространственных ограничений в супрематизме, «некоторым равновесием с небольшой погрешностью» у чинарей. Именно благодаря такой своеобразной предшествующей эволюции в чашно-купольном искусстве «проникает друг в друга само пространство, цвет пространства в цвет пространства, а предмет (старинная бабуся) ничем не отличается от проникновений. Замечаются только проникновения...»⁵⁷ Но по-настоящему постигнуть легкость этого пространства, по мнению художника, может лишь тот, кто верует, что «где Я, там и слуга мой будет» (Ин. 12:26). Это пространство, которое «слугам лишь ведомо; от других сокрыто»⁵⁸, которое открывается «чистым сердцем»⁵⁹.

В стремлении к таинственности, некоей закрытости Стерлигов созвучен ленинградскому авангарду с его метафизической направленностью. Но обращение к христианской традиции все же делает понятными многие его идеи. Думается, что пространство, которое стремился показать в своем искусстве Стерлигов, лучше всего описал В. Библихин, ссылаясь на св. Иоанна Кронштадского: «Иоанн Кронштадский молился: “Господи, дай мне пространство”. Не для захвата, не для самоутверждения и не для самоуничтожения – а для истины и радости»⁶⁰. Видение и ощущение этого пространства, по Стерлигову, достигается лишь духовным самоочищением, которое является ключевой идеей его эстетики в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е.Ю. Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Екатерина Андреева; 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: «Изд-во Ивана Лимбаха», 2011. – 584 с.
2. Друскин Я.С. Вестники и их разговоры / Я.С. Друскин // Логос: Философско-литературный журнал. – 1993. – №4. Режим доступа: <http://anthropology.rinet.ru/old/4-93/druskin.htm>.
3. Дух дышит, где хочет. Владимир Васильевич Стерлигов, 1904-1973 [Текст] : Выставка произведений. Каталог. Статьи. Воспоминания / Гос. Русский музей ; [автор вступ. ст. и сост. Е. Ф. Ковтун ; сост. Л. Н. Вострцова]. – СПб.: «Музеум», 1995. – 132 с.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.154.

⁵⁷ Там же, С.341–342.

⁵⁸ Там же, С.119.

⁵⁹ Там же, С.143.

⁶⁰ Малевич К.С. Собрание сочинений: в 5 т. / Казимир Малевич ; [сост., публ., вступ. и закл. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских]. – М. : «Гилея», 1995–2004. – Т. 1 : Статьи, манифесты, теоретические сочинения и др. работы. 1913—1929 [общ. ред., вступ. ст., сост., подг. текстов и комм. А. С. Шатских; разд. «Статьи в газете „Анархия“ (1918)» — публ., сост., подг. текста А. Д. Сарабянова] – 1995.

4. Евдокимов П. Н. Искусство иконы: Богословие красоты / Евдокимов П. Н. – Клин: «Христианская жизнь», 2005. – 384 с. Режим доступа: http://uikovcheg.narod.ru/0/nz/St/evdokimov_vsveteicon.html.
5. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Жаккар Ж.-Ф.; пер. с фр. Ф.А. Перовской. – СПб.: «Академический проект», 1995. – 471 с.
6. И после квадрата я поставил чашу. Владимир Васильевич Стерлигов (1904-1973). Каталог. Статьи. Письма ; [сост. М. Молчанова, Т. Михиенко]. – М.: «Элизиум», 2010. – 336 с.
7. Качалин Виктор. Владимир Бибахин и его свобода / Православие и мир: Ежедневное Интернет-СМИ. – 20.12.2012. Режим доступа: <http://www.ppravmir.ru/vladimir-bibixin-i-ego-svoboda/>.
8. Малевич К.С. Собрание сочинений: в 5 т. / Казимир Малевич ; [сост., публ., вступ. и закл. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских]. – М.: «Гилея», 1995–2004. – Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и др. работы. 1913–1929 [общ. ред., вступ. ст., сост., подг. текстов и комм. А. С. Шатских; разд. «Статьи в газете „Анархия“ (1918)» – публ., сост., подг. текста А. Д. Сарабьянова] – 1995. – 394 с.
9. Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. / Казимир Малевич ; [сост., публ., вступ. и закл. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских]. – М.: «Гилея», 1995–2004. – Т. 3: Супрематизм; Мир как беспредметность, или Вечный покой. С прилож. писем К. Малевича к М. О. Гершензону. 1918–1924 [сост., публ., вступ. ст., подг. текста, комм. и примеч. А. С. Шатских]. – 2000. – 390 с.
10. Малевич. К.С. Супрематическое зеркало / К. Малевич. Чёрный квадрат. – СПб.: «Азбука», «Азбука-Аттикус», 2012. – 288 с. Режим доступа: <http://kazimirmalevich.ru/bsp17>.
11. Пространство Стерлигова [Текст] : Сб. / кур. Г. Зубков, С. Цвиркунова; авт. ст. Герман М., Карасик И., Гуревич Л. ; пер. с англ. П. Уильямс. – СПб.: [б. и.], 2001. – 207 с.
12. Смолянская Н.В. Малевич: радикальный романтизм. [Доклад с Третьей летней школы Российской Антропологической Школы РГГУ (июнь 2005 г.)]. Режим доступа: <http://www.polit.ru/article/2005/07/22/smoljanskaja/1347079970000/>.
13. Спицына Е.С. Стерлигов и обэриуты / Е. С. Спицына // Театр. – 1993. – №1. – С. 96–100.
14. Стерлигов В.В. О форме. 1964–1972 / В. В. Стерлигов, Г. Г. Зубков; сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков. – С. 19–33.
15. Стерлигов В. В. О сферическом треугольнике как микро и макромире / В. В. Стерлигов [сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков]. – С. 14–16.
16. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви / Успенский Л. А. – Изд-во западно-европейского экзархата. Московский патриархат, 1989. – 475 с.
17. Хармс Д.И. О явлениях и существованиях. – СПб.: «Азбука-классика», 2003. – 384 с.
18. Шенборн К. Икона Христа. Богословские основы / Кристоф Шенборн. – Милан-Москва: «Христианская Россия», 1999. – 231 с.
19. Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. – LA, USA. – 2010. – № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – 495 с.
20. Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. – LA, USA. – 2010. – № 16. В 2-х ч. – Ч. 2. – Владимир Стерлигов. Татьяна Глебова. – 514 с.
21. Pratt Sarah. The Prophane Made Sacred. The Theology of the Oberiu Declaration / Sarah Pratt / Laboratory of Dreams : The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment [ed. John E. Bowlt, Olga Matich]. – Stanford: Stanford University Press, 1999. – P. 175–192.