

Екатерина Андреева

**МАГИЯ ГОРИЗОНТА.
ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА –
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА 1950–1980-х годов**

16 октября 1930 года Даниил Хармс написал пародийный математический трактат под названием «Cisfinitum. Письмо к Леониду Савельевичу Липавскому. Падение ствола». Леонид Липавский – автор «Теории слов», которые возникают в результате поворотов, когда к основе из согласных и гласных Ы и Е присоединяются, а затем и отсоединяются буквы. Придуманное Хармсом понятие «цисфинитум», следовательно, имеет отношение к процессу порождения форм. Хармс устанавливает разделение на творческую и нетворческую науку: творческая наука – это искусство, нетворческая – логическое рассуждение. «Если творческой науке придется иметь дело с понятиями количеств <...> скромно замечу, – пишет Хармс, – что новая система счисления будет нулевая и область ее исследования будет Cisfinitum»¹. В 1931 году Хармс включил этот трактат шестым номером в рукописный сборник прозаических и поэтических текстов 1927–1931 годов, посвященных исследованию «нуля форм», если говорить языком Малевича. Понятие «цисфинитум», как я надеюсь показать, определяет пространство около нуля более конкретно, чем супрематические произведения Малевича. Пока же отметим связку искусства создания форм со знанием о нуле и с алогическим мышлением.

Автор книги «Даниил Хармс и конец русского авангарда» Жан-Филипп Жаккар находит в «цисфинитной пустоте» первозданное, или «нулевой уровень творения» и фиксирует «конвергенцию» Малевича и Хармса. Он полагает, что «следует рассматривать творчество Хармса не как неудавшуюся попытку выразить невыразимое, <...> но как успешную попытку выразить ограниченность и невозможность этого предприятия»². Если

¹ Хармс Д.И. Полное собрание сочинений. Т. 2: Проза и сценки. Драматические произведения / Сост., подготовка текста и прим. В.Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 1997. С. 312.

² Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. С. 256.



Марк Петров
Торс в черном платье
1955
Картон, масло
Собрание семьи
художника

цисфинитное – это область исследования «нуля форм», то Хармс и Малевич действительно сходятся, однако возникает вопрос, зачем было Хармсу избрывать свое слово для обозначения прохода через ноль, зачем умножать сущности?

В том же 1930 году Хармс написал стихотворения «Третья цисфинитная логика бесконечного небытия» и «Звонить-лететь (Третья цисфинитная логика)». В первом из них он говорит о неуклонном убывании времени («Вот час всегда только был, а теперь / только полчаса <...> Нет все части часа всегда только были, а теперь их нет»). В конце же стихотворения происходит колебательная смена двух режимов: «Вот час всегда только был. / Вот час всегда теперь быть».

Первый режим ведет к абсолютной конечности, второй – алогически – из режима убывающего времени позволяет выйти в режим бесконечности – «всегда только быть». Отметим, что Хармс пользуется для обозначения режима бесконечности инфинитивом, но исчерпывается ли значение слова «цисфинитный» представлениями об изначальном? Очевидно, что «цисфинитное» – это парный термин к «трансфинитному». Слово «трансфинитный», или бесконечный, восходит к трансфинитным множествам Георга Кантора. А из гимназической латыни Хармс несомненно помнил о цис- и трансальпийских галлах – все ведь учили латынь по «Запискам о Галльской войне» Юлия Цезаря. В этом случае смысл слова «цисфинитный» проясняется топологически: речь идет не о «первозданном», а о находящемся по эту, нашу, сторону предела-горизонта, за которым находится бесконечное-трансфинитное. Тогда и конвергенция трансфинитного и цисфинитного обретает особый смысл преобразования: бесконечное, или трансфинитное пространство Малевича может выворачиваться в цисфинитное пространство Хармса, и процесс этот не только реверсивный, но и обратимый. Об этом процессе второе упомянутое стихотворение «Звонить-лететь»: в нем открыты перспективы свободных перемещений людей, животных, предметов, частиц времени и звуковая связь «МЫ» и «ТАМ», когда действие совершаем мы тут, а звон слышится ТАМ. Ничтожение или обнуление до *Cisfinitum* может оказаться «потусторонним» расширением нашего пространства и времени.

С помощью понятия «цисфинитное» Хармс создает горизонт событий – преобразований нашего конечного пространства в бесконечности прошлого и будущего. Эти преобразования возможны именно благодаря алогизму «цисфинитного». Сравнительному смысло- и миропорождению в человеческой логике и в бессмыслице посвящен предшествующий «Цисфинитуму» пятый текст сборника под названием «Мыр» от 30 мая 1930 года. Автор видит мир по частям:

«Я говорил: Я тоже часть трех поворотов.
Части отвечали: Мы же маленькие точки.

И вдруг я перестал видеть их, а потом и другие части.
И я испугался, что рухнет мир.

Но тут я понял, что я не вижу частей по отдельности,
а вижу все зараз. Сначала я думал, что это НИЧТО. Но потом
понял, что это мир, а то, что я видел раньше, был не мир.

И я всегда знал, что такое мир, но что я видел раньше, я не
знаю и сейчас. <...>

Но только я понял, что я вижу мир, как я перестал его ви-
деть. Я испугался, думая, что мир рухнул. Но пока я так ду-
мал, я понял, что если бы рухнул мир, то я бы так уже не ду-
мал. И я смотрел, ища мир, но не находил его.

А потом и смотреть стало некуда.

Тогда я понял, что покуда было куда смотреть – вокруг меня был мир. А теперь его
нет. Есть только я. А потом я понял, что я и есть мир.

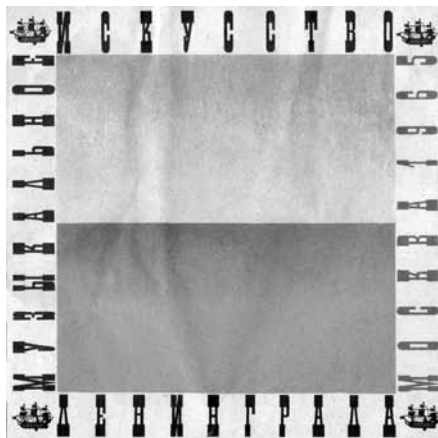
Но мир это не я.

Хотя, в то же время, я мир. <...>

И больше я ничего не думал»¹.

Путь бессмыслицы сводит мир в точки (по Делёзу – сингулярности – точки, где не действуют никакие законы), из которых собирает «Все» в мире «Ничто». Отмечу, что техника созерцания, когда видишь «все зараз», буквально совпадает с описанием приемов «расширенного смотрения», которые практиковал Михаил Матюшин, стремясь перейти от видения отдельных предметов к восприятию среды в целом. Комментируя «Мыр», Валерий Сажин указывает на «гностические увлечения Хармса», «поскольку именно гностикам была свойственна такая двойственность взгляда “в истине” и “в мире”»: когда видишь в мире – я и мир это разное, когда видишь в истине – я это мир, а мир – это я»².

Днем раньше «Мыр» Хармс написал стихотворение «Нетеперь», которое можно рассматривать как топологию «Мыр», пребывающего во времени «Нетеперь». Хармс в последней строке этого стихотворения образует восьмиконечную фигуру (вспоминается «звезда бессмыслицы» Введенского): «Где же теперь? Теперь тут, а теперь там, а теперь тут, / а теперь тут и там. / Это быть то. / Тут быть там. / Это, то, тут, там, быть Я, Мы, Бог»³. Хармс словно бы проверяет пространство стихотворения, подоб-



Марк Петров
Конверт для
пластинок
«Музыкальное
искусство
Ленинграда». 1965

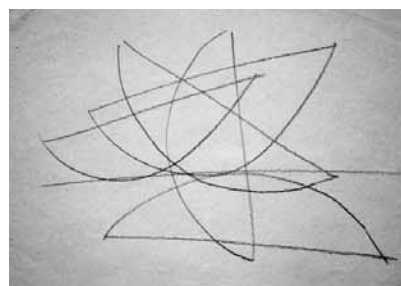
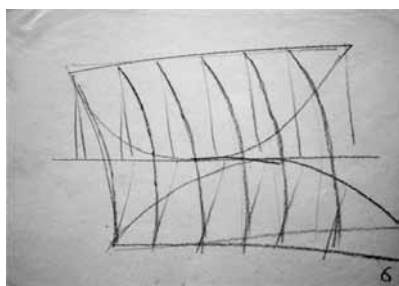
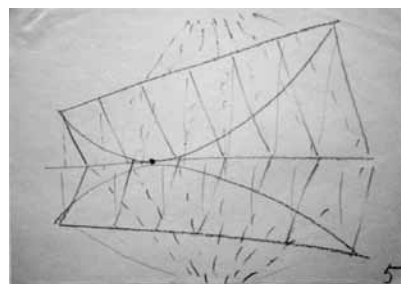
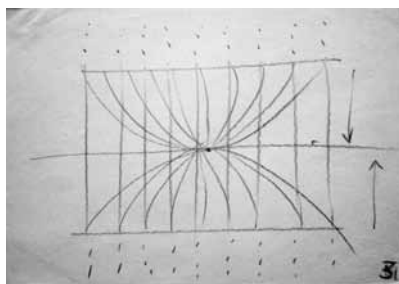
Марк Петров
Воспоминания
о будущем. 1968–1989
Оргалит, смешанная
техника
Собрание семьи
художника



¹ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 308–309.

² Там же. С. 472. Сажин здесь ссылается на исследование Марианны Казимировны Трофимовой «Гностицизм как историко-культурная проблема в свете коптских текстов из Наг-Хаммади» (Aequinox. М., 1993. С. 184 и далее).

³ Хармс Д.И. Полное собрание сочинений. Т. 1: Стихотворения, переводы. С. 127–128.



Владимир Стерлигов
Из серии
«Объяснительные
рисунки». 1962
Собрание
Е.С. Спицовой

но простукиванию стен камеры, местоимениями, смысл которых является переменным. Временной и пространственный режимы «Нетеперь» и «Мыр» соответствуют «Третьей цисфинитной логике бесконечного небытия» и «Звонить-лететь» – это колебательные режимы перехода из трансфинитного в цисфинитное и обратно через ноль форм.

Замысел Хармса состоит в том, чтобы открыть идею совершенства в цисфинитной пустоте. Он осуществляется в седьмом тексте «Ноль и ноль», написанном 9–10 июля 1931 года. Здесь Хармс вводит различие нуля и ноля, ведь символ ноля – круг. «Предполагаю и даже беру на себя смелость утверждать, что учение о бесконечном будет учением о ноле <...> Должен сказать, что даже наш вымышленный солярный ряд (то есть ряд простых чисел. – Е.А.), если он хочет отвечать действительности, должен перестать быть прямой, он должен искривиться. Идеальным искривлением будет равномерное и постоянное и при бесконечном продолжении солярный ряд превратится в круг»¹. В последнем тексте цикла под названием «О круге» (17 июля 1931 года) идеальную форму, совершенство круга Хармс определяет апофатически. Ему важен смысл не столько неопределимости (по Жаккару), сколько неисчерпаемости совершенства: «Так создано в природе, что чем менее заметны законы образования, тем совершеннее вещь. И еще создано в природе так, что чем более недоступна охвату вещь, тем она совершеннее <...> Если бы оказалась вещь, изученная до конца, то она перестала бы быть совершенной, ибо совершенно только то, что конца не имеет, то есть бесконечно»². Понять слова

¹ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 313.

² Там же. С. 314.



Хармса об алогическом движении к истине проще всего на примере того, как он прямую преобразует в кривую и далее – в круг: «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 то же время она остается непостижимой и бесконечной»¹.

Анализируя смыслы философского сборника и стихов Хармса, можно вычленил две пары оппозиций: Хармс за качественные числа ноль и единицу, против количественных множеств; он за кривую и круг, против прямых. Последнее обстоятельство делает полную «конвергенцию» с Малевичем мало вероятной. Кроме того, апологии кривых и ноля позволяют противопоставить Хармса советским авангардистам-технократам. Очевидна близость Хармса идеям Матюшина о перманентной свободной динамике формы и цвета (в частности, представлениям о том, что квадрат имеет тенденцию в зрительном восприятии становиться кругом через вогнутую форму, а круг – превращаться в ромб с прямыми углами, которые изложила в своей лекции «О дополнительной форме» Мария Эндер 15 декабря 1927 года). Очевидно, что алогизм Хармса близок органической концепции авангарда и неслучайно именно благодаря Хармсу, вероятно, в пересказе Якова Друскина метафизика органики раскрылась в 1960-е в творчестве Владимира Стерлигова – в новом открытии алогического горизонта событий.

В записях 1964–1965 годов Стерлигов так описывает процесс рождения своего чашно-купольного пространства: «Когда я провел прямую,

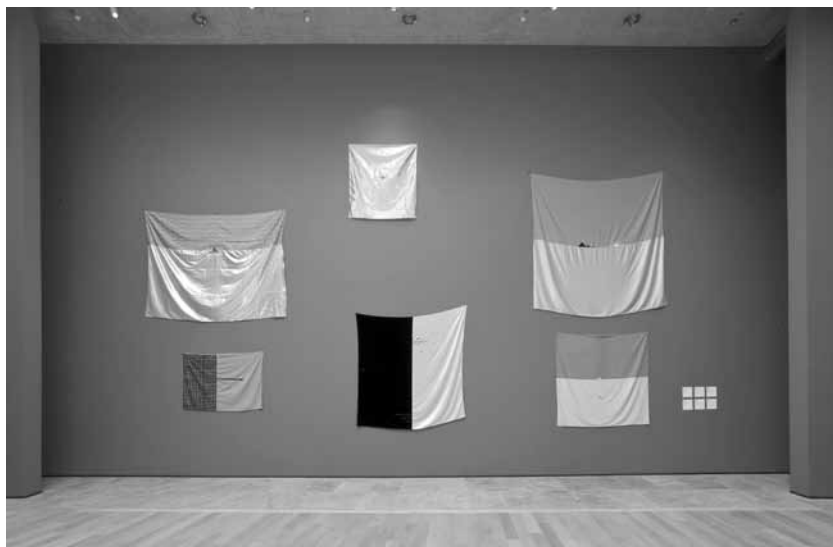
Вадим Овчинников
Символы. 1991
Оргалит, масло
Собрание Геннадия
Плискина

¹ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 315.

которая совпала с горизонтом, то внутри у меня возникло следующее: необходимость выбора одной из двух возможностей. <...> Линия горизонта в чашном мире не линия горизонта, но Божественная Прямо-кривая как Божественное разделение. Она дает возможность сопоставить 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 и оказались из иного мира. И получилось, что старый мир как бы вернулся назад, но стал совсем другим. “Федот, да не тот!” <...> 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...” и так далее¹. Итак, Стерлигов не только свидетельствует о получении импульса из юродской мантры Хармса «арбуз, дыня», но и еще раз убеждает в правильности понимания «цисфинитного» Хармсом в динамической связи с «трансфинитным», в запуске взаимообращения обоих миров через горизонт.

В неофициальном искусстве Ленинграда второй половины XX века эта символическая традиция порождает цепь значительных образов, хотя создавшие их художники не образуют последовательность учителей и учеников. Речь, таким образом, идет об объективном проявлении гения места. Промграфик Марк Петров, один из создателей ленинградского стиля 1960-х, минималистично оставляет горизонт пустым как резерв свободного пространства, особенно ощутимый для производителя идеологического дизайна. Композиция сделанного им в 1965 году конверта для пластинки «Музыкальное искусство Ленинграда» возвращает геометрию Малевича в ленинградский морской пейзаж. Петров в конце 1960-х стал последователем Дандарона. В 1968-м он пишет политическую картину «Воспоминания о будущем» – образ вертикального разделения. В правой части композиции красный советский закат гаснет и наступает льдистое сияние, исходящее сонмом жертв – мужских и женских лиц, среди которых различимо лицо жены Петрова, художницы Иоанны Куней. Эти же персонажи в живописи Петрова встречаются в композиции «Зоопарк» (тоже 1968 года), где в пространство картины на равных с изображениями жены и друзей входят экзотические для Севера носорог, жираф и слон. Именно эти животные (с заменой носорога на единорога) присутствуют на левой створке триптиха Босха «Сад наслаждений» в сцене божественного соединения Адама и Евы. В искусстве Петрова нет формальной границы между абстракцией и фигуративностью, как и у Стерлигова. Но Петров, в отличие от всегда небесного Стерлигова, акцентирует присутствие человеческого – мужского и женского – в божественном. В мире его горизонтов воплощаются познающиеся друг через друга любовь и смерть.

¹ См. публикацию записей Стерлигова 1964–1965 годов, подготовленную Е.С. Спицыной: Шестнадцать пятниц. Вторая волна русского авангарда // *Experiment / Эксперимент*. (Л.А.), 2010. № 16 (2). С. 87–88. Более подробно о понимании Хармсом Малевича см.: *Андреева Е.Ю.* Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. С. 3–70.



Художник стремится удержаться в абстрактной строгости линий, в аскетической отстраненности, чтобы удержать сам феномен: летучее тело события. Об этом одна из самых сильных его работ – написанный в 1955 году портрет Иоанны Куней «Торс в черном платье». Зритель этой композиции осознает себя в присутствии бесконечной транзитивности. Мы наблюдаем непрерывную трансформацию торса в пейзаж летейских вод и вечного небосклона, сменяющийся новым рождением тела из неодушевленных, казалось бы, черной и белой красок на куске картона 25 на 24 сантиметра. Великий ленинградский абстракционист Евгений Михнов-Войтенко так же представлял «Грань, где Небо соприкасается с Землей» – одновременно и умозрительно, и телесно, то есть жертвенно. Самопорождение мира происходит из первоначальной горизонтали, и человек растворяется в сиянии творения: «Без названия», 1972; «Руки», 1974; «Горизонталы», 1970-е. Как видим, горизонт у Михнова – такой же сакральный личный символ смерти и вечной жизни.

Вадим Овчинников, родившийся в 1951-м художник трансавангардного поколения, приехал в Ленинград из степей Казахстана. Он также легко переходил из абстрактной живописи в фигуративную. В картине «Символы» (1991) он создает нотную запись, акустическую карту глубин и высот мироздания, где силуэты акул, растений, символы кочевых жилищ, храмов и гробниц, знаки солнца располагаются словно на линиях-горизонтах нотного стана. Эта композиционная схема восходит к изображениям на шаманских бубнах, которые символически представляли путешествие по трем мирам. Тимур Новиков, товарищ Овчинникова, лидер искусства 1980–1990-х, переосмыслил основное понятие постмодернистской эстетики – апроприацию, превратив материал массового производства в материю трансфинитного образа. Так, в композиции «Дон Кихот встречает красное солнце» из серии «Горизонты» пейзаж Ламанчи – это

Экспозиция
«Горизонтов»
Тимура Новикова
на «Манифесте»-10.
2014
Государственный
Эрмитаж, Главный
штаб
Куратор – Екатерина
Андреева

кухонная полосатая клеенка. Главным действующим элементом в «Горизонтах», наподобие сцепляющего цвета у Матюшина, является «знаковая перспектива», связывающая трафаретные символы-иконки с орнаментом и текстурой тканей в картину мира по горизонту шва. Новиков превращает символ горизонта в универсальный образ новейшей вселенной, сочетающей динамику изменчивости и всеполноту бытия. Как и Овчинников, Новиков начинает с алфавита символов. Но если у Овчинникова символы-пиктограммы внедрены в слои полуабстрактной живописи и приходят к нам как знаки древнего палимпсеста – «знаки сокрытия», если говорить словами Матюшина, то Новиков своей ясной композиционной геометрией снимает драматизм временного и пространственного противоборства. «Горизонты» Новикова представляют и современность («Красный переход»), и древность («Одиссея»), основные области человеческой деятельности (экспозиция «Манифесты»: «Аральское море», «Лебеди», стена о технике, стена о сторонах света). Новиков предвосхищает универсальный язык новейшей компьютерной графики, взяв за основу своих визуальных символов-горизонтов дорожные знаки и таблички-указатели вокзалов или аэропортов. Но нейтральному стилю международного анимационного транслита он возвращает соприродность архаического и детского языков. Предчувствуя неизбежную техногенную революцию, в которой язык будет автоматически упрощен до знака и главную роль ретрансляторов-коммуникаторов возьмут на себя разнообразные типы экранов, Новиков сделал формульным язык живописи и саму ее плоскость – почти невесомой, портативной, ради того, чтобы отправить «органическую» картину мира с ее основными значениями и гармоничной размерностью в инобытие техногенной реальности.

Художественная практика на линиях горизонтов в 1950–1980-е годы позволяла жить вне ограничительных регламентов советского общества, алогично пребывая в универсальной связи с мировой культурой и авангардом. Словно бы отвечающие друг другу произведения художников, разделенных поколениями, свидетельствуют о наличии объективной жизни самой художественной традиции и самой художественной формы. И жизнь эта осуществляется в непрерывном переходе из цисфинитного в трансфинитное и обратно по модели Даниила Хармса.