

Лозова Л. Я.

## ХУДОЖНЯ ТЕОРІЯ В. СТЕРЛІГОВА НА ТЛІ ФІЛОСОФСЬКИХ ІДЕЙ ЧИНАРІВ-ОБЕРІУТІВ

У цій статті розглянуто зв'язок «чашно-купольної» теорії лєнінградського художника Володимира Стерлігова (1904–1973), яка постала у 1960-х рр., з філософськими ідеями «чинарів-оберіутів» – а особливо поета Даниїла Хармса (1905–1942) та філософа Якова Друскіна (1902–1980), – які у 1930-х рр. значною мірою розвинули і трансформували ідеї вчителя В. Стерлігова художника К. Малевича (1878–1935).

**Ключові слова:** В. Стерлігов, Д. Хармс, Я. Друскін, чинарі, оберіути, чашно-купольне мистецтво.

*Ты жив, Даниил Иванович. Ты где-то. Кто сказал, что ты умер?  
Конечно, ты еще придешь, и мы скажем друг другу:*

*– Даниил Иванович!*

*– Иван Данилович!*

*Как мы будем рады!*

*А потом:*

*– Вы помните?*

*Когда люди долго не видят друг друга, они спрашивают так.*

В. Стерлігов, 1942 р.

Зв'язок між Володимиром Стерліговим та чинарями-оберіутами був настільки визначний, що біографічна стаття І. Стерлігової у найбільшому каталозі робіт В. Стерлігова, який вийшов у 2009 р., так і називається: «Життя Володимира Стерлігова, художника і оберіута» [2, с. 235–295]. Стерлігов був передовсім художником; чинарі-оберіути – поетами та філософами. Однак інтермедіальність художнього авангарду, з якого вийшли і Стерлігов, і оберіути в Ленінграді 1920-х, духовна близькість і просто дружба між цими людьми сприяла взаємопроникненню ідей у їхній творчості до такої міри, що, на нашу думку, можна говорити про спадкоємність між ідеями Д. Хармса, О. Введенського, Я. Друскіна наприкінці 1920-х – 1930-х та «чашно-купольним» мистецтвом Стерлігова у 1960-х.

При цьому не слід забувати про те, що Стерлігов сам писав вірші та прозу в «оберіутській» манері, а також про інтерес як чинарів-оберіутів, так і Стерлігова до духовних питань, який їх значною мірою зближував. О. Спіцина перелічує характерні риси світогляду Стерлігова, які ріднять його з «чинарями-оберіутами». Це «дзеркальність» та «зворотність» світу; «відсутність верху й низу – їх взаємна оберненість»; «пряма зворотність і – як контраст до цього – закони незбіжної зворотності»; «колір світу й не-світу», «анти-колір»; «одночасне буття найдалшого і найближчого, далеке-близьке»; «простір, що вивертається», «кінець кольору при невиди-

мому початку», «простір, що похитнувся» [10, с. 76]. Всі ці риси, на думку Спіциної, поєднує «принцип алогізму», яким керувалися К. Малевич – вчитель Стерлігова, чинарі-оберіути, а також і сам Стерлігов; початок же цього мистецького алогізму художниця Т. Глебова, дружина Стерлігова, як і О. Спіцина, бачать в «алогізмі та протиріччі» релігії [10, с. 78]. Однак, декларуючи таку думку, Спіцина практично ніяк не розвиває її. Мета цієї статті – заповнити цю прогалину: на основі теоретичних текстів В. Стерлігова, Я. Друскіна та Д. Хармса проаналізувати, що і як саме пов'язувало «чашно-купольну» теорію з чинарно-оберіутським авангардом. Це допоможе повнішому осмисленню філософських засад авангардної культури ХХ ст. на радянських теренах.

### Чинарі-оберіути: хто вони?

Отже, хто такі були «чинарі» та «оберіути»? «Чинарі» – неформальна співдружність молодих поетів і філософів у Ленінграді, до якої належали О. Введенський («чинарь – авторитет-бессмыслицы»), Д. Хармс («чинарь-взиральник»), філософ Л. Ліпавський, його дружина Т. Ліпавська, поет М. Олейников, філософ Я. Друскін. Найбільш емку характеристику «чинарів» запропонував свого часу Друскін: «Слово “чинар” придумане Олександром Івановичем Введенським. Утворене воно, я думаю, від слова “чин”; мається на увазі, звичайно, не

офіційний чин, а духовний ранг» [5]. Зв'язок самоназви «чинарі» з духовними чинниками особливо важливий для нашого дослідження. Чинарі цікавилися питаннями філософії, теології, поезії, обговорювали твори один одного. Як об'єднання «чинарі» з'явилися у 1925 і проіснували (умовно кажучи) до від'їзду Введенського до Харкова у 1936 р.

Назва «оберіути» відсилає до абрєвіатури «ОБЭРИУ», тобто «Об'єднання реального мистецтва», – лівого гуртка письменників та інших культурних діячів у Ленінграді у 1927–1930 рр., який за складом частково збігався з чинарським: до нього входили Д. Хармс, О. Введенський, М. Заболоцький, К. Вагінов, Ю. Владимиров, І. Бахтерев та ін. Спрощено кажучи, головним закликот «оберіутів» на творчій сцені Ленінграда було оновлення, преображення реальності за допомогою нових словесних засобів (гротеск, алогізм, частково «заум»). Специфічний реалізм оберіутів, звичайно, мав на меті відсилання не до радянської повсякденної реальності, а до реальності остаточної, «як вона є», і через це оберіути прекрасно знаходили спільну мову з представниками «метафізичного» художнього авангарду в Державному інституті художньої культури (ДІНХУК), очолюваному К. Малевичем. У 1927 р. Малевич, вчитель і найбільший авторитет Стерлігова, подарував Хармсу, з яким на той час уже склалася традиція співпраці і духовна близькість, свою брошуру «Бога не скинуто. Мистецтво. Церква. Фабрика» з дарчим написом: «Ідіть і зупиняйте прогрес». Не випадково, що саме Хармс у 1935 р. читав вірш-посвяту над труною Малевича.

### Середовище ДІНХУКу

В ДІНХУКу, де панувала атмосфера творчої співпраці – не лише між художниками, а й поетами, письменниками, філософами – познайомився з чинарями-оберіутами і молодий практикант Стерлігов, їхній одноліток, який вступив до цього закладу в останній, 1926-й, рік його існування. Якраз восени 1926 р. Малевич надав Введенському, Хармсу, Олейникову і Вагінову Білий зал ДІНХУКу для репетицій п'єси «Моя мама вся в часах», складеної з творів Хармса і Введенського в театрі «Радікс», що експериментував у сфері «позаемоційного і безсюжетного мистецтва». Відповідальним за музичну частину «Радіксу» став Я. Друскін, з яким Стерлігов спілкувався і після смерті Хармса у 1941 р. і Введенського в 1942 р. до кінця свого життя.

У 1932 р. Стерлігов співпрацював з Хармсом і Введенським у ленінградському «Детгиз» і (дитяча секція Держвидаву): у журналах «Чиж» («Чрезвычайно интересный журнал», виходив з

1928 р.) і «Еж» («Ежедневный журнал», виходив з 1931 р.) ілюстрував їхні дитячі оповіді (там само він публікував й ілюстрував власні твори для дітей). За декілька тижнів до свого арешту в 1935 р. за звинуваченням у контрреволюційній діяльності Стерлігов закінчив писати книжку, якомсь пов'язану з п'єсою Хармса «Єлизавета Бам» (не закінчена) [2, с. 250]. Спілкування з оберіутами тривало і після виходу Стерлігова з табору у 1938 р.

Відомо, що з Хармсом Стерлігов спілкувався у 1941 р., тобто у рік арешту останнього, і переживав, коли його не стало. Про це свідчить проникливий текст «Смерть Данила Івановича» (1942) [14, с. 258–260]. О. Введенський також загинув після арешту у 1941 р. Про їхнє спілкування зі Стерліговим свідчить графічний портрет О. Введенського, виконаний художником, а також офорт на мотив «Елегії» поета-чинаря, що своїми нестійкими діагоналями та тьмяним тлом влучно передає настрій поеми: «На смерть, на смерть держи равнение певец и всадник бедный». З Друскіним Стерлігов зблизився після війни і дружив до самої смерті, що засвідчує їхнє листування, а також «Щоденники» Друскіна.

Наша гіпотеза полягає в тому, що Стерлігов, продовжуючи у 1960-х розвивати «теорію додаткового елемента», розроблену Малевичем у ДІНХУКу в 1920-х, у 1960-х прийшов до «прямо-кривої» у своєму «чашно-купольному» мистецтві саме завдяки близькому знайомству з тими ідеями, які розвивали чинарі-оберіути у 1930-х.

### Подолання супрематизму: «Пряма» К. Малевича, «перешкода» Д. Хармса, «прямо-крива» В. Стерлігова

17 квітня 1960 р. Стерлігов побачив на Крестовському острові безкінечні форми «чаші» у хмарах, що покляло початок «чашно-купольній свідомості» в його мистецтві. Найбільш надихали його тут православні символи чаші і купола, адже у 1930-х Стерлігов пережив «релігійний поворот» і шукав можливості сполучити свою релігійність із мистецтвом. Вплинула також і лекція М. Алпатова в Москві, де той говорив про композиційну організованість «Трійці» Андрія Рубльова за принципом чаші. Однак коли Стерлігов згодом почав *теоретично* пояснювати чашно-купольне мистецтво і говорити про новий «додатковий елемент» прямо-кривої в живописі, приблизно починаючи з 1962 р., він вдався не до релігійно-теологічного дискурсу, а до мови ленінградського авангарду 1920–1930-х рр., в якій за формальними елементами прочитувалися складні філософські уявлення про світобудову:

Пряма, яка поділяє світ на дві частини. Важко уявити собі більшу фантастичність. Стан цієї умовної к прямої переходить у стан кривої. Якщо уявити собі, р що пряма вібрає і якщо одразу ж допустити

н умовну точку, то кінці по обидві  
в сторони точки прагнуть  
а показати себе

п р я м а -----р о з д і л е н н я

чаєю, о

відображаючись б'

один в одному в оберненому є

відображенні. Дзеркальність, антисвіт. д

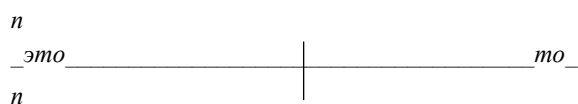
Якщо вібрацію прямої помислити зустрічними н протилежними кінцями, то народжується форма а купола, в якому ми живемо. Отже, пряма – це чисто н умовне поняття, як і крива, і ми, живучи, н підпадаємо то під дію прямої, то кривої я [9, с. 16]

Чим таке художнє осмислення світу відрізнялося від Малевичевого? Як прямо-крива стала у Стерлігова новим додатковим елементом, що прийшов на зміну додаткового елемента прямої в супрематичній теорії його вчителя? «Додатковий елемент», згідно з Малевичем, – це алгоритм, який організовує композицію, структуру художньої роботи [16]. У супрематизмі Малевича цим додатковим елементом була «супрематична пряма», втілена у знаменитому «Чорному квадраті» – єдиний безпредметний абсолют без розрізень. Він же – Ніщо, безпредметність, Бог, світова справжність, вселенське збудження, безвага, світова сутність, нуль форм, які фігурують у трактаті Малевича «Супрематизм. Світ як безпредметність, або вічний спокій» (1922 р.). Прямо-крива Стерлігова очевидно долає таке абсолютне бачення уявленням про два світи, про існування розділення між ними по прямій і, з іншого боку, можливість союзу між ними по кривій. Однак у подоланні супрематичного єдиного абсолюту Стерлігов не був абсолютно оригінальний, а радше розвивав ідеї Д. Хармса і Я. Друскіна.

Д. Хармс наприкінці 1920-х був ще суголосний Малевичу; в одному з його віршів цього періоду читаємо: «А ноль – божественное дело, ноль – числовое колесо, ноль – это и дух, и тело, вода и лодка и весло» [цит. за: 7, с. 87]. «Тіло», «вода», «човен» дають Ж.-Ф. Жаккару підстави називати поезику Хармса цього періоду «поезикою текучості»: нуль «тече», як вода, він безмежний, з нього все починається і ним же закінчується. Поезика текучості Хармса кінця 1920-х – це та сама текучість «Чорного квадрата» Малевича. За Жаккаром, це явище, характерне для авангарду кінця 1920-х як такого.

Однак у 1930-х Хармс і Друскін після поезики текучості приходять до ідеї, що справжнє існування можливе лише в розрізненні. Текст Друскіна «Вісники та їх розмови» (1933 р.) закінчується такими словами: «Вісники знають

мову каміння. Вони досягли рівноваги з невеликою похибкою. Вони говорять про це і те» [3]. Відгуком на ці міркування Друскіна є текст Хармса «Про час, про простір, про існування» (1930 р.). В ньому Хармс відштовхується від ідеї, що світ, якщо він існує, має сприйматися не як єдина й однорідна (супрематична) цілісність, статична рівновага, а саме з «похибкою», тобто як єдність частин, одна з яких буде ця, а інша – та [13, с. 315]. Можливість заперечення існування пов'язує це з тим, і цей зв'язок Хармс називає «перешкодою»: «5. Якщо існує лише це, то не може існувати те, тому що, як ми сказали, існує лише це. Але таке це існувати не може, оскільки якщо це існує, то воно має бути неоднорідним і мати частини. А якщо воно має частини, то, значить, складається з цього та того. 6. Якщо існує це і те, значить, існує не це і не те, тому що якби не те і не це не існувало, то це і те було б єдине, однорідне і неперервне, а отже, так само не існувало б. 7. Назвемо першу частину це, другу частину – те, а перехід від однієї до іншої назвемо не те і не це. 8. Назвемо не те і не це «перешкодою». 9. Отже: основу існування складають три елементи: це, перешкода і те» [13, с. 315–316]. Цю формулу: «це», «те», «перешкода» – Хармс називає «Трійцею існування». Цікаво, що роль «перешкоди» у просторовій схемі виконує час: перехід це в те відбувається у точці тут-і-тепер. «Це», «те» і перешкоду Хармс графічно зображає у вигляді хреста (пп – перешкода):



Ця схема очевидно нагадує «світ», «антисвіт» та пряму між ними у попередній схемі Стерлігова, хоча у ній поки що немає поєднувальної кривої.

На Хармса покликається Стерлігов і тоді, коли говорить, що «...пряма – це чисто умовне поняття, як і крива, і ми, живучи, підпадаємо то під дію прямої, то кривої». К. Андреева звертає особливу увагу на тексти Хармса «Cisfinitum. Падіння стовбура» (1930 р.), «Третя цисфінітна логіка безкінечного небуття» (1930 р.) та «Дзвонитилетіти» («Третя цисфінітна логіка») (1930 р.). На думку К. Андреевої [1], вони свідчать про осциляцію двох режимів, в якій існує для Хармса світ (які в термінах Стерлігова відповідають підпаданню «під дію то прямої, то кривої»). Перший, «цисфінітний», пов'язаний з абсолютною кінченістю, «прямою». Другий режим є «виворотом» цисфінітності – трансфінітністю, тобто нескінченною множинністю. Два режими нескінченно змінюють один одний; «онулюючись» у «перешкоді», цисфінітний простір може вивертатися у трансфінітний, і навпаки. У вірші

«Дзвонилетіти» «відкриті перспективи вільних переміщень людей, тварин, предметів, частин часу і зворотний звуковий зв'язок “МЫ” і “ТАМ”, коли дію звершуємо ми тут, а дзвін чується ТАМ... знищення або обнуління до *Cisfinitum* може виявитися “потойбічним” розширенням нашого простору й часу» [1, с. 59]. Зведення до нуля, тотальне «онуління» у Хармса не веде до знищення і зникнення предмета, як у Малевича, але до преображеного, трансфінітного його існування. Трансфінітний режим уособлений у Хармса кривою і колом. У тексті «Нуль і ноль» 1931 р. Хармс вводить розрізнення нуля й ноля, адже символ ноля – О, тобто коло: «Пряма, зламана в одній точці, утворює кут. Але така пряма, яка ламається одночасно у всіх своїх точках, називається кривою. Нескінченна кількість змін прямої робить її досконалою. Крива не має бути обов'язково нескінченно великою. Вона може бути такою, що ми вільно охотимо її поглядом, і в той же час вона залишається неосязною і нескінченною» [13, с. 306].

Це надзвичайно нагадує бачення кривої у Стерлігова. Відмінність між концепціями Хармса і Стерлігова полягає в тому, що якщо задля досягнення кривої Хармс ламає пряму на всіх її відрізках, Стерлігов говорить, що пряма перетворюється на криву в процесі *вібрації*. У відображеному світі з'являється інше коло, що перебуває в постійному контакті з першим. Третє коло, що дорівнює першим двом у діаметрі, з'являючись, торкається двох попередніх. Контакт між трьома колами-сферами однакового розміру уможливує виникнення «негативного сферичного трикутника» [12, с. 13], з якого «несвіт» приходиться у «світ» по стрічці Мьобіуса, приносячи у світ колір (Стерлігов казав: «кінець кольору при невидимому початку»), який творить нескінченні форми.

Трансфінітний простір Стерлігова, представлений у його роботах як нескінченні доторки й народження самоподібних чаш, куполів, сфер нагадував відкриття фрактальної геометрії природи, хоча сам термін «фрактальна геометрія» з'явився пізніше (його започаткував Б. Мандельброт у 1970-х). Фрактал означає фігуру, малі частини якої у довільному збільшенні подібні до неї самої. Цікаво, що фракталами тепер визнаються множини Кантора, на які свого часу покликався (через П. Успенського) Хармс, шукаючи вихід з цисфінітної логіки у криволінійний трансфінітний простір. Показово, що вперше нескінченну кількість самоподібних чаш Стерлігов побачив у хмарах, які є типовими фракталами, хоча фрактальні форми вгадуються не лише у хмарах Стерлігова, а й у таких сюжетних роботах, як «Самітник в печерах», де чаша як композиційна основа відтворюється у більших і менших масш-

табах у природних формах печер, по лініях яких благодать сходить на самітника (у лівому нижньому куті), а його молитви, своєю чергою, вочевидь, підносяться до Бога.

### Про духовне в мистецтві

Звертаючи увагу на духовний зміст роботи «Самітник в печерах», слід підкреслити, що на першому плані як у Хармса, так і у Стерлігова була не геометрія, не філософія і не наука як такі. Ідея переходу «того» в «це», цис- у трансфінітне через перешкоду-похибку у Хармса та Друскіна була пов'язана з теологією. Християнська символіка «похибки» як творіння світу Логосом та Воплочення очевидна: згідно з Друскіним (запис у щоденнику 1967 р.), у витоків невеликого порушення рівноваги стоїть Слово: «Першопочаткове Слово порушило рівновагу ніщо, створивши світ – похибку ніщо перед Богом» [7, с. 145]. І тут, слушно зазначає Жаккар, неможливо не почути зачин Євангелія від Іоанна: «Спочатку було Слово» (Ін. 1, 1). З іншого боку, Друскін пише, що «прообраз похибки (перешкоди) – воплощення Бога, хрест, тобто момент, коли Бог стає реальним» [7, с. 141]. У 1967 р. Друскін згадував: «У 1933 р. я знайшов термін: деяка рівновага з невеликою похибкою. Я шукав його, здається, більше 6 років. Я відчував і тоді його релігійний сенс, цілком ясним він став пізніше: прообраз похибки – втілення Бога, хрест. Бог так полюбив світ, що віддав Сина Свого Єдинородного» [4, с. 746]. Саме в цьому, релігійному контексті, слід шукати сенс «зірки безсенсовності» (звезди бессмыслицы), яка, на думку Друскіна, поєднувала твори О. Введенського та Д. Хармса. «Безсенсовність» оберіутських текстів – це «Логос, який став плоттю. Сам цей особистий Логос алогічний, так само, як і Його вочоловічення» [5].

Стерлігов у 1960-х рр., пройшовши шлях від супрематичної практики до чашно-купольного мистецтва, теж мислить теологічно і у зв'язку з Воплоченням. Вібрація прямої, крива, утворена в результаті цієї вібрації, – пов'язує світ і антисвіт через Христа, в Якому поєднуються божественне і людське, земне і небесне, тобто для того, аби передати досвід богоспілкування. На думку Стерлігова, «прямо-крива» чашно-купольного мистецтва «оновлює духовний світ людини, і з усією чистотою виступає моральна природа таких явищ, як простір і час» [14, с. 77]. Подібно до того, як Друскін, друг художника, говорить про «рівновагу з маленькою похибкою», Стерлігов свідчить про «простір, що похитнувся» (*пошатнувшееся пространство*). Цей простір хитається внаслідок дотику двох світів («світу» й «антисвіту») уздовж кривої з мьобіусичними властивостями. Дотик може бути «ве-

ликий» (коли світи взаємопроникають один в одного) і «малий» (коли вони лише торкаються один одного). Крива, вздовж якої відбувається дотик, продовжується на полотні, доторкаючись до його чашно-купольної структури; так простір полотна вивільняється для дотику з реальним духовним простором, безпосередньо продовжує і увиразнює його, буквально оживляється ним. Після дотику світи «проникають один в одного, і виникає незліченна кількість кольорів та світлів. Тут буде ніс, а там його відображення. Тут він буде прямий, а там з дефектом. Ці форми дотику звільняють нас від нерухомості сили тяжіння, яка потужна» [6, с. 37]. Це і є позитивне порушення рівноваги, «зсув», внаслідок якого у світ у кожний момент часу приходять Божественне, і простір оживає. Таємничо розхитаний простір маніфестує себе на полотні «Вознесіння» (1967–1969 рр.) і багатьох інших нефігуративних композиціях Стерлігова.

Показово, що у 1950–1960-х рр. Стерлігов пише цикл притч та оповідань у типово «оберіутській» манері. Однак через посередництво алогічної мови вони, на відміну від досить неоднозначної прози самих чинарів, свідчать про цілком євангельську радість союзу з Богом, яка надихає і його картини. Приміром, одне з оповідань починається так: «В телефонну будку на углу улицы входит девушка, она говорит: “Мама – буду в пять. Не бойся, буду крыльями махать”. Будка наполнилась множеством светлых мгновений. В ответ трамвай тоже замахали голубыми крыльями и реже стали гремять железными сапогами» [15, с. 51]. Хоча своїм алогізмом оповідання нагадує Хармса, у ньому немає нічого моторошного, жахливого: будка неочікувано росте, як дерево, і біля вікна другого поверху, з якого діти благословляють світ, розцвітає. Вночі йде дощ, хоча незрозуміло звідки: небо відсунулося далеко і прикрасило себе зірками. Перехожий, який бачить, як розквітла будка, замість того, щоб жажнутися і сказати, як в оповіданні «Про

рівновагу» (1934) Хармса: «– Что за черт!.. неизвестно, что получается», – говорит: «Помилуй мя, Господи!». «Неизвестно, откуда капают капли дождя, но каждая становится молитвой: “Слава в вышних Богу”, а девушка давно, еще днем, вышла из телефонной будки и притворила за собой дверь» [15, с. 51]. «Слава у вишніх Богу» – своєрідний радісний лейтмотив, який пронизує творчість Стерлігова і майже відсутній у чинарів-оберіутів.

Отже, проаналізувавши деякі теоретичні тексти Д. Хармса, Я. Друскіна та В. Стерлігова, ми виявили, що осмислення чашно-купольного мистецтва було здійснено Стерліговим значною мірою у зв'язку з теоріями та поняттєвим словником чинарів-оберіутів. Саме завдяки їхнім ідеям «деякої рівноваги з невеликою похибкою», «цього», «того» та «перешкоди», а також «трансфінитної логіки» (1930-ті рр.) художнику вдалося у 1960-х рр. візуально подолати супрематичну пряму, «абсолют безпредметності» свого вчителя К. Малевича та прийти до додаткового елемента «прямо-кривої» у чашно-купольному мистецтві. При цьому, як і чинарі, Стерлігов бачив це подолання в духовному ключі: «світ» та «антисвіт», які прямо-крива одночасно розділяла та поєднувала, уособлювали для нього людське і божественне у Христі, осмислювалися через Воплочення. Однак сам він був набагато традиційнішим за чинарів, причому не лише в живописі, а й у літературі. На відміну від амбівалентного, часто моторошного Хармса та інших оберіутів, Стерлігов у власних творах прагнув передати радісне, світле, гармонійне відчуття. Не випадково дружина Я. Друскіна Лідія Друскіна у спогадах зазначала: «Людина віруюча, Стерлігов, однак, філософсько-теологічних робіт Якова Семеновича не розумів і не визнавав» [4, с. 30]. Це пов'язано із заглибленням Стерлігова у православну традицію та світ ікони – тема, якій варто присвятити окреме дослідження (частково про це див. статтю [8]).

### Література

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. Владимир Стерлигов: живопись, графика 1960–1973 : [каталог] / сост. А. В. Повелихина. – СПб. : ООО «И.Р.П.», 2009. – 304 с.
3. Друскин Я. С. Вестники и их разговоры [Электронный ресурс] / Я. С. Друскин // Философско-литературный журнал «Логос». – 1993. – № 4. – Режим доступа: <http://anthropology.ginet.ru/old/4-93/druskin.htm>. – Заглавие с экрана.
4. Друскин Я. С. Лестница Иакова: эссе, трактаты, письма / Яков Друскин ; [сост., вступ. ст. Л. С. Друскиной ; подгот. текста, примеч. Л. С. Друскиной, С. С. Полигнотовой]. – СПб. : Академический проект, 2004. – 768 с.
5. Друскин Я. С. Чинари [Электронный ресурс] // Аврора. – 1989. – № 6. – С. 103–115. – Режим доступа: <http://fege.nagod.ru/libragium/druskin.htm>. – Заглавие с экрана.
6. 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. – 132 с.
7. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Ж.-Ф. Жаккар ; пер. с фр. Ф.А. Перовской. – СПб. : Академический проект, 1995. – 471 с.
8. Лозова Л. Я. Християнізація авангарду: шлях Володимира Стерлігова / Л. Я. Лозова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2012. – № 2. – С. 99–107.

9. Пространство Стерлигова [текст] : Сборник / кур. Г. Зубков, С. Цвиркунова ; авт. ст. М. Герман, И. Карасик, Л. Гуревич ; пер. с англ. П. Уильямс. – СПб. : [б. и.], 2001. – 207 с.
10. Спицына Е. С. Стерлигов и обэриуты / Е. С. Спицына // Театр. – 1993. – № 1. – С. 96–100.
11. Стерлигов В. В. О форме. 1964–1972 / В. В. Стерлигов, Г. Г. Зубков ; сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков. – С. 19–33.
12. Стерлигов В. В. О чашно-купольном искусстве / В. В. Стерлигов ; сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков. – С. 13.
13. Хармс Д. И. О явлениях и существованиях. – СПб. : Азбука-классика, 2003. – 384 с.
14. 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.
15. 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.
16. Malevich Kazimir. The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings. 1922–1925 / Kazimir Malevich ; [transl. X. Glowacki-Prus, E. T. Little ; ed. T. Andersen]. – Vol. III. – Copenhagen : Borgen, 1976. – 225 p.

L. Lozova

## ART THEORY OF VLADIMIR STERLIGOV ON THE BACKGROUND OF PHILOSOPHICAL IDEAS OF THE OBERIUTS AND CHINARS

*The article tracks and analyzes connections between the 1960s “chalice and cupola” theory of the Leningrad artist Vladimir Sterligov (1904–1973) and certain philosophical ideas of the Oberiuts and the Chinars – especiall the poet Daniil Harms (1905–1942) and the philosopher Yakov Druskin (1902–1980) – in the 1930s. In 1930s, the Oberiuts developed and transformed the ideas of Sterligov’s Kazimir Malevich (1878–1935).*

**Keywords:** Vladimir Sterligov, Daniil Harms, Yakov Druskin, Kazimir Malevich, the Chinars, OBERIU, straight-curve, chalice-cupola art.

*Матеріал надійшов 05.02.2013*

УДК 791.221.2-025.44

Ельфська Т. В.

## СКРЕТЧ-АРТ ЯК ЖЕСТ КУЛЬТУРНОГО ПРОТЕСТУ

*Стаття фокусується на аналізі історії та трансформації контркультурного явища у відеомистецтві – скретч-арті – від експериментування над спотворенням телетрансляцій та створення пародійних і політичних відеотворів, до їх пізнішої експропріації комерційними структурами.*

**Ключові слова:** скретч-арт, відеомистецтво, культура споживання, контркультурний протест, комерціалізація мистецтва.

На противагу використанню терміна «скретч-арт» як специфічного явища у відеомистецтві 1980-х років, як роблять деякі дослідники, можливо, напевно, не звучувати це поняття жорсткими хронологічними кордонами й подивитися на мету цього явища, яке має досить широкі обрії. Рушієм скретч-арту є, перш за все, контркультурний протест, який засобами відеомистецтва демонструє можливість рефлексивного став-

лення до «споживацьких» звичок масового глядача. Методи спотворення оригінального образу до невпізнаності, гіперболізації елементів для створення пародійного ефекту, ледь помітного втручання у візуальну побудову твору з кардинальною зміною його семантичного навантаження, «нарізки» фрагментів для подальшого міксування були так чи так вживанішими упродовж усієї історії кіно- та відеомистецтва, й,