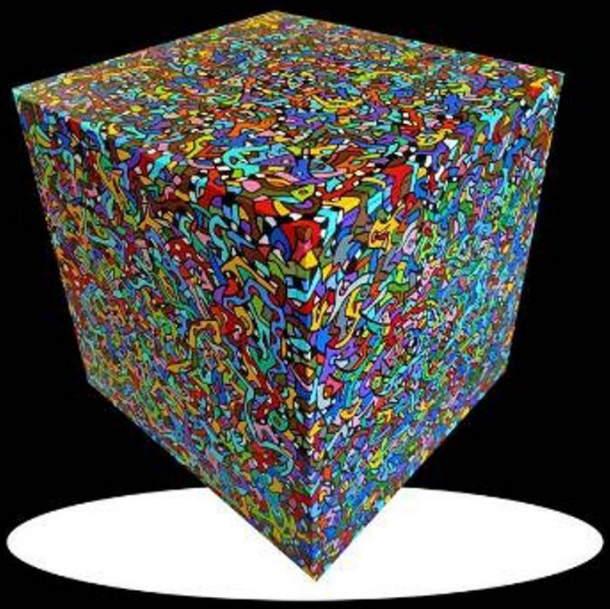
КУБ



КУЛЕШОВА

Слава Кулешова

Куб Кулешова. Супрематизм 2.0

«Автор»
2026

Кулешова С.

Куб Кулешова. Супрематизм 2.0 / С. Кулешова — «Автор», 2026

Моя монография — это междисциплинарное исследование вокруг инсталляции художника Евгения Кулешова. Деревянный гексаэдр весом в 4 кг воздуха плюс фанера, покрытый ручной графикой, стал точкой сборки для утончённого интеллектуального эссе и изящного кураторского стёба над штампами арт-сообщества.Книга строит мостик от авангарда Казимира Малевича к пластам европейской и сакральной мысли. Через геометрию Куба препарируются «монада без окон» Лейбница, спор Земли и Мира Хайдеггера, «Божественный Мрак» Экхарта и коды Каббалы. Диапазон широк: от атомов Платона и формул Кардано до квантовых кубитов. Сакральная геометрия, фазы Nigredo и Rubedo переплетены со строгой логикой, превращая Куб в многомерный артефакт.Это баланс академического хардкора и иронии, предлагающий переосмыслить информационный шум эпохи. Путь сквозь Вход и Выход пройден.

© Кулешова С., 2026
© Автор, 2026

Содержание

Введение 5
ГЛАВА I. ТВОРЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖНИКА: ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ПРЕДЫСТОРИЯ ГЕКСАЭДРА 6
ГЛАВА II. МЕТАФИЗИКА И ФЕНОМЕНОЛОГИЯ (КУБ КАК АРХИТЕКТУРА МЫСЛИ) 7
ГЛАВА III. ФИЛОСОФИЯ И ГНОСЕОЛОГИЯ (ИСТИНА И ВЕЩЬ-В-СЕБЕ) 9
ГЛАВА V. ИСКУССТВО И ПРОСТРАНСТВО: ВЫХОД ЗА ПЯТУЮ СТЕНУ 11
ГЛАВА VI. МАТЕМАТИКА, АЛГЕБРА И ГЕОМЕТРИЯ (КУБ КАК АРХИТЕКТУРА ЧИСЛА) 14
ГЛАВА VII. АНТРОПОЛОГИЯ И БИОМЕХАНИКА (ОРГАНИКА И АРХЕТИП ПОРЯДКА) 17
Конец ознакомительного фрагмента. 18

Слава Кулешова
Куб Кулешова. Супрематизм 2.0

Введение

Междисциплинарное исследование и кураторский манифест

ВВЕДЕНИЕ: ВЗГЛЯД В БЕЗДНУ

Перед вами Куб.

Вы смотрите на него в пустоте зала, предполагая, что это просто украшенный орнаментом объект современного искусства. Но в действительности в этот самый момент вы смотрите на зеркало нашей собственной эволюции. В этом объекте вся история человеческого разума — этого удивительного инструмента познания мира — спрессована в правильный гексаэдр.

Первобытный мир пугал человека своей аморфностью и отсутствием ориентиров. В этой пугающей непредсказуемости наши предки отчаянно искали опору и стабильность. И первой твердыней, которую они начали выстраивать в своем сознании, стал Куб. Он разделил хаос на понятные координаты: верх, низ, стороны света, и в дальнейшем стал символом порядка, устойчивости и контроля.

Мы начнем с азов, открывая вашему воображению путь в художественный замысел автора через метафоры и научные факты, сопровождающие кубическую эволюцию.

В начале XX века Казимир Малевич совершил поразительный акт интеллектуального мужества. Он дополнил искусство рисования идейной философией, убрал предмет и время, абстрагировал цвет и зафиксировал абсолютный «нуль форм», великое Ничто. Это был смелый взгляд в будущее, грандиозное признание того, что творчество художника в своей основе не обязано быть понятным или комфортным для неподготовленного зрителя. Малевич распахнул дверь в пустоту, и наше сознание шагнуло туда, оставив позади ветхие догмы прошлого.

Но пустота не может оставаться пустой долго. Даже в самой глубокой космической бездне между галактиками рождаются и гибнут квантовые флуктуации, бурлит скрытая энергия.

Куб Евгения Кулешова — прямое следствие того, что произошло на «Выходе» из супрематической двери. Каждая грань этого куба — бывший плоский манифест авангарда, взорвавшийся изнутри первородной, психоделической, орнаментальной графикой. Так выглядит черный квадрат, который обрел плоть, объем и движение. Кросс-контурные линии Кулешова, как тончайшие капилляры пространства, удерживают внутри себя бурлящую энергию цвета и чистой мысли. Нравится или нет, но в мире скоростного интернета и искусственного интеллекта, хранящего в себе мегатонны человеческих знаний, где идеи и концепции сменяют друг друга почти мгновенно, Куб Кулешова становится новым символом устойчивости — рожденным из пустоты культурным феноменом нового времени.

Эта книга — часть инсталляции и путеводитель по граням Абсолюта[1]. В ней собрано всё, что человечество смогло узнать, вычислить и нафантазировать о кубической форме за тысячи лет своего существования. Здесь алгебра сталкивается с мистикой, а квантовая физика переплетается с поэзией древних религиозных текстов. Куб — универсальный код Вселенной. И, открывая следующую страницу, вы делаете шаг внутрь этого кода.

Мы начинаем этот путь на пороге неизведанного. Давайте посмотрим, как далеко может завести нас жажда познания. Добро пожаловать на Вход. Приготовьтесь увидеть Выход.

[1] *Абсолют (от латинского absolutus — безусловный, совершенный) — первооснова мира, первоначало всего сущего, которое ни от чего не зависит, самодостаточно и содержит в себе весь мир. (Прим. автора)*

ГЛАВА I. ТВОРЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖНИКА: ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ПРЕДЫСТОРИЯ ГЕКСАЭДРА

«What moves men of genius, or rather what inspires their work, is not new ideas, but their obsession with the idea that what has already been said is still not enough».

«Что движет гениями и вдохновляет их труд — это не новые идеи, а их одержимость мыслью, что то, что уже было сказано, всё ещё недостаточно выражено».

— Эжен Делакруа (Дневник Эжена Делакруа)

Куб Кулешова не возник из ниоткуда. Он вырос из радикальных течений прошлого века и личных творческих поисков автора. Творчество здесь работает как единственный способ укротить внутренний хаос страстей и удержать равновесие, не скатившись в разрушительные пороки, которые караулят любого мыслящего человека. И за любым большим высказыванием в искусстве всегда стоит глубинная, порой пугающая потребность в самоспасении. Давайте снимем с инсталляции глянцевый пафос и признаем честно: для Евгения Кулешова создание этого объекта — освобождающая сублимация, а не абстрактная игра в геометрию.

Со временем, внутренняя борьба, сопровождающая гений художника, переплавилась в фирменный визуальный стиль автора. Основой для будущего объемного Куба стали ранние графические циклы и живописные эксперименты Кулешова, но его орнаментальной психоделической графике пришлось долго искать свою идеальную форму.

Несколько лет Евгений посвятил цифровой живописи, разбирая картины на пиксели и собирая обратно, для того чтобы затем на фанере воспроизвести свои наблюдения в реальности. А на двухмерной плоскости этому буйству линий и цвета уже становилось тесно: они буквально разрывали границы рамы.

Наглядный эмпирический[1] пример — масштабное монументальное панно «Современное искусство» в Кондопоге. Здесь фирменный стиль художника, развивавшийся годами, проявился в полную силу: контрастные черные контуры окончательно деформировали плоскость, создавая предельную иллюзию пульсации и глубины.

До этого момента каждое раннее произведение было попыткой выйти за пределы двух измерений. И когда этот предел был достигнут, Куб стал финальной точкой сборки — жестким каркасом, способным вместить, структурировать и зафиксировать в геометрии гексаэдра весь накопленный художественный опыт. Кураторское исследование дополнило Куб Кулешова смысловой нагрузкой, так, как если бы вдруг Куб стал телом, а манифест — его душой.

[1] *Эмпирический (от греческого empeiria — опыт) — это основанный на опыте, практике или наблюдениях, а не на абстрактных рассуждениях или чистой теории. (Прим. автора)*

ГЛАВА II. МЕТАФИЗИКА И ФЕНОМЕНОЛОГИЯ (КУБ КАК АРХИТЕКТУРА МЫСЛИ)

«L'art et la philosophie procèdent par coupes sur le chaos, mais l'une est de composition et l'autre d'immanence; l'un peuple de constellations d'affects et de percepts, l'autre de complexions de concepts».

«Искусство и философия оба сталкиваются с хаосом и рассекают его, но это сечение делается в разных планах и заполняется тоже по-разному — в первом случае космическими созвездиями, то есть аффектами и перцептами, во втором случае комплекциями имманентности, то есть концептами».

— Жиль Делёз, Феликс Гваттари (Что такое философия? Гл. «От хаоса к мозгу»)

1. Земля Платона и «Четырёхугольный муж»

История философского осмысления куба начинается с поиска первоосновы мира. В V–IV веках до нашей эры пифагорейцы, завороженные строгостью математических пропорций, обратились к анализу геометрических тел, рассматривая их как базовые элементы структуры вселенной.

Позже Платон в диалоге «Тимей» соотнес куб (гексаэдр) со свойствами материального бытия. Его аргументация строилась на законах геометрии: из правильных многогранников куб обладает наибольшей устойчивостью. Его квадратные грани и прямые углы обеспечивают стабильность формы. На этом основании Платон определил куб как форму частиц Земли — элемента наиболее прочного и осязаемого. В античной традиции эта фигура стала синонимом физической реальности.

Однако вектор философского поиска сместился от изучения физических свойств материи к человеческой этике. Аристотель в первой книге «Никомаховой этики», анализируя поэзию Симонида Кеосского, использует понятие «четырёхугольного мужа» (tetragonos aner). В его изложении идеальный, добродетельный человек подобен кубу: как бы ни подбрасывала его судьба, какие бы удары ни наносил рок — при любых обстоятельствах он сохраняет достоинство и внутреннюю структуру.

Куб Кулешова объединяет эти два полюса античной мысли. Его внешний контур — это платоновское земное, безупречное, стабильное тело. При этом авторская графика демонстрирует то, о чём говорил Аристотель, — скрытую архитектонику[1] человеческого духа, его сложный лабиринт ментальных состояний, конфликтов и интеллектуальных озарений.

2. Между Кругом и Кубом: гносеологический спор эпох

После Античности вектор философской мысли на долгие века уходит в мистицизм Средневековья и Возрождения. При изучении истоков метафизики геометрии в этот период обнаруживается фигура кардинала Николая Кузанского. В его фундаментальном трактате «Об учёном незнании» (1440 г.) Истина еще не имеет жестких кубических углов — Кузанский сопоставляет её с идеальным, недостижимым Кругом.

Человеческий же разум он уподобляет вписанному в этот круг Многоугольнику. Официальные академические тексты мыслителя, изданные Гейдельбергской академией наук (Opera Omnia), фиксируют дословно: «Intellectus ergo, qui non est veritas, numquam cum eo in tantum se mensurat, quin in infinitum accuratius mensurari possit per modum poligoni in circulo» («Разум, не будучи истиной, никогда не постигает её настолько точно, чтобы нельзя было постичь её еще точнее; он относится к истине подобно [вписанному] в круг многоугольнику»). Согласно этой концепции, человеческий разум способен бесконечно увеличивать число своих граней, стре-

мясь к гладкой форме круга, но разрыв между ними изначально неустраним. Человек обречен мыслить дискретными, ломаными линиями.

Спустя два столетия, в XVII веке, европейская наука резко меняет курс, меняя мистику пространства на чистый расчет. Рене Декарт в работе «Геометрия» (1637 г.) закладывает основы аналитической геометрии, заменяя «недостижимый круг» Кузанского жесткой пространственной системой координат. Разделение мира тремя перпендикулярными осями (X,Y,Z) навсегда отменило неопределенную пустоту. Вместо нее человечество получило измеримую сеть кубических ячеек, позволяющую рассчитывать траектории объектов. Ортогональная сетка Декарта стала главным инструментом рационального метода.

В философии Просвещения идеи объективности дошли до абсолюта: философы упростили мысль Кузанского и объявили, что саму Истину теперь можно уподобить Кубу. С какого бы ракурса наблюдатель ни подошел к гексаэдру — его пропорции и углы неизменны. Истина стала независимой от субъективного мнения.

Куб Кулешова уникален тем, что он примиряет этот двухвековой спор Кузанского и Декарта. Внешне инсталляция выглядит как абсолютный куб Декарта — безупречная, рациональная система координат. Но пять доступных для наблюдения граней объекта представляют собой материализацию тех самых условных «граней многоугольника» Кузанского — последовательных, дискретных попыток человека зафиксировать и структурировать смысловые поля. А сложный растровый орнамент на кубических гранях — это метафора человеческого разума, который пытается с помощью ломаных линий описать гладкую, ускользающую истину бытия.

3. Феноменология восприятия и мерцающий Куб Неккера

В XX веке Эдмунд Гуссерль заложил основы феноменологии — направления, изучающего механику человеческого восприятия. Он обратил внимание на то, что любой физический предмет открывается нашему сознанию лишь последовательными ракурсами.

Развивая эту идею в работе «Феноменология восприятия» (1945 г.), Морис Мерло-Понти лаконично сформулировал суть процесса: «Я вижу куб, но у него шесть граней, а я вижу одновременно только три...». Мы физически не способны охватить взглядом весь объект целиком. Вместо этого наш разум буквально собирает объект заново: он мысленно достраивает скрытые плоскости, удерживая в сознании целостный образ.

Поймать наше сознание на этой скрытой работе позволяет открытие швейцарского кристаллографа Луи Альбера Неккера, сделанное в 1832 году. Схематичный проволочный чертеж, вошедший в науку как «Куб Неккера», демонстрирует, как легко обмануть наш мозг с помощью простых линий. При длительном созерцании этой геометрической сетки передняя и задняя грани спонтанно меняются местами. Мозг не способен удерживать две пространственные интерпретации одновременно, из-за чего наше восприятие начинает циклично колебаться.

Куб Кулешова переносит этот эффект мерцания в осязаемый объем. Благодаря авторскому методу «хроматического конфликта» и орнаментальной графике грани объекта теряют статичность. Контуры то проваливаются вглубь, то выступают вперед, создавая иллюзию движения жесткого каркаса. В этот момент куб перестает быть неподвижной фигурой. Он превращается в пульсирующий динамический процесс, который позволяет со стороны понаблюдать за скрытой работой собственного зрения, конструирующего реальность на ходу.

[1] *Архитектоника — художественное выражение закономерностей строения, соотношения частей и целого в структуре произведения искусства или философской системы. В данном контексте — скрытый каркас человеческого сознания. (Прим. автора)*

ГЛАВА III. ФИЛОСОФИЯ И ГНОСЕОЛОГИЯ (ИСТИНА И ВЕЩЬ-В-СЕБЕ)

«Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen. Kunst und nichts als Kunst!». «Искусство, и ничего кроме искусства, искусство нам дано, чтобы не умереть от истины» — Фридрих Вильгельм Ницше (Черновики периода «Воли к власти», 1888)

1. Куб как абсолютная «Вещь-в-себе» Канта

Иммануил Кант утверждал, что человеческий разум никогда не способен познать мир таким, каков он есть на самом деле. Наше сознание фиксирует лишь «феномены» — внешнюю оболочку вещей, пропущенную через фильтры органов чувств.

Куб Кулешова материализует этот гносеологический[1] принцип, переводя его из области чистой мысли в осязаемую форму. Человек, созерцающий инсталляцию, видит доступные его взору грани — сложный растровый узор, оптическую иллюзию. При этом основа объекта — его шестая грань, обращенная к полу — скрыта. Сила гравитации изолирует её от исследователя. Основание куба и становится той самой кантовской «вещью-в-себе» (Ding an sich). Эта грань существует объективно, на ней физически держится весь вес конструкции, но она остается невидимой, пока сохраняется целостность арт-объекта. Получается, рассматривая инсталляцию, мы видим на практике, как воспринимаемая нами реальность опирается на невидимую, непостижимую тайну.

2. Куб как манифест Воли и Представления Шопенгауэра

Не останавливаясь на идеях Канта, мы можем увидеть, как Куб Кулешова переводит философию Артура Шопенгауэра на язык визуального искусства. Здесь дуализм немецкого мыслителя обретает осязаемый объем:

Мир как Представление: Созерцая внешнюю форму куба — безупречный гексаэдр, квадраты граней, прямые углы, — зритель воспринимает то, что философ называл Представлением. Это рациональный порядок, упорядоченная интеллектом иллюзорная сетка координат, которую человеческий мозг набрасывает на реальность, чтобы структурировать бесконечность и сделать ее понятной для себя. Это фасад человеческого разума.

Мир как Воля: Но стоит приблизить взгляд к орнаменту, и этот фасад деформируется, уступая место иному восприятию. Под покровом выверенной формы Куба (воплощенного Представления) обнаруживается пульсирующий лабиринт авторской графики. Мириады кросс-контурных линий, буйство плотных цветовых заливок, нанесенных художником вручную, — это визуализированная шопенгауэровская «Воля»: чистая, дорациональная энергия, первозданная динамика жизни, непрерывно движущаяся внутри жестких геометрических границ.

Инсталляция объединяет эти концепции в единую физическую модель. Она предлагает наглядную пространственную формулу: упорядоченное Представление выражено в архитектуре внешней формы, движущаяся Воля — в динамике внутренней графики, а скрытая Вещь-в-себе — в основании куба, соприкасающемся с полом. Изучая этот объект, человек способен зафиксировать в личном опыте идеи, которые веками существовали лишь в виде абстрактных философских текстов.

[1]*Гносеология — философский термин для теории познания (от греческих слов gnosis — знание и logos — учение). Закон теории познания — это объективный процесс развития человеческого мышления, который движется от непосредственного чувственного созерцания (когда человек видит объект органами чувств) к абстрактному мышлению (разум создает*

концепции, формулы, метафоры и философию), а от него — к практике, где человек проверяет идеи делом: создает инсталляцию, пишет книгу, строит систему. (Прим. автора)

ГЛАВА V. ИСКУССТВО И ПРОСТРАНСТВО: ВЫХОД ЗА ПЯТУЮ СТЕНУ

«Le peintre n'est pas celui qui est inspired, mais celui qui inspire».«Художник не тот, кто вдохновляется, а тот, кто вдохновляет».— Сальвадор Дали (Дневник одного гения)

1. Освобождение пространства и 11 вариантов развёртки куба

Долгие века классическое искусство оставалось заложником стены. Картина существовала как плоское двухмерное «окно в мир», запертое в раму, перед которым зритель стоял неподвижно. Даже супрематический манифест Казимира Малевича не преодолел эту зависимость окончательно. На футуристической выставке «0,10» в 1915 году его «Чёрный квадрат» занял «красный угол» зала, но при всей радикальности жеста произведение осталось привязанным к архитектурным осям помещения.

Куб Кулешова полностью меняет правила игры. Он занимает центр экспозиционной зоны, превращая картину в трехмерный объект, а статичное созерцание — в перформанс кругового обхода.

В сценическом искусстве и кинематографе существует понятие «разрушения четвёртой стены» — воображаемого барьера между актёром и публикой. Но в пространстве галереи этот объект ломает условную, но куда более прочную преграду, которую можно назвать Пятой стеной. Пятая стена — это сама плоскость холста. Иллюзия, которая веками внушала человеку: «Искусство — там, внутри двухмерной рамы, а ты — здесь, во внешнем мире».

Когда холст сошёл со стены и свернулся в гексаэдр, эта граница рухнула. Картина больше не имитирует объём, она сама стала им. При этом комбинаторной математике известно, что существует ровно 11 различных способов развернуть куб на плоскости в виде соединенных квадратов (гексамино). Выбор Кулешова — это сознательный отказ от этих одиннадцати плоских вариантов в пользу осязаемой фигуры. Художник совершает обратную операцию: вместо того чтобы разложить объём в плоскую схему, он сворачивает растровую графику в трехмерную матрицу. Перед зрителем предстает сошедший со стены и шагнувший в реальный мир пятигранный полиптих Кулешова.

2. Искусствоведческий контекст: От Сезанна до «Белого куба» Брайана ОДогерти

Но прежде чем утвердиться в качестве трёхмерного объекта в пространстве галереи, куб прошёл долгую эволюцию внутри европейской живописной традиции, став инструментом взлома академической диктатуры.

Поль Сезанн в письме от 15 апреля 1904 года к Эмилю Бернару сформулировал важный для последующего модернизма тезис: «Трактуйте природу посредством цилиндра, сферы и конуса, причем все это должно быть дано в перспективе»[1]. Его метод геометризации упростил сложные природные формы до базовых объемов и подготовил почву для деконструкции традиционной предметной живописи.

Логическим развитием геометрии Сезанна стал кубизм Пабло Пикассо и Жоржа Брака. Художники отказались от фиксированной точки обзора и начали изображать объект на плоскости одновременно с нескольких ракурсов. В 1908 году влиятельный французский критик Луи Восель, увидев новые пейзажи Брака, иронично назвал их «bizarreries cubiques» (кубические причуды)[2]. Так случайная насмешка рецензента дала название целому направлению и официально вывела куб на авансцену мирового искусства.

В рамках русского авангарда Казимир Малевич пошёл ещё дальше: после «Чёрного квадрата» он начал создавать архитектоны[3] — слепые гипсовые кубические модели, представляющие собой проекты космической архитектуры, беспредметного пространства будущего.

А в середине XX века геометрия окончательно поглотила саму среду, в которой экспонируется искусство. Теоретик Брайан ОДогерти в 1976 году описал этот феномен нового галерейного стандарта в эссе «Внутри белого куба»[4]. Современные выставочные залы превратились в изолированные от внешнего мира стерильные коробки с белыми стенами, скрытым потолочным светом, без окон с идеальной ортогональной геометрией.

Куб Кулешова вбирает в себя весь этот столетний опыт, превращая инсталляцию в некий аттракцион. Объект работает по простому принципу матрёшки: зритель видит малый куб, запертый внутри большого «Белого куба» зала (форма дублирует сама себя). Стерильность помещения погружает человека в абсолютный покой, тогда как бурлящий узор на гранях объекта заставляет его зрение работать на пределе. В этот момент вся комната, в которой вы стоите, превращается в прямое продолжение картины.

3. Замкнутый Космос: Парадокс Кубической Монады

В этой хитрой игре с пространством скрыт удивительный фокус: Куб работает точь-в-точь как «Монада» — загадочный объект, который придумал великий математик и философ Готфрид Лейбниц[5]. В своих трудах он утверждал, что самые главные элементы нашей вселенной полностью изолированы от мира, они герметичны и «не имеют окон, через которые что-либо могло бы войти туда или выйти».

Инсталляция Кулешова устроена именно так: объект глух и запечатан, зритель физически не может заглянуть внутрь коробки, перед ним только внешние стенки. Но посмотрите на узор! Здесь рождается магия искусства. Не имея окон вовнутрь, Куб за счет фрактальной, живой графики на своих гранях отражает в себе весь мировой хаос — от древних карельских сказок до киберпанка и квантовой физики. Это абсолютно закрытая вещь, которая умудряется транслировать в себе бесконечную открытость и связность всей человеческой культуры.

4. Спор Земли и Мира: Онтологическое заземление «Чёрного квадрата»

Главная интрига и самый сильный манёвр, который буквально взламывает правила галерейной игры, разворачиваются там, где белые стены упираются в пол. Приземление Куба прямо на доски — это отрезвляющий жест. Объект сознательно лишается всякой воздушности и левитации. Он тяжелый, он весит четыре килограмма и давит на пол, вступая в жесткий спор с земным притяжением.

Мы сделали это сознательно, ведь галерея всегда притворяется идеальным, вечным, почти космическим местом. Её стены словно парят в воздухе, пытаясь оторвать искусство от быта. Однако у любого выставочного зала есть одно место, которое невозможно сделать стерильным, — это пол, обычный земной пол, по которому люди ходят в грязной обуви. И наш тяжелый Куб этот пафос намертво заземляет.

Философ Мартин Хайдеггер объяснял этот феномен через вечный спор «Земли» и «Мира»[6]. Если перевести его сложную теорию на понятный язык, Куб устроен очень просто: пять его ярких, цветных, покрытых сложным узором граней — это Мир человеческой культуры, технологий и суеты. А скрытая, вдавленная в пол нижняя грань — это Земля, то есть молчаливая, непостижимая природная тяжесть и physical физическая реальность. Дух и хаос мыслей здесь обязаны обрести колоссальный вес и заземлиться.

В 1915 году Казимир Малевич повесил свой «Черный квадрат» высоко под потолком, в «красный угол», превратив его в неприкосновенную индустриальную икону. Куб Кулешова совершает обратное движение — он опускается на пол, прямо под ноги зрителям. Художник сознательно лишает авангард музейного пафоса. Чтобы помыслить скрытый в темноте основания Черный квадрат, человек больше не задирает голову вверх в экстазе поклонения. Он вынужден смотреть вниз, совершая символический поклон перед физической реальностью. Супрематизм 2.0 превращает искусство из неприкасаемой святыни в жесткий ландшафт под ногами, подчиняющий себе всё пространство вокруг.

[1]Оригинал четырёхстраничного рукописного письма Поля Сезанна к Эмилю Бернару от 15 апреля 1904 года хранится в Галерее Курто в Лондоне (The Courtauld Gallery), куда оно поступило в октябре 1934 года в качестве дара от коллекционера Сэмюэла Курто. На французском языке эта ключевая строчка звучит так: «Traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective». (Прим. автора)

[2] 14 ноября 1908 года в газете Gil Blas Луи Восель впервые публично упомянул, что Брак «сводит всё к кубам» («réduit tout... à des cubes»). А вот само выражение «bizarreries cubiques» (кубические причуды) он опубликовал чуть позже — в выпуске Gil Blas от 25 марта 1909 года, комментируя Салон Независимых. (Прим. автора)

[3] В 1920-х годах. Оригиналы архитектонов (включая знаковые модели «Альфа» и «Гота») хранятся в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге. (Прим. автора)

[4] Брайан ОДогерти (ирландский художник и критик) опубликовал серию из трех революционных эссе под общим названием «Inside the White Cube» в 1976 году в трех номерах американского журнала Artforum (выпуски за март, апрель и осень). В России книга издана кураторской программой Музея современного искусства «Гараж» совместно с Ad Marginem. Его описание галереи как «стерильного, изолированного пространства без окон, где стены белые, а свет идет с потолка» — официальная классическая цитата. (Прим. автора)

[5] Готфрид Вильгельм Лейбниц (Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646–1716) — величайший немецкий философ, логик и математик, создатель дифференциального исчисления. Свою философсную систему он изложил в трактате «Монадология» (1714). Говоря простыми словами, Лейбниц утверждал, что весь наш мир состоит из «монад» (от греческого monas — «единица», «простая сущность») — неделимых духовных единиц, психических атомов. Они полностью изолированы друг от друга и не могут напрямую взаимодействовать. Однако Бог настроил их так («предустановленная гармония»), что каждая монада, являясь замкнутым зеркалом, идеально отражает в себе изменения всей остальной Вселенной. Познавая внутреннее содержание одной монады, можно увидеть устройство всего Космоса.

Два главных парадокса монады, которые делают её идеальным двойником «Куба Кулешова»: 1) «Монады не имеют окон» (Герметичность) 2) «Живое зеркало Вселенной» (Многомерность)(Прим. автора)

[6] Концепция спора «Земли» и «Мира» (нем. Der Streit von Erde und Welt) — фундаментальное положение философии искусства, сформулированное немецким мыслителем-экзистенциалистом Мартином Хайдеггером (Martin Heidegger, 1889–1976). Концепция была впервые представлена философом в серии публичных лекций во Фрайбурге в 1935–1936 годах. В окончательном текстовом виде она была опубликована в 1950 году в известном философском сборнике Хайдеггера «Лесные тропы» (нем. Holzwege) в рамках центрального эссе «Исток художественного творения» (нем. Der Ursprung des Kunstwerkes).

Суть понятия:

1. Земля (Erde) — самобытная природная стихия, хаос, закрытая и тёмная праматерия, стремящаяся поглотить любой порядок и растворить его в энтропии; в контексте карельской выставки — это дикий ландшафт, трава и камни;

2. Мир (Welt) — открытое смысловое пространство, создаваемое человеческим духом, искусством, языком или цифровыми алгоритмами. Это Логос, стремящийся структурировать реальность и прочертить в ней геометрические рамки, оси и грани. Согласно Хайдеггеру, истинное произведение искусства не примиряет эти начала, а манифестирует и обостряет их вечный спор. Художественный объект одновременно «заземляет Мир» (даёт абстрактной идее физическое тело) и «возводит Землю» (превращает неодушевлённую материю природы в соучастника культурного контекста). (Прим. автора)

ГЛАВА VI. МАТЕМАТИКА, АЛГЕБРА И ГЕОМЕТРИЯ (КУБ КАК АРХИТЕКТУРА ЧИСЛА)

«Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes ohne alles Interesse... Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird».

«Прекрасное — это то, что нравится исключительно при оценке, без всякого интереса... Искусство можно назвать целесообразным без цели».

— Иммануил Кант (Критика способности суждения, 1790. § 2, § 17)

1. Пластическая квадратура круга

Этот шаг выводит нас на территорию одной из древнейших философско-математических проблем — квадратуры круга. Эта задача веками интриговала человечество не только математически, но и сакрально: в древней философии квадрат традиционно символизировал земной мир (материальный, статичный, измеримый), а круг — мир небесный (духовное, бесконечное начало). Найти квадратуру круга означало отыскать точную земную меру для небесной бесконечности. Попытки соединить эти две формы продолжались до 1882 года, пока немецкий математик Фердинанд фон Линдеман не доказал трансцендентную, бесконечную природу числа π. Его открытие подвело черту под многовековыми поисками: классическими инструментами — циркулем и линейкой — решить эту задачу на плоскости невозможно[1].

Куб Кулешова предлагает физическое решение этой древней дилеммы. Пять видимых граней объекта — это статичные квадраты. Чтобы полностью изучить их, наблюдатель вынужден совершать непрерывное, плавное круговое движение вокруг инсталляции. Линейная геометрия куба заставляет человека двигаться по круговой орбите.

В этот момент траектория обхода соединяет в живом опыте человека свойства круга и квадрата. Зритель своим телом замыкает идеальную окружность вокруг жёсткой геометрической формы, сглаживая её углы в процессе непрерывного шага. Плоский чертёж всегда останется математическим тупиком, который физически невозможно построить циркулем, но искусство находит выход из него через трёхмерный объём и живое действие человека.

2. Геометрия гексаэдра и золотое сечение

В классической геометрии куб классифицируется как правильный гексаэдр. Это один из пяти уникальных правильных многогранников, возможных в нашем трёхмерном пространстве. Структура этого тела демонстрирует абсолютную пространственную симметрию: оно состоит из 6 квадратных граней, 12 рёбер и 8 вершин.

В нашем случае Куб представляет собой пример глубокого геометрического баланса. Анализ соразмерности этой формы обнаруживает общепризнанный код красоты — золотое сечение (φ1,618). Если разделить каждое из 12 рёбер куба в заданном соотношении, то полученные точки совпадут с вершинами трёх взаимно перпендикулярных золотых прямоугольников, пересекающихся в геометрическом центре фигуры. Соединение вершин этих прямоугольников открывает скрытую внутри кубического каркаса структуру другого Платонова тела — правильного двадцатигранника (икосаэдра).

А если мы применим это знание к графической структуре Куба Кулешова, то увидим, что здесь числовые законы действуют на уровне зрительного восприятия. Авторская графика с помощью орнамента проявляет этот скрытый математический каркас. Кросс-контурные линии, диагонали и треугольные сегменты узора Кулешова интуитивно нанизываются на те самые невидимые гармонические оси золотого сечения. Они позволяют человеческому глазу угадывать глубокий внутренний баланс элементов там, где на первый взгляд царит хаос.

3. Алгебра третьей степени и комплексная реальность

В алгебре понятие «куб» означает возведение величины в третью степень (x3), что непосредственно связано с геометрическим исчислением физического объема. Прорыв в решении кубических уравнений был сделан в XVI веке в Италии Никколо Тартальей и Джероламо Кардано, обессмертившим этот метод под именем «формулы Кардано».

Именно в этот период исследователи впервые столкнулись с загадочным феноменом мнимых и комплексных чисел (i2=1). При разрешении так называемого «неприводимого случая» (casus irreducibilis) кубических уравнений, когда все три корня являются реальными числами, формула Кардано требовала извлечения квадратного корня из отрицательного значения. Это казалось логическим абсурдом, однако математики рискнули сделать шаг в эту неизвестность и обнаружили, что мнимые компоненты в финале вычислений взаимоуничтожаются, выдавая абсолютно точный, вещественный результат. История изучения кубических уравнений продемонстрировала: чтобы рассчитать параметры осязаемого физического объема, разуму потребовалось разработать абстрактный инструмент комплексных чисел.

Как математики не побоялись пойти в «абсурд» отрицательного корня и нашли истину, так и зритель не должен бояться «хаоса» линий, чтобы увидеть подлинный масштаб произведения под названием «Куб Кулешова». Человеку, стоящему перед инсталляцией, необходимо погрузиться в абстрактную графику, чтобы его сознание вобрало и по-настоящему ощутило этот объем.

На гранях Куба бушует узор — движение мысли, её хаос, её мнимые числа. Но сам каркас неподвижен. Это похоже на то, как если бы вы сфотографировали взрыв с ультракороткой выдержкой: колоссальная энергия, вспышка, хаотичные линии — всё это мгновенно застыло в идеальной форме гексаэдра.

Здесь жёсткое дерево куба выступает действительной, вещественной частью уравнения, а орнамент — его мнимой, абстрактной координатой. Куб становится зеркалом для вашего разума. Художник переводит алгебраический закон комплексных чисел ^{2} в опыт, где мнимое и реальное взаимоуничтожаются, позволяя понаблюдать за скрытым устройством собственного интеллекта. Посмотрите, как прямо сейчас ваше зрение из хаоса и пустоты конструирует плоть, вес и объём реальности, а психоделическая графика делает жёсткую конструкцию живой, пульсирующей и бесконечной. Это — материализованная архитектура мысли.

4. Делосская задача и многомерность объема

Наряду с квадратурой круга величайшей геометрической загадкой античности остаётся Делосская задача об удвоении куба. Согласно преданию, дельфийский оракул потребовал от жителей острова Делос ради спасения от эпидемии сделать в два раза больше золотой жертвенник бога Аполлона, имевший форму куба. Греки ошибочно удвоили стороны, а не объём, и чума не ушла. Проблема была в том, что если увеличить сторону куба в 2 раза, то объём станет больше в 8 раз (2×2×2). Чтобы объём увеличился ровно в 2 раза, сторону нужно умножить на кубический корень из двух (23). В 1837 году французский математик Пьер Ванцель доказал, что с помощью классических инструментов — циркуля и линейки — построить такой отрезок невозможно. Задача решаема, но только если выйти за рамки чертёжных правил и использовать дополнительные линии, кривые или оригами.

Так вот, в контексте инсталляции Куб размером 1,5 × 1,5 метра становится осязаемым воплощением «делосского жертвенника». В нашем случае искусство решает античный спор через фрактальное умножение формы, фактически выходя «за рамки» тех самых чертёжных канонов. Кросс-контурная графика выстраивает на поверхности объекта систему вложенных, прорастающих друг из друга многомерных «узоров в узоре».

Получается, что один физический каркас вмещает в себя бесконечный ряд кубов разной величины (реальные границы пространства как будто раздвигаются, за счёт разнообразных размеров создаётся виртуальное удвоение объёма). И зритель видит, как из глубины раз-

номасштабных графических сегментов шаг за шагом вырастает и расширяется итоговый объём инсталляции.

5. Тессеракт: шаг в 4D

Здесь находит свое логическое завершение глава о математике, алгебре и геометрии.

Куб Кулешова оказывается гораздо большим, чем просто деревянный гексаэдр размером 1,5 × 1,5 метра. Силой одного только воображения мы разрушаем стены трехмерности и заглядываем в четырехмерное пространство сквозь призму Тессеракта — высшего гиперкуба.

Представьте: что если сдвинуть куб в перпендикулярном к нашей реальности направлении? Мы получим 4D-структуру, состоящую из 24 квадратов, 32 рёбер, 16 вершин и 8 трёхмерных кубов, которые служат её гипергранями.

В рамках трехмерного зала наш объект будет работать как физическая проекция гиперкуба. Его кросс-контурная графика и вложенные фрактальные слои создают эффект многомерности, где внешняя форма служит лишь оболочкой для скрытых внутри пространств. Куб Кулешова позволяет человеку на чувственном уровне, через зрение и шаг, через воображение и вопросы ощутить присутствие этой невидимой теоретической модели — уловить дыхание скрытого дополнительного измерения.

[1]Смысл этого открытия заключается в том, что классические инструменты геометрии — циркуль и линейка — умеют работать только с чёткими, конечными пропорциями и извлечением квадратных корней. Немецкий математик Фердинанд фон Линдеман доказал, что число π является трансцендентным. Это значит, что его бесконечный цифровой хвост (3,14159...) невозможно получить ни из одного стандартного алгебраического уравнения. Поскольку число π нельзя выразить конечным числом или простой формулой, отрезок нужной длины физически невозможно начертить на плоском листе. Бесконечность круга принципиально не втискивается в рамки плоского чертежа. (Прим. автора)

[2]Строгого понятия «алгебраический закон комплексных чисел» в чистой математике нет — это наше обобщение.В науке этот принцип закреплён под именем *алгебраической формы комплексного числа* и выражается формулой:**z = a + bi** где: **z** — целостный образ Куба в сознании зрителя; **a** — действительная (вещественная) часть, поддающаяся физическому измерению (жёсткий деревянный каркас объекта размером 1,5 × 1,5 метра); **bi** — мнимая часть, в которой **b** является вещественным коэффициентом, а **i** — мнимой единицей ($i^2 = -1$), не существующей в физическом мире, но необходимой для решения уравнения (авторский орнамент и хроматический конфликт).

Настоящая магия этой формулы заключается в том, что мнимую координату (**bi**) невозможно механически прибавить к деревянному остову (**a**) как обычное число. Эти величины существуют в принципиально разных плоскостях, располагаясь строго перпендикулярно друг другу. Однако, пересекаясь в уравнении **z = a + bi**, они конструируют принципиально новую, комплексную реальность — трансцендентную «архитектуру мысли». *(Прим. автора)*

ГЛАВА VII. АНТРОПОЛОГИЯ И БИОМЕХАНИКА (ОРГАНИКА И АРХЕТИП ПОРЯДКА)

Абоди на абтод. Абжекунэ сдух фон жакрусяшени, гешь , авурл анлис мякуцидило вырлум. Дазундра - кунгит верр он шекеж!

— Евгений Кулешов (Манифест Куба. Глитч-код автора. Публикуется без перевода. Петрозаводск, 2026)

1. Антропологический куб: Рождение оседлости

В истории человеческой цивилизации переход к кубическим формам произошел в эпоху неолита (около 10–8 тысяч лет до нашей эры)[1]. Ранние кочевые сообщества возводили округлые жилища — чумы, юрты и типи, которые повторяли природные контуры, легко переносились и не требовали изменения ландшафта.

Переломный момент наступил, когда племена оставили кочевой быт ради оседлого земледелия, что кардинально изменило саму логику домостроения. Выбор в пользу прямых углов имел сугубо практическое значение: накопленное имущество было удобнее распределять вдоль ровных стен, групповое возведение зданий становилось проще, а ограниченное пространство поселений использовалось максимально эффективно.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.