



## Художественные аспекты системного повторения в первой половине XX века

**А.М. Буров**

кандидат искусствоведения

*В статье выявляются отдельные художественно-эстетические аспекты системного повторения в зрительном искусстве первой половины XX века. Исходя из определенных показателей выявляется ряд основных критериев для художественно-эстетической, структурной оценки постизофраз (применимых как для постизофразы первой половины XX века, так и для постизофразы второй половины XX — начала XXI веков).*

АННОТАЦИЯ УДК 7.03+7.038.1

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

повторение, различие, фразизм, постизофраза, решетка, образ

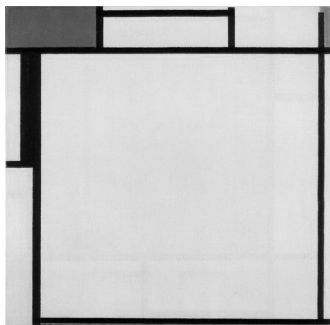
С начала XX века можно говорить о появлении четко артикулированного системного повторения в зрительном искусстве. Несмотря на то, что примеров данного повторения в искусстве не столь много, как это будет иметь место во второй половине XX столетия, все же стоит говорить о формировании основных приемов системного повторения именно в указанное время. Важно также отметить, что в начале века преобладают именно абстрактные произведения подобного типа, что для анализа и обнаружения общих закономерностей весьма продуктивно.

В ходе проведения исследований выяснилось, что наиболее распространенными видами постизофразы (**piF**) (этимологической модификации от постизобразительности)<sup>1</sup> являются *постизофраза* и *постинстфраза*, описывающие систему решетчатого повторения соответственно в пространстве живописи и в рамках скульптурных инсталляционных произведений. Поэтому и было принято решение раскрыть показатели и критерии фразизма (точнее, постфразизма и неопфразизма) здесь, имея в виду, что основные положения применимы и к изофразе.

Изофраза (**iF**), как и постизофраза (**piF**), состоит из фаз (**f**), существующих в сегментах-ячейках и формирующихся в ряды, созданные решеткой. Повторяющихся фаз может быть не меньше двух, чтобы сложилась *фраза* (по аналогии с языком), то есть возникло явление фразизма (**Fmin2**).

Для изучения основных критериев фразизма в целом необходимо обратить внимание на показатели (что имеются в изофразе,

<sup>1</sup> Подробнее см. Буров А. Основные аспекты развития системного повторения в изобразительном искусстве // Вестник ВГИК, №10, 2011. — Прим. авт.



Piet Mondrian.  
Composition with  
Blue, Yellow, Black,  
and Red, 1922

но прежде всего в постизофразах). Так, определяющим показателем является большое или малое количество фаз во фразизме (это касается и изофраза и постизофраза), что влияет на художественно-эстетическое восприятие и внутреннюю тему произведения. Важным оказывается, происходит ли фабульное действие в произведении или оно носит неопределенный характер. Имеет также значение, является ли произведение многорядным или однорядным. Центробежна или центростремительна решетка? Имеется ли определенная

реалистическая фигуративность в ячейках фразизма, или они наполнены абстрактными фигурами, или вовсе не имеют фигур, но пусты? А если пусты, то в какой цвет окрашена поверхность, или же она вовсе бесцветна, прозрачна? Также, существуют ли произведения, имеющие внутри одной решетки множество решеток, что иногда выражается в нескольких слоях или в существовании маленьких решеток в ячейках большой решетки?

Исходя из данных показателей, можно определить ряд основных критериев для художественно-эстетической, структурной оценки постизофраза (применимых как для постизофраза первой половины XX века, так и для постизофраза второй половины XX — начала XXI веков). К этим критериям относятся:

а) количество фаз (**max-min**). Если часть фаз не включена в повторение, в скобках после первой цифры (повторяющиеся фазы) указывается количество фаз, не вошедших в повторение. В некоторых случаях цифру можно опустить);

б) количество рядов (**n-nn**(число) от лат. *numeros*);

в) направленность (центростремительная-центробежная, **cp** от лат. *centripetal*, **cf** от лат. *centrifugal*);

г) абстрактность (**ab-nab** от англ. соотв. *abstraction* и *non-abstraction*);

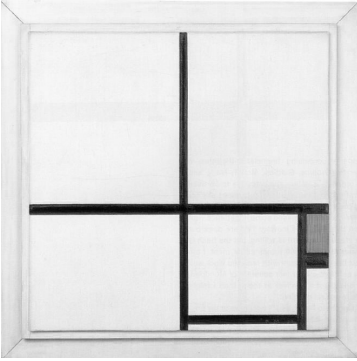
д) цветность (**cr-ncr** от лат. *color* и *non-color*);

е) системность (системная-несистемная: четкая или разбалансированная решетка: **sy-unsy** от лат. *systema* и *unsystematic*);

ж) решетчатость (однорешетчатая-многорешетчатая, речь идет о количестве решеток в постизофразе, фиксируется только многорешетчатая (от двух) система: **m** от лат. *multa*);

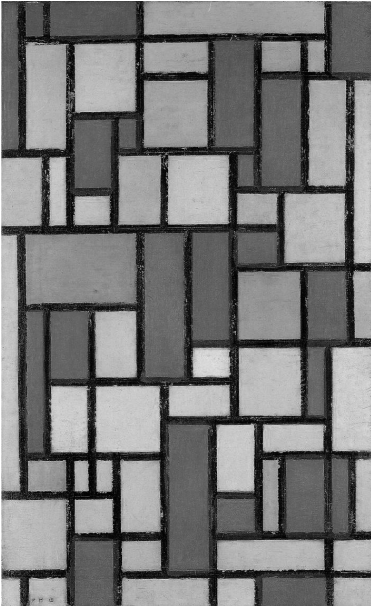
з) слойность (однослойная-многослойная — количество решеток: **acc** от лат. *accumsan*, цифра же будет означать количество — от 2-х).

и) вид решетки (поверхфазная-внутрифазная решетка. Описывается в том случае, если внутри фазы функционирует решет-



Piet Mondrian.  
Composition with  
Yellow, 1930

Piet Mondrian.  
Composition with  
Gray and Light  
Brown, 1918

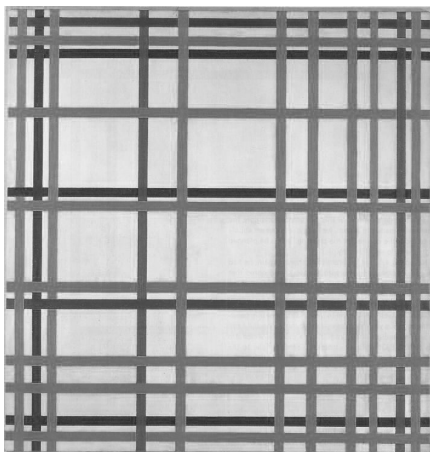


ка помимо общей решетки: **inf** — от лат. *inside*, число, стоящее после сокращения, описывает количество фаз, включенных во внутреннюю разливку. В случае отсутствия числа — все фазы имеют внутри себя решетку).

Среди постизофраз первой половины XX века особенно характерны работы Пита Мондриана, влияние которого на постизофразы последующего времени трудно переоценить. Все постизфразы Мондриана максимальны, то есть в них содержится более двух фаз-повторений ( $\text{piFmax}$ ). Они могут быть цен-

тробежными ( $\text{Fcf}$ , например: «Композиция с голубым, желтым, черным и красным», 1922) или центростремительными ( $\text{Fcp}$ , например: «Композиция с желтым», 1930). Постизфразы могут быть бесцветными или цветными, и повторение может происходить между одинаково расцветченными фазами или одинаково бесцветными. Безусловно, все мондриановские постизфразы внефабульны и абстрактны ( $\text{piFa}$ ). Формула мондриановских постизфраз может быть описана следующим образом: **piFmaxZ-a-cf-cr3**, где  $Z$  — переменное число, которое указывает на количество повторяющихся фаз, при этом в центробежной постизфразе считается и та входящая в повторение фаза, часть которой «оборвана» границей полотна. Сокращение от латинского *color* (*cr*) указывается в случае цветового повторения, цифра же после *cr3* указывает на количество разноцветовых (куда входит и белый цвет) повторений, в случае отсутствия цветовых повторений, отсутствует и *cr*. Внутри творчества Мондриана на раннем этапе выстраивания постизфраз можно выделить несистемную решетку (*unsy*, например: «Композиция с серым и светло-коричневым», 1918), то есть ту,

в которой линии не имеют общей системы параллельного и перпендикулярного строения. Если же решетка разбивается на две и более по горизонтали, без глубины, она уже многорешетчатая (*mm*), которая разбивается на несколько автономных решеток, объединенных между собой общим цветовым решением ( $\text{piFmm6}$ , где  $6$  — число внутренних решеток. В случае одной решетки этот факт



Piet Mondrian. New  
York City, 1941–42

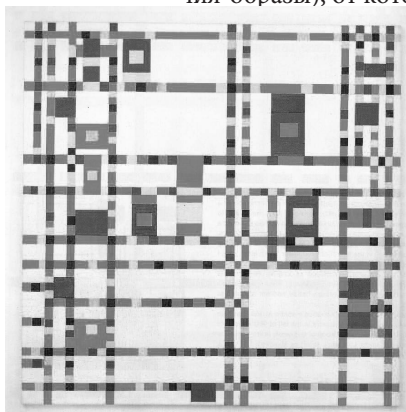
не записывается в наглядной формуле). Позднее открывается системная решетка, далее возможны варианты сдвоенных или строенных решеток, когда поверх одной рисуется другая и т.д., отделяемые между собой цветом (piFacc3, например: «Нью-Йорк», 1941–42, где 3 — число наложенных друг на друга больших решеток, в случае отсутствия многослойности этот факт не записывается).

Кроме того, в работах Мондриана встречаются решетки, линии которых дифференцированы на цветовые фрагменты и они сами предстают как микроповторяющиеся системы («Бродвей. Буги-Вуги»,

1942–43). Отсюда ясно, что самая простая постизфраза Мондриана — **piFmax4-a-cf**, самая же сложная — **piFmax10-acc3-a-cp**.

Фразизм проявляет разные формы художественного выражения «ритмов бытия». Он может быть фрагментарным и несистемным, то есть центростремительным и разбитым на разные подсистемы, что соответствует человеческому мыслительному процессу представления такого рода явлений. Может быть уравновешенным и центробежным, что охватывает более широкий горизонт и говорит о способности человека гармоничнее представлять эти «ритмы». Повторяющиеся пустоты-фазы (повторения-образы) в естественном порядке делают воображение «слепым». Но совокупность воображаемых фаз, образуемых решеткой, создает ощущение невероятного ритма в духе Гераклита, тем более что *мерою* как ограничителем являются цветовые фазы (различия-образы), от которых последовательность «слепых» фаз оттал-

Piet Mondrian.  
Broadway Boogie  
Woogie, 1942–43



кивается, отражается и движется в другом направлении. Центробежные постизфразы в этом смысле более метафизичны, они открывают такую даль, при которой предполагается большое ритмическое ускорение, особенно в вертикальных композициях.

Повторяющиеся сегменты в решетке создают ощущение ритма и ощущение зрительного такта, который при длительном созерцании становится последовательно неравномерным. При том, что попытки вообразить на месте «слепой» фазы нечто фигуративное, заполнить ее образами сво-

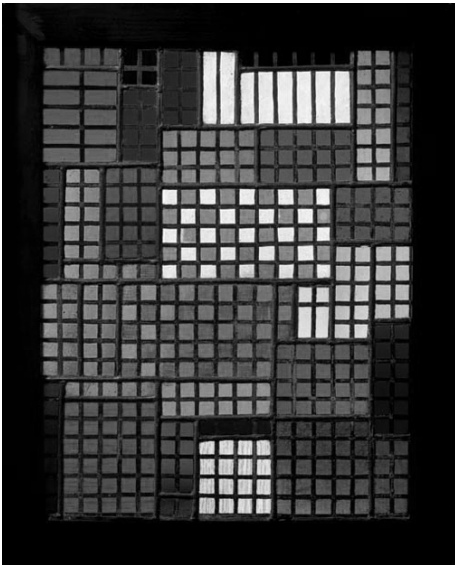
его сознания наталкиваются на необходимость производить это заполнение и относительно соседних фаз, что приводит к неполному, полураскрытому проявлению различия-образа в ячейках-фазах, так как происходит распыление воображения на все представленные сегменты. Повторения-образы развиваются здесь через размерные и цветовые различия, что приводит к колебаниям, а восприятие постизфразы оказывается прерывистым.

*Образповторение*, то есть главная эстетическая доминанта постизфразы Мондриана, иначе говоря, тот большой образ, который рождается из чувственного обобщения конкретной работы голландского художника, заключается в ритмической неустойчивости, небольшой ритмической разнонаправленности, которая проявляется даже в таких строгих системах, как решетка. С другой стороны, показать процесс пофазового ритмического движения и развития всей Вселенной или ее сконцентрированной части можно только через сужение или расширение сегментов повторения, то есть параллельно стоящих линий решетки. Но сужение или расширение повторений-образов в таком случае должно было бы происходить последовательно и равномерно в определенную сторону, но в работах Мондриана этого не происходит.

Поэтому повторение-образ навязчиво проявляет себя, являя ритмическое расширение и сжатие «слепого поля» как разнообразного динамизма вселенной.

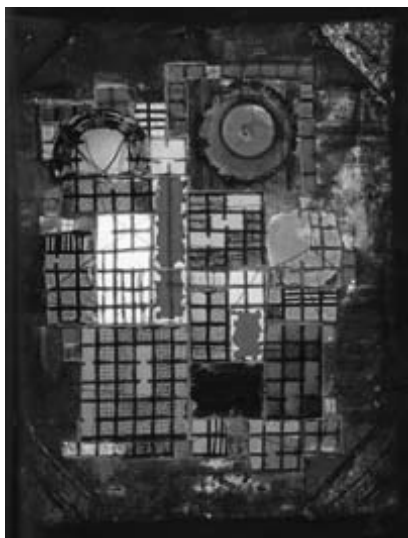
В постизфразах Джозефа Альбертса (немецкий и американский художник, 1898–1976) можно обнаружить как феномен несистемной решетки (*unsy*) и многорешетчатость (*mm*), так и проявление внутрифазной решетки (*inf*). Его фразизм дифференцируется на несколько внутренних решеток, связанных между собой. Так в работе «Парк» (1924) можно обнаружить 35 решеток, которые достаточно гармонично сосуществуют (системно, так как линия не разрушается), и притом повторение осуществ-

ляется комплексное — группа фаз повторяет другие группы полностью или через размерное различие. Главным *инструментом* для таких больших конгломераций фаз является цвет и размер. Причем в данной постизфразе Альбертс использует *сплош-*



Josef Alberts. Park  
с 1924





Josef Alberts. Untitled  
1921

<sup>2</sup> От фр. art informel — абстрактное, нефигуративное искусство: художественное направление в абстрактном искусстве, сложившееся во Франции в середине 1940-х. — Прим. авт.

Josef Alberts.  
Rhenish Legend 1921



ное повторение и шахматное повторение, разбивающее внутреннюю решетку на два повторения. К тому же данная постизфраза центробежна (cf). Произведение «Парк», с точки зрения фразизма, можно записать следующим образом:  $ri\Gamma_{max}a-mm35-cf$ . Постизфраза Альбертса «Без названия» (1921) являет пример многорешетчатости и проявляет несистемность, а в работе «Рейнская легенда» (1921) обнаруживается такая многорешетчатость, которая отличается по размеру ячеек, то есть некоторые внутренние решетки доходят до состояния сетки, а другие остаются в режиме решетки (пример одновременно многорешетчатости и несистемности, малой соотносимости, межрешетчатой неповторяемости:  $mmun\text{sy}$ ).

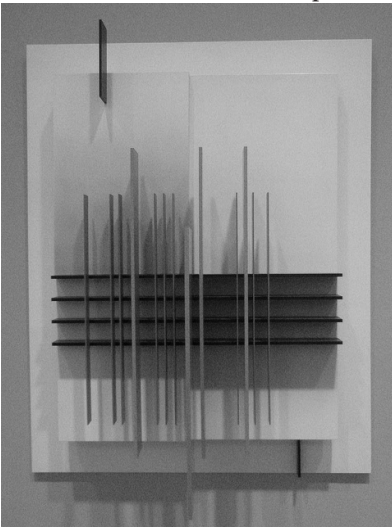
С точки зрения эстетики повторения, постизфразы Альбертса представляют собой, в отличие от работ Мондриана, не внутри-системную ритмическую дисгармоничность, но межсистемные противоречия — когда одна система повторения, реализующая чистые ритмы (дающая чистые повторения-образы) определенного пространства, вступает в геометрически-размерное противоречие с соседней системой повторения.

Другой важной чертой некоторых постизфраз Альбертса (например, «Без названия», 1921) является обрыв линии решетки на определенном участке сегментирования повторяющихся образов.

Этот обрыв уникален тем, что он не только пошатывает внутреннюю систему, но и создает ощущение, что данная система начинает разрываться медленно и тягуче, в силу чего проявляет себя или большой незавершенный повторение-образ (повторениеобраз<sup>3</sup>, где цифра означает количество объединенных фазовых сегментов), или большой завершенный образ (повторениеобраз<sup>3</sup>), возникающий из совокупности повторений-образов. Для этого повторенияобраза характерно основание того же цвета, что и у малых повторений-образов, но в отличие от последних он прорывает блокаду некоторых линий и расширяется, являя пример неровной структуры.

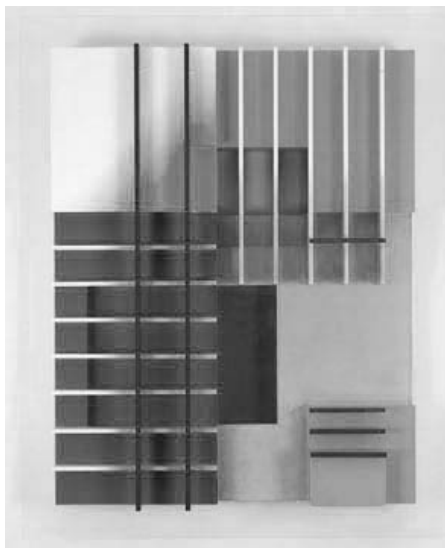
Но самым радикальным образом является различающий образ, различие-образ информального типа<sup>2</sup>, функционирующий здесь по принципу чернильного пятна, расширяющегося на уже очищенном и свободном поле другого цвета. Этот удивительный дисгармонический образ, достигнув предела, формируется в неровную, несколько вытянутую массу, окруженную четкими линиями прямоугольника, застывая в стиле информель среди жестких контуров. Подобный образ и удивительно эстетичен — он обладает застывшей неустойчивостью, возникает под межрядным давлением и своим усилием оказывает обратное давление на ряды, разрушая определенные сегменты. Он расширяется, что свойственно любому образу, и создает фигурное противоречие между своей негеометричностью и геометрией остальных сегментов решетки и, наконец, сбивает ритм, формулирует нечто вроде паузы. Такой обладающий определенным цветом образ представляется Альбертсом вызревающим из глубины и просачивающимся через фон другого цвета. Сущность этого образа в том, что он появляется из «потаенности». В постизфразе «Без названия» (1921) показаны восемь малых различий-образов и три больших отчетливых различия образа информального типа, а также большой различиеобраз, находящийся в стадии окостенения в отчетливые геометрические (круговые) формы, и девять завершенных и незавершенных повторений-образов.

<sup>3</sup> Biederman Charles. The Real and the Mystic in Art and Science // Theories and Documents of Contemporary Art. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London. P. 81–82.



Charles Biederman. № 13, 1949

Чарльз Бидерман (американский художник, 1906–2004) работает в постинстфразе. Особенностью его произведений является исследование феномена одновременной структурности и аструктурности решетки. Решетка у Бидермана представляет собой голую строительную арматуру, наложенную поверх горизонтальных или вертикальных уравновешенных линий. В некоторых случаях она может выходить за эти линии неровными (незаконченными) краями, как в постинстфразе «№13» (1949), в других — акцентирует внимание на горизонтальной или вертикальной составляющей. Для Бидермана реальность есть динамически развивающийся процесс, в своей системе структурированный, но в частностях способный проявлять «творческий порядок природы» и «разнообразие динамической деятельности»<sup>3</sup>. Отсюда ясно, что ритмически организованное повторение способно проявить



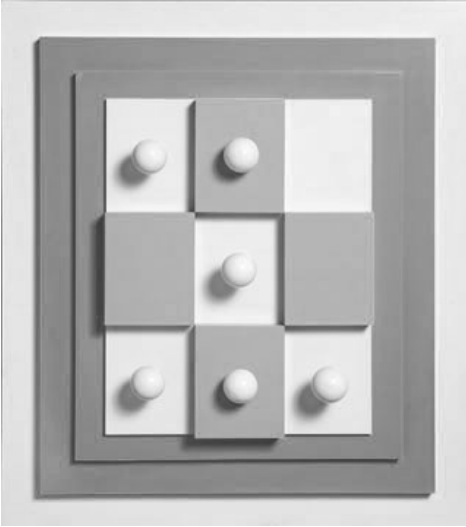
Charles Biederman.  
Red Wing № 2, 1947

динамическое разнообразие в момент расширения своих сегментарных границ, выхода из системного развертывания в чистое образное поле в силу трансформирования решетки в параллельные линии («Красное крыло», 1947; «№13», 1949). Эта проявившаяся несистемность решетки создает условия для незаконченного повторения-образа, начинающего взаимодействовать с верхними или нижними такими же незаконченными повторениями-образами. Происходит перераспределение повторения, что говорит о творческой способности небольших элементов двигаться (отклоняться) в другом направлении, не соответствующем общей конструкции системы.

Постизофразы (постизфразы и постинстфразы) первой половины XX века в подавляющем большинстве используют много фазовых повторений в сегментах решетки (максимальность); являются многорядными; центробежными; абстрактными; цветовыми; несистемными; в приблизительно равном количестве однорешетчатыми и многорешетчатыми; однослойными (с возможностью дополнительных слоев); поверхфазными (но с внутрифазовой возможностью). В силу этого повторение не оказывается равномерным, оно проходит через достаточно большое количество различий-образов, создающих определенное колебание, которое при общем сохранении единой статической системы говорит о некоей образной вариативности. Последняя возникает и в силу взаимодействия многочисленных повторений-образов и возникающих между ними немногочисленных различий-образов, создающих условия для колебания и изменения ритма.

Ритмы самого бытия, также, по-видимому, обладающие большими творческими колебаниями, ритмы природы, способные на динамическое ранобразие, разворачивающееся или в последовательной протяженности сегмента, в том числе и открытого (Бидерман), или вызревающее из центра решетчатой системы (образы у Альбертса), — все это система повторения и различия первой половины XX века. Способность данной системы чистым неприродным образом выражать сущность космоса (Мондриан), а затем все больше природы вместе с пластическим языком (Альбертс, Бидерман) строится на возможностях повто-





Charles Biederman.  
New Tourk № 6, 1938

рения в паре с различием проявлять невероятно устойчивую структурность (повторение, проходящее через мерное **различающее различие**) и возможность творческого разнообразия в ней (повторение, проходящее через **различное различие**). В результате раскрывается феномен *статического разнообразия*, которое можно показать художественно-эстетическими средствами именно во фразизме.

Во фразизме этого времени, однако, нет **безразличного различия** — то есть такого различия, через которое повторение проходит фактически необновленным. Здесь трудно обнаружить равные сегменты решетки

или одинаковую толщину линий. Поэтому статическое разнообразие и динамическое взаимодействие повторения и различия рождают вариативные образы. В целом же повторение ритмов космоса и природы без каких бы то ни было реально существующих объектов и создает абсолютное неиерархическое взаимодействие между ячейками решетки, являющимися отсутствующими природно-космическими фигурами. В результате рождается эстетический в своей основе ритм, строящийся путем повторения, проходящего сквозь неиерархические различия в рамках художественной формы, но иерархически подражающий ритму Вселенной. ■

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Буров А. Проблема эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах. (кандидатская диссертация.) — М., 2008.
2. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М.: Художественный журнал, 2003.
3. Турчин В. По лабиринтам авангарда. — М.: Изд-во МГУ, 1993.
4. Marzona D. Minimal Art. — Köln, Taschen, 2009.
5. Alberts Josef. The Color in My Painting // Theories and Documents of Contemporary Art. University of California Press, Berkeley. — Los Angeles, London, 1996.
6. Biederman Charles. The Real and the Mystic in Art and Science // Theories and Documents of Contemporary Art. University of California Press, Berkeley. — Los Angeles, London, 1996.
7. Stiles Kristine. Geometric Abstraction Theories and Documents of Contemporary Art. University of California Press, Berkeley. — Los Angeles, London, 1996.