



## Основные аспекты развития системного повторения в изобразительном искусстве

**А.М. Буров**

кандидат искусствоведения

*В статье анализируются основные этапы появления системного художественно-эстетического повторения через решетку. Выделяется повторение в изобразительности – изофразы и постизобразительности – постизофразы. Дается общий анализ эволюции данных явлений.*

АННОТАЦИЯ УДК 7.01+7.03

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

повторение, различие, фразизм, фазизм, изофразы, скульптофразы, архфразы, постизофразы, постифразы, постинстфразы, образ, изобразительность, постизобразительность

### Фразизм в классическом изобразительном искусстве

Иерархия как различие была существенным инструментом для выстраивания сбалансированных и подчиненных отношений в классическом пространстве. Образ соотносился с образцом иерархически. Но даже в этой системе использовалось повторение – специфический прием для усиления образа, умножения его в одном пространстве (фигуры Христа, ангелов и святых) или для развертывания последовательной житийной истории святого. В данном случае повторение лишь подчеркивает тотальное различие, которое имело место между высшими существами и обычными людьми, созерцателями произведений искусства.

Так важное для изобразительности различие получает дополнительное значение в силу проявления повтора как приема, так как повтор оказывается инструментом проявления небольших (или микроскопических) различий и не является копией. Повтор оказывается необходимым приемом для реализации наглядных фабульных изменений одной фигуры, показа ее в развитии, в контексте собственного движения. Случаи эти достаточно редки и тем более редки как система, способная сохранять подражающие иерархические особенности с привлечением организованного повтора. Повтор в принципе обращает внимание рецепиента на сам синтаксис изображения, однако в большей степени используется в изобразительности<sup>1</sup> для показа фабульного действия (как в Житиях святых, например) или в эскизной «раскадровке» (Леонардо, Микеланджело, Дюрер и др.).

Вопрос в том, в какой системе функционирует повтор: является ли он сходством, часто встречающимся в Средневековье (от ранних икон до Джотто), или действительным повтором («Чудо

<sup>1</sup> Изобразительность в целом описывает классический период истории от ранней античности до начала XIX века, появления фотографии, так как отличается от других крупных систем тем, что в любом варианте (античная изобразительность, ренессансная изобразительность, средневековая изобразительность и др.) стремится образовать образ, оформить его согласно образцу в иерархическом подражательном движении к последнему. Также для изобразительности важна рукотворность. ▶

► См.: Буров А. Проблемы эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах (диссертация). М., 2008.

<sup>2</sup> Сравнение единицы речи с единицей визуальности несет в себе известную погрешность – отдаленность речевого и визуального высказываний, однако, как нам представляется, данное сравнение позволяет увидеть достаточно большие сходства, которые для нас важнее. К тому же в формальном литературоведении есть явления, которые связывают речевое высказывание с повторением, где слова выступают фазами одного представления, одной фразы – «заумь» Алексея Крученых: «Стень / Стынь... / Снегота... / Снегота! / Служа... / Вьюжа». (См. также работы Юрия Тынянова по поэтике и его формулу «теснота смыслового ряда»).

со статиром» Мозаччо), или же функционирует в специально отведенных секциях, формируемых решеткой – то есть в специфических системах, специально созданных для реализации повторения и образности повторения. Последние сто́ит обозначить как «*фразизм*». Этимологически мы исходим из того, что «фраза» – это единица языка, выражающая законченную мысль (может уподобляться предложению, не обязательно событийному, могущему быть нейтральным или абстрактным), состоящая из набора слов (букв), то есть некая последовательность короткого развития. К тому же понятие «фраза» коррелирует с понятием «фаза», которое для нас принципиально важно, так как мы имеем дело с повторами, которые являются фазами одного и того же референта<sup>2</sup>. Между тем именно пропуск фаз определяет специфическое различие, которое проявляется между двумя повторениями, детерминируя появление и выразительность *изобразительных образов*, а они, в свою очередь, определяют глубину и «ширину» этого различия.

*Фразизм (the phrasism) – общее определение системного художественно-эстетического повторения, реализуемого через решетку, в которой повторяется не менее чем два раза одна и та же фигура или цвет.*

В изобразительности случаи фразизма не столь многочисленны, но они также имеют место. Именно такая форма оказывается правильной для изобразительности в силу строгих иерархических принципов. Так как повтор если и не нарушает эти принципы, то намекает на возможность их нарушения, и естественным образом повторяющиеся элементы сегментируются в решетке как специальной рамочной конструкции для правильной разлиновки пространства, объекта и верной последовательности развертывания событий. В конечном счете конструкция решетки в изобразительности прямым и метафорическим образом оказывается окном, заполненным событиями. Решетка здесь является своеобразной системой, сдерживающей неклассический процесс повторения в рамках и не позволяющей повтору выходить за пределы своих функциональных обязанностей.

### Изофраза: от Жития святых до префаэлитов

Так как эти системы находятся в рамках изобразительности (с подражанием, иерархией и образцами), но при этом с помощью системного решетчатого повтора рассказывают истории (людей или пространства), их можно определить как «*изофразы*» (производное от фразизма с добавлением *изо-*, как выражение принадлежности к изобразительной репрезентации).

Таким образом, *изофраза строится на разлинованной решеткой поверхности, в рамках которой происходит повторение не менее чем двух фаз одного объекта через иерархические различия в системе изобразительной репрезентации.*

Жития святых формируются подобным образом. Но так, как они реализуются в живописи, их можно определить как «*изфразы*», имея в виду то обстоятельство, что встречаются и скульптурные, и архитектурные изофразы, называемые соответственно «*скульптфразы*» и «*архфразы*». Тем самым можно сказать, что изофраза, реализуемая в изобразительности, – общее понятие, куда входят изфраза, скульптфраза и архфраза. Задача, стоящая перед *житийной изфразой*, – показать жизненный путь (состоящий из деяний) святого, и путь этот, как правило, закольцован рождением – смертью. Классическая житийная изфраза представляет собой соединение большого изображения и обрамления вокруг него сегментированного решеткой жития святого (псковская Илья с житием, XIII в.; новгородский Федор Стратилат в житии, конец XV в., и др.). Но она может быть как *полной житийной изфразой*, так и *неполной*. В последнем случае речь идет об изфразах, где только вертикальные плоскости представляют собой последовательное пофазовое житие святого, а горизонтальные плоскости верха и низа представляют «персонажей» этого жития – ангелов и святых (как в случае Ильи с житием, XIII в.)

Однако встречаются житийные изфразы без головного центрального изображения референта, представляющего в кульминационной точке, но имеющие четырехфазное или трехфазное строение (то есть стремящиеся к *минимальной изфразе*).

Задача у таких изфраз – рассказать не о совокупности деяний святого, а о конкретном событии, развернуть его в важной драматургической последовательности. Такovy, например, новгородская «Бичевание Христа. Поругание Христа. Ведение ко кресту. Восхождение на крест» (конец XV в.) и «Битва Новгородцев с Суздальцами» (60-е годы XV в.).

Двери с изображением библейских стен (неизвестный мастер, собор Хильдесхайм, 1015 г.) и врата южного портала собора в Аугсбурге (неизвестный мастер, до 1065 г.) являются примерами скульптфразы. Хильдесхаймская скульптфраза рассказывает о библейских сюжетах падения и восходе-

Федор Стратилат в житии. Конец XV в., Новгородская иконопись



ния, обязывая читать левую дверь сверху вниз, а правую – снизу вверх. Повтор Адама на левой створке сменяется повтором Христа – на правой. Притом что левая и правая створки не находят повторяющихся элементов друг в друге, следовательно, проявляя *стороннюю скульптфразу* (то есть ту изофразу, где одна сторона не соотносится с другой путем повторения). Аугсбургская скульптфразу носит нефабульный характер и является *многосторонней*, то есть (как правило) диагональное повторение носят обе створки относительно друг друга. Тридцать пять бронзовых рельефов повторяются через определенные фазы, представляя собой сочетание ветхозаветных сюжетов с образами античной мифологии и изображениями фантастических существ.

Житийные изфразы являются первым проявлением фразизма. Помимо них фразизм встречается и в рамках триптихов, так в работе Иеронима Босха «Воз сена» Христос повторяется в двух створках. У таких прерафаэлитов, как Артур Хьюз и Данте Габриэль Россетти, встречаются работы с повторением референта два раза в рамках одного триптиха (Артур Хьюз. «Канун Святой Агнессы», 1865, Данте Габриэль Россетти. «Паоло и Франческа Римини», 1855). Триптих или диптих (что реже) создает условия для возможного проявления фразизма (изфразы) в случае повторения референта в не менее чем двух створках.

Центральное изображение триптиха может играть схожую роль с житийным изображением или иметь самостоятельное значение, то есть быть изображением других референтов. Форма триптиха создает условия для трехфазной фабульной изфразы и трехфазной внефабульной изфразы. В первом случае речь идет о важном и кратком событии, центральное изображение которого будет кульминацией, как в случае изфразы Галлен-Каллела «Легенда об Айно» (1891), во втором же случае речь идет о более сложной изфразе, «говорящей» не о событии, но об ощущении, воспоминании, раскрывающем скорее не фабулу, но сюжет. Такова работа Яцека Мальчевского «Триптих с автопортретом» (1908), где центральная фигура – сам художник, а окружающие его две фазы – повторенный, но отличающийся в ракурсах ландшафт, видимо, родного для изображенного на центральной фигуре референта.

### **Вспомогательные перспективные изфразы**

Немаловажное значение для фразизма в изобразительности, то есть для изофразы, играли вспомогательные *эскизные изфразы*, *эскизные пространственные изфразы*, *эскизные объемные изфразы*, *эскизные перспективные изфразы*. Художник

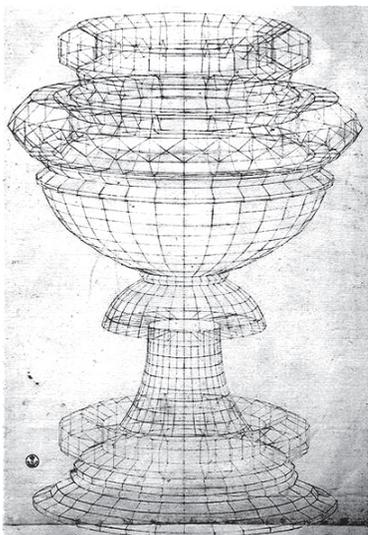


Каспар Давид  
Фридрих.  
Автопортрет, 1800

при подготовке к работе над полотном делает множество эскизов. Расписывая пресонажей, он может разместить на одном листе различные вариации, например, положения рук или поворота головы одного персонажа. В том случае, если персонаж рисуется полностью, представленный в различных позах, художник может отделить фигуры друг от друга линиями решетки, чтобы отчетливее обнаружить возникающее различие. Такого рода работы могут быть расценены как эскизные изфразы – они, как правило, бывают двухфазными и внефабульными. Пример тому – эскизный «Автопортрет» Каспара Фридриха (1800) и эскиз Ореста Кипренского «Портрет девушки. Читает книгу» (1807).

Эскизные пространственные, объектные и перспективные изфразы необходимы художнику для верного представления глубинного пространства или точного соотношения частей тела референта в картине. Обрамляющая решетка, уже в виде сетки (как более мелкой квадрированной поверхности), переходит внутрь изображения, разлиновывая его перекрещивающимися линиями. Повторение обнаруживает себя как *пустое повторение*, то есть такое, которое повторяет отсутствие чего-либо в ячейке изфразы (неизменяющиеся фазы белого, серого). Здесь, безусловно, ключевую роль начинает играть сама линия. Однако изобразительно она еще не носит самостоятельного художественно-эстетического значения (хотя может обладать орнаментированно-эстетическим значением, как в триптихах), но, являясь вспомогательной, строит некий объект (как своеобразные строительные леса, за которыми ничего нет, или что-то может появиться на живописном полотне только в окончательном варианте). Пространственные изфразы ставят своей задачей гармонично вписать объект в пространство, разлиновать его на мелкие сегменты для верного соответствия частей (таковы, например, эскизы Джона Сиглтона Копли «Этюд осады Гибралтара, 1785-1786» и Жака-Луи Давида «Этюд обнаженного Папы Пия VII», 1805).

Объектные же изфразы представляют собой прозрачно-сеточный объект вне пространства, представленный во всем объеме и во всех частях. Примером могут служить эскизы Уччелло. Объектные изфразы внутренне перспективны, то есть отражают объект в своей замкнутой перспективе без большой перспективы, из которой он изъят. Перспективные изфразы –



Паоло Уччелло. Ваза в перспективе. XV век

открывают большие расстояния и оказываются ключевыми для репрезентации эпохи Возрождения; перспектива в целом является ренессансным проектом. В схематичном виде (линии, покрывающие пространство) она является нечто вроде анатомии объемного пейзажа. В эскизах художников-перспективистов сетка, которая в качестве поддерживающей конструкции-арматуры предполагается в ренессансной картине, наглядно показывает, как соотносится изображение и репрезентация в целом с конкретным отрезком реальности и с самой действительностью. Будучи «объективацией субъективного» и интимизацией визионерского восприятия (Пановский), а также снимая символическую насыщенность, проявляя процесс секуляризации

как человеческое восприятие, направленное на расширение сознания в глубь пространства, – перспектива породила нововведения для существования образа и вписала его в иные иерархизированные отношения с образцами, добавив образец восприятия.

Изфразы (точнее мотивы изфразы) может присутствовать как внутренний прием, когда повторяющиеся сегменты пола (шашечный пол) или каменного свода являются доминантами, выражая одновременно устойчивость (тектоничность) и утонченность пространственных отношений.

Изофразу можно проанализировать по критериям количества фаз, движению объекта и действию, то есть фабульности произведения и внефабульности. Изофаз (if) одного и того же объекта в изфразе (iF) может быть не менее двух, чтобы состоялся феномен фразизма. Максимальные изфразы (iFmax), в которых фаз три и более, чаще встречаются в житиях святых, и они фабульны, то есть разворачивают историю (iFmax-fab), и в них присутствует динамическое движение объекта (iFmax-fab-d).

Триптих позволяет проявиться фразизму, что видно у префаэлитов. Триптих, раскрывающийся во фразизме, как правило, минимален и имеет три фазы, две из которых повторяются, а центральная проявляет различие (iFmin3). В случае, если в триптихе все три фазы повторяются, он записывается так: iFmax3. Вместе с тем триптихи могут быть фабульными и динамичными (iFmax3-fab-d), но могут быть внефабульными и нединамичными (iFmix3-anfab-s).

В целом если рассмотреть немногочисленные изофразы в изобразительности, можно сказать, что, как правило, они динамичны и максимальны, что говорит скорее о техническом использовании фразизма как явления, способного передать наглядное представление о деятельности объекта, а также раз-вернуть историю в ее наглядности.

## Явление постизофразы в искусстве XX – начала XXI веков

### Исторический анализ: от фазизма к фразизму

Куда более распространенным фразизм становится в искусстве XX-XXI веков. Здесь уже можно говорить не об исключении, но о тенденции. Классическая живопись прекращает свое существование как единственная альтернатива и все большую роль начинают играть модернистские тенденции. Плавная линия, фигуративная описательность сменяются на линейную геометризацию, а в одном из своих направлений – которое здесь анализируется – переходят в линейную систему решетки. Вместо изобразительности возникает постизобразительность, также рукотворная и образующая образ система, но осуществляющая иное иерархическое подражание образцу. Подражание прежде всего краткое, ориентированное на первичные формы, геометрические фигуры или негеометрические пятна, выражающаяся в абстракции или, напротив, гиперреальности.

Конец XIX века отразил стремление к абстракции как пластической специфики живописи, начиная с импрессионистов и особенно неоимпрессионистов, таких как пикторреалисты (дивизионисты). Эти художники дифференцируют пространство на множество мельчайших элементов. Последние превращаются в точки, а затем модернизируются в мельчайшие квадраты и треугольники со смягченными углами, плотно прилегающими друг к другу стенками линейных очертаний. Это характерно, прежде всего, для Поля Синьяка и особенно для Анри-Эмонда Гросса. Смягченные квадратики похожи на ровные «следы» в пространстве, оставленные самим пространством и рисующие моменты тотального повторения через «паузу» цветового различия. Точнее, это микроскопические фазы внешне-внутреннего динамизма пространства – микрофазная мозаичность. Не фазы передвижения объекта в пространстве, а разбитое на фазы само пространство, данное в мгновении.

Как представляется, это первая в неклассической эстетике стадия *фазизма* (the phasism) – как несистемного и плотного (прилегающего) повторения фаз одной и той же (малой или большой) фигуры. (Фазизм, собственно, лишен линий, прежде

всего линий геометрических, имеющих потенцию к системному повторению.) В данном случае речь идет о пофазовом решении художественного пространства. От импрессионизма с его сверхмикроточечностью начинается своеобразная эволюция к неоимпрессионистической микроквадрированности фазизного типа (данная неоимпрессионистическая микрофизическая эстетика решена в духе древнегреческой микрофизической эстетики – атомической (атомисты Демокрит, Левкипп, Эпикур), гомеомерической, спермативной (Анаксимен) и калькульной (пифагорейцы Филолай, Эврит). Эта тенденция увеличения *пространственных фаз* сохраняется и находит свое уникальное воплощение в творчестве Поля Сезанна. Вместе с тем большие фазы имеют меньшее количество взаимодействий и, как правило, тяготеют к *минимальному фазизму* – то есть наличию от одной до трех больших фаз, повторяющих конфигурации друг друга. Геометрические плоскости повторяются не с абсолютной точностью, но с допустимой погрешностью для их величины и, главное, – для природного динамизма, окружающего геометрические пофазовые движения вихрем хаотических детерминаций.

Именно проблема трактовки оказывается существенной для Сезанна, так как геометрические фигуры, которые он обнаруживает в основаниях природных объектов, обладают большим потенциалом для повторения. К тому же французский художник стремится обратить все стороны объекта, все его

Жорж Брак. Дома в Эстаке, 1908.



плоскости к центральной точке, что означает развитие тенденции пофазового геометрического представления объекта, в рамках которого все его стороны «смотрят» в нужном направлении. Сезанн поворачивает природный объект в сторону единой точки, словно фотограф криминальной полиции, снимающий фас и профиль обвиняемого.

Среднеразмерная, но более четкая геометричность фазовых осколков, характерна уже для кубизма. Особенно для двух его этапов – «сезаннский» (1906-1909) и «аналитический» (1909-1912). Здесь очевиден скорее *интеллектуальный фазизм*, являющийся не проявлением мгновенного колебания пространства,



Пабло Пикассо.  
Портрет А. Воллара,  
1910

Марсель Дюшан.  
Обнаженная,  
спускающаяся по  
лестнице, 1912



как в импрессионизме и неоимпрессионизме, но оказывающийся открытием мгновенного решения, дифференцируемого разумом на мельчайшие фрагменты-фазы одной мысли. Сезаннский кубизм («Дома в эстаке» Брака, 1906; «Авиньонские девицы» Пикассо, 1907) несет еще отголоски творчества Сезанна – и аналитизм здесь только зарождается, и природа не ушла из образа, и фазы еще достаточно крупны. Другое дело аналитический кубизм, где происходит своеобразное испещрение художественного пространства «острыми» фазами («Портрет А. Воллара» Пикассо, 1910; «Мужчина с гитарой» Брака, 1911). В последнем случае перед зрителем – нагромождение острых плоскостей, взятых с разных ракурсов и в разной перспективе, находящихся под неверо-

ятым давлением. Линии здесь имеют тенденцию обрываться и возникать вновь, рисуя разбитую и раздробленную спутанную полурешетчатую поверхность. В частности, разбитый на фазы образ Воллара решен в столкновении фазизма и *контрфазизма*. Футуризм представляет – с точки зрения пофазового повторения – более системное явление, ориентированное на пофазовое симультанное развертывание объекта в пространстве.

Фазизм в футуризме можно дифференцировать на *последовательный*, *нагроможденный* и *взрывной*. В рамках *последовательного фазизма* Джакомо Балла отражает скорость автомобиля, мотоцикла, движение ласточки, стрижей, руки виолончелиста, девочки на балконе; Карло Карра таким же образом формирует женщину на балконе; Марсель Дюшан исследует движение обнаженной женщины по лестнице. Образ, расповторяясь множеством фаз, тем не менее остается образом в единственном числе, так как фазы связываются между собой, касаются друг друга и, как правило, объединяются сквозной волнообразной линией (вспомогательная линейность). *Нагроможденный фазизм* являет, в частности, Умберто Боччони в работе «Динамизм велосипедиста» (1913). Фазы ве-

лосипедиста нагромождены друг на друга таким образом, что практически невозможно разделить фрагменты пространства и человека – фазы одного переходят в другого. *Взрывной фазизм* можно представить танцовщицами Джино Северини («Динамизм танцовщицы», «Голубая танцовщица», 1912; «Танцовщица», 1915) и работой Боччони «Симультанные видения» (1911), так как здесь, словно при взрыве осколочной мины, образ разлетается, перемешивая фазы своего «тела», сводя все к нелинейному фазизму.

Импрессионистические точки – невнятные предвестники фазового развертывания, неоимпрессионистические микрофазы, постимпрессионистическое стремление к большей размерности и немногочисленное фазовое повторение плоскостей у Сезанна; стадия непространственной, но интеллектуальной дифференциации повторяющихся фаз в кубизме и, наконец, симультанный пофазовый образ в футуризме, уже более последовательный и бескомпромиссный, – все это некая подспудная параллельная тенденция пофазового развертывания одного и того же явления, будь то пространство или объект в пространстве. Общим для этой тенденции была симультанная или последовательная хаотичность и случайность, куда входит и линейная стратегия, которая заключается в создании пронизываемых границ, игре линии, ее сужению, неравноверному и непараллельному, словом, хаотичному, несвязанному движению.

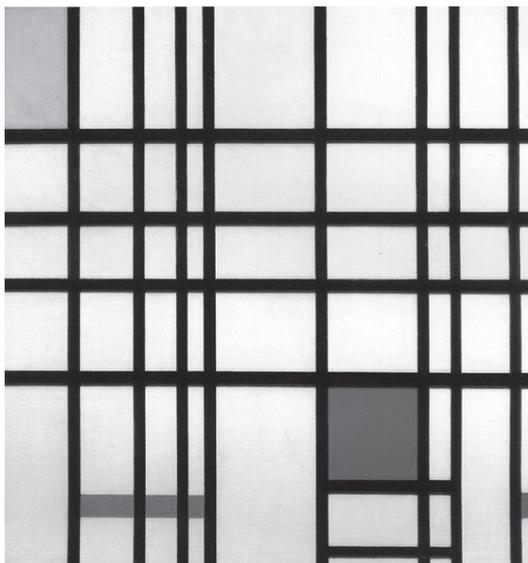
### Постизофраза и решетка

Вместе с тем в искусстве появляется и другая линейная тенденция, эволюционно движущаяся к радикальному выпрямлению, параллелизму и системной связанности, выраженных в решетке<sup>3</sup>. Решетка предстает в этом радикальном выпрямлении структурой, создающей пустые или заполненные местечки для системного повторения, что говорит уже не о *фазизме*, лишенном четкой ячеечной структуры, но о *фразизме*, обусловленном четкими внутренними и внешними границами. Данный фразизм необходимо обозначить как «*постизофраза*», так как он существует в постизобразительной репрезентации, а его живописную часть следует описывать как «*постизффраза*», в случае использования материальных инсталляций данное явление следует обозначать как «*постинстффраза*».

Таким образом, *постизофраза строится на разлинованной решеткой поверхности, в рамках которой происходит повторение не менее чем двух фаз одного объекта через иерархические различия в системе постизобразительной репрезентации.*

С одной стороны, эта решетчатая система является раз-

<sup>3</sup> Мотив решетки как «модернистской эстетической продукции» описан Розалиндой Краусс в работе «Решетки». Краусс исследует в этой работе мотив решетки вне разговора о внутреннем пространстве ячеек. – *Прим. авт.*



Пит Мондриан.  
Композиция с  
желтым, синим и  
красным 1937-1942.

вителием фазисной линии, описанной выше, то есть ее выпрямлением, приведением к системному виду, связанному с материалистическим, «структуралистским» аспектом, далеким от природы и чувственности. С другой – эта тенденция касается не природного или чувственного пространства, не формализованного интеллектуализма и перевода мифологического повествования в пространственную форму, но направлена на раскрытие гармонии надреального, «проявление ритмов самого бытия» (Мондриан). Тем самым и вы-

холощенность, и пустота запертой в квадрат ячейки являются двоякими и могут восприниматься как в центростремительном ключе, так и в центробежном, и выражать, соответственно, либо монотонность пространственного материализма, либо доведенную до идеала ритмичность бытия. Однако дело не только в самой решетке, но и в том, что формируется внутри ее ячеек, так как даже оставленные пустыми (бесцветными, то есть белыми и бесфигурными) эти фазы могут заполняться воображением.

Развивая размышления Розалин Краусс о решетках, способных быть центробежными и центростремительными, можно сказать, что бывает *центробежный фразизм* и *центростремительный фразизм*. Среди *абстрактных постизфраз* следует выделить, прежде всего, неопластицизм Пита Мондриана и Тео ван Дусбурга (группа «Стиль»). Именно они, но в особенности Мондриан, представили то, что можно рассмотреть как абстрактную постизфразу, необходимую для проявления духовных аспектов, в частности ритмов самого бытия. Постизфразное наследие Пита Мондриана огромно, его художественная система практически полностью состоит из *фразизных решений*, способных быть и центробежными и центростремительными, которые, так или иначе, ведут пространственный монотонный «рассказ» о Бытии и Духе. И с точки зрения представлений о «гармонии небесных сфер», о надмирной пропорциональности и мере, при отказе от хаоса и разрывного сознания, дифференцирующего все на мельчайшие фрагмен-

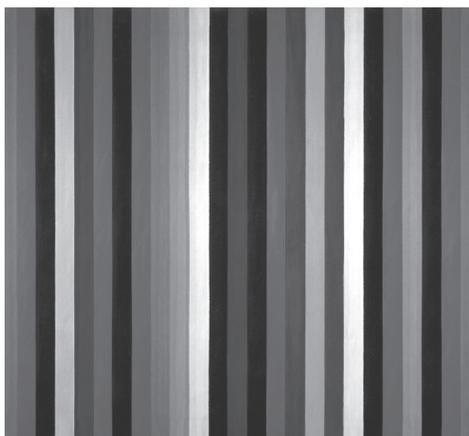
ты, подходит именно решетка, с ее ячеечной структурой. При этом ячейки решетки могут быть разного размера, отчего возникает ощущение неравномерного ритма и решетка начинает «покачиваться». По-видимому, здесь можно обнаружить столкновение надмирной гармонии и внутримирного стремления к гармонии. Соединение предполагаемой надмирной гармонии и стремящегося к гармонии мира как системы подчеркивается тем обстоятельством, что художник использует центростремительные и центробежные постизфразы. Сюда же, к работам с центробежными элементами изображения, следует добавить и поиск художественной гармонии.

### Постизофраза и геометрическая абстракция

В первой половине XX века (до Второй мировой войны), помимо Пита Мондриана, а также Тео ван Дуйсбурга (1910-1920-е гг.) постизофразы создают Джозеф Альберс, Чарльз Бидерман (1930-1940-е гг.). Последний создавал постинстфразы (решетчатые скульптурные инсталляции). Однако, за исключением нескольких художников этого периода, все же нельзя обнаружить системного использования решетки.

Во второй половине XX века, с конца Второй мировой войны, использование решетки стало носить системный характер. И если движение *модернистского фазизма* к системному фразизму Мондриана изначально исходило из квадратирующихся микрофаз, плоскостей, которые центростремительным образом объединялись, уплотнялись, чтобы затем соединиться в ровные вертикальные и горизонтальные столбцы (и линии как бы сами прорисовались), то теперь, в фразизме второй половины XX века, формообразующим элементом с самого начала явилась линия, которая в поисках своей собственной оппозиционности, находила перпендикулярные контакты, образуя за счет пересечений сегменты-ячейки.

Стратегия линии в синтаксической парадигме фразизма второй половины XX – начале XXI века играет очень важную роль, так как образ, каждый раз выражаясь в виде линии, разворачивает сам себя, раскрывается в абсолютном измерении, становится открытым, устремленным и, главное, – теряет свою фигурность. В постгеометризме нет никакого метафизического пиетета перед линией, включая пафос становления и балансирования, свойственный Паулю Клее. У линии нет ничего, кроме стабильного становления самой себя, чистого становления собственного языка, разворачивания образа на большем пространстве, а порой, и завладения пространством методом равномерной шлифовки. Эта линия не диктует пути к Богу, эйдосу,



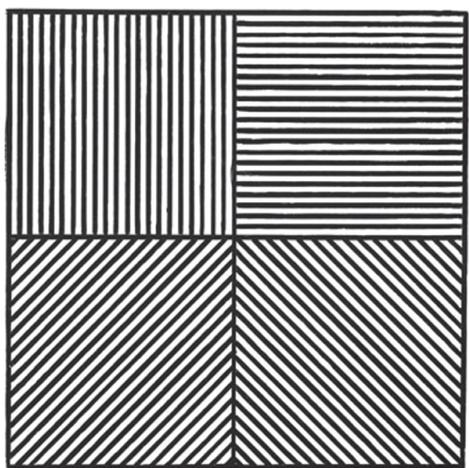
Джин Дэвис.  
Горячий ритм, 1964

Дэвиса, Хоурда Меринга, Ал Хилда и сторонников живописи жестких контуров Джона Маклоуглина, Лорсера Фейтелсона и Хелен Лундеберг выделяется особым синтаксическим упорством, а именно: как линейно функционирует образ, каков масштаб его развертывания и где обнаруживается момент связи синтаксического развертывания и семантического напряжения, в каком месте возникает этот переход?

Одинокие или немногочисленные линии Ньюмана и Маклоуглина, неровно утолщенные линии Буша и узкие, плотно прилегающие друг к другу, линии Дэвиса находятся в мягком взаимодействии с фоновым основанием (пусть и пытаются иногда его преодолеть) и вписаны в общую пространственную языковую стратегию. Напротив, линии Хелен Лундеберг, Лорсера Фейтерсона и Ал Хилда диктуют фону новую языковую стратегию, являясь оппозицией, синтаксически доминируя и

формируя «язык как призрачную автономную реальность» (Олива).

Линейная образность, наиболее радикальный способ существования образа, – возможность довлеть и захватывать пространства, расширять зону своего влияния. В отличие от точки-образа, пятна-образа – достаточно пассивных или расширяющихся до собственного синтаксического предела, что сводится к расширению собственного пучка, а не доминированию над ним. Отсюда следуют две радикальные линейные тенденции во фразизме второй по-



Сол Левитт.  
Сгруппированы по четырем направлениям, 1980



Ян Шонхофен. R62-13,  
1962

<sup>4</sup> Информельные – негеометрические пятна (происходит от стиля негеометрической абстракции – информель). – Прим. авт.

Vera Molnar, 25 Carrés,  
1990-91



ловины XX – начале XXI века: одна заключается в прямом параллельном разворачивании линии в художественном (прямолинейный синтаксис, Джин Дэвис) и социально-политическом (Даниэль Бюрен) пространстве; другая представляет линию, переходящую в решетку, в невероятном синтаксическом напряжении, направленную на самопересечение, перпендикулярность, включая ее движение к объемным – разомкнутым неполным и закрытым кубам, а также к непосредственно плоской решетке, что доводится до предела у Агнесс Мартин и Сола Левитта.

Радикальные синтаксические решетки и кубы, обусловленные ими ячейки с повторяющимися

пустотами, геометрическими или информельными фигурами<sup>4</sup> или цветовыми акцентами являются исключительно художественным синтаксисом, доведенным до предела, – то есть художественным языком, развивающегося в поисках своего собственного внутреннего ритма и проявляющего только свои ритмы без содержания, которому ранее форма подчинялась. Уйдя от последовательного или непоследовательного повествования в пространственную структуру, художественная форма стала монотонно довлеть над всем и плодотворно преодолела содержание, показав возможный предел такого преодоления. И в этом смысле только повторение, безусловно, проходящее через малое или большое различие, стало тем внутренним инструментом, с помощью которого этот *неофразизный* пластичский эксперимент мог состояться.

Многие представители геометрической абстракции, живописи жестких контуров и минимализма довели линейную страстигию до перпендикулярного решетчатого состояния и встали на путь фразизма, то есть стали работать в пространстве по-

стизфразы, а также постинстфразы. Среди них необходимо выделить следующих художников – Ад Рейнхард, Вера Молнар, Джон Маклафлин, Джозеф Корнелл (постинстфразы), Сол Левитт (постинстфразы и постизфразы), Агнесс Мартин, Ро-



Фрэнсис Бэкон.  
Памяти Жоржа  
Дайера, триптих, 1971

берт Раймен, Альберто Бурри (постинстфраза: лэнд-арт), Макс Билл, Ричард Пауль Лозе, Дональд Джуд (постинстфраза), Карл Андре (постинстфраза), Даниэль Бурен, Альфред Янсен, Ян Шонхофен (постинстфраза и постизфраза), Сото (постинстфраза), Зимун (постинстфраза). Среди художников, не входящих в пространство геометрической абстракции, стоит выделить Антони Тапиеса (постинстфраза), а также представителя оп-арта Виктора Вассарели, абстрактного экспрессионизма – Марка Ротко, поп-арта – Роберта Раушенберга, тяготеющего к информель (негеометрической абстракции), Пьера Сулажа, смягчающего геометризм Пьеро Манцони (постинстфраза и постизфраза), и отдельно – известного своими триптихами яркого представителя абстрактно-фигуративной внефабульной постизфразы Фрэнсиса Бэкона.

Представляется, что рассвет фразизма приходится на вторую половину XX века и прежде всего на 1970-е годы. Однако фразизм планомерно развивается и в 1960-е и 1980-1990-е годы, а также в начале XXI века. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Буров А. Проблема эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах. (Кандидатская диссертация). – М., 2008.
2. Олива А. Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. – М.: Художественный журнал, 2003.
3. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003.
4. Турчин В. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993.
5. Marzona D. Minimal Art. – Köln, Taschen, 2009.
6. Stiles K., Selz P. Theories and Documents of Contemporary Art. Berkeley-Los Angeles-London. University of California Press, 1996.