

# Принцип совмещения визуального, семиотического и временного фракталов в «Аналитическом искусстве» П. Филонова

Елизавета Анисимова

В статье обсуждаются эвристические возможности теории фракталов для анализа произведений Павла Филонова. Фрактальная методология обозначается как эффективная стратегия искусствоведческих исследований искусства авангарда. Вводится представление о визуальных и семиотических фракталах. Показывается, что фрактальный анализ дает возможность обозначить живописные произведения Филонова как комплексные визуальные и семиотические фракталы и что принцип совмещения визуальной, семиотической и временной фрактализации изображения лежит в основе аналитического метода художника. Фрактальный подход открывает новые возможности понимания художественного пространства и интерпретации смыслов в работах художника.

*Ключевые слова:* Павел Филонов, визуальные фракталы, семиотические фракталы, фрактальная методология, принцип совмещения визуального и семиотического.

О связи фракталов и искусства – музыки, литературы, архитектуры и живописи – заговорили с 80-х годов прошлого века. Музыкальные, поэтические, живописные, архитектурные ритмы, согласно многочисленным исследованиям, подчинялись законам фрактального роста и обладали основным свойством фрактальности – самоподобием. Но массовый интерес к фракталам начался еще раньше, после того, как основоположник теории фракталов Бенуа Мандельброт ввел в неклассическую междисциплинарную науку для описания сложных природных и социальных объектов фрактальные множества, используемые до этого исключительно в математике<sup>1</sup>. Феноменологическое прояснение понятия «фрактальность» позволяет осмыслить ее как предельную сложность формы, связанную с самоподобием и дробной размерностью<sup>2</sup>.

В настоящее время исследование фрактальности является одной из популярных и эвристичных научных стратегий<sup>3</sup>. О фракталах начинают говорить тогда, когда сложность пространственной или временной формы объекта не позволяет описать его в терминах классической геометрии, но существует необходимость пространственного или времен-

ного исследования. Описание объекта как фрактального необходимо в первую очередь тогда, когда он имеет сложную структуру, а эта сложность является принципиальной для понимания его сущности, и многие предметы искусства, артефакты, являются именно такими. Кроме того, известно, что сложность фрактального произведения искусства, задаваемая его фрактальной размерностью определяет силу его воздействия на зрителя, слушателя, читателя<sup>4</sup>.

Если говорить о произведениях живописи, то любое из них можно интерпретировать как фрактал того или иного вида. В самом деле, классическая геометрия, которая вполне способна определить пространственные характеристики холста или подрамника, куска камня или бетонной массы, не справляется с тем, что изображено на полотне или высечено из мрамора, ведь последние обладают значительной пространственной сложностью. Дело в том, что классические разделы математики, исследующие пространственные объекты и их характеристики, созданы в предположениях гладкости и непрерывности и могут аппроксимировать любое пространственное только как геометрические фигуры (круги, многоугольники), геометрические тела (шары, цилиндры, конусы, параллелепипеды и т. д.) или их композиции, в то время как многие природные объекты или артефакты – это множества, для которых негладкость, прерывность, дискретность, сингулярность являются существенными свойствами и определяют их гораздо большую пространственную сложность и следующую за этим нетривиальность изображения или анализа. Произведения живописи, графики, архитектуры являются фракталами потому, что, во-первых, сами изображаемые на них природные объекты (тела человека и животных, растения, ландшафты, звездное небо и пр.) являются фракталами, во-вторых, потому, что всякое изображение в принципе фрактализирует изображаемое, лишает его гладкости и непрерывности, даже если они изначально присутствуют. Последнее легко иллюстрируется: достаточно представить себе шар, гладкость которого на изображении дробится многочисленными мазками или графическими линиями. Вот почему произведения изобразительного искусства являются «фракталами в квадрате», в которых фрактальность изображаемого объекта и фрактальность изображения усиливают друг друга. Практически любое произведение искусства есть пространственный, а нередко – и семиотический фрактал<sup>5</sup>.

Но ведь именно пространственные характеристики произведения искусства чаще других являются предметом исследования в искусствоведении, культурологии, эстетике. И описывая пространственные формы и отношения на языке классической геометрии (теми самыми гладкими линиями, кругами, прямоугольниками и пр.), искусствоведы существенно упрощают произведение, представляют существующее чем-то принципиально другим, «недают» ему сложности, то есть

грешат в анализе и интерпретации. И только теория фракталов располагает арсеналом понятий, методов и средств, способных справиться со сложностью художественного объекта.

Следует особо отметить, что следование фрактальной методологии определяется не данью научной моде, не методологическим анархизмом, а возможностью с помощью фрактальных методов обнаружить то, что никак иначе не обнаруживается либо выявляется произвольно, интуитивно, бездоказательно. Кроме того, исследование фрактальности произведений искусства позволяет пополнить анналы искусствоведения, культурологии, философии культуры мощной эвристичной методологией, способной выявлять особенности композиции и семиотики художественных произведений, и в настоящей работе я собираюсь очертить горизонт возможностей применения теории фракталов к анализу сложных произведений живописи.

Итак, всякое произведение искусства может, а иногда и должно, рассматриваться с точки зрения теории фракталов. На мой взгляд, именно фрактальными принципами во многом руководствовалось искусство русского и европейского авангарда: кубизм предлагал всевозможные «разложения», которые можно трактовать как *фрактальное дробление* изображения; лучизм – повторение частей, *самоподобие*; присущий авангарду симультанизм – совмещение нескольких точек зрения. Часто встречающиеся в абстрактном искусстве равноправие частей, отсутствие единого композиционного центра также согласуются с неизменным для всех фракталов свойством *неравновесности* – наличием нескольких устойчивых состояний.

Петербургский авангард, центром которого являлся «Союз молодежи» (1910–1914), брал за основу по сути «фрактальные» художественные методы. Михаил Матюшин и его жена Елена Гуро, основатели «Союза», являлись проповедниками «органического начала» в искусстве. В 20-е годы вокруг Матюшина в Петрограде сложилась группа, участники которой изучали органические законы развития природных форм на примерах кристаллов, корней и использовали эти законы в живописи и скульптуре. Сегодня известно, что корни – простейший образец фрактальной формы, а структура всех кристаллов подчиняется закону фрактального роста.

Другой знаменитый выходец из «Союза молодежи» Павел Филонов (1883–1942) не только применял в своей работе некоторые фрактальные приемы, но и обосновывал их теоретически. И хотя теоретические изыскания Филонова зачастую носят метафорический и абстрактный характер, все же сам метод художника – «аналитический» – во многом перекликается с теорией фракталов и даже предвосхищает ее. Я полагаю, что Филонов не только создает произведения, которые с точки зрения современной науки являются очевидными фракталами, но и, стремясь усилить визуальное и смысловое восприятие его работ зрите-

лем, сознательно разрабатывает художественные стратегии, которые следует охарактеризовать как фрактальные.

Увидеть фрактальность в работах живописца несложно: достаточно обратиться к произведениям, характерным для творческой манеры Филонова, которая сложилась в десятки годы прошлого века. Уже в картине «Головы» (1910), первой по-настоящему зрелой работе автора, мы видим частое повторение элементов, эту знаменитую филоновскую «анафору», совмещение и наложение форм, расслоение, разложение, фрагментацию и мозаичность пространства и цвета. Стоит обратить внимание и на призыв самого художника, опубликованный в «Основных положениях аналитического искусства»: «режь объект изучения и письма как скальпелем»<sup>6</sup>. Но это еще «слабо фрактальный случай», гораздо более фрактальные произведения относятся к циклу Павла Филонова «Мировый расцвет».

Сам художник так характеризовал свой метод: «Я знаю, анализирую, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия»<sup>7</sup>. Такой *диалектической* формулировкой, усматривающей всеобщие связи и развитие отдельных предметов, вещей, явлений, событий, Филонов противопоставляет себя не только реалистам, но и всем живописным течениям, включая современный ему кубизм. В отличие от реалистов, которые пишут предметы такими, какими они кажутся и видятся (феномены), и от кубистов и супрематистов, которые изображают то, какими предметы являются на самом деле (ноумены), Филонов вообще не стремится к изображению уже существующих, очевидных вещей. В контексте теории аналитической живописи Филонов предстает как самый «отчаянный» беспредметник, так как он вовсе не обращается собственно к предметам, его интересуют процессы, которые заставляют эти предметы развиваться, изменяться во времени. «Я тоже веду войну, только не за пространство, а за время», – так скажет герой рассказа Велимира Хлебникова, прототипом которого был художник.

Итак, Филонов – беспредметник, диалектик, ценивший свое теоретическое наследие выше своей живописи, перед которой он ставил сложнейшие теоретические задачи. В самом деле задача изображения процесса в живописном пространстве представляется практически невыполнимой, если принять во внимание очевидную статичность картины. Для решения этой проблемы художник применяет приемы мультипликации: он дает многочисленные вариации предмета, в которых угадывается движение, изменение, одним словом – *развитие*. При этом изображенный предмет не является объектом изображения, объектом изображения является *процесс развития*. Таким образом, все сущности в пространстве полотен Филонова – сущности, не списанные с природы, как у реалистов, и даже

не подсмотренные у нее, как у кубистов и супрематистов, это сущности новые, созданные по определенному *закону*; их художник, как «мастер исследователь-изобретатель»<sup>8</sup>, нашел сам<sup>9</sup>. И этот скрытый для большинства, но очевидный для Филонова закон, по моему мнению, именно *фрактальный*.

Поясню это. Обратимся, например, к излюбленному приему Филонова – к мультипликационности. На мой взгляд, термин «мультипликационность» весьма условен, неточен, гораздо уместней говорить в связи с творчеством художника о фрактализации изображения. В самом деле, мультипликация (умножение, увеличение, возрастание, размножение) – это прием создания иллюзии движущихся изображений с помощью последовательности неподвижных изображений (кадров), сменяющих друг друга с некоторой частотой. И речь тут идет именно о *последовательном разворачивании* во времени некоторого процесса, что подразумевает *множественность отдельных изображений*, а вовсе не совмещение их в одном пространстве. Фрактализация же подразумевает умножение, размножение, фрагментацию изображения *в одном пространстве*, создаваемые по законам, определяющим совмещенность в пространстве, а не разнесенность во времени частей фрактального построения.

Именно так и происходит у Филонова. Любое полотно картин зрелого периода заполняется отдельными предметами, повторяющимися и множющимися по определенным законам. Иногда это действительно настоящая «раскадровка», как в «Цветах Мирового расцвета», где многократно «тиражируемые» руки создают образ движения. Но это лишь один аспект метода художника, мы же остановимся на других аспектах, известных и отмеченных многими исследователями, но до настоящего момента не объединенных в единую систему.

Полагаю, что основополагающей характеристикой практически всех работ Филонова является *самоподобие*. Самоподобный объект – объект, части которого имеют отношения подобия с целым, при этом они могут повторять целое в точности или приближенно. И Филонов в своих работах постоянно создает самоподобие, нередко даже не приближенное, а точное, почти математическое (разумеется, в той мере, в которой этот термин применим к живописи). Так происходит, например, в картине «Садовник» (1912), где главный мотив, мотив циркульного свода, повторяется в каждом элементе. Самоподобие очевидно и в «Голове» (1924), как будто созданной по специальной графической программе построения художественных фракталов. Самоподобны и «Головы лошадей» (1924), и все «Формулы» Филонова. Фрактальность «Формулы весны» не только очевидна, но и подчиняется строгому алгоритму построения фракталов, доступна прямому математическому анализу, который было бы весьма интересно и продуктивно осуществить.

Очевидно, что в отличие от простых немногочисленных повторов и «раскадровок» (которые, кстати, тоже являются частными простейшими случаями самоподобия), самоподобие как таковое отражает следующее важнейшее композиционное свойство – наличие определенной *иерархической* структуры, а значит, вполне определенным образом указывает на отношение между целым и его частями. Эта иерархия, которая неизменно присутствует во всех без исключения работах художника, отчасти напоминает приемы голландских и северогерманских живописцев; не случайно многие искусствоведы усматривали определенную связь произведений Филонова и работ мастеров Северного Возрождения. Первый биограф Филонова В.Н. Аникиева считала, что генеалогия художника ведет начало от немецкого Ренессанса, лишь упомянув, что «некоторые черты творчества роднят Филонова с такими мастерами, как Дюрер, Грюневальд»<sup>10</sup>, впрочем, не обозначая, какие именно черты. А известный исследователь творчества Филонова Дж. Э. Боулт считает «сходство графической манеры... Кранаха, Дюрера и Филонова или аллегорий Босха и Филонова... слишком очевидным или, по крайней мере, слишком соблазнительным, чтобы пренебречь им»<sup>11</sup>. И в то же время говорит, что теоретические работы Филонова «не дают возможности ни утверждать, ни отрицать факт влияния на него художников немецкого Ренессанса Альтдорфера, Босха, Брейгеля, Грюневальда, Дюрера, Кранаха и других, поскольку он не упоминает о них»<sup>12</sup>. Но сравнивая «иерархические приемы» Филонова и мастеров Северного Возрождения, можно обнаружить, что филоновская иерархия гораздо более сложная: это *рекурсивная иерархия*, постоянно обращающаяся к самой себе, замыкающаяся на самой себе. Однако хорошо известно, что композиционная рекурсивная иерархическая структура является не чем иным, как *пространственным фракталом*<sup>13</sup>.

Здесь уместно вспомнить, что сам Филонов говорил об «атомах» живописи, из которых художник должен усердно «строить» картину<sup>14</sup>. Именно из таких атомов – геометрических и цветовых – он создает смысловые единицы изображения, которые, в свою очередь, складываются в более крупные (по размеру, а не по значению) смысловые структуры. При этом «читать» изображение можно разнонаправленно: от мельчайших подробностей – к целому и от целого – к мириадам частных. Способ прочтения картины зависит лишь от зрителя, его точки зрения, удаленности от изображения. По мере приближения и удаления от картины, перемещения вдоль нее и изменения угла рассматривания зрителю открываются совершенно разные смысловые структуры. Этот «эффект калейдоскопа», в семантическом пространстве картины особенно ярко проявившийся в полотнах «Живая голова» (1923), «Козел» (1930), «Одиннадцать голов», современной науке известен как *семиотический, или смысловой фрактал*<sup>15</sup>. Напомним, что

семиотический фрактал, по определению В.В. Тарасенко, – это «знаковая структура, при наблюдении которой наблюдатель наблюдает новые знаки при изменении масштаба рассмотрения»<sup>16</sup>. В этой формулировке отражено существенное свойство фракталов – при изменении разрешения всегда обнаруживается иерархия фрактальной структуры: при приближении, увеличении масштаба обнаруживаются все новые и новые структурные уровни целого, пространственные или смысловые. Отметим, что семиотическая фрактальность для многих произведений искусства оказывается даже более важной, чем фрактальность пространственная, поскольку выявляет множество смыслов, сознательно вложенных автором в произведение и раскрывающихся последовательно, как лепестки бутона, как «семиотическая роза».

Фрактал пространственный, или визуальный<sup>17</sup>, использовался Филоновым как художественное средство *передачи движения* за счет «скольжения взгляда» по элементам фрактальной структуры разного уровня, для *стимулирования взгляда*, в то время как фрактал семиотический – для движения мысли, для *стимулирования мышления*. В самом деле, он обуславливает перемещение (движение) образов, знаков и смыслов в сознании зрителя. Сам художник противопоставлял «глазу видящему» «глаз знающий» и говорил своим ученикам следующее: «...мастер, изображающий дерево, должен интересоваться прежде всего скрытыми процессами, дающими дереву жизнь, а не его внешностью»<sup>18</sup> – следовательно, и понимать Филонова нужно соответствующе. О принципиальной значимости мышления для живописи Филонова говорит К.В. Сергеев: «Для Филонова рефлексия – это инструмент создания эстетического объекта. Рефлексия по определению не может быть спонтанна – она имеет свои законы, свою логику»<sup>19</sup>, и логика эта вскрывается при внимательном рассмотрении и носит *фрактальный характер*.

*Фракталы визуальные и семиотические*, обнаруживающиеся у Филонова, неразделимы, как неотделимы в живописи форма и смысл: они совмещаются, «накладываются» друг на друга, «вырастают» один из другого. От наложения фракталов сила воздействия на зрительское восприятие усиливается, поскольку увеличивается размерность этого фрактала, усложняется его структура<sup>20</sup>.

Если взять за критерий способ «построения» картин Филонова, то окажется, что они подчиняются и закону фрактального роста, то есть являются *временными фракталами*. Этот закон обязывает живописное пространство картины расти определенным образом, в конкретном направлении. «От частного к общему, от частного, до последней степени хорошо сделанного и развитого к общему, до последней степени хорошо сделанному и развитому»<sup>21</sup> – именно так наставляет художник своих учеников, апостолов аналитической живописи. Любопытно, что согласно теории Филонова наиболее удачные изображения «растут», как правило, из пальца или глаза.

«Позволь вещи развиваться из частных, до последней степени развитых и тогда ты увидишь настоящее общее, какого и не ожидал»<sup>22</sup>. Последнее замечание немаловажно: непредсказуемость развития, неожиданность направления роста – неотъемлемое свойство фрактальной структуры. Известно, что фракталам присуща значительная степень энтропии, они сложным образом сочетают в себе упорядоченность и хаотизацию, а значит, ведут себя непредсказуемо. Это свойство живописи Филонова впервые отмечено американским исследователем Н. Мислер: на полотнах художника «распад частиц приводит к взрыву»<sup>23</sup>. Взрыв – состояние критическое и встречается у художника не так часто, в то время как легкие колебания, чередование «пустот» и «густот», непрерывного и дискретного – явление гораздо более частое в живописи авангардиста. Картины «Композиция» (1916), «Без названия» (1923), «Зверь-волчонок» (1925) прекрасно иллюстрируют прерывно-непрерывный, дискретно-континуальный характер композиционного построения работ художника. Эта «разреженность» связана со следующим важным свойством, известным в синергетике, – неравновесностью. Полотна Филонова часто неравновесны. В живописном пространстве неравновесность проявляется как наличие равноправных точек зрения, отсутствие единственного, композиционно выделенного центра и особенно заметна в многофигурных работах: «Пир королей» (1913), «Война с Германией» (1914), «Масленица» (1913), «Восток и Запад» (1927), «Одиннадцать голов» (1938).

Сказанное выше делает уместным сравнение живописных произведений художника с кристаллами, любимое многими исследователями творчества Филонова. Кристаллы – известный класс фрактальных объектов, имеющих пространственную фрактальную структуру и подчиняющихся закону фрактального роста. Вспомним, что тема цветов и кристаллов, зачастую совмещенных, превращающихся друг в друга, – одна из любимых у Филонова<sup>24</sup>. Интересно, что название единственного поэтического эксперимента Филонова – «Пропевень о проросли мировой» – также содержит эту аллегию. Отметим две любопытные особенности, содержащиеся в названии: во-первых, слово «проросль», или, проще говоря, расцвет, указывает одновременно на само развитие и на его растительный, органический характер, а во-вторых, уже в самом названии содержится самоподобная структура: «*про-росль*». В данном случае Филонов использует уже известный прием: накладывает фрактал семиотический на фрактал временной, усиливая коннотацию «прорастания».

Цветы, растения, кристаллы – самые наглядные и живописные природные фракталы, а у Филонова – это и метафора того метода, которым художник пользуется. Уже отмечалось, что Филонов считал себя в первую очередь теоретиком искусства, а картины являлись для него лишь «выводами, результатами из анализа формою»<sup>25</sup>, воплощенной





Ил. 1. П.Н. Филонов. Композиция. Корабли. 1913. Государственная Третьяковская галерея. Москва

теорией, говорящей без слов, наглядно демонстрирующей, как должны создаваться работы «сделанные». На наш взгляд, принцип «сделанности» для Филонова – это и есть *принцип совмещения визуального, семиотического и временного фракталов*. Можно с уверенностью сказать, что полотна Филонова «сделаны» на славу – это настоящее органическое «вещество», фрактально структурированное и фрактально растущее.

А теперь зададимся вопросом, как именно фрактальность работ Филонова влияет на зрительное восприятие? Для этого проанализируем некоторые из них. Обратимся сначала к его раннему творчеству. Картина «Композиция. Корабли» 1913 года из собрания Государственной Третьяковской галереи имеет ярко выраженную фрактальную структуру. (Ил. 1.)

Не имея возможности досконально описать крайнюю сложность этого фрактала, остановимся на отдельных важных моментах его построения. Это всюду плотный фрактал, имитирующий, на мой взгляд, кристаллическую решетку какого-то удивительного, сложного по цвету и форме камня. Воздух в картине практически отсутствует, в ней нет деления на планы, она децентрирована. Вернее, здесь обнаруживается несколько центров, задающих грани кристалла с переливами света. Наличествуют и вложенные структуры, наблюдается самоподобие, различные скейлинги: подобны друг другу каждый парус и его многочисленные части (с коэффициентом подобия примерно  $\frac{1}{2}$ ); носы кораблей подобны парусам; человеческие фигуры подобны друг другу,

парусам и кораблям с разными коэффициентами подобия; волны подобны изгибам складок на одеждах; подобны жесты и положения рук и т. д. Вся эта иерархия подобий создает в совокупности ощущение многогранности играющего, блистающего темного кристалла, драгоценного камня, преломляющего и отражающего свет своими многочисленными гранями. Для создания и поддержания этого эффекта Филонов «ограняет», шлифует этот кристалл: из граней составлены фигуры и складки одежд, гранеными выглядят волны, на грани распадаются паруса. Филигранное использование света многократно усиливает этот эффект. Темное и более плотное пятно наверху картины, с одной стороны, указывает на источник света, а с другой – определяет наличие сокрытия, покрова, тайны, внутренности кристаллической структуры. Кажется, что у некоторых фигур множество рук, это обуславливает впечатление присутствия сложного кристаллического зеркала, которое преломляет и мультиплицирует изображения. Благодаря равноправности и вложенности частей картины, взгляд сложным образом блуждает по поверхности полотна, как по сети, задерживаясь в одних частях, быстро переходя на другие, возвращаясь в «узлы» кристалла, скользя по граням. Как результат, восприятие зрителя фрактализируется, и эта фрактализация обуславливает постоянную динамику мысли, ее разворачивание, последовательное проникновение в авторский замысел и построение собственных смысловых структур!

Итак, фрактальная структура филоновских «Кораблей», на мой взгляд, определяет следующие эффекты восприятия:

- 1) очевидную объемность изображения за счет сложного, фрактального чередования выпуклостей и вогнутостей граней выстраиваемого кристалла и игры света;
- 2) сложные символические отношения, символическую иерархию, синергию природного и внеприродного, живого и неживого, образуемых подобием человеческих фигур, парусов, остовов кораблей, волн; выстраивание семиотического фрактала, задающего и открывающего «слои» смыслов;
- 3) обязательную, заданную автором динамику взгляда и мысли, восприятия композиции, света, цвета и формы по определенному, наперед установленному закону.

В работе позднего периода «Первая симфония Шостаковича» (1935) создается противоположный эффект: взаимопроникновение отдельных частей фрактального изображения, наличие пустот, цветовая диффузия производят впечатление воздушности, разреженности изображения. (Ил. 2.)

Это достигается наложением двух фракталов, один из которых напоминает зернистую структуру клеточного организма, а второй – расплывающиеся облака. В результате возникает гетерогенное, разное по плотности, пространство, слоистость, возможность рассматривать

один план через другой. Многократное применение центральной и билатеральной симметрии зеркально дробит изображение и само пространство, создает калейдоскопичность. Обратим внимание на то, как достигается неплоскостность, объемность изображения. Задний план, образованный геометрической абстракцией, которая изображает то ли срез биологической ткани под микроскопом, то ли вид города с облачной высоты (здесь возможны интерпретации), сливается с передним, на котором изображены полупрозрачные, призрачные, тающие головы, перетекает в него, они срастаются, становятся неразделимыми. Так происходит, например, когда головы в правом верхнем углу, расположенные на переднем плане, ближе к центру, перетекают в головы, которые постепенно, плавно уходят на второй план: частями второго плана образована их кожа, вены, капилляры, из частей второго плана составляются они сами. И если головы в правом верхнем и нижнем левом углах реалистичные, гладко-мраморные, с четко прописанными чертами лиц, то «мраморность» центральных голов уже не гладкая, она вырастает из «клеток», слагается из частей той самой биологической структуры, которая раньше была на втором плане, но теперь проникает на передний. Черты лиц при этом геометризуются, дробятся на фрагменты второго плана. В результате происходит метаморфоза пространства: оно выворачивается наизнанку, его концы «сшиваются», «склеиваются», как у листа Мебиуса, создавая единую однолистную поверхность, стороны которой неразличимы. Сложная топология пространства, переливы планов друг в друга, геометрическая сложность изображения создают многочисленные оптические иллюзии и ощущение единства, слияния всего, что изображено на картине. Воздушное сливается с земным, духовное – с материальным, бледное – с ярким, прозрачное – с плотным, густое – с разреженным; так возникает сложнейший геометрический и семиотический, герменевтически обильный, переполненный смыслами фрактал. Мы видим, что фрактализация изображения снова создает особое пространство, движение частей картины, динамику восприятия



*Ил. 2. П.Н. Филонов. Первая симфония Шостаковича. 1935. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

этого движения и, как результат, – сложную семиотическую композицию со вложенными смыслами. Взгляд, блуждая по частям столь сложного изображения, увлекает за собой мысль, которая переходит от безжизненного к живому, от телесного к бестелесному, от мертвого к воскресшему.

С помощью фрактализации изображения в данном случае достигаются следующие эффекты восприятия:

- 1) ощущение сложной топологии, вывернутости, «мебиусности» пространства, особого динамичного, струящегося и распадающегося на части, планы, слои, но единого фрактального топоса;
- 2) вовлеченность зрителя в блуждания смыслов, семиотические «кольца», специально и умело организованную автором: намеренно создавая одновременно присутствующие на полотне разномасштабные и последовательно дробящиеся части фрактальной структуры, которые обычно различимы только при последовательном увеличении разрешения, Филонов открывает множество смысловых связей между изображаемыми объектами, заставляет зрителя видеть сложную иерархию смыслов, обычно скрытых, но здесь явно обозначенных, «размещенных на полотне», а потому – почти очевидных.

Таким образом, Филонов на протяжении всего своего творчества осознанно и последовательно создает полотна, которые с точки зрения современных представлений являются ярко выраженными сложными пространственными, визуальными и семиотическими фракталами, по сути разрабатывает принципы и стратегии фрактализации живописи. Совмещение, наложение визуальных и семиотических фракталов позволило художнику достичь особой экспрессии, динамичности, смысловой нагруженности его произведений. Разумеется, подробный фрактальный анализ произведений живописи, в том числе и полотен Филонова, возможен только как результат междисциплинарных исследований и требует совместных усилий искусствоведов, математиков, психологов. Это дело будущего, здесь же лишь очерчивается горизонт проблем, на мой взгляд, очень интересных. Полагаю также, что подобные фрактальные принципы и стратегии были использованы и другими представителями русского авангарда, и эту тему я оставляю для своих перспективных исследований.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы. М.: Институт компьютерных исследований, 2002.
- 2 Афанасьева В.В. Детерминированный хаос: феноменологическо-онтологический анализ. Саратов: Научная книга, 2002.

- 3 Анисимова Е.А. Социальные СМИ: фрактальная структура, фрактальная динамика, фрактальные стратегии. М.: Буки-Веди, 2013.
- 4 Браже Р.А. Синергетика и творчество. Учебное пособие. Ульяновск: УлГТУ, 2002.
- 5 Анисимова Е.А. Указ. соч.
- 6 Боулт Дж. Э. Павел Филонов и русский модернизм // Мислер Н., Боулт Дж. Э. Филонов. Аналитическое искусство. М.: Советский художник, 1990. С. 32.
- 7 Филонов П. Декларация «Мирового расцвета» // Павел Филонов и его школа. Каталог выставки. Сост. Петрова Е., Хартен Ю. Кёльн, 1990. С. 75–80.
- 8 Филонов П. Понятие внутренней значимости искусства, стр. 207 // Мислер Н., Боулт Дж. Э. Указ. соч. С. 248.
- 9 Филонов неоднократно называл себя исследователем, вводил математические аллегории и названия. Так, в докладе «Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа как высшая школа творчества» художник заявил, что «творчество есть организационный фактор и того, кто творил, т. е. делал, и того, кто смотрел произведение искусства в новую высшую форму... поэтому прямое назначение искусства – быть фактором развития интеллекта». См: Мислер Н., Боулт Дж. Э. Указ. соч. С. 175.
- 10 Аникиева В.Н. Павел Филонов. Реальность и мифы. М.: Аграф, 2008. С. 442.
- 11 Боулт Дж. Э. Павел Филонов и русский модернизм // Мислер Н., Боулт Дж. Э. Указ. соч. С. 37.
- 12 Там же.
- 13 Мандельброт Б. Указ. соч.
- 14 Филонов П. Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа как высшая школа творчества. Система «Мировый расцвет» // Мислер Н., Боулт Дж. Э. Указ. соч. С. 199.
- 15 Анисимова Е.А. Социальные СМИ: Фрактальная структура, фрактальная динамика, фрактальные стратегии. М.: Буки-Веди, 2013.; Тарасенко В.В. Фрактальная семиотика. «Слепые пятна», перипетии и узнавания. М.: Либроком, 2009.
- 16 Тарасенко В.В. Там же. С. 1.
- 17 Анисимова Е.А. Там же. С. 78.
- 18 Сергеев К.В. «Биологическое пространство» эстетического объекта: Павел Филонов и «биология развития» // Культура и пространство. М.: Славянский мир, 2004. С. 105–121.
- 19 Сергеев К.В. Там же. С. 105–121.
- 20 Анисимова Е.А. Указ. соч.
- 21 Филонов П. Письмо начинающему художнику Басканчину // Мислер Н., Боулт Дж. Э. Указ соч. С. 274.
- 22 Короткина Л. К. Малевич, П. Филонов и современность. Л., 1991. С. 10.
- 23 Мислер Н. Разлагающийся образ: пять ступеней в творчестве Филонова / Павел Филонов. Очевидец незримого. СПб.: ГРМ, 2006.
- 24 См., напр., картину «Компания из трех человек за столом» (1913).
- 25 Филонов П. Основа преподавания изобразительного искусства... С. 199.