

Джон Э. Боулт: “Павел Филонов и русский модернизм”

Художница¹ Алиса Порет, ученица Филонова в тридцатые годы, вспоминает, как в те времена любимой игрой ее компании были “разрезы”: *“Всем раздавались бумажки и карандаши, назывался какой-то всем знакомый человек. Надо было мысленно сделать разрез по его талии и написать на бумаге, чем он набит. (...) Резали П. Н. Филонова - у большинства: горящие угли, тлеющее полено, внутренность дерева, сожженного молнией”*². “Начиняя» подобным образом художника, философа Павла Николаевича Филонова, молодые поэты и художники, конечно, отталкивались от стихотворения А. С. Пушкина “Пророк” (1826), где “уголь, пылающий огнем” - символ творческого вдохновения, был “водвинут” в отверстую грудь поэта. Но если отбросить литературные аллюзии, Филонов действительно был человеком, движимым исступленной, страстной верой в собственное искусство, человеком, отказывающим себе во всем, чтобы всецело отдаться творчеству. Образ художника, пожираемого огнем своих убеждений, приложим ко многим представителям русского авангарда, в первую очередь к Велимиру Хлебникову и Казимиру Малевичу, и именно этот пыл придал неслыханные душевное волнение и движущую силу литературе и искусству в России десятых и двадцатых годов. Филонов был, вероятно, самым преданным, самым фанатичным, самым отважным авангардистом, он соблюдал строжайшую самодисциплину и самоотречение и никогда не отклонялся от своей системы аналитического искусства.

Один из учеников школы Филонова, Евгений Кибрик, вспоминает Филонова двадцатых годов: *“Собирались мы всегда у Филонова (...) Комната Филонова была с двумя окнами, метров двадцати или немного больше. У стены стояла железная, больничного типа кровать без тюфяка, застеленная серым одеялом (Филонов спал на голых досках). Между окнами висело зеркало, а под ним стоял небольшой стол, были еще табуретки, простой шкаф, черный мольберт. На белых стенах, сплошняком, почти без просветов висели картины Филонова. (...) Нравственно он был безупречен. (...) По характеру - аскет, непоколебимо проводящий в жизнь свои взгляды. Он свел до полного минимума расходы на жизнь. Одежду - свои неизменную куртку из выкрашенной в синий цвет солдатской шинели, серую кепку, солдатские башмаки и старые черные брюки - он носил по выработанной им системе абсолютно бережно. Питался черным хлебом, картошкой, курил махорку. Он решил тратить не больше 20 рублей в месяц. Зарабатывал их техническими переводами (он по самоучителю изучил иностранные языки)”*³.

Каким образом “апостол”⁴ Филонов дошел до такой нищеты в двадцатые и тридцатые годы? Была ли его нужда следствием лишь внешних условий, то есть мнимого отчуждения от пролетариата, бюрократического равнодушия, преследований за формализм или предательства тех, кто в тридцатые годы переметнулся от Филонова в лагерь социалистического реализма, чтобы насладиться материальными благами, отвергаемыми Филоновым? По всей видимости, эти обстоятельства в целом сильно повлияли на образ жизни Филонова в советский период, но также очевидно, что жизнь аскета была избрана им с юных лет. Как и Хлебников, Филонов существовал как бы “вне” жизни или, вернее, на уровне опыта и чувств, недоступном для большинства. Несмотря на частые заверения, что он - на стороне пролетариата и сам происходит из рабочего класса, он был так же далек от простого народа, как от великой княгини Марии Павловны, которой он дважды не поклонился, когда она посещала Академию художеств в 1910 году⁵.

Отдаленность Филонова от условностей общественной и художественной жизни сделала его предметом исследований - заманчивым и сложным одновременно. Как заметил американский искусствовед Вячеслав Завалишин⁶, Филонов стал героем мифа и легенды, неким затонувшим кораблем, облепленным ракушками и водорослями, и поэтому сейчас, почти через полвека после его смерти, трудно отделить реальность от

вымысла и заново раскрыть его подлинные физиологию и психологию. Однако цель этого очерка - именно попытка поднять затонувшее судно на поверхность, чтобы разглядеть его первоначальные очертания, понять его величие. Это трудно не только потому, что Филонов, которого так долго и упорно травили, был исключительно сложной личностью, но еще и потому, что он никогда не говорил о содержании своих картин и крайне редко ссылаясь на источники своего вдохновения или на чье-либо влияние. Тем не менее, существует возможность пролить свет на период становления Филонова, как художника (1900-е и 1910-е), то есть установить, что дала ему Императорская Академия Художеств, определить его отношение к символизму, интерес к немецкому Ренессансу, тяготение к примитивизму, а также вклад в художественное явление, известное как русский кубофутуризм.

Начало учения

Родившись в Москве и сохранив глубокую любовь к этому городу, как профессиональный художник Филонов сложился в Петербурге и в значительной мере был воспитан в его культурных традициях и не в последнюю очередь - Академией художеств. Следует помнить, что в юности он учился в живописно-малярных мастерских, вышивал крестиком и делал обертки для карамели⁷. Тем не менее Филонов достиг технического мастерства именно как студийный живописец, и его индивидуальный стиль развился в 1900-е годы, когда он посещал мастерскую графика Льва Дмитриева-Кавказского (1903-1908) и был вольнослушателем Академии художеств (1908-1910).

Занятия Филонова у Дмитриева-Кавказского и в Академии дают возможность довольно подробно ознакомиться с педагогической системой Академии в дореволюционный период и отметить, что целое поколение студентов Академии, не будучи, подобно Филонову, авангардистами в полном смысле этого слова, прекрасно владели техникой и, в конечном счете стояли за ту самую *“сделанность”*, за которую ратовал Филонов. В многочисленных дискуссиях о русском искусстве того времени предпочтение обычно отдается Москве и ее художникам - Ларионову, Гончаровой, Татлину, и их *“alma mater”* - Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества. Петербургские художники - Лев Бруни, Борис Григорьев, Владимир Лебедев, Александр Яковлев - и Академия художеств лишены такого внимания, и эту несправедливость, конечно, следует устранить. Во всяком случае, в результате нынешнего (возможно, преувеличенного) интереса к авангарду часто забывается, что большинство русских художников начала 1900-х и 1910-х годов держались традиционного академического стиля. В частности, классический рисунок достиг исключительных высот как следствие петербургской художественной традиции и продолжал существовать в 1900-е годы не только в чистом виде как продолжение академических дисциплин 18 и 19 веков, но и под сильным воздействием стиля модерн (компромисс, поддержанный, например, группой *“Мир искусства”*). Петербургская школа графики была мощной и процветающей, и хотя Филонов в манифесте *“Сделанные картины”* (1914) сетовал на то, что *“(...) давно уже громадно-равноценное картине значение рисунка утеряно”*⁸, у него не было особых причин жаловаться. И предшественники его, и сотоварищи по Академии были блестящими рисовальщиками, и многие из них полагали рисунок самостоятельной дисциплиной, а не подготовкой для живописи. К ним принадлежат Борис Григорьев, Илья Репин, Валентин Серов, Михаил Врубель и Лев Евграфович Дмитриев-Кавказский.

Имя академика Дмитриева-Кавказского сейчас говорит нам очень мало, но на рубеже XIX и XX веков он считался одним из ведущих иллюстраторов. Между 1884 и 1887 годами он был заведующим художественной частью *“Всемирной иллюстрации”*, издававшейся Германом Гоппе, печатал там свои рисунки из жизни и быта России, а также Кавказа и Средней Азии (разные народности в национальных костюмах, виды пустынь, типажи военных)⁹. После нескольких посещений натурного класса Общества

поощрения художеств, где преподавал и Дмитриев-Кавказский, Филонов перешел в его частную мастерскую.

Экзотические рисунки и яркая индивидуальность учителя сразу же поразили его воображение: *“В Петербурге в те годы существовало несколько частных художественных студий, готовивших к приемным экзаменам в Академию. Старейшей из них была студия академика батальной живописи Льва Евграфовича Дмитриева-Кавказского. Это был художник-энтузиаст. Уроженец Кубани, он чуть не каждый год ездил на родину, писал там этюды, зарисовывал кавказские типы и бытовые сцены. Гравер по специальности, он воспроизводил в гравюре и свои собственные рисунки и работы известных баталистов {...} Квартира Дмитриева-Кавказского представляла собою небольшой музей кавказской природы и культуры: ковры, оружие, утварь, шкуры животных, чучела птиц, картины, гравюры, рисунки”*¹⁰.

“Этнографический” кругозор Филонова расширился¹¹, подогреваемый тягой к ориентализму в русском искусстве XIX века, представителем которого был и Дмитриев-Кавказский. Тема эта очень обширна, но достаточно сказать, что художники Академии, подобно их британским и немецким коллегам, были захвачены Востоком - от Персии до Японии - и в 1860-1880-е годы просто поражали обилием картин с гейшами, дервишами, бамбуковыми занавесами и персидскими коврами. Дмитриев-Кавказский был продолжателем этой традиции, пытаясь, впрочем, изображать чужеземные страны в реалистическом, а не фантастическом плане. Перечень сюжетов, выполненных Филоновым около 1907 года *“(...) целые сцены из Восточной жизни, Ярмарки, Хороводы, Богатыри, Японки, Негры, Китайцы, Калмыки, Акулы, Попугаи, Обезьяны, Летучие и Нелетучие рыбы, цветы и плоды всех сортов)”*¹², вполне мог бы принадлежать и Дмитриеву-Кавказскому. Филонов восхищался не только его экзотическими сюжетами, но и совершенством рисунка. Дмитриев-Кавказский был внимательным, умелым рисовальщиком, которого интересовало не внутреннее действие, а внешняя сторона изображаемого, и как таковой он был крайне способным иллюстратором викторианского толка. В его руке карандаш становится инструментом, не столько связывающим, сколько рассекающим, - художник предпочитает создавать мозаику форм, плотно организованную и зависящую более от тональных градаций, чем от яркого контраста черного и белого или плавной, “невучей” линии (в противовес большинству иллюстраторов конца века). Дмитриев-Кавказский создал бесчисленное количество подобных рисунков, многие из них публиковались в специальных выпусках¹³.

Филонов трижды проваливался на вступительных экзаменах в Академию художеств - вот одна из причин его занятий у Дмитриева-Кавказского, в мастерской которого в разное время учились другие талантливые студенты - Михаил Авилов, Мстислав Добужинский и Давид Какабадзе; все они стали известны - Авилов как советский баталист, Добужинский как художник сцены и иллюстратор, Какабадзе как художник-экспериментатор.

Действительно, в 1914 году Какабадзе вместе с Филоновым возглавил так называемую “Интимную мастерскую живописцев и рисовальщиков”, выпустившую “Манифест “Сделанные картины””¹⁴. Филонов имел реальную возможность применить уроки академика на практике и продолжить изучение экзотики, плавая на пароходе по Волге до Астрахани, по морю до Баку и Батуми, а также во время паломничества в Палестину через Константинополь в 1907(?) и пешего похода по Франции и Италии в 1912 году¹⁵. Работы - “Пейзаж. Кострома” (1907), “Бояре” (1908), “Персидские докеры” (1913-1928), “Палубные пассажиры” (1913), “Мальчики в Гренобле” (1913-1928) - свидетельствуют о таланте Филонова-графика и его живом интересе к местным типам и обычаям. Благодаря обучению у Дмитриева-Кавказского и *“исключительно благодаря знанию анатомии”*¹⁶. Филонов, наконец, был зачислен в Академию вольнослушателем и весной 1908 года приступил к занятиям.

Петербургская академия художеств

Отношение Филонова к Императорской Академии художеств было, мягко говоря, двойственным. Это было отношение *“любовь-ненависть”*, дававшее ему одновременно и профессионализм, и полемический жар. В своих теоретических работах двадцатых годов Филонов порицал Академию дореволюционного и послереволюционного периодов, утверждая, между прочим, что в Академии студент превращается в профессионального поденщика: *“Здесь же давалась стипендия за теченское рвение и соглашательство. Здесь он [студент] учился теченской болтовне. (...) Здесь же ученики явочным порядком создавались как будущие педагоги”*¹⁷.

Филонов считал, что советская Академия художеств под руководством чиновников-рутинеров ничуть не лучше ее царской предшественницы, хотя вовсе не отрицал необходимости ее существования. Несмотря на такое сложное отношение, Филонов проучился в Академии два года (1908-1910); академическая выучка дала ему абсолютное владение мастерством рисунка, а учебно-педагогическая система оставила неизгладимое впечатление. Вот почему пребывание Филонова в стенах августейшего заведения заслуживает особого внимания. Надо помнить, что Академия художеств 1900-х годов заметно обновилась в результате учебно-педагогических реформ 1890-х годов¹⁸. Оставаясь центром обучения для избранных, Академия перестала быть автономным автократическим заведением начала и середины XIX века. По воспоминаниям П. Д. Бучкина, коллеги Филонова по Академии: *“Устои старой академической школы расшатывались. Этому способствовало и то, что в мое время в Академии уже не было строгой последовательной системы усвоения технических навыков, каждому ученику предоставлялась свобода самому овладевать изобразительной грамотностью”*¹⁹.

Однако, лишившись ко времени поступления Филонова былого престижа, она превратилась в подлинный центр высшего художественного образования, давший России в начале 20 столетия таких совершенных рисовальщиков, как Михаил Врубель, Борис Григорьев, Василий Шухаев, Александр Яковлев и, разумеется, сам Филонов²⁰.

Преподавателями Филонова были Г. Р. Залеман, В. Е. Савинский и Я. Ф. Ционглинский, воспитанные в лучших традициях классического рисунка, созданных знаменитым П. П. Чистяковым в конце XIX века. Педагогическая система Чистякова сочетала точность воспроизведения натуры со светотеневой выразительностью. Савинский и скульптор Залеман владели глубокими знаниями анатомии. Савинский проявлял также интерес к геометризированию анатомических форм, о чем свидетельствует его серия архитектурных голов с вычисленными силовыми линиями и сочленениями. Филонов широко пользовался их лекциями по строению тела, продолжая изучать анатомию по атласам и экспонатам Зоологического музея Академии наук. К сожалению, он уничтожил почти все ранние свои работы, тем не менее рисунки “Автопортрет” и “Юноши” (оба 1909-1910) показывают его увлечение внутренней структурой физической формы и ее органическим ростом. Рисунок “Юноши”, где первый намек на “Мировой расцвет” ощущается в трепещущих складках одежды, до странности напоминает академический набросок Врубеля “Обручение Марии” (1882), не говоря уже о том, что Филонов заставляет расти вторую голову из плеча юноши справа. Естественно, когда Филонов выставил эти работы на выставке “Союза молодежи” в 1911 году, критика не заставила себя ждать: *“(...) словно после чудовищной человеческой катакомбы (...) рука собрала на холст эти отрезанные головы (...) у одних - каменные скулы, крепкие, неподвижные, у других широкое, вздущееся лицо (...) у третьих - круглые, застеклившись от безумного ужаса, глаза (...) Каждый сустав прочувствован с такой анатомической точностью, которая заставляет невольно вспомнить о Врубеле”*²¹.

Савинский и Залеман учили молодого Филонова рисунку, Ционглинский вдохновлял его как живописец и колорист. Известно, что пейзажист и портретист Ционглинский, преподававший в Академии в 1902-1912 годы, давал частные уроки Елене Гуро, Михаилу Матюшину и Зое Мостовой (Матвеевой-Мостовой) - членам “Союза

молодежи”. Его интерпретации света и методов импрессионизма представляли для них особый интерес.

Филонов сохранил теплые воспоминания о Ционглинском: *“Только Ционглинского я могу вспомнить с уважением и любовью: он не мешал моим действиям, более того - шумно и восторженно приветствовал их. Не раз он кричал на весь класс, поражаясь моим упором: “Смотрите, что он делает! Это из вот таких выходят Сезанны, Ван Гоги, Гольбейны и Леонардо””*²².

При всем уважении к Филонову нельзя сказать, что он был единственным талантливым студентом Академии того времени. Да, конечно, он входил в группу молодых художников, увлеченных, как и он, совершенствованием искусства графики, уделявших особое внимание рисунку как независимой дисциплине и отлично знавших анатомию. Одним из коллег Филонова был Исаак Бродский, тот самый, что в тридцатые годы стал придворным живописцем Сталина. Бродский в то время владел первоклассной техникой, примером чему могут служить замечательный набросок его маленькой дочери (1910) или картина “Автопортрет с дочерью” (1911). Митрофан Греков, известный советский баталист, учился в Академии в те же годы (1908-10). Борис Анисфельд, будущий сценограф Метрополитен-Опера в Нью-Йорке, закончил Академию в 1909 году. Среди значительных художников, посещавших Академию приблизительно в те же годы, были Николай Фешин, в дальнейшем получивший широкое признание за изображение американских индейцев в Нью-Мехико и Аризоне, украинский художник Федор Кричевский и карикатурист Александр Любимов.

В своих дневниках Филонов не упоминает ни о своих коллегах, ни о занятиях в Академии, хотя, впрочем, записывает, что был исключен, а потом восстановлен, пока не ушел сам в 1910 году.

Его соученик по Академии Петр Бучкин рассказывает о Филонове: *“В первые годы моего пребывания в Академии появился в классах новый ученик - Филонов. Высокого роста, здоровый, жизнерадостный, румяный, очень общительный. Его сразу же полюбили. (...) Пришел Филонов. Но его не узнать. Бледный, без улыбки. Скупое отвечает на приветствия. Молчит. Что с ним? Непонятно. Ционглинский поставил в качестве модели для живописи нового натурщика.*

- Посмотрите, что за прелесть? Это же Аполлон! - громко восторгался Ян Фрацевич. - Какие формы! А какого цвета тело! Любая женщина позавидует такому цвету! (...) Филонов молча установил холст около натурщика и взял в руки длинный, с большой палец толщиной уголь и начал рисовать широкими штрихами.

- Что вы делаете, Филонов? - неистово закричал Ционглинский. (...) Филонов молча продолжал работать. Вся фигура в натуральную величину была выполнена энергичными, широкими штрихами. (...) Но уголь счищен не был, а произошло совсем другое. Филонов зафиксировал рисунок, на другой день принес зеленую краску “Поль Веронез” и начал ею покрывать весь рисунок.

- Это же безобразие, смотрите, что он делает?! - обращается профессор ко всему классу. (...)

*Филонов невозмутимо, совершенно спокойно повернулся к Ционглинскому и, смотря ему прямо в глаза, не повышая голоса, произнес: “Ду...ррак!” - взял холст и ушел. Больше его мы в классе не видели. (...) Спустя некоторое время говорили, что Филонов ведет жизнь отшельника и усердно работает. (...)”*²³.

Неизвестно, что заставило Филонова так резко изменить свое поведение и стиль работы в 1910 году. Однако эти изменения совпали с его возмужанием как художника и бесспорным проявлением таланта: в эти годы он формулирует основы своей теории “сделанности”, примыкает к “Союзу молодежи” и начинает встречаться с художниками нарождающегося русского авангарда. Именно в то время он открыл для себя творчество Михаила Врубеля, которое оказало на него сильнейшее воздействие.

Символизм

Академия художеств помогла Филонову усвоить классические художественные принципы, однако ее ограниченная педагогическая система не удовлетворяла его нескончаемые поиски новой эстетики. Эволюцию Филонова дополнили другие источники, особенно *“ар нуво”*, или, как его называют в России, *“стиль модерн”*²⁴, к 1909-1910 годам проникший в русскую живопись и прикладное искусство. Его восприняли и консервативные, и передовые художники, но Филонов, разумеется, осваивал особый вариант “стиля модерн” - сильный, нервный, лихорадочный. Не поддаваясь воздействию традиционной для модерна извивающейся линии, он испытывал страсть подлинного символиста, убежденного в необходимости изменять пропорции и объемы для того, чтобы выявить суть внешнего мира. Более того, подобно поэтам-символистам Белому и Блоку, Филонов перешел к идее неизбежного разрешения материального мира и в своем искусстве воплотил этот апокалиптический миг. Этим Филонов был близок тоже учившемуся в Академии Врубелю, художнику *“fin de siecle”* (*“конца века”* - фр.), чьи зловещие видения преследовали не только Филонова, но и молодых Наума Габо, Ивана Клыона и Александра Родченко.

В своих дневниках Филонов не упоминает о Врубеле, что, впрочем, вполне объяснимо: Филонов, целеустремленный, эгоцентричный художник, не открывал источников своего вдохновения, однако даже беглое сравнение картин и рисунков Врубеля и Филонова показывает одинаковое отношение к искусству и действительности, объяснимое не только общим обучением в Петербурге, но и общностью их в высшей степени чувствительных самоуглубленных натур. Принадлежа к разным поколениям, они оба были частью *“серебряного века”* России, оба отдали дань символизму, оба были связаны с “Северным сиянием” - с той самой атмосферой, в которой возникли Эдвард Мунк, Эдуард Вийеральт и немецкие экспрессионисты²⁵. Разумеется, отраженные лучи *“Aurora borealis”* (*“Северного сияния”* - лат.) также пронизывали и темные коридоры петербургской Академии.

И для Врубеля, и для Филонова первой составной визуального впечатления была линия, которую Борис Григорьев характеризовал как самое быстрое и самое проникновенное средство выражения художника, окончательная и единственная формула которого такова: *“реально не до “иллюзии”, а реально до жути”*²⁶.

Врубель и Филонов считали линию режущим инструментом, если так можно выразиться, рассекающим внешний мир, определяя контуры формы и в то же время атомизируя эту форму изнутри. Этот процесс очевиден в наброске всадника Врубеля (1890-1891) - иллюстрации к лермонтовскому “Демону”. Предвосхищая подобную интерпретацию итальянских футуристов (“Всадник” Карло Карра, 1912), Врубель передает ощущение силы, бешеной гонки сквозь пространство благодаря разрушению последовательных внутренних связей, пользуясь при этом линией совсем не так плавно, как, например, Гоген или Матисс.

Подобно Врубелю, Филонов очерчивал форму маленькими, точными штрихами (“Автопортрет”, 1909-1910, или последующие работы: “Без названия”, после 1905, и “Голова”, 1925). При исследовании работ Филонова и Врубеля мы должны помнить о призыве Филонова: *“Режь объект изучения и письма как скальпелем”*²⁷. Конечно, Врубель был многим обязан XIX веку и академической системе преподавания, в то время как Филонов, быстро освоив правила Академии и стиля модерн, “перескочил” Врубеля и пришел к своей идеологии аналитического искусства и теории *“сделанности”*. Тем не менее ясно одно: оба трактовали линию *“телеграфически”*, рассекая и перестраивая, освобождая и активизируя скрытую энергию предмета. Если взглянуть на “Колокольчики” Врубеля (1904-1905) и филоновский набросок цветов (1914) Для “Изборника стихов” (1907-1914) Хлебникова, впечатление одно: расщепление и взрыв.

И Врубель и Филонов были “*центростремительными*” художниками в том смысле, что оба считали себя создателями собственных судеб. Оба осознавали свою одаренность, были уверены в своих величайших способностях, оба либо ставили себя выше большинства коллег-художников, либо не замечали их. Не случайно поэтому, что автопортрет (изображение самого художника или таинственного незнакомца) занимает значительное место в их творчестве. Например, на многих картинах Филонова изображения голов представляют как будто его собственную голову с характерным высоким лбом и крупным черепом. Такой напряженный интерес к себе, свойственный европейскому и русскому модернизму, создал длинную галерею автопортретов, многие из которых демонстрируют резкие колебания между знакомым и незнакомым, между рациональным и иррациональным в пределах одной и той же композиции²⁸. На “Автопортрете” Врубеля (1904) есть набросок некоей демонической головы, нашепывающей что-то художнику на ухо, а в “Автопортрете” Филонова (1909-1910) в левом нижнем углу заметно какое-то второе лицо. Иными словами, каждый художник хочет, чтобы зритель не только оценил его мастерство, сообразуясь с привычной тягой к физическому сходству, но и помнил бы, что не все можно измерить традиционным подходом: художник предполагает, что существует нечто другое, безымянное, представляющее часть его самого - нечто, не относящееся ни к какой категории и не определяемое повседневной логикой.

Филонов считал это “*внемерным*” или “*внеисчислимым*” элементом в произведении искусства²⁹. Действительно, большая часть картин и рисунков Филонова “*внемерна*” и, как у многих символистов, включая Врубеля, зависит от субъективного импульса художника до такой степени, что зритель способен лишь на частичное их восприятие. Филоновские картины даже более полотен Врубеля тревожат нас силой воображения, дерзкими стилистическими сочетаниями (от “*ар нуво*” до супрематизма) и как бы “*лоскутной*” фактурой, однако, в конечном счете, их невозможно “*прочесть*”, то есть документально истолковать или изложить сюжет. Правда, работы учеников Филонова двадцатых и тридцатых годов более читаемы. То же самое можно сказать о последователях Врубеля, символистах того периода - таких как Николай Калмаков и Людмила Шмидт-Рыжова, изображавших демонов и “*роковых женщин*” скорее для внешнего, нарочитого эффекта, нежели для “*внутренней необходимости*”³⁰. Снова Врубель и Филонов исходят из общей предпосылки. Влияние обоих на новое русское искусство было глубоким и постоянным, однако оба оставались недостижимыми в своем великолепном одиночестве.

Немецкий ренессанс

Врубель умер в 1910 году, именно в том году, когда Филонов, по его неоднократным утверждениям, начал формулировать и осуществлять на практике свою теорию аналитического искусства³¹. Его подход к искусству “*fin de siecle*” всегда был основополагающим, в то время как интерес к Врубелю и символизму был лишь одной из серьезных проблем, которым он в то время уделял внимание. Чтобы пролить свет на дальнейшее развитие Филонова и окончательное сложение его художественной системы, следует упомянуть о других художественных явлениях, которые обычно невозможно связать ни с русским символизмом, ни с русским авангардом: это позиция Филонова и петербургского модернизма по отношению к старым мастерам Северной Европы, особенно к немецкому Ренессансу и искусству Босха и Брейгеля Старшего. Тема эта очень непростая, но ее следует рассматривать вместе с модными тогда сравнительными исследованиями русского авангарда и французского постимпрессионизма, русского авангарда и итальянского футуризма и т. д. И снова ссылки на теоретические труды Филонова не дают возможности ни утверждать, ни отрицать факт влияния на него художников немецкого Ренессанса Альтдорфера, Босха, Брейгеля, Грюневальда, Дюрера, Крахера и других, поскольку он не упоминает о них. Но сходство графической манеры,

скажем, Кранаха, Дюрера и Филонова или аллегорий Босха и Филонова кажется слишком очевидным или, по крайней мере, слишком соблазнительным, чтобы пренебречь им.

Первый биограф Филонова В. Н. Аникиева указывает на явные его связи с Дюрером и Грюневальдом³², однако наблюдения ее не получили должного развития. Действительно, в русских дореволюционных собраниях не было работ Дюрера или Грюневальда³³, хотя работы других немецких мастеров - Маттиаса Герунга, Амброзиуса Гольбейна и Кранаха - были представлены³⁴. Однако репродукции их наиболее важных работ, конечно, были известны, а кроме того, Филонов мог видеть и оригиналы во время путешествия по Австрии, Италии, Франции и Германии в 1912 году³⁵. К тому же профессиональное развитие Филонова совпало с поспешной переоценкой Босха и Брейгеля в Европе и России после долгого пренебрежения, и Филонов мог познакомиться со статьями и иллюстрациями, появившимися в русской печати как раз перед началом первой мировой войны.

Что подтвердит эти предположения, если нет документальных фактов? В целом фигуративность Филонова носит скорее *“тевтонский”*, нежели итальянский или французский характер, особенно в ранний период творчества. Картина *“Герой и его судьба”* (190-1910) и оба варианта *“Пира королей”* (1912, 1913) напоминают больше о германских рыцарях в залах баронских замков, чем о средиземноморских истоках (хотя, может быть, *“Пир королей”* варьирует тему *“Тайной вечери”*).

Филонов писал работников физического труда, простых людей, реалистических *“не до иллюзии, а (...) до жути”*³⁶: пластичные формы фигур охотников и коней не смягчают окостеневшей реальности охотничьей сцены (*“Кабан”*, 1912-1913), убожество низкопробного кабачка не умеряется чувственной привлекательностью девицы легкого поведения (*“Кабачок”*, 1924); он изображает людей со всеми недостатками, которых не могут скрыть ни яркий костюм, ни развевающееся платье (*“Юноша и девушка”*, 1923). Филонов чужд романтики, идеализации, он рисует холодный, горький мир северного полушария, следуя художественной традиции подчеркивать жесткость и уродство повседневной жизни, а не приятно возбуждать или развлекать. Подобная позиция и интерпретация темы тесно связывает Филонова с немецкими мастерами. Несомненно, Филонов видел наброски кабана Кранаха (*“Черный кабан”*, ок. 1525-1530 и *“Кабан и собаки”*, ок. 1510-1520) еще до того, как написал своего *“Кабана”* (1911-1913), и, возможно, его картина *“Животные”* (1925-1926) отдаленно напоминает кранаховские наброски животных 1510-1520-х годов. *“Автопортрет”* Дюрера (ок. 1493) неизбежно должен был привлечь Филонова своей неприкрашенной правдой и, может быть, послужил иконографическим стимулом для его собственного автопортрета (1908-1910). Видна и поразительная композиционная аналогия между картиной *“Головы. Антитроица”* Грюневальда (ок. 1523-1524) и филоновским портретом сестры (1914).

Как соотносится искусство Босха и Брейгеля с искусством Филонова? Аналогии здесь менее очевидны, но, разумеется, тоже существуют. В первую очередь, Филонова привлекало в Босхе и Брейгеле использование линии как обостренного воздействия на органы чувств; внимание его было привлечено и другими составными их искусства - аллегорией, перегруженностью, эсхатологическими символами, здравым смыслом неизбежной, всеобщей метаморфозы. Если сравнить раннюю работу Филонова *“Головы”* (1910) с брейгелевской картиной *“Несение креста”* (ок. 1505), сходство просто бросается в глаза: оба художника максимально заполняют передний план, оба сосредоточены на фронтальном и боковом ракурсах лиц, создавая калейдоскоп настроений и чувств, оба в сущности пренебрегают задним планом или второстепенным действием. Правда, у Филонова нет смелой диагональной босховской композиции, так как он отдает предпочтение фронтальному расположению персонажей, но такая кажущаяся простота композиции оказывается предельно сложной. Это становится очевидным, если сравнить *“Сад земных наслаждений”* Босха (ок. 1510) и филоновскую акварель *“Мужчина и женщина”* (1912-1913). Каким бы богатым воображением ни обладал Босх, нет сомнения в

том, что современное ему общество, воспитанное на сложной символике, связанной с демонизмом, алхимией, народными верованиями и астрологией, довольно легко понимало метафоры Босха и их изобразительное воплощение. Филонов, однако, сосредоточивался на более личном, более замкнутом конгломерате образов: у него нет не только видимой формальной структуры, но и четкой семантической композиции. Организация или, скорее, дезорганизация этих абстрактных образов создает гигантский акростих, нервные узлы которого скрывают его органическую суть.

Близость Филонова к немецким и фламандским мастерам открывает более широкую возможность научных исследований, затрагивающих в итоге вопрос соотношения русской культуры эпохи модернизма (особенно петербургской) с северной традицией. Борис Григорьев и Василий Масютин также примыкали к этой традиции линейной выразительности, увлечения гротеском, обращения к темным силам мира. Здесь важно помнить, что и немецкие экспрессионисты - Макс Бекман, Эрнст Людвиг Кирхнер и Людвиг Мейднер - обращались к Альтдорферу, Грюневальду и Кранаху, а также к Босху и Брейгелю. Общий источник вдохновения и изобразительных аналогий между, скажем, Филоновым и Мейднером³⁷ помогает определить контуры русской или русско-балтийской школы экспрессионистов, главой которой, возможно, был Филонов. Однако это всего лишь гипотеза, поскольку Филонов не вписывается ни в одну стилистическую концепцию. Во всяком случае, Филонов стоял гораздо ближе именно к русским, чем к немецким, художественным традициям и всегда считал свое искусство органически входящим в национальную русскую культуру.

Примитивизм

Изучая происхождение филоновской системы аналитического искусства, следует обратить особое внимание на его увлечение народным искусством и русским неопримитивизмом. Тема эта неисчерпаема, поскольку она охватывает и традиционные русские ремесла, резьбу по дереву, иконопись и лубок, а также древние петроглифы, скандинавские и русские языческие и христианские памятники.

В юности Филонов учился ремеслу, работал маляром, и его фундаментальная концепция искусства шла от физического ручного труда, требующего умения и упорства. Филонову нравились русские народные искусства, особенно иконопись, откуда он постоянно черпал свои мотивы и методы. По воспоминаниям его племянницы, Филонов сам писал иконы: *“(...) он совершил паломничество в Иерусалим; видимо, побывал в монастыре св. Екатерины и под впечатлением виденного им образа великомученицы Екатерины нарисовал замечательную икону этой святой и подарил своей сестре старшей - Екатерине. Эту икону я видела - изумительно, прямо-таки старинная византийская - никаких ярких красок, в коричневых и зеленых тонах”*³⁸.

Влияние иконописи ощутимо в ранних работах Филонова: скачущие кони в его картине “Без названия (Всадники)” (1913) - и сражающиеся всадники иконы “Битва суздальцев с новгородцами” (конец XV века); центральная фигура со скрещенными на груди руками в картине “Пир королей” - и традиционный образ Николая Чудотворца. Многоплановое построение полотен “Всадники” (1911) и “Без названия” (1925-1927) заставляет вспомнить о сплошь заполненных фигурами древнерусских фресках (в московском Благовещенском соборе, например, которые постоянно переписывались и подновлялись). “Идолы”, населяющие многие картины Филонова из крестьянской жизни (“Крестьяне за обедом”, 1912), напоминают русскую деревянную скульптуру и сибирских каменных баб. Их застывшие черты, массивные руки и ноги, округлые формы часто повторяются в тяжеловесных фигурах на картинах Филонова, особенно в 1910-е годы - “Трое за столом” (1914-1915) и “Бегство в Египет” (1915), - и, разумеется, представляют главный мотив его иллюстраций к поэме Хлебникова “Деревянные идолы” (1914) - Филонов не был одинок в своем увлечении примитивными идолами - и Гончарова

писала каменную бабу в “Натюрморте с ананасом”³⁹, и Матвеева-Мостова использовала восточные статуи для своей картины “Идолы” (1913)⁴⁰.

Интерес Филонова к примитивизму усилился во время его пребывания в “Союзе молодежи” в Петербурге в 1910-1914 годах, после знакомства с трудами Вальдемара Матвейса (Владимира Маркова), одного из первых русских историков, занимающихся искусством Черной Африки, Китая и острова Пасхи⁴¹, и с теориями Ларионова и Гончаровой, лидерами русского неопримитивизма. Филонов также знакомился с работами о русском и восточном народном искусстве и, несомненно, участвовал вместе с Грищенко, Малевичем, Матвейсом, Матюшиным и другими членами “Союза молодежи” в обсуждениях публикаций, посвященных искусству Черной Африки и Полинезии, персидским миниатюрам и другим темам. Филонов разделял интерес к примитивному и внеевропейскому искусству с Хлебниковым, рисуя его портрет (1913)⁴² и иллюстрируя его “Изборник” (1914) - Хотя личной близости между ними не существовало и Филонов ни разу не упоминает о Хлебникове в своих записях, последний несомненно восхищался Филоновым за его примитивистский стиль, о котором он говорит в многократно цитировавшейся оценке картины “Пир королей” (1912 или 1913): *“Художник писал пир трупов, пир мести. Мертвецы величаво и важно ели овощи, озаренные подобным лучу месяца бешенством скорби”*⁴³.

Позиция Филонова в контексте русского неопримитивизма была исключительно сложна⁴⁴. Его неиссякающий интерес к “естественной жизни”, совпадая, правда, с общей тягой русского модернизма к крестьянской теме (Гончарова, Ларионов, Малевич, Шевченко и др.), был иным по ориентации, выражению и цели. Прежде всего отношение Филонова к русскому крестьянству не всегда совпадало с его отношением к народным ремеслам. Филонов часто демонстрировал свою любовь к русскому народному искусству и подписывал энергичные декларации своих коллег. Конечно, он всецело разделял основные принципы манифеста неопримитивистов (1913), автором которого был Александр Шевченко: *“Мы берем за точку отправления нашего искусства лубок, примитив, икону, так как находим в них наиболее острое, наиболее непосредственное восприятие жизни. (...) Неопримитивизм явление глубоко национальное. Россия и Восток нераздельно связаны еще со времени татарских нашествий, и дух татар, дух Востока, так вкоренился в нашу жизнь (...)”*⁴⁵.

Некоторые ранние вещи Филонова, например “Запад и Восток” (1912-1913), служат наглядным подтверждением подобных заявлений, и если в юности он рисовал иконы, теперь он пробует рисовать лубки: “Ориентация на русский лубок” (1912) или плакат-лубок с портретом Ленина (1931), снятый с юбилейной выставки “Художники РСФСР за 15 лет” (1917-1932) в Ленинграде в 1932 году⁴⁶. Филонов упоминает также отдельные лубки, заинтересовавшие его (например, “Судный день со змием”⁴⁷), и, по всей видимости, внимательно изучил собрание лубков Дмитрия Ровинского⁴⁸. Естественно, воздавая должное лубку, Филонов попадал в русло темы, близкой авангардистам перед самой революцией: в 1913 году Гончарова и Ларионов, например, устроили в Москве выставку икон и лубка, а в 1914-1915 годы Лентулов, Маяковский, Малевич, Машков и другие работали над лубками на патриотическую тему⁴⁹.

Но если Филонов одобрял и принимал определенные методы и образы русского народного творчества, совсем иначе относился он к “настоящей” России - к ее патриархальному сельскому обществу, которое и производило все эти предметы и которое он неоднократно изображал в своих картинах. Родившись в бедной рабочей семье, Филонов был лишен утонченности петербургской интеллигенции. Подобно Есенину, Клюеву, Ларионову, Маяковскому и Хлебникову, Филонов чувствовал себя неуютно в большом городе, вкусы его были непритворливы, поведение - резким, одежда - самой простой, и он привык думать о себе как о трудящейся единице. В результате одной из главных тем Филонова стала русская деревня, но не очаровательные сельские виды, а суровое описание ее отсталости и животного состояния. За одним или двумя

исключениями (“Фазан”, 1913-1918, или “Сбор яблок”, 1912-1913) Филонов не идеализирует сельскую Россию; его крестьяне не пляшут и не поют, как у Гончаровой или у Шагала, они уныло тянут свою лямку в замкнутом кругу земледелия; они даже едят и пьют печально, и мир, в котором они существуют - пуст и бесплоден (“Юноши”, 1909-1910). Крестьяне Филонова мрачны и мстительны, их неприветливые лица напоминают о скорбных пейзажах русской деревни, написанных Борисом Григорьевым в начале 1910-х годов. Совершенно очевидно, что Филонов считал деревню средоточием не мира и гармонии, а жестокости (“Кабан”, 1912-1913), тяжелой, нудной работы (“Ломовой”, 1912-1928), неравенства (“Бояре”, 1908) и лукавства (“Крестьянская семья”, 1910).

Люди, растения и животные, заполняющие холсты Филонова на сельскую тему, упрямы, они носители грубой силы, которая, однажды вырвавшись на волю, может принести неисчислимые разрушения. Конечно, именно такой образ русского крестьянина имел в виду Филонов, когда писал апокалиптические сцены - “Всадники” (1911), “Принцип чистой активной формы” (иллюстрация к его книге поэзии “Пропевень о проросли мировой”, 1915) и “Ввод в Мировой расцвет” (конец 1920-х). И снова Филонов возвращается к вопросу, на который уже дали свой ответ многие современные художники и писатели, особенно поэты-символисты, стихи которых изобиловали эсхатологическими образами падающих звезд и багровых сумерек. Но у Филонова не было времени на убаюкивающие аллюзии Белого и Блока. Наоборот, он прямо и недвусмысленно извещал о конце света. Художник Николай Кузьмин почувствовал это по его работам на выставках “Союза молодежи”, увидев *“страдальчески перекошенные лица и фигуры людей с ободранной кожей, похожей на анатомические препараты, - они вызывали содрогание. Когда разразилась первая мировая война, многие претендовали на роль прорицателей, предугадавших в своем творчестве грядущие кровавые беды. Филонов более других заслужил звание пророка”*⁵⁰.

Филоновские всадники Апокалипсиса могут представлять ту же разрушающую силу, которая ощущается в более традиционных трактовках темы. Но лица их и руки грубы, их кони - деревянные лошадки, скачут они медленно, через силу. “Всадники” Филонова родом из отсталой деревни, они ненавидят многолюдный город, возмущены его фальшью (Филонов исключает весь растительный мир из главных своих городских сцен - “Мужчина и женщина”, 1912-1913, и “Формула петроградского пролетариата”, 1920-1921). В итоге - разрушение города и наложение на его развалины образа того же примитивного архетипа, который Филонов вызвал к жизни в рисунках “Кабан” (1912 - 1913) и “Крестьяне за обедом” (1912).

Тема отчуждения в большом городе и спасения через простой русский народ находится в центре творчества Филонова дореволюционного периода, ясно подчеркивая существенное различие между русским кубофутуризмом и итальянским футуризмом. Некоторые русские авангардисты - поэты и художники - превозносили индустриальную технологию вслед за Умберто Боччони, Джакомо Балла, Карло Карра и Филиппо Томмазо Маринетти. Неприятие жизни города и неизменное увлечение русской крестьянской жизнью свойственны русским кубофутуристам; и если даже отношение Филонова к сельской России было не таким простым, он не мог не восхищаться ее силой и стойкостью. Выразилось это не только в живописи, но, например, и в постановке в сотрудничестве с Маяковским его трагедии “Владимир Маяковский”, и в его поэме “Пропевень о проросли мировой”. Обе эти работы - вклад Филонова в дело российских кубофутуристов.

Кубофутуризм

Если “членство” в “Союзе молодежи” было непременным условием для вступления в ряды русских кубофутуристов, у Филонова были все предпосылки для этого, и его можно считать первым сподвижником братьев Бурлюков, Хлебникова, Крученых,

Маяковского, Малевича и других. Филонов участвовал в выставках общества⁵¹, возбуждая негодование публики своими картинами: *“(…) ободрана кожа с красно-синих фигур, дан примитивный рисунок из анатомического атласа (…) в стиле Дантова ада и прерафаэлитов. Все от ума, ничего от вдохновения”*⁵².

Как член “Союза молодежи” Филонов был близок к группе “Ослиный хвост” Ларионова, вместе с “Союзом молодежи” участвовавшей в выставке “Ослиный хвост” в Москве в марте-апреле 1912 года.

В 1913 году Филонов вместе с Матюшиным, Крученых и Малевичем позирует фотографу на фоне перевернутого задника с изображением рояля. Филонов иллюстрирует “Изборник стихов” (1907-1914) Хлебникова, изданный в Петербурге в марте 1914 года годом спустя публикует собственную книгу поэзии “Пропевень о проросли мировой”. Кроме того, он делает рисунки для сборника футуристов “Рыкающий Парнас”, выпущенный Матюшиным в январе 1914 года с иллюстрациями братьев Бурлюков, Ивана Пуни и Ольги Розановой. Собрание поэзии и прозы начиналось знаменитым “Манифестом “Идите к черту””, направленным против более умеренных литераторов того времени и заканчивающимся следующим абзацем: *“Сегодня мы выплевываем навязшее на наших губах прошлое, заявляя: I) Все футуристы объединены только нашей группой. (...)”*⁵³.

Но, как рассказывает поэт Бенедикт Лившиц, один из авторов сборника, разъярили борцов с непристойностью не столько тема или тон манифеста, сколько иллюстрации Филонова: *“Из-за рисунков Филонова, в которых цензура, относившаяся спокойно к голозадым женищинам Давида [Бурлюка], усмотрела порнографию, “Рыкающий Парнас” был конфискован сразу по выходе в свет”*⁵⁴.

Если бы Филонов и не подписывал манифест, обвинения в порнографии, то есть *“Пощечины общественному вкусу”*⁵⁵, было бы достаточно, чтобы обеспечить ему видное место в рядах кубофутуристов. Однако кажется невероятным, чтобы рисунки его были хоть сколько-нибудь непристойными; возможно, цензор перепутал их с более чем откровенной трактовкой Пуни сюжета “Сусанна и старцы”. Во всяком случае, сам Филонов не имел желания продолжать отношения с Бурлюками или Розановой, о чем он совершенно недвусмысленно пишет в письме Матюшину в 1914 году: *“Бурлюков я отрицаю начисто, они относятся, в данный момент, не к новому искусству, а к эксплуатации нового искусства. Я же от этого дела далек и чужд. (...) Ваша идея дать развернуться на выставке во всю величину хорошему работнику, если такие ловкачи, как Розанова, натащат Вам свою макулатуру, свои вещи параллельно сочинениям Пуришкевича о пользе неограниченной монархии для любителей темной воды”*⁵⁶.

Несмотря на резкость Филонова, надо помнить, что доброжелательные, импульсивные Бурлюки питали к нему глубокое уважение и приложили много стараний для распространения его идей. Давид Бурлюк, например, прочел лекцию о творчестве Филонова на петербургской выставке “Союза молодежи” в ноябре 1913 года⁵⁷, а его брат Николай составил тезисы доклада под названием: “П. Н. Филонов - завершитель психологического интимизма”:

“1 Роль литературности в живописи.

2 Гойя. Эдгар По. Гофман.

3 Средневековые традиции. Иероним Босх. Леонардо да Винчи.

4 Русский лубок и миниатюра.

5 Монголия. Индия. Африка.

6 Идеографическое письмо.

II.

1 Кнабе А. фон-Визен. Е. Г. Гуро.

2 Личность Филонова.

3 Современность и Филонов.

4 *Отношение к фактуре.*

5 *Цвет и анатомия.*

6 *Нагота.*

7 *Женщина в интимизме.*

8 *Художник и публика*”⁵⁸.

В дальнейшем Давид Бурлюк дал сочувственный и глубокий портрет Филонова в его романтизированной биографии, опубликованной в 1954 году⁵⁹.

Связи художника с публикациями, отдельными художниками и группами русского авангарда были скорее признаками, нежели причинами его неортодоксального поведения и не могут быть истолкованы в пользу его преданности кубофутуризму в целом. Филонов скептически относился к своим коллегам и в любом случае был слишком индивидуален, слишком независим, чтобы гармонично вписаться и существовать в коллективе, даже будучи главой этого коллектива. Тем не менее, хотя Филонову был чужд стереотип итальянского футуризма и он относился к Маринетти пренебрежительно, он ненадолго объединился с великим русским поэтом-футуристом Маяковским, сделав эскизы для оформления двух представлений пьесы “Владимир Маяковский” 2-го и 4-го декабря 1913 года в помещении петербургского Луна-парка.

Трагедия “Владимир Маяковский”

“Владимир Маяковский” - первый из двух спектаклей, поставленных “Союзом молодежи” в только что организованном Первом в мире футуристическом театре, “известном первоначально как новый театр “Будетлянин””⁶⁰. Трагедия Маяковского в двух действиях с прологом и эпилогом воплотила боль поэта, одинокого в громадном враждебном городе, увечающем и уничтожающем его жителей. Поэта окружают картонные гротески - человек без уха, человек без головы и другие, которые не понимают его, передразнивают, отталкивают. Режиссер спектакля, Маяковский сам играл в нем главную роль в своей знаменитой желтой кофте. Декорации для пролога и эпилога писал Филонов, для первого и второго действий - Иосиф Школьник, член “Союза молодежи” и ведущий художник Троицкого театра; Школьнику помогала Розанова. К сожалению, эскизы Филонова не сохранились, они погибли во время ленинградского наводнения 1924 года. Известно, однако, что он сделал эскизы всех или почти всех костюмов. Сохранились один эскиз Школьника (для второго действия)⁶¹, две копии филоновских эскизов костюмов, а также зарисовки художника С. Животовского, присутствовавшего на спектакле и оставившего свои впечатления от первого действия⁶². В 1941 году художник Леонид Чупятков восстановил декорации первого действия по эскизам Школьника⁶³.

В статье, посвященной театральной деятельности “Союза молодежи”, покойный советский искусствовед Марк Эткинд описывает оформление спектакля “Владимир Маяковский”: *“Сценографическая композиция спектакля носила кольцевой характер: действие обрамлялось квадратным панно, служившим живописной заставкой в прологе и концовкой в эпилоге: лубочно-мажорная груда цветных игрушек, а в центре - “большой и красивый петух”. Впрочем, судить о нем мы способны только понаслышке - его автор, Филонов, обходился в таких случаях без эскизов - и можем лишь фантазировать на тему о том, как выглядел петух - один из излюбленных мотивов филоновской живописи тех лет”*⁶⁴.

Крученных, видевший этот спектакль, был особенно поражен декорациями Школьника к первому и второму действию, ошибочно приписывая их Филонову: *“В сущности, писал он не декорации, а две огромные во всю величину сцены виртуозно и тщательно сделанные картины. Особенно мне запомнилась одна: тревожный, яркий городской порт с многочисленными, тщательно написанными лодками на берегу и*

дальше - сотня городских зданий, из которых каждое было выписано до последнего окошка”⁶⁵.

Что касается костюмов по эскизам Филонова, он описывает их так: *“Чрезвычайно сложные по композиции «плоскостные» костюмы Филонова, написанные без предварительных эскизов им самим лично, прямо на холсте, затем были натянуты на фигурные по контуру рисунка рамки, которые передвигали перед собой актеры”*⁶⁶.

Наиболее подробные впечатления от постановки трагедии “Владимир Маяковский” оставил актер Александр Мгебров, который был на премьере и сидел рядом с Хлебниковым: *“Погас свет и вот поднялся занавес. Началось представление. Полумистический свет слабо освещает затянутую сукном или коленкором сцену и высокий задник из черного картона, который, в сущности, один и составляет всю декорацию (...) Что этот картон должен изображать - я так же, как и другие, не понимаю, но странное дело, - он производит впечатление; в нем много крови, движения (...) Быть может, то, что я увидел тогда на этом картоне, - самое реальное изображение города, какое когда-либо видел (...)”*

*Вышел Маяковский. Он взошел на трибуну без грима, в своем собственном костюме. Он был как бы над толпой, над городом (...) Потом он сел на картон, изображающий полено. Потом стал говорить тысячетный старик: все картонные куклы - это его сны, сны человеческой души, одинокой, забытой, затравленной в хаосе движений (...)”*⁶⁷.

Работа Филонова для спектакля совпала с написанием картин, воплощавших жестокость и коловращение современного города (“Мужчина и женщина”, 1912-13, и “Рабочие”, 1915-16). Однако совместное творчество не сблизило Филонова с Маяковским, Школьником и другими кубофутуристами, и в автобиографии он пишет о себе как о единственном сценографе спектакля: *“(...) по линии революции в театре Филоновым была сделана постановка трагедии Маяковского в театре Неметти”*⁶⁸. Во всяком случае, этот опыт подготовил его к дальнейшей оформительской деятельности двадцатых годов и снабдил идеями для поэтического опыта “Пропевень о проросли мировой”, которая в известном смысле может рассматриваться как его позитивный отклик на приговор жизни большого города, вынесенный Маяковским.

“Пропевень о проросли мировой”

“Пропевень о проросли мировой” - единственный опубликованный поэтический опыт Филонова⁶⁹ - относится непосредственно к “апокалипсису” деревенской жизни, о котором говорилось выше, и его конкретные темы (древние обряды, охота, Библия, война) совпадают с темами ранних полотен Филонова. Судя по каталогу Русского музея, Филонов задумал поэму или, по крайней мере, сделал четыре иллюстрации для нее в 1912-1913 годах, то есть задолго до опубликования ее в марте 1915 года⁷⁰. Однако над этим следует подумать, поскольку иллюстрации (“Переселенцы”, “Охотник”, “Перерождение человека” и “Принцип чистой активной формы”) совершенно не связаны с текстом и, возможно, вошли в книгу лишь как образцы искусства автора. Действительно, они оказываются прототипами его больших картин (“Бегство в Египет” (1918), “Звери” (1925-1926)⁷¹, и “Перерождение человека (Интеллигент)” (1914-1915).

“Пропевень” - поэма в двух частях. Язык ее часто непонятен, слова составлены из однокоренных слов и корней с добавлением необычных глагольных частиц. Главная тема - первая мировая война (Россия вступила в нее в июле 1914 года) - дается через аллегорические ссылки на традиционную враждебность немцев в первой части и через описание войны (зверства тевтонов, кровопролития, преданность простого русского солдата и кротость русской женщины) во второй части. Голос народного героя Ваньки-ключника возникает в самом конце поэмы, возвещая новую эру света и общего благоденствия. Отсутствие пунктуации создает монотонный, усыпляющий эффект,

превращая текст в некую религиозную службу или обряд, и совершенно очевидно, что поэма предназначалась для чтения вслух. Сам Хлебников, экспериментатор в поэзии и изобретатель магических формул, очень высоко оценил “Пропевень”. В письме к Матюшину в апреле 1915 года он писал: *“Книжка издана с наибольшим вкусом из всех изданных “Журавлем”. (...) От Филонова как писателя я жду хороших вещей; и в этой книге есть строчки, которые относятся к лучшему, что написано о войне. (...) Мировый расцвет тоже очень хорошо звучит”*⁷².

Особый интерес в поэме Филонова представляет создание поэтической ткани. Она основана на системе “речетворчества”, которой пользовались Хлебников, Крученых и другие в 1913-1914 годах: поэт берет корень слова и заключает его в префиксы и (или) суффиксы, образуя родственное (однокорневое) слово, которое, не будучи, строго говоря, “настоящим” словом, напоминает знакомый звук и образ. Пример этого - “Пропевень о проросли мировой”, означающее “Песнь о Мировом расцвете”. “Пропевень” - неологизм, образованный от глагола “петь”. Префикс “про” сообщает слову дополнительный оттенок продолжительности. Глагол “пропе - вать/пропеть” означает “допеть (песню) до конца”, и существительное “пропевень”, следовательно, имеет то же значение. Существительное “проросль” (также неологизм) образовано от глагола “прорасти/прорастать” и означает “проращение” или “расцвет”. “Проросль” имеет те же дополнительные оттенки, что и слово “расцвет”, которым Филонов пользовался не однажды⁷³.

К этому же приему прибегает Филонов в живописи: он берет главный “слог” - лицо или голову - и повторяет его во многих вариантах и сочетаниях, добиваясь эффекта ясности и остранения одновременно. Филонов исследует этот сложный контрапункт конкретно-абстрактного и в своих литографских рисунках для хлебниковских “Деревянных идолов” (1914), где он старался расшифровать часто трудный для понимания архаический хлебниковский словарь с помощью более понятного зрительного ряда - идеографического письма, превращая отдельные буквы в рисунки, в изобразительный знак, обозначающий слово в целом. Например, первую букву слова “русалка” он рисует в виде гологрудой сирены, а центральная буква “т” в глаголе “улетать” как бы парит над словом. Своим “речетворчеством”, аналитическими картинками, и идеограммами Филонов ведет точно рассчитанную игру со зрителем, приглашая его активно участвовать в восприятии артефакта - то есть хочет добиться того же, что и Эль Лисицкий своей “архитектурой книги” в двадцатые годы.

“Пропевень о проросли мировой” - один из наиболее впечатляющих примеров поэзии русского кубофутуризма. Не менее энергично, чем Хлебников, Крученых и Маяковский, Филонов обновил традиционный лексикон, изобрел собственный лингвистический слой и подчеркнул звуковую ценность текста, сохранив при этом его описательное, философское значение. “Пропевень” - органическая форма, создаваемая обдуманно и настойчиво, “Пропевень”, не стесненный рамками пунктуации и синтаксиса, органически растет в своей тематике, приобретает новое измерение и живет как бы собственной жизнью, подобно филоновским картинкам. В этом смысле “Пропевень” несет все определяющие характеристики системы аналитического искусства.

Идеология аналитического искусства и принцип “сделанности”

В свете вышесказанного следует изучить филоновскую концепцию “сделанности” - принцип, основанный в значительной мере на его опытах 1900-х и начала 1910-х годов. Впервые художник употребляет слово “сделанность” в 1914 году, хотя, по его утверждению, он приступил к развитию этого принципа еще в 1910, когда написал картину “Головы”. “Сделанность”, как и система “Мирового рассвета”, была составной частью его программы аналитического искусства⁷⁴.

Как и многие художественные концепции русского авангарда (лучизм Ларионова, супрематизм Малевича), доктрина Филонова заключала в себе одновременно и самое

простое и самое сложное. Провозглашая “сделанность” единственным критерием профессиональных свойств вещи (картины или рисунка), Филонов имел в виду техническое мастерство, исключительную точность, создание полной иллюзии - то есть те качества, которые, как он знал, можно было добиться лишь упорным трудом и суровой самодисциплиной. Таким образом, в некотором отношении Филонов был близок Маяковскому с его очерком “Как делаются стихи” (1926), исходящему из той же посылки - что в работе поэта или художника нет ничего священного. В распоряжении каждого - набор сырых материалов, и требуется только одно - распределить и разместить эти материалы наилучшим образом, - короче, это процесс, которому можно учить и которому можно выучиться. В 1940 году Филонов писал одному из учеников: *“Упорно работай над границей каждого частного, каждой формы, прорабатывай переходя из частного в частное, из формы в форму, из цвета в цвет, из мазка в мазок, т. е. выписывай, вырабатывай, вписывай одно в другое. (...) Работай так: работай во весь упор. Выискивай нехватки, слабые места и бей по ним. Обдумывай спокойно и действуй осторожно, вымеряй, развивай глазомер и остроту видения, остроту зрения, не торопись, будь выдержан и расчетлив. Коли надо, пиши и рисуй по одному и тому же месту, хоть пять или десять раз, добиваясь правды (...) А бороться надо умело и стойко, как говорится в красноармейской присяге”*⁷⁵.

В “Манифесте “Сделанные картины”” Филонов отождествлял такое профессиональное совершенство с древнерусским искусством - древнерусской церковной архитектурой, и заключал, что Россия может служить международным центром “сделанности”. Он писал: *“Мы не делим мира на два уезда - восток и запад, но мы стоим в центре мировой жизни искусства, в центре маленькой передовой кучки упорных рабочих - завоевателей живописи и рисунка. (...) Делайте картины и рисунки равные нечеловеческим напряжением воли каменным храмам юго-востока, Запада и России, они решат вашу участь в день Страшного Суда искусства (...)”*⁷⁶.

В свою очередь, Филонов приглядывается к европейскому авангарду, не доверяя успеху французских кубистов и итальянских футуристов и предполагая, что оба эти течения - поверхностны, поскольку приносили “сделанность” в жертву дешевому, бьющему в глаза эффекту (вот почему Филонов критически относится к творчеству Давида Бурлюка). Филонов определил свое отрицательное отношение к современному западному искусству еще в 1912 году в статье “Канон и закон”, где выступал против кубизма, зашедшего *“в тупик от своих механических и геометрических оснований”*⁷⁷. Филонов повторяет это осуждение в “Декларации “Мирового расцвета””, где он объявляет “реформацию” Пикассо *“схоластически формальной и лишенную революционного значения”*⁷⁸.

Подчеркивая необходимость для художника профессионализма в живописи и рисунке, Филонов имел в виду профессиональное умение мастера (маляра, вышивальщицы или кого угодно), - вот почему он писал, что искусство доступно каждому, и вот почему он предпочитал пользоваться словом “мастер”, а не “художник”. Установка Филонова на техническое мастерство не была праздным утверждением, так как собственное его мастерство было доведено до такого совершенства, что им равно восхищались и друзья и враги. Филоновские эффекты обмана зрения - он называл их *“двойным натурализмом”* - были очевидны на всех стилистических уровнях и особенно в его стараниях создать фотоиллюзию. “Сделанность” самого высокого класса видна, например, в одной из очень интересных работ Филонова - “Портрет Армана Францевича Азибера с сыном” (1915), написанной с фотографии. Чистотой и радужной поверхностью картина предвосхищает американский фотореализм, хотя “мозаичная” живопись свидетельствует о том, что автор именно Филонов, а не Дэвид Парриш. Однако при всем уважении к Филонову наше восхищение его художественным предвидением несколько умеряется тем, что художник Исаак Бродский, в течение короткого времени бывший

товарищем Филонова по Академии, не менее удачно создавал подобные фотоиллюзии, примером чему - "Портрет Сталина" (1937), также написанный им с фотографии.

Стремление к техническому совершенству было одним из основных компонентов филоновской системы аналитического искусства, но оно наполнялось более сложным, потаенным смыслом. Подобно Малевичу, который проводил супрематизм в жизнь, говоря одновременно о домах, космических кораблях и картинах⁷⁹, Филонов возводил свои художественные идеи в стройную идеологию, единственную имеющую право на существование систему, соответствующую социальной и политической революции 1917 года. Подобно Малевичу, считавшему, что живописная форма не является производной от действительности, но существует самостоятельно и имеет собственную силу выражения, и что он построит супрематические формы такой лаконичности и чистоты, что они смогут существовать сами по себе⁸⁰, Филонов настаивал на том, что *"сделанная картина"*, однажды возникнув, сможет органически развиваться без участия создателя. *"Сделанность"* обладала, следовательно, определенным и неопределенным условиями: техническое совершенство было стимулом последующей эволюции или роста - стадии, которую Филонов определял термином *"Мировый расцвет"*. В Декларации 1923 года он писал: *"Так как я знаю, анализирую, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманации, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь бесчисленные предикаты (...)"*⁸¹.

Иными словами, *"сделанные"* картины должны развиваться подобно растению, воспроизводя собственные формы, функционируя, как независимый организм - это процесс, который прослеживается в нескольких картинах Филонова с изображением голов (1920-е). Для Филонова не существовало произведения искусства, завершено и заключено в рамку. *"Он считал свои работы звеньями одной цепи, разрушать которую было бессмысленно"*⁸². Вот почему Филонов отказывался продавать свои картины, отделявая и перерабатывая их в течение многих лет.

Многомерность была еще одной важной частью аналитического искусства. По убеждению Филонова, предмет нельзя написать на холсте с единственного данного угла зрения - следует воспользоваться и другими углами зрения: это метод, напоминающий матюшинскую теорию *"зор-вед"*⁸³. Для Филонова картина или рисунок были выходом в открытое пространство, обитатели которого одновременно рассматривают в измерениях этого пространства и друг друга, и художника (или зрителя). Один из коллег Филонова рассказывает, как тот пояснял свою идею:

"- А аналитическое искусство - это вот что. - И обвел всех присутствующих многозначительным взглядом. - Все реалисты рисуют картину так, - при этом он мелом нарисовал на доске угол дома. - Вот около этого дома надо изобразить лошадь с телегой. (...) Представьте себе, что около угла дома есть дверь в магазин, - рисует дверь, - а из магазина выходит женщина с покупками, - рисует женщину. - Эта женщина видит лошадь спереди.

Филонов рисует лошадь, помещая ее голову на хвосте нарисованной ранее лошади.

- Над входом в магазин находится окно, - рисует окно, - а в окно смотрит человек, ему эта картина сверху видится совершенно иначе, - Филонов рисует на том же месте лошадь, увиденную из окна. - А лошадь это место видит совершенно иначе, - и снова рисует.

Я сидел в первом ряду около лектора и задал ему вопрос:

- А если около лошади пролетел воробей? Филонов невозмутимо ответил:

- Воробей эту картину вот как видит, - и начертил на доске, испещренной разными линиями, еще какие-то черты. Потом добавил:

- А муха, севшая на брюхо лошади, видит вот как, - и пояснил рисунком.

При этом он смотрел доверчиво, по-детски, с таким выражением лица, которое как бы говорило:

- Видите, как это просто и ясно”⁸⁴.

“Ввод в “Мировой расцвет””

Формулируя программу аналитического искусства, Филонов брал за основу свои опыты с разными художественными средствами, методами и формами. В прошлом “*маляр-уборщик*”, он хорошо понимал, что такое тяжкий труд: “*Главное на этой работе была самая лучшая школа, начиная со смоления люков помойных ям, окраски уборных, кухонь и крыш, (...) до росписи квартиры министра Сипягина {...}*”⁸⁵.

Его увлечение техническим мастерством продолжало расти во время занятий у Дмитриева-Кавказского и в Академии художеств с их установкой на классические основы рисования. Концепция “*Мирового расцвета*” с лежащими в ее основе темами сельской жизни и Апокалипсиса частично опиралась на его интерес к народному творчеству, подогревавшийся общностью с “Союзом молодежи”. “*Многомерность*” его работ вела происхождение от “Трех голов” Грюневальда до произведений итальянского футуризма, от многоплановости русских икон до сокровенной сущности картин Босха.

В 1916 году, когда Филонова призвали в армию, он был уже сложившимся художником. Время ученичества прошло, он ощутил свою творческую силу, определил свою индивидуальность. Как многие его сотоварищи - русские авангардисты (в особенности Малевич и Татлин), Филонов искал возможность расширить свой статус “*мастера-исследователя-изобретателя*” и взять на себя роль идеолога и педагога, чтобы исполнить “*мессианское предназначение*” своего искусства. Октябрьская революция дала ему такую возможность. Во всяком случае, так казалось.

Примечания:

- ¹ Два вступительных очерка, “Павел Филонов и русский модернизм” и “Филонов, мастер метаморфозы”, предваряют художественные и теоретические работы Филонова. Касаясь многих сторон творческой деятельности художника, невозможно все-таки охватить ее полностью, тем более что широкая публика недостаточно еще знакома с его искусством. Однако мы надеемся, что темы, затронутые в очерках, примечания и краткая биография художника помогут составить более или менее ясное представление о жизни Филонова и его месте в развитии русской и советской культуры 20 века. Статьи Джона Э. Боулта и Николетты Мислер, а также биография П. Н. Филонова, список выставок с его участием и библиография трудов о нем (включая работы до 1988 года) были опубликованы в кн.: *Pavel Filonov: A Hero and His Fate*. Translated, edited and annotated by Nicoletta Misler and John E. Bowlt. Austin, Texas, 1984.
- ² А.Порет. *Воспоминания о Данииле Хармсе*. - Панорама искусств 3. М., 1980, с. 356.
- ³ Е.Кибрик. *Работа и мысли художника*. М., 1984, с. 37. 38.
- ⁴ Советский искусствовед А.М.Эфрос назвал Филонова “апостолом” в статье “Об Аристархе Лентулове” (1938) в сб.: А.М.Эфрос. *Мастера разных эпох*. Сост. М.В.Толмачев. М., 1979, с. 249.
- ⁵ Филонов. *Дневник*, запись от 2 июня 1936, с. 43. Ср.: Глебова, с. 150.
- ⁶ V.Zavalishin. *The Fate of a Certain Disgraced Idealist* (1983). Неопубликованная рукопись. Собрание Дж.Э.Боулта, Лос-Анджелес.
- ⁷ См.: Филонов. *Автобиографии*, л. 5 об. Цит. по: Мислер, с. 269, прим. 32.
- ⁸ Филонов. *Сделанные картины* (см.: Misler - Bowlt, p. 71. ill. 10). В феврале или марте 1914 года “Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков” в Петербурге

выпустила манифест “Сделанные картины”, на обложке которого была воспроизведена картина Филонова “Пир королей” (экспонировавшаяся на выставке “Союз молодежи” в 1913-1914 гг.). Манифест подписали члены “Интимной мастерской”, т. е. Филонов, Д. Н. Какабадзе, А. М. Кириллова и Е. А. Лассон-Спирова. Группа была организована Филоновым после роспуска «Союза молодежи» и закрытия последней его выставки 10 января 1914).

- ⁹ См., например, приложение к “Всемирной иллюстрации” (СПб., 1887, № 980) - гравюру Дмитриева-Кавказского “Казацкая сторожевая вышка”. См. также его рисунки (там же, 20 и 27 июля 1885).
- ¹⁰ С.Исаков. *М.Авилов*. Л.- М., 1941, с. 9.
- ¹¹ В теоретических работах Филонов часто упоминает о своем интересе к этнографии, о необходимости для студентов изучать этнографию и антропологию, об учреждении музеев этнографии и антропологии и т. д. См.: Филонов. *Кому это нужно?*, л. 13.
- ¹² Филонов. *Автобиографии*, л. 5 об. Цит. по: Мислер, с. 269, прим. 32.
- ¹³ Л. Е. Дмитриев-Кавказский. *По Средней Азии. Записки художника (1887-1888) с 199 рисунками автора*. СПб., 1894.
- ¹⁴ См. прим. 8.
- ¹⁵ Точную хронологию филоновских поездок и путешествий трудно установить, хотя известно, что он был в Иерусалиме до 1908 года и в Европе (Италии, Франции и Германии) в 1912 году.
- ¹⁶ См.: Филонов. *Автобиографии*, л. 6. Цит. по: Мислер, с. 262, прим. 4. Особый интерес Филонова к анатомическому рисунку совпал с его обучением у Дмитриева-Кавказского, где этому предмету уделялось большое внимание. В 1889 и последующие годы курс пластической анатомии регулярно читался лекторами петербургской Медицинской академии. См.: Н. М. Молева, Э. М. Белютин. *Русская художественная школа второй половины XIX - начала XX века*. М., 1967, с. 353.
- ¹⁷ Филонов. *Кому это нужно?*, л. 13.
- ¹⁸ Сведения о реформах в Академии художеств см.: Э. М. Белютин, Н. М. Молева. *П. П. Чистяков. Письма. Записные книжки. Воспоминания. 1832-1919*. М., 1953, особенно гл. III; И. И. Беккер, И. А. Бродский, С. К. Исаков. *Академия художеств*. Л.- М., 1940.
- ¹⁹ П. Д. Бучкин. *О том, что в памяти*. Л., 1963, с. 42.
- ²⁰ В дневниковой записи от 18 февр. 1936 (с. 34) Филонов в числе своих коллег по Академии упоминает И. И. Бродского, Б. Д. Григорьева и А. Е. Яковлева как “интересных” художников.
- ²¹ Н. Брешко-Брешковский. *Выставка “Союза молодежи”*. - Биржевые ведомости (СПб.), 13 апр. 1911, с. 6.
- ²² Филонов. *Дневник*, запись от 2 июня 1936, с. 43. Цит. по: Ковтун, кат., с. 6.
- ²³ П. Д. Бучкин. Указ. соч., с. 50-52. В “Автобиографиях” Филонов так описывает свой уход из Академии: “К концу второй зимы был исключен из Академии “за то, что своими работами развращал товарищей”. (...) Но недели через две был принят обратно после поданного Филоновым протеста о неправильности исключения. В начале 3-й зимы обучения в Академии, недели через 2 после начала занятий, осенью 1910 г. Филонов оставил Академию» (Филонов. *Автобиографии*, л. 6 об. Цит. по: Мислер, с. 271).
- ²⁴ Советские искусствоведы уделили значительное внимание стилю модерн. См., напр.: Д. В. Сарабьянов. *Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования*. М., 1980, с. 182-221; он же. *К определению стиля модерн*. - Советское искусствознание '78, вып. 2. М., 1979, с. 206-225; он же. *Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад)*. -

- Советское искусствознание'80, вып. I. М., 1981, с. 117 - 160; Е. И. Кириченко. *Модерн. К вопросу об истоках и типологии*. - Советское искусствознание'78, вып. I. М., 1979, - 249-283; М. Ф. Киселев. *Графика журнала "Весы"*. - Советская графика'78. М., 1980, с. 200-224. Обширное поле деятельности представляют дальнейшие исследования связи искусства Филонова с другими символистами (Джеймс Энсор, Фернанд Кнопф, Одилон Редон, Ян Тоороп и даже ранние Пауль Клее и Франц Купка).
- ²⁵ Ссылаюсь на выставку "Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting. 1880-1910" ["Северное сияние. Реализм и символизм в скандинавской живописи, 1880-1910"] в галерее Коркоран, Вашингтон, 1982-1983. Выставка и ее каталог во многом помогают понять связи между североевропейским искусством конца века и экспрессионизмом.
- ²⁶ Б. Григорьев. *Линия*. - В кн.: А. Толстой и др. *Борис Григорьев. Расея*. Берлин - Потсдам, 1922, без пагинации. 27 Филонов. *Основные положения аналитического искусства*, л. 11.
- ²⁷ Филонов. *Основные положения аналитического искусства*, л. 11.
- ²⁸ Интересно отметить, что на выставке "Автопортрет в русском и советском искусстве" (Гос. Третьяковская галерея, Москва, 1977, кат. № 422 и 1105), Филонов был представлен двумя автопортретами. Один из них - известный рисунок пером (1909-1910), второй (тоже пером) начала двадцатых годов. Есть сомнения, автопортрет ли вторая работа.
- ²⁹ С. 185.
- ³⁰ Это, разумеется, ссылка на основной принцип Кандинского, развитый в его книге "О духовном в искусстве". См.: John E. Bowlt and Rose-Carol Washton Long. *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art. A Study of "On the Spiritual in Art"*. Newtonville, 1980; Rose-Carol Washton Long. *Kandinsky. The Development of an Abstract Style*. Oxford, 1980.
- ³¹ "Зимой 1910-11 гг. была сделана первая картина Филонова "Головы", где исследовательская инициатива связана с максимальными профессиональными данными" (Филонов. *Автобиографии*, л. I. Цит. по: Ковтун, кат., с. 105).
- ³² В. Н. Аникиева. *Филонов* (1929), машинописная копия неизданного экземпляра каталога выставки (Л., 1930). - ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. I, ед. хр. 44, л. 2.
- ³³ По мнению А. Н. Бенуа, в русских собраниях не было произведений Дюрера или Грюневальда, хотя Кранах и Герунг были. См.: А. Н. Бенуа. *Мои воспоминания*. М., 1980, т. 2, с. 516.
- ³⁴ О местонахождении относящихся к нашей теме работ см.: *Указатель собранию картин и редких произведений художества, принадлежащих членам Императорского Дома и частным лицам Петербурга*. СПб., 1861 (кат. выставки); *Путеводитель по Картинной галерее*. М., 1861 (путеводитель по собранию живописи в Румянцевском музее); *Primitives and Other Old Masters Belonging to Nicolas Riabouchinsky, Moscow*. New York: American Art Galleries (sale catalog); M. Liebman. *Deutsche Malerei in den Museen der Sowjetunion*. Leningrad, 1972. См. также отдельные каталоги Государственного Эрмитажа (Ленинград) и Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (Москва).
- ³⁵ См. прим. 15.
- ³⁶ Б. Григорьев. Указ. соч.
- ³⁷ И. И. Йоффе. *Синтетическая история искусств*. Л., 1993, с. 482-485.
- ³⁸ Письмо Нины Подмо-Фокиной Джону Э. Боулту (от 22 февр. 1983). Собрание Института современной русской культуры при Блю Лагун, Лос Анжелес.
- ³⁹ Воспр.: Mary Chamot. *Gontcharova*. Paris, 1971, P. 27.

- ⁴⁰ Воспр.: Н.Н.Фомина. *Зоя Матвеева-Мосто ва*. М., 1981, ил. 7.
- ⁴¹ Особенно могли заинтересовать Филонова книги и статьи Матвейса: *Искусство острова Пасхи*. СПб., 1914; *Искусство негров*. СПб., 1919 (написано в 1913-14); *Принципы нового искусства*. - В сб.: Союз молодежи. СПб., 1912, апрель, с. 5-14, июнь, с. 5-18.
- ⁴² Портрет Хлебникова, сделанный Филоновым (карандаш), хранится в ЦГАЛИ, ф. 527 (Хлебников), оп. I, ед. хр. 183. На обороте - различные записи и диаграммы рукой Хлебникова. См.: А. Парнис. 1914 - В сб.: 1989. *Памятные книжные даты*. М., 1989, с. 266-273.
- ⁴³ В. В. Хлебников. *Ка*. - Московские мастера. М., 1916, с. 55- Цит. по: А. Каменский. *Павел Николаевич Филонов. 1883-1941*. - Огонек, 1988, № 52, с. 8.
- ⁴⁴ О русском примитивизме см.: John E. Bowl. *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*. New York, 1976, p. 41ff; Nicoletta Misler. *Manifesti delfuturismo russo: il neoprimitivismo*. - Rassegna Sovietica (Roma), 1977, gennaio-febbraio, p. 101-116; Д. В. Сарабьянов. *Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х годов*. М., 1971, с. 99 и сл. Кубофутуристы организовали ряд выставок в Москве и Петербурге с показом народного искусства. Они также "открыли" художников-примитивистов - Петра Коваленко и Нико Пиросманашвили, творчество которого энергично пропагандировал Кирилл Зданевич (см. его книгу: *Нико Пиросманашвили*. М., 1964). На выставке Михаила Ларионова "Мишень" (Москва, март-апрель 1913) шесть вывесок и картин Пиросманашвили висели рядом с картинами профессионалов - Наталии Гончаровой, Михаила Ларионова, Марка Шагала и других. Александр Шевченко, член этой группы, в июне 1913 года выпустил манифест неопримитивистов, где провозглашал вывески и лубки источниками подлинного художественного вдохновения (Александр Шевченко. *Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения*. М., 1913).
- ⁴⁵ Александр Шевченко. Указ. соч.
- ⁴⁶ Филонов. *Дневник*, запись от 13 ноября 1932, с. 7, Об этой выставке Филонов пишет и в своей статье (без названия) [*Зачем нужен обзор выставки?*] Юбилейная выставка "Художники РСФСР за XV лет" открылась 13 ноября 1932 года в Ленинграде, в Русском музее, и в июне 1933 года в Москве - с совершенно другой экспозицией. Эта огромная выставка (в Ленинграде 357 художников представили 2824 работы) была задумана как подведение итогов за 15 лет. И хотя основная масса картин принадлежала средним художникам, экспонировались и работы некоторых авангардистов, в их числе Филонова, Малевича и Татлина, а также учеников Филонова, включая Алису Порет и Михаила Цыбасова. Филонов получил отдельный зал для своих 85 картин; филоновцы выставили только шесть картин.
- ⁴⁷ Филонов. *Записи*, л. 46.
- ⁴⁸ Возможно, Филонов читал отдельные исследования Ровинского, опубликованные в конце 19 века, особенно "Русские народные картинки" (СПб., 1881, кн. 1-5).
- ⁴⁹ См.: В. Денисов. *Война и лубок*. Новый журнал для всех (Пг.), 1916.
- ⁵⁰ Н. Кузьмин. *Давно и недавно*. М., 1982, с. 262.
- ⁵¹ См.: Выставки с участием Филонова, с. 000.
- ⁵² Б. А. *Выставка картин "Союза молодежи" в Петербурге*. - Огонек (СПб.), 1913, № 48.
- ⁵³ Б. К. Лившиц. *Полутораглазый стрелец*. Л., 1989, с. 459.
- ⁵⁴ Б. К. Лившиц. Указ. соч., с. 457-458.
- ⁵⁵ Ссылка на знаменитый сборник и манифест футуристов "Пощечина общественному вкусу" (1912).

- 56 Филонов. *Письмо М. В. Матюшину*, л. 2.
- 57 См. газетную вырезку в ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. I, ед. хр. 44, л. 17.
- 58 Гос. Русский музей, Ленинград, отдел рукописей, ф. 121, ед. хр. 13. Опубл. в: Ковтун, с. 224. Хотя в афише лекции (8 час. веч., год не указан) в Троицком театре (Петербург) выступающим назван Николай Бурлюк, есть искушение предположить, что им был его брат Давид. Во-первых, Давиду, а не Николаю принадлежат два эссе о кубизме и фактуре в "Пощечине общественному вкусу" (М., 1912); во-вторых, такие категории, как «лубок» и «фактура», повторяются Давидом Бурлюком во множестве других контекстов; в-третьих, Давид Бурлюк был горячим поклонником творчества И. (А.?) Кнабе (1876-1910) и Артура Владимировича Фонвизина (1882-1973), упоминая о Кнабе и в биографии Филонова (David Burliuk. *Filonov. - Color and Rhyme* (New York), 1954, No. 28, p. 5).
- 59 См. прим. 58.
- 60 В июле 1913 года в Финляндии, в двух верстах от станции Уусикиркко, где Матюшин снял два дачных домика, состоялся Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов). Трое участников съезда - Матюшин, Малевич и Крученых - выпустили манифест, который затем перепечатали многие петербургские и московские газеты. Они постановили: "Устремиться на оплот художественной чахлости - на русский театр и решительно преобразовать его. (...) С этой целью учреждается *новый театр* "Будетлянин". И в нем будет устроено несколько представлений (Москва и Петр-град). Будут поставлены дейма: Крученых "Победа над Солнцем" (опера), Маяковского "Железная дорога", Хлебникова "Рождественская сказка" и др." (За семь дней (М.), 15 авг. 1913. Цит. по: Ковтун, кат., с. 22). Слово "будетлянин" заменило слово "футурист" для отличия русского течения от итальянского футуризма. Однако в афишах спектаклей в помещении петербургского Луна-парка вместо "будетлянина" очень скоро появляется "футурист".
- 61 Воспр.: М. Г. Эткинд. *Союз молодежи и его стенографические эксперименты*. - Советские художники театра и кино '79. М., 1981, с. 257.
- 62 Зарисовка С. Животовского впервые была воспроизведена в журн. "Огонек" (СПб.), 15 дек. 1913, с. 8. Также воспр.: Л. А. Жадова. *Театр Маяковского*, - Декоративное искусство СССР, 1973, № 6. с 40.
- 63 Реконструкцию Чупятова см.: М. Г. Эткинд. Указ. соч., с. 254.
- 64 Там же, с. 255. Как пишет Эткинд, петух был излюбленным мотивом Филонова. См., напр., его картину "Крестьянская семья".
- 65 А. Е. Крученых. *Наши выход* (1932). Цит. по: В. Маяковский в воспоминаниях современников. Под ред. З. С. Паперного. М., 1963, с. 625.
- 66 Цит. по: М. Г. Эткинд. Указ. соч.
- 67 А. А. Мгебров. *Воспоминания* (1932)- Ц. по: В. А. Катанян. *Маяковский. Литературная хроника*. М., 1961, с. 53-54.
- 68 Филонов. *Автобиографии*, л. i.
- 69 "Пропевень о проросли мировой", поэтическая драма Филонова, опубликованная в Петрограде в издательстве Матюшина "Журавль" в марте 1915, тиражом 300 экз. Четыре иллюстрации к ней были сделаны Филоновым еще в 1913 году (см.: *Каталог Русского музея* (1930), с. 33-34); некоторые источники датой публикации называют 1914 год.
- 70 *Каталог Русского музея*, с. 33-34.
- 71 Композиция "Животные" частично ведет происхождение от 8-й иллюстрации Филонова к поэме Хлебникова "Деревянные идолы" в его "Изборнике стихов" (1907-1914), (СПб., 1914).

- ⁷² Письмо Хлебникова Матюшину, апрель 1915- Цит. по: *Велимир Хлебников. Неизданные произведения*. Под ред. Н. И. Харджиева и Т. Грица. М., 1940, с. 378.
- ⁷³ Прилагательное “мировый” (не путать с “мировой” или “мирской”) означало для Филонова “всемирный” или “всеобщий”, в то время как существительное “расцвет” означало “цветение” и буквально - то есть в ботаническом и биологическом смыслах, и метафорически - т. е. в смысле процветания. Филонов впервые употребил термин “Мировый расцвет” в 1914 году, когда он охарактеризовал свою группу как художников “Мирового расцвета”. Каталог Русского музея (с. 34) указывает картины “Мировый расцвет”, 1913-1928 (с. 34); “Цветы Мирового расцвета” 1915 (с. 35) и в 1915-1916 (-1924) - “Формулу Мирового расцвета”, 1915-1916 (-1924) (там же). В 1915 году Филонов написал свою драматическую поэзию “Пропевень о проросли мировой” и в апреле-июне 1919 выставил цикл картин под общим названием “Ввод в Мировый расцвет” на Первой государственной свободной выставке произведений искусства в Академии художеств (Петроград). Филонов часто писал о себе как о художнике “Мирового расцвета”, тесно связывая этот термин с теорией аналитического искусства и теорией “сделанности”. Филонов употреблял термин “Мировый расцвет”, означая органическое развитие отдельной художественной темы. Другими словами, картина должна была развиваться точно так же, как растет все живое в природе. Для Филонова каждая картина была наделена самостоятельной жизнью, и предмет на холсте трепетал от собственной энергии, функционируя как средоточие впечатлений художника и как феномен, живущий собственной жизнью, находясь в постоянном взаимодействии со всеми аспектами окружающей среды.
- ⁷⁴ См. прим. 8, 73
- ⁷⁵ С. 228, 230.
- ⁷⁶ Филонов. *Сделанные картины*.
- ⁷⁷ Филонов. *Канон и закон* (1912). Цит. по: Ковтун, кат., с. 54
- ⁷⁸ Филонов. *Декларация “Мирового расцвета”*. Цит. по: Ковтун, кат., с. 54.
- ⁷⁹ См.: К. С. Малевич. *Супрематизм. 34 рисунка*. Витебск, Уновис, 1920, с. I.
- ⁸⁰ Там же.
- ⁸¹ Филонов. *Декларация “Мирового расцвета”*, с. 15. Цит. по: Ковтун, кат., с. 54.
- ⁸² Ю. Я. Халаминский. *Евгений Кибрик*. М., 1970, с. 14.
- ⁸³ Теория цвета и практические возможности ее применения. Название составлено из слов “зор” (взор, взгляд) и “вед” (ведать, знать).
- ⁸⁴ П. Д. Бучкин. Указ. соч., с 53.
- ⁸⁵ Филонов. *Автобиографии*, л. 4. Цит. по: Мислер, с. 270.