

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО АВАНГАРДА (П. Н. ФИЛОНОВ)

Публикация Е. Ф. Ковтуна

Павел Николаевич Филонов¹ вошел в русское искусство и занял в нем особое место в канун первой мировой войны. Это были решающие годы для судеб русского художественного авангарда. В 1910—1913 гг. развитие новых течений в русском искусстве достигает высшего напряжения и накала. М. В. Матюшин отмечает: «Кульминационный период русского кубофутуризма был в 1913 г. Потом он уже теряет свою остроту».²

Период обновления искусства (считая с пачала движения импрессионистов), растянувшийся во Франции на десятки лет, уплотнился в России до 10—15 лет. Важность поворота, совершавшегося в русском изобразительном искусстве предвоенных лет, полностью будет осознана позже, после революции, когда станет очевидным глубокое воздействие на западную живопись и архитектуру пластических идей, возникших в России. Но наиболее пронизательные художники уже тогда, па пороге мировой войны, чувствовали, что русское искусство становится одной из ведущих сил европейского художественного развития. Филонов со свойственной ему категоричностью заявлял «о русском искусстве как центре мирового искусства».³

¹ Филонов родился 8 января 1883 г. в Москве. Потеряв родителей, он должен был зарабатывать себе на жизнь с детства. В 1897 г. он переезжает в Петербург и с 1897 по 1901 г. учится в малярно-живописных мастерских (Демидов переулоч). С 1898 г. посещает вечерние классы Рисовальной школы Общества поощрения художеств. В 1908—1910 гг. был вольнослушателем на живописном факультете Академии художеств, с 1910 г. участвовал в выставках «Союза молодежи». В 1914 г. публикует манифест «Сделанные картины», в котором впервые печатно прокламирует принципы «аналитического искусства». С 1916 по 1918 г. был на фронте. После февральской революции его избирают председателем солдатского съезда в Измаиле, председателем Центрального Исполнительного Комитета Придунайского края и Военно-революционного комитета. В 1918 г. вернулся в Петроград. С 1925 г. руководил Коллективом мастеров аналитического искусства (МАИ). Умер во время блокады Ленинграда 3 декабря 1941 г.

² М а т ю ш и н М. В. Русские кубофутуристы. — В кн.: К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 155.

³ Письмо П. Н. Филонова к М. В. Матюшину 1914 г., см.: Государственная Третьяковская галерея (далее: ГТГ), ф. 25, № 11, л. 2 об.

Движение кубизма, как известно, возникло во Франции в 1907—1908 гг.,⁴ а к 1913 г. русское искусство, совершив за это пятилетие головокружительную эволюцию, обнаруживает четкие русла иных пластических начинаний. Новые явления располагаются в следующей хронологической последовательности: в 1910 г. появляются первые абстрактные холсты В. В. Кандинского;⁵ в 1911 г. возникает «лучизм» М. Ф. Ларионова;⁶ в 1912 г. В. Е. Татлин⁷ приступает к своим «живописным рельефам»; к 1913 г. относится начало «супрематизма» К. С. Малевича.⁸ Тогда же, в предвоенные годы, памечается живописное движение, связанное с именами Е. Г. Гуро⁹ и М. В. Матюшина.¹⁰ Эти художественные начинания в той или иной степени оказываются в оппозиции к кубизму, хотя он еще продолжал существовать и даже преобладать (количественно) примерно до 1922 г. Но сама логика развития искусства поставила творчески чутких мастеров перед неизбежностью выхода из кубизма. Кто останавливался на кубизме, тот остостеневал как художник и оттеснялся с магистрали развивающегося искусства.

Впервые Филонов показал свои картины в 1910 г. на выставке «Союза молодежи».¹¹ Эти работы были ранней и вполне осознанной оппозицией кубизму: творческий метод Филонова, пачавшего в эти годы разрабатывать принципы «аналитического искусства», шел вразрез с кубической геометризацией.

⁴ См.: Глэз А., Меценжэ Ж. О кубизме. СПб., «Журавль», 1913.

⁵ Кандинский Василий Васильевич (1866—1944) — живописец и график; впервые с теоретическим обоснованием абстрактного искусства выступил в декабре 1911 г. (см. его доклад «О духовном в искусстве», прочитанный Н. И. Кульбиным на Всероссийском съезде художников: Труды Всероссийского съезда художников, т. I. Пг., 1914).

⁶ Ларионов Михаил Федорович (1881—1964) — живописец и график. В 1913 г. издал манифест «Лучизм».

⁷ Татлин Владимир Евгграфович (1885—1953) — живописец, график, основоположник конструктивизма в пластических искусствах. См.: П. Пунин. Татлин. (Против кубизма). Пг., 1921

⁸ Малевич Казимир Северинович (1878—1935) — живописец, график и теоретик искусства. С теоретической программой супрематизма выступил в декабре 1915 г. (Малевич К. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм. Пг., 1915). См.: К. С. Малевич. Письма к М. В. Матюшину. Публикация Е. Ф. Ковтуна. — В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 г. Л., 1976, с. 177—195.

⁹ Гуро Елена Генриховна (1877—1913) — поэтесса и художница. См.: Ковтун Е. Ф. Елена Гуро. Поэт и художник. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. М., 1977, с. 317—326. См. также: Капелюш Б. П. Архивы М. В. Матюшина и Е. Г. Гуро. — В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 г., с. 3—23.

¹⁰ Матюшин Михаил Васильевич (1861—1934) — музыкант, композитор, живописец и теоретик искусства. Вместе с Е. Г. Гуро начал разработку нового пластически-пространственного принципа, получившего позже название «теории расширенного смотрения» в живописи.

¹¹ Общество художников «Союз молодежи» (1910—1914) было основано по инициативе Е. Г. Гуро и М. В. Матюшина. Филонов являлся одним из членов-учредителей «Союза» и постоянных участников его выставок. Одна из картин Филонова («Поклопенне волхов») впервые была репродуцирована в сборнике «Союз молодежи» (СПб., 1912, № 2).

Почему же Филонова, как и названных выше мастеров, перестал удовлетворять кубизм, совершавший победное шествие? Достижения кубизма, обновившие язык и строй пластических искусств, сопровождались в то же время и неизбежными утратами. В противоположность импрессионизму, увлеченному жизнью цвета, кубизм выдвинул в качестве ведущих пространственно-структурные задачи. Его пафос был заключен в конструктивном строительстве, цвето-колористические проблемы отступили на второй план. Но чем дальше шло развитие и усложнение кубистического движения, тем острее ощущалась исчерпанность его внутренних ресурсов. Принцип геометризации, разработанный кубистами, осуществлял по-своему связь искусства с природой, но в этом способе связи преобладало рациональное, логическое начало. Конструирующая способность человеческого интеллекта возобладала над другими его свойствами, творчески не менее ценными. Обрывались какие-то тонкие, но необходимо-важные и живые нити, связывающие искусство с видимым миром. Нужны были иные пластические формы и решения, чтобы выразить возникавшее новое миропонимание.

К 1912 г. Филонов теоретически сформулировал свои расхождения с кубизмом, а также главные положения нового творческого метода. В изданной статье, написанной в этом году, он заявляет, что кубизм пришел «в тупик от своих механических и геометрических оснований».¹² Художник считал, что кубизм (так же как и реализм) узко и однобоко взаимодействует с природой, выражая только лишь два ее свойства (по Филонову — «предиката») — форму и цвет. 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 эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты, то я отрицаю вероучение современного реализма „двух предикатов“ и все его право-левые секты, как ненаучные и мертвые, — начисто».¹³

Филонов объявляет «реформацию» Пикассо «схоластически формальной и лишенной революционного значения»,¹⁴ так как у него воспроизведены лишь форма и цвет, «периферия объектов» плюс или минус «орфография школы, народа, племени или мастера». Филонов ставит своей задачей включить в сферу творческого выражения все качественное многообразие и сложность жизни, и с этой позиции для него «даже Пикассо с его скрипкой — реалист»,¹⁵ так как отражает предметно-видимое: «скрипка целая, кувшин целый; скрипка, кувшин — разбитые в кусочки и искусственно размещенные на картине».

У П. А. Заболоцкого (1903—1958), испытавшего сильнейшее влияние творчества Филонова, есть поэма «Деревья», в которой цветок раскрывает многогранность своих свойств, видимых и невидимых:

¹² Филонов П. Н. Капон и закон. 1912. — ИРЛИ, ф. 656.

¹³ Филонов П. Н. Декларация «Мирового Расцвета». — Жизнь искусства, 1923, № 20, с. 13.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Филонов имеет в виду ряд картин Пикассо, в которых в кубистической манере изображены скрипка и другие музыкальные инструменты.

Кто вы, кивающе маленькой головкой, играете с жуком и бо-
жией коровкой?

Голоса

— Я листьев солнечная сила.

— Желудок я цветка.

— Я пестика папикадило.

— Я тонкий стебелек смиренного левкоя.

— Я корешок судьбы.

— А я лопух покоя.

— Все вместе мы — изображение цветка, его росток и направ-
ленье завитка.¹⁶

Филонов считал, что все эти многообразные свойства должны влиять на цвето-формо-структурообразование в искусстве. Он развивает положение о «видящем глазе» и «знающем глазе». «Видящий глаз» видит только два свойства объекта — форму и цвет. «Знающий глаз» на основе интуиции улавливает скрытые процессы в нем, и художник пишет их «формую изобретаемую», т. е. беспредметно.

Встречая в предмете свойства зримые и незримые и пластически выражая их, Филонов отвергает альтернативу беспредметного и фигуративного. То, что подвластно «знающему глазу», находит выражение в беспредметных пластических структурах, органично слитых в едином образе с изобразительными моментами. Эта амплитуда от беспредметности к конкретной изобразительности в одной картине пластически выражает универсальность связей в природе — видимого с невидимым, дальнего с ближним, — связей, открываемых творческой интуицией художника.

Во всех этих положениях раскрывается противоположность метода Филонова кубизму. «Сцепление с природой» у кубистов казалось ему уже недостаточным, облегченным. Геометризации, не покрывающей и малой доли тех свойств и процессов природы, которые могут быть пластически выражены, Филонов противопоставляет принцип органического роста (подобно тому, как растет дерево) художественной формы, осуществленный им в «аналитическом искусстве». «Организм» против «механизма» — так можно определить пафос филоновской позиции.¹⁷ Он строит свою картину, как природа творит из атомов и молекул более крупные образования. Он идет от частного к общему: «...позволь вещи развиваться из частных, до последней степени развитых, тогда ты увидишь настоящее общее, какого и не ожидал». «Выращивая» произведение от элементарных образований до целостного организма картины, Филонов руководствуется творческой интуицией. В процессе создания картины он улавливает скрытую жизнь явления, угадывает направление и тенденцию роста этих образований.

¹⁶ Заболоцкий Н. А. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965, с. 292.

¹⁷ Недаром в своей «Декларации» 1923 г., отвергая все «лево-правые» направления, Филонов особо выделяет живописца П. А. Мансурова, который в то время был занят исследованием «органической» природы искусства, изучением воздействия природных, живых форм на формообразование в искусстве.

Филонов пишет большие холсты маленькой кистью. Каждое прикосновение к холсту, каждая точка для него — «единица действия», и всегда эта единица действует одновременно и формой и цветом. Художник писал: «Упорно и точно думай над каждым атомом делаемой вещи <...> Упорно и точно рисуй каждый атом. Упорно вводи прорабатываемый цвет в каждый атом, чтобы он туда въедался, как тепло в тело, или органически был связан с формой, как в природе клетчатка цветка с цветом».¹⁸

Благодаря этим особенностям картины Филонова обладают уникальной «протяженностью действия»: самый осповательный фундамент, самая продолжительная «беспредметная увертюра» на уровне элементарных форм, прежде чем возникает фигуративный образ.

Публикуемая статья Матюшина о Филонове — результат прочного и длительного общения художников. Они дружески и творчески сблизились в годы «Союза молодежи». Матюшин испытал сильное воздействие не только личности Филонова, но и выдвинутой им программы «аналитического искусства», которую он назвал «Мирбый Расцвет».¹⁹ Пафос статьи Матюшина убеждает в том, что он вполне разделяет филоновскую концепцию творчества. Организуя в 1914 г. общество художников, своих единомышленников,²⁰ Филонов настойчиво приглашает в него Матюшина, категорически заявляя: «Ваше место у нас и нигде иначе».²¹

По-видимому, некоторое время Матюшин примыкал к обществу, организованному Филоновым, о чем определенно свидетельствует письмо Малевича: «На вопрос корреспондента, что делают футуристы, я ему сказал, и в одну компанию сказал и Вашу фамилию», сделал это, совершенно забыв, что Вы в „Мирковом расцвете“».²²

¹⁸ Филонов П. Н. Идеология аналитического искусства. — В кн.: Филонов. [Каталог]. Л., изд. Гос. Русского музея, 1930, с. 42.

¹⁹ Отвергая капиталистическую урбанизацию с ее бесчеловечностью, Филонов противопоставляет ей свое представление о гармонии и дружественном взаимодействии человека и природы, развитие им в цикле картин «Ввод в Мирбый Расцвет». Идеи и образы Филонова удивительно близки позиции Хлебникова в этом вопросе.

²⁰ В начале 1914 г., после распада «Союза молодежи», Филонов вместе с А. М. Кирилловой, Д. Н. Какабадзе и Э. А. Лассон-Спировой организовал мастерскую живописцев и рисовальщиков. Группа выпустила отдельной листовкой манифест «Сделанные картины», являющийся сейчас чрезвычайно редкостью. Отрывки из него приведены в «Аполлоне» (1914, № 4), в книге В. Каменского «Путь энтузиаста» (М., 1931) и в публикуемой нами статье М. В. Матюшина.

²¹ Письмо П. Н. Филонова к М. В. Матюшину 1914 г., см.: ГТГ, ф. 25, № 11, л. 1. Здесь же, считая необходимым привлечь к обществу художников и К. С. Малевича, Филонов пишет: «Свое искусство я называю „двойной натурализм“, Малевич свое называет „заумный реализм“. Мое искусство не убить ничем; его определение „двойной натурализм“ — верное и жизненное; искусство Малевича и его определение „заумный реализм“ тоже глубоко и верно обоснованы, и я знаю, до чего может дойти он. Вы же войдете в это дело как „человек нового искусства“, необходимо нужный, независимо от того, что как художник Вы не такой практик, как мы».

²² Письмо К. С. Малевича к М. В. Матюшину от 4 декабря 1914 г., см.: ИРЛИ, ф. 656

В свою очередь и Филонов в те годы многим был обязан Матюшину. Именно Матюшин привлекал его к иллюстрированию сборников футуристов. В 1914 г. рисунки Филонова были опубликованы в сборнике «Рыкающий Парнас»,²³ изданном Матюшиным и тут же запрещенном цензурой. Причиной этого, в частности, были как раз эти рисунки. В 1915 г. Матюшин издал две поэмы Филонова (с его же рисунками), объединенные в книге «Пропевень о проросли мировой». Общение с Матюшиным и участие в обществе «Союз молодежи» ввело Филонова в круг наиболее значительных художников и поэтов кубофутуристов Петербурга и Москвы. Весной 1913 г. «Союз молодежи» объединился на правах федерации с группой поэтов «Гилея» (В. В. Маяковский, В. В. Хлебников, Е. Г. Гуро, В. В. Каменский, Д. Д. Бурлюк, А. Е. Крученых и др.). Объединенный комитет решил устроить футуристические спектакли. В декабре 1913 г. были поставлены опера «Победа над Солнцем»²⁴ и трагедия «Владимир Маяковский», которая шла в декорациях и костюмах Филонова и И. С. Школьника.²⁵ Не сохранилось ни эскизов Филонова к пьесе Маяковского (возможно, их и не было), ни написанных им двух холстов-задников (они погибли во время наводнения 1924 г.). Остались только скудные упоминания в прессе тех лет да воспоминания немногих очевидцев спектакля. Оди из них, А. Е. Крученых, вспоминал: «Работал Филонов так: когда, например, начал писать декорации для трагедии Маяковского (два задника), то засел, как в крепость, в специальную декоративную мастерскую, не выходил оттуда двое суток, не спал, ничего не ел, а только курил трубку.

В сущности писал он не декорации, а две огромные, во всю ширину сцены, виртуозно и тщательно сделанные картины.

Особенно мне запомнилась одна: тревожный, яркий, городской порт с многочисленными, тщательно выписанными лодками, людьми на берегу и дальше — сотни городских зданий, из которых каждое было выписано до последнего окошка».²⁶

Филонов очень избирательно отпосился к творчеству поэтов-футуристов, особенно выделяя среди них Велимира Хлебникова. Крученых вспоминал: «Филонов вообще мало разговаривал, замкнут, чрезвычайно горд и нетерпелив (этим очень напоминал В. Хлебникова) <...> Всякую половичатость он презирал. Жил уединенно, однако очень сдружился с В. Хлебниковым. Помню, Филонов писал портрет „Велимира Грозного“, сделав ему на высоком лбу сильно выдающуюся, пахшую, как бы напряженную мыслью жилу».²⁷ Портрет этот исчез, оставив, правда, след в стихах Хлебникова:

²³ Сборник вышел в январе тиражом в 1000 экземпляров.

²⁴ Авторы оперы — М. В. Матюшин (музыка), А. Е. Крученых (либретто), В. В. Хлебников (пролог) и К. С. Малевич (декорации и костюмы). Спектакли состоялись в театре Луна-парка на Офицерской улице (ныне ул. Декабристов): 2 и 4 декабря шла трагедия «Владимир Маяковский», 3 и 5 декабря — «Победа над Солнцем».

²⁵ Школьник Иосиф Соломонович (1883—1926) — живописец и театральный художник, секретарь общества «Союз молодежи».

²⁶ Крученых А. Е. Наш выход. К истории русского футуризма. Воспоминания. Материалы. 1932. — Библиотека-музей В. В. Маяковского, К-84.

²⁷ Там же.

Я со стены письма Филонова
Смотрю, как копь усталый, до конца.
И много муки в письме у оного,
В глазах у конского лица.
Свирепый копь белком желтеет,
И мрак залитый им густеет,
С нечеловеческою мукой
На полотне тяжелом грубом
Согбенный будущей паукой
Дает привет тяжелый губам.²⁸

Когда футуристы — поэты и художники — в начале 1910-х годов стали выпускать литографированные сборники, Филонов избрал для иллюстрирования стихи Хлебникова. Встреча поэта и художника была удивительно плодотворной: то была встреча равных и творчески близких.

Разрабатывая тип рукописной, отпечатанной литографским способом книги, поэты и художники стремились использовать добавочную образную выразительность, заключенную в почерке, в «графике» строк. Выясняя природу этой выразительности, Хлебников подчеркивал два положения: «1. Что настроение изменяет почерк во время писания. 2. Что почерк, своеобразно измененный настроением, передаст это настроение читателю, независимо от слов».²⁹

В рисунках к стихам Хлебникова «Ночь в Галиции» и «Перуну», помещенных в «Изборнике стихов»,³⁰ в их рукописном тексте, исполненном Филоновым, художник блестяще раскрыл эти положения поэта. Филонову недостаточно образной выразительности, заключенной в самом почерке, он усиливает ее различными графическими приемами. Размером, цветом (количество чершого), характером начертания Филонов выделяет строчки, ключевые слова, акцентирует отдельные буквы-звуки. Благодаря этому рукопись «Ночи в Галиции» и «Перуну» превратилась в своего рода звукозапись стиха; образный смысл стихов с их ритмическим движением, нарастанием, спадом, акцентировкой звука зримо воплотился в графической партитуре строк.

Но это лишь один прием графической обработки текста, использованный Филоновым. Новое заключалось в том, что Филонов трансформирует отдельные буквы в рисунок, в изобразительный символ, обозначающий слово в целом. Он как бы пытается превратить звуковое письмо в идеографическое — в пиктографию и пероглифику, вернуть письменность к ее истокам.

Так, в слове «Перун» «п» и «п» превращены в зигзагообразные стрелы молнии, связанные с образом этого языческого бога славян. Слово «ручей» завершает волнистая линия над «й» — образ бегущей воды. В слове «гадюка» «г» напоминает извивающуюся змею. Буква «к» в слове «шиповник» превратилась в ветку этого растения — с цветами и шипами. В каждом случае отдельная буква становится идеограммой, изобразительным символом целого понятия. Мы слышим «шиповник» и видим шиповник. Образуются два ряда — звуковой и зрительный, из которых вырастает обога-

²⁸ Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940, с. 237.

²⁹ Хлебников В. В. Собр. произв., т. V. Л., 1933, с. 248.

³⁰ Хлебников В. Изборник стихов. СПб., «ЕУЫ», 1914.

щепный поэтический образ. Поэзия музыкальна, по, преодолевая ограничения условного буквенного письма, Филонов пытается сделать ее и живописной, какой она была и продолжает быть у народов, сохранивших иероглифическую систему письма.

За полгода до выхода в свет «Изборника» Хлебникова «Союз молодежи» издал «Свирель Китая» — сборник древней китайской поэзии в переводе В. Егорьева и В. Маркова.³¹ В теоретическом предисловии Марков указывает на отличительную особенность китайской поэзии, объясняемую иероглификой: «Начертательный знак в китайском языке позволяет, не прибегая к помощи звука, непосредственно выразить мысль, и поэты пользуются этим преимуществом, чтобы углубить смысл слова, усилить впечатление и привлечь внимание читателя. Таким образом, мы видим, что китайский язык воспринимается слухом, с одной стороны, и глазом — с другой. Эта двойственность породила своеобразные красоты, недоступные другим языкам».³²

Филонов и Марков как члены «Союза молодежи», без сомнения, были знакомы. Возможно, работая над иллюстрациями к «Деревянному идолам», художник успел познакомиться с теоретической статьей из «Свирели Китая», и она подсказала направление его работе. Но если это было и не так, то все равно идея идеографического письма занимала поэтов-будетлян, особенно Хлебникова. Разрабатывая принципы вселепского, или «звездного», языка, понятного всем народам,³³ Хлебников размышлял и о его графическом выражении.³⁴ Китайская письменность, понятная в чтении людям, говорящим на разных языках, потому и интересовала русских футуристов. Опыт Филонова говорит о том, что он гораздо глубже, чем другие, понял суть устремлений Хлебникова. Поэт оставил краткую, но высокую оценку работы Филонова: «Получил „Изборник“. Кланяйтесь Филонову. Спасибо за хорошие рисунки».³⁵

Такой подход к иллюстрированию Хлебникова для Филонова не был случайным. Для него как художника в высшей степени свойственно стремление к обобщенной пластической формуле, к смысловой емкости и многоплановости символа, к образу, по своей лапидарности близкому к идеограмме. Многим своим холстам Филонов дает название «формул»: «Формула городского» (1912—1913), «Формула Мирového Расцвета» (1915—1916), «Фор-

³¹ Егорьев В. и Марков В. Свирель Китая. СПб., 1914. «Свирель» вышла в январе, а «Изборник» Хлебникова в середине 1914 г. Егорьев Вячеслав Константинович (1886—1914) — поэт и переводчик. Марков Владимир Иванович (псевдоним В. И. Матвея, 1877—1914) — живописец и теоретик искусства, автор первого исследования о египтянском искусстве, написанного в 1914 г. (Марков В. Искусство негров. Пг., 1919).

³² Свирель Китая, с. VII.

³³ Ничего общего этот язык не имел с «собственным» или «заумным» языком А. Е. Крученых, в принципе непоэтичным и не рассчитанным на понятность.

³⁴ При постановке пьесы «Зангези» (Пг., Гос. Институт художественной культуры, 1923) В. Е. Татлин сделал попытку выразить графически звуки «звездного» языка Хлебникова (см.: Пуупи Н. П. Зангези. — Жизнь искусства, 1923, № 20).

³⁵ Хлебников В. В. Собр. произв., т. V, с. 349. Запись, по-видимому, адресована М. В. Матюшину.

мула космоса» (1918—1919), «Формула весны» (1922) и т. п. Эту направленность творчества Филонова отмечали еще современники первых выступлений художника на выставках «Союза молодежи». Сохранились тезисы доклада Н. Д. Бурлюка 1913 г. «П. Н. Филонов — завершитель психологического интимизма», которые приводим целиком.

1

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.

2

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.³⁶

Знаменательно, что в первом разделе тезисов отмечены явления искусства, отличающиеся концентрированной образностью, граничащей с символом; именно с ними Н. Д. Бурлюк соотносит творчество Филонова. В следующем году в статье «Поэтические начала» Н. Д. Бурлюк вновь обращается к тому же кругу идей, говоря о необходимости использования в поэзии концентрирующих смысл и образ идеографических знаков. «Многие идеи, — писал он, — могут быть переданы лишь идеографическим письмом. Многие слова оживают в новых очертаниях. В то время как ряд звуковых впечатлений создал потное письмо, в то время как научные дисциплины полнятся новыми терминами и знаками, мы в поэтическом языке жмемса и боимся нарушить школьное правописание».³⁷ Эти соображения Н. Д. Бурлюка рисуют общее направление творческих исканий, характерных для Хлебникова, Крученых и близких им живописцев, стремившихся в пластическом выражении к такой же концентрированной емкости образа.

Хлебников и Филонов одинаково внимательно всматривались в архаику поэтическую и пластическую, стремясь расчистить словесный и образный архетип от позднейших напластований. Смысловая многоплановость произведений, столкновение архаизмов и неологизмов в слове и пластике присущи и поэту и художнику. В их творчестве поражает большой размах амплитуды от анализа к синтезу. От «речезвука» до «звездного» или «всееленского» языка у Хлебникова; от элементарных структурных атомов, лежащих в фундаменте образа, до космических по характеру макроструктур

³⁶ Государственный Русский музей (ГРМ), ф. 121, № 13, л. 4.

³⁷ Первый журнал русских футуристов, М., 1914, № 1—2, с. 81.

ФИЛОНОВЪ.

ПРОПѢВЕНЬ О ПРОРОСЛИ МИРОВОЙ.



Изд. Мировый разцвѣтъ.

Обложка книги П. Н. Филонова «Пропевень о проросли мировой». 1915 г.



П. Н. Филонов. «Крестьянская семья». Масло, холст. 1915 г.
(Собр. Гос. Русского музея).

произведения у Филонова. «Принцип сделанности», разработанный художником в годы близости с Хлебниковым, как исток и основа вошел составной частью в утверждаемый Филоновым «аналитический метод».

Но кроме родственности общих творческих принципов, есть совпадения совсем удивительные. Они относятся к стихам Филонова и к рисункам Хлебникова. Единственный поэтический опыт Филонова — «Пропевень о проросли мировой», написанный «сдвиговой прозой», по сложной многоплановой образности и столкновению неологизмов с архаизмами близок литературным исканиям Хлебникова. Поэт высоко ставил литературный дебют художника: «От Филонова как писателя я жду хороших вещей; и в этой книге есть строчки, которые относятся к лучшему, что написано о войне».³⁸

Но сопоставление, раскрывающее родственность творческих установок Филонова и Хлебникова, можно продолжить, если сравнить их рисунки. Немногие ставшие известными наброски и рисунки поэта подтверждают эту близость. На нее впервые обратил внимание Крученых, говоря об иллюстрациях Филонова к «Изборнику»: «Это удивительные рисунки, графические шедевры, но самое интересное в них — полное совпадение — тематическое и техническое — с произведениями и даже рисунками самого В. Хлебникова, что можно видеть из автографов последнего, опубликованных в „Литературной газете“ от 29 июня 1932 года. Так же сходны с набросками В. Хлебникова и рисунки Филонова в его собственной книге „Пропевень о проросли мировой“».³⁹

После двух лет, проведенных на фронте мировой войны, Филонов в 1918 г. вновь в Петрограде, где активно включается в художественную жизнь революционной столицы. Он участвует в большой художественной выставке⁴⁰ 1919 г., открывшейся в Зимнем дворце, показав на ней цикл из 23 картин — «Ввод в Мирбóвый Расцвет». Вместе с К. С. Малевичем, М. В. Матюшиным, Н. Н. Пуниным и П. А. Мансуровым⁴¹ Филонов добивается открытия в Петрограде исследовательского центра — Института художественной культуры — и некоторое время (1923) руководит в нем «Отделом общей идеологии». 20-е годы были временем наибольшей творческой активности Филонова. Он пишет много значительных холстов, посвященных гражданской войне, революции, петроградскому пролетариату. Он выступает на диспутах, защищая и утверждая принципы «аналитического искусства». В этот период написаны главные теоретические трактаты Филонова, всесторонне обосновывающие «аналитический метод» творчества.

³⁸ Письмо В. В. Хлебникова к М. В. Матюшину 1915 г., см.: Хлебников в В. Неизданные произведения. М., 1940, с. 378.

³⁹ Крученых А. Е. Наш выход. — Библиотека-музей В. В. Маяковского, К-84.

⁴⁰ Первая государственная свободная выставка произведений искусства. Интересно, что Филонов выставил свои картины в одном зале с М. В. Матюшиным, который дал на выставку ряд скульптур (из дерева) под общим названием «Движение корней».

⁴¹ Пунин Николай Николаевич (1888—1953) — художественный критик, член коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса в годы революции; Мансуров Павел Андреевич (род. 1896) — живописец, руководитель «Экспериментального отдела» Государственного института художественной культуры в Ленинграде.

Летом 1925 г. Академия художеств предоставила Филонову помещение для занятий его с учениками. Среди них были П. М. Кондратьев, А. И. Порет, Т. Н. Глебова, А. Т. Сапин, М. П. Цыбасов, Б. И. Гурвич и др. Они составили ядро коллектива «Мастеров аналитического искусства» (МАИ), или «Школы Филонова». К 1927 г., когда коллектив МАИ был утвержден официально как художественное общество, он насчитывал уже около 40 художников. В конце 20-х—начале 30-х годов состоялось несколько выставок «Школы Филонова»; самая значительная из них — в ленинградском Доме печати (1927). На стенах театрального зала Дома печати⁴² висели большие картины-панно филоновцев, объединенные темой «Гибель капитализма». Другие участники коллектива МАИ работали над оформлением спектакля «Ревизор» Гоголя, который здесь же поставил режиссер, поэт-футурист Игорь Терентьев. Выставка и спектакль вызвали большой интерес, разноречивые отзывы и бурные дебаты в прессе.

К Филонову потянулись новые ученики, появились они и в других городах страны. Летом 1928 г. к Филонову обратилась молодая художница В. А. Шолпо, проходившая практику в Алма-Ата. Она просила объяснить ей принципы «аналитического искусства». Филонов ответил обстоятельным письмом, которое стало практическим руководством для всех, стремившихся овладеть его творческим методом. Письмо это много раз переписывали, неизбежно внося в него искажения. «Темные места» в нем объясняются и тем, что в письме были рисунки, о которых не знали переписчики.⁴³ Письмо Филонова печатается по фотокопии, хранящейся в Рукописном отделе Пушкинского Дома (р. I, оп. 31, № 210). Автограф хранится в частном собрании.

Сам Филонов никогда не продавал своих картин, считая, что они должны стать достоянием народа. В 1931 г. художник писал в одной из своих заметок, что все свои работы, уже сделанные и те, которые расхотывает сделать, он решил «отдать государству, чтобы из них был сделан Музей аналитического искусства».⁴⁴ О возрастающем интересе к творчеству Филонова в наше время свидетельствует организация его персональной выставки в Новосибирске в 1967 г.⁴⁵ В 1977 г., осуществляя волю художника, его сестра Евдокия Николаевна Глебова принесла в дар Русскому музею почти все, созданное П. Н. Филоновым.

ПИСЬМО П. Н. ФИЛОНОВА К ВЕРЕ ШОЛПО

Июль 1928.

Товарищ Вера.

Сделанность, сделанная вещь, принцип сделанности и связанная с ним идеология аналитического искусства сводится к сле-

⁴² В настоящее время в этом дворце на Фонтанке помещается «Дом дружбы с народами зарубежных стран».

⁴³ В таком неточном виде письмо Филонова опубликовал в переводе на английский язык американский искусствовед Д. Болт (B o w l t John E. Pavel Filonov. — Studio International, London, 1973, july).

⁴⁴ Архив сестры художника Е. Н. Глебовой (Ленинград).

⁴⁵ Был издан каталог: Филонов. Первая персональная выставка. Новосибирск, Академгородок, 1967.

дующему: это умение исследовательским путем, через наивысшее аналитическое напряжение разобраться в любом и каждом явлении в искусстве и во всех его взаимоотношениях, начиная с верного определения: «что ты сам как субъект действия в области ИЗО из себя представляешь? что работаешь? что работа по ИЗО дает тебе? что дает другим работа, сделанная тобой?». И затем это — умение знать, что надо делать, умение «сделать» (как говорят дураки — «создать», «сотворить», «написать») любую нужную тебе вещь, любым материалом. С наивысшей профессиональной и идеологической значимостью и действующей силой этой вещи — на зрителя и на автора. Это умение взять максимум от вещи во время работы над ней, от возникающих при этой работе взаимоотношений производственных (реализационных) и многих других, т. е. умение обогащаться интеллектуально при работе. Это умение дать в любом случае верную целевую установку, найти, иногда мгновенно, ответ на любой вопрос из всех возможных случаев взаимоотношений идеологии и реализации в области ИЗО, определить средства действия (иногда мгновенно), действительно наилучшие и вернейшие, и умение вести и работу и борьбу за реализацию с наивысшей точностью и результатом, и т. д., и т. д. Это наука (высшая школа) ИЗО, его стратегии и тактики. Это революционная идеология ИЗО. Это *крышка* всему идеологическому колдовству и шарлатанству буквально всех существующих ныне идеологий ИЗО и начало нового этапа ИЗО, на действительно продуманных, опытно-научным путем добытых положениях. Это революция прежде всего в интеллекте, в психике каждого субъекта действия ИЗО и революция во всех областях мирового искусства.

Начнем с Вашей группы.

Не верь ни одному из идеологических положений ИЗО, ныне существующих. Базируйся на свой интеллект и на аналитическую интуицию Мастера-Исследователя-Изобретателя. Работу веди не как ученик, а как мастер. Это прежде всего значит, что из-под твоих рук выходят не отбросы (вся карьера современного ученичества ИЗО основана на отбросах: так называемый «этюд»?!, «эскиз»?!, «набросок»?!, «эксперимент»?!) — а возмись и «сделай» картину, рисунок или вещь из любого (крепкого, прочного, способного простоять века) материала в любой (продуманной, тщательно выбранной и примененной) комбинации материалов. Если на отбросах ученической работы совершенно невозможно научиться, чему свидетель вся мировая педагогика ИЗО, то если ты возьмешься за упорную работу над «сделанной картиной», упорно проработаешь каждый атом этой картины, каждый мазок, каждый сантиметр ее и так проведешь и доведешь работу, то, при возникающем нервном аналитическом напряжении и настойчивой инициативе за сделанность, ты с первых шагов, с первого момента невольно начнешь вносить в вещь самое высшее, на что ты способен. Только тогда ты начнешь действительно *изучать*

и учиться, но именно в силу упорной работы ты станешь мастером с первого же дня работы. Твоя работа это докажет, ты начнешь расти как мастер, исследователь, человек и деятель ИЗО, и твоя работа, каждый момент которой — упорнейший труд, упорнейшее аналитическое интеллектуальное напряжение, покажет это.

Работайте не от общего, не от стройки — это шарлатанство, а от частного к общему, по формуле «общее есть производное из частных, до последней степени развитых». (Кому это будет трудно, или в дальнейшем, можно начать от общего, но непременно до-развить, доработать каждое частное, каждый член, каждый атом должен быть сделан до последней степени совершенства и напряжения).

Большие кисти бросьте, возьмите маленькую кисть, лучше не щетинную, а коровью или колонковую следующего размера (следует рисунок двух кистей, — *Е. К.*) и с острым концом и лопатку. Пишите, положив руку на палку (муштабель). Пишите буквально все, что вы хотите, по следующей формуле мастера-исследователя: «Я могу писать («сделать») любую форму любой формой и любой цвет любым цветом».

Т. е. если я пишу, допустим, сапог или голову старика, то могу, хочу и сумею написать их как мастер настолько точь-в-точь, что натуру не отличишь от картины, но если я как исследователь захотел или в силу внутренних предпосылок, известных мне или неизвестных, в силу каких-либо явлений или процессов, происходящих в этом лице или сапоге, вынужден и обязан написать мое понимание того, что я знаю, вижу и чувствую относительно этих лица и сапога, то все, что по отношению к ним происходит у меня в мозгу, я и пишу и имею на это право, и сумею это сделать, и моя аналитическая интуиция мастера-исследователя-изобразителя изобретет для их изображения совершенно новые, ни у кого не бывшие форму и цвет. Самое главное внимание и упор прежде всего направляйте на работу над формой, ее клетчаткой, консистенцией и удельным весом, о цвете совершенно не заботьтесь. Тогда налаженная и хорошо идущая работа над формой и ее консистенцией определит с первых же моментов наивысшее действие цветом. При этом расчлененном действии цветом и формой — результат, наивысший, обеспечен. Т<ак> к<ак> каждый мазок (каждое прикосновение карандаша, стеки в глине и т. д.) — это есть единица действия и всегда эта единица действует, как оказывается, и формой и цветом, то без учения об этой «единице действия» успех может быть лишь случайным. Оба эти явления, цвет и форма, возникая в любом мазке в неразрывной естественной связи, обуславливают друг друга, имеют важнейшие взаимоотношения при реализации, — поэтому наивысшим организующим правилом при реализации (при работе) и будет положение, что весь упор первоначально идет в работу над формой, а она начнет командовать инициативой цвета.

Все существующие течения пошлите ко всем чертям и действуйте как исследователь-натуралист (как в точных научных дисциплинах). Основую учения о содержании примите вот что: «видящий глаз» видит только поверхность предметов (объектов), да и то видит только под известным углом и в его пределах, менее половины поверхности (периферии); всей периферии глаз охватить не может, но «знающий глаз» видит предмет объективно, т. е. исчерпывающе полно по периферии, безо всяких углов зрения <(рис. 1)>.

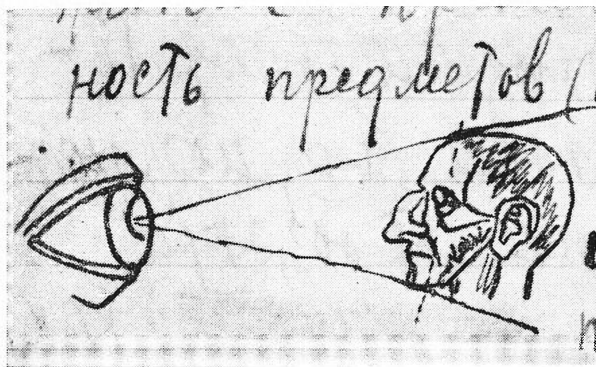


Рис. 1.

«Видящий глаз» не видит ничего, кроме цвета и формы, т. е. двух явлений на периферии объекта, т. е. двух свойств всякого объекта, а сама-то периферия (поверхность) есть производное целого ряда явлений и процессов, происходящих и обуславливающих в объекте его периферию и по цвету и по форме. Эти процессы, эти явления присущи консистенции объекта и происходят в ней ежесекундно, напр<имер> рост, биологические, физиологические, химические процессы, реакции, претворения обмена веществ, электро-радио-магнитные и т. д. Так что вместо всякого шарлатанства всех течений можно установить два полюса возможности реализации явлений: 1) Отвлечение от объекта (абстракция) только двух его свойств как двух единственно видимых глазу явлений — это т<ак> н<азываемый> реализм во всех его разновидностях, от реализма пещерного дикаря до Сезанна, Сурикова и Репина. Например: как рисуют дети и до фотографии <(рис. 2)>. Это все реализм, т<ак> к<ак> везде нарисованы или написаны лишь форма да цвет периферии объектов, под известным углом видения, плюс или минус орфография школы, народа, племени или мастера <(рис. 3)>. Даже Пикассо с его скрипкой — реалист согласно этому определению: скрипка целая, кувшин целый; скрипка, кувшин, разбитые в кусочки и искусственно размещен-

ные на картине. Но «знающий глаз» говорит мастеру-исследователю не только это — он говорит, что в любом атоме консистенции, образовавшей периферию, в любом атоме самой поверхности происходит ряд преобразующих, претворяющих процессов, и мастер пишет эти и многие иные явления «формой изобретаемую» в любом нужном ему случае. Отсюда и получается, что в первом случае понятие о форме, как предвзятое, исторически сложившееся,

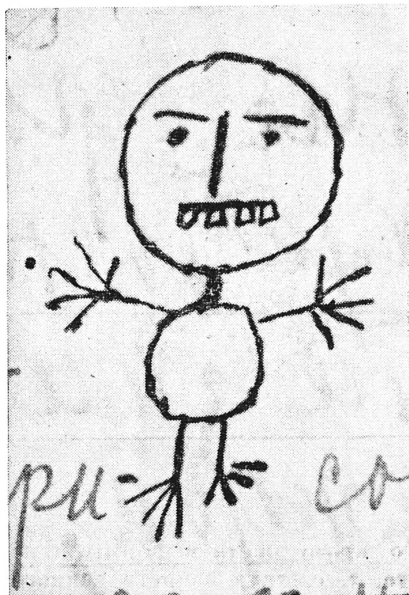


Рис. 2



Рис. 3.

еся, есть лжеправило (канон). Поняв эту ложность, я могу его иногда пустить в оборот и написать реальную вещь, но как мыслитель, исследователь, изучающий «содержание» явлений и лишь его ищущий, я за постоянную основу, базу, принцип работы принимаю анализ содержания и работаю по принципу: 2) «Понятие о содержании определяет действие формой». Помимо того, есть ряд явлений или понятий, вообще не имеющих ни консистенции, ни периферии, например капитализм, проституция, рабочий вопрос, социализм и т. д., а я хочу их писать. В первом случае я невольно в силу принятого канона формы вру о содержании, искусственно его избегаю или веками его не замечаю, оставаясь невеждой; во втором — я ставлю прямо вопрос: что я вижу в себе? в природе? что могу и должен сказать о понятии? — и смело и прямо говорю об этом своею кистью (рисунок той же мужской головы, что и на рис. 3, но в другом повороте, — *Е. К.*).

Со второго случая и начинается то, что я называю аналитическим искусством. Натуралистическим и абстрактным разрешением, где реализация ведется изобретенной вами формой.

Поставьте холсты не менее квадратного аршина на каждого работника, покройте мелом и клеем с обеих сторон холста, а то с изнанки набивается пыль и холст гибнет. Когда этот клеевой грунт высохнет, смешайте вареного масла с керосином поровну и покройте этой смесью холст. Клею кладите в меру, чтобы потом холст не рвало. На этом холсте, упорно работая, ведите картину какого вам будет угодно содержания. Знайте, что самое высшее содержание картины — это ее сделанность. Это является и ее наивысшей ценностью и ее критерием. Этот профессиональный критерий включает в себя и идеологический критерий вещи. Кроме того, возьмите еще такой же холст или бумагу и ведите вторую вещь: одну днем, другую вечером (или вперевивку, чтобы выверить при любом освещении). Вторую ведите акварелью, если хотите. Если кого-либо из вас это не свяжет, то одну вещь пишите реальную, а другую — абстрактную, бейте с двух полюсов.

Реальная вещь может быть: портрет, натюрморт, бытовая, этнографическая, анимализм, революционной темы и т. д. — начинающая от принципа сделанного примитива, через кривой рисунок до прямого фотографического реализма. Сперва рисуйте карандашом честно и крепко, а затем начнете работать красками. Краску разводите маслом со скипидаром или керосином, чтобы была нужная гибкость и диалектическая послушность материала. Писать начнете именно по местам, сделанным карандашом, по карандашу. Работа, таким образом, пойдет от границ к центру. На каждом частном. Это сразу установит профессиональную базу и дисциплину. Упорно работай каждое частное (каждый член) картины. Пиши как раз тот кусок вещи, который хочешь. Пошли к черту всякое понятие о каком-то «общем». Позволь вещи развиться из частных до последней степени развитых, тогда ты увидишь настоящее общее, какого и не ожидал. Когда вещь будет так сделана, то, если понадобится, сделаете вывод, т. е. проработаете в иных местах вторым, третьим слоем (у меня доходило до 9 слоев). Но старайся писать наверняка — делай буквально каждый атом. *Вывод* будет или конструктивный, или цветовой. Т. е. работа над формой или над цветом, а как ее вести, сказано мной в разъяснении «единицы действия». Может быть, вывода и не потребует (включенный вывод).

До свидания. Филонов.
Улица Литераторов, № 19. Дом писателей.

Ясно, я сумел сказать не все. Но этого довольно. Коли вы на это пойдете, проверите мои слова работою, сделаете картину (т. е. 2) и масляной ли, акварелью ли, тогда я доскажу еще многое по нашему делу.

Тов. Вера. Не откажите вернуть мне это письмо или пришлите с него копию. То же я могу сделать и с Вашим письмом. Мне это надо, чтобы показать моим товарищам, вместе со мною делающим революцию искусства, — мастерам аналитического искусства.

Адресат письма, Шолпо Вера Александровна (1902—1970), — живописец и театральный художник.

СТАТЬЯ М. В. МАТЮШИНА «ТВОРЧЕСТВО ПАВЛА ФИЛОНОВА»

Пробуждающееся сознание новой меры пространства и предметности дало чудные, странные ростки творчества новых людей в литературе, музыке, живописи и даже в повседневной жизни.¹

Вся сумма движения материи нового веления, ход ее сцеплений образуют новый мир видимости, может быть и не понятной сознанию старой меры.²

Так зверь, наверно, человек кажется совсем не таким, как нам. Зверь, нарисовавший человека, очень бы удивил нас. Никакие детские и дикарские рисунки не дали бы, по идее, подобного.

Но как зверь стоит на грани нового понимания мира, так и мы уже уходим от нашей старой меры и воспринимаем то новое, веселые ростки которого выпирают в странных невиданных формах и пленительных красках через темную толщу старой разрыхленной почвы.

Так в прежней литературе словесная масса нам кажется уже очень обремененной тягучими прилагательными, дутыми вводными предложениями, не описывающими описаниями, покрытыми серой пылью эпитетов. Так в музыке нас утомила бабальность старой классики и еще более академичность современной музыки до пачала нашего века. В живописи, несмотря на строгие капопы, художник более свободен в действиях и предоставлен самому себе. Более на виду для себя самого и на сравнении для других.

Всякая живая мысль, несущаяся откуда-либо по миру, слышна и чувствуется художником раньше других, ибо он, великий поэт пространства, открывает и совершенствует наши слабые глаза своими энергичными, тончайшими поисками видимой вселенной. Если телескоп показал объект вселенной, а микроскоп ее атомистическую сложность, то художник открыл нам и показал вдохновенно тончайшую красоту реальности и научил нас смотреть на нее и понимать сложность ее состояний: идея тяжелого объема, единства движения, сила изгиба тока энергии, упругость ветра, запаха, плотность воды в ее массе, все живое комьев земли, пыл взлета пламени, живое тепло, движущее себя. Раздвинутые границы нового звука, новое понимание слова как самостоятельного звука и, наконец, медленный ритм биений жизни неорганической, жизни кристалла.

Все стало понятно по-новому. Другая широкая радость зацвела. Мир стал населен не распыленным человечеством, а ве-

ликим общим телом бога.³ Жизнь этого тела пошла по новым законам внутреннего склада. Не для показа стали творить, а влечением духа, для путей нового тела.

Явилась и сила небывалая общего тела. Явилась и работа, недоступная ранее никому даже из гениальных (не было проводящих органов).

Благодать творчества этого общего тела может пройти и через одного. Один за всех, все за одного. Не будет славы, не будет зависти, но одна дружная волна творческого потока животворящей силы.

Один за всех — Филонов — втянул в себя и перекрутил все нити новых путей, как в водовороте, в своем новом общем теле.

Обладая громадным терпением, большой силой необыкновенной сосредоточенности, он один из первых вынес на себе тяжесть новых достижений в приемах, в подходе, в выводах, где сама реальность и работа узнаны им совершенно по-другому, чем ранее.

Он дает новый принцип наложения красок.

Тело картины, рождающееся впервые, ее плоть — краска, рисунок — должны лечь в основу в сырой, монолитной форме, почти текуче-живыми, причем ткань не грунтуется, а воспринимает первый жидкий груз краски и нервацию-рисунок для будущего наращивания организма живой картины — как у плода.

Наращивание живописной ткани — при полном изменении, сдвиге всех форм и окрасок, лежащих внизу.

Его первый творческий слой несокрушимо выявит свою мощь, хотя бы на нем лежало девять и более последующих пластов творческой ткани.

Каждый новый слой является живым выводом из ранее положенного. Этот принцип введён во всех картинах, акварелях и рисунках.

Фактура его изумительна по разнообразию и приему: жирные блики теста краски и необычайно тонко наложенные плоскости, почти исчезающие странно в воздухе, причем форма сжата или развернута с невероятной силой, смело. Старым мастерам, быть может, только грезилась такая колоссальная техника, но задачи и способы были другие, не было поэтому и органов подобных.

Здесь налицо первый шаг небывалой, неслыханной победы человеческого творчества над материей, через глубокий, внутрененный огонь новой эпохи.

Мир и предметность для него перворожденные в непрерывном шаге сдвигов и колебаний. Сдвиг не только графический, но и красочный.

Движение им понято не как заключенное в видимой периферичности вещей, но из центра наружу и обратно.

Так, Пикассо, делая разложение предметности при новом способе футуристического дробежа, продолжает прежний фото-

Тов. Вера. Не откажите вернуть мне это письмо или пришлите с него копию. То же я могу сделать и с Вашим письмом. Мне это надо, чтобы показать моим товарищам, вместе со мною делающим революцию искусства, — мастерам аналитического искусства.

Адресат письма, Шолпо Вера Александровна (1902—1970), — живописец и театральный художник.

СТАТЬЯ М. В. МАТЮШИНА «ТВОРЧЕСТВО ПАВЛА ФИЛОНОВА»

Пробуждающееся сознание новой меры пространства и предметности дало чудные, странные ростки творчества новых людей в литературе, музыке, живописи и даже в повседневной жизни.¹

Вся сумма движения материи нового веления, ход ее сцеплений образуют новый мир видимости, может быть и не понятной сознанию старой меры.²

Так зверю, наверно, человек кажется совсем не таким, как нам. Зверь, нарисовавший человека, очень бы удивил нас. Никакие детские и дикарские рисунки не дали бы, по идее, подобного.

Но как зверь стоит на грани нового понимания мира, так и мы уже уходим от нашей старой меры и воспринимаем то новое, весенние ростки которого выпирают в странных невиданных формах и пленительных красках через темную толщу старой разрыхленной почвы.

Так в прежней литературе словесная масса нам кажется уже очень обремененной тягучими прилагательными, дутыми вводными предложениями, не описывающими описаниями, покрытыми серой пылью эпитетов. Так в музыке нас утомила банальность старой классики и еще более академичность современной музыки до начала нашего века. В живописи, несмотря на строгие каноны, художник более свободен в действиях и предоставлен самому себе. Более на виду для себя самого и на сравнении для других.

Всякая живая мысль, несущаяся откуда-либо по миру, слышна и чувствуется художником раньше других, ибо он, великий поэт пространства, открывает и совершенствует наши слабые глаза своими энергичными, тончайшими поисками видимой вселенной. Если телескоп показал объект вселенной, а микроскоп ее атомистическую сложность, то художник открыл нам и показал вдохновенно тончайшую красоту реальности и научил нас смотреть на нее и понимать сложность ее состояний: идея тяжелого объема, единства движения, сила изгиба тока энергии, упругость ветра, запаха, плотность воды в ее массе, все живое комьев земли, пыл взлета пламени, живое тепло, движущее себя. Раздвинутые границы нового звука, новое понимание слова как самостоятельного звука и, наконец, медленный ритм биений жизни неорганической, жизни кристалла.

Все стало понятно по-новому. Другая широкая радость зацвела. Мир стал населен не распыленным человечеством, а ве-

ликим общим телом бога.³ Жизнь этого тела пошла по новым законам внутреннего склада. Не для показа стали творить, а велением духа, для путей нового тела.

Явилась и сила небывалая общего тела. Явилась и работа, недоступная ранее никому даже из гениальных (не было проводящих органов).

Благодать творчества этого общего тела может пройти и через одного. Один за всех, все за одного. Не будет славы, не будет зависти, но одна дружная волна творческого потока животворящей силы.

Один за всех — Филонов — втянул в себя и перекрутил все нити новых путей, как в водовороте, в своем новом общем теле.

Обладая громадным терпением, большой силой необыкновенной сосредоточенности, он один из первых вынес на себе тяжесть новых достижений в приемах, в подходе, в выводах, где сама реальность и работа узнаны им совершенно по-другому, чем ранее.

Он дает новый принцип наложения красок.

Тело картины, рождающееся впервые, ее плоть — краска, рисунок — должны лечь в основу в сырой, монолитной форме, почти текуче-живыми, причем ткань не грунтуется, а воспринимает первый жидкий груз краски и нервацию рисунка для будущего наращивания организма живой картины — как у плода.

Нарастание живописной ткани — при полном изменении, сдвиге всех форм и окрасок, лежащих внизу.

Его первый творческий слой несокрушимо выявит свою мощь, хотя бы на нем лежало девять и более последующих пластов творческой ткани.

Каждый новый слой является живым выводом из ранее положенного. Этот принцип проведен во всех картинах, акварелях и рисунках.

Фактура его изумительна по разнообразию и приему: жирные бляхи теста краски и необычайно тонко наложенные плоскости, почти исчезающие странно в воздухе, причем форма сжата или развернута с невероятной силой, смело. Старым мастерам, быть может, только грезилась такая колоссальная техника, но задачи и способы были другие, не было поэтому и органов подобных.

Здесь налицо первый шаг небывалой, неслыханной победы человеческого творчества над материей, через глубокий, внутренний огонь новой эпохи.

Мир и предметность для него перворожденные в непрерывном шаге сдвигов и колебаний. Сдвиг не только графический, но и красочный.

Движение им понято не как заключенное в видимой периферичности вещей, но из центра кнаружи и обратно.

Так, Пикассо, делая разложение предметности при новом способе футуристического дробежа, продолжает прежний фото-

графический прием письма с натуры, показывая лишь схему движения плоскостей.

Филонов показывает, кроме механического, движение, идущее от свободной воли вещей в самих себе, предполагая эволюцию как свободу выбора, выражением которого является самое сложное существо — человек.

Человек и его лицо является всегда плотно связанным с природой и предметностью у Филонова.

Сдвиг лица и тела у него не только в моменте движения, но и во времени; так от ребенка возникает, мужая, старческое и почти разлагающееся, идущее опять снова и снова к созданию творческих формул живого движения.

Это не головной анализ, а интуитивный вывод провидца, своим изумительным мастерством распутывающего «Пути Нитей Норн».⁴

Все фигуры и головы людей, несмотря на невиданную выразительность и рельеф, так самостоятельны и связаны в то же время с предметностью в обмене взаимного движения, что нет желания узнать анекдот их названий.

Каждый кусок картины есть час жизни проходящей и мгновенно изменяющей содержание, почему и не выносит никакого ига названия.⁵

Стремление выразить «Свет-Тени» удивляет своей совершенностью. Его тени действительно светятся и обладают странно живой глубиной, они же определяют и пространство неизмеримого и вес реального.

Его большие картины втянули в себя мощь нового пространства, в котором взлеты и провалы и вся движущаяся суть охвачена распластавшимся взором нового измерения.

Филонов первый основал чрезвычайно интересную и существенную теорию художника о видимом и ощущаемом мире явлений,⁶ поставив твердо положение о тройственности формы в виде: I — формы простой или сырой, II — формы сжатой и остро выявленной, III — чистой — действующей или многоплоскостной формы.

Переход каждой формы в следующую обоснован как естественный логический вывод из предыдущей.

Он дал хорошо развитую идею — «Принципа как выбора наибольшей изобразительной силы».

Идею о «Разности закона и канона как органического и условного».

Идею о «Конструкции картины и конструкции формы».⁷

Последние слова, заключающие его теорию — манифест его и его единомышленников: «Мы нашим учением включили в живопись жизнь как таковую, и ясно, что все дальнейшие выводы и открытия будут исходить из него лишь, потому что все исходит из жизни и вне ее нет даже пустоты, и отныне люди на картинах будут жить, говорить и думать и претворяться во все

тайны великой и бедной человеческой жизни, настоящей и будущей, корни которой в нас и вечный источник тоже в нас».⁸

[Название «Мировый Рассвет и Расцвет», взятое на себя им с соучастниками, идет впереди, высоко освещая намеченный ими путь будущего.

Но идея Мирового Рассвета и Расцвета не сжалась только в представления художника и рисовальщика].

Вестники нового шире охватывают и больше дают.

Филонов, долго и упорно творчески работая как художник, одновременно искал и создал ценную фактуру слова и речи. Как бы коснувшись глубокой старины мира, упешней в подземный огонь, его слова возникли драгоценным сплавом, радостными, сверкающими кусками жизни и ими зачата книга мирового расцвета «Пропевень о Проросли Мировой».⁹ Эта книга Павла Филонова была выпущена издательством «Журавль»¹⁰ в 1915 г. В ней находятся четыре рисунка Филонова, в которых включен принцип действующей чистой формы.

Глубоко радуясь явлению творчества Филонова, действительно *нашей* большой силе, ставшей доступной множеству созерцающих и просто глядящих, радуешься больше за тех, кто имеет уши — да слышит, имеет глаза — да видит и радуется.

М. В. Матюшин.

1916: Апрель. Петроград.

Приподнятый тон статьи, посвященной М. В. Матюшиным П. Н. Филонову, объясняется напряженной художественной борьбой в изобразительном искусстве 1910-х годов.

При публикации статьи, хранящейся в Рукописном отделе Пушкинского Дома (ф. 656), в квадратные скобки заключены вычеркнутые автором строки.

¹ Матюшин имеет в виду творчество поэтов и художников кубофутуристов и близких им композиторов.

² Матюшин считал, что в творчестве художников-новаторов (П. Н. Филонов, К. С. Малевич и др.) осуществляется «прорыв» в пространство четвертого измерения. См. его статью «О книге Глеза и Меценже „Du cubisme“» (Союз молодежи, 1913, № 3).

³ В данном случае, как и в ряде дневниковых записей этих лет (ИРЛИ, ф. 656), Матюшин близок к пантеистическому пониманию природы.

⁴ Норны — девы судьбы в скандинавской мифологии, олицетворяющие прошлое, настоящее и будущее.

⁵ Многие картины Филонова не имеют названия.

⁶ Позднее Филонов разработал положение о «глазе видящем» и «глазе знающем». Это была одна из главных установок аналитического искусства (см. публикуемое письмо художника к Вере Шолпо).

⁷ Эти положения разработаны Филоновым в неопубликованной статье 1912 г. «Канон и закон» (ИРЛИ, ф. 656).

⁸ Цитата из манифеста Филонова «Сделанные картины» (Пг., 1914).

⁹ Книга вышла в марте 1915 г. незначительным тиражом — 300 экземпляров.

¹⁰ Издательство «Журавль» было организовано Е. Г. Гуро и М. В. Матюшиным в начале 1910-х годов. Оно выпустило ряд брошюр и сборников (стихи и статьи В. В. Хлебникова, Е. Г. Гуро, К. С. Малевича, А. Е. Крученых и др.).