



Павел Филонов.

Ранний период творчества

«Мировый расцвет» под знаком Апокалипсиса

Никита Махов

В статье анализируется творчество раннего Филонова, вдохновленное визионерскими образами Апокалипсиса, воплощавшее эсхатологические настроения и развивавшееся в русле тематической иконографии искусства русского и европейского символизма. Под влиянием феноменологического мышления художник, принадлежавший генерации авангарда, придает религиозной сюжетике собственное толкование, отвечающее духовным запросам Новейшего времени. Альтернатива тенденциям социального распада для Филонова – универсальное научное познание основополагающих законов бытия, которыми должны овладеть как художник-творец, так и пролетарий (воззрения художника отражены в программной теоретической работе «Декларация “Мирового расцвета”»). Возможность такого познания базируется на тезисе непосредственной причастности человеческого сознания к объективной реальности. Данная мировоззренческая позиция художника оказалась чрезвычайно близкой гносеологической доктрине новой философской школы, представленной именами Бергсона, Гуссерля, Франка, Хайдеггера, Делеза.

Ключевые слова: Апокалипсис, интенциональный, «Мировый расцвет», мистика, натурфилософия, расцвет, сделанность, София, феноменология, экзистенциальный, эсхатология.

Из автобиографии Павла Филонова следует, что «в начале третьей зимы обучения в 1910 году»¹ он добровольно покинул Академию. И в этом решительном поступке нет ничего заслуживающего порицания. Ведь, несмотря на упорное стремление попасть в главное художественное заведение России, к моменту поступления в него начинающий художник, пройдя обучение в малярных мастерских, а затем, по сути, академическую выучку в мастерской Дмитриева-Кавказского, параллельно имея обширную практику по специальности, о которой упоминается в той же автобиографии, фактически овладел всеми необходимыми навыками рисовального и живописного мастерства. После двух

П.Н. Филонов. Крестьянская семья. (Святое семейство). 1914. Холст, масло. 159х128. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

полных лет занятий в Академии, тогда мало уделявшей внимания колористической пластике как таковой, ему попросту в ней нечего было делать.

Недаром в скором времени, уже к концу этого же года, Филонов создал произведение, в котором, по его же словам, «исследовательская инициатива связана с максимальными профессиональными данными»². Автор назвал свое творение «Головы». Вот с этой картины, полностью удовлетворившей жестким профессиональным требованиям самого художника, собственно, и следует вести отсчет первого периода его творчества, который продолжался приблизительно до 1916 года, то есть до момента мобилизации солдатом на Румынский фронт Первой мировой войны – обстоятельства, резко прервавшего творческую работу на целых два года, поскольку Филонов сначала оказался брошенным в полевые условия действующей армии, а потом принял активное участие в революционных событиях, всколыхнувших солдатскую среду. «С начала Революции до разложения на фронте был председателем: Исполн<ительного> ком<итета> г. Сулин, дивизионного ком<итета> солдатского съезда в Измаиле, Исполн<ительного> ком<итета> Придунайского края в Измаиле и военно-революционного ком<итета>», – сообщает Филонов в автобиографических записках³.

Ранний этап творческой работы ознаменован даже не столько поисками стилистической выразительности, сколько особой заботой об идеологических основаниях искусства, отмечен гуманистическими чаяниями в отношении социального положения людей. Вполне естественно, с подобными умонастроениями не оставалось ничего другого, как искать концептуальной подосновы в непосредственно предшествующей традиции, наиболее обозримой для начинающего самостоятельный путь художника. А таковой была традиция русского символизма рубежа веков, мотивированная противостоянием передвижническому позитивизму второй половины XIX века своей идейной ориентацией на религиозные ценности и духовные начала, принадлежащие сфере трансцендентного.

Однако уже в этой, во многом еще ученической обращенности к отживающей свой срок «направленческой» тенденции подспудно проявила себя избирательность принципиально иного склада мышления, повлиявшая на предпочтительный выбор авторов, заимствование идеологических посылок и фабульной тематики. В поле зрения Филонова вбираются такие имена, как Владимир Соловьев, Дмитрий Мережковский и Александр Блок. Вл. Соловьев признан в истории культуры Нового времени не только мыслителем, создавшим основополагающий категориальный аппарат отечественной религиозно-философской школы, но и поэтом, творчество которого послужило идейным истоком поэтики всего русского литературного символизма. В особенности это положение касается второго поколения символистов, к которому

принадлежал и Блок. Судя по содержательной направленности ряда произведений, созданных в ранний период, Филонова заинтересовали в учении Соловьева два аспекта. Первый составляет теория цельного знания, согласно одному из пунктов которой сущность предметного мира дается в мистическом опыте, то есть постигается через непосредственное восприятие, или интуицию абсолютной действительности, внутренне соединяющей с предметом познания. Вторым аспектом является учение о Софии, божественной премудрости, ставшей ведущей темой символистской поэзии. Так, наделенный высшим лирическим вдохновением стихотворный цикл Блока, воспевающий образ Прекрасной Дамы, на самом деле целиком посвящен первой стадии софийного пути, смысл которого, по Соловьеву, заключается в любви сначала к земной женщине. Скорее всего, с оглядкой на Соловьева, сводившего «атомистику к духовной монадологии»⁴, художник разрабатывал свой аналитико-атомистический метод, придавая таковому высокий духовный статус.

Все знаковое отличие подхода Филонова к учению Соловьева состоит в том, что для художника новейшей генерации интуитивная мистика зиждется не на факторе «абсолютной действительности», то есть Божестве, а выступает внутренней интеллектуальной способностью самого познающего субъекта, как это трактуется в гносеологии феноменологической волны. Если же говорить о блоковской Прекрасной Даме, то живописец понимает влюбленность в нее не столько в чувственно-эротическом плане, как это преобладало у поэта, сколько в плане самоотверженного рыцарского поклонения и служения, что и было осуществлено Филоновым в жизни, проявившись в его исключительно трогательном отношении к жене, которая была старше чем на двадцать лет и которую он, тем не менее, называл «дочкой». Редкостный характер их взаимоотношений замечательно прослеживается в дневниковых записях художника и в его переписке с супругой. Платоновский Эрос, к которому восходит софийная концепция Соловьева, получает обновленную практическую реализацию.

Что же касается Мережковского, выдающегося представителя старшего поколения русских символистов, то установочные «ветвления» его прозы оставили более глубокий след в становлении идейной типологии Филонова, оказались в чем-то созвучными авторским замыслам представителя зарождающегося авангардного крыла мирового искусства. Письменное свидетельство самого Филонова о прочтении романа Мережковского «Воскресшие Боги (Леонардо да Винчи)» – второй книги эпической трилогии «Христос и Антихрист», не оставляет никаких сомнений по поводу того факта, что начинающий художник пережил заряд подлинного воодушевления, познакомившись с образом величайшего гения эпохи Возрождения. При этом, как легко догадаться, Филонова особенно привлекла идея противоречивой диалектиче-

ской антиномичности, послужившая смысловой завязкой образной лепки центрального персонажа романа. Сложная конфигурация личного гения Леонардо складывается у Мережковского из, казалось бы, диаметрально противоположных душевных порывов, с одной стороны, вызванных самыми высокими духовными устремлениями, а с другой – связанных с материальным, физиологическим началом человека. По мнению писателя, именно эта синкретическая разносторонность индивидуальности великого художника Возрождения и послужила первоосновой зарождения гениальной природы, обеспечившей уникальные умственные и творческие способности.

Более того, необычная многосложность леонардовской одаренности даже позволила обоснованно провести в романе метафорическую ассоциацию с мифологическим образом Андрогина, двуполого существа, тематически выводимого из последних картин великого художника; на одной из них воссоздан облик молодого Иоанна Крестителя, на второй, позднее получившей название «Вакх», также изображен Иоанн Креститель. Путаница с названием возникла отнюдь не случайно, но благодаря противоречивой двойственности одного и того же сакрального персонажа, неожиданно наделенного в обоих живописных произведениях нежными женскими чертами. Ибо и в том и в другом случаях он одинаково воплощал в себе два, казалось бы, не соединимых полюса – небесный, отданный Богу, и земной, принадлежащий человеку. По Мережковскому, дионисийство – это и есть имманентная способность объединять совершенно необъединимые свойства. Быть олицетворением того единства, каким является мир, земное бытие, соединившее в себе плотское и духовное. Именно так, как это осуществилось в Богочеловеке Христе, сакральным образом соединившим в своей ипостаси божественные и человеческие качества. Вот почему, особенно в последней картине Леонардо, евангельский герой Иоанн Креститель так настойчиво вызывает ассоциации с образом античного бога Вакха, или Дионисия, воплощая собой единство двух парадигм – языческой и христологической.

При этом в нашем контексте существенно то обстоятельство, что христология Иоанна Предтечи выступает у Мережковского именно в софийном ракурсе. Поэтому-то образ святого, выведенного Леонардо в своих картинах, претворяется писателем в образ крылатого ангела пустыни. И в том нет ничего парадоксального, ибо кого, как не наделенного пророческой премудростью, можно было послать с миссией, указывающей на пришествие Мессии. Иоанн Предтеча Леонардо, по мысли Мережковского, скрепляет собой два противоположных начала – почвенное, природное, то есть плотское, и созерцательное, логосное, то есть идеальное. Но, казалось бы, первое резко противоречит аскетизму Предтечи, одетому в грубую власяницу и питающемуся акридами (сушеной саранчой). Однако, как очевидно, необходимость отречения

от плотской зависимости как раз и является свидетельством принадлежности человека, какой бы он ни вел подвижнический образ жизни, к земному. О том, что леонардовский Предтеча не сам свет, а только отраженный свет, справедливо пишет в своей книге и Франц Кельнер⁵. Говоря на языке аллегорий, Иоанн Предтеча для Мережковского есть своего рода Андрогин или нечто подобное прекрасным двуполым существам, детям Солнца и Земли, связавшим в себе две половые ипостаси – мужскую и женскую. Отсюда понятно, что дионисийство самого Филонова, если вообще по его поводу можно говорить об этом, следует вести не от дионисийской концепции Вячеслава Иванова, как то пытаются доказывать некоторые специалисты, а именно – от Мережковского. Дело в том, что Иванов перерабатывает заимствованную у Ницше доктрину сугубо в ключе христианского мистицизма⁶, не способного полностью удовлетворить идеологические устремления художника.

«Проблема нового сознания, в котором сняты оппозиции и преодолена дуальность, часто связывалась с устранением важнейшей для христианской традиции оппозиции – телесного и духовного», – подчеркивает Екатерина Бобринская⁷. Верно адресуя образ Андрогина двум произведениям Филонова, созданным на соответствующий сюжет, автор почему-то не связывает происхождение этого аллегорического персонажа в работах художника с романом Мережковского, а доказывает его заимствование исключительно из алхимической каббалистики⁸. Это, как представляется, значительно сужает идейное содержание филоновских произведений на данную тему и даже ведет к неверному пониманию заложенного в них смысла. Сочувствующий новаторским изысканиям современной ему науки, Филонов не мог удовлетвориться архаичными представлениями маргинальной дисциплины, казавшейся передовым деятелям эпохи безнадежно устаревшим анахронизмом. Символическая фигура Андрогина, присутствующая в литературе алхимиков, думается, параллельно привлекла внимание Филонова не в их весьма специфических писаниях, а в масонской доктрине, обратившейся к этому загадочному персонажу алхимии в связи с проблемой обретения мистического знания, поставленной высшей третьей, или розенкрейцеровской, ступенью масонской иерархии. Как выяснилось выше, той самой проблемой, которая представляла наиболее актуальный интерес и в стремлениях Филонова относительно обретения всех возможных способов истинного познания. Из этого следует, что само масонство интересовало художника исключительно в качестве еще одной разновидности мировоззренческого постижения бытия.

Ориентация символизма на религиозные ценности, разумеется, в первую очередь отсылала его адептов, а также их последователей к Священному писанию, ортодоксальному первоисточнику любых идеалистических систем, будь они философскими или церковными. Указанная предрасположенность исподволь направлялась и семейными

корнями Филонова, вышедшего из трудовых низов, которые в России были чрезвычайно привержены церковной обрядовости, догматическим и нравственным установлениям православия. Правда, и в этой своей склонности Филонов все равно твердо стоял на ментальной почве поколения новаторов. Знаменательно, что из всего библейского свода в первую очередь его привлекла самая экзотичная книга Нового Завета – Апокалипсис, или Откровение Иоанна Богослова, исполненная непрекращающейся чередой мистических видений и пророчеств. Филонов был буквально захвачен эсхатологическим пафосом конца света, трагедией возмездия человечеству за все его прегрешения. Развернутые в Откровении с предельной образной экспрессией события мировой катастрофы были созвучны нигилистическому радикализму профессиональных помыслов сторонников авангарда, нравственным и гуманистическим настроениям самого Филонова, напряженно искавшего пути освобождения человека от духовной и телесной скверны, умственного и физического закрепощения. Если для Ницше трагическое – это эстетическое, то для Филонова, как для художника, в самом начале его творческой деятельности, эстетическое, чтобы стать таковым, обязательно должно быть трагическим. Отчасти потому он, находясь еще в сфере влияния старой культуры, и обращается к апокалиптической тематике.

В картине «Головы», с которой мы начали отсчет раннего периода филоновского творчества, впервые вводятся в сюжетную канву эсхатологические образы Откровения – это юноша на белом коне, а рядом с ним старец в царской короне и с бородой огненного цвета. Композиция небольших размеров картины, еще неумелая по своей компоновке и колористической текстуре, разделена по вертикали на две половины. Левая, занявшая большую часть, тесно сомкнула в своих пределах самые разные типажи, призванные олицетворять все человечество, а правая отодвинула апокалиптических героев на второй план, в знак предостережения. Яркие вспышки оранжевого, контрастируя с затемненным цветовым окружением, умножают образную драматичность аллегорического сюжета. Судя по тому, как автопортретное изображение и персонаж, наделенный неким сходством с чертами Блока или Андрея Белого, выдвинуты к переднему краю изобразительной плоскости, с уверенностью можно говорить о программной заданности данной работы художника. Если исходить из композиционной отстраненности апокалиптической зоны от пространства видимой реальности, то невольно напрашивается вывод, что Филонов, скорее всего, рассматривал не весь мир охваченным апокалиптической катастрофой. Но видел в падении мира только его негативную изнанку. Иначе он не мечтал бы о «мировом расцвете» и не объединил бы в едином цикле одноименного названия апокалиптическую серию с работами, провозглашавшими победу добра и выход из трагического конца света.

Та же изнаночная сторона мира фигурирует в двух следующих живописных произведениях – «Буржуй на извозчике» (1911–1912) и «Россия после 1905 года» (1912–1913). Особенно выделяется своими внушительными габаритами вторая картина. Она проникнута тревожным настроением, тягостным чувством настороженности, завладевшими не только автором, но и широкими кругами русской общественности после подавления народных выступлений первой русской революции. Всадник со зловещей физиономией, занявший центр композиции, выступая на фоне различных сословных групп, смотрится символом зла, распространившегося по всему миру. Замкнутое между двумя гигантскими фигурами выходцев из тьмы земное население мучительно корчится в огне адского пламени. И в той и в другой картинах автор аллегорически выстраивает перед нами тяжкий образ небытия или антимира с его inferнальными поселенцами. Вот почему сознательно пренебрегая колористическими достижениями новейшей школы живописи, открывшей звучную цветовую палитру, Филонов вынужден прибегнуть в них к поухлой окраске, как бы замешанной на серой академической «фузе». Художник навязывает живописи нечто вроде антиколорита, предвосхищая выразительные поиски сюрреализма и «магического реализма». Особенно это решение заметно в крупном холсте.

В акварели 1913 года, вошедшей в каталоги под обозначением «Без названия. (Всадники)», апокалиптическая тема проецируется на городскую среду. Ощущение мирового кризиса сказалось у Филонова в крайне негативном отношении к городу, который рассматривался им как пагубное порождение буржуазной цивилизации. На холсте «Масленица и вывоз из зимы в лето» (1913–1914), а также на другом полотне, «Перерождение интеллигента», позже названном «Перерождение человека» (1914–1915), – с помощью футуристических сдвигов и раздвоений рисуется обличительная картина растлевающего образа жизни горожан и распад человеческой личности, в чем художник новейшей формации еще раз оказался продолжателем символистов⁹. Однако у Филонова совершенно по-новому разрешается важная для него в этот период проблема героя. Первой ее интерпретации посвящены как картина 1910 года «Головы», так и работа, названная «Две головы. (Герой и его судьба)». Знакомство с произведением дает повод утверждать, что художник XX века рассматривал данную проблему не традиционно, а со стороны эсхатологического мировосприятия, о чем нам удалось узнать из самых ранних тематических работ. Филонову представляется не «классический» герой, то есть не столько человек, который ради достижения цели сознательно идет на преодоление препятствий (что может даже привести к его гибели), сколько провидец-пророк, способный прозревать сквозь толщу пространства и времени причины, за которыми скрывается трагическая развязка жизни и которые не поддаются распознаванию остальными людьми, не наделенными чудесным даром.

И в самом деле, предчувствовать таинственное – это значит выйти за рамки действительного, оказаться по другую сторону бытия, в стране небытия или смерти. Очутиться за гранью реального, то есть побывать в краю апокалипсиса, как раз и представляющего собой изнанку мира. Думается, обращение Филонова к Откровению Иоанна Богослова связано не только с катастрофическим пафосом конца времен, но и с тем важнейшим для него обстоятельством, что книга эта явилась прямым результатом пророческой одаренности ее автора. Иначе говоря, Иоанн Богослов оценивается Филоновым как герой, способный увидеть изнанку мира и тем самым получить возможность каким-то образом воздействовать на увиденное с тем, чтобы вывести его из губительного состояния. Очевидно, для него спасение мира и есть проникновение по другую сторону бытия, благодаря чему появляется реальная возможность как бы заняться перелицовкой изнаночной стороны, ее перекройкой. В этом-то свершении и заключается великая миссия героя-пророка.

Именно с подобной ипостасью Спасителя приблизительно к 1910 году и начинает ассоциировать себя сам Филонов, о чем свидетельствуют воспоминания соученика по Академии, в которых рассказывается о том, как сильно изменилось поведение Филонова на втором курсе. Из общительного и веселого товарища он превратился в угрюмого и сторонящегося однокурсников человека. Вот откуда появились эти замкнутость и напряженность вдумчивого взгляда, запечатленные в автопортрете снайперским по точности рисунком, выполненным в технике коричневых чернил между 1909 и 1910 годами. Общему психологическому строю графического листа отвечает и характерный жест руки, цепко обхватившей детально прорисованными во всех анатомических подробностях пальцами лоб. Автопортретный образ недвусмысленно выявляет возложение на себя ответственной роли спасителя-провидца, отстранившегося от повседневной жизни ради ее же блага. Молодой художник пытается воспитать в себе старого человека. Он осознает себя личностью, погружившейся в inferнальный мир, принесшей себя в жертву ради вызволения человечества из этой губительной пропасти, выведения его на праведную дорогу. Вот почему все композиции апокалиптического цикла в действительности следует воспринимать итогом непосредственного наблюдения изнаночной сферы как бы побывавшего в ее сумрачных закоулках автора. Отсюда нездешний лунный колорит и какая-то потусторонняя освещенность этих закоулков. Поэтому кажется, что все композиции цикла суть апокалиптические видения, зафиксированные в красках. Персонаж картины «Герой и его судьба» – это, несомненно, человек, побывавший по другую сторону видимого мира, как бы вышедший после этого своего загробного путешествия на дневной свет с целью выполнения своей героической задачи по спасению человечества. Оттого его лицо и приобрело землистый

цвет, словно испытало на себе роковое воздействие обратной теневой стороны жизни. На то же намекает и запрокинутый зрачок глаза, знаменуя потусторонние знания героя картины.

Обнаруженный нами тематический поворот апокалиптической серии уже содержит признаки нового типа мышления. Ведь проделанное Филоновым хождение в царство мертвых, подобное путешествию Данте по кругам ада, возможно только как феномен сознания, причем сознания, более близкого именно мистическому, пускай и новому, нежели мифологическому складу.

В том же героическом духе следует трактовать и мотив распятия в живописном холсте «Композиция. Корабли», выполненном в 1913 году, а также в графическом листе «Казнь. После 1905 года», созданном в это же время в технике коричневых чернил, и в листе «Казнь», исполненном несколько позднее, в 1920–1921 годах, в смешанной технике акварели, туши, графитного карандаша. Крестная казнь призвана демонстрировать в названных произведениях не обреченность или вечное страдание, но символически выражать акт героического мученичества, принятие искупительной жертвы, переход в иной, высший мир, как это принял на себя Христос, претерпевший смерть на кресте, дабы воскреснуть духовно обновленным и затем спуститься в ад для высвобождения из него Адама и Евы в ознаменование искупления первородного греха. Особенно эта героическая стезя заметна в излучающих свет обнаженных фигурах «Казни», озаривших ярким сиянием все пространство сюжетной композиции. В тот же круг работ вписывается замечательная акварель, вместившая оплечное изображение молодого мужчины. Выполненная в 1914–1915 годах, она названа автором «Победитель города». Образ героической личности получил в ней максимальную визуальную презентативность. Иконописная собранность облика, сгруппированная фиксированным взглядом миндалевидных глаз и вертикальными складками над переносицей, выступая вперед на фоне кубистического лабиринта тесной городской застройки, в совершенстве раскрывает перед нами тот новый тип человека, о каком грезит Филонов. В свою очередь урбанистический фон, заслонивший каменными нагромождениями построек жизненное пространство, собственно и помогает догадаться, победителем чего выступает герой произведения. Общечеловеческую значимость тема заступника получает в многодельной акварели 1915 года «Без названия. (Георгий Победоносец)», прослеживаясь в эмблематической сконцентрированности образа героя-воителя, одного из наиболее почитаемых святых во всем христианском мире и особенно в русском православии.

Выходит, уже в апокалиптическом цикле, созданном в первый период творчества, Филоновым фактически снимается налет религиозности в ее ортодоксальном понимании, поскольку и Христос, и апостол Петр, и другие рассматриваются им по большей части не в аспекте веры, но

в плане сугубо героическом, жизнеустроительном. Отсюда и происходит отличие филоновского искусства от искусства символистов всех мастей, не мысливших мировосприятие вне веры в божественное провидение. Поэтому-то самобытное визионерство эсхатологических произведений, скорее, надлежит определить как неосимволизм, приближающийся в своих образных характеристиках к такому направлению модернизма, каким был сюрреализм.

Вот когда по-настоящему понадобился Филонову принципиально новый подход к образному воспроизведению анатомической структуры. Физиологическая трактовка персонажей апокалиптической серии призвана была наглядно выявить основополагающий момент ее картинных образов – принадлежность загробному миру или миру inferнальных теней. Тем же объясняются симпатии Филонова и к передвижничеству, в особенности к И.Е. Репину, К.А. Савицкому, В.И. Сурикову. Казалось бы, весьма странные для автора, заряженного радикальным новаторством в области искусства. Между тем в свете эсхатологической настроенности опора на реализм, неоднократно провозглашаемая в теоретических текстах художника, вполне объяснима. Ведь изображение потусторонних видений не должно выглядеть искусственным, не может смотреться надуманной и «высосанной из пальца» фантазмагорией, напротив, оно должно быть во всех отношениях вполне убедительным, правдивым. То есть ему обязательно следует быть реалистичным, нести собой достоверные признаки подлинной жизни. Отсюда и возникло столь упорное стремление к точности натурного рисунка и живописной выписанности фигуративных форм вплоть до их необычной иллюзорности. Часто уподобленной фотографическому снимку, как мы это наблюдаем у Рене Магритта и Сальвадора Дали. В особенности у последнего, под стать Филонову блистательно владевшего изощренным рисовальным умением.

Поэтому под «реализмом» Филонов понимал изображение природы «точь-в-точь». Художник постулирует: «Реализм есть база искусства и аналитическое искусство, возникающее из него, развивается по восходящей. Реализм в нашем деле равен знанию математики... Кто не знает его – тот не знает в нашем деле ничего»¹⁰. В основу обучения Филонов ставил «реалистический рисунок» и «реалистическую живопись». Такое же понятие, как «реалистическая форма», означало для него материалы, которые применяются в производстве тех или иных предметов и с этой целью подвергаются соответствующей технологической обработке – камень, стекло, дерево, металл и др. А в искусстве под «реалистической формой» подразумевались сами элементы выразительной пластики – композиция, рисунок, цвет, объемная лепка и т. п. Иными словами «реалистическая форма» – это конкретные материальные и формальные средства, которыми пользуется художник (буквально берет в свои руки), выполняя практическую функцию по созданию

произведения искусства. И в этом смысле перечисленные средства действительно являются чем-то абсолютно реальным, без чего невозможно создать ни одного изделия, будь оно утилитарным или художественным. Кстати сказать, такого же мнения придерживался и другой лидер русского авангардного движения – Казимир Малевич.

Что же касается термина «реализм» в направленческом отношении, то есть в качестве художественной стилистики, то Филонов рассматривал его в отрицательном значении, как течение, обращенное, по словам самого художника, только к двум поверхностным предметным «предикатам – форме да цвету». Как видно из приведенных выше высказываний Филонова, подробное изучение двух указанных аспектов воспроизводимого объекта являлось для него лишь начальным этапом всестороннего или досконального постижения натуры.

С реалистической категорией, трактуемой Филоновым как умение точно изображать видимые стороны вещей, в своем практическом значении совпадает понятие «сделанности», сформулированное в теоретических трудах художника и востребованное им для достижения поставленного при создании апокалиптического цикла образно-тематического задания. Уже в самом названии первого манифеста художника – «Заявление интимной мастерской живописцев и рисовальщиков “Сделанные картины”», вышедшего в 1914 году, понятию «сделанности» отводится ведущая концептуальная роль. В дальнейшем Филонов дает ему в своих текстах развернутое толкование: «Сделанность – это напряженное до последней возможности аналитическое выявление содержания... и стремление дать максимум содержания через цвет и форму; сделанность – это максимум напряжения изобразительной силы»¹¹. Следовательно, под изобразительностью Филонов понимает не подражание реальным объектам действительности, «мимесис», а выражение содержания, вложенного в произведение. Отсюда «сделанность» есть органический сплав рисунка и живописи, возникший благодаря откровению, полученному в процессе «долголетней упорной работы», или адекватное соответствие материала, то есть «реалистической формы», выражаемому посредством нее смыслу произведения. «Система», по Филонову, – это «принцип сделанности». То есть данная практическая категория рассматривается им в качестве структурной основы творческого метода. «“Творчество” я заменяю словом “сделанность”», – подытоживает художник¹².

Размышления Филонова о человеке, его интеллектуальном призвании привели к созданию двух странных сюжетных композиций, действительно представляющих собой труднейшую иконологическую загадку. Речь идет о произведениях с одинаковым авторским названием – «Мужчина и женщина». Первая выполнена маслом по бумаге в 1912–1913 годах; создание второй, исполненной в излюбленной художником смешанной технике акварели и коричневых чернил, растя-

нулось с 1912 по 1918 год. Отличаясь стилистически (в первом случае более свободной живописной манерой пастозного наложения красок, больше свойственной апокалиптической серии, а во втором – преобладанием рисунка, рубленной моделировкой анатомических форм и более развернутой повествовательной разработкой, характерными для «аналитического» метода зрелой поры), обе работы несут фактически одно и то же тематическое содержание. На его разгадку, как мы помним, положила много труда Екатерина Бобринская; верно указывая на алхимические признаки сюжетных фрагментов, особенно заметные в акварельном варианте, она первостепенное значение отдала идее мифологической интерпретации, связанной с андрогинным образом, символизирующим слияние двух антиномичных начал – небесного и земного. Достаточно только приглядеться к некоему двуполому существу, восседающему на троне в центре верхнего регистра акварели, как по его расположению сразу же становится очевидной одна из главных позиций в нравственной философии художника. Между тем, все-таки не этому персонажу отводится заглавная роль в обеих работах, а двум обнаженным фигурам мужчины и женщины, помещенным в самый средник изобразительной компоновки, к тому же еще и значительно превосходящим по своим масштабам всех остальных участников развернутого перед нами действия. Подмеченное обстоятельство и дает право посмотреть на произведения в другом смысловом ракурсе, проливающим свет на вторую, быть может, даже более существенную концептуальную мотивировку.

Обратимся к монографическому труду «Масонство», впервые увидевшему свет в издательстве «Задруги» и К.Ф. Некрасова в 1914 году. В его первом томе, в главе «Русское масонство в XVIII веке» А.В. Семяка пишет: «Среди рукописей, хранящихся в Обществе Любителей Древней Письменности, мне попались интересные акты высших степеней розенкрейцерства – седьмой и последней девятой. Первая из рукописей объясняет нам производящуюся в седьмой степени “герметическую операцию в тайне творения”. В сосуде, читаем мы, смешивается майская роса, собранная в полнолуние, две части мужской и три части женской крови от чистых и целомудренных людей. Сосуд этот ставится в умеренное тепло, отчего внизу отложится красная земля, верхняя же часть – Menstruum – отделяется в чистую склянку и время от времени подливается в сосуд, куда еще прибавляется “один гран тинктуры из анимального царства”. Через некоторое время в колбе будет слышен топот и свист, и вы увидите в ней два живых существа – “мушкунку и женшкунку” <...> они будут двигаться, ходить, а посредине вырастет прекрасное дерево с разными плодами. Путем определенных манипуляций можно поддерживать их жизнь в течение года, причем от них можно узнать все, что угодно... Но потом “человечки” начнут вкушать от плодов среднего дерева – появятся пар и огонь, а homunculus’ы будут

извиваться, ползать, стараться спрятаться... Затем в сосуде произойдет смешение и тревога, – человечки умирают, развернется земля, целый месяц сверху будет низвергаться огонь, потом все утешится, стопится и сольется. Содержимое банки разделится далее на 4 части: верхняя сияет блестящими красками, под нею образуется кристалловидная часть, ниже – кроваво-красная, а совсем внизу – непрестанно курящийся черный дым. В верхней части предстанет “небесный Иерусалим со всеми жителями”, во второй – “сткляный мир”, в третьей – “красное великое сткляное море”. Наконец, нижняя часть – это “мрачное обиталище всех диаволов и злочестивых”¹³.

Читая развернутое описание, поражаешься тому, насколько оно, за исключением отдельных деталей, совпадает с тем, что художник изобразил в обоих произведениях. Единственным существенным расхождением оказалось отсутствие в его творениях дерева, о котором сообщается в масонских актах. И в том нет ничего неожиданного. Ведь не мог же Филонов, воплощая в художественных образах собственную программу, во всем следовать литературному образцу. Между тем, искореженные позы героев, сотрясаемых мучительными конвульсиями, разделение по вертикали на ярусы, получившие особенно четкое разграничение в акварели, кроваво-сукровичная экспрессия красочных пятен масляной работы однозначно указывают на тематический источник обеих сюжетных композиций. Правда, «диаволы и злочестивые», согласно умонастроениям автора в тот период, когда создавались произведения, присутствуют во всех регистрах аллегорической иерархии, вне зависимости от того, на каком уровне они располагаются – небесном или земном. Не случайно, прослеживая цепь событий, изложенных в отрывке, взятом из масонских текстов, нельзя не уловить определенного сходства в их трагическом характере с теми бытийными коллизиями, какие разворачиваются перед нами во время чтения Откровения Иоанна Богослова. Однако, как думается, прежде всего Филонова привлекла не мрачная атмосфера алхимического процесса, протекающего в колбе, а драгоценное для него указание на чудесным образом открывающуюся возможность неограниченного познания, которая служит ведущей направляющей осуществляемых в реторте метаморфоз. Об этом можно догадаться по мужской фигуре с приложенной к сердцу рукой. Введенная в акварельную композицию между двумя марионеточными созданиями, она является единственным положительным образом среди всех остальных ее персонажей. А в паре с женской фигурой, взятой в том же уменьшенном масштабе, она бесспорно заставляет воспринимать обоих как новых Адама и Еву, уже вызволенных из адского подземелья могуществом истинного знания. Смущение вызывает лишь тот факт, что к практическому выполнению обоих произведений Филонов приступил в 1912 году, а книга, фрагмент из которой приведен выше, вышла в свет в 1914-м. Поэтому, казалось бы, исключена всякая ре-

альная возможность ее использования художником. И, тем не менее, ввиду явного сходства иконографии текстового извода и сюжета, запечатленного в произведениях пластического искусства, не остается ничего другого, как сделать предположение, что Филонов вполне мог познакомиться с нужным ему материалом в других печатных изданиях, недостатка в которых тогда не было, поскольку наступило время небывалого интереса в обществе к литературе подобного рода. Будучи человеком необычайно любознательным, страстным книгочеем, художник, разумеется, не мог пройти мимо столь востребованной в его время гуманитарной отрасли.

Вопрос о цикле апокалиптических композиций остался бы открытым, если бы мы не задержались на подробном анализе итоговой работы, завершенной в 1913 году и названной автором «Пир королей». По поводу этого уникального творения филоновской кисти со всей ответственностью можно заявить: до его создания мировая история живописи не знала столь потрясающего по своей образно-пластической выразительности произведения. Судя по тематическому и композиционному развитию сюжетов, этому полотну предшествовало создание таких графических листов, как одноименная акварель 1911–1912 годов, выполненный тушью в 1912 году «Авраам и Св. Троица (Авраам и странники)», а также еще одна акварельная отмывка – «Авраам и Св. Троица», появившаяся, как и «Пир королей», в том же 1913 году. Параллельно велась работа маслом над более фундаментальной версией со схожим сюжетом, которая была названа «За столом». Сюжетная канва перечисленных композиций помогает лучше понять тематический замысел основного полотна. Что же касается повествовательной развертки одноименной акварели, то она почти совпадает с иконографической схемой программного варианта.

Следует обратить внимание на то обстоятельство, что уже в малых графических работах Филонов выходит на два канонических сюжета – «Троицу» и «Тайную Вечерю». На этот выбор однозначно указывают не только названия, но и «устройство» самого повествования, в котором все действующие лица komponуются вокруг длинного прямоугольного стола, водруженного либо в самый центр происходящего, либо, как в картине маслом, на его передний рубеж. Привлекает к себе внимание также имя Авраама, казалось бы, отсутствующего в монументальном полотне, но в действительности нашедшего себе место среди присутствующих в нем участников. Во многом именно оно служит ключом к разгадке зашифрованной сюжетике большой картины. Если мы обратимся к ветхозаветной Книге Бытия, то узнаем, что Авраам с детства отличался серьезностью и вдумчивостью, искал высшего начала, ту «силу бытия», от которой проистекают все остальные силы мироздания. Так, Авраам первым нашел Единого и Всемогущего, сотворившего все. Более того, патриарх, получивший троякое обетование, являет-

ся прародителем самого Иисуса Христа, тем самым кровно связывая Ветхий Завет с Новым. Недаром именно ему представилась Святая Троица в облике трех странников. И потому не будет преувеличением говорить о священной логосной функции Авраама, понимая под ней заповеданную ему свыше проповедь сокровенного знания, полученного в дубовой роще Мамре при беседах с Господом. В страстной востребованности Филоновым некоего всеохватывающего познания, своего рода софийной премудрости, и в желании применить приобретенную науку в деле обустройства жизни мы имели возможность неоднократно убедиться. Столь же важная смысловая роль отводится художником изображению рыбы, троекратно повторенному в обоих «Авраамах». Как известно, криптограмма, используемая ранними христианами для тайного обозначения Христа, у Филонова, если исходить из его гуманистической позиции, призвана не столько нести собой религиозные намеки, сколько метафорически обозначать надежду на счастливый исход в борьбе с темными силами зла.

Любопытен тот факт, что, рассказывая в своем романе об Андрогине, Мережковский отсылает читателя к Платону. И правда, легенда о причудливых существах воспроизводится древнегреческим философом в диалоге «Пир», в повествовательной линии которого беседа мудрецов протекает за столом, уставленным яствами. Сомнений быть не может: прочитав роман, Филонов, увлеченно штудировавший соответствующую литературу, не мог не обратиться к сочинению Платона. Отсюда сам собой напрашивается вопрос: а не навеяно ли название программно-полотна философским трактатом? Но это предположение уже изначально заставляет рассматривать до предела насыщенное мрачной эсхатологической символикой живописное произведение с универсальных позиций, в качестве некоего всеохватывающего образного обобщения. Не случайно композиция холста объединила сразу два столь значимых по своему содержанию иконописных канона. Что касается рублевской «Троицы», то в специальной литературе неоднократно подчеркивался, в связи с круговой схемой, ее вселенский отклик, вполне соответствующий промыслительной космогонии живоначального триумвирата. Не менее знаменателен и сюжет «Тайной Вечери», объединивший сразу два противоположных по своей нравственной сути события – таинство евхаристии, преосуществление вина и хлеба в кровь и тело Господне, то есть свершение основополагающего акта по созданию спасительной земной церкви, и предательство апостола Иуды, несомненно, символизирующее мировой грех или апокалиптическую изнанку жизни.

Но в каком – позитивном или негативном – контексте в первую очередь нам следует прочитывать правую, застольную часть композиции? Ответ мы найдем в рисунке Е.Е. Лансере с многозначительным названием «Тризна», опубликованном во втором номере петербургско-

го сатирического журнала «Адская почта» за семь лет до появления филоновской картины, то есть еще в 1906 году. В главных персонажах графической иллюстрации, прототипах, достойных саркастического пера Салтыкова-Щедрина, в заплывших жиром генералах, развалившихся за столом, уставленном винными бутылками, и раскрывается вся отрицательная подоплека пирующих персонажей на полотне Филонова. Привлекает внимание одна повествовательная деталь, какую художник почти без изменений перенес на свой холст из журнальной карикатуры, – ваза с фруктами, установленная в самом центре гастрономического натюрморта, как это было у Лансере. В подражание глумливому чванству узколобых вояк он усадил выходцев из тьмы картин «Россия после 1905 года» и «Мужчина и женщина» вокруг обильной снеди. Осуществленная подмена сразу же обратила попойку собутыльников в нечто, похожее на дьявольское торжество, в тризну по миру, напомнившую изображенное Ф. Гойей застолье ведьм во главе с козлом, увенчанным огромными рогами как признаком его inferнального могущества. Гордо запрокинутые головы и торжественно поднятые бокалы – не выражение скорби по разрушающемуся миру, а демонстрация циничного приятия распада бытия, радостное празднование его кончины. Вросшие в деревянные троны-колоды, мертвенно застывшие в уродливых позах, эти порождения мрачного царства действительно смотрятся зловещими фетишами обратной стороны, пребывающей в хаосе по злой воле.

В данной иносказательной метаморфозе и заключается все отличие творения Филонова от работы мирискусника Лансере. Обладая редким даром художественного синтеза, представитель новейшего искусства сумел поднять жанровую сатиру старшего коллеги на качественно иной уровень, создав образ высокого символического звучания. Частный эпизод графической композиции возведен в живописном полотне до универсального знака эпохи. В его брутальной пластике с небывалой выразительной мощью отразился весь накал жизненного уклада, раздраемого социальными и политическими разногласиями. Тем самым было гениально предугадано дальнейшее развитие роковых исторических событий, неотвратимо ведущих человечество к мировой войне. С щемящей эмоциональной остротой это авторское прозрение забрезжило в необычной колористической смеси, запекшейся на холсте кроваво-карминовыми подтеками, как бы затопившими все мировое пространство сжигающей вулканической лавой.

Как очевидно, другую, светлую, сторону мироздания аллегорически персонифицируют три фигуры, расположенные за столом чуть поодаль, слева, в ознаменование чего все они и развернуты на зрителя почти фронтально. Им поручено символизировать в картине мировое содружество, идею цельного знания, что ритуально освящается такими сюжетными фрагментами, как руки, сложенные в форме креста,

а также мастерским изображением рыбы, выполненной в духе филоновского «реализма» «точь-в-точь» и выставленной на блюде крупным планом у самого края стола. Безусловно, особое место занимает женская персона, посаженная в центр тройственного союза. Заглавное положение вынуждает приписать ей и заглавную смысловую роль рядом с двумя непосредственно соседствующими мужскими персонажами.

Что же это за такое солирующее амплуа? Нет сомнений: назначение героини, осененной в картине, подобно нимбу, арочным завершением спинки трона, – олицетворять сакраментальный образ той самой Софии, о которой Филонов узнал от Блока и Вл. Соловьева. Этот образ воспринимался художником, как мы выяснили, отнюдь не в ортодоксальном религиозном ключе, а в качестве символического олицетворения идеи овладения подлинным знанием о сущностных процессах, протекающих в окружающей действительности. Противопоставленная вурдалакам-кровопийцам, приветствующим приближение конца света, филоновская София означает торжество человеческого разума, этого единственного условия, способного указать светлую перспективу вызволения человечества из опутавших его оков подземелья.

Подтверждение выдвинутой догадки легко обнаружить в еще двух знаковых персонажах, вошедших в окружение софийной ипостаси. Это персонаж с автопортретными чертами лица, изображенный слева от центральной героини в облике мужской фигуры с фиксированным взглядом, и мужчина, присевший перед ним на полу у торцовой грани стола с поднятыми к голове руками. Автопортретное изображение, как нетрудно догадаться, должно указывать на программную аутентичность протагониста. А вот в приютившемся у стола хочется видеть образ самого патриарха Авраама или собирательный тип философа вообще. Такому впечатлению, на наш взгляд, способствует его поза мыслителя, отчасти подсмотренная живописцем в известной статуе Огюста Родена, получившей соответствующее название. Представленный Филоновым герой отличается глубокой интеллектуальной сосредоточенностью. Склонив голову с огромным лбом и погруженными в тень глазами, традиционным признаком мудрости, он как бы напряженно прислушивается к чему-то потаенному, спрятанному за внешней оболочкой вещей.

Как мы успели заметить, в программном «Пире королей» сходятся две основные линии, составившие единый вектор мировоззренческих представлений Филонова, сформировавшихся в первый период творчества, – это линия обличительная и линия, направленная на поиск конструктивных путей выхода из превратно сложившейся ситуации. После знакомства с первой, представленной работами апокалиптического цикла, пришло время обратиться ко второй, положительной, очертившей круг произведений, включивших несколько тематических разветвлений. Филонова ни в коем случае нельзя упрекнуть в смаковании

трагического. С первых шагов своей творческой деятельности он был нацелен на поиск альтернативы, в чем и присутствовал еще один момент принципиального отличия новатора от декадентствующих эстетов символизма, часто любивших заигрывать с трагическими обстоятельствами. Настойчивые гуманистические искания привели художника к созданию оригинальной утопии, названной им – «Мировый расцвет», обстоятельный разбор которой нас ждет в самом скором времени.

Сокровенные мечтания Павла Филонова об исходе из мрачного подземелья мировой неустроенности вылились на практике в создание серии из трех произведений, овеянных светлым романтическим пафосом преодоления всех бедствий и невзгод, благодаря прибытию к берегу благодатной страны, благоухающей изобильными садами и населенной счастливыми жителями. Ими стали – монументальная акварель «Корабли», которая была начата в 1912 году, а доработана в 1918-м, картина «Композиция. Корабли» 1913 года и живописная работа (маслом на бумаге) под названием «Рыбацкая шхуна», законченная в следующем году. Перечисленные произведения символически связаны с изобразительной метафорой парусника, воплотившей идею перехода из одного мира, исковерканного угнетением, враждой и духовным падением, в другой, существующий по законам добра и справедливости. Как здесь не вспомнить Александра Грина с его «Воздушным кораблем», появившимся в 1909 году, в период увлечения романтической концепцией сильной личности, и знаменитым романом «Алые паруса», написанным в самом начале двадцатых, когда писателем завладел оптимистический взгляд на мировые судьбы, несмотря на всю трагическую обстановку той страшной поры. Датировки говорят о том, что живописец и литератор приблизительно в одно и то же время были озабочены сходными по своей социальной направленности помыслами.

Аллегорически многосложные изобразительные композиции художник складывает из целого набора знаковых идеограмм, призванных образно раскрыть надежды автора на лучшее будущее. В акварели «Корабли» главное место отводится парусникам, пришвартованным к высокому берегу. Его скалистые уступы, сплошь заросшие густой экзотической растительностью и гигантскими кустами роз, сказочно мерцающая разноцветными гранями, по намерениям автора должны вызвать у зрителя представление о райских кущах. Приподнятое мажорное настроение крупноформатного графического листа колористически поддержано высветленными акварельными красками. В живописном произведении с подвешенным на мачте обнаженным мужчиной, как бы повторившим голгофское распятие, скорбной интонации вновь противостоят тугие паруса, распахнутые словно победные знамена. А в «Рыбацкой шхуне», выполненной уже в полуабстрактной манере, снова появляется изобразительный мотив рыб, как и положено у Филонова, знаменующий утверждающую приподнятость произведения.

Станковая по формату акварель под названием «Садовник», выполненная в те же годы, примыкает к серии с парусными кораблями. Благоухая огромными соцветиями роз, она претворяет образ садовода в символ человека, занятого нужным трудом на пользу общества. Холст «Трое за столом» (1914–1915), где перед героями установлены вазы с роскошными букетами все тех же роз, объединяет в своей изобразительной иконографии мотив Троицы с мотивом процветающего сада будущей изобильной жизни без горестей и тревог, тем самым в какой-то мере сакрализуя авторские мечтания о новом веке. В том же сакральном ключе взята тема шествия к счастливой эре в картине маслом «Бегство в Египет», как бы замыкающей серию. Принадлежит переходному периоду творчества (выполнена в 1918 году), она неожиданным образом, на языке евангельского повествования воплощает авторскую идею спасения от апокалиптической катастрофы. Потому-то имевший принципиальное значение для Филонова предваряющий живописную композицию рисунок и помещается им на обложку поэмы собственного сочинения «Пропевень о проросли мировой», изданной в издательстве «Мировый расцвет» в 1915 году.

Дополнительный смысловой оттенок теме спасения придадут две аллегорические композиции небольших размеров, законченные в 1913 году и названные «Запад и Восток», «Восток и Запад». Их персонажи, в первом случае олицетворяющие европейское гражданское население, а во втором – экзотичных царственных особ, как бы направляются на встречу друг другу, погрузившись на суда. В этом видится следование заветам Вл. Соловьева воссоединить «европейскую логическую форму с духовным содержанием восточных мистиков», «преодолеть вражду между Востоком и Западом»¹⁴. Вслед за философом художник провозглашает в своем манифесте «Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков “Сделанные картины”»: «Мы не делим мира на два уезда – Восток и Запад...»¹⁵. Думается, в той же идейной позиции была задумана композиция «Волхвы», созданная в 1914 году. Запечатленные в ней облики статуарно восседающих на конях восточных мудрецов, ведомых вифлеемской звездой, призваны знаменовать собой личностное накопление драгоценного интеллектуального багажа.

До сих пор мы рассматривали тематические циклы, в которых не был социально конкретизирован тип героя-спасителя, ибо ссылки на евангельские, иконописные и экзотические персонажи, как очевидно, были сугубо символическими, образно выражавшими идеологическую программу автора. Между тем в своих чаяниях Павел Филонов был весьма далек от сентиментального гоголевского Манилова, обуреваемого несбыточными фантазиями. Размышлявший о судьбах человечества художник всем сердцем жаждал практического осуществления своих гуманистических устремлений. На кого же пал его выбор в столь непростом деле всеобщего жизнеобустройства? На этот вопрос со всей

однозначностью дают ответ два программных произведения, холсты «Крестьянская семья» и «Коровницы», созданные в 1914 году. Их появление, безусловно, свидетельствует о политическом влиянии на художника революционной идеологии народничества, возрожденной, в частности, эсерами, видевшими в аграрной России единственную революционную силу, способную поднять народный бунт в крестьянских массах. Не исключено, что выбору социально-политической ориентации способствовало и происхождение Филонова, о котором говорилось выше. В жизни крестьян в ранние годы он видел подлинную альтернативу городской жизни. Крестьянский быт, накрепко связанный сельскохозяйственными работами с годичным циклом смены сезонов, в свою очередь включенным в глобальный вселенский кругооборот, органично вливается в общую космогонию. Повседневные деревенские заботы, соединяющие человека с природой, заставляют мыслить широкими созидательными категориями, нацеленными на воспроизводство, а не на разрушение.

Подстать жизнеутверждающему пафосу композиций и пластическое их решение. Выразительная конструкция этих двух шедевров живописи настолько целостна, формы столь монументальны, а общая цветовая раскладка так пронзительна по своей насыщенности, что они больше похожи на мозаичные панно. Две фигуры крестьянских женщин, замкнутые вместе с сельским антуражем в единую группу, отгеснили на самую периферию изобразительной плоскости все городские строения. В «Коровницах» деревенский уклад как бы доминирует в мировом пространстве, служит его жизнеустроительным фундаментом. Оттого и обе героини походят в своей скульптурной стати на устойчивые кариатиды. На крестьянском труде все мироздание незбылемо покоится, как на трех китах. Художник сумел перевоплотить повседневное деревенское занятие в некое значимое событие, наделенное библейской значимостью.

С еще большей выразительной силой этот возвышенный образный посыл воплощен в «Крестьянской семье». Здесь он получился до такой степени захватывающим, что даже позже спровоцировал исследователей присвоить картине дополнительное название – «Святое семейство»¹⁶. Хотя это и противоречило каталожным перечням, составленным самим автором и его ближайшими родственниками. Между тем перед нами на полотне представлена именно крестьянская семья, а не персонажи евангельских книг, если последовательно исходить из индивидуальной мировоззренческой установки самого автора, о которой достаточно было сказано на протяжении всего предыдущего изложения. При этом все три героя картины – мужчина с большими рабочими руками плотника или каменщика, женщина, по-матерински нежно держащая младенца, который раскинул ручки крестом, домашние животные, изображенные в содружестве с феерической растительностью, –

не исключают иносказательной аллюзии и на Святое Семейство, и на райский сад. Спрашивается, разве могли для художника, еще отчасти принадлежавшего старому времени и потому подвластного вкусам предшествующей культуры, найтись другие литературные примеры, сравнимые по своей содержательной наполненности с избранными, вдобавок понятными всем без исключения, пребывающим в зоне господства христианских ценностей? Как здесь не сослаться на великолепную фреску с изображением Адама и Евы в Раю, созданную в технике гризайля Федором Бруни на аттике главного нефа Исаакиевского собора, дабы напомнить о светлом райском существовании людей, некогда переживших Золотой век. Будучи учеником Академии, Филонов конечно же, не мог пройти мимо этой замечательной по своим профессиональным достоинствам фресковой композиции, исполненной к тому же бывшим ее ректором. Правда, у мастера XX века образ всеобщего благоденствия получил подобающее воплощение в необычной экспрессии мерцающего рубиновыми отливами колорита, застывшего на холсте в смальтовый сплав.

К двум программным произведениям на крестьянскую тему примыкает холст 1918 года «Волы» с живописной зарисовкой сцены крестьянского быта, поднятой на уровень символического обобщения четким распределением всех персонажей, рубленой моделировкой предметных объемов и высветленным колоритом. «Волам» предшествует графический лист «Дворники», трактующий образы переселенцев из деревни, по-дружески чаевничающих у самовара, в лирическом и даже несколько сентиментальном ключе. В чем, несомненно, сказались душевные симпатии автора к своим героям, сохранившим нормы человеческого общежития и в городских условиях. Тема трудового человека, вышедшего из деревенской среды, продолжена в двух картинных акварелях, выполненных в 1915–1916 годах в трудоемкой смешанной технике и названных указующе: «Ломовые» – первая и «Рабочие» – вторая. Образ человека, выполняющего тяжелую физическую работу, еще никогда в истории пластических искусств не получал столь монументальной трактовки (даже если мы вспомним произведения на соответствующие темы, созданные такими выдающимися мастерами, как Ф. Гойя, Г. Курбе или М. Минье). Под кистью Филонова занятые работой люди буквально перевоплощаются в древнеегипетские статуи, высеченные из дерева твердой породы и наделенные какой-то внечеловеческой интеллектуальной и материальной силой. Это видно и по их скульптурной стати, и по богатырскому сложению, и по той сноровке, с какой они выполняют привычные операции. Впечатлению мощи способствует общий строй композиций, сходный по своей формальной структуре с гигантскими наскальными барельефами древних культур.

Нужно сказать, что в своем обращении к крестьянской тематике Филонов был не одинок среди соратников по авангардному движе-

нию. В первую очередь вспоминаются имена Наталии Гончаровой и Казимира Малевича. Они несколькими годами ранее даже трудились над сериями работ, посвященных сельской жизни. Правда, вся разница подходов заключалась в том, что, несмотря на значительную долю кубистической обобщенности, у двух этих мастеров тема решалась скорее в жанровом ключе, тогда как у Филонова образы крестьян, наделенные высоким философским содержанием, предстали в сугубо символическом облики.

В ходе нашего исследования мы, наконец, подошли к циклу произведений, которые категорически отличаются по своей образной типологии почти от всех тех, какие нам удалось рассмотреть до сих пор. Это их принципиальное отличие заключается в радикальной замене фигуративного метода исполнения методом абстрактным или беспредметным, позволявшим молодому художнику войти в русло эстетических потребностей новейшего авангардного искусства. И более того, максимально приблизиться к биологической органичности, получившей завершённую редакцию уже в следующем периоде. В интересующую нас серию входят холсты – «Германская война», «Композиция. Ввод в мировой расцвет», «Цветы мирового расцвета», «Две девочки. Белая картина», «Композиция. Лица». Заметим, все пять выполнены в технике масла приблизительно в один и тот же срок – между 1914 и 1916 годами, что свидетельствует о безусловном смысловом и формальном единстве данной серии. Мало того, две из перечисленных работ включили в свои надписи название программной декларации, главного теоретического труда Павла Филонова, получившего девиз «Мировый расцвет». Поэтому весь цикл мы можем рассматривать и как альтернативу сериям, рассмотренным ранее, и как объединяющий итог, правда, уже далеко вышедший за рамки их идеологического поля благодаря своей вселенской ориентации, сконцентрированно выразившей в художественной практике учение новой метафизики.

В картине из собрания Третьяковской галереи «Композиция. Ввод в мировой расцвет», действительно проникнутой каким-то метафизическим воздействием, мировое пространство впервые открылось Филонову как неразрывное космическое целое. Для автора магия космоса пряталась в уникальной способности к собиранию, достижению всеобщего единения. Вот почему бесчисленные космические первоэлементы кристаллизуются на полотне в символические соцветия роз. Великий космос – такая система координат, в центре которой находится внутренний импульс притяжения, непобедимая объединительная сила. Тяготение уравнивает разнонаправленные энергии, и Вселенная не распадается, но остается устойчивым в своей целостности организмом. Собирательный принцип выражен в картине голубым треугольником, расположенным в средокрестии живописной композиции, поделенной вертикальной и горизонтальной осями на четыре равных квадрата.

Смысл образовавшихся секторов, вытекающий из общей концепции произведения, противоположен тому, какой вкладывал К. Малевич в свой «Черный квадрат». У основоположника супрематизма провозглашается финал и распад старого мира, его завершение и «закрытие»; у создателя аналитического искусства начинается поиск цементирующего механизма и нового единства. В условии органического синтеза, на коем держится мировое пространство, Филонов и обнаруживал весь «сакральный» смысл космической бездны, ее метафизическое таинство. Натурфилософия живописца закрепила в эквивалентной пластической структурности. Глядя на творение мастера, мы даже можем подумать, что соловьевская концепция всеединства нашла свое адекватное образное воплощение.

В «Цветах мирового расцвета» пронизанный соединительными энергиями космос охвачен чудесным прорастанием цветов запредельной красоты, раскрывших свои соцветия россыпями драгоценных минералов. Теперь мысленному взору художнику весь космос представляется чем-то вроде необъятного райского сада. Даже в том случае, когда Филонов хочет показать крушение всеединства, низложение великой Софии, как это происходит в «Германской войне», идея целостности мироздания сохраняет свою позицию. Тем и вызывает интерес картина на батальную тематику. Сторонник авангардных экспериментов возвращается в ней к той трактовке мотива, какая была присуща старым мастерам. Ибо он тяготеет к показу не разобщенности или распада материальных фрагментов, чего следовало бы ожидать в данном случае, а, напротив, к демонстрации их взаимообусловленности, притяжения к общему. В это целостное единство, расцветшее райским изобилием, художник и пытается вписать человека в картину «Композиция. Лица». Иначе невозможно расценивать сюжетную компоновку, где человеческие фигуры и отдельные части тела в виде рук и ног буквально врастают в окружающую их космическую среду. Этому впечатлению служит прием их структурной дифференциации, идентичной той, какой подвергнуто само пространственное окружение.

«Сакральным» вариантом «Лиц» условно можно было бы определить холст «Две девочки. Белая картина» (хотя принятое в литературе название, скорее всего, ошибочный результат путаницы, поскольку совершенно не соответствует тому, что в действительности изображено). Если повнимательнее присмотреться к верхней зоне левой половины холста, то там мы обнаружим мужской профиль с бородой, похожий на иконописный лик, проступающий из абстрактной мозаики фона. А в правой половине угадывается нечто, вызывающее ассоциации с мотивом всадника. Эти приметы и заставляют предположить, что Филонов задумал сообщить своему новому космосу некий возвышенный порядок, соответствующий той высокой объединительной роли, какая теперь отводится им мировому пространству. Недаром произведению

было присвоено второе наименование – «Белая картина», нужно полагать, прямо указанное преобладанием в живописной палитре холста белого, наполнившего его глубину световым потоком, всегда означавшим в христианской традиции сакральное.

При создании всех этих работ художник впервые применил совершенно новую, не известную до него стилевую тактику, которую сам назвал «аналитической». Оригинальная образная манера проросла в его живописи на почве футуризма как весьма самобытная версия позднего или «синтетического кубизма».

Творческая деятельность Павла Филонова в этот период отмечена еще одним событием, не имевшим аналогов в мировом искусстве, от древнего и вплоть до авангардного. Речь идет об участии художника в 1919 году на 1-й Государственной свободной выставке произведений искусства в Зимнем дворце (переименованном тогда во Дворец искусств), где он выставил произведения, собранные в цикл под названием «Ввод в Мировой расцвет». Уникальным является тот факт, что художник в экспозиции впервые объединил работы, входившие в разные по своим идейным установкам и формальным приемам серии, которые изначально не предполагалось совместно группировать тем или другим способом под одним названием. Недаром демонстрация представленных таким образом творений произвела неизгладимое впечатление на писателя и теоретика литературы Виктора Шкловского.

Разумеется, исследователи художественного пути Филонова также не могли пройти мимо столь необычного и парадоксального случая. Правда, одни из них высказались с этому поводу ошибочные суждения. Так, невозможно согласиться с мнением Д. Боулта и Н. Мислер, предложивших рассматривать «Мировой расцвет» как «обозначение органического развития отдельной художественной темы»¹⁷. Подобная трактовка представляется слишком узкой для филоновского суперпроекта. Другие – Е.Ф. Ковтун и Г.Ю. Ершов, подошли ближе к истине. В частности, Ковтун верно характеризовал «Мировой расцвет» как «социально-художественную утопию о братской, справедливой жизни людей на Земле»¹⁸. А Ершов больше увлекся изучением теоретического наследия художника. Но и они высказали слишком общие суждения, не позволяющие прояснить конкретный смысл предпринятого Филоновым выступления. Особенно скрупулезно изучением состава и анализом идеологического наполнения выставочного цикла занималась И.А. Пронина¹⁹. Ее заслуги в деле распознавания истории его возникновения и содержательной роли в творческом развитии мастера трудно переоценить. Однако, правильно указав на некий глобальный смысл комплекса, который должен был придать всем включенным в него произведениям несвойственный им изначально смысловой масштаб, Пронина, к сожалению, так и не смогла выйти на сколько-нибудь ясное толкование самого этого смысла.

Думается, безошибочным будет еще раз обратиться к последовательному анализу основополагающей теоретической работы Павла Филонова «Декларация “Мирового расцвета”».

«Декларация» была опубликована в журнале «Жизнь искусства» только в 1923 году, но совершенно очевидно, что ее основные концептуальные положения обдумывались еще задолго до публикации, о чем свидетельствуют соответствующие названия картин, созданных в 1914–1915 годах, а также выставочный проект 1919 года. Потому и вполне закономерно искать сверхсмысл первого периода творчества именно в теоретических положениях «Декларации». В комментариях к ней часто постулируется «мессианское» значение данной теоретической манифестации художника. При этом не поясняется, что следует конкретно понимать под выдвинутым лозунгом, как расшифровывать мессианский пафос «Декларации». Пытаясь уточнить суть проблемы, И.А. Пронина в обстоятельном биографическом очерке жизни художника справедливо проводит положение о том, что рассматривать взятый девиз в однозначном плане, как отклик на революционные события октября 1917 года, было бы опрометчивым. Ведь картины «Композиция. Ввод в мировой расцвет» и «Цветы мирового расцвета» были созданы за несколько лет до октябрьского переворота²⁰. И, следовательно, концепция или ее предварительный вариант не были прямо спровоцированы ходом революционных событий и сложились в сознании художника автономно, без влияния радикальных политических перемен. Вот почему в прямолинейном лозунге «Декларации»: «Я художник мирового расцвета – следовательно, пролетарий»²¹ – действительно не следует видеть лишь одну политическую направляющую, вероятно, появившуюся позже, после установления в стране советской власти.

И все-таки, что же было положено в автором в концептуальную основу «Декларации “Мирового расцвета”», какая авторская доктрина, мировоззренческая или эстетическая позиция – или обе сразу? В самом деле, если даже и позволительно говорить о ее мессианском заделе, как отмечается исследователями, то все равно невозможно допустить относительно одного из лидеров мирового авангарда возвращение к религиозно-теократической концепции XV века, провозгласившей Москву Третьим Римом, или к ее расширенной версии, национальному мессианству века XVII. В данной ситуации, очевидно, наиболее подходящее решение – искать смысловое ядро теории «Мирового расцвета» в свободном сознании самого художника, укорененном в зарождающемся мышлении новой эпохи. Это и означает не что иное, как самое пристальное и вдумчивое прочтение аутентичного текста «Декларации», глубокое погружение в мысли, изложенные в ней автором. Хотя следует признать, дело это весьма и весьма непростое в силу специфики заумного языка интересующего нас литературного произведения, к тому же изобилующего фразеологизмами. Быть может, по этой причине так

никому и не удалось добыть в нем необходимых для объективного понимания концептуальных посылок художника.

Итак, если действительно внимательно вчитаться в текст «Декларации», то окажется, что ее ведущая тема – подробный разбор двух видовых понятий искусства: «реализма» и «натурализма». Именно указанное противопоставление, каким бы странным оно не показалось на первый взгляд, собственно и закладывается идейной базой авторской концепции «Мирового расцвета». Под «реализмом» Филонов понимает наблюдение, а затем претворение в художественном образе «схоластического отвлечения от предмета (объекта)», всего лишь двух его «предикатов», то есть воплощение в творении искусства одной внешней, видимой стороны воспроизводимой природы, что и позволило Филонову фактически отождествить таких диаметрально противоположных по эстетическим пристрастиям и творческим методам художников, как, например, Е. Чепцов и К. Малевич, П. Пикассо и Ж.О. Энгр, М. Матюшин и К. Петров-Водкин. Приверженных, по его мнению, узкому, всего лишь двусложному взгляду на объекты художественной интерпретации. Такому поверхностному взгляду на предметный ассортимент мирового окружения решительно противопоставляется «натурализм» – обобщающая тактика переработки в художественном образе бесчисленного количества «видимых или невидимых явлений», запечатлеваемых вещей, а также их тесного взаимодействия с окружающей средой, их взаимовлияний. Заметим, описанный метод Филонов считает единственно «научным», «аналитическим», подлинно исследовательским методом или «органической эстетикой».

Вот эту натуралистическую методологию, истолкованную подобным образом, он тесно связывает с революционным переворотом в «психологии художника», внедрившим «дух мастера в материал объекта»²², то есть присвоившим само мышление художника многообразному набору материальных свойств предмета изображения. Два последних положения собственно и являются ключом к разгадке гиперсмысла, заложенного в словосочетание «Мировый расцвет», раскрывают феноменологическую сущность филоновского принципа. Ибо программное выражение означает не что иное, как встроенность художественного сознания в мировые структуры, в бесконечные сплетения элементов вездесущей материи. Между тем, как раз в этом месте может возникнуть вопрос, причем же здесь мир, когда речь идет всего лишь о человеческом сознании? Но как только мы вспомним, что по учению феноменологической школы мир вне сознания не существует, так сразу же поставленный вопрос снимется сам собой. Недаром Филонов, как отмечалось выше, так любил цитировать Шопенгауэра, предложившего в своем главном трактате философский тезис о невозможности наличного присутствия мира без рефлексивных представлений мышления – метафизическую установку, которая была подхвачена его

последователем Ницше в определяющем труде «Так говорил Заратустра», а вслед за ним В. Дильтеем, А. Бергсоном, Э. Гуссерлем, М. Хайдеггером, Ж. Делезом и другими представителями философии жизни, экзистенциализма, структурализма и постструктурализма, короче говоря, практически всей новой и новейшей философской традицией. Вот как пишет И. Иоффе об этом примате интеллекта над видимой реальностью, анализируя творчество Филонова в своей «Синтетической истории искусства»: «Картина в целом дает напряженный интегрированный образ многих элементов, как они складываются в интеллекте в результате долгих анализов и синтезов. Эмоционализм остается внутренней окраской, тоном этого преображенного интеллектом мира. Самая скованность форм и разворотов пространства служит этой внутренней напряженности, передаче интенсивных зарядов энергии, психологической и интеллектуальной, которой полны каждый элемент и картина в целом»²³. Исследователь обоснованно относит искусство художника к линии «психического функционализма» или экспрессионизма и сюрреализма, понимая под этими определениями «стремление осознать подсознательное, уловить внутренний механизм стимулов к действию», «утверждение интуитивного познания, познание первичными психическими силами силы мира, минуя вторичный разум... зависимость индивидуальной психики от космических основ жизни, коренных начал органического бытия»²⁴.

Иоффе первым относит филоновское творчество к сюрреалистической ветви, он же первым развернуто аргументирует главную черту художественного мировоззрения мастера – установку на впаивание сознания творца не только в частные проявления видимой реальности, но и в глобальные процессы. Мир, насквозь проникнутый лучами высшей интеллектуальной деятельности, получает единственную возможность проявить себя, как бы просиять или процвести – исключительно в световом потоке человеческого разума. Это его прорастание, явление из тьмы неведения Павел Филонов и назвал «Мировым расцветом». Стало быть, «Мировый расцвет» нельзя охарактеризовать иначе, как феномен новой или экзистенциальной мистики. Введенное художником понятие сопрягается с экзистенциальной и по сути такой же неомистической формулой «бытия-в-мире», выведенной учеником Гуссерля Хайдеггером в трактате «Бытие и время». Хайдеггер вслед за своим учителем также отстаивал изначальную принадлежность человека миру. При этом высшую ступень человеческого присутствия, названную «наличностью», он считал теоретическим знанием о мире. Повторим еще раз высказывание самого Филонова: «Я называю свой принцип натуралистическим за его чисто научный метод мыслить об объекте, адекватно исчерпывающе провидеть, интуировать до под-и-сверх сознательных учетов все его предикаты, выявлять объект в разрешении адекватно восприятию». Не лишне будет подчеркнуть, что

приведенный пассаж следует сразу же за провозглашением себя художником «Мирового расцвета».

Из всего, что было сказано о центральной идее «Декларации», логически вытекает и второе ее важнейшее положение: деятельность самого интеллекта, работа глубинной психики человека возможны только благодаря реальному присутствию объекта их приложения. Та же мысль проводится и в интенциональном принципе Гуссерля. В открытой художником взаимной обусловленности двух полюсов бытия – субъективного и объективного – как раз и заключается поистине вселенский универсализм филоновского мировидения, наделяющего субъективное объективными, а объективное – субъективными качествами. Отчего вся мировая архитектоника и выглядит в произведениях следующего зрелого периода исполненной живительными духовными эманациями, распространяющими мощные энергетические потоки по всем направлениям Вселенной.

Что же касается провозглашения себя «пролетарием» в пандан к «Мировому расцвету», то после выяснения сути данного словосочетания появляется настоящая возможность ближе подойти к тому, что подразумевал под этим автоопределением сам художник. Вполне логично допустить, что, соединяя концептуальный девиз «Декларации» и слово «пролетарий» посредством тире, Филонов предполагал их смысловое отождествление. Иначе говоря, пролетарский статус не мыслился художником без мирового расцвета, под которым, как мы уяснили, подразумевается встроенность художественного сознания в мировые структуры. Отглагольное существительное «встроенность» задает процессуальность сцепке субъект-объект, то есть раскрывает деятельный или трудовой характер филоновской художественной программы. Всем очевидно, что без направленной и упорной деятельности человека и в особенности художника-творца ни о каком глубинном вращении интеллекта в наблюдаемую действительность не может идти и речи. В осмыслении этой активной функции художественной практики Филонов в какой-то мере поддается влиянию пролеткультовской идеологии. Правда, с той принципиальной разницей, что трактует ее не в производственном духе конструктивистов, которые выступали за уподобление художника в пролетарскую эпоху инженеру-конструктору с тем, чтобы он сделался подлинным пролетарием, а в своем собственном, гносеологическом понимании, перекладывая пролетарскую роль с физической и механической деятельности на умственную. Пролетарий в понимании Филонова – это прежде всего человек интеллектуальных возможностей. Таким образом, в определение «пролетарий» художник вкладывает не столько политический, сколько философски-гносеологический смысл. Приведем цитату, являющуюся примером проявления определенной симпатии к известному революционному объединению: «...петроградская группа Пролеткульт, как чисто классовая пролетар-

ская группа лучших мастеров пролетарского сюжета, базируется на положениях русского левого искусства...»²⁵.

Феноменология «Мирового расцвета» органично вписывается Фионовым в эсхатологию. И действительно, о каком возрождении мира, его расцвете, можно говорить, если тому не предшествует мысль о падении, или увядании, воплощенная с невиданной художественной пронзительностью в апокалиптическом цикле? Поэтому в экспозиционную серию «Ввод в Мировой расцвет» и были включены как произведения, позиционирующие изнанку бытия, так и работы утверждающего пафоса. И.В. Пронина, по итогам кропотливых изысканий, назвала 22 творения²⁶. Мы перечислим только основные. Это – «Пир королей», «Масленица», «Крестьянская семья», «Коровницы», «Композиция. Корабли», «Перерождение человека», «Трое за столом», «Германская война», «Композиция. Ввод в мировой расцвет», «Цветы мирового расцвета», «Две девочки. Белая картина», «Композиция. Лица», «Цветы и люди. Ввод в мировой расцвет», «Победитель города», «Ломовые», «Без названия. Георгий Победоносец», «Рабочие», «Мать». Именно эсхатологический трагизм первого периода, размышления художника о таких метафизических категориях, как «жизнь» и «смерть», о судьбе мира и позволили объединить в единый цикл, казалось бы, столь несхожие по сюжетам и стилевому исполнению работы.

Уяснение побудительных мотивов делает понятным сопряжение двух различных тематических планов – эсхатологического и феноменологического, соединение в одну серию самостоятельных произведений. Тем самым снимается ряд вопросительных знаков и недоумений по поводу данного решения. А главное – делается прозрачным сам концепт экспозиционного цикла, придавший всем включенным в него композициям новый смысл, изначально не предусмотренный автором, сообщивший тот умоглядный масштаб, который расширил их идеологему до подлинно метафизических высот. Разумеется, в этот старый термин вкладывалось принципиально новое мировоззренческое содержание. Сущность обогащения состояла в том, что произведения на религиозные и аллегорико-символические сюжеты, как бы еще принадлежавшие старой школе, получали в руках художника новаторскую феноменологическую окраску, а композиции, выполненные в передовой абстрактной манере, напротив, насыщались высоким духом великих образцов искусства ушедших эпох, проникнутых идейными порывами к сферам горнего.

«Мировой расцвет», или встроенность человеческого сознания в мир, способствующая обретению безграничных интеллектуальных и созидательных возможностей, Павел Филонов видит как полное раскрепощение личности и труда, соответствующее последней стадии социализма. «Конечная фаза социализма, т. е. абсолютно раскрепощенный от каких бы то ни было гнетов, познающий творческий интеллект

как единица организованного мирового коллектива подобных же интеллектов, знающих высшую этику, во имя чего пролетариат и ведет ныне борьбу, во имя чего и художник ныне же должен действовать», – декларирует он²⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Павел Филонов: реальность и мифы / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. Правовой Л.Л. М., 2008. С. 31.
- 2 Там же. С. 31–32.
- 3 Там же. С. 32.
- 4 Галактионов А.А., Никандров П.Ф. Русская философия IX–XIX вв. Л., 1989. С. 550.
- 5 См.: Кельнер Ф. Леонардо да Винчи. 1452–1519. Полное собрание живописи и графики. М.: TASCHEN/АРТ-РОДНИК, 2009.
- 6 Подробнее см.: Махов Н.М. Скульптура А.С. Голубкиной. Онтология и мистика художественного метода. М., 2000.
- 7 Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 133.
- 8 Там же.
- 9 Подробнее см.: Махов Н.М. Формула Филонова // Собрание. 2009. № 1; Махов Н.М. Искусство после обряда. Духовная энтропия и трагическая природа художественного дискурса. М., 2010.
- 10 Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2-х томах. Т. 2. М., 2006. С. 131.
- 11 Там же. С. 134.
- 12 Там же. С. 96.
- 13 Масонство в его прошлом и настоящем. Репринтное воспроизведение издания 1914 года. Т. 1. М., 1991. С. 167–168.
- 14 Галактионов А.А., Никандров П.Ф. Указ. соч. С. 548.
- 15 Филонов. Художник... Т. 2. С. 85.
- 16 См.: Павел Николаевич Филонов. Каталог выставки / Авт. ст. Е.Ф. Ковтун. Л., 1988.
- 17 Цит. по: Символизм в авангарде / Отв. ред., сост. Г.Ф. Коваленко. М., 2003. С. 211.
- 18 Филонов. Художник... Т. 2. С. 38.
- 19 Пронина И.А. В поисках символа. «Мировый расцвет» П.Н. Филонова // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 210–223.
- 20 См.: Пронина И.А. Жизнеописание Павла Филонова // Филонов. Художник... Т. 2. С. 13–67.
- 21 Филонов. Художник... Т. 2. С. 90.
- 22 Там же. С. 89.
- 23 Иоффе И. Избранное. Часть 1. Синтетическая история искусства. М., 2010. С. 525.
- 24 Там же. С. 498, 501.
- 25 Филонов. Художник... Т. 2. С. 92.
- 26 См.: Пронина И.А. Жизнеописание...
- 27 Филонов. Художник... Т. 2. С. 131.