ЗАВЕТЫ ПАВЛА ФИЛОНОВА

В раннем своем романе «Художник неизвестен» (1931) Вениамин Каверин поведал непростую историю молодого художника, мучительно ищущего свое место в новой послереволюционной жизни. Бытовые перипетии и личные трагедии накладываются на общую драму русского художественного авангарда, взметнувшегося в те годы стремительным взлетом и так до конца и не понятого. В главном герое романа находили черты ярких творцов этой уникальной поры в художественной жизни России – Велимира Хлебникова, Николая Заболоцкого. Называли среди прототипов и имя Павла Филонова, живописца и графика, главы нового направления аналитического искусства, особого варианта авангардизма в изобразительном искусстве. Он был так же не приспособлен к практической жизни, как и каверинский Архимедов, был таким же бессребреником, так же ненавидел все уродливое и глупое, во всем искал необычное, так же преодолевал себя, беззаветно служа своей идее. В конце романа, спустя некоторое время после гибели возлюбленной Архимедова, появляется живописный шедевр, изображающий погибшую девушку. Читатель понимает, кто ее автор, но под картиной подпись – «художник неизвестен».

Павла Филонова называют самым неразгаданным художником русского авангарда. Смешение высокого, Вселенского, по сути, строя с мелочами и подробностями жизни. Россыпь беспредметных, фигуративных форм, за которой вдруг угадывается нечто целое, при этом необыкновенно важное. Постоянное стремление осмыслить и проанализировать окружающую жизнь, отобразить не поверхность, а суть явлений. Отсюда все эти вопрошающие взгляды людей и животных на его картинах, ощущение смотрящих прямо в тебя лиц.

Именно Филонов, вместе с Александром Родченко и Лазарем Лисицким, больше всех повлиял на становление западного авангарда, оказал заметное влияние на творческие умонастроения многих художников и дизайнеров новейшего времени. Подтверждение этому можно найти в ставшем таким актуальным в последние годы искусстве выставочного плаката.

«Ленинградские» воспоминания старой горьковчанки Розалии Марковны Резниковой-Кузнецовой, публикуемые здесь ее дочерью, приоткрывают атмосферу самых ярких лет художественной жизни Петрограда-Ленинграда 1920-х годов. Будучи студенткой Ленинградского художественно-педагогического техникума, она была в самой гуще выставочных событий, вернисажей, диспутов, вечеров в Доме печати на Невском. Взволнованные и непосредственные её впечатления, зафиксированные ею моменты общения с великими художниками, дружеское знакомство с некоторыми из них, в первую очередь с Павлом Николаевичем Филоновым, конспекты его лекций о новом искусстве –  
 все это в какой-то степени приоткрывает атмосферу той загадочной эпохи.

*Валерия БЕЛОНОГОВА, кандидат филологических наук*

Автор предлагаемых вниманию читателя воспоминаний о «филоновском» Ленинграде 20-х годов прошлого века, – моя мама Розалия Марковна Резникова-Кузнецова (1902–1984). Село, в котором прошло её детство, до революции носило тёплое имя Солнцевка (Сонцовка, Сонцiвка) Бахмутского уезда Екатеринославской губернии. Советская власть была установлена там в 1918-м. С тех пор это село Красное Красноармейского района Донецкой области.

Окончить Киевскую гимназию и художественную школу она не успела, помешала революция. Ленинградский художественно-педагогический техникум тоже пришлось оставить, надо было зарабатывать. В первую пятилетку она работала переводчиком, затем секретарём по иностранной документации на строительстве консервного завода «Гигант» в станице Крымской Северо-Кавказского края.

Города Одесса, Сочи, Туапсе, Гороховец, куда заносила её и её мужа судьба, с его прекрасной архитектурой, и, наконец, город Горький – всё запечатлено её точной рукой в рисунках и набросках. В Горький наша семья приехала после войны. Отец работал механиком на волжских судах. Мама растила детей, занималась общественной работой. Она всегда активно участвовала в газетных и журнальных дискуссиях, печаталась в периодике. Ее хорошо знали в медицинской среде города как опытного и добросовестного переводчика.

Большую часть своей жизни мама прожила в Горьком. Но всегда существовал в её жизни Ленинград, где прошли недолгие, но такие насыщенные молодые годы, где жила лучшая подруга – Вера Владимировна Милютина. В семейном архиве сохранились многочисленные письма Веры Владимировны. Она из тех шести художников, которые все блокадные, все военные годы работали в Ленинграде под руководством прекрасного пейзажиста Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой. Стараниями Веры Владимировны Милютиной сохранены и «устроены» в ЦГАЛИ СПБ (Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга) многие бесценные реликвии из частных коллекций, в том числе и мамины конспекты лекций Павла Филонова, которые вместе с личными впечатлениями послужили основой этих воспоминаний.

*Жанна КУЗНЕЦОВА, ветеран «Радио России», заслуженный работник культуры*

Старое письмо

Передо мной старое, пожелтевшее, ломкое от времени письмо, написанное мною в апреле 1927 года, в Ленинграде. Оно продиктовано молодой впечатлительностью, не блещет эпистолярными красотами, но лучше любых воспоминаний переносит нас непосредственно в те далёкие дни, в Дом печати, на выставку картин школы Филонова. Привожу письмо почти целиком.

«...Пошла на выставку школы Филонова, которую осматривала с большим интересом. Затем познакомилась с самим Филоновым, и он мне и ещё нескольким людям объяснял подробно свои воззрения и способы работы. Филонов производит необыкновенно хорошее впечатление – простое и искреннее. Одет он бедно и просто, курит махорку. Со всеми ровен и спокойно приветлив. Лицо у него худое, без особой красоты, но приятное, внушающее доверие. Объясняет хорошо и жизненно, но даром слова не обладает. Главное в нём – чувствуешь, что этот человек искренне любит и знает своё дело и что он умён.

Вот кое-что из его «заветов». Работая в его плане, не надо быть подготовленным никакой школой – чем свежее работающий, тем лучше. И, пожалуй, главное – это глубокое изучение, исследовательский подход с самого начала, СДЕЛАННОСТЬ: картину не строят с какой-то общей, с начала намеченной композиции. Например, ты решил изобразить старика, сидящего в комнате. Если ты начнёшь, как начинают обыкновенно, разметив на полотне или другом материале и положение старика, и всё его окружение, то ты впоследствии будешь связан своей собственной разметкой. Работа сведётся к сухой и скучной, сравнительно – к разработке намеченного и уже заранее строго задуманного и представленного. Филонов говорил: начинать надо с чего угодно, хотя бы с глаза старика, не зная даже, скажем, анатомии. Если ты вырисуешь сперва зрачок, не как-нибудь схематично – кружок и точка, а так, как составлен сам зрачок в мельчайших своих подробностях. К нему пристраиваешь (но опять-таки, не как-нибудь, а крепко, обдуманно) прослеженное либо в натуре, либо в памяти –   
белок, веки, затем уже, естественно, по получившемуся положению – нос и другой глаз, уши и т. д., всю фигуру.

Всё вытекает ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНО, логично, исследовательски.

Затем изображаешь предметы, пол, окно и то, что в нём видно, и окурок на полу, и всё, что тебе хочется, всё с одинаковым вниманием, изучением, напряжением, всё с одинаковой добросовестностью. Например, на одной картине на выставке изображена спичка: на расстоянии как бы настоящая спичка, и ткнись в неё почти носом – тоже спичка со всеми подробностями. И, несмотря на то, что спичка эта изображена с тем же мастерством и добросовестностью, что ей уделено такое же напряжение, как и большой фигуре человека, она ничуть не выпирает, не выглядит назойливо, она занимает своё место, как и в настоящей жизни.

О композиции, или скорее об отсутствии композиции, так как в жизни композиции нет, тоже шла речь, и именно с точки зрения этого отсутствия.

Он называет своё искусство НАТУРАЛИСТИЧЕСКИМ. Все остальные способы – РЕАЛИСТИЧЕСКИМИ, так как они взяты (даже футуризм, всякие кубизмы, Сезанн и т. д.) из того только, что нам видно. Натуралистический подход охватывает и другие внутренние процессы...»

Откладываю письмо, возвращаюсь в 70-е годы, чтобы с их позиции разобраться в терминологических неопределённостях, в разнобое определений, их субъективизме.

В те, двадцатые, годы реализм действительно часто отождествляли со всеми явлениями искусства, связанными с весьма примитивным понятием «реальности», даже искажённой, бессмысленной, условной (кубизм, футуризм и т. д.).

Иные считали реалистическими только произведения, в которых тщательно соблюдались законы перспективы, анатомии, формы, в которых цвет копировался художником в основном с изображаемого предмета, без всяких отклонений, избегая при этом даже реально существующих в природе необычных эффектов, сочетаний, неожиданных ракурсов.

Были и такие, которые считали реалистическим только искусство прошлого – античное, возрождения, академизм.

Единого критерия не было.

С натурализмом дело обстояло ещё сложнее, ещё разноречивее были его толкования.

Эти терминологические недоразумения, туманности и ошибки в искусстве, как и в науке, отрицательно влияли на жизнь искусства, серьёзно мешая художникам в их практической и особенно педагогической деятельности.

Безусловно, обманчивым было объединение Филоновым в рамках реализма далеко не реалистических способов в изобразительном искусстве, и уж совсем «уводящей» была трактовка натурализма...

Вернёмся к старому письму:

«...Он (Филонов) учитывает и то, что происходит с предметом или живой материей, например, температуру её. Как к этому подходит каждый мастер в отдельности, как он это передаёт, это, конечно, его дело. Один понимает так, другой иначе.

Огромные полотна расписываются маленькими кистями, точками почти неразличимыми. Эти кисти, говорит Филонов, самые подходящие, так как большие кисти дают возможность смазывать, перескакивать через что-то существенное. Каждый предмет есть сумма других предметов, которые нужно всегда учитывать, считаясь, конечно, со временем и другими возможностями... Например, полк – это много солдат. Солдат, в свою очередь, – это голова, руки, ноги, туловище, сапоги, ружьё, пятно на куртке и т. п. И именно с мельчайшего надо мастеру начать работать...»

Письмо это написано с позиции моей не очень эрудированной молодости, но под свежим впечатлением, ещё не прошедшим проверку временем.

На выставке в Доме печати

Ленинград, 1927 год, Дом печати. Здесь та самая выставка, о которой говорится в письме, о которой есть статья в сборнике «Подвиг века» (Ленинград: Лениздат, 1969, стр. 109–112). Картины и фрески на выставке не имеют ни подписей, ни дат, они просто работы «группы мастеров аналитического искусства» школы Филонова. Они различны по темам и особенно по качеству, но объединены общим принципом «сделанности» и анализа.

К СДЕЛАННОСТИ мы ещё вернёмся не раз. Возможно, это именно благодаря ей техника часто заслоняла содержание. Выставка своей не-  
обычностью, своим аналитическим началом вызывала ответную реакцию рассудочных оценок. Однако мне вспоминается одна превосходно исполненная фреска больших размеров, возбуждавшая у зрителей глубоко эмоциональный интерес. Незадолго до написания этой фрески ленинградцы были потрясены уголовным преступлением – Чубаровским делом. В Чубаровом переулке, недалеко от знаменитой в те дни Лиговки, по которой вечерами медленно колыхалась толпа тёмного люда, воров и падших женщин, изнасиловали, а затем убили девушку.

На фреске – большая, весомая мёртвая девушка во всей её филоновской сделанности. Над ней стоят убийцы. Один из них наливает в кружку воду. Вода льётся тугой струёй, и зрителю кажется – всё это только что произошло здесь, в действительности, только на время остановилось, застыло в художественном воплощении, и снова оживёт – кружка выпадет из рук убийцы, в звоне черепков вода разольётся. Насильники тяжёлой поступью перешагнут через условный порог картины, грубо растолкают зрителей, и исчезнут в весеннем тумане ленинградских сумерек. На фреске останется только мёртвая девушка. Благодаря редкому перспективному эффекту она как бы выходит из объёмного перспективного пространства картины, во всём своём мёртвом трагизме выступает вперёд, на зрителя.

У этой фрески люди молчат. Но помню неожиданно резкий, как камень, брошенный в ночную гладь чёрной витрины, голос:

– Кому это нужно?

Никто, наверное, не ожидал ответа на этот страшный вопрос, но тут же раздался спокойный, немного медлительный голос:

– Это нужно многим и, прежде всего, нашему государству. Эта картина – суд над преступностью средствами аналитического искусства.

Я не видела говоривших – диалог проплыл над нами и угас.

Других картин выставки описывать я не буду, для них характерна та рассудочность, о которой упоминала выше.

Фактор окружающей среды

Прежде чем продолжить разговор о Павле Николаевиче Филонове и его школе, необходимо вспомнить общую обстановку в изобразительном искусстве тех лет, описать некоторые характерные эпизоды.

В жизни изобразительного искусства, сложной и многообразной, происходили противоречивые процессы, возникали и гасли эстетские, узкогрупповые, формалистические течения, школы и школки, выдвигались крикливые манифесты и декларации. Искали новые формы, новые способы обработки полотен, досок, штукатурки, создавали новые инструменты, чтобы заменить ими обычные кисти и краски.

Вопросы содержания и идеологии в изобразительном искусстве обсуждали не менее бурно и разноречиво.

Среди людей, охваченных страстью разрушения и созидания, было много искренних и талантливых художников, но крикливо, назойливо выделявшиеся группы и отдельные люди, подменявшие шумихой отсутствие серьёзной техники и работоспособности, заслоняли их.

Иногда страсти разгорались до скандала, оскорблений, личных счётов, нападали друг на друга, на всех инакомыслящих, на достойных и недостойных. Доставалось и правым, и левым.

Говоря о факторе окружающей среды в изобразительном искусстве двадцатых годов, необходимо помнить, что реалистическое (в современном понимании) искусство продолжало развиваться, крепнуть и участвовать в общем развитии культуры в Советском государстве.

Кроме станковой живописи, особенно успешно развивалась реалистическая, высокохудожественная, идеологически полнокровная графика – искусство плаката, иллюстрации, политической сатиры. Обогащалось и искусство театральной декорации – это были виды искусства, непосредственно связанные с каждым человеком – через книгу, плакат, театр. Искусство соцреализма было не только способом эстетического, но и этического, идеологического общения.

Еще о факторе окружающей среды

Атмосфера, вкратце описанная в прошлой главе, формировалась десятилетиями. В качестве свежего для тех лет примера возьмём журнал «Изобразительное искусство» № 1 за 1919 год.

Интересно? Очень. Но что же дали представленные в журнале Татлин и Розанов? Много ли нового вносили Малевич и Штеренберг с точки зрения развития искусства? Было ли это началом пути в действительно новое искусство или неизбежный опыт с отрицательным результатом?

В 20-х годах эти художники оставались фигурами значительными, хотя и спорными. Сейчас, в 70-е годы, они остаются лишь как явления, актуальность которых угасла.

Является ли ПОИСКОМ известный татлинский «рельеф» – штукатурка, стекло, железо? Скудностью способов выражения? Условностью искусства? Здоровым, логично мыслящим зрителем такие «рельефы» принимались, как шутовство.

– Техника неучей и лентяев, – сказал один зритель.

Вспоминается «Музей художественной культуры» с его исследовательской лабораторией. На столе, в первом помещении музея – удлинённый картонный короб. Вокруг стола кучка зрителей. Один из них наклоняется, заглядывает в него.

– Что вы там видите? – живо спрашивает немолодой энергичный человек – это Малевич.

– Синий круг на белом фоне.

– И больше ничего?

– Больше ничего.

Малевич обращается ко мне:

– Поглядите теперь вы, только не спешите, вглядитесь.

– Вижу тоже круг на белом фоне.

– Продолжайте смотреть!

– Вижу, – говорю я, – вокруг синего круга жёлтое пятно, но, может быть, мне это кажется, я близорукая...

– Не кажется, – говорит Малевич, очень довольный. – Это правильный зрительный эффект.

– Почти все видят этот круг, – говорит заглянувший в короб до меня человек. – И я тоже видел, только посчитал это чисто техническим эффектом.

Многим и, я думаю, совершенно справедливо не нравилось и не нравится нарочитое отсутствие смысла, навязчивая безыдейность супрематизма и других декадентских течений – с познавательной, эмоциональной и эстетической стороны они ничего не дают зрителю.

Говорят, что произведение искусства трудно описать словами – его надо увидеть. Конечно, увидеть лучше, но картина, о которой почти нечего сказать, вряд ли полноценна.

И всё же в «Музее художественной культуры» мне тогда запомнилось и очень понравилось небольшое полотно Шагала: среди ветвей дерева, как птицы, маленькие скрипачи с маленькими наивными скрипочками, как-то очень «симфонично» расположенные.

Бей лордов!

Жил в те годы в Ленинграде художник М., преподавал в Художественном техникуме. Ничего значительного не создал, но до предела был начинён бредовыми идеями, трудно определимыми, неонигилистическими. Вспоминается вечер в техникуме. М. увлечённо украшал зал своими произведениями: прямоугольные удлинённые плакаты свисают с потолка и стен, они беспредметны, маловыразительны, снабжены подписью «Нью-Йорк, М.» – очевидно, Нью-Йорк привлекал его урбанизмом и гигантской индустриализацией, он был искренне увлечён.

Однажды М. обратился ко мне:

– Английский язык знаете?

– Знаю. Читаю Диккенса и Шекспира.

– В таком случае переведите на английский язык мой манифест, – его глуповатое лицо с хитрыми глазками было торжественным.

«Манифест» начинался словами: «Бей лордов в морду по всему фронту!» Далее витиевато и грубо – о необходимости выбросить на свалку истории всё буржуазное искусство.

Тех, кто утверждает, что непереводимых текстов не существует, приглашаю перевести хотя бы первое предложение.

Перевод у меня не получался, и я обратилась к Ивану Алексеевичу Владимирову (Владимиров И.А. 1869–1947, заслуженный деятель искусства РСФСР). Он относился ко мне по-отечески просто и доброжелательно. Это был превосходный рисовальщик-баталист, человек высокой культуры. Английский язык он хорошо знал.

– Иван Алексеевич, помогите мне, пожалуйста, сделать перевод.

– С удовольствием.

Он ввёл меня в преподавательскую техникума. Там, к моему великому смущению, находились преподаватели Эберлинг и Рерих (художник, брат Н.К. Рериха). Владимиров внимательно прочёл манифест.

– Что это такое? Бред!

– Это «Манифест» М., он обращается к лордам...

– Зачем?

Я молчала. Бумагу взял Рерих, прочитал и откровенно расхохотался. Эберлинг, не дочитав, брезгливо отвернулся. Иван Алексеевич с вежливым сожалением сказал:

– Ничем не могу вам помочь.

Когда я призналась М., что перевод не получается, он презрительно заметил:

– А ещё всяких Диккенсов читаете!

Я обиделась:

– Владимиров тоже не может перевести ваш манифест!

– Вы ему показывали?!

Он долго после этого со мной не здоровался.

Павел Филонов. Лекции о Сделанности,

анализе и многом другом

Есть факты и люди искусства первого послереволюционного периода, которые и сейчас недостаточно изучены. К ним, на мой взгляд, принадлежит и Павел Николаевич Филонов. У меня сохранился, очевидно, уникальный документ – подробный конспект лекций, прочитанных им в Доме печати ученикам и товарищам по группе. Павел Николаевич написал конспект от руки и попросил меня отпечатать его на машинке. Я выполнила его просьбу, отпечатала конспект в 4-х или 5-и экземплярах, один из которых у меня сохранился.

Филонов так озаглавил конспект: «Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа, как высшая школа творчества. Система "Мировой расцвет"».

Лекции читали в большой комнате в верхнем этаже Дома печати. Стоял простой стол, стульев обычно не хватало, филоновцы всякий раз тащили их из других помещений, а вечером или рано утром завхоз, ворча, уносил их и ставил по местам. Под потолком – большая электрическая лампа без абажура, её завешивали газетой. Однажды во время лекции газета загорелась, кто-то вскочил на стол, сбросил на пол горящую газету, её затоптали. А Павел Николаевич, как всегда подтянутый, спокойно ожидал конца происшествия. Когда все расселись по местам, он продолжал лекцию. Читал он ровным голосом, без жестикуляции, убеждённо и убедительно, слушали его внимательно и не перебивая. Филонов был из тех людей, которых не перебивают. Ему было тогда 44 года, он не казался пожилым или молодым, а был, скорее, как и многие творческие люди – писатели, учёные, артисты – вне возраста.

Павел Николаевич был художником, педагогом и философом. Через всё его сложное мировоззрение, часто противоречивое, красной нитью проходит принцип сделанности и анализа. Этот принцип относится не только к живописи и рисунку, это вполне философское понятие и зрелый, обдуманный метод преподавания. Он глубоко убеждён, что мастерство в искусстве исключает небрежность, требует анализа изображаемого и изображённого. Для этого нужны упорство и работоспособность – и он упорен и работоспособен, нужна выдержка – и он выдержан. Он требует таких же качеств и от своих учеников. С этой точки зрения его искусство действительно пролетарское: он – рабочий и пролетарий в цехе искусства, он – рабочий –   
рационализатор и мастеровой у своего рабочего места в искусстве. Это   
не просто слова: у Павла Николаевича за спиной был фронт, общественно-политическая работа, впереди была творческая цель: советское искусство должно встать в ряды лучших в мире искусств.

«...Уметь писать, значит упорно и настойчиво ДЕЛАТЬ в каждом атоме, – пишет он, – как делают сапожник и поэт, музыкант и певец, столяр, слесарь и плотник, творчество которых, как труд, равно одно другому, и ремеслу, и творчеству изобразительного искусства. Творить, значит уметь делать, а делать нужно только точно зная, что ты хочешь сделать». К этой теории глубокой сделанности, мастерства, он возвращается не раз. Высказывания его категоричны, резки, часто противоречивы. Вот, например, что пишет Филонов о левом искусстве и о своей позиции:

«... Левое искусство было совершенно не связано ни с классовой идеологией пролетариата, ни с идеологией интеллигенции или буржуазии, а было анархическим и внеклассовым, стихийно-подсознательным, ...оно частью базировалось на интеллекте каждого художника в отдельности, ...и частью на народном искусстве, вплоть до вывесок».

Далее Павел Николаевич вкратце описывает возникновение кубофутуризма среди московских художников, принявших учение Маринетти. Он пишет, что сам «в одиночку» стал в оппозицию («слева же, и всему русскому левому, и всему западному левому искусству»), выразившуюся в ряде его работ (с 1910 года). Первая из них была принята в Русский музей.

В 1913–1915 гг. он выступает с декларацией «Сделанные картины» – о принципе СДЕЛАННОСТИ и чистой действующей форме, с общим, чисто социальным и политическим лозунгом – «Мировой расцвет».

Нетерпимость Павла Николаевича часто резка, иногда оскорбительна. Например, об АХР[[1]](#footnote-1) он пишет: «... абсолютно внеклассовая группа "АХР" объявляет себя художниками "более пролетариями, чем сами пролетарии", не имея ни классового чутья, ни классовой идеологии по искусству, не имея работ и не умея работать». Чтобы отчасти оправдать такую несправедливую позицию, надо учесть нередкие в те дни настроения ВЗАИМОИСКЛЮЧЕНИЯ. К самому Павлу Николаевичу подчас относились с такой же нетерпимостью, огульно отбрасывая наряду с отрицательным и то рациональное, глубоко логичное, что заключено в его положениях. Лекции, несмотря на некоторые шероховатости, были тщательно «сделаны», являясь одновременно результатом анализа и синтеза явлений искусства. И в этом не было противоречия – Филонов считал, что аналитическое и синтетическое восприятие – два основных принципа в искусстве. Анализ, лежащий в основе его философии, давал материал для синтеза, для выводов.

Цитирую: «СИНТЕЗ как вывод возможен лишь при напряжённом, чистом и точном АНАЛИЗЕ». И далее он обобщает: «В искусстве аналитическая сила равна точному знанию». И снова о ЛЕВОМ искусстве: «...Пусть пролетариат знает, что ЛЕВОЕ искусство всегда боролось за повышение ремесла искусства, за подведение его под научные основы, за раскрепощение от всех традиций, предрассудков и суеверия, накопившихся в искусстве и в интеллекте тех, кто имел с ним дело». И тут – всё то же отсутствие чёткости понятия, чёткости термина «левое искусство». Вины Павла Николаевича тут нет – лишь значительно позднее в этот вопрос была внесена сравнительно приемлемая ясность.

Филонов – педагог и философ

Когда Павел Николаевич читал лекцию или просто беседовал (что было почти одно и то же), у него удивительно крепко получалось: «Развитие изобразительного искусства неотделимо от всего процесса развития пролетарского государства и его культуры».

«...Пролетариат имеет неоспоримое право (не только право силы) на диктатуру в искусстве», – пишет он. И добавляет: «Коллектив профессоров, мастеров, критиков и педагогов искусства права на диктатуру не должен иметь уже потому, что это именно они и закабаляли всегда творческий интеллект».

Филонов читает лекцию, он стоит высокий, почти по-военному подтянутый. Лицо у него серьёзное, доброжелательное, это лицо человека много пережившего, вдумчивого, складки у рта говорят о воле, упорстве... и горечи.

«...Творчество есть сделанность, рисунок есть сделанность, форма и цвет есть сделанность... Основа живописи есть сделанный рисунок и выявленный цвет. Живопись есть упорная работа цветом, как рисунком над формой. Живопись есть вывод из рисунка».

Он читает, как всегда, внешне спокойно, но где-то таится в нём волнение, которое ощущают и слушатели. Его слова категоричны, безжалостны, часто несправедливы.

«...Профессора живописи, находящиеся сейчас в Академии, все, без исключения, должны быть удалены, – пишет он, – так как, во-первых, не сделали как преподаватели ровно ничего, во-вторых, попали туда случайно, вне всякого плана подбора».

«...Список профессоров, выдвигаемый учащимися, в целом должен быть отвергнут, так как составлен тоже вне планового подбора». В этих требованиях нет ни жестокости, ни агрессивности, ни враждебности личного характера – на это Павел Николаевич не способен. Он просто убеждён в необходимости полной смены людей, методов преподавания и идеологии, но непременно сохранив академию.

«...Академия должна быть непременно сохранена, – пишет он. – Если, как ходят слухи, правительство хочет уничтожить её из экономии (разговоры о закрытии Академии Художеств действительно, были, но официального характера не носили. – *Р.К*.), то сумма, которая на неё пойдёт после её реорганизации, будет меньшей, чем на неё идёт теперь, да и ту можно будет вернуть частично или полностью, заставляя академические мастерские брать государственные заказы, ...а также беря в собственность государства часть картин, делаемых учениками, и пополняя ими музеи Петрограда и провинции».

И далее – о подборе преподавателей: «...Для всех приглашаемых должен быть конкурсный экзамен, то есть выставка работ и доклад по идеологии и методу преподавания искусства».

Филонов – педагог особой формации, к педагогике он относится точно так же, как к живописному мастерству: обдуманно, расчётливо, аналитически... и со всей сдержанной эмоциональностью, которая характерна для него. Он придаёт огромное значение вопросам организации преподавания. Например, он предлагает отбирать работы у всех учеников, поступающих в мастерскую того или иного профессора, и через полгода сравнивать их с их новыми работами.

«...В случае неудовлетворительного результата профессор этот, кто бы он ни был, немедленно увольняется без всякого снисхождения». Он говорит   
о необходимости государственного жюри по выбору и контролю профессоров. Но на фоне многих неосуществимых практических мер, мудро звучат слова: «Ученик изучающий – мастер с первого момента обучения».

Преподаватель – мастер-исследователь. И ещё: «Невозможно быть педагогом, не будучи мастером-исследователем и не работая по сделанности с максимумом аналитического напряжения...» Интересны чёткие, аналитически построенные формулировки: «метод – это проанализированное организационное понятие о цели, задачах, стратегии и тактике применения аналитической силы интеллекта... Система – это организованный план и выбор применения средств и дисциплин для реализации метода». Нельзя обойти вниманием ту тщательность, с которой Филонов оценивал и детализировал явления. Например, в рубрике программ «Свет и тень» приводятся следующие положения: анализ, интуиция и внемерный метод восприятия и разрешения. Анализ комплекса света и тени. Абсолютный свет. Свет как таковой и его реакции. Кубатура и сфера света и тени. Внемерный метод по отношению к свету и тени в принципе усиленной лепки. Восприятие света и тени как предиката объекта – формы, цвета и т. д. Восприятие света и тени, как явления, имеющего форму, сферу, цвет и предикаты...» Так же подробно и углублённо детализируются вопросы цвета.

Мастерство, педагогика, философия.

И их взаимосвязь

О Филонове много говорили и мало писали. А между тем он как педагог, философ и мастер представляет несомненный интерес. Приведу несколько положений из его «Программы лекций», тематически важных для понимания.

«...Ложность умозаключения о существовании или возможности существования лишённого содержания так называемого «чистого искусства», как «искусства для искусства», как самоцель».

Интересен перечень некоторых тем:

«Научно-идеологическая связь искусства с задачами пролетариата».

«Об этнографическом и внеевропейском искусстве».

«Роль запаса впечатлений и жизненного опыта, полученных мастером от окружающей среды, как ОСНОВА ТВОРЧЕСТВА».

«Пролетарское общественное мнение по вопросам искусства и планомерная организация пролетарского общественного мнения в будущем и настоящем».

«Работа по искусству во имя пролетариата».

«Ложность понятия о художнике как о представителе свободной профессии…»

«Прямое назначение искусства быть фактором эволюции интеллекта».

«Работа над содержанием есть работа над формой, и обратно...»

Это конспективно. Каждая лекция была насыщена хорошо построенными доказательствами: сущность искусства, его место в боевом строю революционной идеологии, в построении искусства коммунистического общества – тесно и неотрывно связаны с идеологией художника. Верный идее пролетаризации, он по-деловому выдвигает необходимость организовывать выставки на фабриках и заводах.

Ещё один вопрос, в числе многих других, глубоко волнует Филонова, это вопрос о критике изобразительного искусства. По его мнению, небольшая группа лиц, не имея на то права, выступает в критике от имени всего русского изобразительного искусства, фактически же являясь лишь «режиссёрами чуждой им профессии».

Отсюда Филонов делает вывод: необходимо создать журнал по искусству и его хронике в государственном масштабе, с редакцией из лучших идеологов РКП(б) по вопросам искусства, из лучших мастеров. Такое требование участия лучших идеологов РКП(б) в работе на одном из важнейших участков идеологического руководства искусством характерно для позиции Павла Николаевича Филонова. Однако и в данном случае он слишком категоричен: именно в те дни в прессе по вопросам искусства выступал Луначарский, многие художники-профессионалы и представители партийной критики.

Многое в оценках Павла Николаевича Филонова спорно, но бесспорной остаётся его преданность идее пролетаризации и оздоровления искусства, аналитического мастерства и сделанности. Идею эту он стремился передать своим товарищам и ученикам, в отношениях с которыми не было ни подчинения, ни подчинённости, а была высокая требовательность с одной стороны, и величайшее уважение с другой.

Последняя страница программы лекций, прочитанных Павлом Николаевичем Филоновым в Ленинграде в Доме печати в 1927 году, заканчивается словами:

«Сейчас с огромным напряжением идёт процесс революции в искусстве и во всех его взаимоотношениях, потому что так, как жили испокон века и до сих пор, жить более нельзя».

Как больно было узнать, что этот преданный искусству человек – Художник, Педагог и Философ – погиб в тяжёлой обстановке блокады Ленинграда. И если написанное здесь хоть в какой-то мере дополнит то, что известно об этом честном человеке и честном художнике, поможет окружить его память интересом и уважением, то цель, которую я поставила перед собой, достигнута.

*1927, 1973*

1. Ассоциация художников революционной России (АХРР) возникла в 1922 году на основе «Товарищества передвижных художественных выставок» и «Ассоциации по изучению современного революционного быта». С 1928 года – АХР (Ассоциация художников революции). [↑](#footnote-ref-1)