

11. «Пролетарий победит»

Период с 1918 по 1927 г. можно считать временем активного социально-политического утверждения метода аналитического искусства. Филонов начинает преподавать — сначала в реорганизованной Академии художеств, в СВОМАСе, потом у себя дома, где постепенно формируется круг учеников, будущий коллектив Мастерской аналитического искусства (МАИ). Если рассматривать взгляды художника по отношению к стремительно меняющейся политической жизни страны, можно понять его позицию. Время от гражданской войны и военного коммунизма к новой экономической политике, смерти Ленина и началу стремительного утверждения единоличной власти Сталина, с разгромом первой троцкистско-зиновьевской оппозиции, принятием первого плана индустриализации, требовало от человека постоянного соотнесения своих взглядов с политическим курсом партии. Филонов, будучи бескомпромиссным человеком, не был ни гибким полемистом, ни соглашателем или же приспособленцем. По типу своей личности и системе моральных ценностей он фигура большевистского аскета, из первой когорты коммунистов ленинской гвардии. Филонов весь из эпохи военного коммунизма.

Выставка недавно зарегистрированного художественного объединения «коллектива МАИ» «Гибель империализма» должна была показать всю мощь и передовую значимость для советской власти аналитического метода. Это была первая и последняя широкомасштабная акция филоновцев, имевшая общественный

резонанс. Однако она не стала триумфом, проложившим дорогу аналитическому методу, напротив, обозначила несовместимость позиции и взглядов Филонова с официальной партийной линией. Ее проведение совпало с разгромом троцкистско-зиновьевской оппозиции, положившим начало новому политическому курсу. Последовавшая за этой выставкой критика в отношении Филонова привела вскоре его самого и школу к полному общественному остракизму.

ФИЛОНОВ И МАЛЕВИЧ. СПОР О ПРИОРИТЕТЕ

Еще в 1914 году своим первым манифестом аналитического искусства Филонов попытался обосновать его не как единоличный, а коллективный (кроме его подписи там значились имена еще нескольких человек). После публикации манифеста он ищет новых союзников, пытаясь вовлечь в свою группу М. В. Матюшина и К. С. Малевича. Однако если Матюшин колебался, находясь под сильным обаянием искусства Филонова, то Малевич отверг его предложение. Очевидно, как справедливо пишет Е. Ф. Ковтун, «при глубинной и внешне невидимой родственности его искусство и творческая позиция Малевича во многом антиподны»¹. Разногласия и попытки найти точки схода прочитываются в переписке Малевича и Филонова с Матюшиным. В письме Матюшину (28 ноября 1914) Малевич пишет: «Рассмотрел свои работы, и вижу, что Филонов сделает ошибку, думая, что сжатые и чистые формы начаты им (нами?) впервые, но сколько бы не достиг художник их сжатости и чистоты, но если не будет хорошей конструкции форм, то все эти формы потерпят полное крушение»².

В следующем письме Матюшину (4 декабря 1914) Малевич проясняет свою позицию: «Мы решили действовать и поэтому с Мировым расцветом расходимся в этом году, а решили уже в следующем году устроить совместную с Вами, Мировым расцветом, выставку, февралистов и Мировый расцвет. Поэтому я хотел бы узнать от Вас, как решили Вы, к какой тактике примкнули, к Мировому расцвету или нашу футуристическую. На во-

¹ Ковтун Е. Филонов и его дневник // Павел Филонов. Дневники. СПб.: Азбука, 2001. С. 25.

² Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма, документы, воспоминания, критика: В 2 т. / Авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М.: РА, 2004. Т. 1. С. 62.

прос корреспондента, что делают футуристы?, я ему сказал, и в одну компанию сказал и Вашу фамилию, сделав это совершенно забыв, что Вы в Мировом расцвете»³.

Наконец, в письме Матюшину (начало января 1915) он еще более решительно проводит линию размежевания: «Грех Филонову, питающемуся корнями кубизма и футуризма, лаять на него. Гри, Пикассо, Брак, Леже, итальянец Боччони. Вот расцветшие цветы кубофутуризма. И если Филонов хочет быть мировым расцветателем, то какого толка цветков будет, если останется то же сечение, тот же сдвиг, то же выявление пространства. Да, мы тоже расцвели, но расцвели футуризмом, и теперь выдвигаем новое, может быть обратное. Но в Филонове это не видно. И Ваша попытка кристаллизации стоит дальше, хотя в некоторых местах и соприкасается с кубизмом, т. е. образование формы на плоскости в зависимости от предмета, или иначе: предмет расплавляется, перевоплощается, образуя плоскости от своих конечностей (Простите за критику)»⁴.

В свою очередь Филонов также агитирует Матюшина, имея в виду предполагаемый в будущем союз с Малевичем. Вот фрагмент из письма 1914 года:

...я знаю, что после первой же Вашей попытки расхотеть силы на то, чтобы организовать общество с бору да сосенки, Вы увидите, что в данный момент Вам работать не с кем, кроме меня и Малевича. Это будет центр: я, Вы и он и никто иной (порядок, в котором я пишу «я, Вы и он» мною ставится сознательно и безошибочно – если бы он был иным, я бы написал в любом порядке иначе. <...> Свое искусство я называю «двойной натурализм», Малевич свое называет «заумный реализм». Мое искусство не убить ничем; его определение – «двойной натурализм» – верное и жизненное; искусство Малевича и его определение «заумный реализм» тоже глубоко и верно обоснованы, и я знаю, до чего может дойти он. Вы же войдете в это дело как «человек нового искусства», необходимо нужный, независимый от того, что как художник Вы не такой практик, как мы»⁵.

В чем исток расхождений Малевича и Филонова? Если посмотреть в корень – поскольку мы видим, что разговор идет о принципах формообразования и о том, как понимается дви-

³ Там же. С. 63.

⁴ Там же. С. 65.

⁵ Там же. Т. 2. С. 130.

жение к открытию принципиально нового пути искусства – в том, как каждый понимает разверстку этой первичной, «ядерной» первоформы в пространстве и во времени. Малевич в письме Матюшину уподобляет форму цветку, как будто используя филоновскую терминологию («то какого толка цветок будет, если останется то же сечение, тот же сдвиг, то же выявление пространства»). То есть он отказывает Филонову в том, что его форма отлична от кубофутуристической. Однако он видит свое родство и с Матюшиным, и с Филоновым в том, что все они исходят из некоей изначальной «сжатой и чистой формы» – как своего рода непреложного начала. Но вот дальше пути всех троих расходятся, поскольку все трое иначе понимают конструкцию, тот есть понимание построения формы в пространстве и на плоскости. Хотя Филонов выступает в оппозиции Пикассо, кубизму и футуризму, «пришедших в тупик от своих механических и геометрических оснований», он, как считает Малевич, не вышел за эти пределы. Почему? Филонов, отвергая механистичность, геометризм, выдвигает метод «органического развития формы». То есть попросту видоизменяет геометрию на органику, оставаясь в пределах той же аналитической конструкции сдвига и разреза, отталкиваясь от предмета как объекта, имеющего физические измерения в пространстве. Малевич, как он сам утверждает, вообще устраняет всякие координаты земных измерений и выходит за привычную сетку координат. Снимая, соответственно оппозиции органическое / механическое.

Однако же, возвращаясь к спору организм vs механизм, важному для понимания природы новаторства русских художников, следует заметить, что позднее, продолжая разрабатывать свою теорию построения формы в пространстве, Малевич вместе со своими учениками выявлял прибавочный элемент формы в главных направлениях искусства начала XX века. Здесь он уподоблял форму живому началу, представляя результаты своих исследований как микробиолог, проанализировавший микроорганизмы, выращенные в чашке Петри. При этом Малевич учитывает и фактор эволюции, исследуя как внутри старых систем формообразования вызревает новый «прибавочный» элемент. Это очень близко концепции Филонова о «чистой эволюционирующей формы», разработанной им еще в 1914–1915 годах. В свою очередь, Филонов (возможно в своем заочном споре с Малевичем), разгоняет рост бесконечно почкующихся, становящихся форм до поистине вселенских масштабов, утверждая свой приоритет в освоении Космоса.

Размежевавшись с Филоновым и Матюшиным на рубеже 1914/1915 года, Малевич устремится «за горизонт», к открытию супрематической формы. На «Последней футуристической выставке “0,10”» (декабрь 1915 – январь 1916) он предстал как лидер супрематизма – универсального всеобщего метода (вместе с ним за «ноль форм» перешли еще девять художников).

Получается, что в 1915–1916 годах на значимых для становления русского авангарда выставках («Первая футуристическая выставка “Трамвай В”» и «Последняя футуристическая выставка “0,10”») Филонов оказывается как будто выключенным из борьбы, развернувшейся сначала в заочном, а потом и в очном споре между Малевичем и Татлиным. Осенью 1916 года Филонов был призван в армию и вернулся с фронта в 1918-м, оказавшись уже в совершенно иной политической и художественной реальности. Однако так же страстно провозглашая свой аналитический метод, он с еще большей верой рассчитывает на победу аналитического искусства во всемирном масштабе. Именно поэтому, активно включившись в послевоенную художественную жизнь, он, много работая как художник, посвящает себя педагогике, на этом пути включаясь в ожесточенную борьбу течений в советском искусстве. В дальнейшем Филонов не вступал ни в какие союзы и объединения, «проламывая дорогу в отдаленное будущее» самостоятельно. Однако же, при всей уникальности его дара и оригинальности метода, также, как и декларируемой им отличности от других школ и течений, можно сказать, что аналитическое искусство развивалось в постоянной полемике и корректировке творческих установок и в поворотный момент развития русского искусства – от авангарда к соцреализму.

Еще в 1910-е Филонов, формулируя свою оппозицию кубизму, тем не менее берет на вооружение его приемы. Так и в последующие годы он, при всей его ортодоксальности и «упрямстве», проявляет гибкость и отзывчивость. Особенно это очевидно в тот период, когда художнику приходится в постоянной напряженной полемике отстаивать свой метод и объяснять принципы *сделанности*, тем самым утверждая собственную педагогическую систему. В его «формулах», написанных вскоре после возвращения с Мировой войны, нарастание беспредметных элементов не может быть понято вне контекста развития вектора авангардного искусства в сторону беспредметности. В некоторых работах можно увидеть чистые геометрические формы, чья генеалогия вбирает в себя и «прибавочный элемент» супрематизма. Точно так же, как и на рубеже 1920–1930-х он, демонстрируя гибкость аналитиче-

ского метода и свое видение реализма, делает ряд работ с детальной натуралистической проработкой фигур и пространства.

Создание Гинхука в 1923 году, как исследовательской базы нового искусства, призвано было на основе проделанной почти десятилетней работы наметить методологию изучения законов и процессов формообразования. Для Малевича с появлением супрематизма процесс рождения новых форм остановился, успокоившись в чистом космосе пластического безвесия. Филонов же – и в этом его оппозиция Малевичу в 1920-е годы – утверждает обратное: если первоэлемент формы подобен живой клетке, то, как и все формы жизни, она способна к бесконечной эволюции. Поэтому художник, связывая идею развития искусства с идеями коммунистического общества, настаивает на потенциально бесконечном изобретении новой формы, освобожденной от власти предвзятого к ней отношения.

Работа Филонова «Кабачок» (1924) создана в период активного институционального становления и общественного утверждения школ и методов авангарда – конструктивизма, супрематизма, аналитического искусства и других. На первый взгляд, это жанровая композиция, с выраженным лирическим началом. Перед нами скученное пространство низочка – так можно воспринять его, поскольку взгляд на тесно расставленные столики с сидящими за ними людьми, дан сверху, как будто глазами только что вошедшего с улицы человека. Группы людей за столами изображены подчеркнуто отдельно друг от друга, так что ячеистая клетка с птицей, подвешенной к потолку над прилавком, выступает микромоделью этого трактирного «космоса».

Художник особо выделяет троих сидящих в глубине кабачка, тоном прорабатывая очертания их фигур. Каждый из них также погружен в себя, находясь в молчаливом собеседовании друг с другом. Сидящий слева – человек с худым костистым лицом – курит трубку, средний персонаж с удлинённой яйцеобразной головой обращен к нам в фас. Правой рукой он подпирает щеку, левую положил на спинку стула. Фигура справа изображена в профиль и замыкает композицию сидящий человек: опираясь левой рукой о спинку стула, он поддерживает голову, правая же рука на столе с рюмкой вина. В этих фигурах и лицах отличимы индивидуальные черты, если не сказать портретные. Возможно, слева Филонов изобразил себя, в центре – Татлина, справа – Малевича. Если это так, тогда перед нами портрет лидеров советского авангарда, на краткий миг соединенных вместе благодаря их совместной деятельности в ГИНХУКе.

Общая интонация этой лирически-задушевной вещи смешанная — в ней есть и сердечность, и тихая просветленность, и даже отчаяние (один из персонажей за столиком справа обхватил голову руками), но в целом доминирует разобщенность и одиночество. Какой контраст социальному активизму и художническому натиску и воле, присущих этому времени! Зарешеченные окна дополняют ощущение запертости и тесноты. Скованный жесткими зримыми и незримыми решетками пространственного куба, «Кабачок» воспринимается как метафора несвободы. Эта вещь разительно резонирует с взломами и размыканием пространства, уходом от его кубической модели восприятия в искусстве авангарда. Созданная в 1924 году, она предвосхищает время трагического заката авангардного проекта.

СОЗДАНИЕ ШКОЛЫ

Выставка Художников всех направлений, развернутая в Академии художеств в 1923 году, а также опубликованная в журнале «Жизнь искусства» «Декларация Мирового Расцвета» сделали фигуру Мастера одной из центральных в ленинградском искусстве. Филонова зовут преподавать в Академию, но он отказывается, требуя, чтобы занятия велись по составленной им программе. Тем не менее, получив там мастерскую на короткое время в 1925 году, художник быстро обрастает учениками («с июня по сентябрь под моим руководством работала группа учащихся, <...> доходившая до 70 человек»⁶). Филонов формулирует свое кредо — «Мировой расцвет» как художественный аналог большевистской программы социалистического развития. И это — избранная им стратегия: здесь выражается стремление ясно показать, что цели его метода наиболее полно отвечают программе партии. Выставка филоновцев в Доме печати по идее должна была стать триумфом школы и открыть широкую дорогу аналитическому искусству (она, собственно, и проходила под этим лозунгом «Даешь дорогу аналитическому искусству!»). И тем не менее, несмотря на ее ощутимый резонанс, она стала первым и последним масштабным выступлением Коллектива Мастеров аналитического искусства. Чтобы понять, почему это произошло, стоит вспомнить историческую канву развития советского искусства в конце 1920-х — начале 1930-х годов.

⁶ Запись в дневнике от 5 марта 1934 года (Павел Филонов. Дневники. С. 238).