

О.В. ПОКРОВСКИЙ

ТРЕВОГОЙ И ПЛАМЕНЕМ

ВСТРЕЧА С МАСТЕРОМ

Мы помним Филонова. Мы учились у него, мы посещали его школу — "ШКОЛУ АНАЛИТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА".

В блокадную, морозную, страшную зиму 41 года художник умер смертью гражданина.

Студеной ночью он дежурил на крыше пустеющего, обледенного дома, где до осады жили литераторы и художники и где оставались рукописи и картины погибших. Простудился. Воспаление легких, усугубленное чудовищными лишениями осадной зимы, сделали свое дело. Превозмогая болезнь, не веря в подступавшую смерть, Филонов неуклонно поднимался на пост, пост, который он считал своим. Несмотря ни на что, художник был верен своему городу до последнего смертного часа.

Когда прозвучал отбой воздушной тревоги, он спустился по темной лестнице к себе, лег ... Филонов умер через полчаса после отражения воздушного удара врага.

Дом на Набережной реки Карповки 17-а сохранился, на фасаде — мемориальная доска, говорящая, что здесь жил писатель Чапыгин. Чапыгин был последним, кто застал умирающего художника в сознании.

Третью века прошла со дня его гибели, целая историческая эпоха отделяет нас от этого, теперь уже далекого времени. Но вопреки годам, тревожат сумрачные видения жестокого мира, запечатленные на полотнах Филонова. Поэт Андрей Вознесенский в стихотворении "Зарев о Филонове" говорит:

"Дай мне высшую меру ...

Филонов

Высшую меру жизни,
Высшую меру голоса
Высокую как над жидкой
Речь вечевого колокола"

Интуиция поэта дала Вознесенскому понять главное в художнике — подходить к людям и к собственным задачам с самой высокой мерой, а эта черта принадлежит только тем, кто верит в неисчерпаемые возможности человека. Эти стихотворные строки, быть может, самое проникновенное, что написано о нашем руководителе. Мы, любившие и помнящие Павла Николаевича Филонова, благодарны поэту, понявшему гражданственность, всегда отличавшую живописца.

Трудно по каплям, по крупцам, собрать то, что осталось в людской памяти о необычайной личности художника. В русской и мировой живописи — он, один, неповторим. Даже демонизм Босха и Брейгеля, даже жуткие маски Энсора бледнеют перед сумрачным величием образов Филонова. Творческий подвиг, творческий поиск Филонова требует от нас мужества, властно, грубо ставит он нас перед грозной загадочностью опасного мира, перед лицом тайны нас самих для самих себя, углубляя задачи, усложняя язык своей образной системы, анализировал он бытие. Филонов видел трагедию как трагедию, и гибель как гибель, и не отводил глаз от тех ликов, которые тревожили совесть, разум, воображение его современников.

Ни в какие течения он не вписывается, кроме созданной им самим в первые годы революции "Филоновской школы".

В силу каких причин в XX веке так усложнились приемы художественного самовыражения? В чем причина того, что искусство стало экспериментом над формой, над самим собой? Почему поток сознания, поток ассоциаций в их зрительном выражении и взаимосвязях, стал темой живописи?

Есть вопросы — нет ответов ...

И одна из загадок — всеобщий, внезапно вспыхнувший интерес к творческому наследию Филонова. Почему, после стольких лет замалчивания и молчания, наша тревога, наше осознание мира сделало давно погибшего живописца современником, выразителем нашей внутренней озадаченности? Все, с кем начинал он свой путь, уже в прошлом, уже история, и лишь пронизывающие, подобно словам пророчества, грозные лики неведомого, вызванные его кистью из мрака неосознанного, — волнующи и загадочны. Какие стремления найти себя в разорванном, перенапряженном мире делают его создания современными? Только в последние годы, только теперь стали мы его ровесниками и современниками.

В конце 20-х годов я впервые услышал имя Филонова. По городу ходили слухи. Говорили, что старый мастер принимает своих посетителей в нетопленной, заиндевелой мастерской, в легком пальто, которое он носил в самый лютый мороз, окруженный странным миром своих картин. Говорили, что художник питается одним черным хлебом. Говорили, что он не принимает никаких заказов, храня свою суровую независимость. Тогда же я увидел в Русском Музее выставку, одну из последних, где были представлены художники "левого" направления.

"Левое" искусство еще считалось политически левым. Для

меня, тогдашнего, многое было новым, непривычным. Был черный квадрат Малевича, было многое, чего я не помню, но мне врезался в память "Человек, победивший город" — Филонова. Худое, волевое лицо на фоне городского пейзажа. Были и другие его картины, где фигуры были вписаны одна в другую и морды лошадей смотрели на зрителя скорбными, человеческими глазами. Я Впервые увидел тогда эту удивительную, ни на что ранее непохожую, живопись. Но "Человек, победивший город" запомнился мне навсегда. Читая Велимира Хлебникова, я встречал отрывки, посвященные другу-художнику, не названному по имени. В примечаниях было сказано, что речь идет о Филонове. Эти небольшие отрывки рисовали романтический образ художника.

Много позднее, уже в университете, я прослушал цикл лекций профессора Иоффе по всеобщей истории изобразительного искусства. В заключительной части своего курса лектор коснулся живописи конца 19-го века — начала 20-го века. Он показывал диапозитивы с картин Мунха, Кубина, Дикса, "Древний ужас" Бакста и, наконец, "Пир королей" Филонова. Мне трудно сейчас сказать, чем поразил меня мрачный пафос картины: диапозитив был черно-белым. Слов лектора я почти не помню, но я помню трудно объяснимое волнение от впервые увиденного "Пира". От картины веяло безнадежностью. С уже определившимся интересом к этой обличительной картине, я обратился к книге Иоффе "Синтетическая история искусств". Филонову была посвящена глава в разделе "Экспрессионизм и сюрреализм. Технологический функционализм". Автор указал на близость художника к музыке Шёнберга и поздней прозе Леонида Андреева. В известной чешской монографии Яна Кржиша "Филонов", изданной в наши дни, это исследование Иоффе названо одним из важнейших, написанных о художнике при его жиз-

ни.^{х)} Все то, что я знал о Филонове в те годы, было загадочным. Казалось странным, что это наш современник. Он рисовался воображению человеком совсем другой эпохи.

Я никогда не думал, что жизнь сведет меня с этим замечательным человеком. Филонов вошел в мою жизнь, как эпическая легенда, и я благодарен судьбе, что мог прикоснуться к краю его тайны.

Заканчивались 30-е годы. После долгого перерыва в Академии был восстановлен факультет Истории и теории искусства. 1938 г. — Как всегда весной была выставка дипломных работ выпускников. Это была последняя защита дипломов, на которой могли быть все желающие, и разрешалось говорить всем, кто хотел, а не только членам жюри. Но для меня это были первые, мной услышанные, публичные дебаты. А потом был выпускной вечер в актовом зале. И именно на нем разгорелись главные споры. Они, по моде того времени, были бурными. Это были запоздалые отголоски тех споров, которые велись в 20 г.г. между различными группировками. Направлений больше не было, но накал страстей был ярким. Горячо и взволнованно говорил Николай Пунин, профессор искусствознания. Он резко бросил в зал, — "Что вы ремесленников готовите? — В общежитие царят нравы бурсы. Всем известно, что студенты почти ничего не читают". Ему также горячо и запальчиво отвечали. Зал шумел, волновался. Когда Пунин сошел с трибуны, к нему подошел какой-то студент-живописец и на глазах всего зала пожал ему руку. Пунин с торжествующей и насмешливой улыбкой обернулся к президиуму, справедливо видя в этом проявлении студенческого уважения доказательство своей правоты.

х) Иоффе И.И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. 1933. ОГИЗ.

Пройдя взбудораженный зал, на трибуну поднялся высокий плечистый юноша с пачкой исписанных листков. Голосом, срывавшимся от волнения, он начал речь. Что-то говорил, импровизируя, что-то зачитывал. Волнуясь, он ронял листы на пол; явно сбиваясь с текста, он обращался к залу с фанатической убежденностью. Это были призывы посещать школу Филонова, учиться у него. "Только она, эта школа, прокладывает путь в будущее, все остальные погрязли в рутине". В ответ на его слова в зале поднялся крик. Кричали, явно стараясь сорвать выступление. Питались даже силой стащить. Юноша отвечал, — "Не подходите ко мне! Он продолжал говорить. У него "зарезали" диплом лишь за то, что он был сделан в манере Филонова. Его исключали из Академии и изгоняли из общежития. Он был лишен обычного права проучиться еще год. Сквозь твалт до меня долетали лишь отрывки фраз. Я вскочил и бросился к выходу, стремясь не пропустить молодого оратора, когда он станет выходить. "Это вы говорили о Филонове? — обратился я к нему, перехватив в дверях. — "Сведите меня к Филонову, я о нем много слышал". — "Будьте у меня в пятницу в общежитии, мы пойдем к Павлу Николаевичу. Он очень отзывчивый человек.

В назначенное время я был в общежитии студентов-живописцев. Кроме меня, был еще один студент живописного факультета, кавказец, невысокого роста. Нас познакомили, он назвал свою фамилию — Фалик. Уже много позже, я узнал, что он был убит в первые месяцы войны.

Еще охваченный возбуждением своего недавнего выступления, пригласивший нас молодой человек запер дверь своей комнаты. "Мы сейчас пойдем, я только хочу вам показать свои эскизы к диплому. Меня выбрасывают на улицу. Я уже не могу жить здесь.

Разве это справедливо?" Из шкафа он вынул свои работы, спрятанные подальше от посторонних глаз. Это были эскизы, яркие натюрморты и картина исторического содержания, сделанная в духе филоновской школы. Она называлась "формула войны". Итало-абиссинская война, только что отгремевшая, была изображена в аллегорической форме. В раскаленный солнцем песок глубоко впечатался кровавый след танковой гусеницы. Из крови и песка взметнулся черный силуэт женщины с раскинутыми руками и обращенным к небу лицом. Это была аллегория страдания войны. Абиссиния была повержена, раздавлена итальянскими танками, залита ипритом.

Все было необычайно. Была необычайна наша, почти тайная, встреча. Я волновался. Предстояло пойти к человеку, уже окруженному ореолом отверженности.

Мы пошли на Карповку, где на Набережной в доме 17-а жил Филонов. Через сад мы подошли к двухэтажному дому и поднялись на второй этаж. В большой комнате было много народа. Все стояли.

У стола Филонов. Серые, внимательные глаза, высокий лоб. Наголо обритый, он держался очень прямо. Старомодная учтивость суховатого приветствия.

В большой комнате, служившей мастерской, было много народа. Павел Николаевич не мог предложить стулья всем девушкам, учившимся у него, и поэтому всегда стоял сам. Я почти не помню его сидящим.

Все в начале было непривычно. Молчаливые, сосредоточенные люди вокруг. И жуток мрачный мир живописных образов, окружающий нас. На стенах висели картины. Они покрывали все стены сплошь, вплотную друг к другу.

Над всем возвышался знаменитый "Пир королей". Огромный

холст занимал почти всю стену. Кроваво-красные тона цвета запекшейся крови и разложения. В темном и глубоком подземелье, вокруг стола-жертвенника, застыли деспоты — короли смерти. Короли, вершившие мрачный обряд тризным по самим себе. Власть самодавляющая и беспощадная, потерявшая свой смысл и свою цель. Традиции владычества тоже умирают. Картина была создана в 1913 году. Поэт Владимир Хлебников писал о творении своего друга:

"Это пир трупов, пир мести. Мертвецы величаво и важно ели овощи, освещенные лучем месяца, бешенства скорби."

"Бешенством скорби" были признаны все картины художника.

В первоначальном варианте короли еще не несут атрибуты величия. Классически обнажены фигуры большого холста. Бессердечным деспотам не нужны короны и скипетры. И распростертый у ног беспощадных владык раб, с гордым профилем перуанских вождей, свирепый и в унижении, поверженный, но не сломленный, — иероглиф вечной драмы угнетения. Обнаженность фигур странно сочетается с иконописной ритуальностью жестов. "Демоническая переработка мотива "Тайной вечерни", — это классицизм, но это классицизм XX века, классицизм Филонова. Художник умел видеть торжественность гибели.

Время создания картины — время влияния акмеизма. Акмеисты вернулись к темам античности, но их древность разлада и — это древность раздора, древность кровавых оргий, мрачных мифов и тайных и таинственных культов. В этом произведении переплелись и сплелись многие влияния той сложной эпохи. Я не знаю картины, где бы сильнее звучал мотив обреченности, трагедийной судьбы, разве "Зловещее" Рериха.

Не короли средневековья,

Не тираны античности,

А деспотизм,
Мертвые короли
У алтаря мертвым богам,
Нас обступал, давил
Жуткий мир.

Занятия уже шли. Вначале было непривычно, странно. Мастерская-музей и незнакомые люди, юные и седоволосые, видимо, прошедшие с руководителем долгий путь. Почти у всех в руках папки. На столе лежали принесенные работы. Филонов держал чью-то картину в своих энергичных пальцах и внимательно в нее вглядывался.

Приведший меня, исключенный из Академии, заговорил резко:

"Мне дали волчий паспорт. Меня направляют на фарфоровый завод". Для живописца — это "волчий билет".

Филонов поднял голову и взглянул в глаза говорившему. Картину он положил лицевой стороной вниз.

"Меня из общежития выбрасывают, мне даже жить негде. Хоть из Ленинграда уезжай! Тогда я не смогу учиться у вас. Все знают, что я филоновец. А картины филоновцев ни на одну выставку не возьмут!!!"

Павел Николаевич движением головы показал на свой "Пир королей".

"Вот это, — спокойно сказал он, — снимала со всех выставок еще старая цензура,"

"А что сейчас? Ваши картины висели в Русском музее, долго висели. Но разве их показали?"

Еле скрытая иронией горечь, прозвучала в словах Филонова:

"Что ж, через столетия будут собирать даже клочки."

"Нам, филоновцам, — все дороги закрыты. Мы от всего отрезаны".

Павел Николаевич энергично покачал головой и твердо сказал — "Нет".

"Мы должны зарабатывать", — несколько раз возбужденно повторил юноша, — мы должны зарабатывать, нам нужно иметь заказы. Нам нужно жить. Вам предлагали продать картину за границу. Вы отказались. Почему?" — продолжал юноша. — Шостаковича сначала на Западе признали". Когда ваши картины увидят в Европе, тогда Вашу школу и у нас признают."

Филонов помолчал. Своими неслышными шагами он несколько раз прошелся по комнате от стола к двери и обратно. Остановился, слегка наклонил голову, обдумывал.

Его ответ запомнился всем.

"Мои картины принадлежат народу. Пусть обращаются к правительству. Я покажу созданное мной, как представитель своей страны или не покажу ничего."

Это известные его слова. Все, кто знает и помнит Филонова, — знают и помнят его ответ.

В этих словах была вера в свою страну, гордость за свое искусство. Затем Павел Николаевич кратко рассказал нам о свободе левых течений в живописи в первые годы революции.

Я был молод. Я заспорил:

"Но разве левые не подавляли академистов?"

"Вы тогда жили? — остановил меня вопросом художник. — Вы тогда жили?"

Заметив мое смущение, Павел Николаевич коснулся моего плеча и уже мягче добавил: "Нет, тогда были споры и свобода."

Он казался мне таким древним, пришедшим из другой эпохи, а он был полным энергии человеком.

Я подал художнику принесенные с собой рисунки. Он долго рассматривал их.

"Мне всегда казалось, что я могу передавать движение", — неуверенно произнес я.

"Кто это вам сказал?" — возразил Павел Николаевич очень недовольно. "Вам надо еще учиться и учиться."

Один из присутствующих, уже пожилой человек, положил на стол свою работу, назвав ее "Портрет отца". Я помню этот портрет, хотя не помню автора его.

Портрет отвергло одно из выставочных жюри.

"Чего же они хотят, это же реалистическая вещь", — возмущался художник — "Нам важно то, что хотим мы" — добавил мастер.

Занятия в ШКОЛЕ АНАЛИТИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА носили характер консультаций.

Показывали принесенные работы; автопортреты, портреты, натюрморты. Не было пейзажей, я их не помню.

Павел Николаевич делал краткие замечания, иногда резкие. Никто никогда не возражал. Часто художник брал в руки карандаш и исправлял в рисунке анатомические неправильности или же рядом рисовал схему сочленения костей и мышц. Он был особенно строг, когда видел неумение написать кисть руки.

"Ученик, умеющий рисовать руку, уже многое умеет. Рука скажет о человеке не меньше, чем лицо", — говорил Филонов.

Художник ясно видел, когда в работе было стремление заострить форму, а когда попросту незнание анатомии.

Многие из показываемых натюрмортов были сделаны реалистически. Но очень многие писались дополнительным цветом, например, красным вместо зеленого, или же монохромно желтым по желтому, или серым по серому, но с сохранением фоновых соотношений и светосилы.

Это было одно из первых заданий Филонова начинающим. Впоследствии я оценил всю трудность подобных экспериментов. Такие натюрморты часто писались годами. Все картины в этой суровой школе писались годами. Небрежность, погоня за эффектом — не допускались.

"Карандаш — инструмент, он должен быть остро заточен, тогда и рисунок ваш будет острым", — говорил Филонов.

Многие не выдерживали жестких требований и уходили почти сразу. Оставшиеся оставались навсегда.

Упорство в работе, суровость, необычная даже для тех суровых лет, были во всем.

"Наша школа — суровая школа" — это тоже известная фраза Филонова.

Но была свобода выбора тем, свобода выразить свое личное. Темы картин никогда не обсуждались даже между собой.

Было много фантазмогорий, фантастических аллегорий с возбуждающими воображение названиями: "Карусель жизни", "Кванты света" ...

Но все работы носили характер близости к образному видению самого мастера.

Видимо, это было неосознанным.

Работы филоновцев ни с кем не путаешь.

Всякий, кто приходил к нему, становился филоновцем, членом коллектива.

Редко, два-три раза в год, Павел Николаевич делал просмотр —

ры сделанного им. Он доставал большие папки и бережно вынимал из папиросной бумаги свои работы. Молча, медленно он их показывал одну за другой. Мы молчали, не спрашивали ни о чем. Павел Николаевич никогда не говорил о темах своих картин. Все вопросы отклонялись учтиво, но сухо. Быть может давно, в годы расцвета школы, в двадцатые годы, было иначе, но показы, на которых присутствовали люди моего поколения, проходили молча.

Когда-то эти просмотры славились. Профессор-искусствовед Пунин приводил своих студентов к Филонову. Еще и сейчас, среди старых работников Эрмитажа можно найти помнящих эти встречи. Но в мое время картины видели только ученики, только свои.

Все ли сохранилось в блокаду из этих папок? — Не знаю.

Просмотр продолжался целый вечер. Занятий в эти вечера не было. И только в эти редкие вечера сидел Павел Николаевич около своего стола и грезил о своем высоком и несбывшемся. И прекрасный город за окнами помнил о безлюдии двадцатого года и готов был к испытаниям тяжелейшим.

Перед нами, молчавшими, проходили симфонии красок, где темы переплетались, пропадали и вновь возникали из неведомых глубин. Композиции задумывались, как циклы и часто имели общее название.

Каждая картина, ювелирно сделанная, казалась маленькой драгоценностью. Многие из них писались годы и годы. Они переписывались слой за слоем, пока шифр бытия не находил своего образа. Гималаи труда требовались для создания любой работы.

Занятия неизменно заканчивались чтением раздела рукописи Филонова "Идеология аналитического искусства" или принцип сделанности".

Это была теория живописи, вернее, анализ творческого процесса в открытых взаимосвязях.

Всю жизнь возвращался Павел Николаевич к своей рукописи, изменяя и дополняя ее.

По своим старым выцветшим записям приведу одну цитату:

"Человек развивается через изучение предмета и упорный труд — и только так."

... Также суховато, как здоровался, учтиво, старомодно, Филонов прощался.^{х)}

Мы уходили по вечеряющей набережной, Разбившись на группы, часто ходили по городу много за полночь. Говорили о живописи, о поэзии. Вновь становился близким, необходимым Хлебников. Поэт правильно предугадал: "К сороковому году меня поймут".

Мы обменивались книгами; Шопенгауэр, Вейнингер, изъятые из библиотек, были нами любимы. Из рук в руки переходил "Закат Европы" Освальда Шпенглера. "Закат Европы", сейчас почти нечитаемый, был созвучен нашей взволнованности. И мне до сих пор помнится невероятно истрепанный и многократно прочитанный томик "Мастер Страшного суда" Лео Перуца.

Это было давно. Почти непредставимо давно. И было вчера — руку протянуть.

Он сохранился этот старый дом, сделанный из красного кирпича. И деревянные дома за ним.

^{х)} Архив художника и его записи по методике преподавания находятся у сестры художника Е.Н.Глебовой. Евдокия Николаевна спасла картины и рукописи брата после его смерти. И сдала их на хранение в Русский музей. В условиях блокады ее действия были подвигом. Будем благодарны мужественной русской женщине. Автору архив остался недоступным.

Если открыть заколоченную теперь дверь, то кажется, что войдешь в прошлое.

Набережная реки Карповки, сейчас закованна в серый гранит, полого спускалась к реке, заросшая травой, чертополохом и мелким кустарником.

И сад перед домом был тенистым, разросшимся. Нет тех деревьев и людей тех нет. Убиты, погибли в блокаду.

Телефоны отзываются незнакомыми голосами, и двери полузабытых квартир открывают чужие люди.

Нет никого, почти никого нет.

ВЕРТИКАЛИ ВРЕМЕНИ

Нужно сказать, что в те последние годы школы, ее слава и влияние были в прошлом. Школа Филонова имела свою большую историю. Были периоды взлета, известности и тяжелые катастрофы. Ушли, разошлись по своим путям художники Кибрик и Ландсберг и, близкие когда-то Филонову, писатели Каверин и Заболоцкий. В 1932 году, когда были закрыты группировки, слитые в Союз художников, школа Филонова, как официальное объединение, была ликвидирована. Она продолжала существовать как группа учеников, как филоновцы.

Глухая стена молчания замкнулась вокруг нее.

Филоновцев не допускали на выставки, путь заказной, оплачиваемой работы был закрыт. Остались лишь преданные люди, делившие с ним горькую славу отверженности. Было что-то от секты. Может быть, Савонароллу или Аввакума окружали таким же фантастическим почитанием, каким окружали Филонова оставшиеся ему верными ученики в эти последние годы школы.

Но школа была. Она пережила все.

Сцементированная волей и верой Филонова, она была, быть может, единственным объединением, противопоставившей себя академической школе.

Что приводило этих людей, таких разных, в его школу?

Почему приходили они к нему, поколение за поколением?
Чем был Павел Николаевич Филонов для своих учеников?

Трудно давать ответы. Трудно даже намечать темы исследования.

Они еще ждут своего изучения. Но необходимо осознать глубины проблемы и тех противоречий жизни, в круговорот которых был вовлечен художник.

К Филонову шли не за славой, а за истиной. Все преподавание в школе аналитического искусства было направлено на самоанализ, на осознание в себе самом самого глубокого, скрытого, Работали годами. Искали свое подлинное. Что бы мы не искали — мы всегда ищем себя самих. Царил суровый, аскетический дух.

Почему те задачи, которые мастер ставил перед собой, становились задачами жизни его последователей? Какие сложные трагедии эпохи переломились в его душе и сделали его таким необычным и ни на кого непохожим живописцем?!

Углубляя какие традиции, противоборствуя какому наследию, искал свой особый путь этот самообытный, глубоко русский художник?!

Какие подводные течения этой жестокой эпохи, но исполненной светлых надежд, отразились в его живописи, усложненной и суровой?

В начале 20 века, в те годы, когда Филонов искал себя как человек и как художник, весь мир был охвачен предчувствием тре-

воги. Уже стояла на пороге великая катастрофа 14-го года. Неизвестное, но грозное будущее отбрасывало свою черную тень на повседневность, и неотвратимость войны, неосознанно ощущалось всеми. Страна, вовлеченная в смертельную игру, напрягая последние силы, шла в ногу со своими союзниками и со своими врагами. Все еще было по-старому, по-привычному, и уже ничто не убеждало в прочности. Не было ни традиций, которым бы следовали, ни Бога, в которого бы верили. Было душно и скучно. В предгрозовье задышалась Россия.

И скука — скоро, очень скоро, должна была пролиться кровью. Пирамида российской государственности стала оседать, давать трещины, не выдерживая своей собственной тяжести. Раздавлив все своим мертвым и мертвящим грузом, эта, все растущая пирамида царской бюрократии стала давить, разрушать свои собственные устои. Громоздкая и косная, она стала хрупкой и ломкой в новом, жестоком, все усложняющемся мире. Народ, лишенный самостоятельности, давно уже потерял чувство ответственности за себя, за страну. Власть имущие не понимали и не могли понять, да и не хотели, тех новых задач, которые ставила перед ними жизнь.

Блистательный Санкт-Петербург — город трагического империализма, отторженный коллонадами дворцов от страны огромной и нищей, Северный Рим, где каждый камень площадей был памятью побед, — жил глухим предчувствием беды.

Еще сверкали клинки, золотились краски на последних парадах, еще клубился ладан молебнов, но уже были, били часы истории и время неотвратимо катилось к четырнадцатому.

В тысяча девятьсот десятом году Филонов создает картину, названную "Путь героя" или "Герой и его судьба".

По мрачной символике ее тайного шифра, по образному строю, ее можно считать первой, где проявилось то трагедийное восприятие жизни, которое сделало Филонова именно таким художником, каким он нам известен. Созданная еще в традициях декаденса, она является и его завершением, и преодолением. Сквозь декаданс явно проступает экспрессионизм. Еще не определившийся, еще никак не названный, экспрессионизм был криком ужаса перед лицом неведомого.

В картине "Путь героя" художник нашел прием, применявшийся им впоследствии неоднократно, — удвоение образа. Изображено лицо человека — энергичное и волевое, но данное в двух разных ракурсах:

Лицо, обращенное к нам, бледно бледностью мертвеца. Подернуто тенями тления, лицо, изображенное в профиль.

Странная мертвая жизнь — жизнь смерти видится нам в этих скорбных ликах. За грань картины, за грань мира, в свое пережитое, но не изжитое, глядят углубленные в себя глаза. Картина вызывает в нашей памяти древний и мрачный миф о муках царя, строителя и героя Сизифа в призрачном царстве теней. Миф этот, уходящий корнями в догреческие пласты культуры, был темн и непонятен уже самим древним.

В мертвом царстве Аида, за неведомую вину, Сизиф-царь и строитель Корнфа, вздымает черную глыбу камня на высокую гору.

Под ветром, среди скал и обрывов, вершит он свой бессмысленный труд, окрашивая путь кровью иссеченных рук.

Но за шаг до вершины, до завершающего усилия, задает он роковой, безответный вопрос — "зачем"?

Он вопрошает у Бога, у безмолвного мира, у самого себя. Зачем?

Во имя чего? Какая цель у цели?

Нет ответа. Бог безмолвен, мир враждебен. И непонятен человек самому себе.

На пустынной, ледяной вершине нагонит его прошлое, его нагонит проклятие и одиночество, такое же как везде.

Зачем это?

Мгновение раздумья. На мгновение ослабевает усилие, опускаются руки, и срывается глыба.

И снова возмется Сизиф — царь и герой за мертвый свой труд, целеустремленный и бесцельный, снова вступит на страшный, окровавленный путь.

И снова за шаг до вершины он задаст себе вечный вопрос, безответный вопрос "Зачем?"

И не услышит ответа.

Но вопрошая богов и обливаясь кровью на ледяном пути, обретает человек бытие человека. Бессильны годы и боги перед человеком, из глубин своего отчаяния и одиночества черпает он силу отчаяния и горькую мудрость.

Не о величине рока, как в древнем мифе, — о величии человека — говорит нам создание современного живописца.

О человеке — противостоящем судьбе.

Фриз, в нижней части картины, как бы подводит роковую черту мрачной символике этой, еще очень ранней работы. Сцена охоты на священную лань стилизована под древнюю роспись. Смерть прекрасного животного неизбежна. Неотвратим удар копья. Древний мотив охоты Тьмы, темного зла за светлым солнцем мотив, идущий из древности, использован Рерихом в его картине "Сострадание".

Рерих написал ее много позже, в дальней стране, на основе

буддийских легенд. Спасая жизнь лани, тибетский аскет подставляет руку стреле.

Митик Рерих верил и хотел верить в предотвращение зла и страдания чудом человеческого сострадания. Суровый Филонов не верил в чудо, и не сострадание давало ему веру, а истина. В годы создания "Пути героя" трагедия уже начиналась. Где-то уж очень близко и зловеще погромыхивали балканские войны. И самым чудовищным был тот мертвый покой, та застылость, из которой не было исхода. И не было задачи важнее, чем сорвать покров ложного покоя, выявить и запечатлеть то горькое и неотвратимое, что предстояло всем.

Пессимизм пронизывал все течения тогдашнего искусства. Пессимизм декаданса был унынием собственного падения. Но падать было больше некуда. Близились сроки.

Время декаданса кончилось, пали башни из слоновой кости. Приводя известную эстетскую фразу - "Уйдем в башни из слоновой кости", обычно забывают ее окончание "пока они держатся". Так вот, они перестали держаться, эти башни. Для предвоенного поколения уже не было башень, а был ветер, который бил им в лицо. Смятенность выплеснулась экспрессионизмом. Нужно сказать сразу, Филонов экспрессионистом не был.

Экспрессионизм преодолевался им так же, как им был преодолен декаданс. В отличие от многих и многих, пессимизм молодого еще тогда Филонова был мужественным.

С кистью в руках анализировал он бытие, выявляя его трагическую подоснову. Запечатлев мертвые лики своего мертвого времени, вернее, безвременья, он вынес ему свой приговор, приговор живописца.

Павел Николаевич редко и скупо рассказывал нам о прошлом,

Расспрашивать мы не решались. Слишком большая, хотя незримая грань пролегла между нами и нашим руководителем. Павел Николаевич был ровен со всеми, никогда никого не выделял. Но кто мог решиться спросить его о былом? Суровым, жестоким вставало минувшее в его рассказах. Маяковский делился с Хлебниковым последним куском хлеба в пору их далеко не радостной юности. Борьба и поиски своего пути.

Работа, замыслы ... Все глубже поиски, все усложненнее система образа, выразительнее язык живописи. Все глубже трещины обреченного мира. И только друзья тебя могут понять и разделить с тобой судьбу. Друзья, идущие тем же крутым путем поисков и непризнания. Юношеская дружба связала молодого Филонова с Велимиром, а в те годы — еще Виктором Хлебниковым. Застенчивым, почти абсолютно замкнутым представал перед нами Виктор Хлебников в рассказах Филонова. В мастерской художника тихим голосом читал свои небольшие стихотворения. Всегда тяготевший к монументальности Филонов настраивал своего друга на создание эпических вещей.

Это было поколение правдоискателей, которые хотели стать пророками. С именем Хлебникова в нашей памяти связано представление о пророческой миссии поэта.

Точно назвал Велимир дату революции — 1917 год, точнее Маяковского:

В кровавом венке революции

Грядет Шестнадцатый год.

Знаменит афоризм Хлебникова: "Каждая эпоха представляет будущее как касательную к той точке, на которой она находится". Это очень точный исторический афоризм. Поэт писал о творчестве друга:

Я на стене письма Филонова
Смотрю как конь усталый до конца,
Как много муки в глазах у одного,
В глазах у конского лица.
Свирепый конь белком желтеет
И мрак залитый им густеет
С нечеловеческою мукой
На полотне тяжелом, грубом
В преддверьи будущей науки
Дает привет тяжелым губам.

Преддверьем науки, преддверьем постижения мира было для друзей искусство. Они хотели сорвать личину и обнажить лик мира. Хлебникова называют поэтом для поэтов. Филонова — художником для художников. Они экспериментировали над жизнью, над своим творчеством, над самим собой.

Иным помнился Маяковский. Казалось, всю мастерскую заполняет его могучий голос, мощная фигура. Маяковский дружил с графиком Чакрыгиным. Чакрыгин находился под большим влиянием Федорова, его философии "общего дела". Двух учеников имел Федоров — Константина Циолковского и художника Чакрыгина. Циолковский перевел на язык техники и математики космические грезы мыслителя. Философ учил: невозможные цели нужно ставить перед человечеством. Абсолютные, высочайшие, идеальные. Нужно победить смерть. Путь вечного восхождения откроется перед людьми через космос. Судьба Вселенной — это бессмертная судьба человечества. О Федорове хорошо сказал Достоевский: "Я счастлив, что живу в эпоху Федорова", Толстой уважительно отзывался: "Я познакомился с человеком, чья философия не хуже вся-

кой иной открыто проповедуемой религией", И Владимир Соловьев — сам поэт и мистик — "Со времен Христа только в философии Федорова человечество сделало шаг вперед".

Чакрыгин задумал цикл фресок "Восстание и Вознесение" о переселении человечества в космос. Помешала ранняя смерть.

Важнейшим вопросом исследования о мировоззрении Филонова будет определение влияния "Философии общего дела" на мировоззрение всей группы. Еще ждет своего глубокого изучения вопрос о взаимных влияниях в этом круге поэтов и живописцев. Они стоят рядом в истории русского духа.

"Мы дети страшных лет России."

Неповторимо то время и неповторимы их личности.

Поэт Асеев пережил всех. Он вспоминал бесконечно далекое время.

Мозг извилист как грецкий орех
Когда снята с него скорлупа.
Тростником пересохнувших рек
Схожи кисти руки и стопа.
Мы росли
Когда день наш возник,
Когда волны взрывали песок.
Мы взошли как орех и тростник
И гордились, что день наш высок.
Обнажи этот мозг, покажи,
Что ты не был безмолвен и гром,
Когда в мире сверкали ножи
И свирепствовал пушечный гром.
Докажи, что слова не вода,
Времена — не иссохший песок ...

День был высокий и трудный. Платили страданием и трудом за каждый шаг. Повторится ли когда-либо время высоких надежд?

Эти стихотворные строки удивительно точно ложатся на образы филоновской живописи, про которую современники говорили, что она похожа на раскрытый человеческий мозг.

В начале 1914 года, перед самой войной, Маяковский пригласил Филонова к оформлению своей драмы "Владимир Маяковский". Об этом спектакле много писали. Существует обширная литература об этом совместном выступлении поэта и живописца. Все писавшие отмечали сильное впечатление от необычных декораций. Ставил спектакль "Союз молодых", но из всех художников, входивших в Союз, Маяковский выбрал Филонова. Задник был написан Школьниковым, но гротескные фигуры, символы переживаний героя, были созданы Филоновым. Это было первое в России, а может быть, и в Европе, экспрессионистическое оформление спектакля. Проектор выхватывал отдельные куски сцены, причем тогда новый. Был предвосхищен театр одного актера. Маяковский играл себя — Маяковского. Одиночество человека в огромном мировом городе. Одинокого среди миллионов одиночек. Остальные персонажи — лишь маски, отражение переживаний героя.

В поэме "Маяковский начинается" поэт Асеев писал:

В те дни
Вопреки всем преградам и проискам
Весна
Как афиши взошла на подмостки,
Какие-то люди
Ставили в Троицком
Впервые трагедию
"В. Маяковский."

И автор
Игравший в ней
Первую роль
И грозный
Цветастый
Разлет декораций
Какие от бомбами брошенных слов
Казалось
Возьмут
И начнут загораться,
Сейчас же
Пока еще действие шло
Филонов
Без сна их писавший
Три ночи ...
Не славы искал
Запыленный венок
Тревогой и пламенем
Их пропитал."

Уже нет в живых свидетелей этого спектакля, его зрителей. Декорации погибли в наводнении 1924 года, не сохранились даже фотографии. Я не мог их найти. Недавно скончавшийся Мгебров в своих театральных мемуарах писал о необычайном впечатлении, произведенными этими декорациями на него.

"Быть может то, что я увидел тогда на этом картоне - самое реальное изображение города, которое когда-либо видел. Да, этот картон произвел на меня впечатление. Я почувствовал движение города в вечности. Всю жизнь его, как частицу хаоса. Из-за кулис медленно дефилировали действующие лица, картонные жи-

вые куклы. Публика пробовала смеяться, но смех оборвался. Почему? Да потому, что это не было смешно, это было жутко. Мало кто из присутствующих в зале мог осознать и объяснить это. И тогда с первого мгновения замолк смех, сразу же почувствовалась напряженность зрительного зала, и напряженность неприятная." х) Так увидел этот спектакль артист.

К дружбе с Маяковским Филонов пришел не юношей. Не от футуризма, не от желтой кофты пришел он к совместной работе над спектаклем. От долголетней выучки.

За плечами многое — и разрыв с императорской Академией художеств. Поездка в Италию и Францию. В Риме не удалось увидеть "Страшный суд" Микель Анджело. Но и неувиденный запал в памяти.

Художник пробыл за границей недолго. Нет судьбы без Родины и славы нет, нет своей неповторимой темы. Нет ни врагов, ни друзей.

Жестокая к своим сыновьям, но родная страна.

Предвоенные годы для художника наполнены стремлением понять и запечатлеть трагедийные основы бытия.

Он экспериментирует неуклонно и жестоко.

Никогда, ни в чем эксперименты Филонова не были формальными.

Он хотел понять глубинное в трагедии.

Создается "Автопортрет", часто воспроизводимый в работах о Филонове.

Я помню этот шедевр. Образ удвоен. Лицо юноши с незаметной, чуть иронической улыбкой. Грустно и насмешливо вглядывается

х) Мгберов, "Жизнь в театре", 1933 год, Академия.

ся он во что-то влекуще-странное. И другое лицо - аскета с ледяными пристальными глазами, видящее еще неведомое другим. И руки. Рука, замыкающая композицию, дающая законченность образа. Сухая, энергичная. Рука труженника и творца.

Автопортрет, 1910 год.

Из всех созданных тогда работ - была одна любимая. Горько любимая картина "Мужчина и женщина".

Я видел эту картину в руках самого мастера, ювелирно сделанная, совсем небольшая, она казалась маленькой драгоценностью.

В эту вещь он вложил все - и раннюю мудрость человека, много пережившего, и своеобразие своего видения, и оттеночное мастерство колористических нюансов.

В душевные годы перед первой мировой войной последним прибежищем был Эрос.

Эротика давала иллюзию изживания жизни, ставшей бессмысленной.

Но тема "Мужчина и женщина" - не Эрос.

Ее тема - отчужденность.

Человек одинок.

Я не решался спросить, повлияла ли на замысел этой работы знаменитая в те годы книга Отто Вейнингера.

Я думал тогда, думаю и теперь, что тень этого, так рано ушедшего мыслителя, - легла на замысел картины.

Мне трудно было представить себе, что в годы создания "Мужчины и женщины" - художник был молод, что молодо было его поколение.

Художник начал свою работу в двенадцатом году. Он работал над ней годы.

Он продолжал ее переписывать, когда в далеком Сараеве молодой серб, переживавший унижение своей страдающей родины, как личную боль, уже нажал на спуск револьвера.

Есть ли невинные?..

Шли навстречу войне.

Каждый боялся сбиться с ноги. Отстать на полшага — неотвратимая гибель.

Быстрый дым Сараевских выстрелов неудержимо разросся черными тучами орудийного дыма. Закачалась, загудела земля под лавиной снарядов.

Кровавый след германского нашествия пронзил Бельгию, врезался в тело Франции.

В самоубийственном порыве первых дней войны германские солдаты наступали в рост, не ложась, не окапываясь.

Изнемогали от усталости, но шли, шли, шли.

Четкий, как формула, выверенный, как геометрическая теорема, план немца Шлиффена, казалось, учел все.

Отчаянно неподготовленно бросается Россия в ответное наступление свою гвардию.

Россия не готова к войне, ни к чему не готова.

Инертна государственность российская. Развинчена военная машина. Тяжела расплата за рутину и за общую апатию.

Зажатая в железные клещи, в Мазурских болотах гибнет Русская армия.

Сколько их, безвестных солдатских могил, в тьме Мазурских болот?

Как пережила Россия боль этих страшных дней?

Как пережил эту боль художник вместе с болью Родины?

Человек искусства, ответственен за любую боль, — свидетельствует Велимир Хлебников.

Самому поэту жить осталось недолго.

Хлебников видел, как на бурлящем Невском молодой офицер, сверкая обнаженным клинком, кричал — "Ура! — Я буду убит; через три месяца я буду убит".

Пережил ли эти три месяца мальчик в офицерских погонах, идущий на войну со смертью в душе, теряющий веру и жаждущий жертвенной смерти — молодой офицер, которого, наверно, учили стоять в рост и сверкать саблей под свинцовым дождем.

Поэт записал о своей последней встрече с Филоновым:

"Я встретил одного художника и спросил его, пойдет ли он на войну? Он ответил: "Я тоже веду войну, но не за пространство, а за время. Я сижу в окопе и отнимаю от прошлого клочки времени. Мой долг одинаково тяжел, что у войск за пространство".

Он всегда рисовал людей с одним глазом. Я смотрел на его вишневые глаза и бледные скулы. Ка шел рядом, лился дождь.

Ка — этим именем поэт называл судьбу. Судьба шла рядом.

Соратники и друзья шли навстречу судьбе.

Шли вместе последний раз.

Своим завещанием сделал Хлебников "Доски судьбы".

Филонов-художник трагедии. Он, всю жизнь смотревший в глаза трагической судьбе, глубже многих сознает боль утрат и понимает глубину опасности. Он скоро вступит в ряды войск за пространство, оденет серую шинель ополченца.

Если падет Россия, если растопчут ее пространства, если сломают ее время, — прошлого у нее не будет.

Прошлого не отнимешь у павшего времени.

Искусство побежденных — не искусство.

Художник сменит кисть на винтовку, но пока еще кисть в руках и куда тяжелее казенной трехлинейки — тонкая колонковая кисть.

Филонов пишет боль, пишет судьбу.

Пятнадцатый год — композиция "Без названия".

Первая аналитическая картина в русском искусстве.

На картине Филонова мир разбился на осколки с острыми, режущими краями.

Нет событий. Нет связи событий. Мир вернулся к довременному, первозданному хаосу. Рухнул, переживший себя, девятнадцатый век, обнажился жесткий двадцатый. Осколки разбившегося времени режут сознание.

В центре картины белый череп глубоководной рыбы. Череп с живыми глазами дьявола, глядящими из мертвых глазниц. — Символ агрессии.^{х)}

Зло загадочно.

Загадка зла — вечная тема искусства.

Шестнадцатый год. Румынский фронт. Балтийская морская дивизия.

Ратник ополчения — Павел Филонов.

Румынские войска раздавлены железным кулаком корпусов Макензена.

Пал Бухарест. Русская кровь на чужих румынских полях.

Нет матросов в Балтийской морской дивизии. Выбиты в первых боях. Пехотная ударная часть.

х) Французский художник Бюффе, переживший Вторую мировую войну и оккупацию, использовал тот же мотив — скелет рыбы в картине "Агрессия".

Снаряды крупных калибров — "германские чемоданы" бьют по квадратам, засыпая окопы русских осколками и землей. Русские пушки отвечают редкими выстрелами.

Не хватает снарядов, не хватает патронов, не хватает ружей.

Солдатской крови хватает.

Ратник ополчения Филонов командует разведывательной партией.

Ночи на "ничейной" земле, на снегу.

Обрывки колючей проволоки в зыбком свете прожекторов. Воронки от тяжелых снарядов, как лунные кратеры. Долгие фронтовые зимы в сырых блиндажах.

О смерти пишет Хлебников в странные дни.

Когда умирают кони — они дышат,
Когда умирают деревья — они сохнут,
Когда умирают звезды — они гаснут,
Когда умирают люди — поют песни."

Разгорающаяся революция поднимает художника Филонова — фронтовика Филонова, на один из опаснейших и труднейших своих постов — пост Председателя Военно-революционного Комитета Придунайского края.

У Т Р А Т Ы И Н А Д Е Ж Д Ы

"Скажи суровый известняк
на смену что придет войне,
- с ы п н я к . "

В.Хлебников.

Рухнуло старое, уже обреченное.

Свершились предвестия.

"Нас еще судьбы безвестные ждут."

Окопы, протянувшиеся от моря до моря, захватила волна солдатских митингов.

Стихийная демобилизация грозит обнажить фронт.

Окопник Филонов выступает на фронтовых митингах, - там, где не всегда решаются говорить офицеры. Останавливает полк, уходящий с передовой. Трудно говорить на митингах. Солдаты озлоблены бесконечной войной.

Беспомощный и суровый 18-й год.

Румыния, пользуясь временной слабостью союзной России, оккупирует Бессарабию.

Кто скажет, как отозвался этот новый удар в душе художника в серой солдатской шинели?

"Крылами бьет беда

И каждый день обиды множит."

А.Блок.

Потрясен, но не сломлен этими событиями художник.

В революционный Петроград привозит Филонов с фронта знамена боевых русских полков. Он передает их комиссару по военным делам Подвойскому.

"Жаль, что знамена, а не сами полки" - невесело шутит Подвойский. На волоске от срыва Брестский мир. (Эпизод этот

сообщен автору данных строк Цыбасовым, ныне покойным. Цыбасов — художник Леннаучфильма).

Филонова влечет великая драма Революции.

Он вместе с теми, кто разделил ее судьбы. Вместе с Маяковским, Хлебниковым, Блоком, Брюсовым, Татлиным, со всеми, кто поверил в революцию.

Филонов сразу же включается в художественную жизнь страны. Он создает цикл картин под общим названием "Ввод в мировой расцвет",

Среди смертей и страданий заря мирового расцвета кажется близкой.

Цикл своих картин Филонов дарит победившему пролетариату, передает их первому наркому просвещения — Анатолию Луначарскому.

Первые революционные годы — это годы наибольшей славы и влияния Филонова. И самые неизвестные, неизученные в биографии художника.

Тяжелые годы, судьбы безвестные.

Петроград в революции. Сугробы снега на Невском. Останавливается транспорт. Осьмушка Хлеба — дневной паек. (Осьмушка равняется 80 граммам).

Вспыхнувшая гражданская война раздирает страну. Разруха и голод.

Сильнее войны и голода косит людей сыпняк.

Петроград пустеет.

В гибнущем, заметаемом метелями городе, где нет ни хлеба, ни топлива, — люди творят.

Надежды сильнее мороза и голода.

"За горами горя солнечный край непочатый."

На краткий исторический миг левое искусство — искусство Революции.

19-й год. В бывшем императорском Зимнем "Выставка всех направлений", официальное название: "Первая советская государственная выставка произведений искусства".

Непревзойдена эта выставка до сих пор по масштабам и по числу участников. Все направления, все школы: от академиков до футуристов. Братство искусства среди войн, бедствий, лишений.

Нет хлеба, но есть зрители, идущие в залы Зимнего.

Анатолий Луначарский выделяет на этой выставке картины Филонова.

О "Мировом расцвете" много пишут.

Шкловский в газете "Искусство" говорит о том, что в творчестве Филонова новое русское искусство перестает быть провинцией французского, это провинция, завоевавшая самостоятельность.

В журнале "Пламя" большая статья Пумпянского "Искусство и современность". Журнал редактирует Анатолий Луначарский. Значительная часть статьи посвящена Филонову.

Цитирую строки 19-го года.

"Нефутурист Филонов, быть может, самый значительный художник на выставке, нефутурист уже потому, что его огромное и, пожалуй, болезненное искусство, никуда не ведет, не заключает в себе никакой формулы, ничего, за что могли бы ухватиться продолжатели и подражатели и создать школу. Филонов одинок. Он не правило, а исключение. Отчасти чужак и почти чудо. Его последние картины неповторимы по технике, сверкающие как драгоценные камни, кажутся какими-то произвольными, органическими отражениями его существа. Глядя на них не верится, что это де-

ло рук человеческих. Подобные явления природы, они самодавлеющие, не содержат никакой идеи, не имеют начала и конца, могут быть произвольно продолжены или урезаны. Они бесконечно разнообразны по технике и в то же время утомительны. Ибо в них нет плана, ни определенной последовательности, наконец, как вся природа, они миниатюрны по технике и обширны по размерам.

Последний фазис реализма, когда картина перестает быть отражением природы, но сама становится ее частью.

Но какая сложная, жуткая, готическая душа раскрывается в этих мрачных, фантастических симфониях!

Показать во весь рост этого замечательного художника — в одном этом оправдание этой настоящей выставки". х)

Это строки 19-го года. Статья об искусстве рядом с декретами о мобилизации, рядом с сообщениями о закрытии заводов и эвакуации населения.

Петроград пустеет, Петроград — фронтовой город.

Суровые годы военного коммунизма. Сумрачно и страшно, но люди верят и хотят верить, что близок рассвет.

В Петрограде художник Татлин. Он создает архитектурную мечту о грядущем — свою башню. С небольшой группой молодежи делает ее макет. Стекло и металл. Вершина башни обращена к Полярной звезде. Стальная спираль несущей конструкции — футуристический символ устремленности в будущее — обнажена, вынесена за пределы здания. Хрустальные цилиндры висят на конструкции — идея тогда новая. Архитектурная романтика. хх)

х) "Пламя", 1919 год, № 52.

хх) В то же время аналогичные архитектурные проекты разрабатывал германский архитектор экспрессионист — Гроппиус.

В суровом 19-м году складывается ядро будущей школы Филонова. Сильный человек верил в грядущее. Верил, что в каждом можно пробудить творческое самосознание.

Во имя будущего он создал модель будущего, его ячейку в настоящем.

Своей верой и волей сплотил он коллектив из людей очень разных, но выступающих всегда как "филоновцы", — без желания выделяться, без единой подписи под картинами. Филоновцев объединяла вера в то, что их школа — школа Филонова — это звено новой культуры. Их увлекала задача анализа темного настоящего во имя светлого грядущего.

В 19-м году художник создает "Композицию".

"Композиция" — приговор старому миру.

На Западе всплеснулся экспрессионизм, гимн подсознательному, иррациональным силам, разбуженным мировой катастрофой.

Вопреки иррациональному экспрессионизму, Филонов ведет анализ мирового хаоса, расчленяет хаос на изначальное, на первообразы. Составляет формулы зла.

Филонов видит разломы структур там, где экспрессионисты видели только хаос.

"Композиция" мрачна, остро пессимистична, потому что прошлое мрачно. В страшном 19-м году художник нашел силу на разрыв с гибнущим старым миром.

Диалектика творчества отражает многоплановую диалектику бытия.

Суровый художник не прощает застывшему злу только за то, что оно длилось века.

"Композиция" — обнаженный образ распада, это продолжение и углубление темы — "Пира королей".

Острые грани мира и трещины в бытии, — пути в ничто.

Над обнаженностью хаоса вырастает мрачный символ мирового города.

Трагически пересекаются линии человеческих судеб в мировых городах.

Город заката, где люди чужды друг другу не меньше, чем камни окружающих зданий.

Одинок каждый среди миллионов одиноких.

Одиночество отражается в одиночестве ликом страдания.

На камнях городских площадей ничего не растет, расцветают миражи.

Открытость смерти — надежда одиноких.

Открытость страданию — поздняя, горькая мудрость.

Все исчерпано. Все решено в мировых городах, а нерешенное признано неразрешимым навсегда.

От неразрешимости задач жизни соскальзывают неосознанно на псевдо-задачи, ставят себе псевдо-цели. И на ненужный вопрос ищут иллюзорный ответ.

Нет смены целей, нет истории, нет жизни.

Каждый мировой город — надломлен, захвачен, закатен.

Почему закатна культура?

Что надломилось? Почему? Когда?

Ответа нет.

А вокруг надлома можно только кружить, повторять круги.

Макиавелли сказал о глубинной сути любого социального несчастья: "Несчастье Италии в том, что Рим недостаточно силен, чтобы сам объединить ее, и недостаточно слаб, чтобы не мешать в этом другим".

Недостаточно слаб и недостаточно силен — это суть конфлик-

та с самим собой и с окружающим миром.

Иррациональны эпохи заката, их трагедии алогичны. Нет верных путей там, где дороги ведут в Ничто.

На любом пути человек встретится лишь с самим собой, отразится в самом себе.

Декомпенсированность — удел человека городов Заката.

В миражном мире всеобщей декомпенсированности человек погружен в неподлинное, он подменяет борьбу жестами, истину — утверждением символа.

Циклы замкнуты потому, что фатально неправильна направленность любой компенсации.

Экспрессионизм — мираж мирового города.

Плакат — немой зов города.

Экспрессионизм в психоанализе — философия Альфреда Адлера — психология ситуаций конфликта.

Гиперкомпенсация иллюзорна, она реализует себя лишь на фоне, который декомпенсирован сам.

Гиперкомпенсация — надстройки над небытием.

Абсолютизируется каждое усилие, но это лишь символика постижения — символ влияний.

Мир XX-го века катастрофически непонятен, как никогда раньше. Человек фатально связан с прошлым.

Давит груз веков. От решения он уходит в прошлое. Он переигрывает прошлое, повторяет старые и мертвые циклы ...

Оттремела гражданская.

Двадцатые годы. Эскадроном мчатся годы.

Медь оркестров над павшими.

Еще безлюден Петроград. Пустынны улицы, трубы заводов

бездымны.

Надежды и смерти.

Уходят те, с кем начинал художник.

Умирает Чакрыгин.

Раздавлен колесами поезда. Остались незавершенными замыслы. Не написаны фрески: "Восстание и Вознесение" о переселении человечества в космос. Не написана книга о Федорове.

Сохранилась ли ее рукопись?

Случайна ли смерть?

Умирает Хлебников. Уходит будетлянин. Надломивший себя скитанием своим по России, среди голода и сыпняка, в поисках своей правды.

Уходит и остается в нашей памяти поэт, который грезил судьбой пророка. Высокие надежды эпохи и ее трагический хаос зашифрованы в усложненной ее поэзии.

Как реквием по умершему другу, как реквием по эпохе поэта создает Татлин спектакль по философской поэме-драме Хлебникова "Зангези".

Двадцать третий год.

Татлин тоже скоро уйдет в добровольное изгнание, в бесконечное творческое молчание, потому что хочет остаться в памяти поколений тем, кем был — юношей, связавшим свою юность с юностью революции, создателем архитектурной мечты.

Поэма "Зангези" превращена Татлиным в театральную мистерию.

Кто дожил до сегодняшних дней из тех, кто видел этот давний спектакль?

Где студенты Горного Института и студенты Академии Художеств, где первые ученики Филонова — все те, кто писал декора-

ции, играл на сцене? Мы ищем прошлое. Трудны поиски.

Бедобородый архиолог собирает потускневшую мозаику своих воспоминаний.

Седой ученый, в годы Второй мировой войны, водивший партизан в тыл врага по замерзшим тропам Глумницких и Синявинских болот, взрывавший железные дороги на захваченной врагом территории, а после войны — своих коллег по развалинам греческих храмов, раскопанных им у Черного моря, рассказывает нам о далеких Двадцатых годах.

Мы вслушиваемся, хотим вжиться в глухие отголоски былого.

Старый ученый вспоминает о своем участии в спектакле "Зингези", об увлечении поэзией Хлебникова, о литературных вечерах Маяковского, о том, как когда-то, еще студентом Археологического факультета университета, провожал художника Филонова по пустынным улицам Петрограда.

Он вынимает из старинного книжного шкафа журналы начала двадцатых годов с рецензиями на спектакль, и тонкие прижизненные издания Хлебникова, тронутые желтизной, и фото с картин Филонова.

Читает на память когда-то подбившиеся строки Велимира.

Годы, люди и народы убегают навсегда

Как текущая вода

В ярком зеркале природы

Звезды-невод, рыбы — мы,

Боги, призраки у тьмы.

Спектакль играли студенты. Татлин привлек одну молодежь. Всего не хватало в скудном 23-м году. Спектакль создавался трудно. Репетировали в мастерской Татлина, находившейся при Музее живописной культуры на Исакиевской площади, в бывшем доме поэ-

та Мятлева. (Исаакиевская площадь, дом № 8). Декорации строились в маленьком театральном зале.

Они были необычны.

Тайный шифр пророчества поэта Татлин символизировал обнаженными конструкциями.

Огромный треножник. Два прожектора выхватывали из тьмы фрагменты сцены. Знаки "Досок судьбы" — цветные прямоугольники — на них строки Хлебникова. Они пересекали сцену, падали, как падают годы.

Татлин играл поэта Зангези — одинокого и отверженного. Читал поэму с высоты треножника. Одиноким человек на сцене, такой же одинокий, каким был когда-то на сцене Маяковский.

Студенты — участники спектакля, были враждебной толпой — настороженной, но враждебной. Не было грима и театральных костюмов, выступали в своих обычных.

Спектакль был сыгран в Лекционном зале Музея живописной культуры. Молодежь бурно приветствовала его, но в основном зал остался холодным.

По пустынным улицам безлюдного Петрограда провожал он после спектакля художника Филонова.

Художник делился с ним, тогда еще юным студентом-археологом, воспоминаниями о Германской войне, о сырых блиндажах и холоде долгих военных дней.

Вспоминал Хлебникова, его тяжелый разрыв с Маяковским.

Всплывают из далекого и, как будто вчерашнего, вопрос, заданный Мастеру — "Вы экспрессионист? Вас все считают экспрессионистом".

Филонов твердо и убежденно ответил:

"Я реалист."

Смысл ответа понятен. Он понятнее теперь этому человеку, много пережившему и искалеченному Второй Мировой войной.

Реалист тот, кто не отводит глаз.

Реалист тот, кто силам зла и смерти противопоставляет напряжение творческой воли. Еще до Первой Мировой войны осознал Мастер реальность этой борьбы. И воплотил ее в своей аналитической живописи.

Мы уходим из прошлого.

Мы благодарны ученому за драгоценные крупинки былого, за вечер воспоминаний, за петербургское гостеприимство. Мы уносим тщательно завернутые комплекты старых журналов.

Трудно спасти былое. Между веками жизни, нам известных, годы и годы лежат во тьме. Документы молчат. Статьи разбросаны по журналам.

А те, кто помнит, — уходят один за другим.

В журнале "Вопросы искусства" за 1923 год, номера 18, 20 и 22, — статьи Пунина.

Пунин — сам человек сложной судьбы и горького конца, в двадцатые годы был теоретиком левых течений. В поэме "Зангези" Пунин видит рассказ о драме Истории, о тайных ее путях. Он пишет: "Поэму Хлебникова нельзя понять, прежде чем не поймешь ее безумия".

"Зангези" — не опыт сюжетосложения, не лаборатория речевых новообразований, — это одна из самых синтетических безсюжетных мистерий нашего времени, некий громадный, на наше столетие брошенный, платок-ткань. Хлебников — ткач; смерть, война, революция, крушение Западно-Европейской культуры, — язык, материал на его станке. Никак иначе нельзя воспринимать его поэзию, нельзя и спрашивать, верим ли, научно ли обос-

ваны его законы времени, его теория корней.

"Незыблемо их поэтическое значение"!! Пунин.

Чем дорог для нас, сегодняшних, Велимир Хлебников?

Он поэт-пророк, поэт-провидец.

Хлебников любил изречение тысячелетней давности, слова китайского поэта-философа эпохи Сун: "Для того, чтобы преуспеть в поэзии — надо менее всего заниматься собственно поэзией".

В "Струнах времени" возрождается Хлебниковым древняя идея пифагорийцев о сопряженности исторических судеб с мистикой чисел.

Три столетия и семнадцать лет — таков временной промежуток между началом взлета и началом падения исторических волн.

Святая отрешенность и беззащитность поднимают Хлебникова над повседневностью.

Будут иные времена и иные свершения, но поэта, чей образ стал бы более чистым символом вечного стремления человека к неведомому, быть может, невыразимому в слове, — другого такого поэта трудно представить.

Хлебников не пережил своей эпохи.

И когда он нашел свою смерть — легенда нашла его.

К поэме "Зангези" предпослано предисловие, которое говорит о своем понимании диалектики творческого процесса и о осознании им своего творческого замысла. Оно во многом близко представлениям Филонова о законах творчества.

Цитирую строки предисловия:

"Повесть строится из слов как строительной единицы здания. Единицей служит малый камень разноликих слов. Сверх-повесть или за-повесть складываются из самостоятельных отрывков, каждый со

своим особым богом, особой верой и особым уставом. На Московский вопрос: "Како веруюши" - каждый отвечает независимо от соседа. Им предоставляется свобода вероисповеданий. Строевая единица - камень сверх-повести - повесть первого порядка. Она похожа на изваяние из разноцветных камней разной породы - тело - белого камня, плащ и одеяние - голубого, глаза - черного. Она вытесана из разнородных глыб слова разного строения. Таким образом находится новый вид работ в области речевого дела. Рассказ - есть зодчество из слов.

Зодчество из рассказов - есть сверх-повесть."

Вопрос о различии и единстве мировоззрений и мировосприятия Филонова и Хлебникова - важнейшая тема любого исследования как о художнике, так и о поэте.

Можно думать, что влияние Филонова на Хлебникова было очень сильным. Оба понимали творчество, как скрытую и многоплановую диалектику жизни.

"Преддверием будущей науки" назвал поэт беседы, которые они вели в юности, в период краткой юношеской дружбы.

Широко известны положения школы Филонова - главный завет мастера:

"Можно идти от общего к частному. Мы идем от частного к общему.

Нагрузите картину, потом делайте вывод.

Упорно и точно думайте над каждым атомом делаемой вещи.

Каждый атом должен быть сделан, вся вещь должна быть сделана и выверена.

Позвольте вещи развиваться на частных, до последней степени развития, и вы увидите подлинное общее, которого и не ожидали."

Это продуманный и точно сформулированный совет. Он обращен к художникам, но важен не только им.

Всякое подлинное исследование развивается именно так.

ФИЛОНОВ И АКАДЕМИЯ

Экспадромом мчатся годы, бьет тревогу медь.

Будущее — неведомо.

Тревожная медь оркестров сливается с лязганьем танковых треков. Пока французских, пока румынских, пока польских.

Двадцать третий год. Первые контакты с Западом. Первые, после долгих лет блокады, — той блокады.

Выставка русских художников в Берлине. Луначарский среди других полотен отобрал для выставки картины Филонова. Единственная заграничная выставка Филонова.

Германия после Версаля. Сумрачная Германия. Поверженный и зловещий Берлин. Над проигранной войной и проигранной революцией криком отчаяния — немецкий экспрессионизм.

Суровому русскому художнику чужда мистика экспрессионизма. У него свой неповторимый путь.

Через годы, через все волны течений искусства, сменявшие друг друга, он непреклонно провел свою линию — анализ. Экспрессионизм не ставил перед собой этой задачи.

Филонов — реалист трагедии. Его реализм — это пересечение мировых исторических судеб в мировых городах.

Филонов реалист в изображении сущности вещей, явлений и событий, последовательный и беспощадный.

Анализ Филонова созвучен психологическим проблемам века, психоанализу и анализу потока сознания, выявлению диалектики самого творческого процесса.

Анализ Филонова созвучен задачам, которые ставили перед собой литературные школы той эпохи — анализу сознания, проводившемуся Джемсом Джойсом и Гертрудой Стайн. Принципы анализа разные, но это та же волна.

Слишком много личин, слишком много жи. Нужен микроанализ подоснов бытия.

Ассоциации, образы и взаимосвязи образов идут хаотическим потоком. Потоки сознания, линии ассоциаций сходятся, закрепляются в образах, многое затухает, остается за потоком сознания.

Но это подлинность нашего восприятия жизни. Литераторы этой поры и этих задач рассыпали длительность на мгновения, запечатлевали словом бег мгновений, смену атомов действий человека.

Люди одной эпохи не знают друг о друге, но решают близкие задачи.

Реализм Филонова — реализм микроанализа. Художник мыслит живописными образами, изначальностью, обнажает пути ассоциаций и их связей.

Творческий поиск и творческий подвиг Филонова неповторим. Как неповторим творческий подвиг Джойса, сумевшего выразить словом плоть мышления.

Неповторим потому, что метод исчерпал себя, завершен.

Имя Филонова — это длящийся опыт и поиск.

И для тех, кто годами следовал за ним, каждая картина была поиском своего глубинного, жестоким и длящимся экспериментом над самим собой.

В живописных симфониях запечатлено то, что подвластно лишь музыке — время. Время создания картины — длительность

трагедии.

Тревожные ритмы эпохи, беспокойная их смена в картинах Филоновцев — его учеников. Каждое историческое время имеет свой ритм деяний, застывающий стилем эпохи. Время Филоновской школы — это смена ритмов: переход от одной эпохи к другой.

Живописные темы возникали, как музыкальные темы из глубин тревоги. Каждый образ картины — обнаженный подтекст бытия.

Филонов не экспрессионист, хотя многие приемы его живописи близки этому направлению. Он скорее конструктивист, но опять-таки по-своему, по-особому. Он анализировал микроконструкции жизни.

Филонова называют "художником с головой философа".

Все течения его эпохи влияли и не могли не влиять на него: символизм, экспрессионизм, кубизм.

В чем-то он продолжал Врубеля. Кристаллический, сверкающий мир Врубеля претворяется в картинах Филонова в мир жестких структур.

Архитекторы конструктивизма обращали вершины своих конструкций к Полярной звезде. Филонов повел свой поиск в глубину.

... История повторяет свои надежды и свои ошибки.

Когда-то великая Французская революция руками художника Давида реорганизовала королевскую академию.

Русская императорская академия художеств — тоже оплот рутины, ненавистного казенного искусства.

Сходны уставы, близки традиции.

Старая академия художеств сломана, как сломаны все учреждения былого.

И пути изменения тоже близки и сходны.

Академия Художеств преобразована в свободные мастерские. Нет приемных экзаменов. Полная свобода преподавания. Учащиеся выбирают сами себе руководителей, которые ведут их до конца обучения. Создаются и распадаются многочисленные художественные школы. Разнобой направлений и бесконечные диспуты. Но те, кто тогда учился, вспоминают свободные мастерские с благодарностью.

Они прививали высокую живописную культуру и умение видеть по-своему.

Правда, этому сопутствовало подчас отсутствие самых элементарных навыков в рисовании, незнание анатомии.

В самом начале двадцатых годов Филонов в этой новой академии имел комнату. Филонов, с его жесткостью и максимализмом требований к перестройке учебного процесса, не вписался и в эту академию художеств.

Экспозиции в академии предпосланы манифесты ее участников. Это обычай, сохранившийся еще со времен футуризма.

Манифест Филонова назван также, как цикл его картин, "Декларация мирового расцвета".

"Декларация мирового расцвета" содержит большое количество политических выпадов и полемики актуальной для тех лет.^{х)}

Я цитирую тезисы из другой работы Филонова — "Идеология аналитического искусства".

"Произведение искусства — есть любая вещь, сделанная с максимальным напряжением аналитической сделанности.

Единственным профессиональным критерием вещи является ее

х) Автор отсылает интересующихся к журналу "Жизнь искусства"

сделанность.

Мастер и ученик должны в своей профессии любить то, что сделано хорошо и ненавидеть все, что не сделано.

При аналитическом мышлении процесс изучения целиком входит в процесс работы над данной вещью.

Чем сознательнее и сильнее работа над своим интеллектом, тем сильнее действие сделанной вещи на зрителя.

Каждый мазок или прикосновение к картине — есть точная фиксация через материал или в материале внутреннего психологического процесса, происходящего в художнике, а вся вещь целиком — есть фиксация интеллекта того, кто ее сделал.

Искусство есть отражение через материал или фиксация в материале борьбы за становление высшим интеллектуальным видом человека в борьбе за существования этого высшего психологического вида. Этому же равна и действующая сила искусства по отношению к зрителю, то есть она и делает высшим и зовет стать высшим.

Художник — пролетарий обязан делать не только отвечающую сегодняшним вопросам сегодняшнего дня вещь, но и проламывать дорогу интеллекту в отдаленное будущее.

Художник-пролетарий должен действовать на интеллект своих товарищей пролетариев не только тем, что им понятно в их нынешней стадии развития.

Работа над содержанием есть работа над формой и обратно.

Чем сильнее выявлена форма, тем сильнее выявлено содержание.

Форма делается упорным рисунком. Каждая линия должна быть сделана.

Каждый атом должен быть сделан, вся вещь должна быть сде-

лана и выверена.

Упорно и долго думай над каждым атомом, делаемой вещи,
Упорно и точно делай каждый атом, упорно и точно рисуй каждый атом.

Упорном и точно вводи прорабатываемый цвет в каждый атом, чтобы он туда въедался, как тепло в тело, или органически был связан с формой, как в природе клетчатка цветка с цветком.

Живопись — есть цветовой вывод из раскрашенного рисунка".^{х)}

Сравним с декларацией Малевича, названной им "Супрематическое зеркало".

"Сущность природы неизменна во всех изменяющихся явлениях.

Науке, искусству — нет границ, потому то, что познается — безгрешно, а бесчисленность и безграничность равны нулю.

Если творение мира путь бога, а пути его неисповедимы, то он и путь его равны нулю.

Если религия познала бога — познала нуль.

Если наука познала природу — познала нуль.

Если искусство познало гармонию, ритм, красоту — познало нуль.

Если кто-нибудь познал абсолют — познал нуль.

Нет бытия ни во мне, ни для меня.

Ничто ничего изменить не может, так как нет того, что должно быть измениться и нет того, — что могло бы изменять".

На выставке впервые Малевич показал свой "Черный квадрат".

^{х)} Исаков, "Филонов", Изд. Государственного Русского музея. Л., 1930 г.

Автору данных строк пересказали слова Малевича о том, что он пережил, когда эту работу он закончил.

"Я неделю не мог спать, есть, я хотел понять то, что я сделал, но я не мог сделать этого."

Знал ли Малевич, что в древнем китайском искусстве дракон драконов — символ абсолютного зла, обозначается черным квадратом.

Малевич говорил — "Человечество рвется в рай, в царство гармонии, но в раю заскучает и затоскует по хаосу, а уйдя из рая, будет тосковать о нем".

Сравним с Мансуровым, предложившим свое кредо конструктивизма:

"Да здравствует утилитаризм.

Техника — наша свобода.

Свобода животных.

Долой паразита техники — "архитектуру".

Культура чистой и легкой формы.

Красота здоровья — экономия и расчет.

Долой семью, религию, эстетику и философию."

Конструктивизм влиятелен, проявляется во всех областях. Обнажение конструкции, красота конструкции, — суть его. Формалистическая школа литературоведения — это литературный конструктивизм.

Матюшин обращается к физиологии.

"Новые данные обнаружили влияние пространства, цвета и формы на мозговые центры через затылок. Ряд опытов и наблюдений, произведенных художниками "Зарведа", ясно устанавливают чувствительность к пространству зрительных нервов, находящихся—

ся в затылке. Этим самым неожиданно раскрывается для человека большая сила пространственных восприятий, а так как самый ценный дар для человека и художника — познание пространства, то отсюда новый ритм жизни." х)

На манифесты художников обрушилась критика. Особенно резко выступали против Филонова. Характерно, что все писавшие отмечали высокую профессиональную сделанность его картин, но выступали против его "Декларации".

Скрывший свое имя под псевдонимом "Марксист" пишет, что "Декларация" — это перекрашенный в красный цвет Бердяев, это религиозно-философское общество и т.д.

"Это влияние модернизированных и религиозных исканий Запада, которые пытаются связать с устремлениями России к Революции. В этом их ошибка, в этом их большой успех на Западе и провал в России." хх)

Против Филонова выступил Николаев-Брагин в статье "Новая Метафизика".

"Искусство динамическое, свободное от научных систем построения потому только и мыслится как творчество, что оно свободно от абсолютности ..." ххх)

Привожу высказывания Пунина, выступившего в защиту.

"Несомненно Филонов большой художник и большой мастер.

В мировом расцвете его биологической живописи бьется подлинная, но сумрачная жизнь времени, космический ее хаос, ее

х) "Жизнь искусства" — 1923 г., № 20 (Декларация художника).
На стр.3 рисунок декларации.

хх) "Жизнь искусства", 1923 г., № 23.

ххх) "Жизнь искусства", 1923 г., № 24, стр.16.

мировые противоречия." х)

А на другом берегу Невы, на Исаакиевской площади, в доме № 8, Институт живописной культуры; при Институте Музей живописной культуры — сосредоточение левых и левейших.

Закрыт и забыт этот музей.

Некогда в его залах висели картины новаторов. В главном зале стоял сверкающий стеклом макет башни Татлина. Там же находились проекты городов будущего, сделанные учеником Малевича — Суэтиным.

Где они теперь?

В Институте проводились эксперименты по пространственному восприятию цвета. Опыты эти забыты, но могли бы стать ценным вкладом в развитие современного дизайна.

Матюшин проводил эксперименты парапсихологического порядка. В наглухо запертой аудитории за спинами участников опытов, ставился натюрморт. Предметы, из которых он был составлен, должны были угадываться телепатически и зарисовываться участниками эксперимента ... Опыты носили название — "Рисование затылком".

При всем значении подобных проблем — эти эксперименты были ближе к парапсихологии, чем к живописи.

Везде искали нового. Много спорили о путях искусства — о путях жизни. Дискуссии в тогдашней неустановившейся атмосфере походили на бурные митинги. Споры велись в университетских аудиториях, в первых Домах Культуры, в Институте живописной культуры и в Академии Художеств.

На этих диспутах часто выступал Филонов. Молодежь заполняла до отказа аудиторию в те дни, когда должен был говорить

х) "Жизнь искусства", 1923 г. № 22.

великий художник.

Все, кто помнит речи Филонова, единогласно утверждают о сильном, почти гипнотическом влиянии его на слушавших. Он говорил от души. Во время его выступления — все были уверены в его правоте.

Все, кто помнит Филонова, все, кто видел Маяковского на трибуне, вспоминают о сходстве их выступлений. Оба с первых слов овладевали вниманием аудитории.

В эти годы складывается ядро школы Филонова.

Высокий идеализм Филонова сказался в том, что он считал, что каждый может быть творцом, — не человеком, продающим картины и живущим этим, а художником. Никаких вступительных экзаменов в его школе не было. Двери ее были широко открыты для каждого.

Обучение, разумеется, было бесплатным. Никогда и ни у кого мастер не брал ни копейки.

В школе царил дух коллективизма. Она прививала уважение к достижениям каждого.

Все это было неслыханным для старого времени и новым даже в двадцатые годы.

Первые ученики пришли к Филонову еще в 19-м году. Несколько позднее, они называли себя "Мастера аналитического искусства". Так школа значилась в каталогах выставок, на театральных афишах тех лет. В 1925 году на собрании учащихся был поставлен вопрос об официальной регистрации. Автору данных строк неизвестно, была ли эта регистрация осуществлена.

ЕГО СОВРЕМЕННИКИ

Взлетом славы школы была выставка в 1927 году в "Доме печати".

"Дом печати" — тогда "Дом писателя".^{х)}

Необычайной и волнующей была эта выставка даже тогда, в эти бурные годы.

Ольга Федоровна Бергольц, вспоминая свою юность и далекую молодость века, писала:

"Зал Дома печати на Фонтанке, формалистично настроенные художники, под руководством Филонова ... Изукрасили такими картинами и скульптурами, что в зале было жутковато находиться ... Но именно в этом зале мы слышали, как Владимир Маяковский также впервые читал свое "ХОРОШО" и навсегда остался в памяти суровый, знобящий своей высотой взлет, который душа совершала в тот вечер, жутко и страстно внимая каждому слову поэта, настоящего властителя дум наших, настезь открытых миру." ^{хх)}

Маяковский читал в холодном Дворцовом зале, где стены горели живописной публицистикой молодых Филоновцев.

Рассказывают по-разному. В каждом живет свой образ Мастера.

Вспоминает книжный иллюстратор, бывшая ученица Павла Николаевича Филонова.

Как все, она говорит о самом трагическом конце, о смерти художника, о том, как тяжело пережили все эту смерть. В блокадном декабре к ней пришла сестра художника Евдокия Никола-

х) Сейчас Дом Оборона, Фонтанка № 7.

хх) О.Бергольц. "Избранное", 1967 г., т.П, с.599. "Преодоление жизни".

евна Глебова. Она сказала, что Мастера больше нет.

Сестра решила похоронить художника в гробу, а это было трудно, так как не было хлеба, чтобы заплатить за работу. Могильщики денег не брали. А оторвать от себя блокадные граммы, значило приблизить свою смерть. Гроб из необструганных досок сколотил ученик мастера — скульптор Суворов.

Хоронили на Серафимовском кладбище.

Бывшая ученица Филонова вспоминает, как ей было больно, что не смогла проводить покойного в последний путь. Через опустевший, засыпанный снегом город шел грузовой трамвай, вез платформу с углем в сторону Серафимовского кладбища. Забралась на платформу, но трамвай неожиданно изменил маршрут. Пришлось слезть и вернуться. Идти через весь город не было сил.

Смерть художника и учителя совпала с большим личным горем. Пришла похоронная с фронта.

Убит любимый.

Тоже художник, ученик Павла Николаевича.

В дом, в котором живет она, попадает снаряд. В клочья превратилось то, что было создано за годы работы у Филонова.

Пришлось перебираться в чужую квартиру, ломать на топливо мебель.

Холод, замерз водопровод, нет воды. Голод. 150 граммов хлеба пополам с целлюлозой. Очереди закутанных, полумертвых людей за блокадными граммами.

И все же, несмотря ни на что, держала художница, ослабевшими, отмороженными пальцами карандаш — рисовала блокаду.

Иллюстратор детских книг стал художником бедствия и мужества осажденных.

Суровая выучка Филонова. Не опускать глаз перед бедой,

не отводить глаз от беды.

Писать маслом, грунтовать холст — не было сил. Замерзало все. Только карандаш и бумага. Но долго хранился, вопреки голоду, неприкосновенный запас художника — рыбий клей и мед, на которых приготавлился грунт холстов. Так учил Филонов, с самого начала, с приготовления грунта для холста. И бензин, на котором размешивались краски, долго не переливался в коптилку, хотя электричества не было.

А сейчас некому передать полузабытые секреты мастерства, старую суровую выучку.

Иные поколения кругом.

Самое яркое воспоминание ее молодости — участие в выставке 27-го года.

Выставка в Доме Печати не была обычной.

Хотели создать и создали ансамбль архитектуры и живописи. Экспозиция смотрелась как единое целое, хотя темы были самые разные. Работали несколько месяцев неслыханные часы каждый день. Трудились безвозмездно, ни на какую оплату не рассчитывали. Часто засыпали тут же у своих работ в зале бывшего Шереметьевского Дворца.

Помещения плохо отапливались, и она, тогда молоденькая девушка, начинающая художница-энтузиастка, мерзла в пышном Дворцовом зале.

Мастер всегда был с группой.

Советовал. Увлекал. Его целеустремленность, неутомимость передавалась всем. Иногда он проходил своей кистью трудные места. То, чего касалась рука Мастера, — не записывалось.

Выступали как одно целое.

"Мастера аналитического искусства" (Школа Филонова).

Ни одной подписи под картинами. Имена знали только свои.
Не боялись обнажать социальные язвы.

Всем вспоминается холст Вахромеева "Чубаровщина".
(Однофамилец профессора Академии Художеств Вахромеева).

Белое платье жертвы и черные силуэты преступников. Женщины, посещавшие выставку, закрывали лицо руками.

Страшное Чубаровское дело. Зачинщиков преступления расстреляли.

Хулиганские шайки в ответ на приговор подожгли несколько заводов. Многие помнят зарево этих пожаров над городом.

Расстрелы поджигателей.

Судьба картины Вахромеева - неизвестна.

Их, всех работ, что кричали со стен Дворца печати, остались считанные единицы.

Художница показывает фото своих работ, бывших на выставке.

"Повешенный" - оригинал хранится в Русском музее.

Несмотря на годы, не потухли краски. Картина была очень больших размеров, занимала простенок между колоннами.

"Повешенный" глядит мертвыми глазами, вышедшими из орбит в мертвый мир. Жертва белого террора.

И друга картина, названная "Китайская революция". Та революция, двадцатых годов.

Картина погибла в блокаду. Сохранилась лишь фотография. Лики боли и гнева застыли на старой фотографии.

Юная художница долго колебалась, долго не решалась взяться за такую тему. Ее поддержал Филонов. "Не отворачивайтесь от событий. Вносите жизнь в свои полотна", - сказал он ей.
"Вы прекрасно владеете аналитическим методом, анализируйте

то, что знаете."

Сложные противоречия Китая тех лет. Трагедия гражданской войны; на противоречиях играли.

Препятствовал объединению Китая под чьей-либо властью, — империализм.

Толкали подымавшихся. Подставляли плечо падавшим.

Джэн-Дзо-Лин, У-Пей-Фу — забытые имена.

Кровавый отклик событий на мрачных ликах картины. ^{х)}

Экспозиция 27-го года была одной из первых, если не первой, попыткой перенести живописную публицистику на стены здания.

Нужно сказать, что опыт Филонова подхвачен не был. Волна левого искусства отступила во всем мире.

Лишь годы и годы спустя, в далекой Мексике, художники, разбуженные Мексиканской революцией, ничего не зная о Филонове, самостоятельно повторили его идеи.

Ривера, Ороско, Сикейрос — такие далекие от сурового Филонова и чем-то неуловимо ему близкие, в своих фресках, нанесенных на стены общественных зданий, соединили героический эпос древних преданий с романтикой революционного порыва. Они славили древние традиции своего народа в формах экспрессионизма двадцатого века.

Выставка в Доме Печати потом была перенесена в Московско-Нарвский Дом культуры. Она вызвала широкую полемику в печати. Против Филонова выступил писатель Лидин.

^{х)} Все работы, бывшие на выставке в Доме Печати, сначала хранились в запасниках Русского музея, перед самой войной были разобраны участниками выставки и почти все погибли в блокаде.

. Многие Филонова защищали.

В журнале "Красная Панорама" за 1929 год, № 24, статья Наркома просвящения Анатолия Луначарского "Изобразительное искусство на службу народа".

Статья Наркова иллюстрировала одной из работ Филонова.

Портрет Глебова-Путиловского. Портрет сделан в развитом стиле, развитым Филоновым в двадцатых годах.

Портрет во многом провидческий. Атмосфера передана тревожными зигзагами, пересекающими изображение и фон. Глебов-Путиловский, старый партиз, профессиональный революционер, стал жертвой репрессии 1937 года.

Цитирую строки Луначарского:

"Новое, более или менее, западническое, более или менее, новаторское и урбанистическое направление может найти себе применение. Такого рода подход можно только приветствовать".

Сразу же после статьи Луначарского, следует очерк Воинова - "Ленинградские художники". Воинов очень положительно отзывался о школе Филонова:

" Резко обособленной является группа Филонова. Эта группа "Филоновцы" подчеркивает свой коллективизм, выступая иногда анонимно, без указания на отдельных авторов. (Выставка в Доме Печати).

В то же время их искусство, быть может, самое индивидуальное по подходу к реальности".

Должна была выйти книга Ермакова - "Органичность и выразительность картины", Неизвестно, сохранились ли ее рукописи. Именно в это время, издававшиеся Ермаковым переводы Фрейда были прекращены издательством.

Из той группы, которая работала над картинами, - Филоно-

вещ Ландсберг всерьез увлекся театром. Для него работа над "Ревизором" была первым шагом в будущей деятельности театрального художника.

У вдовы Ландсберга хранятся эскизы костюмов к "Ревизору". Видимо, нет никого из той группы декораторов. Автор данных строк не сумел никого найти.

Все эти годы Филонову близки многие молодые литераторы.

Литературная группировка "Оберуты" почитала Филонова одним из тех, кто проложил им путь. Сильная личность Филонова оказывала непреодолимое влияние на всех, кто встречался ему на жизненном пути.

Многие считают, что образ Художника в романе Каверина "Вечера на Васильевском острове" — это литературный портрет Филонова.

Можно проследить влияние аналитического метода Филонова на творчество Вагинова, особенно на стихотворения сборника "Опыты соединения слов посредством ритма" и на первом сборнике молодого Заболоцкого "Столбцы".

Под влиянием художника молодой Заболоцкий увидел второй план бытия — трагедийной абсурдности. Все исследователи творчества Заболоцкого отмечают это влияние.

Македонов в книге "Николай Заболоцкий" пишет:

"Из других левых художников того времени Филонов выделяется стремлением к углубленному, широкому философскому и живописному синтезу революционной эпохи и даже всей природы и человека. Этот синтез Филонов пытался осуществить с помощью предметно-символических форм, и как он выражался — формул.

Выделяет Филонова также стремление почитать символичес-

кую обобщенность (и связанную с этим резкую деформацию предметов) с углубленной характеристикой людей и тщательной обработкой конкретных деталей, элементов живописи, атомов, как он выражался, и стремление совместить в одной и той же картине изображение предметов в разных масштабах и взаимном движении, сплетении, родстве ...

Не случайно Заболоцкий до конца жизни сохранил большое уважение к живописи Филонова и к его личности, отличавшейся чистотой, бескорыстностью, беспредельной преданностью к искусству".

О влиянии Филонова говорит Степанов: "Памяти Заболоцкого", "Тарусские тетради".

В известной книге "Слова и краски" В. Альфонсов в главе, посвященной взаимоотношениям Заболоцкого с Филоновым, пишет: "Филонов, по-своему, фигура трагическая.

Он хотел гармонии с миром, искал ее, но холодная аналитическая мысль диктовала ему такие задачи, которые, быть может, не по плечу живописи. Он стремился к простоте, грубым и даже примитивным отношениям, и раскрывал в них связь с очень сложными вещами ...

... Позднее, Филонов стремился передать процесс роста и развития в чистом виде, не очень-то доверяя французскому вещиизму, ему ближе немецкая экспрессионистическая линия. Явления и вещи не потеряли эмоционального знака, а мир целиком мыслился как метафизическая сущность. Сам он назвал свой метод аналитическим и принцип сделанности был для него непреложным".

Филонов никогда не продавал своих картин. Он считал, что они принадлежат Родине. На все предложения показать их на Западе, — он отвечал отказом.

Жил он трудно, зарабатывал скудно оплачиваемыми переводами с английского.

Художник много времени отдает людям, двери его школы открыты для всякого желающего. Он бесконечно много работает как художник. Он создает большое количество картин. Автор данных строк может остановиться лишь на немногих, запомнившихся, запавших в память.

"Портрет народоволки Серебряковой."

Суровый пафос первых лет революции отразился в этом портрете, сделанном в манере старых мастеров. Картина погибла в блокаду, сохранилось лишь фото.

Серебрякова — политкаторжанка и политэмигрантка — член революционной группировки 1905 года, принявшей на себя старое имя "Народной воли", овеянное славой и залитое жертвенной кровью.

Образ идеализирован. Человек идеи — русский интеллигент. Сосредоточен взгляд, сомкнуты губы и твердость в сплетенных руках. (Типичные руки картин Филонова). Такие русские женщины шли в Сибирь за раскол и на каторгу за идеи свободы.

Серебрякова, в первый год революции, после длительной эмиграции в Англии, возвратилась на Родину. Она стала женой и преданным другом художника. Она поделила с ним трудную жизнь и блокадную смерть.

Ее портрет — это менее всего портрет жены художника. В образе любимого человека художник сумел увидеть человека идеи и жертвы.

Автору данных строк рассказывали, что сначала был написан бытовой портрет.

Автор остался им недоволен.

Уничтожил его и написал монументальный образ революционерки.

Этот портрет сопоставим с другим, — это тоже образ любимого человека — образ сестры художника — Евдокии Николаевны Глебовой.

Строго реалистическая манера, напоминавшая старых немецких мастеров. Время создания картины — 1915 год.

Это тоже ясный, сильный человек, но сильный — по-другому. Светская дама, непринужденная и самоуверенная.

Холенные руки, спокойные руки.

Пройдут годы, и в блокадную зиму, в промерзшей комнате, где умер художник, эти руки упакут картины и рукописи мастера.

Сестра художника сдала в Русский Музей его наследие — перевезя на детских санках под обстрелом, когда каждый неверный шаг грозил гибелью.

Русская женщина знала, что ценой любого страдания, любого риска, нужно спасти для России произведения живописца.

Совсем иная у Филонова графика. Из многочисленных графических работ наиболее известен "Кабачок" — 24-го года.

Богема.

Ненавистная и до боли понятная.

Остановилась время в этом кабачке безнадежности.

Разговоры ни о чем — разговоры богемы.

Никуда и никогда не уйдут они от этих столиков.

Одинок человек, одинок среди людей, одинок наедине с собой.

Они вспоминают.

Они вспоминают свое будущее, которое уже прошло.

Они надеются на прошлое, у которого в плену.

У Мунка есть графика, аналогичная по сюжету и настроению, — "Копенгаген — Богема".

У Филонова, пожалуй, с большим надрывом.

В пьесе Беккета — "В ожидании Годо" — тоже настроение бесплодного ожидания.

Люди ждут свое прошлое.

Эпиграфом к этой графической работе может служить афоризм Серена Кьеркегора, ставшего известным в России в начале века:

"Говорят, время идет, нет, время стоит — и я вместе с ним"

Наступают тридцатые годы.

Художник пишет тревогу.

"Звери".

Сфинксы XX века, вставшие над пустынным городом.

Порождение города.

Смертельно опасные, ненавидящие, ненавидимые и бессильные.

Нечеловеческая и такая человеческая мука в глазах у зверя.

Может наброситься, вонзить клыки, убить ...

Что может измениться в городе, равнодушном ко всему!

"Львы".

Торжествуют звери над поверженными людьми. Львы, мудрые мудростью хищников.

Подстерегают любое движение поверженных людей, готовы раздавить их сильной когтистой лапой.

Энергичные, умные звери.

"Каторжник в колпаке шута."

Одна из многочисленных графических работ тех лет.

Невесело шутить с ненавистью и смертью.

Те, кому не до шуток, шутят со смертью. Шуты Шекспира несут ту же муку, что и короли.

Не шутку, а страх и ненависть бросает в лицо сильным Шут — каторжник, Шут Филонова.

ДРУЗЬЯ и ВРАГИ

К концу 20-х годов — все резче и резче расходятся пути Школы Филонова с путями Академии Художеств. Это самое тяжелое время для Академии. Была потеряна высокая формальная подготовка, как бы то ни было, оставшаяся от старой академии.

Среди студентов назревало глухое недовольство. Оно вылилось в знаменитый "Бунт 23-х". Группа из 23-х учащихся в Академии подала заявление об уходе. В этом заявлении резкие нападки на ректора Академии — Эссена, которого обвинили в подавлении нового искусства.

Для обсуждения этого заявления был созван Совет Академии. Присутствовали все педагоги и все студенты. Был приглашен нарком Луначарский, но за занятостью присутствовать не мог. Обсуждение вылилось в митинг.

Эссен покинул пост ректора. К сожалению, заменивший его Маслов, проявил себя только тем, что дал уничтожить некоторые картины Рериха и слепки античных статуй в музее скульптуры при Академии.

Один из группы 23-х — Кушаков стал впоследствии одним из руководителей ЛОСХ-а. Некоторые из этой группы вошли в школу

Филонова, — присоединились к Кибрику, который еще раньше покинул Академию и примкнул к Филонову.

Филонову и его школе теперь нужно было идти против официального искусства.

И тем знаменательнее, что в 1929-м году в Русском музее организуется персональная выставка Филонова. Его работами был занят весь нижний этаж, выходящий на Инженерную улицу. Показано все, что им сделано за долгие годы — сотни работ.

Кто теперь скажет — почему только к этому году художник решил показать свои работы? Быть может, привыкший всю жизнь идти своим путем, он был увлечен самой трудностью задачи? Возможно, темы его картин, наконец, нашли свое выражение в законченных циклах? Авторитет Филонова был настолько велик, а личное его влияние было настолько сильным, что Русский музей предоставил залы для его полотен.

Но время было иным.

Левое искусство отступало везде, во всем мире.

Для широкого зрителя выставка открыта не была, допускались только художники, самый ограниченный круг людей.

Вопрос о том, показать или не показать картины Филонова народу, обсуждался в Русском Музее на специальном совещании.

В мемуарах Глебовой (однофамилицы сестры художника) есть описание этой дискуссии.

Вопрос был предрешен.

Какой смысл обсуждать прошлое?

Время вновь становилось предвоенным, — страна начинала жить нормами военной дисциплины.

Художник тревог мог вызвать тревогу.

Выставка открыта не была.

Эскадроном мчатся годы. Бьет тревогу медь. Глушит медь оркестров, тяжелый, все время нарастающий гул танковых моторов на дорогах Европы.

Еще не объявлены войны.

Через год не станет Маяковского — неразгаданная смерть.

Поэт уйдет вместе с эпохой. Уходит тот, с кем художник разделил свою первую славу.

Умирает Малевич и остается в нашей памяти супрематистом — философом абстрактной живописи.

Уходят почти все те, с которыми Филонов начинал свой путь.

Уже одиночество.

Ученики — не друзья.

Филонов не сдается. Человек, переживший окопы первой мировой войны, митинги революции, долгую борьбу за собственную линию в искусстве, — остается верным себе.

Именно теперь, в 1930 году, он пишет свое самое жизнеутверждающее произведение.

"Крестьянин".

Старый человек, с холодными голубыми глазами под холодным северным небом России.

Под этим холодным небом, по этим синим рекам приплыли в Северный Край его предки, — они корчевали леса, копали землю и уходили в нее поколение за поколением.

Крестьянин, привыкший к беде, знающий, что он неотделим от земли. Если его не будет — не будет земли, не будет синих рек, не будет холодного неба России.

Поэт Винокуров, перенесший все страдания войны, создал стихотворение, отразившее новую тревогу и новую неизвестность.

"Мне плохо. Я ни разу не страдал.
К страданию привычки не имею.
Не плакал, не кричал и не рыдал.
А вдруг беда, ну как я встречу с нею?
Как я ее переживу?
Спокойно все пока, пока все мило,
Но сердце ощущает все сильнее
Трагическую подоснову мира.
И я чего-то напряженно жду.
Задумываюсь, голову склоняю.
А вдруг беда. Как встречу я беду?
Как справлюсь с ней? — Не знаю!

У Бальзака блестящий рассказ "Неведомый шедевр".

Если искать литературные параллели образу Филонова, то ближе этой нет. Героя "Неведомого шедевра", героя "поисков абсолюта", роднит с Мастером неуклонность в достижении цели.

Есть люди, взявшие на себя необычные задачи и павшие под непомерной тяжестью.

В отличие от героя "Неведомого шедевра" — смерть Филонова победна, он пал, защищая город, и не его вина в том, что для многих его шедевры остались неизвестными.

Может быть, в памяти автора данных строк образ литературного героя неосознанно слился с образом человека, которого он знал лично.

Филонов, каким его помнят люди моего поколения, был замкнут, сдержан.

Он тяжело пережил 37-й год — потерю близких.

Мне трудно представить художника веселым. Но те, кто

помнит первые годы школы, вспоминают его шутки, остроумие, общительность.

Есть еще один литературный пример, на который я хочу сослаться.

"Врата ада" Акатугавы.

Кто взглянул в глаза Рока навсегда брошен в неизбежность страдания, неизбежность борьбы, в осознание неотвратимости смерти. Законы личной трагедии постигаются в символах мирового Рока.

Нам, ищущим все, что унесено временем, дорого каждое свидетельство.

Мы подходим к старинному многоэтажному дому. Двери открывает хрупкая, совсем седая женщина. Комната заставлена скульптурными работами: — Терракота ... Тонированные копии Донателло. Бронзовые статуэтки на столе помнят начало века.

Старые фотографии — на них дамы в пышных платьях с турнюрами; военные, затянутые в мундиры с эполетами. В углу несколько гипсов и неоконченная резьба по дереву.

"Эта работа покойного супруга и моей дочери", — говорит нам пожилая дама. Мой покойный супруг был учеником Павла Николаевича.

На стенах — картины.

Большой холст — "Псковщина".

Эта картина написана ею, двадцатилетней, под руководством старого Мастера.

Любезная хозяйка рассказывает нам, как сразу же по окончании Академии Художеств, переступила порог мастерской Филонова.

Теперь ее посещают молодые искусствоведы.

И молодые писатели.

И старые писатели, умудренные годами и славой.

Они приходят, и приходят потому, что когда-то рядом с мольбертом юной художницы стоял вдумчивый, внимательный Мастер.

Он в ней пробудил чувство истории.

"Псковщина".

Нелегкая и трудная история России.

Женщины России. Русские женщины выдюжили, вынесли все, что посылала им судьба за тысячелетнюю историю.

Самые любимые картины — те, что созданы под руководством Филонова.

Потом было многое. И работа художника-оформителя. Поиски заработка. Как и всеми пережита блокада. Но навсегда осталась в памяти как лучшее воспоминание юности — школа Филонова.

Память о ней — это память о творчестве и юношеских поисках истины.

Хранятся картины.

Хранятся каталоги выставок.

Жизнь разбросала Филоновцев, они растеряли друг друга. Люди разных поколений школы часто не знают друг друга.

Мы задаем вопрос:

"Скажите, у вас есть работы самого Павла Николаевича?"

"У меня сохранился его рисунок — "Анатомический разрез головы". Стрелки указывают отделы головного мозга. Показано строение черепа.

"Я уже не помню теперь, что Павел Николаевич объяснял нам по этому рисунку.

Больше нет ничего. Ни у меня, ни у кого-либо не повернулся бы язык попросить на память какую-либо его работу".

"Многие учились у Филонова десятилетиями. Вы как-нибудь пытались отблагодарить его за долголетнее преподавание?"

"Что вы, что вы?! — возмущенно отвечает художница. — Никогда, вы у кого бы он не взял бы ни копейки. Филонов считал, что искусство — дело святое. Зато он требовал работы и работы". Седая хозяйка своим тоном подчеркивает непреложность требования.

Несколько часов в день, но с полной самоотдачей.

Мы задаем вопрос: "Какие языки знал Филонов, что он читал?"

"Я затрудняюсь вам ответить. То, что он хорошо знал английский, — это известно всем. Когда к нему приходили иностранные делегации, он отказывался от переводчика.

Когда мы приносили свои работы на просмотр, он подчас ссылался на литературные источники, на книги, нам подчас неизвестные. Филонов знал литературу, знал и цитировал философов на занятиях. Мне помнится, что когда я заходила к нему на квартиру, у него на письменном столе стояла подставка для книг.

Тогда у него была мастерская. Потом он принимал у себя на дому.

При разборе приносимых работ, он, иногда полусерьезно, полущутливо, ссылался на "Мир как воля и представление" Шопенгауэра.

Один из наших — Миша Макаров, спросил Филонова: "Что читать?" Я отчетливо помню, как Павел Николаевич посоветовал книгу Чарльза Дарвина "Путешествие на корабле Вигль".

Вы лучше обратитесь к самому Макарову, — он пришел к Филонову еще раньше, чем я, и был ближе ему. Он мог бы вам многое рассказать."

"Михаил Константинович Макаров недавно умер, умер скоропостижно."

Мы молчим — молчание тягостно, все немолоды.

"Мы с Михаилом Константиновичем работали над иллюстрациями Калевале. Мише поручили обложку. Я тоже была в этой группе. Я помню, как Миша, Михаил Константинович, жаловался мне на измотанность жестокими требованиями Филонова."

"Этот кусок лучше, а этот хуже, говорил Павел Николаевич на просмотре. Миша переделывал. "А теперь этот кусок лучше, а этот хуже." Макаров опять переделывал."

Хотел передать ощущения ритма древних рун.

Вымотался, но сделал.

"Мы знаем, что один из рисунков в книге — Ваш, покажите, пожалуйста."

Седая хозяйка раскрывает "Калевалу".

"Типографская печать не передала напряжения оригинала. А передать напряженность очень важно. Нужна полная самоотдача при любом прикосновении к бумаге. Это нами называлось единицей действия."

Я спросила у Филонова во время работы над Калевалой:

"Должна быть единица действия — точкой?"

"Кто это вам сказал?" — ответил Павел Николаевич с удивлением. "Она может быть любых размеров".

"Это имело отношение к технике пуантелизма?" — спрашиваю я.

"Нет, нет! Если хотите, я приведу вам положение нашей

школы:

"Каждый мазок или прикосновение к картине — есть точная фиксация в материале или через материал внутреннего психологического процесса, происходящего в художнике, а вся вещь целиком — есть фиксация интеллекта того, кто ее сделал."

Это слова самого Филонова.

Редакция назвала мою работу "Калерво" — "Батрак".

Это совсем не так. Мы изображали не отдельные эпизоды, а полузабытую подоснову. Вы видите: пространство просвечивается сквозь пространство, а время переливается сквозь время. Мы называли это концентрированное время и пространство.

Человек един с природой. Оскорбленный, он зовет к мести всю природу, он зовет и зверей и хищных рыб. Его месть справедлива, но отомстив за оскорбление, он становится сам оскорбителем. Свое страдание не изжить страданием других. Вы видите оскаленные морды хищных рыб?

Вам лучше расскажет об этом Вахромеев. Его работа продолжила мою. Вы видите, как прекрасна в своем страдании гибнущая женщина. Она уходит к Лейле — богине смерти."

Я молчу, не хочу напоминать о том, что Вахромеева тоже нет.

"Меня часто спрашивают молодые искусствоведы: кто какую делал иллюстрацию?

В принципе, это неважно.

Мы выступали как одно целое, как Школа Филонова.

Так у нас было принято, молчаливо признавалось всеми ..."

Пора прощаться.

И как отзвук давнего, звучит прощальный привет — такой

забытый, и такой дорогой когда-то:

"Желаю творческих успехов".

"Калевала" вышла из печати в 1933 году, в Издательстве Академия, специализировавшемся на публикации древних памятников литературы. И стала библиографической редкостью.

Редакция Академии в примечании указывает:

"Работа по оформлению книги коллектива мастеров Аналитического искусства (Школа Филонова) под редакцией Павла Николаевича Филонова".

Известно, что Издательство сначала предложило иллюстрирование самому Филонову. Мастер, как всегда, выдвигал на первый план Школу.

Он поступил глубоко правильно. Иллюстрация "Калевалы" — памятник Школы.

Молодые Филоновцы создали оформление книги редкое по единству стиля и пониманию духа древнего сказания. Они увидели мир древних глазами самих древних.

Мелодия смерти и боль страдания пронизывают эту необычную графику. Все герои и все жертвы. Милосердна лишь богиня смерти.

Умирай, так умирай уж,
Погибай — так поскорее,
Под землей тебе найдется
Место славное Калевы.
Там сильнейшее — в покое,
Там могучее — в дремоте.

Это было последнее выступление Филоновцев как коллектива, как группы, как школы Филонова.

ЕГО ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

"Века сон торжественный и трудный..."

И.Эренбург

Потом наступило молчание.

Имя Филонова более никогда не упоминалось в печати. Работы его учеников не принимали ни на одну выставку. Пути к заказной оплачиваемой работе были закрыты.

Филонов не сдался.

Он не изменил ни своим принципам, ни своему искусству. Он остался верен своей школе, его окружали в это время лишь ученики, лично ему преданные.

Нужно сказать, что в эти последние годы школы, годы перед войной, среди учеников Филонова можно было увидеть три основные группы. На занятиях никакой разницы не было. Все были филоновцами. Никого никогда не выделяли. Но люди были разные — с различной подготовкой и с различными интересами. Основу школы составляли старые ученики, когда-то закончившие академию, но десятилетиями остававшиеся с Филоновым. Это было ядро школы. К ним примыкало несколько студентов живописцев из Академии художеств. Этим было нелегко. В академии косо смотрели на такое двойное обучение. Были художники-прикладники, оформители, художники по материи. Совершенствуясь в своем мастерстве, основную свою цель видели в том, чтобы проявить себя творчески. В большинстве к Филонову ходили люди, имеющие предварительную подготовку.

По принципиальным соображениям художник никогда никому не отказывал, и в самое последнее время, перед войной,

было много студентов искусствоведческого факультета.

Их привлекала идейная сторона борьбы художественных течений и сама личность мастера, окруженного славой отверженности. Они тоже учились живописи и учились упорно.

Искусствоведы были довольно дружны. Их группа была многочисленна. Они объединялись вокруг литературно-художественного кружка, который собирался у ученицы Филонова Вероники.

Всех учеников Филонова, которых знал лично я, я знал по ее кружку.

Война, блокада, годы унесли почти всех, даже филоновцев моего поколения — последних лет школы. Немногие из оставшихся создали себе имена в областях, далеких от живописи и искусствознания: в истории и литературной критике, но все остались филоновцами.

В область своих новых исканий они принесли то, что давала школа Филонова, многолетнее общение с мастером — стремление дойти до сути, вдумчивый анализ культуры.

Мы помним эти тревожные, предвоенные годы.

Однажды знакомая пригласила к себе на литературный вечер. У Вероники собрался небольшой, но тесный кружок. Обсуждали новинки литературы, входивших тогда в моду Хемингуэя, Дос-Пассоса, читались "Столбцы" Заболоцкого, только что ставшего известным.

Здесь я впервые услышал стихи Марины Цветаевой, Анненского. Звучали полузабытые строки поэтов — символистов.

Вероника — юная насмешница оживляла нашу беседу своими шутками.

Она часто читала стихи, чужие, свои.

Я помню светло-лиловое платье, золотистые кудри.

Молодой взволнованный голос:

И в неведомой этой отчизне
Я понять ничего не могу
Только призраки молят о жизни,
Только розы цветут на снегу.

Я полюбил эти вечера, первые литературные вечера в моей жизни. Было интересно в этом кружке начинающих живописцев, молодых поэтов. Мы собирались часто, мы дружили.

Тем ужаснее было известие—нашей подруге отняли ноги. Выходя из трамвая, она поскользнулась, попала ногами под колеса. Истекающую кровью девушку успели довести до больницы, но обе ноги были ампутированы выше колена.

Потянулись долгие месяцы страданий и безнадёжности. Все думали, Вероника обречена.

Единственное, кто посещал ее в больнице, был ученик Филонова Вадим.

Я не буду называть его фамилию, она известна.

Он сейчас видный московский литературный критик.

Верность любимого спасла Веронику.

Потом мы почти ничего не слышали о ней. Прошло более года. Для нас он был наполнен упорным трудом.

Неожиданно, быть может для меня неожиданно, на пороге мастерской появилась Вероника, опирающаяся на руку Вадима.

"Здравствуйте, Павел Николаевич"; — Вероника сделала вид будто ничего не произошло за это время.

Здравствуйте, Вероника. — Голос Филонова чуть дрогнул, но он тотчас подавил полненье. — Садитесь".

Он указал ей на кресло своей супруги, единственное в комнате, на которое никто никогда не садился. Оставив руку

спутника, девушка сделала несколько неловких шагов. Она подала привезенную с собой графическую работу.

Филонов взял лист и долго внимательно рассматривал его. Потом также спокойно показал нам.

На угольно-черном фоне белые скелеты лошадей кусали друг друга, переплетаясь в отчаянной схватке.

Вероника, — обратился мастер к девушке. — Вы мужественный человек. — Поверьте в себя".

Если когда-либо эти строки дойдут до Вероники, пусть они будут данью уважения примеру жизненной стойкости, которой она дала нам всем. Вадим остался ее спутником на всю жизнь.

Вероника поверила в себя, много работала как график. Я не знаю, стала ли она профессиональным художником или журналистом, — но я знаю, она была всю жизнь мужественным человеком.

Прошлое, что оно прошлое?

Прошлое — мозаика.

Осыпалась, потускнела эта мозаика.

Подымаешь обломки, складываешь из них былое.

Начинающий поэт и живописец Эдуард познакомил меня со своим другом Юрием Филипповым.

Те, кто Юрия помнит, считают, что еще до прихода к Филонову, он был сложившимся художником. Помнят о его картине "Люди, несущие солнце". Картина погибла.

Я хочу верить и верю, что все, кто ее помнит: восстановят ее, по заметкам памяти. Это, я думаю, долг его друзей.

И сейчас, встречаясь с Эдуардом, — это заслуженный про-

фессор, историк Польши, — мы часто говорим о Юрии. Он подавал большие надежды. Волевой, резкий ... и надломленный. Юноша, почти мальчик, пережил тяжелую утрату: 1937 год ударил по его семье, так же, как он ударил по семьям многих и многих.

Мальчик метался, но не мог найти себя ни в чем. Он менял учебные заведения и снова бросал. Все казалось искусственным.

Мы почти подружались с Юрой; на пятницы Филонова иногда приходили вместе. Я узнал его мать, его маленького братишку. Позднее, уже в блокаду, погибли и они.

У Юры была большая библиотека, оставшаяся ему от отца. Он много читал. Как и мы все, тогдашние, юноша страстно увлекался психоанализом.

Горячо спорили. Каждый в термины сложной психоаналитической школы вкладывал свое, лично пережитое. Труды Альфреда Адлера были нам мало знакомы, но он был популярен в нашей среде.

Юра был несколько чужим и в школе Филонова, где требовался упорный труд. Он был слишком нервен, слишком резок и хотел достичь сразу очень многое. Юноша задумал написать открытое письмо руководителю и прочесть его на занятии. Отрывки этого письма он показал мне. В письме в резких выражениях критиковалась организационная сторона школы: отсутствие вступительных экзаменов и открытые двери для всех. И то, что во время обучения не было рисования с натуры. В общем, ратовалось за превращение аналитической школы в обычное ателье. "Ведь в этих требованиях нет ничего обидного?" — спросил Юра меня. Я не стал отговаривать, зная вспыльчивость

и настойчивость Филиппова.

Чтение это действительно состоялось. Произошло в узком кругу, не в день занятий, и я не присутствовал.

Но об этом событии говорили много тогда и часто вспоминают теперь. Рассказывают, что все время, пока Юра читал, Мастер, по своему обыкновению, слегка наклонив голову, ходил неслышными шагами по комнате, и внимательно слушая. Когда Юрий прерывал чтение, художник твердо говорил "нет" и продолжал ходить.

Краткий ответ художника свелся к тому, что в каждом человеке можно пробудить творческое самосознание.

Я думал тогда, так же считаю и теперь, что Филипповым не был понят высокий идеализм школы, сохранившийся с 19-го года.

Мастер готовил мастеров — профессионалов самоанализа и социального анализа, а не людей, которые хотели бы стать оплачиваемыми ремесленниками.

Профессионализм исканий — самый высокий профессионализм.

Как-то, вспоминая весь этот спор, художник при мне сказал: "Юра чудесный мальчик".

Мастер, сам лично и тяжело переживший 37-й год, понимал состояние юноши и обращался с ним со своей всегдашней суровой и сдержанной бережностью.

Все это время, пока мы дружили, Юра упорно и настойчиво работал над своим автопортретом — своим рассказом о самом себе.

Автопортрет был первым заданием, дававшимся всем начинающим, независимо от подготовки. Начинали с того, чем обычно кончают.

Юра делал свой автопортрет по-своему, как и все, что он делал в жизни.

Остро отточенным карандашом чертил он по холсту геометрические фигуры, руки с угловатыми, плотно сжатыми пальцами, удлинённые странные лица. Образы вырастали один из другого, перекрывали друг друга — фантасмагорические искажения пережитого. Юный художник добивался законченности каждой формы. Каждая форма несла свою драму, имела свою завязку, кульминацию и завершение.

Невольно подражая, как и мы все, образному видению руководителя, Филиппов в заимствованные образы невольно вносил свое. Свою память о пережитом, свою боль, свой гнев. Он анализировал пережитое.

Он искал себя; что бы мы ни искали — мы ищем себя.

Картина потемнела под карандашными записями.

Над хаосом первоначальных поисков начал юноша писать маслом. Образы слились в причудливую группу. Из хаоса выросла странная композиция.

И уже поверх всего начал Юрий свой автопортрет. Он писал себя, глядя в зеркало, добиваясь сходства.

Я почти не помню Юрино лицо. Оно слилось в моей памяти с автопортретом в одно целое.

Прямо на зрителя глядели серые холодноватые глаза. И рот был сжат твердо и скорбно.

Первоначально фоном служила старая композиция, потом исчезла и она. В глубь картины, как бы увиденные глазами, глядящими на нас, уходили улицы города — бессолнечные и абсолютно безлюдные под черным, ночным небом.

Автопортрет был закончен или почти закончен.

Однажды, Эдик и я зашли к Филиппову, чтобы вместе пойти на занятия.

Знакомый тенистый сад, который уже давно вырублен. Большое лестничное окно, которое до сих пор сверкает своими цветными стеклами.

Коридор.

К Филонову мы опоздали немного. На это занятие, как на другие, часто приносились редкие издания по искусству, доставаемые у букинистов. На этот раз, кто-то принес книгу графики Григорьева "Расея".

Павел Николаевич отозвался так: "Вот каких он линий набросал! А провинция что? — я знаю ее лучше".

Юра подал свой автопортрет. Мастер отнесся к нему очень внимательно.

Улыбнувшись непривычно ласково, он сказал юноше: "Это сделано не по-нашему. Но интересно".

Юра заспорил, он привык спорить.

"Я переписывал и переписывал свою работу. Я хотел понять себя. Я, быть может, что-то понял, но мне только больнее от этого. Вы знаете, как трудно моей семье. Как трудно мне."

"Трудно всем. Трудно России", — тихо-тихо ответил художник.

"Я не в силах больше учиться у Вас, это выше моих сил. Я буду приходить смотреть ваши картины."

Сдержанная печаль прозвучала в ответе Мастера: "Я не могу вас удержать. Приходите смотреть картины, смело приходите".

Юрий ушел.

Он никогда больше не переступил порога мастерской.

Он порвал со всеми.

А вскоре мы узнали, что он покончил с собой.

У Филонова есть картина, которая с тех давних пор навсегда слилась в моем сознании с болью мне близких людей.

"Человек в мире."

К монолитным, каменным крестам прижались обнаженные юноши.

Что это? Аппиева дорога?

Вечное восстание юности?

Или же это христианские мученики, жаждущие искупления и мук?

Символика Филонова многозначна. Шифры, а не символы. Если это христианство, то это христианство "Темного лика", истолкованное Розановым как религия тьмы.

У Руо, быть может, самого близкого Филонову художника по пониманию жизни, — тот же мотив. Религиозная символика понятна, как символика страдания.

"Человек в мире."

А каков этот мир, если мальчики прижимаются к крестам?!

Я видел эту картину на просмотрах. Мастер отклонял все вопросы учтиво и сухо.

Неожиданная смерть юноши тяжело отразилась на всех.

Филонов все пережил молча, стал еще замкнутее и строже.

Мы посещали мать Юры, старались ее утешить. Что мы могли!

У Вероники почти не бывали. Как график, она много работала, но ее кружок распался.

От Академии художеств нас отделяла стена.

Единственный, кто открыто и уважительно отзывался о Филонове в стенах Академии, был профессор живописи Копылов, который вел класс рисунка на искусствоведческом факультете.

Привожу слова его: "Будет ли Филонов упомянут в истории искусств? — Конечно же!

Быть может, настанет время, когда ему будет посвящен музей.

У Филонова краска становится цветом. Он многократно пропишет, и цвет приобретает насыщенность."

Слова привожу дословно, они запомнились.

Копылов умер скоропостижно от разрыва сердца.

Мы очень любили Копылова.

Студенты факультета Истории и теории искусства сменяли друг друга у его тела в траурном карауле.

На Западе полыхала война.

Приносили тревогу сухие газетные строки: "В Варшаве все слышнее канонада". В морской битве у Фольклендских островов была раздавлена тяжелым металлом Британских линкоров германская крейсерская эскадра, с флагманским кораблем-рейдером "Граф фон-Шпее" во главе. У тех же островов в 14-м году был пущен ко дну крейсер кайзера под командованием адмирала графа фон-Шпее.

Повторения истории восприняли как предвестие.

Стали известны жуткие подробности гибели немецкого линкора "Бисмарк" в северной Атлантике, — он был окружен и расстрелян. Тяжелые снаряды разбили и подожгли на нем отсеки с нефтью.

Линкор шел сквозь ночь, пылающий, светя раскаленной

броней, обжигая волны громадной горячей стали, с гибнущей командой на борту.

Торпедировали уже догоревший, мертвый корабль.

Никого не спасли, не могли, не хотели спасать.

Все становилось суровее и мрачнее вокруг нас и в самой нашей школе, без того суровой.

Мы работали. Никогда не говорили в мастерской Филонова о происходящем. Споры вспыхивали, тем внезапнее и резче, именно потому, что от них воздерживались.

Исключили двух мальчиков из средней художественной школы при Академии — старшеклассников — лишь за посещение пятниц, но они не покинули Филонова, они были привязаны к нему не только как к руководителю, но и как к человеку.

Один из них, помимо занятий живописью, изучал под руководством Павла Николаевича и по книгам из его библиотеки "Историю искусства".

Как-то, возвращая большой том с золотым обрезом, мальчик выразил свой восторг композицией батальной картины Паоло Учелло и той энергией, с которой рыцари поражают друг друга мечами и боевыми молотами. Павел Николаевич развернул книгу на нужной странице и показал нам репродукцию этой картины.

"Живописцы Возрождения, — сказал он, — важнее для нас — живописцев. Мы не знаем и знать нам неинтересно, что полководец одного города убил полководца другого, да еще двадцать тысяч уложил, но портреты нам интересны, они говорят об эпохе. Рыцарские сражения всегда рассыпались на поединки. Удара конницы о конницу быть не может. Лошади падают и всадники теряют стремяна. Даже Гоголь описал в "Та-

расе Бульбе" битву по примеру Илиады — один герой убивает другого героя, и сам падает под ударом третьего."

В разговор вмешался Вадим. С пылом молодости, он начал доказывать, что батальная живопись так, как ее преподают в Академии, вредна, она прививает легковесное представление о войне. Он добавил: "Сталин не знает об упадке живописи".

"Знает, — сухо и недовольно ответил Филонов, желая самым тоном подчеркнуть недопустимый по тем временам оборот разговора. — Ему докладывают."

"Вот вы единственный, кто сказал бы Сталину правду", — возразил Вадим.

Поняв, что спор надо прекращать, заговорила девушка, которую я запомнил по неизменному красному берету и черному платью:

"Сейчас этим не будут заниматься, на носу война."

Замолчали. Война была рядом. Грозная реальность.

И как бы отвечая на немой вопрос, обращенный к нему, и говоря не как педагог, а как старый фронтовик, принимающий неизбежное, Филонов сказал, так же спокойно и веско, как всегда: "Человек должен побывать под пулями, Тот не мужчина, кто под пулями не был."

И все эти годы, вопреки всему, вопреки гибели близких и смерти учеников, вопреки давящему настоящему и неотвратимости надвигающегося, создает мастер картины о далеком будущем, о грядущем.

Как утверждение своей надежды.

Он пишет образы людей далекого будущего. Невозможно представить себе образы людей дальних времен иначе, чем их представил и создал художник.

Волевые, твердые, пронизательные.

Филонов — всегда Филонов.

Его будущее сурово.

В этих своих картинах художник ближе, чем когда-либо, подошел к идеям "Философии общего дела" Федорова.

Апокалипсис, прочтенный и увиденный людьми наших дней.

Апокалипсис — первая из утопий и первая антиутопия.

Конца нет.

В догорающем, холодеющем космосе будет вечной борьба человечества за свое бессмертие, за вечное восхождение. Восхождение через боль.

ПРОЩАНИЕ

В последнюю весну перед войной была какая-то крупкая неподвижность времени.

Вслушиваясь в последнюю тишину тех дней, предчувствуя и тревожась, как и все, писала Анна Ахматова.

Когда потребуют эпоху,
Надгробный псалом не звучит,
Крапиве и чертополоху
Украсить ее предстоит.

И только могильщики лихо работают.

Время не ждет.

И тихо, так, господи, тихо,

Что слышно, как время идет.

А после она выплывает,
Как труп на весенней реке.
Но матери сын не узнает,
И внук отвернется в тоске.

И клонятся головы ниже,
Как маятник ходит луна.
Так вот, над погибшим Парижем
Такая стоит тишина ...

Время неподвижно перед концом.

22-ое июня - правительственное сообщение.

"Не объявляя войны ..." И заключительные слова: "Наше дело правое, мы победим".

Они были взяты из исторического романа "Дмитрий Донской" Бородина. И стали вновь историческими.

На той же волне в эфир вломился немецкий диктор. Он говорил спесиво, как заведомый победитель, не желая понять тех, к кому его слова обращались.

Это было так неожиданно, что глушить стали не сразу. Затрещала морзянка, заглушили.

На улицах посуровившие лица.

Ночью лучи прожекторов, скользящие по небу. Аэростаты заграждения.

Последнее занятие у Филонова - прощание. Оно было кратким и немногословным. Все как-то понимали, что видят его в последний раз. У всех на руках уже были повестки.

Единственный раз мы застали мастера за мольбертом.

И в первый раз он дал краткое пояснение своему замыслу.

"Эти люди смотрят в будущее, некоторые его уже видят".

Я помню его слова: "Еще перед той войной я видел в немецких музеях двуручные мечи, - испокон века овенное дело в Германии налажено, как ни у кого. Они побьют всех, но не нас".

Мы попрощались и ушли.

Большинство не вернулось совсем.

Б л о к а д а .

Те, кто оказывался на несколько дней в Ленинграде, посещали мастера. Они помнят слова мастера: "Я не знаю, свидимся ли мы, но я ручаюсь — мы победим".

Художник Кушаков встретил Филонова в очереди за граммами блокадного хлеба.

В ответ на жалобы полумертвых, замерзающих людей, уже смертельно больной Филонов нашел в себе силы и сказал:

"Это временно, — Россия только еще набирает силы. Скоро мы погоним врага".

Это последние слова Мастера, дошедшие до автора этих строк.

Филонов умер 3-го декабря 1941 года.

Художник, разделивший с миллионами своих граждан все страдания беспримерной блокады, мог бы разделить с ними и место вечного успокоения и в огромной братской могиле на Пискаревском кладбище.

Усилиями сестры художника и нескольких преданных учениц он был похоронен недалеко от церкви Серафима Саровского.

Сейчас на его могиле обелиск черного мрамора.

Мастер ушел от нас, и его эпоха ушла вместе с ним.

Что оставил он нам — живым?! Нам, стоящим перед новыми тревогами?

Надежду.

Он оставил нам веру в людей и надежду на будущее.

Да не выйдет оно надломленным из наших рук!

Грядущее не приходит.

Оно создается.

Б И Б Л И О Г Р А Ф И Я

1. "Советское искусство за 15 лет". М.-Л., 1933.
2. "Борьба за реализм 20-х годов". М., 1962.
3. И.Иоффе. "Синтетическая история искусства". Л., 1933.
4. В.Н.Аникиев. Каталог и статья. Л., 1930 (не выпущен)
5. С.К.Исаков. Каталог и статья. Л., 1930.
6. Л.Пумпянский. Статья в журнале "Пламя". № 52, 1919.
7. "Пламя", № 61, 1919.
8. П.Ярцев. "Трагедия В.Маяковского". Газета "Речь", № 335, 7. 12.1913.
9. Н.Бурлюк. "П.Н.Филонов" - завершитель психологического интимизма". Доклад. Октябрь 1913. Архив общества художников Союза молодежи в Государственном Русском музее.
10. А.Крученых. "Наш выход". Рукопись. Музей Маяковского в Москве.
11. Д.Бурлюк. "Филонов". Изд. М.Бурлюк. Нью-Йорк.
12. "Союз молодежи". Сборник № 2. Спб., 1912.
13. А.Мгебров. "Жизнь в театре". Т.1. Л., 1932.
14. В.Катанян. "Маяковский. Литературная хроника".
15. Декларация. Журнал "Жизнь искусства", № 20, 1923.
16. В.Альфонсов. "Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников". М.-Л., "Советский писатель", 1966, с.180-186.
17. Г.Гор. "Геометрический лес". Изд. "Советский писатель". М.-Л., 1974. с.87.
18. Камилла Грей. "Великий эксперимент русского искусства" 1863-1922. Лондон. 1962.
19. А.Македонов. "Николай Заболоцкий. Жизнь, творчество, метаморфозы". Изд. "Советский писатель", 1968. с.III-II4.

20. История русского искусства. Т.10, книга 2, изд. "Наука", М., 1969.

21. Д.Гранин. "Эта странная жизнь". Изд. "Советская Россия", 1974. стр.87.

22. А.З.Каин. "Новые течения в живописи". 1907-1917.

23. К.Томашевский. "Воспоминания", "Театр", № 4. 1938.

24. О.Швальбе. "Обзор советского искусства". Копенгаген. 1962.

25. В.С.Воинов. "Ленинградские художники". Журнал "Красная панорама". 1929. стр.14.

26. Я.Кржиш. "П.Н.Филонов". Журнал "Лойф". Прага. 1963.

27. "Красная газета". В номерах:

25. XII. 1930. Об общественном просмотре выставки в Русском музее.

15. IY. 1927. "Дом печати".

29. IY. 1929. "Филонов в театре "Самодеятельные спектакли".

5. Y. 1927. "Школа Филонова".

16. 12. 1930. "Еще о выставке Филонова".

30.12. 1930. "Споры о Филонове".

9. I. 1931. "Классовая сущность филоновщиков".

11. IY. 1927. "Ревизор в Доме печати".

28. А.Гвоздев. "Классика наизнанку". Газета "Ленинградская правда", 29.IY.1927.