

# Анатолий Н. Липов

---

## Павел филонов - "Очевидец незримого" : из истории художественного авангарда в России

---

Przegląd Wschodnioeuropejski 4, 351-363

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

АНАТОЛИЙ Н. ЛИПОВ  
 Российская Академия наук / Москва

## **ПАВЕЛ ФИЛОНОВ – «ОЧЕВИДЕЦ НЕЗРИМОГО» (ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО АВАНГАРДА В РОССИИ)**

Один из выдающихся представителей русского авангарда в изобразительном искусстве начала XX века Павел Николаевич Филонов (1883–1941), вошел в русское искусство накануне первой мировой войны и сразу занял в нем особое место. Рисовать художник начал с трехлетнего возраста. В 1901 г. П. Филонов заканчивает в Петербурге живописно-малярные мастерские, одновременно обучаясь живописи в обществе «Поощрения художников». В период обучения и после на протяжении 5 лет художник работал маляром. В 1903 г. он предпринимает первую попытку поступить в петербургскую Академию Художеств, но не выдерживает вступительных экзаменов. По мнению комиссии – «из-за плохого знания анатомии». Поэтому он вынужден поступить в частную изобразительную студию Л. Е. Дмитриева-Кавказского, где продолжил обучение живописи вплоть до 1908 г., вновь трижды пытаясь поступить в Академию Художеств.

В 1908 г. художнику удается поступить в Академию на правах вольнослушателя, уже с формулировкой, – «исключительно за знание анатомии». Через два года Филонов исключается из академии, затем восстанавливается, но в итоге, не найдя понимания со стороны ее профессоров, вынужден был уйти из нее, ибо с первого же дня обучения художник, пытавшийся рисовать «по своему», был воспринят преподавателями как «белая ворона». По его собственным воспоминаниям, – «академическая профессура с первых же дней взяла меня под бойкот». В это время Филонов ведет самостоятельную работу в изобразительном искусстве – от копий всех сортов, через реализм и картины в реалистическом плане до изучения анатомии, незаметно перешедшей у него в исследовательский подход к искусству. В 1912 г. с целью знакомства с работами ведущих мастеров живописи, он предпринимает путешествие по Франции и Италии. По его свидетельству, он обошел всю Европу пешком – «денег не было – зарабатывал по дороге как чернорабочий».

Творческая эволюция художника развивалась в направлении от ранних натуральных этюдов – «Портрет сестры» (1912). «Вид дачи Пономарева в Шувалове» (1904) и др. к кубофутуристическому символизму. Как следствие в таких композициях как «Кентавр» (1909), «Всадники» (1911) им выражаются уже более отвлеченные от натуралистического изображения темы. В 1911 г. Филонов пишет свою первую абстрактную картину «Головы», в которой исследовательская инициатива художника сопряжена с максимальным профессиональным мастерством. К первым значительным произведениям Филонова, написанные в смешанной технике на бумаге можно также отнести картины – «Мужчина и женщина», «Пир королей», «Восток и Запад», «Запад и Восток» – все работы – 1912–1913, Русский музей, Санкт – Петербург), вплотную примыкают к символизму и модерну – с их аллегорическими фигурами-олицетворениями и страстным интересом к «вечным темам» бытия.

Художественно-изобразительный стиль Филонова, изначально обозначенный как «двойной реализм», названный позже «аналитическим», сводится у него в этот период к перенесению в живопись научных абстракций. Верный своему требованию «рисовать каждый атом», исключительно продуманно и тщательно строить композицию картины, художник в то же время пытается отразить в них *непосредственно* сложные абстрактные формулы. Уже эти ранние работы художника стали его первой и осознанной оппозицией кубизму, так как сам его творческий метод «аналитического искусства» шел вразрез с кубической геометризацией.

В 1912 г., когда кубизм как новое художественное течение, победоносно шествовало по Европе, Филонов пишет статью «Канон и закон», в которой в крайне резких тонах выступает против П. Пикассо и кубофутуристов. Помимо «Канона и закона» Филонов пишет ряд теоретико – манифестарных работ – «Сделанные картины» (1914), и главный из изданных документов – «Декларация мирового расцвета» (1923), в которых излагает концепцию своего аналитического метода. Филонов считал, что современные ему художники, как реалисты, так и кубисты, достаточно односторонне взаимодействуют с природой, фиксируя только ее свойства – форму и цвет, тогда как любое явление имеет неисчислимое число свойств. «...я знаю, анализирую, интуитивную в любом объекте, – писал художник, – не два предиката форма да цвет, а целый мир видимых и невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса бытия, известных им тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предметы»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> П. Н. Филонов, *Декларация «Мирового расцвета»*, в: Жизнь искусства. 1923, № 20, с. 3.

При этом картины Филонова были результатом не просто неких смысловых изображений. Его живопись – это утверждение интеллектуальных принципов, некоторые из которых взяты из теории и идеологии художника, в которых искусство понималось и осмыслялось Филоновым как отражение через материю записи в материи борьбы за форму состояния высшего интеллекта человека. Художественную реформацию Пикассо он объявляет в статье «схоластически формальной и лишенной революционного значения».

Связь с природой у кубистов кажется художнику поверхностной, недостаточной, так как, по его мнению, геометризация кубизма даже в малой степени не реализует тех свойств и процессов природы, которые могут и должны быть выражены в картине. В этом плане даже «Пикассо со скрипкой» представляется ему реалистом. В манифесте – «Декларация мирового расцвета» – главном документе аналитического искусства, художник ясно и четко излагает свои позиции и заявляет, что современные ему художники, как кубисты, так и реалисты, достаточно однобоко взаимодействуют с природой, тогда как любое явление имеет неисчислимое число свойств.

В возникшем споре с кубофутуризмом и в противовес ему он выдвигает идею «анатомической структуры Вселенной», ощущаемой во всех ее аспектах частностях, внутренних и внешних процессах. Поэтому статья Филонова, содержащая критику кубизма, может быть оценена и в качестве первого изложения его принципов аналитического искусства. Позднее художник уточнит и принципы и терминологию, добавит новые положения, развивающие эту теорию, но все существенное, что характеризовало его творческий метод уже содержалось в этой статье. Филонов различает два пути в создании картины. «Выявляя конструкция формы или картины, – писал художник, – «я могу выступать сообразно моему представлению о конструкции этой формы, то есть предвзято, или, подметив и выявив тенденции органического ее развития» закон. «Закон», по Филонову, в отличие от канона, предполагает иной путь художественного построения – *построения живописной формы от частного к общему*, в котором вещи предоставляется возможность развиваться от частных и до самой последней степени развитых частей, деталей и фрагментов. Только тогда, утверждал художник, появляется и настоящее общее и целое в картине.

Наблюдая же тенденции развития, заложенные в изображаемой явлении, художник, по мысли, Филонова, невольно участвует в их осуществлении, управляя скрытой в нем художественной эволюцией. Отсюда он приходит к понятию «чистой эволюционирующей формы», которую воспринимает «как любую вещь, писанную с выявленной связью

и творящейся в ней эволюцией», тем самым противопоставляя кубизму как художественному течению, принцип механической формы или «принцип органического роста художественной формы».

Филонов настаивает, что, кроме формы и цвета, есть целый мир невидимых явлений, которые не видит «видящий глаз», но постигает «знающий глаз», с его интуицией и знанием. Художник представляет эти явления «формую изобретаемую», т. е. беспредметно. Аналитический метод Филонова втягивает в сферу творческого выражения, по его словам, «всю предикативную сложность жизни», когда художник «видит, интуитивирует в любом объекте не два предиката – *форму и цвет*, а целый мир видимых и невидимых явлений, их эманаций, генезиса, известных тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты. Все это многообразие свойств, убежден П.Филонов, может и должно быть выражено в картине. Необычайно сложную трактовку при таком подходе получали категории пространства и времени в картинах мастера. Одно из лучших полотен Филонова «Формула весны» (1929) вылилось в своеобразную симфонию отточенных, «сделанных» прикосновений-«звуков», в бурлящий кипением жизни хорал космогонического звучания.

В то же время, несмотря на постоянное, как в кубизме, использование языка геометрических форм. Филонов никогда не отходит от принципа фигуративности, определяющего новизну его творческого почерка, основном на тесной зависимости каждого живописного фрагмента от предшествующей изображенной формы. Воплощая в своей художественной практике понятие и принцип «эволюционирующей формы», художник вырабатывает своеобразный и замысловатый изобразительный прием – «принцип лабиринта», приводящий его к отказу от перспективного художественного видения. Благодаря такой «атомистической» структуре живопись художника приобретает уникальную протяженность действия, в которой возникновению фигуративного образа предшествует продолжительная «беспредметная увертюра» на уровне элементарных изобразительных форм.

Организм картины, провозглашает Филонов, должен расти, как растет все живое в природе. И его полотна действительно «растут» словно дикие леса, преобразованные небывалой органической слой живописной ткани. Он пишет картины от небольших форматов до объемных холстов всегда маленькой кистью, на стыке почти молекулярной абстракции и своеобразного «кристаллического» экспрессионизма, характерного для аналитически – дематериализующего видения художника. Наиболее полно принципы «аналитического искусства» выражены в работах 20-х гг., особенно в картинах, которые сам Филонов называл «формулами»

– «Формула космоса», «Формула революции», «Формула Вселенной», «Формула весны».

Художник был убежден, что мастер аналитического искусства при создании картины должен опираться не только на «видящий глаз», но и на «знающий глаз», который видит внутренние закономерности строения и функционирования изображаемого предмета – строение клеток организма, внутренне строение, принципы развития и роста растений и т.д. Это внутреннее видение предмета художник художественно-графических работах нередко совмещает с видимыми формами. Метод всевидящего глаза дополняется у художника принципом «сделанности» картины», где «сделанность» в его понимании, – это предельно возможное владение техникой живописи, позволяющее художнику свободно создавать любое изображение. По мнению Филонова, новое направление преодолевало неподвижность геометрических форм кубизма. Мир есть движение, и аналитическое искусство передает формы предметов в состоянии «органического роста». Формы состоят из «атомов и молекул», и живопись должна это передать. Филонов по характеру был малоразговорчив, замкнут, чрезвычайно горд и нетерпелив. Если какие-то картины ему не нравились, он относился к ним крайне враждебно, врезкой форме заявляя – «это я начисто отрицаю». Половинчатость презирал, жил уединенно, однако подружился с В. Хлебниковым. Чрезвычайно избирательно относясь к творчеству поэтов-футуристов, Филонов, тем не менее, особо выделяет среди них Хлебникова. Период их творческого и человеческого сближения относится к предвоенным годам. В 1914 г. художник оформляет рисунками его стихи «ночь в Галиции и «Перуну», помещенных в «Изборнике стихов» Хлебникова. Разрабатывая тип рукописной, отпечатанной литографским способом книги, поэты и художники русского авангарда стремились использовать, наряду с изобразительными возможностями и дополнительную образную выразительность, заключенную в самой «графике строк».

Реализуя в своем творчестве эту новую художественную тенденцию и зная о стремлении Хлебникова к созданию «вселенского языка», Филонов, иллюстрируя его стихи, превращает отдельные буквы в рисунок, в изобразительный знак, обозначающий слово в целом. При этом «буквенное» письмо художник пытается соединить с идеографическим, невольно возвращаясь к иероглифике. Так, например, в слове «шиповник», буква «К» превратилась у него в ветку этого растения с цветами шипами. В итоге подобного иллюстрирования формируются как- бы два художественных ряда – звуковой, связанный с поэтическим прочтением и визуальный, обогащающий поэтический образ. Долго и упорно работая как художник, Филонов не мерее упорно и создавал своего рода новую фактуру

слова и речи, нашедшее свое отражение в книге «Пропевень о проросли мировой» (1915) – единственном его литературном произведении. Это драматизированная «Песнь о Ваньке Ключнике» и «Пропевень про красавицу преставленицу», написанные им ритмизированной, сдвиговой прозой, близкой к поэтике самого Хлебникова:

В кров переливает струями госте и бредит ложно мясом...  
Евы медом вьели опинается медовым соком...  
Утопает молчалив утонатель...  
Промозит мечь дитя рукопугое...

Примечательно, что художественно-стилистический прием, используемый здесь Филоновым, не имеет специального наименования в русской грамматике. Его можно обозначить как – изменение грамматического ряда существительных изменение породам имен существительных, прием перевода слов мужского рода в женский («румянец – румяница»), женского рода в средний и т.д., который художник делает регулярным средством образования новых семантических единиц. При таких грамматических и родовых трансформациях слова затрагиваются наиболее глубинные структуры слово – изменений и словообразования в языке, слова приобретают новые семантические признаки, грамматические формы родов становятся источником достаточно тонких семантических эффектов, не приводящих в то же время к смысловому разрыву текста.

Как до февральской революции 1917 г., так и в последующие годы художник, обладая непреклонным характером и творческой одержимостью, жил и работал как подвижник, жестоко бедствовал, ведя полуголодный и аскетический образ жизни, подчинив все задачам творчества. Еще в 1913 гг., чтобы не отвлекаться от занятий живописью и не размениваться, по его словам, на халтуру Филонов завел строжайший режим, живя на 30 рублей в месяц, снимая на них комнату и еще урывал из этих денег на холст и краску. До февральской революции 1917 г. и уже значительно после художник жил как подвижник, подчиняя все задачам творчества, вел нищенский образ жизни, но все же не терял своей одержимости. 30 августа 1935 г. Филонов записал в своем дневнике – « Все это время в нервных дней июля, я жил только чаем, сахаром и одним кило хлеба в день.... 29 августа экономя все время на муке, я спек утром последнюю лепешку из последней горстки муки, готовясь по примеру многих и многих жить, не известно сколько не евши».

Несмотря на осознанные установки на аскетическое существование, как и на вынужденные лишения, им были отклонены несколько предложений правления Академии художеств, занять в ней место

профессора, сопряженное с существенным повышением материального положения, профессионального и личного статуса. Причина отказа состояла в том, что предложенные Филонову программы преподавания и проект реорганизации живописного факультета не были приняты правлением Академии художеств. По этой же причине художник отказывается от двух предложений по изданию его монографии. Тем не менее, в период с 1923. по 1925 г. Филоновым был прочитан ряд докладов по идеологии аналитического искусства, пролетаризации искусства, революции в «изобразительной педагогике» и др. В 1925 г. под художественное и педагогическое руководство Филонова стала группа учащихся, получившая впоследствии наименование «группа мастеров аналитического искусства», имевшая четыре выставки своих работ и признанная как наивысшая по мастерству из всех существовавших в то время художественных группировок и школ.

В «Кратком пояснении к выставленным работам» к одной из выставок своей школы художник писал – «мастера аналитического искусства в своих работах действуют содержанием, еще не вводившимся в оборот мирового искусства, например – биологическое, физиологическое, химическое и т.д. явления и процессы органического и неорганического мира, их возникновение, претворение, преобразование, связь, взаимозависимость, реакция и излучения, распадение, динамика и биодинамика, атомистическая и внутриатомная связь, звук и речь, рост и т.д. .... при особом понятии содержания и сюжета в их реализации в картине... Мастера аналитического искусства воспринимают любое явление мира в его внутренней значимости, стремясь...к максимальному владению и наивысшему изучению и постижению объекта... Интересен не только циферблат, а и механизм и ход часов... именно это должно интересовать мастера»<sup>2</sup>.

Невзирая на провозглашение самим Филоновым ряда прогрессивных художественных и педагогических принципов, которые, по мысли художника, должны были привести к раскрепощению творческой личности ученика, искусству на равных правах с мастером, к отходу от насильственной педагогики, не отвечающей внутренним запросам ученика и отрицанию прав педагогического руководства над теми учениками, кто умеет аналитически работать, все же и в научно-организационном и в художественном отношении в школе Филонова явственно ощущалась доминанта самого художника.

При этом и сама личность художника, и его непреклонность в проведении принципов аналитического искусства не только способствовала

---

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Павел Николаевич Филонов. Из собраний Государственного Русского музея. Каталог выставки, Ленинград 1988, с. 108.

выявлению художественных способностей и творческому росту, но и подавляла молодых художников, многие из которых, боясь потерять индивидуальность, бросали занятия в школе. Попытка художника зрительно воссоздать параллельный природе мир, уйти от реальности в изобретаемые и отвлеченные художественные миры, несмотря на революционно-пролетарскую фразеологию Филонова, становится опасной утопией. Постепенно вокруг художника воздвигается немая стена изоляции и отвержения. Современники по-разному относились к произведениям Филонова. Одни называли его творчество продуктом больной фантазии и даже советовали использовать его картины как пособие для студентов-медиков, которые изучают психиатрию или патологическую анатомию. Другие, например, ленинградские обэриуты Александр Введенский и Даниил Хармс, восторгались его «анатомическим стилем».

Однако уже в 1920-е годы фигура Филонова представлялась весьма одиозной и малопривлекательной для официального изобразительного искусства в представлении тех, кто, возглавляя ведомства культуры, был чуток прежде всего к интонации самовыражения художника, а также по выражению самого Филонова, к нарушению законов «вероучения современного реализма». Как следствие, будучи совершенно отрезанным от возможности преподавать и выступать в печати, под планомерно проводимую на него кампанию клеветы в печати и устно, Филонов ведет исследовательскую работу в развитии ранее данных им положений. Перед тем его лишили пенсии, обрекая на голодную смерть.

В 30-е годы официальная критика назвала Филонова «помешанным врагом рабочего класса» и обвинила в том, что он ненавидит город. В это же время Павел Филонов написал несколько реалистических картин: «Ударницы на фабрике», «Красная заря» и др. Однако художника продолжали обвинять в формализме и «филоновщине», он остается практически без заработка и по ночам выполняет малярные работы в Исаакиевском соборе. Непосредственно перед запретом в 1930 г. В Петербурге его художественной выставки, художника лишили пенсии, практически обрекая на голодную смерть. Репрессивные меры коснулись также и многих учеников филоновской школы «мастеров аналитического искусства».

Однако те, кто прошли эту школу и «не сломались», стали впоследствии большими мастерами, сформировавшими и свой собственный художественный почерк и собственное художественное лицо (среди них художники – Т. Н. Глебова, П. М. Кондратьев, А. И. Порет, Б. И. Гурвич и др.). Некоторые из них достаточно далеко ушли от принципов аналитического метода в искусстве, но филоновская школа осталась в них той почвой, из которой выросло их самобытное творчество. Такой

многочисленной школы как у Филонова не было ни у одного из лидеров русского авангарда. С 1927 г., когда коллектив Мастеров аналитического искусства (МАИ) был утвержден официально, он насчитывал около сорока художников, составивших ядро его школы. В этом же году эта группа на стенах театрального зала Дома печати в Ленинграде выставила несколько огромных, до пяти метров в высоту полотен, объединенных общей темой «Гибель капитализма», после которой школа оказалась в центре внимания общественности.

Программа подобного метода письма Филонова оказывалась в достаточной степени максималистичной, рассчитанной на неординарное художественное восприятие и способность самостоятельного художественного поиска. Поэтому его художественный метод зачастую заключал в себе непреодолимую трудность для его учеников. Опасность монотонности и эпигонства и были изначально исключены. Сам же художник достаточно гибко использовал возможности своего живописного метода, сознавая и оценивая его как неограниченный. Причем, если в начале его творчества. «атомистическая структура» мира его полотен выглядела фигуративной, то уже к 1915 г. Филонов вплотную приходит к идее абстрактного ее характера в соответствии с иным уровне обобщения в трактовке мира.

Так, например, в «Цветах мирового расцвета» художник чаще избирает беспредметный вариант композиции. И хотя сам Филонов называл свой метод художественного письма не только «аналитическим», но и натуралистическим, абстрактно-художественное начертание «атомистической структуры» изображения в таких картинах как «Гоэдро», «Нарвские ворота», «Цветы мирового расцвета» несомненно, ибо буквально каждый дециметр этих полотен оказывался сотканным из множества насыщенных цветом кристаллов. При определенных ракурсах их восприятия можно заметить оживление всей композиционной структуры, ее преобразование и ее пространственное и цвето-световое дыхание, насыщенность мириадами органических существ, неких подобий архитектурных фрагментов. Постепенное высветление полотен, как правило, снизу вверх, усиливает впечатление едва – ли мистического вселенского свойства.

Художник достаточно часто писал о себе как о художнике «Мирового расцвета», связывая этот термин с самой сутью теории аналитического искусства и «теорией сделанности», употребляя сам термин «мировой расцвет» как органическое развитие отдельной художественной темы. Картины, в представлении художника должны развиваться так же, как произрастает все живое в природе. Уже с начала 20-х гг. фигура и творчество Филонова оказались одиозными в представлении тех, кто возглавлял советские ведомства культуры и был чуток к нарушениям

законов, включая законы изобразительные, или, по выражению самого художника – «вероучению современного реализма».

С 1929 г. Филонов совершенно лишается возможности преподавать, выступать и испытывает планомерно организованную против него компанию устной и письменной клеветы. В этом же году Русский музей предложил устроить Филонову персональную выставку. Художник дал согласие, но сразу же нашлись силы, которые начали активно тормозить ее открытие. Каталог выставки был переделан. Во вступительной статье к каталогу известным искусствоведом С. К. Исаковым была написана вступительная статья, которая поставила под сомнение художественную ценность творчества Филонова. В течение года, пока полотна художника висели в залах музея, шла ожесточенная полемика в прессе.

Противники выставки, стремясь опереться также и на мнение рабочих, пригласили последних на закрытое обсуждение экспозиции. Но случилось непредвиденное. Все выступившие на обсуждении рабочие были за открытие выставки. Даже после отзыва художника И. И. Бродского, живописная манера которого была прямо противоположна аналитическому методу художника и оценки им творчества и самого художника как величайшего мастера, известного не только в России, но и в Европе, манера письма и художественные творения которого без сомнения наложат отпечаток на мировую живопись, выставка так и не состоялась. Пресса снабжает художника клеймом «классового врага», которому верит неискушенная молодежь. Такой же травле подвергались и ученики художника, картины которых оценивались как сознательное уродование и издевка над действительностью. С 1932 г. участников школы Филонова начинают вызывать в ГПУ, а затем в НКВД, были проведены обыски. В 1938 г. были арестованы оба сына жены Филонова П. Э. и А. Э. Серебряковы, впоследствии погибшие в лагере.

Жизнь и творчество художника не было оборвано войной. Художник погиб 3 декабря 1941 г., от истощения, в первые же месяцы блокады и был похоронен на Серафимовском кладбище города, разделив участь полутора миллионов своих сограждан. Труп художника пролежал на столе 9 дней, пока нашлись доски от Союза художников на гроб. Тяжко болевшую и уже совсем старенькую Екатерину Александровну, жену художника, сестры Глебовы довели до кладбища на саночках. По ходатайству его учеников и с помощью Союза художников был похоронен в отдельной могиле слева от входа в храм Св. Серафима Саровского (ныне установлены стела с именем художника на его могиле и памятная доска на фасаде дома, где он жил и умер).

Филонов никогда не продавал своих картин, бережно хранил их, будучи убежденным, что создает уникальные художественные шедевры.

Все свои работы он намеревался отдать государству, чтобы на их основе был открыт музей аналитического искусства. В какой-то мере это его желание было исполнено. Уже после войны сестра художника Е. Н. Глебова, благодаря подвижничеству которой практически все творческое наследие художника осталось в России, передала большую часть его картин Русскому музею, где они хранились в запасниках вплоть до открытия в 1967 г. Новосибирске его первой персональной выставки. Большая ретроспективная выставка художника была открыта только в 1988 г. в Государственном Русском музее.

С 1932 г., когда последний раз в Русском музее демонстрировались его работы, творчество Филонова было надолго исключено из художественной жизни. Искусство художника явилось одной из самых ярких страниц в русском художественном авангарде начала XX в. Во многом это искусство заключало в себе новое философское ощущение действительности, а также оригинальный «аналитический метод» художественного письма, не оцененный в полной мере ни его современниками, ни историками и теоретиками изобразительного искусства последующих десятилетий. С 17 июля по 13 ноября 2006 г. в Русском музее в Санкт-Петербурге и с 26 декабря по 11 марта 2006 г. в ГМИИ им. А. С.Пушкина были проведены выставки картин Филонова под общим названием «Павел Филонов – очевидец незримого»<sup>3</sup>, так назвал Филонова его современник, поэт А. Кручёных.

Москва с опозданием как минимум на восемьдесят лет увидела оригиналы его шедевров. Сегодня, к концу XX столетия, когда «бум» интереса к авангарду прошел и время подводить итоги уходящему веку, быть может, имя художника воспринимается уже не так шокирующе остро, но зато и без ненужной суетности, ажиотажа. Однако с некоторой грустью и сожалением приходится признать, что открытие Филонова, которое произошло на рубеже 1980-х – 1990-х годов, имело, на наш взгляд, половинчатый, все же промежуточный характер и в должной степени не состоялось.

Последующие выставки работ Филонова, прошедшие в конце 1980-х – начале 1990-х гг. в Санкт-Петербурге, Москве, Париже, Дюссельдорфе, убедительно показали, что это уникальный художник не только в русском, но и в мировом авангарде, не вписывается в художественные ряды, направления и стили. Филонов в своем роде идейно и художественно

---

<sup>3</sup> О художественной значимости и признании европейской культурой художественной значимости искусства и творчества художника косвенным образом может свидетельствовать, например, уже тот факт, что картина ученицы Филонова Алисы Порет – портрет «Нищие» была продана на аукционе Sotheby's за 1 472 000 \$, став одним из сенсационных лотов русских торгов весной 2006 года. См. в интернет – ресурсе – [http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot\\_id=4LT65](http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=4LT65).

одинок, он вне коллективных художественных движений. При этом его аналитический метод оценивается некоторыми искусствоведами не только в качестве новой изобразительной художественной стилистики или только как оригинальный живописный метод письма, но как исключительный по своей оригинальности и художественной новизне способ образного претворения мира. В этом смысле художник исключительно одинок и одиночество Филонова заключается в том, что этот способ радикально отличен от всех художественных методов самых разных мастеров мирового авангарда.

Филонов – пожалуй, единственный художник, кто прочертил свою яркую, незабываемую и всеми замеченную траекторию в искусстве СССР времени «зрелого» Сталина. Никто в 1930-х годах не обладал такой, как Филонов, независимостью и выразительностью личного творчества; взятого в единстве с работой собственной школы, отчетливой теорией метода и принципов социального поведения. Павел Николаевич Филонов может по праву считаться гением русского изобразительного искусства, абсолютной и недостижимой вершиной мирового авангарда. Филонов и до сих пор еще – загадка для многих, открытие даже для искушенного ценителя живописи. Ныне изданы книги о нём и его дневники. Имя Филонова давно стало легендой, а его искусство – невероятное, беспримерное по фантастической сделанности и содержательной глубине, до сих пор воспринимается как шокирующее, загадочное, и труднообъяснимое.

Пожалуй, никто из представителей русского художественного авангарда не подвергался при жизни такому ожесточенному преследованию, а после смерти, – почти глобальному замалчиванию. После Отечественной войны, вокруг имени Филонова воцарилось глухое молчание, продлившееся десятилетия. Осталась только «филоновская легенда», устно передававшаяся уцелевшими учениками. Поэт – футурист А. Крученых как-то назвал Филонова «очевидцем незримого». Узнав о смерти художника, Крученых написал о нем стихотворный некролог:

А рядом  
ночью  
в глухом переулке  
перепилен поперек  
вулкан погибающих сокровищ  
великий художник  
очевидец незримого  
смутьян холста  
Павел Филонов...

**Pavel Filonov - “Eyewitness Invisibly”  
(Avant-Garde History in Russia)**

The article is devoted to the life and works of Russian and Soviet artists, P. Filonov (8.01.1883 – 1.12.1941) – one of the leaders of the Russian avant-garde, a founder and theorist of the Analytical Art - a unique reforming direction of paintings and drawings of the first half of the 20th century, which has had a noticeable effect on many creative artists and writers in modern times, and one of the most enigmatic artists of the previous century, this proletariat in art – and in its origin, and the favorite themes in art, dreams of the beautiful tomorrow and clothes its dream in images and colors as the “world prosperity”.