



## Глава 5. Вячеслав Иванов и Павел Филонов: к проблеме дионисийства в позднем авангарде\*

Н

а фоне популярного в нынешних искусствоведческих исследованиях исторического авангарда искусству, возникшему на повороте к фигурации времени «авангарда на излете» в конце 20-х — начале 30-х годов, повезло меньше. Отдается должное трагической экспрессии позднего Малевича, утопическим прозрениям Филонова, страшным рассказам К. Редько и С. Никритина, фантазиям А. Тышлера, а также таким интереснейшим мастерам, как С. Романович, Г. Рублев, А. Волков. Однако по отношению к предшествующей стадии это искусство порой воспринимается как сдача позиций или приписывается волне новой фигурации, охватившей в этот период западноевропейское искусство.

Между тем опыт поставангарда в России, как и самого русского авангарда, особый. Наряду с закономерной вовлеченностью в общеевропейский контекст, он обнажает корни отечественной традиции, и прежде всего — связь с символизмом. Генетическое родство с последним (особенно со вторым поколением символистов) в полной мере осознавалось и представителями исторического авангарда<sup>1</sup>, его антиномичность явилась предметом ряда исследований в последнее время<sup>2</sup>. Между тем природа этого явления, на наш взгляд, требует дополнительного обсуждения. В фигуративной живописи конца 20-х годов поворот к тому, что предшествовало авангарду, несет на себе и следы

\* Данная глава написана при поддержке гранта НВО-РФФИ 05-06-89000.

авангардной поэтики, однако карты оказались перетасованными совершенно необычным образом: интерес к символу парадоксальным образом начинает сочетаться в эту эпоху с вниманием к предметной сфере изобразительности, к вещи, пришедшей на смену авангардной вещности самого артефакта. Рассмотрение позднего авангарда в контексте идей Вяч.Иванова, и прежде всего идей дионисийского комплекса, возможно, поможет расставить дополнительные акценты в освещении поставангарда, а также поставить этот феномен в контекст магистральных путей русской культуры. Впрочем, задача настоящей статьи — существенно более скромная. Идея дионисийства способна служить объяснительным механизмом при рассмотрении своеобразия «языка» живописи Павла Филонова. Попытке такого рода интерпретации и посвящена настоящая статья.

Если принять распространенную в наши дни точку зрения, согласно которой вся философия XX века есть лишь комментарий к Ницше<sup>3</sup>, можно сказать, что развитие русского искусства этого же столетия (и авангарда в первую очередь) есть в значительной мере комментарий к идеям Вяч. Иванова, выраженным как в его поэзии, так и в философских эссе. Следует различать отношение Вяч.Иванова к событиям русской революции, в целом негативное, от того интереса, который он проявил в отношении такой центральной фигуры литературного авангарда, как Хлебников<sup>4</sup>. Обращенность Иванова к авангарду можно увидеть в его постоянном обращении к тому, не ЧТО, а КАК следует представлять в произведении искусства. Еще более значимо поэтика авангарда соотносима с идеей Иванова о дионисийстве как начале доминирующем в русской культуре и заключающем в себе — в противовес началу аполлиническому, началу формы и разума, экстатическое соединение жертвы и жертвователя, прорыв границы индивидуума и слияние отдельного с коллективным в мистериальном действе. Многие в ивановском дионисийстве «рифмуется» также и с поздним авангардом.

Дионисийством, как началом витализма и преоборения оков традиционной формы, отмечен прежде всего исторический авангард, открывающий эпоху модернизма. Впрочем, это дионисийство неполное, ограниченное необходимостью самоутверждения и полемическим превознесением Эго. Однако к середине 20-х годов радикализм обнуления знака и утопического космизма предшествующего десятилетия, обозначенный прежде всего супрематизмом Малевича (вспомним знаменитый «Черный квадрат»), истощается, на смену приходит *жуть и хаос* уподобленного реальности мира, что манифестируется, в частности, в парадоксальном игровом и при этом страшном мире обэриутов. Пройдя путь длиной в десять лет, в течение которых искусство обрело новый язык и освободилось от нарративной программности, живопись вновь возвращается к фигурации. Однако теперь это — фигуративность, вобравшая в

себя авангардный опыт деструкции и остранения и прочтение предметных реалий предполагается уже в контексте внефигуративной изобразительности. Обратившийся к предметному миру поздний авангард создает рассказ, опирающийся на символ. Речь не идет о возвращении к стилевой форме, предшествовавшей авангарду, речь идет о противофазе историческому авангарду, которая возникла внутри собственной формации. Как уже говорилось в главе о *страшном*, фигуративные композиции Малевича 1928–1933 годов, а также полотна К. Редько, С. Никритина, С. Лучишкина, А. Древина, А. Тышлера середины и конца 20-х годов отмечены трагизмом и по-символистски патетичны, они обобщают частную предметность до уровня глобальной катастрофы.

Павел Филонов изначально стоял в стороне от внепредметной изобразительности, реализуя «третий путь» (наряду с Малевичем и Татлиным) в революционном художественном перевороте. Поэтому в поворот к фигурации он вписался более естественно, при этом его путь демонстрирует обратную эволюцию: предметность раннего периода сменялась все большим отходом от натурной повествовательности. В конце 20-х годов Филонов пришел к сложной комбинации фигуративного изображения с отвлеченной абстрактной формой. При этом как его фигурация, так и абстракция в большей мере, чем у мастеров его круга, тяготеют к символу, идее, концепту.

В историческом аспекте проекция дионисийства Вяч.Иванова на творчество Филонова обоснована посредничеством фигуры Хлебникова. Известно, что Филонов многим обязан Хлебникову, а тот, в свою очередь, испытывал огромный пиетет к Иванову, и все это звенья одной цепи. Тут и общий для всех троих интерес к проникнутой мистериальностью архаике, и нисхождение к мельчайшему строительному элементу языка и мира, и восхождение в поэтической образности к взаимосвязи микро- и макроуровней устройства. С точки зрения собственно художнического контекста творчество Филонова занимает особое срединное положение между аполлиническим рациональным аналитизмом исторического авангарда и дионисийским *terror antiquus* его закатной ипостаси. Между тем дионисийство преобладает. Это та нераздельная целостность, синтез которой образуется на основе дионисийских проекций европейской культуры нового времени.

Широта зоны соответствий ивановского дионисийства с творчеством и личностью Филонова поражает. Видимо, это ощущалось и современниками. Характерно, что мотивом Диониса отмечен словесный портрет Филонова в стихотворении Хармса «Факиров» (1933–1934): это и страдающий бог («Моя душа болит»), и бог, познавший «весенний бег олений» и поймавший «молекулу»<sup>5</sup>. Известно, что с оленем отождествлял себя Хлебников<sup>6</sup>. Здесь еще один мостик к Иванову. Однако особенно интересно проследить идею дионисийства на уровне поэтики Филонова.



Илл. 162. П. Филонов. Мужчина и женщина. 1912–1913. Бумага, дублированная на ватман и холст, масло. ГРМ

в мотивах одушевленного зверя, а также апеллируя к языку примитива (об этом ниже).

В плане формы, а именно КАК Филонова, атомарность живописной структуры соответствует идее нисхождения, согласно Иванову, столь значимой для русской культуры. Здесь уместно привести слова поэта: «Любовь к нисхождению, столь противоположная непрестанной воле к восхождению, наблюдаемой во всех нациях языческих и во всех вышедших из мирообъятного лона римской государственности, составляет отличительную особенность нашей народной психологии»<sup>7</sup>. Нисхождение Филонова состоит в низведении формы к своим протоэлементам, различным «оком знаю-

Начнем именно с ивановского ЧТО: топика Филонова описывает мифопоэтическое пространство хтонического (примером может служить картина «Пир королей» 1912–1913 годов, где представлена тризна мертвецов) и экстатически-оргиастического действия (картина «Мужчина и женщина» 1912 года, в духе традиции модерна представляющая образ порока и разлагающейся плоти) [илл. 136, 162]. Низовой хтонический мир раннего Филонова обращен к архаической топике. Позднее связь с архаикой станет более прикровенной, манифестируясь



Илл. 163. П. Филонов. Живая голова. 1926. Бумага, холст, масло. ГРМ

щим»: так возникают мириады клеток-атомов, которые на подобие мозаики заставляют изображение на картине вырастать изнутри, путем множения элементарных частиц, как это происходит в органическом мире. Отчерченная жирным контуром уже сложившаяся форма имеет и вектор восхождения: в своем непрерывном становлении она являет чудо складывающихся на глазах у зрителя puzzles, чтобы в следующий момент опять рассыпаться на первородные молекулы [илл. 163]. Это мерцание общего и частного заставляет вспомнить принцип соборности как одну из важнейших составных частей русского дионисийства по Иванову.

Следующее совпадение состоит в принципе прозрачности и взаимопроникновения миров. Известно, что началом прозрачности в плане прежде всего трансцендентном отмечена и философия, и поэзия Иванова<sup>8</sup>. У Филонова это начало реализуется на языке формы: если взглянуть в мозаичные фрагменты его живописи 20-х годов, атомарная частица композиции — это не замкнутая ячейка, ее контуры разомкнуты в направлении к соседним чешуйкам, образуя звенья единого узора. На следующем уровне — уровне возникновения предметного изображения — разомкнутость выступает как вращение фигур друг в друга, как неотграниченность форм. Прозрачность обнаруживается и в открытости границ органического и неорганического мира, где тело рождается из кристаллической глыбы и снова уходит в нее [илл. 164]. Это ли не зрительное воплощение возможности человека представление, во время молитвы „выходить“ из своей оболочки в нечто духовно более высокое. Взаимопроникновение миров имеет и темпоральный модус, совмещающий настоящее, прошедшее и будущее: формы дwoятся, и на месте лица возникает маска смерти («Голова III», 1930) [илл. 165]. Обращает на себя внимание и обилие сдвоенных изображений у Филонова: зеркальность и



Илл. 164. П. Филонов. Цветы мирового расцвета. 1915. Холст, масло. ГРМ.

парность, уходящая корнями в символизм, это еще одна ипостась прозрачности.

Наконец, характерные для художника волнообразные колебания между хаосом раздробленного мира и органическим порядком, кос-

мосом, который сменяется новым этапом разложения и гниения плоти, — это мистерия превращений, то самое соединение начал жертвы и жертвователя, которое составляет важнейшую черту дионисийства. Метаморфозы формы и мотивики особенно очевидны на примере представления братьев наших меньших. На картинах Филонова коровы и собаки имеют человеческие головы и выражение глаз [илл. 166], а растения чреваты преодолением своей стадии эволюции и готовностью превратиться в птиц и насекомых. Напротив, изображение людей дробится и кристал-



Илл. 165. П. Филонов. Голова III. 1930. Бумага, дублированная на холст, масло. ГРМ.

лизуется наподобие минералов, а также подвергается «оцифровыванию» в многочисленных «формулах» репрезентаций: имею в виду слово *формула* в названиях картин зрелого периода («Формула весны», «Формула петроградского пролетариата» и другие картины). В такого рода одушевлении животных и растений, с одной стороны, и низведении людей к неорганическому началу, с другой, звучит древний хор эзотерических метаморфоз.

Мистерия превращений совершенно по-ивановски выводит начало дионисийских метаморфоз к высшему принципу соборности, который на уровне формы Филонова выражен риторически, а именно посредством фигуры амплификации. Именно амплификация как экстатическое и чрезмерное с позиций аполлонического начала нагромождение тождественных микромонад, складывающихся в макромиры, двоение и множение этих уже родившихся гигантов, их взаимные отражения/

отталкивания в стесненном пространстве картины рождает заряд центростремительной энергии буйства, образует потенциал взрыва. Именно взрывчатой энергией наполнены так трудоемко и основательно «сделанные» — по терминологии самого мастера — картины-формулы [илл. 167]. В композициях мастера прочитываются и другие тропы, а именно — восходящие к архаике бинарные противопоставления (зеркальные двойники), параллелизмы наподобие причета [илл. 152], а также заговорные обнуления семантики в последовательном нарастании форм от начальной изобразительной «морфемы» до сложного высказывания, а затем в обратный путь, в соответствии



Илл. 166. П. Филонов. Зверь (Животные). 1925–1926. Картон, масло. ГРМ.

со схемой традиционного заговора. Между тем именно амплификация представляется нам наиболее существенной для понимания глубинного дионисийства Филонова. Она определяет ту экстагическую фигурованность формы, ее ритмическое сжатие и расширение, которая напрямую выводит к риторике эпохи в целом.

«Сеятель очей», как называл художника Хлебников, впитал дионисийство Иванова с духом времени и водрузил время на пьедестал. В соответствии с исповедуемыми принципами аналитического метода и одновременно русской иконописи, в центр изобразительного рассказа у Филонова поставлен сам зритель/рассказчик, форма разворачивается изнутри наружу, и, находясь в постоянном становлении, она создает компрессию времени, что зрительно передано в особой стесненности пространства. «Дионисийское состояние есть выходение из времени и погружение в безвременное», — писал Вячеслав Иванов в своем исследовании «Ницше и Дионис»<sup>9</sup>. Филоновское время развернуто вспять наподобие обратной перспективы с точкой схода направляющих на самом зрителе. Отсчет времени рассказчиком, чья позиция совпадает с позицией зрителя, фокусирует лучи, направленные из далекого будущего в глубины прошлого. «Знающее око» Филонова — это форма со снятыми ограничениями, в том числе ограничением времени. Иными словами, мы имеем дело с апокалипсической проекцией истории человеческого рода, истории, рассказанной глазами очевидца



Илл. 167. П. Филонов. Формула весны. 1922–1923. Холст, масло. ГРМ.

незримого. Та паранойяльная настойчивость, с которой мастер желал видеть свои произведения в составе единой и отдельной экспозиции и которая заставляла его, невзирая на невероятные житейские тяготы, идти к своей цели, позволяет отнести Филонова к типу жертвенного героя или пророка, и это отвечает традиции русского эллинизма, столь глубинно пережитого Ивановым.

Проекция идей Вячеслава Иванова на творчество Павла Филонова проливают свет на дионисийство советской культуры конца 20-х — начала 30-х годов с ее, перефразируя выражение М. Гершензона, молекулярным перерождением ценностей<sup>10</sup>. Филонова часто сравнивают с Платоновым, и в этом есть резон. Между тем очевидная близость этих двух мастеров обогащается существенно новым смыслом, если принять в расчет дионисийское начало их творчества. Тема Диониса у Платонова обнаруживается как на уровне мотивики, так и собственно языка, манифестируясь в его излюбленном образе истоньшения существования и восходящей к философии Н. Федорова идее воскрешения<sup>11</sup>. Дионисийская

составляющая творчества двух мастеров соотносится с дионисийством раннего советского тоталитаризма, его культом коллективного экстаза и героической жертвенности. Характерно, что в своем наиболее продуктивном варианте дионисийство возникает на периферии культуры, ведь относительно магистральной линии конца 20-х — начала 30-х годов, даже при все еще имевшем место плюрализме культурной политики, Платонов и Филонов были маргиналами. Эта граничность позиции являет собой еще один изоморфизм, коррелирующий с центральной идеей философии поэта. Речь идет о Дионисе как начале, выплескиваемом за пределы формы и вовлекающем периферию в центр.

Таким образом, говоря о переходности эпохи конца 20-х годов в русской культуре, следует иметь в виду — в числе прочего — и переходность в дионисийском смысле, обнаруживаемую в глубоком проникновении Вяч. Иванова в специфическую природу русской культуры и понимании ее призванности к специфического рода трансформациям. Не случайно в преддверии революции Вяч. Иванов предупреждал современников о том, как опасен Дионис именно в России<sup>12</sup>.

#### Примечания

- 1 *Клинг О.* Футуризм и «старый символистский хмель». Влияние символизма на поэтику раннего русского футуризма // Вопросы литературы. 1996. Вып. 5.
- 2 Достаточно упомянуть такие имена, как И. Смирнов, О. Ханзен-Лёве, Вяч. Вс. Иванов, Л. Силард и др.
- 3 Приведем, к примеру, высказывание А. Дугина: «Ницше... прожил только шесть месяцев да и то в полном безумии того столетия, которое впоследствии безусловно получит имя — эра Фридриха Ницше» (*Дугин А.* Фридрих Ницше — путь к Сверхчеловеку // <http://www.arctogaia.com/public/finis8.htm>).
- 4 Об отношениях между молодым Хлебниковым и Ивановым см.: *Парнис А.Е.* Заметки к диалогу Вяч. Иванова с футуристами // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 412–432.
- 5 *Ершов Г.* Филонов и обэриуты // *Павел Филонов.* Очевидец незримого / Альманах. Вып. 147. СПб., 2006. С. 55.
- 6 Автору сообщил об этом А.Е. Парнис в частной беседе. См. также: *Парнис А.Е.* О метаморфозах мавы, оленя и воина: к проблеме диалога Хлебникова и Филонова // Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 637–695.
- 7 *Иванов Вяч.* О русской идее // *Иванов Вяч.* Собрание сочинений в 3 т. <http://www.rvb.ru/ivanov/> Т.3. С. 332–333.
- 8 *Аверинцев С.С.* Вячеслав Иванов. Вступительная статья // *Иванов В.В.* Стихотворения и поэмы. Л., 1978. С. 42–43.
- 9 *Иванов Вяч.* Ницше и Дионис // *Он же.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 318.

- 10 Вячеслав Иванов, Михаил Гершензон. Переписка из двух углов. М., 2006. С. 71. У Гершензона речь идет о пролетариях, которые воспримут старые ценности, но «они молекулярно так переродятся, что нельзя будет их узнать».
- 11 Об этом см.: Злыднева Н.В. Мотивика прозы Андрея Платонова. М., 2006. Глава «Ветхость: между концом и началом». С. 16–29.
- 12 «Дионис в России опасен: ему легко явиться у нас гибельною силою, началом только разрушительным», — писал Вяч. Иванов: *Иванов Вяч.* Спорады. Глава «О Дионисе и культуре» // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 81–82 или: Спорады. Т. 3 <http://www.rvb.ru/ivanov/>. С. 126.

