

## ВОПРОС О ПРИНАДЛЕЖНОСТИ ФИЛОНОВА К ЭКСПРЕССИОНИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ \*

Данное сопоставление не стоит понимать как продиктованное желанием непременно подвести труднообъяснимый феномен под рамки определенного направления, во имя упрощения сводя его своеобычность к детерминированности извне.

Я надеюсь, что черты общности с искусством германского экспрессионизма только оттенят то специфическое, что наличествует в творчестве Филонова и делает его загадочным и обособленным явлением. Специфичность собственной аналитической доктрины искусства и последовательность ее реализации в живописи еще более уникализуют Филонова и делают затруднительной стилевую атрибуцию.

Однако, если вспомнить, какие яркие и во многом несходные между собой индивидуальности безусловно объединяются термином “экспрессионизм”, предстоящее сопоставление Филонова с этим течением и даже усмотрение в нем очень своеобразной, но все же формы экспрессионизма не будет выглядеть натянутым и произвольным. Из всех современных художнику направлений экспрессионизму он все же гораздо более сродни, чем чему-либо иному. Мало того, в русском авангарде он оказывается, пожалуй, наиболее экспрессионистом, даже принимая во внимание определенную близость “Мосту” неопрimitивизма Ларионова и Гончаровой. Что касается Шагала и Кандинского, то их принято рассматривать в контексте европейского модернизма, и их проблематика требует особого разговора.

Филонов в левом лагере русского искусства наиболее являет свою принадлежность к т.н. “альтернативной традиции”\*\*, то есть линии модернизма, оппозиционной по отношению к возобладавшим, прежде всего во Франции, кубизму и исшедшим из него направлениям (В России кубофутуризм, супрематизм, конструктивизм) - линии, генетически связанной с традицией символизма и развивающейся в экспрессионизме главным образом. Сопоставление, попытку которого я намереваюсь провести, требует предварительной характеристики экспрессионизма, как конкретного направления.

Говоря об экспрессионизме, хотелось бы отметить основные принципы, по которым единое направление вбирает в себя весьма разнообразные и даже на первый взгляд несходные художественные явления европейского искусства начала XX века, точнее 1910-1920-х годов

Я начну с попытки определения ряда специфических признаков, на основе которых можно было бы говорить об экспрессионизме как целостном направлении. Сразу же бросается в глаза стилевая гибкость течения, большой методологический плюрализм.

Закономерность объединения рамками одного направления таких мастеров, как Э.Кирхнер и О.Дикс, О.Кокошка и Ф.Марк, Л.Мейднер и Э.Нольде, наконец их всех и П.Филонова (соотносимого мной с экспрессионизмом), как видно, базируется не на тождестве формотворческих установок. Это не означает бесстильности. Проблемы формы не становились программно во главу угла, однако это не означает их неактуальности. Разноязычность экспрессионизма не означает отсутствия сходства в принципах обращения мастеров с инструментарием, сходство скорее глубинное, чем внешнее и при внимательном рассмотрении оно ощутимо за внешним фасадом языкового плюрализма. Но прежде всего, на мой взгляд, корень общности лежит в плоскости жизнечувствования, а уже отсюда аналогии механизма образотворчества, и в самом изовоплощении актуальных для экспрессионизма идей. Общность в целом программировалась спецификой духовно-интеллектуальной атмосферы, формировавшей экспрессионистическую форму мышления. Декларативные разногласия и многообразие методов возникали как следствие индивидуальных особенностей членов движения и дробления большого направления на внутренние группировки, что не может заслонить наличие принципиальной общности.

Обычно в экспрессионистическом жизнечувствовании выдвигаются на первый план мотивы страха, обреченности, катастрофичности бытия, т.е. односторонне гипертрофируется развитие начал, заложенных еще в “Крике” Э.Мунка.

Однако, это лишь одна сторона идейно-проблематического комплекса экспрессионизма. Да, действительно катастрофичность сознания, даже своего рода эсхатологизм мироощущения; предчувствие вселенских катаклизмов и, вместе с тем, упование на идущее вслед за всеобщим крушением обновление - это характерно для экспрессионизма. Поиски пути к гармонии через изживание хаоса и дисгармонии настоящего также ему свойственно. Однако элемент страдания и надрыва несет, как правило, катарсическую функцию, а тяга к обновлению и переоценке ценностей, поиски "новых глаз", нового способа миропознания, тенденции к перекраиванию реальности, самой материи, заново, к выходу из узости привычных трех измерений, к ясновидческому постижению незримого и тайного показывают наглядно неоднозначность проблематики экспрессионизма и несводимость его к живописанию отчаяния и кризиса, охватившего европейскую интеллигенцию в годы 1-й мировой войны и после нее. Целевые установки направляют изобразительные приемы.

Экспрессионизму всегда тесно в рамках эмпирически видимого. В борьбе с косной материей и обветшалой эмпирикой годится и доведенная до предела фовистическая цветность, и кубофутуристическое дробление и смещение форм, и футуристическая динамизация пространства, и визионерское фантазирование, и обращение к далекому прошлому. Годится приращивание изобразительных методов из арсенала смежных направлений и пользование исторического и экзотического культурного материала. Экспрессионизму свойственен мессианизм, пророческие и вещающие интонации. Художники ищут действенности произведения искусства, рассматривая его как силу, формирующую жизнь, максимально активно себя ведущую по отношению к воспринимающему сознанию. От зрителя настойчиво требуется ответная активность и определенное сотворчество, в случае же неспособности к таковому он подвергается остракизму через дерзкий эпатаж, что, впрочем, характерно вообще для левых течений начала XX века.

Стремление к всеобъемлющему и заглядывание в глубины жизни, в тайники природы, в непостижимость космоса; тенденция к переходу границ слишком человеческого восприятия и смотрения на жизнь глазами животного или, напротив, к превышающему человеческое, сознанию

Признание могущества интуитивного познания - (даже своего рода интуитивизм) и подсознательных импульсов не исключала, вместе с тем, и интеллектуальной сложности замысла, и формальной завершенности, и программности установки. Так же как тенденция к "портретированию" мятущейся души не означала игнорирование проблем формально-изобразительного плана.

Экспрессионист тяготеет к глобальности тем и задач, к многозначительности и подтекстности изображения и склонен к творению собственной изобразительной притчи или мифа, а в методе часто переплетено архаическое и ультрасовременное. В целом относительно изобразительного метода экспрессионизма следует отметить прежде всего несамодостаточность формы. Экспрессионист всегда хочет достигнуть большего, чем очищение палитры, пуризация формы и т.д. Функция каждого формоэлемента - выражающая -экспрессивная. Это несомненно идейное искусство. Кладка, мазок, цвет, композиция и все прочее как правило информативны, но не в буквальном смысле, так как отношения смыслового и изобразительного пластов достаточно сложны.

Форма в экспрессионизме медиумична, материя высвечивается изнутри всполохами интенсивной внутренней жизни. Перипетии духа проецируются в зрительную предметность, форма одушевляется, становится уникальной оболочкой, в которой может существовать та или иная идея. И геометрические тела, и пастозные глыбы краски, и ордеризуемые элементы искусства прошлого могут стать незаменимыми эквивалентами данного состояния или представления.

Вряд ли возможно дать точное определение нормативных для экспрессионизма художественных приемов в смысле некоей коллективной манеры живописи, что, хотя и с оговорками, можно сделать относительно, например, кубизма или фовизма (разумеется, того недолгого периода, когда движение действительно имело стилевую монолитность, и участники его не разбрелись каждый своим индивидуальным путем). Относительно же экспрессионизма можно, пожалуй, говорить лишь о некоторых преобладающих, характерных стилевых тенденциях; что же касается развития течения, то можно условно выделить "классическую фазу", период утверждения программы и метода, период "бури и натиска", чему соответствует прежде всего художественная деятельность группы "Мост", а также живопись О.Кокоски, Л.Мейднера (не входивших в нее, но выразивших классические для экспрессионизма тенденции), и своего рода периферию движения не в смысле меньшего качествен-

ного значения ее художественной продукции, но в смысле меньшей стилиевой монолитности, наличия соприкосновений со смежными направлениями, большей разветвленности индивидуальных поисков. “Синий Всадник”, сформировавшийся в Мюнхене несколько позже дрезденского “Моста”, безоговорочно признается экспрессионистическим объединением, однако творческая направленность и живописные приемы П.Клее, Ф.Марка и В.Кандинского обнаруживают гораздо меньше общности, чем манера и духовное содержание Э.Кирхнера, Э.Геккеля, Пехштейна и К.Шмидт-Ротлуфа. Если в группе “Мост” сложился своего рода стилиевой канон набирающего силы направления, то в последующем развитии стиль экспрессионизма обнаружил достаточную гибкость, плюральность, подверженность вариациям, сложность, скрепляемую лишь единством общей мировоззренческой направленности, единством принципиального подхода к формообразованию, но отнюдь не приводящим к внешнему сходству результатов последнего.

Группа “Мост”, теоретически и практически противопоставляя себя импрессионизму и модерну, утвердила своего рода стилиевые каноны - специфические приемы нового движения в искусстве: экзальтированную манеру исполнения, где краска наносится на холст словно в состоянии транса, работу на цветовых контрастах, приводящую к диссонансным звучаниям с точки зрения традиционных представлений о живописной культуре, резкую подчеркнутую деформацию, грубый темный контур, упрощение формы и вообще демонстративную брутальность как техники живописи, так, в изрядной степени, и образной системы. Многие технические приемы обнаруживали родство с живописью французского фовизма. Однако, в противовес большому декоративизму, эстетизму Матисса, Дерена, Вламинка тех лет здесь формировались мотивы драматизма, психологической напряженности, “варварской” мистики, апологии дикарски свободного бытия, что наряду с небрежностью, спонтанностью техники придавало их работам большую “дикость” и эпатажный эффект для консервативного зрителя, чем это было у французских “диких”. Явственнее были и почвеннические устремления, ориентация на родное средневековье, попытки совместить элементы экзотики с истинно немецким духом. Однако в целом ориентация на родовое начало, фольклорность, своеобразный неомифологизм мирозерцания, северный мистицизм и пр. получили последовательное художественное выражение лишь у Эмиля Нольде, своими приемами тесно связанного с “Мостом”, но все же фигуры очень своеобразной, сохранявшей обособленность даже в этой, в целом близкой по направленности, группе. У Кирхнера же, как и у Шмидт-Ротлуфа, Геккеля и пр. ощущается все же преобладание не родового, и тем более не общечеловеческого начала, а первичность импульсов собственной души, подсознания, очевидно преобладание субъективного фактора. Картина возникает как неожиданный плод внезапного личного экстатического озарения, иррационального порыва, своевольного хотенья. В экспрессионизме “Моста” внутреннее переживание автора мгновенно запечатляется на поверхности холста, чему способствует неистовый темперамент манеры. Внешний мир сего объективными законами, пусть и самыми таинственными, остается на периферии внимания. Его формы - всего лишь подсобный материал для художественного воплощения бури собственных эмоций, стихийных импульсов собственного подсознания.

“Мосту” в целом свойственны индивидуализм и анархическое своеволие, недоверие к системе мышления, к философской спекуляции, к разуму и цивилизации, и в этом, в основном, проявляется их “дикарство”. Экзотическая тематика Пехштейна, вдохновленная его собственными путешествиями, с точки зрения образной системы не так уж отличается от восприятия экзотической “земли обетованной” Полем Гюгеном. Архетипические символы коллективного бессознательного, воскрешение древнего мифотворчества можно констатировать, пожалуй, лишь у Нольде.

Иной характер носила художественная проблематика и стилистические приемы у художников, объединившихся в группу “Синий Всадник”, деятельность которой началась в Мюнхене в 1911 году с выставки в галерее Гонхаузера. Основными представителями объединения являлись В.Кандинский, П.Клее, Ф.Марк, Кампендунк. Кроме этого, в “Синий Всадник”, более плюральный в стилиевом отношении и менее почвеннический в идеологическом, чем “Мост”, входили многие художники различной направленности, так или иначе близкие по духу основополагающему ядру объединения. Не вдаваясь в подробный анализ, хочется выделить тенденции, отличающие ведущих представителей “Синего Всадника”, те их свойства, которые могут показаться неортодоксальными для экспрессионизма, если взять за эталон стиля приемы Э.Кирхнера и его окружения, т.е. “дикий”, неистовый экспрессионизм, обрушивающий на зрителя обнаженную экспрессию самой живописной техники.

Вкратце можно выделить такие проявляющиеся в искусстве “Синего Всадника” тенденции, как большая абстрактность формы, большая философичность творческих концепций при столь же явной, как и в “Мосте”, опоре на примитивный и экзотический культурный материал, однако отношение к примитиву иное. В примитивизации “Синего Всадника” больше внимания к своеобразной изысканности примитива, наивной грации, естественного вкуса искусства Востока или детского рисунка, а не к варварской, грубоватой экспрессии народной деревянной скульптуры или экзотических идолов, привлекавших художников “Моста”.

Картина в “Синем Всаднике” менее рассчитана на ошеломляющее, бьющее по нервам действие. Это более камерное, предназначенное для неторопливого созерцания, искусство. Даже спектральные контрасты Ф.Марка и Макке, цветовые феерии Кандинского - нечто совсем иное, чем кричащая дисгармоническая цветность “Моста”. Не говоря уже об изысканных гармониях акварелей Клее, который, используя элементы детского рисунка, вовсе не стремится самому превратиться в ребенка. Гамма душевных состояний, воспроизводимая в живописи, сложнее, неоднороднее. Антиинтеллектуализм здесь более проявляется в попытках выхода за пределы чисто человеческого - привычного смотрения, в ограничении рассудка, интеллекта ради раскрытия возможностей интуитивного, а то и сверхчувственного созерцания.

Казалось бы, Ф.Марк стремится к нисхождению из мира человеческого в мир животных, хочет видеть природу глазами зверя. Но его реализация подобного видения несет печать художественного изыска и методичной сделанности вещи. Обретая иное смотрение, он не становится зверем, скорее, это некий мудрец, медитативно погружающийся в природу, постигая ее таинственный язык. Его новое зрение вдумчиво исследует скрытые энергии естества, глубинные формообразующие процессы. Художник словно хочет выявить таинственные законы, связующие живую и неживую природу, постигнуть и запечатлеть причудливый вселенский метаморфоз.

Этот космизм мышления более проявился в “Синем Всаднике”, чем чувственно-эмоциональной живописи “Моста”. Спектральные самосветящиеся, словно преломившиеся в некоей призме, переливы цвета Макке, напоминающие теософическое учение об “ауре” всего живого, архаизированные, загадочные “пасторали” - сцены созерцательного сосуществования человека, животного, природы у Кампендунка показывают бытие более сложное, пронизанное незримыми сетями связей, взаимодействий.

Насыщенным процессами, населенным формами, кажущимися действенными, подвижными, даже живыми - какими-то неведомыми организмами, несмотря на свою абстрактность, часто предстает пространство “Композиций” Кандинского. Пространство картины превращается в микрокосмос, возникает природа, ни на что в повседневном опыте не похожая, но убедительно строящаяся по каким-то своим, недоступным непосвященному законам, и в акварелях П.Клее.

Эстетизма, живописной культуры у Кандинского и Клее не меньше, чем у французов, но знак дает ощутить свою сложную семантическую, свои “говорящие” свойства, несет нечто более себя. У обоих художников немалую роль играют музыкальные реминисценции, но это не чисто эстетическое “музицирование в красках”, которого некогда опасался Ван-Гог, а музыкальность, претендующая на магическую действенность и связь с законами космоса, своего рода неопифагорейство в искусстве.

Как видим, экспрессионизм, как большое течение со сложной историей, включал в себя достаточно разнородные художественные явления; на уровне эстетической идеологии движение тоже обнаруживало достаточный плюрализм. Надлежит все же кратко определить, на основе каких свойств, кроме групповой принадлежности и исторической связи, все эти художники могут быть определены как экспрессионисты. Мне думается, что решающим критерием принадлежности к направлению является в данном случае само отношение к проблеме формы, принципы, побуждавшие выбрать тот знаковый материал, эстетическая функция художественного образа.

Новация изобразительных приемов здесь служит не усовершенствованию передачи зримой природы во всей ее изменчивости и чувственной красоте, как это было у импрессионистов. Это не выявление конструкции формы, ее пуризация и обнажение геометрической основы всего сущего и прочие проблемы, занимавшие кубистов на протяжении всей сложной эволюции направления. Не



красота чистой геометрии, освобождение живописи от всех примет мира зримого, не решение чисто формальных проблем - конструкции, цвета, поверхности, материала - как это было в посткубистических направлениях типа супрематизма, конструктивизма, неопластицизма. Наконец, не окончательное очищение палитры, высвобождение стихии цвета, упрощение рисунка, примитивизация, чем занимался фовизм.

Чтобы понять общее отношение художников-экспрессионистов к форме, должно обратиться к принятому названию направления. Форма, цвет, линия, фактура, - как бы разнообразно ни применялись этими столь разными художниками, всегда выражают нечто. Деформируется видимая реальность, воскрешаются забытые традиции, вводятся нефигуративные элементы - все это не ради деформации, абстрагирования как таковых, а ради того, чтобы поверхность с изображением через эти приемы стала проводником происходящего в авторе, чтобы каждое пятно, линия, мазок участвовали в сообщении и были в этом активны, заставляя зрителя сопережить данное материализуемое в живописи внутреннее состояние, в свойственную ему меру. Экспрессионизм стремится сделать видимым, чувственно воплощенным явлением внешне не видимое, недоступное повседневному чувственному опыту, внутреннее. В этой материализации невидимого и внутреннего экспрессионизм сродни символизму. Форма становится символом - являющим чувственно некую иную реальность.

Экспрессионизм откинул как исчерпавшие себя приемы стиля модерн, служившего излюбленной формой художественного языка символизма, так и перегруженность литературными реминисценциями наряду с откровенностью стилизации, историзма; далеко не всеми экспрессионистами был унаследован мистицизм, трансцендентализм устремлений символистов, хотя эта линия нашла в экспрессионизме свое явное продолжение. Но отношение к чувственной материи художественного образа как несущей нечто сверх себя, как к уникальному, единственно возможному языку для передачи чего-то экстраординарного, обнаруживает принципиальную связь этого течения с уходящим стилем эпохи, захватившим изрядный временной период, и особо развитым как раз в северной Европе, где получил наибольшее развитие и экспрессионизм.

Что же касается типичного для экспрессионизма способа создания художественного образа, то это прежде всего деформация видимого, его активное видоизменение с сохранением, как правило, фигуративных, узнаваемых элементов. Невидимое и внутреннее как бы отпечатывается или проецируется на внешний облик человека, природы и т.д. Все то, что отстраняет, приобретает этот облик - цвет, искажение пропорций, фактура и т.д., как раз и является экспрессивным материалом в изображении, и несет основную нагрузку в построении образа.

Художник, доверявший своей "аналитической интуиции" изобретать формы для изображения мира невидимых, изученных и неизученных процессов, происходящих в объекте - П.И.Филонов уже в центральном постулате своего метода обнаруживает свое родство художественной проблематике экспрессионизма. Вопрос об экспрессионизме в России я не буду разрабатывать специально, ибо это материал для особой темы. Я остановлюсь на Филонове, у которого в очень своеобразной, лично преломленной форме проявились черты экспрессионистической проблематики, учитывая уникальность его как явления, его декларативную непримиримость к большинству современных ему художественных явлений и прерогативу создания собственного аналитического метода. Не буквально, а опосредованно и во многом перверсивно проявилась связь его с процессами, происходившими в сердцевине североевропейского авангарда - эстетической лаборатории немецкого экспрессионизма.

Прямой аналогии методу Филонова и его личному видению не имеется вообще. Поэтому я буду выявлять черты соотносительности с экспрессионизмом в контексте общей проблематики его творчества. В некоторых случаях буду называть личные адресаты, в других - ограничусь той или иной общеэкспрессионистической тенденцией без перехода на личности. Короче говоря: я намереваюсь учитывать всю неоднозначность отношений художника и направления, собственная связь с которыми не декларировалась им.

Наиболее ранние из известных произведений Филонова, например, рисунки: "Крестьянская семья", "Юноши", "Автопортрет", в живописи: "Герой и его судьба", "Лица" (1909-1910 гг.) выдают свою

принадлежность к изобразительной системе модерна, что совмещается с латентным процессом кристаллизации своей образности и изобразительной системы.

В орнаментализированной графичности модерна его привлекает, по-видимому, возможность проявления наклонностей к витализации формы, к дробности и прихотливости структуры изображения, т.е. к непростой органике изобразительного образа, связанной с не менее сложной органикой бытия. Приемы модерна служат ему подспорьем в выработке чеканной, сделанной формы для своих постепенно усложняющихся замыслов.

Пока намеком проскальзывает интерес к внутренней жизни формы, впоследствии выливающейся в живописание подноготной видимого, и одновременно тенденция к отстраненности, надвременности образов, к волевой перегруппировке элементов реальности, т.е. неземпиричность смотрения.

Однако я начну разговор с работ, не допускающих уже причисления себя к символизму и модерну, как излюбленному изо-языку последнего.

Явное соприкосновение с символистской традицией в способе организации образной системы заставляет говорить скорее о своего рода “неосимволизме” как и вообще о своего рода постсимволистской волне в левом лагере искусства Петрограда. Уместнее все же отождествление уже с экспрессионизмом, также в изрядной мере пользовавшем наследие ушедшего “стиля эпохи”. С некоторым преувеличением можно сказать, что для экспрессионизма символизм был во многом тем же, что и наследие Сезанна для кубистов, хотя имелись и иные традиционные истоки.

Легализовав и доведя до гротеска наполовину латентно развившиеся в символизме тенденции, он, с другой стороны, отбросил изобразительные приемы модерна во имя революционизации изо-языка и утверждения направленной самостности. Помимо ситуации стыка символизма и экспрессионизма, достаточно ординарной, у Филонова мощным трансформирующим началом выступает его личная направленность.

---

\* Из книги “Искусство Павла Филонова в контексте экспрессионистической художественной традиции”.

\*\* Определение “альтернативная традиция” заимствовано из статьи Джона Болта • Bowlt John. “Filonov - on alternative tradition?”, Art Journal XXXIV.