

Преодоление времени у Хлебникова и Филонова. К анализу «авангардного сознания»

Подорога Ю. В.,
доктор наук по славистике (Сорбонна, Франция),
к. ф. н., старший научный сотрудник, Институт философии РАН,
сектор аналитической антропологии,
podoroga.ioulia@gmail.com

Аннотация: В данной статье ставится вопрос о том, каким образом понятие жизненного времени (длительности) Бергсона подвергается художественной трансформации в двух проектах по «преодолению времени», представленных, с одной стороны, поэтом Велимиром Хлебниковым, а с другой — художником Павлом Филоновым. Такое отношение ко времени, согласно терминологии Валерия Подороги, можно понимать в рамках «авангардного сознания», отличительной характеристикой которого является проектность, то есть моделирование будущего. В случае Хлебникова речь идет о вычислении законов времени, позволяющих предупреждать исторические катаклизмы и предугадывать их последствия в будущем. У Филонова проект «знающего глаза», способного «интуировать», то есть предсказывать форму любой эволюционирующей вещи, претендует на схватывание процессов ее становления в границах заданной холстом поверхности. Тем не менее, опираясь на философию длительности Бергсона, в обоих проектах можно выявить составляющую, которая, как кажется, вступает в противоречие с пространственной схематизацией и конструкцией времени, характерной для авангардного сознания. Если представление о времени Хлебникова уходит своими корнями в первичный травматический опыт его разрушительной природы, то Филонов точно так же не представляет себе эволюционного процесса без распада материи, которое остро переживается им на уровне художественной формы. Анализируя две творческие установки, я прихожу к выводу, что как проект поэтического словотворчества Хлебникова, так и понятие «чистой эволюционирующей формы» Филонова, апеллируя к первичному переживанию времени, предусматривают, по сути дела, диалектический скачок, благодаря которому конфликт между опытом времени и его конструкцией снимается.

Ключевые слова: Хлебников, Филонов, преодоление времени, авангардное сознание, Бергсон, проектность, опыт времени, Закон, аналитическое искусство.

Если придерживаться «ограничения» понятия «авангард», предложенного искусствоведам Дмитрием Сарабьяновым, то основной характеристикой этого художественного движения можно назвать проектность, то есть установку на

экспериментальность, обновление, носящую программный характер¹. Проектность мышления, свойственная художникам и поэтам русского авангарда, позволяет провести демаркационную черту между тем, что обычно понимают под модернизмом в его расширительной трактовке, и самим авангардом, избегая тем самым включения авангарда в более общий феномен модернизма. Понятие времени оказывается ключевым для понимания границы, пролегающей между двумя различными типами мышления и воображения. Если время отражает внутренние субъективные структуры чувственного опыта, а пространство есть овнешнение этих структур, их проекция вовне, то, безусловно, интерес ко времени определяет в большей степени сущность модернизма, чем авангарда². Авангард скорее конструирует время для того, чтобы лучше им управлять, чем соглашается на переживание времени как длительности. Время представляется ему в одной своей ипостаси — постоянно наступающего будущего, поскольку прошлое подвергается отрицанию, а настоящее не имеет ценности без устремленности в будущее. Значит ли это, если опереться на терминологические дистинкции Бергсона, что время в опыте представителей русского авангарда необходимо подвергается опространствливанию, объективированию? Связан ли сам проект по экспериментальному преодолению времени, характерный для творчества целого ряда представителей русского авангарда, с таким некорректным (по Бергсону) пониманием сущностных характеристик времени? Я предлагаю рассмотреть художественные проекты двух важнейших фигур русского авангарда — поэта Велимира Хлебникова и художника Павла Филонова, чтобы попытаться дать ответ на данный вопрос и тем самым прояснить ту трансформацию, какую претерпевает философское понятие времени, как только начинает функционировать в контексте художественного воображения. Хлебников создает глобальный проект по контролю за временем через математические им же придуманные законы, а Филонов, со своей стороны, разрабатывает концепцию «знающего глаза» (по сути, божественного ока), способного охватить собой все поддающееся и не поддающееся восприятию — видимое и невидимое. Точка соприкосновения между этими, на первый взгляд, совершенно разными проектами лежит, как мне кажется, в области философии Бергсона. Действительно, влияние Бергсона на русскую художественную среду в 1910–1930 годах трудно переоценить³. Перевод «Творческой эволюции» (1907) на русский язык порождает не просто множество философских интерпретаций⁴, но и вводит в самый широкий обиход такие понятия и образы, как жизненный порыв, жизненное время, интуитивное схватывание действительности, кинематографический принцип работы

¹ Сарабьянов Д. В. К ограничению понятия авангард // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. Н. Харджиева / Сост. М. Б. Мейлах и Д. В. Сарабьянов. — М.: Языки русской культуры, 2000. С. 86–87.

² Валерий Подорога в своей книге «Kairos, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше». — М.: Grundrisse, 2013. С. 106–109, указывает на противоположные черты авангардного и модернистского сознания. Последнее «погружено во время», необходимо соотносится с предшествующими образцами искусства, пытается их переписать, и тем самым преодолеть, сознание же авангардное опирается на первичный жест отрицания. Модерн — миметичен, авангард стремится к тотальной трансформации мира (Матезис). Различию между опытом и проектом, модерным и авангардными стилями мышления, посвящена также третья часть книги «Топология страсти. Мераб Мамардашвили: современность философии». — М.: Канон-плюс, 2020.

³ Книга Хилари Финк посвящена обсуждению рецепции идей Бергсона поэтами и писателями русского символизма и авангарда. Fink H. Bergson and Russian Modernism 1900–1930. Evanston: Northwestern University Press, 1999.

⁴ Нетеркот Ф. Философская встреча: Бергсон в России (1907–1917). — М.: Модест Колеров, 2008.

интеллекта и т. д. Понятие времени у обоих авторов при этом неразрывно связано с эволюционным проектом преодоления конечности человеческого существования, истоки которого нужно искать скорее в творчестве Николая Федорова. Философия же Бергсона и его идея жизненного времени позволяют проблематизировать экспериментальный *метод* Хлебникова и Филонова, каждый из которых преследует несомненно свою цель, но пользуясь в ее достижении, сознательно или бессознательно, инструментами анализа, предложенными Бергсоном.

Хлебников и время. Между опытом и познанием

*Все поэтическое творчество Хлебникова есть
восхитительная охота на различных глубинах времени.
Пунин Н. Н. Хлебников и государство времени (1922)*

Возьмем за отправную точку анализа известный парадокс, впервые сформулированный Блаженным Августином. Пока мы не рассуждаем о времени, а просто живем в нем, мы знаем, что оно есть. Но как только мы пытаемся объяснить, что под ним подразумевается, оно от нас ускользает. Иными словами, живя во времени, мы составляем с ним единое целое, это время нашей жизни, переживаемая нами длительность — чувствуя ее, мы знаем, *что* она такое. Если же мы задаемся вопросом о природе времени, мы неминуемо превращаем его в предмет изучения и тем самым выпадаем из конкретного, протекающего времени, теряем с ним непосредственный контакт. Пытаясь, например, уловить настоящее, мы делим промежуток переживаемого нами времени, сводим его к мгновению, и само это мгновение просачивается у нас между пальцев: настолько незаметен переход настоящего в прошлое. Мы живем в настоящем, но неспособны определить его границы, они либо исчезают в прошлом, либо размываются под напором будущего. Разумеется, мы можем измерять время, сравнивать между собой его промежутки, но «измеряем, однако, время только пока оно идет, так как, измеряя, мы это *чувствуем*» [Августин, 2000. Курсив мой. — Ю. П.].

Действительно, как показал впоследствии Бергсон, философское или научное познание искажает природу времени⁵. Разбивая его на равные периоды, на единицы, измеряя и вычисляя его, оно прибегает к его пространственному представлению. Пытаясь же говорить о времени на его языке, не переводя его на язык пространства, стремясь выразить специфику самого *опыта* времени, философия вынуждена обращаться к непонятным средствам выражения, к различным образам, метафорам, примерам и т. д., то есть отклоняться от собственно философского абстрактного языка, приближаясь в этом, скорее, к литературе. Если философия приходит к осознанию проблемы словесного выражения времени, это значит, прежде всего, что она принимает тот разрыв, на который впервые с такой очевидностью указал Августин, — разрыв между непосредственным опытом времени и его познанием. Но это значит также, что она

⁵ Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память // Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. — М.: Московский клуб, 1992.

наделяет опыт времени исключительной *ценностью*. Ценность эта связана с тем, что во времени впервые зарождается человеческая субъективность. Если философия становится на защиту времени как внутреннего субъективного опыта — от слов и от понятий, а поэзия, в силу специфичной образности своего языка, способна реализовать этот опыт, воплотить его в произведении, проект Хлебникова, по крайней мере в том виде, в каком он сам его формулирует, направлен не на сохранение и передачу опыта времени, а на *избавление* от него.

Свой интерес к проблематике времени Хлебников относит к реальному событию: сокрушительному поражению русского флота при Цусиме, предопределившему исход русско-японской войны. Это событие, как пишет Хлебников, выбило время из колеи, вытолкнуло из настоящего мгновения, из равномерной последовательности, и «мы бросились в будущее» [Бергсон А., 1992]. Тогда же, согласно введению в «Доски судьбы», Хлебников и дает себе обещание «найти оправдание смертям» [Хлебников В. В., 2000–2006, с. 10]. Таким образом, в основе поисков Хлебникова лежит болезненно пережитое им событие, катастрофа, перечеркнувшая поступательный ход истории, перевернувшая мир с ног на голову. Мир и время не воспринимаются им больше как упорядоченные; не подчиненные более причинно-следственной связи, они распадаются на глазах, а человечество он сравнивает с ворохом бумаги, с россыпью не связанных между собой листов, разлетающихся при малейшем дуновении ветра⁶. Время интересует его как стихия, нуждающаяся в укрощении. Хлебников таким образом отрицает настоящее, длительность, в которую мы погружены. В этом заключается его анти-бергсонский пафос. Он не видит во времени положительные, созидательные силы, но только разрушительные. Он борется со смертоносной природой времени: «Вся <моя> мрачная правда, что мы живем в мире смерти, до сих пор не брошенной к ногам, как связанный пленник, как покоренный враг, — она заставляет во мне подыматься крови война “без кавычек“. Да, здесь стоит быть воином. Здесь я не скажу, как сказал недавно, что я не буду ”хороводиться с ружьем“, отказываясь освящать своим согласием этот старинный и гнусный обряд» [Хлебников В. В. (В. В. Хлебниковой, Баку, 2 января 1921 г. — в Астрахань), 2000–2006, с. 202].

Итак, можно с полным правом утверждать, что поэтическая и научно-теоретическая система Хлебникова построена на первичном *негативном* опыте времени. Именно травматическое переживание времени лежит в основе стремления к установлению контроля над тем, что по определению не поддается никакому контролю. Время ведет к разрушению, к смерти, это время катастроф и катаклизмов, не подвластных человеку, а война является воплощением абсолютной власти времени, со всей отчетливостью обнаруживающей нашу зависимость от него. Война выбивает нас из «нашего» времени, в котором мы живем, и навязывает нам новое время — время событий, стихийное, неуправляемое. Этот насильственно созданный разрыв, дистанция, внезапно прочерченная между нами и временем, и позволяет нам осознать нашу трагическую зависимость от него. Хлебников не устает метафорически заявлять о подчиненном положении человека, не осознавшего еще необходимость встать на борьбу со временем,

⁶ «В обычном словесном изложении человечество походит на белую грудку, на вороха сырых, свеженабранных листов печати, еще не собранных в книгу. Малейший ветер заставит их разлететься в стороны» [Хлебников В. В., 2000–2006, с. 32].

стремясь освободиться из его оков. Человек — это «червяк», «песчинка», узник времени, пишет он в «Досках судьбы». Чтобы вырваться из тисков времени, нужно лишить время его событийности, сделать так, чтобы «не события управля[ли] временем, а время [событиями]» [Хлебников В. В. (В. В. Хлебниковой, Баку, 2 января 1921 г. — в Астрахань), 2000–2006, с. 34]. События понимаются им не как производящая причина, порождающая время, но как следствие, эффект неизвестных нам процессов, за которые отвечают Время и его Закон.

Как совместить и примерить эти два взаимоисключающих измерения — необходимость постоянно возобновляемого переживания времени, благодаря которому время наделяется для нас экзистенциальным смыслом, и проект по усмирению времени, возвращению в свое русло — а по сути, по присвоению собственного отчужденного опыта, через письмо, как поэтическое, так и теоретическое? Не позиционируя себя как философ (мыслитель) или ученый, Хлебников не обращается ко времени и как поэт. Он хочет, чтобы его запомнили прежде всего как того, кому удалось открыть законы времени: «Таким я уйду в века — открывшим законы времени» [Хлебников В. В. (семье Хлебниковых, Куоккала, 21 августа 1915 г. — в Астрахань), 2000–2006, с. 176], пишет он семье. Идея закона обладает для него особым значением, так как в ней как раз и пересекаются, как мы увидим далее, опытное и научное измерение.

Полная фраза только что процитированного письма семье звучит так: «Имею множество неглубоких, поверхностных знакомств; наметил дороги к дальнейшим задачам из области опытного (через опыт, а не умозрение) изучения времени. Таким я уйду в века — открывшим законы времени» [Хлебников В. В. (семье Хлебниковых, Куоккала, 21 августа 1915 г. — в Астрахань), 2000–2006, с. 176]. Вторая часть фразы, написанная как бы между прочим, упоминающая в ряду других, обыденных происшествий факт открытия законов времени, несет особую смысловую нагрузку. Что подразумевается под «опытным» и что под «умозрительным» изучением времени? Имеет ли Хлебников в виду опыт, как его понимает наука, как эмпирические данные, которые она систематизирует и на основе которых выводит свои законы? Или же речь скорее идет об опыте как изначальном переживании, до-научной реальности, особой чувствительности ко времени в его экзистенциальном измерении, подразумевающим совпадение субъекта и объекта (а не их противопоставление, как в научном познании)?

В «Досках судьбы» мы находим следующие пояснения. Во вступительной главе, излагая основные постулаты своего учения о времени («Слово о числе и наоборот»), Хлебников заявляет: «Я не выдумывал эти законы; я просто брал живые величины времени, стараясь раздеться донага от существующих учений, и смотрел, по какому закону эти величины переходят одна в другую, и строил уравнения, опираясь на опыт» [Хлебников В. В., 2000–2006, с. 12]. Теория времени, если продолжить метафору Хлебникова, обросла одеждами соперничающих с друг другом доктрин и (веро)учений и держится исключительно на умозрительных конструкциях. Заблуждение как философских, так и религиозных систем заключается в их стремлении обосновать все происходящее с человечеством (во времени) языковыми средствами, через понятия,

представления и обобщения⁷: «Человечество как явление, протекающее во времени, сознавало власть его чистых законов, но закрепляло чувство подданства посредством повторных враждующих вероучений, стараясь изобразить дух времени краской слова» [Хлебников В. В., 2000–2006, с. 10]. Таким образом, человечество, несмотря на «осознание» как своей временной природы, так и законов времени, управляющих его существованием во времени, не могло найти адекватного выражения «проблеме» времени. Ставя под сомнение возможность словесного описания опыта времени, Хлебников пересекается здесь с Бергсоном. Но ненадолго: время для Хлебникова перестает быть «проблемой», как только оно получает числовое выражение. А получить числовое выражение оно может, только если свести к нулю его опытное (событийное) измерение, когда оно становится *законом*. Хлебников, безусловно, расходится с Бергсоном в понимании самой природы времени. Он стремится уйти от индивидуального, частного опыта времени, от переживаемого настоящего путем бесконечного расширения исторического охвата времени. «Роковая черта, замыкающая наш опыт, заключается в том, что для больших чисел не они укладываются в наш опыт, но наш опыт, как песчинка, целиком исчезает в громадах их времен, погребенный внутри этих чисел-утесов» [Хлебников В. В., 2000–2006, с. 49]. В понятии «закон» он стремится свести воедино два уровня: ощущение эмпирической связи со временем не как с событием, а как с закономерностью, на которую можно всегда опереться в ходе аргументации; и непоколебимую силу закона как такового, к познанию которого можно прийти только опытным путем, но который превосходит любой индивидуальный конечный опыт.

Хлебников убежден: время обладает внутренней структурой, которую некоторые из нас способны *чувствовать*. В «Досках судьбы» мы можем найти такое разделение на переживание и познание: «Я думал, что слепой узнает яму, упав в нее (грубое измерение ямы). А наделенный глазами видит и мудро обходит ее» [Хлебников В. В., 2000–2006, с. 42]. Слепой в данной ситуации непосредственно на своем хребте *переживает* падение в яму. Это опытное познание. Зрячий уже *знает*, что в яму можно упасть, и поэтому обходит ее стороной. Но для того чтобы получить знание, позволяющее избежать падения в яму, нужно, чтобы кто-то в нее уже упал, то есть испытал на себе, что значит падение в яму. Чуть дальше Хлебников продолжает: «Война есть грубое измерение ям, предвидение будущего — тонкое, изящное решение уравнений времени» [Хлебников В. В., 2000–2006, с. 43]. Что такое война, мы познаем на себе, через опыт войны мы узнаем, что такое время. Она сталкивает нас лицом к лицу с нашей конечностью. Действительно, первичный опыт времени зачастую брутalen, его не всегда можно избежать, но его разрушительные последствия можно нейтрализовать пониманием (предвидением) — объясняя трагические события, мы тем самым присваиваем их себе, учимся ими управлять. Хлебников ищет оправдание событиям, раскрывая за чувственным опытом времени его трансцендентальную структуру, как сказал бы Кант, то есть те условия, при которых время возможно как время, — разумное основание для его существования. Он утверждает, что каждый способен переживать или чувствовать время,

⁷ Так, например, из объяснений Хлебникова можно прийти к выводу, что понятия добра и зла (а также рока, воздаяния и возмездия) — суть на самом деле ложные понятия, вытекающие из незнания действительных законов времени. Они были придуманы, чтобы обосновать существование невзгод, беспричинно обрушивающихся на людской род.

но чувствует или предчувствует во времени он нечто большее, чем само протекающее время — его закон: «По кругам подземного мира Данте имел вожатым Вергилия; *не зная закона*, он смутно *чувствовал* сердцем свой стебель во времени» [Хлебников В. В., 2000. Курсив мой. — Ю. П.]. Хлебников пытается таким образом передать наше чувство укорененности во времени, но он полагает, что время превосходит человека, оно нечто большее, чем просто время нашей жизни, ощущаемое нами время, или длительность, если воспользоваться понятием Бергсона. Поэтому и следует отыскивать управляющие им законы.

В другом месте «Досок судьбы», в «Малых небесах азбуки», Хлебников сравнивает восприимчивость европейского человека по отношению к слышимому им звуку с восприимчивостью индуса, и берет в качестве примера произнесение священного для индуса слова ОМ (буддийская мантра «Ом мани падме хум»). Для европейца это просто звук, «время звука им слышится как звук» [Хлебников В. В., 2000–2006, с. 60]. А мы знаем, что звук — это минимальное по продолжительности единство, разворачивающееся во времени. Звук дает нам первичный опыт времени как чистой последовательности. «Европеец слышит время звука, взятое целиком, в одном куске, эти, так сказать, деревья и лес звука, но он не слышит богов, живущих в этом лесу, богов этого уравнения — независимые числа, управляющие временем звука» [Хлебников В. В., 2000–2006, с. 60]. Индус же не просто слышит, но *видит* через звук, то есть его восприятие не только совпадает со временем звучания, не просто привязано к нему, он видит *через* звук нечто большее, чем звук, а именно: «он способен восходить от времени уравнения к движению основной величины его» [Хлебников В. В., 2000–2006, с. 60]. Невосприимчивому европейцу, заключенному в тиски времени, не остается ничего иного, как «проверить холодным вычислением» звуковое видение индуса, пытаясь найти «управляющее этим временем [...] число» [Хлебников В. В., 2000–2006, с. 60]. Число же дает вторую природу двойственного слова ОМ — его разум. Через число европейский человек может прийти к разумному основанию слова ОМ и таким образом познать и объяснить себе его священный характер. Индус непосредственно ощущает *смысл* звука ОуМ («ОМ» произносится как «ОуМ», замечает Хлебников), он по-новому переживает его в каждом повторении. Европеец воспринимает просто звук, он должен еще воссоздать его смысл, восстановить его значимость: «Мысль прочерчивает путь, уже пройденный ранее величиной числа колебаний, божественной по отношению к вещи» [Хлебников В. В., 2000–2006, с. 60]. Индус непосредственно видит звук, во всем его объеме, во всей его значительности. Этот звук уже наделен смыслом, и благодаря этому смыслу звук спасен, освобожден от временной последовательности и конечности во времени.

Повторение звука ОуМ описывает духовную практику буддизма — это «краткое изложение нирваны как становления из единицы ничем» [Хлебников В. В., 2000–2006, с. 60], утверждает Хлебников. При этом исследователю законов времени следует опираться не на свое знание восточных медитативных ритуалов, но достаточно обратиться к значению букв и слогов в данной формуле. Как мы уже знаем из предшествующих штудий Хлебникова, согласная «м» означает умаление, уменьшение: «М значит деление на бесконечное число частей. Сравни слова малый, мох, мышь, муха, множество, микрон

и др.» [Хлебников В. В., 2000–2006, с. 60]⁸. Если дополнить размышление, двигаясь за Хлебниковым, можно указать и на динамику сочетания гласных «оу». Как он пишет дальше — не проводя, однако, параллели с мантрой, — чередование «уа» и «ау» отсылает к «зов[ам] разных возрастов»: «[...] уа — голос детства, голос прихода в этот мир: “меня не было, — я есмь”, — вот что кричит ребенок, — ”я пришел в этот свет“» [Хлебников В. В., 2000–2006, с. 61]. «[...] первый крик явившегося на свет точно повторяет путь от ничего к единице, из небытия в бытие. Напротив, отчего все веры боролись с весной, язычеством и ау? Потому что то, что живет в а, умирает в у» [Хлебников В. В., 2000–2006, с. 61]. «Становление ничем» в буддизме осуществляется во времени, проходя через небытие, ничто (гласная «у»), мы оказываемся в «м», которая меньше, чем ничто — состояние нирваны. Опираясь на опыт языка (анализ гласных и согласных в мантре ОМ), и через дрящущийся звук мы восходим к проблематике времени.

В этом примере исследование структур времени и языка совпадают. Действительно, мы знаем, что нахождение законов времени и создание универсального языка (как симметричная цель в области собственно поэтического словотворчества) — суть предметы единой познавательной или методологической установки. Как познание языка, так и познание времени означает для Хлебникова выражение их в математических формулах, основанных на нахождении величин, управляющих событиями во времени и звуками, а значит и смыслами слов в языке. ОМ — это одновременно и звук, и слово, то есть принадлежит как чистому времени, так и языку. Через опыт словотворчества, разворачивающийся во времени, Хлебников занимается по сути и «времятворчеством»⁹.

Познание времени и его опыт должны совпасть — вот цель поисков Хлебникова. Изменить опыт времени через его познание, и познание времени накрепко связать с опытом. Иными словами, познание времени должно привести к полной трансформации нашего восприятия времени. Интенсивный опыт индуса, который видит во времени его закон, должен служить своеобразным эталоном восприятия времени. Можно предположить, что, по Хлебникову, в европейской культуре только поэт, исследующий одновременно структуры языка и структуры времени, и может приблизиться к такому пониманию времени, которое сливается с его переживанием. Недаром в похожем контексте он упоминает о Данте и о Гете как о поэтах, смутно воспринимающих остоу времени, его костяк — его «стебель». Этот стебель времени и указывает на единство времени, на взаимопроникновение всех его частей, всех мельчайших колебаний. Хлебников выводит формулу времени, но при этом как поэт он претендует на непосредственное схватывание времени, подобно буддисту индусу, вступающему в контакт с «богами уравнения» через священный звук ОуМ.

В заключение проверим нашу гипотезу о совмещении переживания и познания времени теперь не на теоретическом, а на чисто поэтическом уровне. В стихотворении

⁸ См. также Хлебников В. В. О простых именах языка (1915). Т. 6/1. — М.: ИМЛИ РАН, 2000–2006. — С. 117–119.

⁹ Если Хлебников и не стремится передать само переживание времени, он переносит проблему времени, понятого как длительность, в область языка. Туфанов, например, переименовывая Хлебникова из будетлянина в становлянина, предлагает бергсониянское прочтение хлебниковской поэтики. Для него словотворчество как непрерывный процесс творения слов и смыслов размещается в чистой длительности, в становлении. См. Туфанов А. Дело Авангарда // *The Case of the Avant-garde* / ed. by Willem G. Weststeijn. Amsterdam: Pegasus, 2008.

1909 года «Я не знаю, Земля кружится или нет» можно обнаружить два движения. Одно только упоминается в самом начале стихотворения, другое завершает его:

Я не знаю, Земля кружится или нет,
Это зависит, уложится ли в строчку слово.

И в конце:

Но я хочу, чтобы, когда я трепещу, общий трепет приобщился вселенной,
И я хочу верить, что есть что-то, что остается,
Когда косу любимой девушки заменить, например, временем.
Я хочу вынести за скобки общего множителя,
соединяющего меня, Солнце, небо, жемчужную пыль.
[Хлебников В. В., Т. 1., 2000–2006, с. 206.]

В первой строке речь идет о преобладании слова: от слова и от того, как оно уложится в строчку, зависит вращение Земли. Здесь поэтическое слово управляет поэтом, а не наоборот. Поэт полностью подчиняется собственному творческому процессу. Слово определяет также законы вселенной, движение Земли вокруг Солнца. В самых последних строках стихотворения замена косы любимой девушки временем, а также желание вынести за скобки «общего множителя» «[себя], Солнце, небо, и жемчужную пыль» исходит от самого субъекта, который пытается присвоить себе мир через объединение вещей во времени и в пространстве. В то же время коса любимой девушки как поэтический образ есть выражение эмпирической данности, непосредственного любовного переживания. Поэт хочет верить, что его частный индивидуальный опыт может быть увековечен во времени, не как в преходящем моменте настоящего, а как в универсальной категории. Коса любимой сохраняется во времени, а не уничтожается им. Если на микро-уровне речь идет о сохранении интенсивности индивидуального переживания, то на макро-уровне эта интенсивность опыта (моего субъективного «Я»), сама поэзия, как и абсолютно все вещи, все феномены и организмы объединяются общим множителем времени. Нужно только найти законы этого объединения, его числовое выражение.

Итак, в свете проведенного нами анализа было бы неверно утверждать, что Хлебников направляет все свои силы исключительно на то, чтобы принести индивидуальный опыт времени в жертву его универсальному Закону. Скорее, в мышлении Хлебникова можно выделить две независимые тенденции: тенденцию к «переживанию» времени, к спонтанности его поэтического выражения и тенденцию к «управлению» временем путем выстраивания его законов при помощи математических формул. С одной стороны, мы имеем поэтический опыт времени, наиболее приближенный к его непосредственному переживанию, а с другой — все, что относится к приемам познания, конструирования и вычисления времени. Можно предположить, что именно осознание необходимости совмещения такого научного (или псевдонаучного) познания и переживания времени и лежит в основе его поэтического проекта как такового. Если философия не в силах иначе, чем понятийно, передать опыт времени, т. е. она всегда

будет обобщать и опосредовать, именно искусство, а особенно поэзия как искусство слова, способно уловить и связать вместе микро- и макро-уровень, переживание и познание времени — уникальность, неповторимость индивидуального человеческого опыта, разворачивающегося во времени, и единство, универсальность самого времени, определяющего этот опыт.

«Глаз Бога»: видимое и невидимое Павла Филонова

[...] я знаю, анализирую, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты.

П. Филонов. Декларация мирового расцвета

Художественный проект Павла Филонова, несмотря на различие между периодами, на вариации стилей (колебания между предметностью и беспредметностью) и техник письма, поражает единством своего замысла. Три фундаментальных понятия, тесно связанных между собой, закладывают теоретические основы этого проекта. В 1920-е годы Филонов дает название своей системе: *Мировой расцвет* и обосновывает ее в одноименной «Декларации»¹⁰. Понятие «мировой расцвет» позволяет говорить как о биологической или органической составляющей творчества Филонова, так и, в переносном смысле, может быть интерпретировано как цель его искусства — утопический идеал мировой гармонии, переломным моментом в достижении которой является Октябрьская революция¹¹. *Аналитическое искусство*, которое Филонов проповедует, — художественный метод, обозначающий новый подход к живописной форме, при котором она выстраивается в движении от частного к общему, от анализа к синтезу, и ее конструкция при этом прорабатывается в своих мельчайших деталях. И наконец, конструктивный принцип, которым Филонов руководствуется, — *принцип сделанности* — обеспечивает дополнительную цельность его «сверхпроекту»¹². Каждая картина есть результат упорной работы, ведущейся зачастую на протяжении нескольких лет, до тех пор пока сумма затраченного времени и усилий, максимальная проработка содержания не даст на выходе абсолютную сделанность художественной формы. Качество картины более не определяется одаренностью художника, а ее написание — вдохновением и спонтанностью творческого жеста, но исключительно лишь вложенной в нее усердной работой мастера, воплощающего установку на сделанность. О целостности и неделимости проекта, систематичности в реализации своих художественных целей

¹⁰ По всей видимости, Филонов обдумывал эту идею на протяжении нескольких лет, так как в 1919 году на 1-й Государственной свободной выставке произведений искусства в Зимнем дворце художник показывает цикл картин под названием «Ввод в Мировой расцвет», ретроспективно включая в него свои более ранние работы.

¹¹ О чем свидетельствует название картины «Формула периода 1904 — по июль 1922 (Вселенский сдвиг через Русскую революцию в мировой расцвет)», 1920–1922.

¹² Выражение Н. М. Махова. (Махов Н. М. Павел Филонов и его натурфилософия. — М.: Лендант, 2015.)

говорит и само решение Филонова не продавать свои работы, а завещать их государству с целью создания музея Мастеров аналитического искусства.

В чем же *практическая* особенность аналитического искусства и какую изобразительную цель оно преследует? Вот как, по воспоминаниям одного из современников, на одной из своих лекций «по вопросам искусства» Филонов демонстрировал технику аналитического рисунка:

«— Все реалисты рисуют картину так, — при этом он мелом нарисовал на доске угол дома.

— Вот около этого дома надо изобразить лошадь с телегой. У Владимира Маковского такая картина выглядела бы так, — Филонов рисует лошадь, запряженную в телегу, против угла дома. — Вот пример обычного изображения, как это принято делать. Представьте себе, что около угла дома есть дверь в магазин, — рисует дверь, — а из магазина выходит женщина с покупками, — рисует женщину. — Эта женщина видит лошадь спереди.

Филонов *рисует лошадь, помещая ее голову на хвосте нарисованной ранее лошади.*

— Над входом в магазин находится окно, — рисует окно, — а в окно смотрит человек, ему эта картина сверху видится совершенно иначе. — Филонов *рисует на том же месте лошадь, увиденную из окна.* — А лошадь это место видит совершенно иначе, — и снова рисует.

Я сидел в первом ряду около лектора и задал ему вопрос:

— А если около лошади пролетел воробей?

Филонов невозмутимо ответил:

— Воробей эту картину вот как видит, — и начертил на доске, испещренной разными линиями, еще какие-то черты. Потом добавил: — А муха, севшая на брюхо лошади, видит вот как, — и пояснил рисунком».

[Бучкин П. Д., 2008, с. 155–156. Курсив мой. — Ю. П.]

Точно неизвестно, к какому году относится данный цикл лекций, но очевидно, что та простота, с которой Филонов показывает (разъясняет на пальцах), что такое аналитическое искусство, оказывается мнимой, как только мы начинаем вдумываться в сказанное художником. Картина должна представлять из себя не изображение того или иного предмета (в данном случае впряженной в телегу лошади), а некую сложную конфигурацию ракурсов и, по сути, конфликтующих точек зрения, причем не только на то, что было исходным объектом изображения — лошадь, но включающей и точку зрения самой лошади, ее поле видения. Центр тяжести, таким образом, переносится с наблюдаемой вещи на наблюдателей, из которых каждый видит что-то свое. Лошадь, воробей или муха обладают своим перцептивным полем, хотя что именно и как они видят, не поддается никакой эмпирической верификации. Несмотря на это, для Филонова важно уравнивать в правах «видящий» глаз животного и глаз человека, чтобы показать относительность понятия «видения». Опираясь на исходный образ, в процессе анализа видимого Филонов, как кажется, все дальше и дальше от него отходит, но на самом деле он не перестает его дополнять и усложнять. Его заслуга — не только в преодолении перспективного видения, в чем уже преуспел кубизм, но в пересмотре самой функции

зрения и расширении субъективности, ее распространении на живую (и в, конечном счете, неживую) природу.

Серия картин, написанных в 1915–1919 годы, представляет собой точное приложение метода: веер накладываемых друг на друга кистей рук и ступней ног, удваивающиеся, утраивающиеся фигуры людей, как, например, в «Перерождении интеллигента» (1914–1915) или в «Кораблях. Из цикла «Ввод в мировой расцвет» (1919), говорят о стремлении к всеобъемлющему видению, с многообразных точек зрения, суммирование которых должно привести к тотализации восприятия, как в пространстве (умножение ракурсов), так и во времени (руки и ноги в движении). Однако множественность точек зрения — это не просто их бесконечное количественное накопление. В пределе Филонова интересует не умножение ракурсов на вещь, а возможность учитывать все без исключения точки зрения. Анализ должен привести к синтезу, то есть к собиранию раздробленной формы в единое целое. В таком случае, согласно теории Филонова, бессмысленно изображать вещь или видимый предмет ради него самого. Даже в предметных или фигуративных картинах изображается не сама вещь, а ее *связи* с окружающим миром, сложная сеть отношений, в которых она участвует и которые обеспечивают ее мобильность и изменчивость:

«[...] чистая форма в искусстве есть любая вещь, писанная с выявленной связью ее с творящейся в ней эволюцией, т. е. с ежесекундным претворением в новое, функциями и становлением этого процесса» [Филонов П. Н., Канон и закон, 2006, с. 82].

Под «перекрестными», взаимоисключающими взглядами различных наблюдателей устойчивая живописная форма размывается, размещаясь скорее во времени, чем в пространстве, что позволяет Филонову говорить, почти точь-в-точь повторяя Бергсона¹³:

«Сознательное или бессознательное существо, или предмет, или отвлеченное понятие пребывают в процессе эволюции как в вечно активной силе, несомненно пронизывающей насквозь и выходящей через все его видимые и предполагаемые частицы, окружающие его, как атмосфера, имеющая вес, цвет, запах и форму и ежеминутно претворяющая его в новое, и новое настолько, что согласно идее *нет двух моментов одного и того же состояния формы*» [Филонов П. Н., Канон и закон, 2006, с. 82].

Иными словами, Филонов стремится к запечатлению процессов, а не фиксированных пространственных форм. Сам же художник, не упоминая нигде Бергсона, отсылает к Шопенгауэру. Противопоставляя его Пикассо, Филонов утверждает, что «философия Шопенгауэра относительно сущности вещей, пребывания их во времени и пространстве

¹³ Ср.: «Жизнь же есть эволюция. Мы уплотняем известный период этой эволюции, превращая его в устойчивый снимок, который мы называем формой, и когда изменение делается настолько значительным, чтобы преодолеть блаженную инерцию нашего восприятия, мы говорим, что тело изменило форму. Но в действительности *тело меняет форму каждое мгновение*». Бергсон А. Творческая эволюция. — М.: Канон-пресс Кучково поле, 1998. — С. 290–291. (Курсив мой. — Ю. П.)

дает неизмеримо больше, и притом из первых рук» [Филонов П. Н., Канон и закон, 2006, с. 83]. Можно предположить, что Филонов опирается здесь на ключевую идею немецкого философа, о познавательной функции искусства. Целью искусства является представление «идеи» изображаемой вещи или процесса. Причем идея есть не некое статичное образование, она не абстрактна и не схематична, и этим она отличается от понятия, но всегда нова и развивается подобно организму¹⁴. Тем не менее, Филонов идет еще дальше Шопенгауэра, так как углубляет и усложняет его понятие формы — как выражения сущности того или иного предмета и феномена. Так, например, в отношении формы растения Шопенгауэр утверждает следующее: «Растение не что иное, как такое лишь пространственное проявление воли, ибо с выражением его сущности не связано движение, а следовательно, и отношение ко времени (оставляя в стороне его рост): сама форма растения выражает всю его сущность и открыто показывает ее» [Шопенгауэр А., 1993, с. 335]. Для Филонова же и его концепции биоморфизма очевидно, что художник не может «оставить в стороне» процесс органического роста. Ведь Филонова интересует не эстетический аспект (не красота цветка, например), а его действительная сущность или идея. Сущность цветка, например, или дерева заключается во всех тех стадиях, которые они проходят за время своего развития: от почкования до цветения, от плодоношения до увядания-разложения. Безусловно, эти процессы скрыты от человеческого глаза, например, рост растения слишком медлен для человеческого восприятия. Поэтому для адекватного и полного схватывания органической формы растения одного зрения недостаточно: обычному «видящему глазу» простого наблюдателя следует противопоставить «знающий глаз» художника-исследователя:

«[...] знающий глаз исследователя, изобретателя — мастера аналитического искусства — стремится к абсолютному, наибольшему, полнейшему исчерпывающему видению, поскольку это возможно для человека; он смотрит своим анализом и мозгом и им видит там, где вообще не берет глаз художника. Так, например, можно, видя только ствол, ветви, листья и цветы, допустим, яблони, в то же время знать или, анализируя, стремиться узнать, как берут и поглощают усики корней соки почвы, как эти соки бегут по клеточкам древесины вверх, как они распределяются в постоянной реакции на свет и тепло, перерабатываются и превращаются в атомистическую структуру ствола и ветвей, в зеленые листья, в белые с красным цветы, в зелено-желто-розовые яблоки и в грубую кору дерева. Именно это должно интересовать мастера в первую очередь, а не видовая, известная, видимая внешность яблони» [Филонов П. Н., «Краткое пояснение к выставленным работам», 2006, с. 161. Курсив мой. — Ю. П.].

¹⁴ Ср.: «Идея — это единство, распавшееся на множество вследствие временной и пространственной формы нашего интуитивного схватывания; напротив, *понятие* — это единство, вновь восстановленное из множества посредством абстракции нашего разума [...] Наконец, различие между понятием и идеей можно выразить и подобием следующим образом: *понятие* подобно мертвому хранилищу, в котором действительно лежит друг подле друга все то, что в него вложили, но из которого нельзя извлечь (посредством аналитических суждений) больше, чем в него вложили [...] идея же, наоборот, развивает в том, кто ее воспринял, представления, которые по отношению к одноименному ей понятию новы: она подобна живому, развивающемуся, одаренному производительной силой организму, который создает то, что не было вложено в него». Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 1. — М.: Наука, 1993. С. 345–346.

Основная интуиция Филонова-художника заключается в том, что акт видения, на который опирается живопись, не является непосредственным и спонтанным. Видение всегда результат определенной конструкции, основанной на знании. Поэтому видению необходимо предшествует интеллектуальное усилие по уяснению того, *что* именно и *как* мы видим. Отсюда берет свои корни идея «знающего глаза». Для разума, интеллекта не существует ничего невидимого. Все может быть увидено глазами разума. Через живопись возможно добиться «абсолютного аналитического видения» [Филонов П. Н., «Декларация мирового расцвета», 2006, с. 90]¹⁵:

«[...] живопись есть определенный и точный язык, которым действует интеллект и которым он высказывает то, что речь как таковая высказать не в силах, и этот язык действует и в начале, и в конце действия только на интеллект» [Филонов П. Н., «Сегодняшнее собрание по вопросам искусства», 2006, с. 98].

Искусство не миметично в том смысле, что оно копирует видимые всем аспекты реальности, так что их не отличишь от живых, натуральных предметов или явлений, но оно носит исследовательский характер, оно изучает действительность. Филонов оперирует чем-то, что можно рискнуть назвать понятийной или интеллектуальной образностью или же образной понятийностью. Сначала он формирует понятие или идею вещи, а затем задается целью ее образного, конкретного изображения. Таким образом, он изгоняет из искусства любой намек на спонтанность и непосредственность. По Филонову, что удивительно, живопись действует не на чувства, не на восприятие, а в первую очередь на интеллект. В этом ее ценность — в возможности воспитания и возвышения человека через разум. Вот одно из его заявлений — своеобразное кредо художника:

«Основа моего искусства, то есть то, что я преимущественно наблюдаю, изучаю и выявляю в своих работах, — это изучение человека, его интеллектуальных, классовых и биодинамических данных, свойств и процессов мышления и жизни, происходящих в нем; я стараюсь подметить признаки его интеллектуальной и биологической (или физиологической) эволюции и понять решающие факторы, законы и взаимоотношения этой эволюции, начиная со среды, где человек действует, кончая целевой установкой его действия и возможностью форсирования, реорганизации к лучшему интеллекта человека, его бытия, мирозерцания, классовой ориентации, борьбы с природой и борьбы за убеждения и за шкуру, и главное — работоспособности в любом направлении» [Филонов П. Н., «Живопись — это универсальный, всем понятный язык художника...», 2006, с. 102].

¹⁵ Ср.: «Примером [...] интеллектуалистической, аналитической живописи могут быть картины Филонова. Они полны того же мрачного напряжения, тех же космических метафизических проблем, но строго организованы, сконструированы, не как мгновенные видения, а как сущности явлений [...] Филонов не знает воздушного пространства, дали: у него все заполнено аналитическими элементами, и каждый элемент несет на себе функцию определенного смысла. Отсюда огромная содержательность, интеллектуальная напряженность его картин». Иоффе И. И. Избранное: синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. — М.: РАО Говорящая книга, 2010. — С. 525.

Установка на целостность — вот первое, что бросается в глаза. Художник пытается упразднить границы между видимым и невидимым, основополагающей концептуальной оппозиции в живописи. Евгений Ковтун, известный исследователь русского авангарда, уже обратил внимание на значимость этой оппозиции в творчестве Филонова. На ее основании он предлагает провести границы между разными способами работы с художественной формой¹⁶. В картинах художника-реалиста невидимое сводится к психологическому состоянию, которое он старается передать посредством реалистического изображения видимого. Художник-кубист опирается не только на то, что он видит, но и на свои знания о предмете. Невидимые стороны предмета — его задние и боковые грани — невидимы в силу расположения взгляда зрителя, в силу все еще главенствующего в живописи перспективизма, принимающего за точку отсчета только один угол зрения. Кубист разворачивает предмет во всех его плоскостях и таким образом делает видимым *одновременно* то, что в обычном процессе видения разворачивается в последовательности. Таким образом, он «выражает невидимое через видимые и представимые аспекта предмета» [Kovtoun E., 1990, p. 122], то есть речь идет лишь о невидимом в данный момент, но видимом по существу. Филонов идет еще дальше, и, как справедливо заключает Ковтун, пытается изобразить то, что невидимо в принципе. Вместо того чтобы переводить невидимое в разряд видимого, он сохраняет за невидимым его природу, изображая невидимое как невидимое. Для этого он ищет «другие пластические решения» [Kovtoun E., 1990, p. 122], а именно — предметом его живописи становится само понятие, которому он должен найти образный эквивалент («изобретенная форма»). В письме к Вере Шолпо 1928 г. Филонов прямо указывает на свое желание писать не чувственные феномены и объекты, а понятия, абстрактные категории, которые их определяют¹⁷. «Если я пишу, — объясняет Филонов, — допустим, сапог или голову старика, то [...] как исследователь [...] вынужден и обязан написать мое *понимание* того, что я знаю, вижу и чувствую относительно этих лица и сапога» [Филонов П. Н., письмо Вере Шолпо, 2006, с. 196. Курсив мой. — Ю. П.].

Таким образом, проясняется также и понятие «формулы» — название цикла в основном абстрактных, но также и некоторых фигуративных картин Филонова. Формула — это не образ в смысле представления чего-то видимого, а именно синтез, сжатая схема того, что нужно представить, то есть опять же понятие или идея феномена. Она позволяет писать «ряд явлений или понятий, вообще не имеющих ни консистенции, ни периферии, напр.: капитализм, проституция, рабочий вопрос, социализм и т. д.» [Филонов П. Н., письмо Вере Шолпо, 2006, с. 197]¹⁸. Изображая свое «понимание» этих явлений, Филонов совершает скачок от чувственного плана, в рамках которого художник

¹⁶ Kovtoun E. «L'œil qui voit» et «l'œil qui sait». De la méthode analytique de Filonov // Filonov. Catalogue de l'exposition. Centre Georges Pompidou. Paris. 1990. P. 115–124.

¹⁷ Павел Филонов. Понятие «смотреть и видеть» (Принцип видения. Человек, который видит). 1922–1923. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

¹⁸ Вот, например, «формулы» таких, не поддающихся миметическому, фигуративному изображению категорий и исторических событий: абстрактные «Формула революции» (1920), «Формула петроградского пролетариата» (1920–1921), «Формула вселенной» (1920–1922), «Формула весны» (1927–1929); и более фигуративные «Формула комсомольца» (1924), «Формула современной педагогики ИЗО» (1923), «Формула буржуазии» (1924–1925) и т. д.

только накапливает предикаты и разнообразные сущностные характеристики представляемого предмета, к плану интеллектуальному, сверхчувственному — от анализа к синтезу.

Но как же возможен такой скачок от количественного к качественному? Ведь сколько не прибавляй ракурсы и не складывай характеристики, добиться тотального видения не представляется возможным. Перед Филоновым встает уже не просто проблема живописного, пластического решения поставленной задачи, а самый настоящий философский вопрос: зрение, о котором идет речь, в абсолюте должно быть приравнено к божественному. Только всевидящему оку Бога подвластна вся природа. Не ему ли хочет уподобить свое искусство Филонов, пытаясь прийти к наиболее полному представлению всех проявлений человеческой деятельности через подробный живописный отчет о его положении в мире и в космосе? Система аналитического искусства ставит задачу примирить, по сути, несовместимые друг с другом категории: аналитическое и синтетическое, состояние и процесс, идея (сущность) и становление (множественность предикатов), имманентное (опыт) и трансцендентное (закон). В этом парадоксальность основных понятий филоновского теоретического аппарата. Взять хотя бы «принцип сделанности» и понятие «чистой эволюционирующей формы»: с одной стороны, эволюционность живописной формы подразумевает ее незаконченный, открытый характер, с другой — идея сделанности указывает на стремление к исчерпывающему представлению действительности на картине. Одна идея вступает, таким образом, в противоречие с другой. Однако если отбросить логический порядок суждений, то понятийная двусмысленность, сигнализирующая о наличии теоретической проблемы, может быть преодолена на практическом, живописном уровне. Достаточно только признать, что Филонов предлагает не концептуальное, а образное решение этой проблемы. Именно поэтому он прибегает к беспредметности. Абстракция не представляется ему прорывом в живописи, освобождением от сковывающей свободу художника предметной формы (как для Кандинского или Малевича), но ответом на четко поставленный вопрос — это попытка транскрипции *идеи* вещи или феномена на живописном, образном уровне, гарантирующая при этом «тотальность» изображения, как если бы речь шла не о человеческом, а о божественном видении.

Если мир Хлебникова можно себе представить, пользуясь выражением Валерия Подороги, в образе дерева, как «*со-движение* двух потоков: восходящего и нисходящего: древо умирающее и рождающееся» [Подорога В. А., 2011, с. 459], то Филонов использует пример с деревом, приведенный выше, чтобы указать, как далеко простирается сила знающего глаза. Удерживание в одном поэтическом движении обоих процессов — умирания и рождения — позволяет Хлебникову устранить основополагающую характеристику времени, его событийность¹⁹. Филонов прослеживает эволюционное движение как живой, так и неживой природы похожим образом — то есть в двух направлениях, как в становлении, развитии, так и в жизни «после смерти»: «выветривание камня» или «гниение трупа» — часть эволюционного, то есть жизненного процесса,

¹⁹ Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том 2. — М.: Культурная революция, 2011. — С. 459.

конечная цель которого — преодоление смерти²⁰. Зрение-понимание художника-исследователя получает доступ к целостности проявлений мира за счет «интуирования» или предсказывания. Такое интуирование возможно, если ухватывается изначальный импульс, придавший жизненное движение этому миру. Можно сказать, что для Филонова, как и для Хлебникова, не существует проблемы примирения опытного чувственного (первичного) отношения к миру в его мельчайших проявлениях с последующей (ре)конструкцией этого опыта, путем придания ему художественной формы. Эта форма у Хлебникова строится по принципу числового Закона, а у Филонова, согласно его собственной терминологии, она изобретается аналитически.

Литература

1. Августин. Исповедь, Кн. 11, XVI. — М.: Канон+, 2000.
2. Бабков В. В. Контексты Досок судьбы. — М.: Рубеж столетий, 2000.
3. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память // Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. — М.: Московский клуб, 1992.
4. Бергсон А. Творческая эволюция. — М.: Канон-пресс Кучково поле, 1998.
5. Бучкин П. Д. О том, что в памяти // Павел Филонов: реальность и мифы / Сост. Л. Л. Правовойрова. — М.: Аграф, 2008.
6. Иоффе И. И. Избранное: синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. — М.: РАО Говорящая книга, 2010.
7. Махов Н. М. Павел Филонов и его натурфилософия. — М.: Лендант, 2015
8. Нетеркот Ф. Философская встреча: Бергсон в России (1907–1917). — М.: Модест Колеров, 2008.
9. Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том 2. — М.: Культурная революция, 2011.
10. Подорога В. А. Топология страсти. Мераб Мамардашвили: современность философии. — М.: Канон-плюс, 2020.
11. Подорога В. А. Kairos, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. — М.: Grundrisse, 2013. — С. 106–109.
12. Сарабьянов Д. В. К ограничению понятия авангард // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. Н. Харджиева / Сост. М. Б. Мейлах и Д. В. Сарабьянов. — М.: Языки русской культуры, 2000.

²⁰ Ср.: «Мы говорим, что эволюция может быть созидательной, т. е. человек или любое живое существо подметит ее в себе и станет направлять ее ход в нужную ему высшую форму, и бессознательно, т. е. вне инициативы живого существа и борьбы за инициативу. Например, выветривание камня, гниение, т. е. разрушение, но думаем, что в любой момент эволюция камня и трупа может стать осознанной ими не менее, чем вами, а вернее, была, есть и будет ощущаема ими, а иногда осознанной и идущей или вне, или по их инициативе.

(...) ее [эволюции] сущность пребывает вечно, ибо смерть как прекратитель сознательной или бессознательной эволюции отрицается самим развитием идеи эволюции. Мы верим, что тот, кто держит в своих руках идею эволюции, держит и вечную жизнь».

Филонов П. Н. Канон и закон // Филонов П. Н. Художник. Исследователь. Учитель. В 2 томах. Т. II. — М.: Агей Томеш, 2006. — С. 82.

13. Туфанов А. В. Дело Авангарда // *The Case of the Avant-garde* / Ed. by Willem G. Weststeijn. Amsterdam: Pegasus, 2008.
14. Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2 томах. Т. II. — М.: Агей Томеш, 2006.
15. Хлебников В. В. Неизданные произведения. — М.: Гослитиздат, 1940. — С. 368.
16. Хлебников В. В. Доски судьбы // *Собрание сочинений в 6 томах. Т. 6/2.* — М.: ИМЛИ РАН, 2000–2006.
17. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 1. — М.: Наука, 1993.
18. Fink H. *Bergson and Russian Modernism 1900–1930*. Evanston: Northwestern University Press, 1999.
19. Kovtoun E. «L'œil qui voit» et «l'œil qui sait». De la méthode analytique de Filonov // *Filonov. Catalogue de l'exposition. Centre Georges Pompidou. Paris, 1990.*

References

1. Augustinus. *Ispoved'* [Confessiones] Book 11, XVI. Moscow: Kanon+ Publ., 2000. (In Russian.)
2. Babkov V. *Konteksty Dosok sud'by* [Contexts of Tables of Destiny]. Moscow: Rubezh stoletiy, 2000. (In Russian.)
3. Bergson H. “Opyt o neposredstvennykh dannykh soznaniya. Materiya i pamyat'” [Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness. Matter and Memory], in: *Sobranie sochinenij* [Collected Works in 4 volumes] V. 1. Moscow: Moskow club, 1992. (In Russian.)
4. Bergson H. *Tvorcheskaya evolyuciya* [Creative Evolution]. Moscow: Canon-press Kuchkovo Pole, 1998. (In Russian.)
5. Buchkin P. “O tom, chto v pamyati” [Of That What is in Memory], in: *Pavel Filonov: real'nost' i mify* [Pavel Filonov: Reality and Myths], ed. by L. L. Pravoverova. Moscow: Agraf, 2008. (In Russian.)
6. Filonov. *Hudozhnik. Issledovatel'. Uchitel'* [Painter. Researcher. Teacher. In 2 volumes] Vol. II. Moscow: Agey Tomesh, 2006. (In Russian.)
7. Fink H. *Bergson and Russian Modernism 1900–1930*. Evanston: Northwestern University Press, 1999.
8. Ioffe I. *Izbrannoe: sinteticheskaya istoriya iskusstv. Vvedenie v istoriyu hudozhestvennogo myshleniya* [Selected Works: Synthetic History of Arts. Introduction to the History of Artistic Thought]. Moscow: RAO Speaking Book, 2010. (In Russian.)
9. Khlebnikov V. “Doski sud'by” [Tables of Destiny], in: *Sobranie sochinenij* [Collected Works in 6 volumes] Vol. 6/2. Moscow: IMLI RAS, 2000–2006. (In Russian.)
10. Khlebnikov V. *Neizdannye proizvedeniya* [Unpublished Works]. Moscow: Goslitizdat, 1940. (In Russian.)

11. Kovtoun E. «L'œil qui voit» et «l'œil qui sait». De la méthode analytique de Filonov // Filonov. Catalogue de l'exposition. Centre Georges Pompidou. Paris, 1990. (In French.)
12. Makhov N. *Pavel Filonov i ego naturfilosofiya* [Pavel Filonov and His Naturphilosophy]. Moscow: Lendant, 2015. (In Russian.)
13. Nethercott F. *Filosofskaya vstrecha: Bergson v Rossii (1907–1917)* [A Philosophical Encounter: Bergson in Russia (1907–1917)]. Moscow: Modest Kolerov, 2008. (In Russian.)
14. Podoroga V. *Kairos, kriticheskij moment. Aktual'noe proizvedenie iskusstva na marshe* [Kairos, a Critical Moment. Contemporary Work of Art on March]. Moscow: Grundrisse, 2013. (In Russian.)
15. Podoroga V. *Mimesis. Materialy po analiticheskoj antropologii literatury. Tom 2* [Mimesis. Materials on Analytical Anthropology of Literature. Vol. 2]. Moscow: Cultural Revolution, 2011. (In Russian.)
16. Podoroga V. *Topologiya strasti. Merab Mamardashvili: sovremennost' filosofii* [Topology of Passion. Merab Mamardashvili: Contemporaneity of Philosophy]. Moscow: Kanon+, 2020. (In Russian.)
17. Sarabianov D. “K ogranicheniyu ponyatiya avangard” [Towards the Limitation of the Avant-garde Concept], in: *Poeziya i zhivopis'. Sbornik trudov pamyati N. N. Hardzhieva* [Poetry and Painting. Festschrift in Memory of N. N. Khardzhiev], ed. by M. B. Meilakh and D. V. Sarabianov. Moscow: Languages of Russian Culture, 2000. (In Russian.)
18. Schopenhauer A. *Mir kak volya i predstavlenie* [The World as Will and Representation] Vol. 1. Moscow: Nauka, 1993. (In Russian.)
19. Tufanov A. Дело Авангарда // The Case of the Avant-garde / ed. by Willem G. Weststeijn. Amsterdam: Pegasus, 2008. (In Russian.)

Overcoming Time in Khlebnikov and Filonov. Towards the analysis of the “avant-garde consciousness”

Podoroga Iou. V.,

Doctor of Science in Slavic Studies (Sorbonne, France), PhD in Philosophy,
Senior Research Fellow, Institute of Philosophy RAS, Sector of Analytical Anthropology,
podoroga.ioulia@gmail.com

Abstract: The present article explores how Bergson’s notion of vital time (duration) is transformed in the two projects of “overcoming time” presented, on the one hand, by the poet Velimir Khlebnikov, and, on the other, by the painter Pavel Filonov. This attitude towards time, according to the terminology of Valery Podoroga, can be understood within the framework of “avant-garde consciousness”, the distinguishing characteristic of which is projection, that is, modeling of the future. In the case of Khlebnikov we are talking about calculating the Laws of time in order to prevent historical cataclysms and foresee their consequences in the future. Filonov’s project of “knowing eye” capable of “intuiting”, i.e. predicting the form of any evolving thing, pretends to grasp the processes of its formation within the boundaries of the surface given by the canvas. Nevertheless, drawing on Bergson’s philosophy of duration, we can identify in both projects a component that seems to contradict the spatial schematization and construction of time specific to avant-garde consciousness. If Khlebnikov’s notion of time is rooted in the primary traumatic experience of its destructive nature, Filonov does not imagine an evolutionary process without the disintegration of matter, which he acutely experiences at the level of artistic form. Analyzing the two creative attitudes, I come to the conclusion that both Khlebnikov’s project of poetic word-making and Filonov’s idea of “pure evolving form”, appealing to the primary experience of time, provide, in fact, a dialectical leap, through which the conflict between the experience of time and its construction can be removed.

Keywords: Khlebnikov, Filonov, overcoming time, avant-garde consciousness, Bergson, project, experience of time, Law, analytic art.