

Литература

Бубрих 1933 – Бубрих Д. В. Из истории «Калевалы» // Калевала / Пер. Л. П. Бельского, под ред. Д. В. Бубриха. М.; Л.: Academia, 1933.

Бондаренко 1985 – Бондаренко В. Г. Летописец северного края // Север. 1985. № 10.

Ковтун 1985 – Ковтун Е. Графическая «Калевала» // Советская графика. М.: С. Х., 1985.

Курдов 1994 – Курдов В. И. Памятные дни и годы. СПб., 1994. Цит. по: Курдов. Памятные дни и годы // Павел Филонов: реальность и мифы / Сост., вступ. ст. и коммент. Л. Правовой. М., 2008.

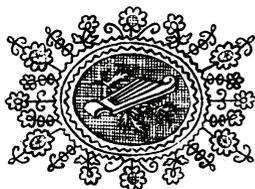
Мелетинский 1986 – Мелетинский Е. М. «Калевала» в сравнительном освещении // «Калевала» – памятник мировой культуры: Материалы науч. конф., посвящ. 150-летию первого издания карело-финского эпоса. 30–31 января 1985 г. Петрозаводск, 1986.

Мислер 1982 – Мислер Н. Павел Николаевич Филонов: Слово и знак (По следам архивных материалов) // Russian Literature, XI. Amsterdam, 1982. С. 241. Цит. по: Марушина Г. Комментарии // Филонов П. Н. Дневник. СПб.: Азбука, 2000.

Покровский 1989 – Покровский О. В. Высшая мера жизни // Белые ночи: Очерки, зарисовки, воспоминания, документы. Л., 1989. С. 496–510. Цит. по: Марушина Г. Комментарии // Филонов П. Н. Указ. соч.

Сойни 2009 – Сойни Е. Г. Финляндия в литературном и художественном наследии русского авангарда. М.: Наука, 2009.

Филонов 2000 – Филонов П. Н. Дневник. СПб.: Азбука, 2000.



Л. Н. Вострецова
Санкт-Петербург

Алиса Порет. После «Калевалы»

Алиса Ивановна Порет (1902–1984) – ученица П. Н. Филонова, известный мастер книжной иллюстрации.

В первой половине 1930-х гг. художница исполнила иллюстрации к нескольким книгам для издательства «Academia»: «Янгал-Маа» (1933), «Скандинавские саги» (1934), «Война мышей и лягушек» (1936) и в коллективе Мастеров аналитического искусства (школы Филонова) «Калевала» (1933).

В 1930-е гг. ученики П. Филонова много работали в книге. Практически все ядро группы: Т. Н. Глебова, П. М. Кондратьев, М. П. Цыбасов, А. Е. Мордвинова, С. Л. Закликовская, В. А. Сулимо-Самуилло, Н. И. Евграфов и А. И. Порет — работали в различных издательствах, сотрудничали с детскими журналами «Чиж» и «Еж». Подлинным триумфом Мастеров аналитического искусства стало оформление «Калевалы». На титульном листе книги приводится список 13 художников, участвовавших в ее оформлении: Борцова, Вахрамеев, Глебова, Закликовская, Зальцман, Иванова, Лесов, Макаров, Мешков, Порет, Соболева, Тагрина, Цыбасов.

Всей работой руководил Филонов. В его дневниках день за днем описаны этапы работы над книгой. Он отмечает начало работы не только датой записи (30 ноября 1931 г.), но и точным часом: «т.т. Бабкин и Ковязин из изд-ва „Академия“ пришли ко мне в 5 ч. и предложили иллюстрировать „Калевалу“». Я отказался, но мы договорились, что эту работу сделают мастера аналитического искусства — мои ученики под моею редакцией» [Филонов 2001: 121]. 4 апреля 1932 г. Филонов записывает: «Так мы закончили и сдали все работы „Калевалы“» [Филонов 2001: 141]. Но потребовались еще переделки, дополнения и исправления, которые были закончены 3 октября 1932 г. 22 ноября 1933 г. Филонов подписал в типографии «Светоч» пробный экземпляр книги.

Иллюстрации не подписывались художниками — это было принципиально. Важно было продемонстрировать не индивидуальность каждого, а единство творческого метода — аналитического искусства. А. И. Порет выполнила для издания рисунки с 16 сюжетами (форзац, левую часть титульного листа, заставки на с. 8, 13, 20, 106, 125, 182, 193, 213, 218, 222, 227, 233; иллюстрации на с. 32–33, 136–137).

Первые замечания в редакции начались 22 апреля 1932 г., немногим больше чем через две недели после сдачи материалов. Был отведен форзац Борцовой, переплет Макарова, заставка Порет [Филонов 2001: 145]. Порет делает новый рисунок форзаца с красной головой. Но и это не устраивает заказчиков. Майский (Ляховицкий) Иван Михайлович — инициатор заказа иллюстраций именно филоновской школе, который с 1929 по 1932 г. был полпредом в Финляндии, заявил, что «молодое лицо на шмуцтителе Макарова политически опасно, потому что может быть принято за „молодую Финляндию“, а красная голова форзаца Порет внушает мысль о „красной опасности“» [Филонов 2001: 160]. В окончательный вариант издания «Калевалы» форзац, сделанный Порет, так и не вошел.

В предисловии к книге Д. В. Бубрих писал: «Чтобы понять художественные достоинства „Калевалы“, надо отрешиться от некоторых на-

ших привычек. Для „Калевалы“ не существует логики в обычном смысле этого слова. Противоречия там на каждом шагу. Соразмерности явлений нет и в помине (...). Это придает „Калевале“ особый колорит, колорит сказочности, перешагнувшей не только через привычные нам связи вещей, но через привычные нам мыслительные категории, — колорит сна» [Калевала 1932: XX]. Сложному алогичному миру мифа как нельзя лучше соответствовал метод аналитического искусства, передающего не столько последовательность событий, сколько их внутреннее, порой парадоксальные взаимосвязи. Алиса Порет в этой работе предстает перед нами как тонкий и чуткий иллюстратор и опытный художник-график. Филонов писал: «...всю работу вывозили на своих плечах Порет, Миша (Цыбасов. — Л. В.), Глебова. Именно их рисунки были показаны Бабкину и Ковязину и произвели в высшей степени положительное впечатление. (...) Рисунки эти были посланы в Москву на утверждение и там утверждены» [Филонов 2001: 125].

Композиции для форзаца — самые сложные по структуре, самые плотные по наполненности элементами формы (ил. 1, 2). Это и понятно: они должны вместить в себя всю суть эпоса, дать мгновенное представление о жизни народа. Два отдельных листа — две части общей композиции, два мира — мужской и женский — такие разные и так неразрывно связанные между собой. Художник раскрывает перед нами весь уклад жизни: мужской мир связан с трудностями и опасностями сурового моря, глухой тайги, охоты; женский — пронизан теплом домашнего очага, радостями материнства, но одновременно и хозяйскими хлопотами, тревогой ежедневного ожидания мужей, девическим волнением.

Форзац создавался художницей, после того как были сделаны основные иллюстрации, поэтому она использует уже найденные ею образы и «формулы» (как это часто в своих работах делал сам Филонов и другие ученики, включая в композиции знаковые, важные элементы работ учителя, как, скажем, пышно покрытый крупными розанами цветок в горшке — своеобразные «цветы мирового расцвета»). В отличие от заставок и иллюстраций внутри текста, выполненных только тушью, в рисунке форзаца появляется цвет, который и вызвал у Майского политические аллюзии.

Порет лучше многих других учеников Филонова (и не только в «Калевале») справляется с задачей достижения особого внутреннего напряжения формы. Она прорабатывает структуры с особой тщательностью и ответственностью, которые возможны только при глубоком владении методами аналитического искусства. Как и Филонов, она начинает работу свободными беспредметными формами — единицами касания, которые скла-

дываются в формы предметные. Е. Ф. Ковтун назвал такой метод прелюдией беспредметных форм.



А. И. Порет. Калевала. Форзац. Левая сторона. 1932.
Бумага, акварель. Не издано



А. И. Порег. Калевала. Форзац. Правая сторона. 1932. Не издано

В левой части форзаца, изображающей мужской мир, беспредметные формы, структуры, кристаллизуясь, рожают образы окружающей природы — холодные воды рек и озер, огромные валуны, нависающие над водами. Структурные ходы, найденные Порет, поражают своей точностью и остроумием: волосы на голове мужчины напоминают отражения леса в воде, глубокие морщины на его щеке переходят в изображения деревьев (или наоборот — изображения деревьев превращаются в морщины на лице). Поля шляпы — это одновременно и просторы заснеженных полей. Такое пластическое решение дает возможность выразить главную идею эпоса, специфическую особенность мифологического сознания — представление о существовании всеобщих связей в природе, неразрывности существования человека и окружающего его мира.

Правая часть композиции — женский мир — более дробная и, на первый взгляд, более сложная. Однако здесь при существующем единстве не возникает внутренних зависимостей. Изображения, как бусины на нитку, нанизываются одно за другим, как кусочки меха у северных рукодельниц сшиваются в декоративный ковер. Здесь множество небольших композиций, рассказывающих о жизни женщин: собирание даров леса, замес теста, доение коровы, прядение шерсти. Справа внизу, изображая молодую мать с младенцем на руках, Порет подчеркнула существующую между ними пока еще неразрывную связь, зависимость: нитка бус охватывает шею и матери, и ребенка.

В верхней части композиции голова девушки с зеркалом в руках. Это невеста. Ее изображение мы встречаем в руне 22. Вероятно, трудно представить себе в прямом реалистическом изображении поэтические строфы о невесте, уходящей в новую семью, покидающую отцовский дом. Для системы аналитического искусства такое изображение возможно и адекватно тексту.

Не готова дорогая,
Не снаряжена подруга:
Половина кос плетеных,
Половина неплетеных.
...Лишь один рукав надетый,
А другой пока пустует.
...Лишь одна нога обута,
А другая не обута.
...Лишь одна рука в перчатке,
А другая непокрыта.

[Калевала 1984: 247–248]

Фигура невесты помещена в центре, изображена крупно. Фигурки близких людей уменьшились, потеряв какую-либо роль в ее грядущей судьбе. Лошадь, стоящая за порогом, видна как бы сквозь дверь, ставшую «прозрачной». В одном изображении мастер аналитического искусства способен синтезировать содержание всей руны.

Этот опыт работы со сложным литературным произведением помог художнице самостоятельно создать иллюстрации в этом же издательстве для эпоса манси «Янгал-Маа» в следующем, 1934 г. [Плотников 1934].

Издание представляет собой два параллельных текста – первичную стихотворную обработку материала, сделанную М. Плотниковым, и вторичную переработку текстов Плотникова, выполненную поэтом «есенинского круга» Сергеем Клычковым (Лешенковым), озаглавленную «Мадур Ваза – Победитель». Он исключил повторы и выправил сюжетное начало.

Михаил Плотников в напутствии читателям пишет, что он в течение 12 лет, с 1915 по 1927 г., из отдельных сказок и былин, сказаний и шаманских песен вогулов составил и написал «Янгал-Маа» (Тундра) [Плотников 1934: 47].

«Ценность открытого Плотниковым эпоса вогулов настолько велика, что – можно не сомневаться – он и после Плотникова и Клычкова не раз еще привлечет внимание поэтов и художников», – написано в обращении к читателям от издательства [Плотников 1934: 8].

Вогулы (манси) – финское племя на территории России, охотники и рыболовы. Их отношение с миром природы близко тому, что описано в «Калевале». Алисе Порет, очевидно, было теперь гораздо легче войти в мир этого народа.

В начале книги она создает портрет Мадура (героя) Вазы. Несомненно, она пользовалась описанием вогулов в какой-либо энциклопедии. Например, энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона приводит следующее описание: «...вогулы невысокие, крепкие люди, имеют крупное лицо, широкий нос, выступающие щеки, маленькие глаза» [Брокгауз и Эфрон 1892: 704]. Главный образ песен «Янгал-Маа» – образ богатыря-победителя.

В книге текст каждой из 19 песен предваряется заставкой. В быту вогулов для украшения одежды широко была распространена вышивка, плетеные из прутьев предметы быта, дощечки с зарубками. Бубны шаманов по окружности украшались металлическими подвесками со стилизованными изображениями ящериц, тетеревов и

различных животных. Для изготовления грубой ткани применялись волокна крапивы. Эти реалии быта определили пластический язык заставок. В узорах небольших композиций скорее угадываются, чем узнаются, различные предметы, животные и птицы. Такие заставки связаны не столько со смыслом текста песни, сколько с его эмоциональным настроением. Например, заставка ко второй песне о Медведе-Шубном старце, с которой начинается развитие сюжета. События в песне трагические: народ обвиняет красавицу Ючо в убийстве вогула Лача, ночью прокравшегося к ней в чум. Медведь, который послан на землю высшим божеством Торымом судить людей и наказывать нечестных, готов согласиться с народом и вынести несправедливое решение. Заставка с изображением журавлей вторит зачину текста:

И когда над темным лесом,
Высоко под облаками
Крики стаи журавлиной
Скорбно стоном зазвучали,
Как последнее прощанье...

Рисунки заставок состоят из колючих коротких линий, переплетений, напоминающих простые узоры вышивок, плетение из веток или грубое тканое полотно. Мотивы заставок повторяются в тексте эпоса по два раза. Изображение журавлей вновь появляется в 11 песне, в которой перечисляются приметы очередного несчастья.

Если падают олени,
Если волки воют ночью,
Если чичу торопливо
Из кустов бежит к дороге,
И дорогу хитрой петлей,
Петлей хитрой перережет, —
Быть несчастьем скажут люди.
[Плотников 1934: 157]

Эпос рассказывает об исторических событиях, начиная с 15 века, времени появления этого племени в истории русского народа. Поселения вогулов постепенно все плотнее окружались крепостями-острогами русского населения. Кровавые столкновения стали неизбежностью.

Пни чернели в кучах пепла,
Груды тел валялись всюду.
Кровь, как спелая брусника,
Заливала землю дедов.

[Плотников 1934: 80]

Рисунки Порет остаются свободными по композиции. Пространственное решение, на первый взгляд, традиционно: берег — вода. Но по-прежнему художница использует принципы искусства примитива (или «кривой» рисунок, как называл Филонов), сохраняя прием «проницаемости» изображения. Показывая героев «Калевалы», отправляющихся в путь за Сампо, Порет смотрит на лодку сверху. Такой взгляд самый удобный, чтобы показать сидящих людей. В сцене битвы вогулов с нападающими русскими воины в лодке стоят, и для более выразительного показа «стояния» необходимо изобразить борт лодки прозрачным. В сфере внимания мастеров аналитического искусства находился и детский наивный рисунок. Его отголоски мы встречаем в верхней части сцены битвы — изображения берега.

В оформлении «Янгал-Маа» значительно меньше иллюстраций. Страничных — всего пять. Кроме сражения с русскими, в котором участвует весь народ, есть композиции, посвященные личным подвигам героя.

В 14-й песне Мадур Ваза отправляется на битву с Иуром, громадным китом, Рыбой-зверем, который приплыл из дальних стран и остался здесь жить навеки. В 16-й песне он вступает в битву с Мухором — трехрогим мамонтом, живущим под землей.

Перед битвой с Иуром нужна помощь шамана. Изображая шамана, Порет использует принцип пространственного сдвига. Этот прием хорошо известен художникам начала XX в. Нарушение, вернее — разрушение пропорций в их прямой линейной зависимости позволяет делать необходимые акценты, но все-таки не вырывать предмет из среды. Эффект сдвига пространственного, как и в изображении невесты в «Калевале», позволяет сфокусировать внимание на шамане. Позволяет внимательно его рассмотреть. Рисунки к «Янгал-Маа» более простые по строю, можно сказать менее синтетические. Если в иллюстрациях к «Калевале» мы говорим о вмещении в один рисунок всего содержания руны, то здесь звучит только одна строфа.

Битва с Мухором — мощное единоборство Героя и зверя. Но художница не показывает сам момент схватки. Она вновь пользуется «назывными предложениями-сценами» Мухор — Герой — зрители (они же свидетели и хранители памяти о событии). Порет оставляет

между этими изображениями паузы, как бы давая нам время оценить и осмыслить мощь Мухора, смелость и решительность Мадур Вазы. Это дает возможность воспринять и длительность времени — длительность песни — «растянуть» композицию во времени.

Две последние страничные иллюстрации отданы независимой и гордой красавице Ючо (17 и 18 песни). К ней стремится Герой во владения Мейка, повелителя грома и молнии, хранителя бессмертия. Он находит ее такой же юной и прекрасной, какой она была в начале поэмы. Легко увидеть в изображении Ючо прием, использованный Порет в работе над форзацем к «Калевале», когда поля шляпы мужчины превращались в заснеженные поляны. Здесь меховой воротник девушки воспринимается как часть пейзажа — она плоть от плоти этой природы, слита с нею. Возможно, здесь скрыт и более глубинный смысл: такое слияние и является залогом бессмертия, которое дарит Мейк?

Мадур Ваза побеждает Мейка, убивает его. Но когда он возвращается к Ючо, его ужасает то, что он видит (ил. 3).

Более поэтичный, чем у М. Плотникова, вариант описания события, более «живописный», содержится в тексте С. Клычкова. Пожалуй, он более близок образу, созданному Порет.

Перед ним была не Ючо,
Не его невеста — мен*ен,
Перед ним была старуха
Древних лет, с сухою кожей,
По которой шли морщины,
Вкривь и вкось переплетаясь,
Как удача и несчастье.

[Плотников 1934: 584]

Порет удалось закрепить в одном рисунке не просто два образа одновременно, а уловить сам переход, движение, угасание, изменение. Как будто одно лицо — это маска из бересты, которую вогулы надевали во время различных ритуальных праздников.

Композиции форзацев для «Янгал-Маа» — это северные пейзажи, освоённые также в работе над «Калевалой».

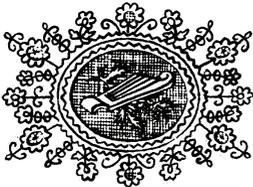
Эпические сказания разных народов всегда были источниками вдохновения для художников. Развернутые повествования, яркие образы, сложные ассоциации дают возможность вновь и вновь находить изобразительные решения мастерам разных поколений и различных стилистических школ.



**А. И. Порег. Ючо. Песня 18 // Плотников М. А. Янгал-Маа. Сергей Клычков.
Мадур Ваза — победитель. М.; Л.: Academia, 1934**

Литература

- Брокгауз и Эфрон 1892 – Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз (Лейпциг), И. А. Эфрон (С.-Петербург). Т. 12. СПб., 1892.
Калевала 1933 – Калевала. М.; Л.: Academia, 1933.
Калевала 1984 – Калевала. Л.: Лениздат, 1984.
Плотников 1934 – Плотников М. А. Янгал-Маа. Сергей Клычков. Мадур Ваза – победитель. М.; Л.: Academia, 1934.
Филонов 2001 – Филонов П. Дневники. СПб.: Азбука, 2001.



Е. С. Калинин
Петрозаводск

Традиции изобразительного претворения «Калевалы» и новые его версии

Эпос концентрирует в себе наиболее существенные черты национального, регионального мироощущения. Являясь вершинным явлением фольклора, он может питать творчество профессионалов, работающих в самых различных жанрах искусства. Глубина интерпретации эпоса является показателем зрелости современной культуры.

Первым в ряду лучших интерпретаторов эпоса должно быть названо имя Аксели Галлен-Каллела. Его полотна, монументальные росписи и графические циклы хорошо известны.

Естественно, что эпос привлекал внимание русских художников советского периода. Любопытный эксперимент был поставлен «школой Филонова».

В последние полвека интерпретаторами эпоса становятся москвичи, ленинградцы; численно, по понятным причинам, преобладают художники Карелии. Первое послевоенное издание эпоса в Петрозаводске (1949) не имело иллюстраций. Г. Стронк и Н. Родионова разработали оформительские элементы для книги; три пейзажных мотива для шмуцтитолов были исполнены ленинградским графиком В. Курдовым. Сначала это были мелкие по масштабу, жанровые по сюжетам рисунки, исполненные и душевно, и добротнo. Этот ключ