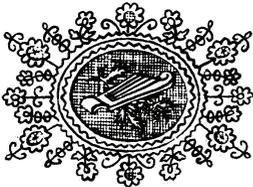


Литература

- 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

был сохранен в рисунках к московскому изданию 1956 г. Для него художник сделал пятьдесят больших, в половину полосы, заставок и столько же концовок. Масштаб элементов оформления оказывается все-таки мелковатым для рисунков, ослабляется фантастичность и монументальность сюжетов, героев. Значительная часть образности была утрачена при жестком воспроизведении оригиналов в печати.

Всесоюзный конкурс на иллюстрации к «Калевале», объявленный в 1949 г., сыграл многоплановую роль для культуры республики. Что касается его участников, то среди них надо выделить карела О. Бородинку. Цикл небольших рисунков так и не был завершен из-за смерти художника. Несмотря на некоторую беглость исполнения, иллюстрации нередко монументальны в построениях, характеристиках героев. А последние нередко удачны по типуажу, характеру, настроению. Сюжеты пережиты эмоционально, гамма неярких красок выразительна, передает узнаваемые состояния природы. Ощущение архаики присутствует в лучших рисунках как неотъемлемое свойство авторского мышления; эти композиции, безусловно, эпичны. Работы Бородинки нашли применение в малоформатном петрозаводском издании 1983 г.

Другие конкурсные работы были использованы в изданиях эпоса 1957 г. Русское издание было снабжено композициями московского художника М. Мечева, финское — рисунками Г. Стронка. Цикл Стронка решен в портретном плане, в образах есть яркая национальная типажность, крупность, они психологичны, герои склонны к действию. Листы динамичны, их отличает тонкий разбор цвета; для книги такая живописность, которая идет от основной специализации художника, оборачивается избыточным колоризмом. В то же время портретный подход ограничивал истолкование поэтического материала. За рамками графического цикла оставались фантастические сюжеты, отношения героев, бытовые подробности повествования.

Книга вышла в свет, равно как и издание эпоса на русском языке. Мечев предложил новый для тогдашней советской графики подход. Он видит мотивы едва ли не репортажно, героев — почти импрессионистически. Можно только удивляться тому, что эта концепция была реализована; сказались веяния оттепели. Художник точен в этнографическом плане; иногда его композиции восходят к документальной фотографии; однако он избегает излишней детализации. Персонажи узнаются как национальные типы. Почти все они, начиная с Вяйнямейнена, веселого и хитрого старца, поданы в жанровом плане; иногда этот план поглощает героя — его лицо становится лишь одним из

элементов композиции, уходит в тень. Существенную роль в цикле играют выразительные пейзажные мотивы. Мощные космогонические и героические темы не нашли отражения в графике, на третий план оттесняются проблемы состояния и настроения героев. В итоге рисунки прочитываются как лирические наблюдения; складывается впечатление, что иллюстрации живут параллельно тексту, лишь изредка соприкасаясь с ним.

Конкурс показал, сколь сложно найти единый изобразительный ключ к эпосу. Об этом же говорит и серия Николая Кочергина, с помощью которой в разных вариациях только в Петрозаводске было оформлено пять изданий эпоса в течение двадцати лет; прозаическое его изложение превращало эпос в собрание сказок. Серия не претерпела практически никаких изменений с начала 50-х годов, для нее характерен «типический» описательно-сказочный язык тех лет, с несколько вялой формой, усиленной ролью деталей, повышенной, но не книжной декоративностью. Это слабо согласуется с лаконичностью форм и энергией отношений, соединенных со сдержанностью художественного высказывания, — что характерно для карельской, северной народной культуры. Впрочем, Кочергин мало интересуется и обликом, национальным характером своих героев: если эти черты и отмечаются, то как третьестепенные. Можно даже сказать, что облик некоторых персонажей вообще не имеет никакого отношения к Карелии. Особенности языка определили слабость фантастических, трагедийных и драматических сюжетов. Можно понять трудности художника, который начинал работу в специфических условиях, вероятно стараясь уберечь детей от «неправильного» понимания эпоса, от «чуждых влияний». Но нет никакой необходимости завышать, что часто случается, оценки этого оформления: оно могло быть не один раз радикально доработано. Последователи у Кочергина объявляются периодически, до сих пор так, тяжеловато по манере его пересказывает А. Мазин в случайном по макету прозаическом переложении эпоса (М., 2004).

Возможность иллюстрации эпоса предоставлялась художнику не часто, масштаб рисунка для книги, его подчиненное тексту положение не удовлетворяло многих художников, в том числе и приехавших в Карелию из других мест. Первой здесь надо назвать Тамару Юфу, которую в самом начале 1960-х гг. очаровали как люди и пейзажи Ладвы (Южная Карелия), так и мир эпоса. Многочисленные большие листы она пишет широко, в бело-серо-черной гамме (гуашь), изредка

вводя цвет, как правило, охра. В языке художника присутствуют интонации «наивного» рисовальщика: колючесть, несобранность штриховых фактур, случайное распределение фигур, бликов, рефлексов, приблизительность типажа («Свадьба в Сариоле»). Тогда же были найдены изысканные, не лишённые автопортретности женские образы и декоративистские элементы украшений («Невеста Похьелы», 1962). Линейные извивы, кружевные фактуры, тщательнейшим образом разработанные в одеждах персонажей, деталях пейзажа, вступают в нередко гармонический контраст с искренне и сильно — что подкупает — пережитыми трагедийными сюжетами («Марьятта», 1968). Позже появляются мрачно-зыбкие образы страны мертвых («Лебедь Туонелы», 1973).

Многочисленные листы графика сохраняют обаятельность непосредственности и являются вполне станковыми произведениями. Опыт Тамары Юфа подтвердил, что такие иллюстрации к эпосу могут жить, освещённые единственно его темой, самостоятельной жизнью, не страдая вторичностью. В конце 60-х у нее складывается цикл, насыщенный эффектными цветовыми сочетаниями, которые заслоняют трагедийные стороны образа. Работы из серии находят применение в петрозаводских изданиях избранных рун эпоса — миниатюрного (1967) и обычного формата (1970). У такого истолкования есть свои корни в эстетике эпоса, но назвать его глубоким, конечно, нельзя.

В последующих станковых работах Тамара Юфа строит композицию изобретательно, авторская манера приобретает выверенность, колорит — плотность, выразительность, нередко эффектность; декоративные детали используются с чувством меры («Кантелист», 1977, «Композиция», 1984). Но одновременно слабеет, а порой и исчезает очень важное авторское лирическое, лирико-драматическое начало. Лишь в середине 90-х годов в небольшие акварели художницы возвращается очень украшающая их трепетная, несколько мрачная эмоциональность; эти листы свежи в пространственных решениях, композиционно. Минимальное оформление — повторяющиеся пейзажные заставки — использовано в петрозаводском издании 1998 г. по чисто экономическим причинам.

Редкостную верность теме сохранял многие десятилетия М. Мечев. К петрозаводскому изданию эпоса 1975 г. он создал совершенно новый, большой цикл, включающий около ста полосных гравюр и многочисленные элементы оформления. Эти листы отличаются и более широким, чем в первом цикле, углом зрения. Тематика иллюстраций

расширяется, прежде всего, за счет сцен труда. Они истолковываются большей частью величественно, эпично. Эти качества достигаются за счет пониженной точки зрения в композиции, монументальности фигур героев, упругости линейных порезок. И хотя таких сцен немного и, в общем, они содержат повторяющиеся элементы, это удачное совпадение с эпосом, его преобладающим пафосом мирного труда. Наиболее впечатляет сцена выплавки железа: под низким северным небом огромный, вторящий сопкам бурт руды и угля, он окутан величественными струями дыма, тут же напряженная фигурка человека. Близок этой сцене сюжет «Илмаринен выплавляет Сампо». Здесь достигнут еще больший масштаб: клубящиеся дымы стелются по земле, поднимаются над островами, встают вровень с тучами, льющими дождь.

И в этом цикле Мечев избегает героических интонаций. Облик героев индивидуален, но очерчивается общо, большая часть лица погружена в черную тень (очень спорное решение). Даже наиболее удачный образ Вяйнемейнена взят в одном, ограниченном против эпоса, патриархальном плане. В листе наиболее выразителен пейзажный план — превосходная, с высоты птичьего полета, торжественная и эпическая панорама Карелии. Пейзаж помогает раскрыть замысел и в других композициях, просто и с большой силой излагать трагические сюжеты.

Широкие пятна черного господствуют часто. Пример — лист «Плач матери Лемминкяйнена», где он присутствует в низких тучах, льющих тяжелые струи, неудобной каменистой земле, суковатых обломках деревьев. В этой манере трудно дается рассказ о сложных душевных движениях, о чем свидетельствует вся серия, посвященная Айно, неопределенным остается отношение художника к трагедии Куллерво, хотя в названных циклах есть удачные листы, красиво нарезанные, ритмичные линейные фактуры.

Гораздо определеннее, эмоциональнее звучат сцены бытового плана. В гравюре «Лемминкяйнен в девичьем хороводе» при всей строгости манеры, обилии черного цвета верно передано ощущение прохлады северной летней ночи, ритма движения хоровода. Монументальны и торжественны сцены в интерьерах и, напротив, бытовые настроения проникают в военные сюжеты («Поход калевальцев в Похьелу»). Правда, бранные сюжеты и в самом эпосе занимают немного места. Если художник рисует их, то эпический настрой достигается опять-таки с помощью пейзажа («Прощание Лемминкяйнена с матерью», «Исход калевальцев из Похьелы»). Художник точно определил характер

легендарной страны, ее природы. Строги и красивы черно-серебристые струи, омывающие заснеженные острова (также часто повторяющийся мотив), летние лирические мотивы в гравюрах «Вайнямейнен уплывает из Калевалы», «У сосны Леннрота». Нарезанные наиболее тонко, даже изошренно, они ничего не теряют в своей масштабности.

Кроме полосных композиций, художник выполнил еще около ста гравюр, изображающих украшения, предметы быта, труда. Они используются как заставки и концовки. Все композиции, вместе взятые, не позволяют назвать огромный цикл Мечева иначе, чем пейзажным. Конечно, такое решение нельзя назвать исчерпывающим. Но издание отличает точное согласование между пластикой гравюры и характером шрифта, композиции точно посажены в полосу с широкими полями, белый лист свободно «дышит» под печатью; восприятие книжного комплекса складывается благодаря волевому языку художника, во многом близкому духу эпоса.

В 1979 г. в издательстве «Художественная литература» вышла «Калевала» с новыми иллюстрациями В. Курдова. Книга большого формата построена широко, набрана изящным шрифтом. Близость графика филоновской школе ощущается в языке полосных иллюстраций, он близок «наивному», самодеятельному искусству. Лица многих героев похожи, национальная их характерность ощущается слабо. Характер эпоса раскрывается, прежде всего, в понимании пространства: оно огромно, панорамно, увидено чаще всего с полетной точки зрения и насыщено ощущением спрессованного времени, слоя веков, пронесшихся над древней землей.

Особого эффекта художник достигает колористическим строем своего цикла. Из всей палитры упоминаемых в тексте цветов В. Курдов выбирает два основных (которые в эпосе являются характеристиками качества предмета, материала) – золотой и серебряный. Он интерпретирует их так, что не только избегает декоративизма, но и добивается подлинно книжной живописности листа. Технически это достигается с помощью очень скромных средств: акварель, свинцовый карандаш и белила – и хорошего знания полиграфии. Художник воссоздает тончайшие оттенки цвета старых металлов, коричневатые, сизоватые, пепельные его вариации. Они чередуются продуманно. Первый лист решен в серебристо-сизых тонах, во втором происходит сложное динамическое согласование «старого серебра» и основного, золотистого тона. В рисунке к третьей руне цвета уравниваются,

в четвертой полосе они набирают звучность, чтобы в пятой иллюстрации снова возобладали звучания черного серебра. Этот мерный цветовой прибор обладает своим выразительным ритмом, пронизывающим весь цикл.

Нельзя не видеть, что такие цветовые сочетания не свойственны карельской природе. И все-таки они убеждают. Наверное, потому, что читаются как патина времени, как драгоценное качество поэтики и, наконец, «золотой век», о котором художник рассказывает. Его опыт показывает, что ассоциации, которые вызывает эпос, могут стать ключом к изобразительному решению, хотя, понятно, что и этот ключ открывает не все двери.

По-видимому, циклы Курдова, карельских авторов не совсем убедили Владимира Плотникова [Плотников 1980]. Показательно, что художественная практика, посвященная эпосу, вызвала активную работу теоретической мысли: ведь речь идет о неперменном, неотъемлемом национальном характере явления культуры, которое сравнивали с «Илиадой». Плотников почувствовал опасность в узком, одноплановом восприятии текста, в использовании его сюжетов лишь как повода для приближенных решений, а то и произвольных декоративно-графических упражнений.

В статье Плотникова есть преувеличение роли графики в искусстве Карелии. Однако в главном, в проблеме отношения художника к «материалу», исследователь был прав: необходимо сформулировать общие принципы раскрытия, пластического претворения образов эпоса. Принципы иллюстрирования последовательно можно вывести из контекста, а если позволительно их уточнить, где-то дополнить (опираясь на опыт истекшего с тех пор тридцатилетия, разработки образов эпоса в различных видах пластических искусств), то они могут выглядеть следующим образом:

1. Макет книги (композиция произведения) соподчинен масштабу, архитектонике эпоса, структуре издания, он отличается устойчивостью, выдержанностью энергичного ритма.

2. Иллюстративный (сюжетный) ряд обладает наполненностью соответствующих по размаху событий, монументальностью, прочностью формы. Композиционные решения системны.

3. Образы имеют стилистические связи с поэтикой эпоса, манерой безыскусного повествования, лаконичностью и ясностью языка.

4. Герои эпоса — национальные типы; они, с одной стороны, подчеркнута возвышенны, с другой — не лишены качеств обычных

людей, находятся в единстве с природой, национальным образом жизни, традиционной культурой.

5. Космогонические свершения, фантастические превращения и реалистические сцены быта и труда взаимоподдерживают друг друга.

6. Лирические, драматические, трагические и иные сюжеты создают, в конечном счете, оптимистический образ издания.

7. Художник раскрывает содержательную новизну своей трактовки, развивает традицию.

Можно увидеть, что эти порой взаимоисключающие качества трудно поддаются одновременному раскрытию. Это стало очевидно в 1980–1990-е гг.; об этом свидетельствуют, например, работы Николая Брюханова, с именем которого связаны основные успехи карельского книжного искусства. Большой мастер с любовью интерпретирует сюжеты эпоса в многочисленных акварельных композициях. Они написаны не без изящества, во всех отношениях «грамотно», в хорошо узнаваемой, завоевавшей заслуженный успех манере. Именно эти качества слабо согласуются с архаическим миром, пространством эпоса, наполненным мощной динамикой. Некие книжно-композиционные качества проникают в живописные калевальские композиции Брюханова, мельча их, переводя в жанр огромной иллюстрации.

Совершенно иной подход у петербургского художника Ю. Люкшина. Его офорты технически сложны, некоторые очень красивы, даже изощренны по фактурам, цветовым (коричневое с золотом, синее с оранжевым и пр.) сочетаниям. Эти листы можно считать стилизацией филоновской школы с помощью классической техники, но в современном декоративном плане. Все эти начала совмещаются не без труда. Композиции плоскостны, крупны по ритмам, наполнены некими космогоническими по масштабу движениями. Рисунок примитивизирован до такой степени, что головы героев нередко повернуты к туловищу макушкой (прием этот встречался и раньше, у других художников); лица — если о них в этих условиях можно говорить — хранят единое, какое-то эпически-изумленное состояние. Эти приемы и становятся главными в большой серии; все остальные стороны литературной первоосновы остаются невостребованными. Эпос оказывается не более чем поводом для демонстрации технологии, мастеровитости; эти вещи вполне самодостаточны. Бесспорные декоративные достоинства цикла побуждают думать о нем как о достойном варианте оформления (но не иллюстрирования) книги.

Многие десятилетия усилий художников Севера, таким образом, принесли очень различные результаты в деле претворения эпоса. Что характерно, стилистические вольности позднесоветского искусства не обеспечили больших успехов. Об этом говорит петрозаводское издание 1985 г. Здесь, к сожалению, не ощущается уверенной руки дизайнера проекта. Композиция книги рыхлая; изобразительные элементы и шрифт существуют независимо друг от друга. Архитектурные мотивы в оформлении (Родионова) использованы прямолинейно; черты наивности, но уже совершенно другого рода, очевидны в рисунках Стронка. В них можно встретить уже известные портретные решения первого цикла, есть и развернутые «картинные» сюжеты. С одной стороны, художник, упрощая, что-то пересказывает из своего академического опыта, что-то — из Кочергина; в чем-то он идет от великого русского иллюстратора И. Билибина. Эта «полистилистика» никак не способствует целостности литературно-графического комплекса. Успешнее возвращался Стронк к своим находкам в живописи: об этом говорит, например, крупный холст «Кантелист» (1989–1991); в нем подкупает характерное, в чем-то некрасивое и в то же время мужественное лицо; в состоянии героя художник воссоздает творческий акт сказителя, процесс сложения-исполнения суровых рун претворяется вполне монументально.

Представляет ценность и опыт петрозаводского графика Б. Акбулатова. Он создал довольно большую серию станковых листов на темы эпоса. Их объединяет постепенно раскрывающаяся эмоциональность художника, переживание им сюжета, некоторые пейзажные мотивы превосходны, приобрели существенные эпические качества. Работы Акбулатова вошли в трехязычную версию отдельных, произвольно отобранных рун «Калевалы» (1993 г.). Постоянно ухудшающаяся конъюнктура стала причиной того, что книга была издана на газетной бумаге. Так были «съедены» важные графические, колористические отношения; была окончательно затемнена трудноуловимая авторская эмоциональность. На первый план вышел несколько огрубленный рисунок фигур, лиц, условность типажей, заторможенность состояний и настроений, действий; однообразными показались и колористические, и фактурные решения. Цикл почти не вобрал фантастический, «языческий» план эпоса.

Длительное время работал над образами эпоса другой петрозаводский график, О. Чумак. И ему предстоит преодолеть некоторую условность в трактовке персонажей, наполнить листы действием и пе-

реживанием. Руке Чумака принадлежит портрет Леннрота, мастеровито исполненный в технике ксилографии.

Этот же художник является автором витража «Герои „Калевалы“», находившегося в Дворце культуры «Машиностроитель» (1974, ныне демонтирован). Композиции заполняют два сильно вытянутых по горизонтали окна. Фигуры каждого из восьми героев обрамлены повторяющимся мотивом (ветви рябины); они изображены с пониженной точки зрения и при небольшой высоте витража кажутся крупными. Это впечатление усиливается благодаря широким ритмам «рисунка», скупому выложенному стальной черненой полосой. Не без труда можно прочесть узнаваемые «портретные» характеристики героев, они играют в витраже второстепенную роль. Основная же образная нагрузка ложится на декоративные качества набора из цветного стекла. Техника используется органично, поскольку космогоническая тема в эпосе постоянно «сопровождается» световыми эволюциями. Красные, синие, золотистые, преломляясь и вибрируя в рельефах колотой смальты, создавали в помещении темной «трапезной», как бы выделенной из старого храма (интерьер Э. Андреева, Э. Акулова), мажорный настрой.

Калевальскую тему разрабатывала петрозаводский ювелир Г. Григорьева. Обратившись к материалам археологических раскопок, к средневековым вещам, она в нужной степени осовременила круг тем и выразительных средств. У Григорьевой органичны определенные жесткость форм и тусклый блеск металла, тяжеловесность вещи; ее орнаментальные части решаются по-женски щедро, но с тонким вкусом, вставки из камня монументальны («Марьятта», 1978). В ансамбле «Руна» традиционный резной металл сочетается с накладной филигранью; это выглядит и смело, и декоративно. Эта же тема лирично истолковывается в гарнитурах «Невеста Похьелы». Программность отличает большинство сделанных Григорьевой вещей, в том числе цикл фибул на темы «Калевалы» (1984): и здесь можно видеть, что архаические мотивы пересказаны, развиты вполне современно.

Сложился уже значительный опыт претворения «Калевалы» в сценографии. Поиски новой национальной образности в музыке и хореографии в балете «Сампо» (Русский музыкально-драматический театр, 1959) были лишь частично поддержаны ленинградским художником А. Шелковниковым. Его декорации нередко грандиозны, живопись добротна, красочна. Однако все это как бы «среднетеатральные» решения. Художник не уловил особенности традиционной архитекту-

ры, предметного мира, тонкую контрастность как главную характеристику отношений народной культуры, особенности необычайно выразительных состояний карельской природы.

В 1974 г. «Калевалу» в Финском драматическом театре совместно инсценировали финский режиссер К. Нуотио и карельский художник Л. Ланкинен. Решение пространства мифа решается с ошеломляющей, чтобы не сказать скандальной простотой. Основной элемент оформления – щиты, сшитые из необрезных досок. Эти фактуры и ритмы подчеркнуты вполне реалистическим пейзажным задником. Щиты позволяли быстро трансформировать пространство для динамично протекавших и сменявших друг друга мизансцен. Такое решение намного опередило модный ныне минимализм. Но нужно было определенное усилие, чтобы принять такую сугубую условность.

Декоративное дарование Тамары Юфа раскрылось в эскизах многочисленных костюмов для ансамблей «Кантеле», «Руна» (1968–1971). Почти все они отмечены связью с традиционными решениями, изобретательной декоративностью. Это же можно сказать и об оформлении постановки «Кантелетар» (Финский драматический театр, 1983). Идеи для сценографии художник черпает в домотканых половиках, архитектурных и орнаментальных мотивах Карелии, она откровенно любит тонкую цветовую гамму и линейными фактурами.

В карельской сценографии почетное место занимает работа В. Полякова в Кукольном театре. В этом жанре, который обычно не воспринимают серьезно, художнику удавались программные решения. Для постановки «Песни о Сампо» (1978) художник создает лаконичные и, как это ни удивительно для кукольного театра, монументальные образы героев. Точно вылеплены портреты, можно сказать – характеры персонажей, воссозданы пейзажные мотивы «Калевалы». Все складывается в отчетливый национально-эпический образ, которого не хватало поджанру театрально-декорационного искусства. Развитие этой темы можно найти в другой постановке художника в этом театре – «Северной сказке» (1981).

Внимание к национальным аспектам культуры сохранялось на протяжении позднесоветского периода – даже на уровне начального художественного образования. Известен опыт художественных школ республики, ученики которых по строгим академическим меркам вроде бы не готовы к столь ответственной теме. Рисовали ребята много, удачно, и этот опыт никак нельзя недооценивать. Рисунки уча-

щихся Петрозаводской ДХШ были собраны в альбом «Дети рисуют „Калевалу“» (1978). При всей наивности композиций, несхожести манер непосредственность детского отношения к материалу делает издание цельным и привлекательным.

Обращение учеников к темам эпоса и в сложные для страны 1980–1990-е гг., первые годы третьего тысячелетия было по-прежнему систематическим, добросовестным, предметным, оказывалось плодотворным. Например, выставка на эту тему в музее «Кижы» (2008) собрала множество самых разноплановых экспонатов из Медвежьегорска, Кондопоги, Лахденпохьи, Калевалы и других городов и поселков. Работы выглядят удивительно ровно. Выделяются сложностью образов, сюжетов, своей органичностью графические портреты Рыбникова, Гильфердинга, Рябинина, исполненные учениками Петрозаводского Дома творчества детей и юношества – соответственно М. Батаевой, К. Ястремской, А. Глазуновым. В листах «Мужики собираются убить быка», «Битва шуки с орлом» определилось дарование А. Дудина из Петрозаводской ДХШ. Хорош своей тонкой декоративностью «портрет» Айно работы А. Папилиной. Славные типажи и выразительные костюмы нашли для героев эпоса – кукол ученики Лицея № 1. Новаторски выглядят сама идея археологических реконструкций, в частности, оружия, исполненных студийцами Дома творчества под руководством С. и А. Жульниковых, а также клуба любителей военной истории «Стягь». В постмодернистское время такая приверженность преподавателей и детей структурообразующим основам культуры выглядит единственно правильной.

Эпос в том виде, в каком скомпонован Леннротом, представляет дополнительную трудность для дизайнера: последовательное решение макета до сих пор не удалось практически никому. Возможно, это одна из причин, почему на Западе иллюстрирование нередко носит условно-геометрический (Хельсинки, 1999), схематичный (Росток, 1968; Прага, 1979), абстрактный (Варшава, 1974) характер; лишь отдельные удачи можно наблюдать в таллиннском издании 1992 г. В киевском издании 1995 г. неуверенно размещены созданные в 1930-х гг. вяловатые плоскостно-орнаментальные композиции Отто Иосифа Аланена. Случается и так, что издатели снабжают текст фоторепродукциями краеведческого характера (Будапешт, 1980).

К. Гуйтула из Тампере издал (Петрозаводск, 2004) «Калевалу», не разделенную на руны, иллюстрированную щедро, изобретательно, в едва ли не журнальной, черно-белой, богатой по фактуре манере. Ре-

шение лихое, рискованное даже для опытного художника, но вряд ли оправданное: текстовые фрагменты смотрятся как второстепенная часть книги, дополнение к сценкам в стиле комиксов, построенным в разнообразных, порой очень острых ракурсах. Развороты получились дробными, композиции буквально сыплются, форматки – в том числе и с текстами – режут фигуры. Есть и приемы, штампы из графики для периодической печати, и красоты.

В 1990-е и 2000-е гг. не прерывалась работа над образами эпоса и других художников Карелии, сохранявших верность теме. Цикл самостоятельных, интересных листов для будущего детского издания создал В. Лукконен, в графике которого прослеживаются черты национальной самобытности. А. Максимов (как и В. Фомин) пишет серию холстов, так или иначе соприкасающихся с темой эпоса. Он же иллюстрировал переложение эпоса для детей (Петрозаводск – Юминкеко, 2004). Это довольно большая серия из черно-белых полосных рисунков и элементов оформления. Максимов обратился к стилизации в духе модерна, который, если ориентироваться на блестящих мастеров Серебряного века, предполагает фундаментальную выучку, глубокое понимание природы литературного первоисточника, тонкость в деталях. Можно заметить, что некие черты модерна прослеживаются и у Галлен-Каллела, но они не более чем отсвет, лежащий на самостоятельном образ. Такой самостоятельности видения у Максимова нет.

Подчеркнем еще раз, что именно эпос – а не иллюстратор – ставит задачи для издания. Десятки мажорных, часто однообразных, иногда произвольных по цветовым отношениям композиций В. Фомина исполнены в измельченной и декоративной манере, напоминающей лоскутное одеяло. Как правило, они решены абсолютно плоско, но вдруг появляются элементы ракурса, перспективы, что (а равно разноразмерность в форматах) никак не способствует целостности изобразительного ряда. Впрочем, назвать его изобразительным трудно, поскольку геометрические «элементы» с трудом складываются в фигуры, сцены, детали пейзажа и быта, фантазийные «образования» не прочтываются; момент гадательности возрастает сверх меры. Здесь нет никаких отношений героев, портретности, психологичности, настроения. Композиции окружает обширный черный тон, должный, видимо, как-то выровнять их звучание, объединить все в книгу. Последнего не происходит, и тем более, что в качестве заставки используются мелкие фрагменты полосных рисунков, они превращаются в ребусы.

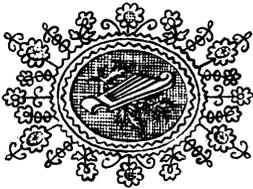
В качестве графика выглядит совершенно самостоятельным Б. Лундстрем (Хельсинки, 1988). В рисунках есть масштаб, развернутая пространственность, вневременность, характерная для эпоса. Для каждого из героев Лундстрем находит свои выразительные, порой острые характеристики. Очень своеобразен Вяйнямейнен, внешне малопривлекательный, лысый и седобородый, грузный, в обширном черном одеянии, порой уходящий головой в облака, ему, как и остальным героям, свойственны портретные черты скорее шведского типа. Трактует их художник, не сбиваясь в красоту, жестковато, но удерживаясь от «полной» натуралистичности. При этом образы не лишены психологизма. Превосходен по точности, фактурам, монументален разворот «Лемминкяйнен и Большой змей». В сюжетах с этим героем график достигает высокого трагизма, тонкой, вполне книжной декоративности и не лишенной современных звучаний фантазийности. Последнее можно сказать и о сюжетах, связанных с Илмариненом. Интересен сам герой, до иллюзорности уверенно нарисовано Сампо, превосходно сочинен железный орел. Образ Айно самостоятелен, конкретен, не вырывается из общего эмоционального строя. Художник – незаурядный пейзажист, планы проработаны тщательно, их состояние и настроение находятся в русле сюжета. Много и других удачных композиций. Рисунок уверенный, колористика на удивление тонкая, энергичная, вся манера лишена той приблизительности, которая уже давно, увы, отличает большинство западных рисовальщиков.

К недостаткам цикла можно отнести встречающуюся путаницу в чередовании, группировке сюжетов, некоторый пластический и композиционный разноречивый (разность приемов, многократно «предстояний» героев, порой не хватает массовых сцен, динамики); иногда перечислительные или натуралистические моменты занимают в рисунках несколько больше места, чем этого бы хотелось.

Объем статьи ограничивает возможности анализировать циклы более подробно, вещи салонные или произведения авторов, оказавшихся под влиянием постмодернизма, – а он, позиционирующий себя вне традиции, и не рассчитан на анализ. Следует признать, что под внешне национальным влиянием современного искусства внимание к предметному раскрытию темы ослабло. Но с подъемом России должны усилиться региональные культуры, а это должно побудить мастеров искусств обращаться к неким корневым ценностям, духовным структурам, проявившим устойчивость.

Литература

Плотников 1980 — Плотников В. И. Постижение «Калевалы» (на финском языке) // Punalippu. 1980. N 2. С. 87–97.



И. А. Пронина
Москва

Юлия Капитанова (Арапова)
и ее неизвестная «Калевала»

В советское время «Калевала» впервые была издана в 1933 г. на русском языке в лучшем тогда издательстве «Academia» [Калевала 1933]. Высокая книгоиздательская культура всех книг «Academia» призвана была соответствовать уровню публикуемых текстов и научных комментариев к ним. Особые требования предъявлялись и к художественному оформлению книг.

Заказ на иллюстрирование «Калевалы» был сделан Павлу Николаевичу Филонову (1883–1941). Ленинградский художник был многим известен своим в высшей степени самобытным «аналитическим» искусством, чутким иллюстратором еще дореволюционного сборника стихов В. Хлебникова, мастером, в 1920-е гг. собравшим вокруг себя серьезную художественную молодежь, и при всем этом человеком, стойко терпящим творческие притеснения от лиц, руководящих искусством. В ответе издательству Филонов, годами не имевший заработков, но верный своим принципам, просил считать этот заказ порученным не только ему, но и всему его коллективу¹ [Филонов 2001: 121, 501].

¹ Это редкий пример поведения, прямо противоположный существующей тогда практике получения заказа под художника-руководителя, выполняемого целой бригадой. Самый известный пример такой работы в 1924 г. над крупномасштабной картиной «Торжественное заседание II Конгресса III Коминтерна» Бродского, среди авторов которой исполнители, как правило, не указываются.