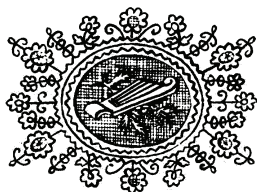


Литература

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 известен пример такой работы в 1924 г. над крупномасштабной картиной «Торжественное заседание II Конгресса III Коминтерна» Бродского, среди авторов которой исполнители, как правило, не указываются.

Так «Калевала», плод многовекового *коллективного* народного творчества, собранная и обработанная стараниями энтузиаста Э. Леннрота, в издании 1933 г. предстала как творческий «складень», как плод *коллективного* творческого переложения древних карело-финских рун на язык изобразительного искусства первой трети XX в. Предложенный Филоновым подход к иллюстрированию эпоса оказался созвучен традиции рунического пения, многослойной основе его языка, конгениален творческому стержню «Калевалы».

Уникальный результат коллективного «прочтения» художниками «Калевалы» был буквально выстрадан его создателями. Отголоски настоящей борьбы за воплощение коллективного авторского замысла проступают в строках письма Филонова в ленинградское отделение «Academia», защищавшего отведенные четыре форзаца. «Уже более года прошло, как эти форзацы были всесторонне обсуждены и приняты, ...мы имеем за них благодарность и для них сделаны клише, которые долго выверялись и прорабатывались, ...изъятие этих ценнейших по своим художественным качествам и тематике рисунков вызывает недоумение» [Филонов 2006: 189].

Изданная книга не отражает до конца сложного процесса коллективного труда по созданию иллюстраций и освоению текста «Калевалы». Многое в ходе затянувшейся тогда работы переделывалось, иногда — по указаниям Филонова, а что-то приходилось менять по рекомендациям издательства.

И потому пополнение набора известных иллюстраций к «Калевале» неизданными эскизами к ней способствует как большему пониманию творческой концепции филоновцев, реализованной в издании 1933 г., так и удовлетворению всевозрастающего общего интереса к творчеству Филонова и художников аналитического направления. Филоновский метод не нашел должного понимания в те годы, но сейчас изучается все более внимательно².

В изданной книге нет имени Юлии Капитановой, также посещавшей школу Филонова. Долгие годы забвения и непонимания художницы среди коллектива МАИ [Кетлинская 2008: 272], казалось, уже навсегда затушевывали участие Юлии Капитановой в «Калевале»: «Капитанова взяла на себя некоторую часть работы по ил-

² Список публикаций об иллюстрациях «Калевалы» довольно обширен [Указатель 1993: 75–79], дополнить его может и [Филонов 2006], где многие архивные материалы художника опубликованы впервые.

люстрированию. Но не представила ничего» [Глебова 1995: 49]. Опровергают многие неточности поздних мемуаров опубликованные дневники П. Н. Филонова — в них имя Капитановой встречается неоднократно [Филонов 2001: 650], и среди работавших над иллюстрациями тоже. Восстанавливает историческую реалию запись от 13 января 1932 г.: «Товарищи приносили свои работы к „Калевале“... Капитанова принесла очень крепкую иллюстрацию» [Филонов 2001: 126].

Итак, рисунки к «Калевале», выполненные Капитановой, действительно были, и они сохранились. В 1975 г. по завещанию художницы их передали в дар Третьяковской галерее, и они уже опубликованы в каталоге графического собрания музея [ГТГ 2007]. Однако эскиз страничной иллюстрации и две заставки нигде не репродуцированы, и потому до сих пор они «выпадают» из истории изобразительного толкования рун филоновцами.

Композиция Капитановой сделана пером по карандашному рисунку на серой бумаге из блокнота и представляет собой проработанный и вполне законченный эскиз (ил. 1). Рисунок повествует о жизни Куллерво в трех сюжетах, составляющих единое изобразительное пространство. В левой части раскрыты два эпизода из жизни Куллерво, соответствующие содержанию 32–33 рун, когда пастух Куллерво приводит в стаде коров медведей и волков и так мстит хозяйке за унижение и за порчу ножа, утрату «родового железа».

Второй сюжет левой части более сложен для расшифровки. Вверху художница, изобразив увешанную разнообразными дарами, кольцами, украшениями из цепей и татуированную символическими знаками гигантских размеров кисть руки, символично представила руку Рока, перст Судьбы. Возможно двойное прочтение символики сюжета.

В первом случае перед нами иллюстрирование строк «Калевалы» о предопределенности участи Куллерво известными знаками судьбы, Роком, и тогда одичавшая, почти бесполоя фигура, принимающая дар, — это образ Куллерво и не более того; или же если мы подхватываем брошенный художницей намек на то, что рядом с изображением Рока есть образ одичавшей в лесу сестры Куллерво, принявшей предложенное ей искушение, то тогда схожесть ее облика с обликом Куллерво в образе пастуха есть указание на их родство, превратившее их соединение в греховную связь.



Арапова Ю. Г. **Кулерво на охоте.** 1932. Бумага, тушь, перо.
21,5 x 16,2 изображение очерчено. ГТГ РС-4140

Вторая версия истолкования замысла Капитановой представляется более убедительной. Сюжет об унижении Куллерво своей сестры поддержан разнообразными художественными средствами. Этот проступок в «Калевале» составляет основной личный грех бедного «юноши в синих чулочках» и «проступает», «выпирает» из его прошлого, из-за спины его в образе «Куллерво-воина». Поворот его фигуры, занимающей всю правую часть композиции, характерен для позы стрелка, что довольно прозрачно маркирует сюжет «Куллерво-воин идет на Унтамо». В рисунке Капитановой фигура одичавшего в лесу, растрепанного человекоподобного существа превращена в двойника Куллерво, его «эго», неотделимую часть фигуры-воина. В центре рисунка две эти фигуры не разделены, абрис каждой фигуры не выявлен, линии соприкосновения двух спин запутаны, переплетены, и одно, почти потерявшее человеческий облик бесполое существо, двойник, проступает сзади другого, повернувшегося спиной. В истории Куллерво от Капитановой завязка драмы предопределена в путаной темноте центра рисунка, в ней уже перевиты начала и концы собственного страдания героя и того несчастья, что принес в мир он сам, и все призывает его к искупительной жертве и к схватке с Унтамо.

В эскизе намечено и изображение символа искушения, символа злого сердца-«змеи», обвивающей сцену «Куллерво-пастух», и есть порванные сети, веревки, опутывающие всех персонажей метафорически в единый клубок сложных отношений. Самыми разнообразными изобразительными средствами передает художница свое понимание истории Куллерво. Повышенное напряжение создают и световые контрасты, темного «шевелившегося» пятна в центре, состоящего из линий и штрихов, и светлых пространственных цезур, что вносит в композицию дополнительные паузы, смысловые и временные сопряжения.

Вся композиция предельно сжимает на незначительном поле листа время эпоса, зрительно концентрирует повествование о драматических событиях жизни героя эпоса до крайней экспрессии образа. Отметим, что при этом автор избегает изображения кульминационной сцены трагедии — смерти несчастного юноши от своего меча.

Сложный образ, созданный Капитановой, драматургически довольно тонко разработан, и он подводит читателя к восприятию заключительных строф 36 руны, имеющих назидательную нагрузку на-

родной мудрости, как концовки, снимающей все напряжение страшного финала:

Не давай, народ грядущий,
Ты детей на воспитанье
Людям глупым, безрассудным,
Не давай чужим в качалку.
Если дурно нянчат деток
И качают безрассудно,
То дитя не выйдет умным,
Не получит смысла мужа,
Как состарится с годами
И окрепнет мощным телом.
[Калевала 1933: 217]

Эскизное решение композиции Капитановой темы Куллерво, при заведомо меньшей степени проработанности всех элементов изображения, отличается от иллюстраций в книге других авторов³ приверженностью к более экспрессивному характеру художественного образа и меньшей этнографичностью. Даже выполненные Капитановой концовки выдают отсутствие интереса к бытовой достоверности деталей (ил. 2, 3). Символистский склад образного мышления делал ее более, чем других мастеров-филоновцев, восприимчивой к психологии и драматургии образов «Калевалы», к созданным ранее в стиле «северного символизма» финским художником Аксели Галлен-Каллела произведениям на темы эпоса. Ее образ «Куллерво-пастух» близок галленовскому образу с всклокоченными волосами из «Проклятия Куллерво», а в ее «Куллерво-воине» почти зеркально повторена композиция ноги из стенописи Галлена «Куллерво в походе». Заметим, что с работами Галлена все филоновцы успели познакомиться перед началом работы⁴. Одним из источников могла быть и небольшая монография о Галлене [Левинсон 1908], обложка которой оформлена именно такой тканью. Вероятно, фризовая роспись Галлена с использованием национального орнамента и допол-

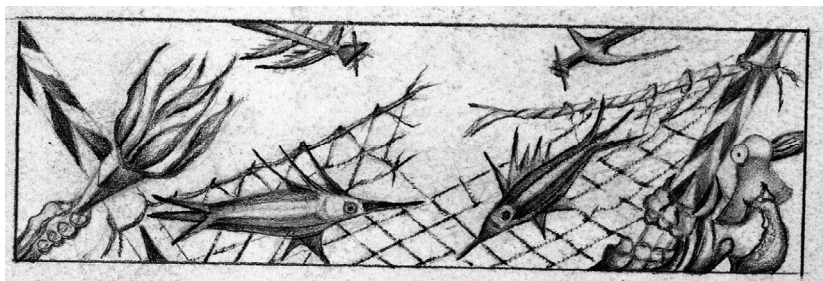
³ Отмечаем лишь главное стилистическое отличие работы Капитановой от изданных в книге заставок и графических произведений к 31–36 рунам, поскольку их характерные особенности не раз отмечались, проанализированы в ст. Е. Г. Сойни в настоящем сборнике.

⁴ Филонов написал о своих источниках лишь мимоходом: «т. Бабкин прислал мне на просмотр кое-какие иллюстрации к „Калевале“ и рисунки финских тканей» [Филонов 2001: 122].

ненная элементами финского традиционного пейзажа и была переосмыслена при оформлении книги элементами национальной культуры.



Арапова Ю. Г. **Осень**. 1932. Иллюстрации к карело-финскому народному эпосу «Калевала». Бумага, графитный карандаш. 9,5 x 14,1 изображение очерчено. ГТГ РС-4138



Арапова Ю. Г. **Сети**. 1932. Заставка. Иллюстрации к карело-финскому народному эпосу «Калевала». Бумага, графитный карандаш. 8,4 x 13,3 изображение очерчено. ГТГ РС-4139

Интересно, что на верхнем поле листа из ГТГ есть беглая поясняющая надпись карандашом: «Вот черновик моего Куллерво, всех ушибла». В откровенной записи Капитанова, не лукавя, признается о духе состязательности в процессе этой коллективной работы.

Почему же успех и похвала мастера были так важны для творческого честолюбия художницы, становится понятно только из всей предыстории отношений к ней других учеников Филонова.

Вспомним, что иллюстрации Капитановой не были отклонены Филоновым, но из-за «странного ее поведения на собраниях, он решил не иметь с нею никаких отношений в дальнейшем» [Филонов 2001: 126].

Во время работы над «Калевалой» в январе 1932 г. произошел второй конфликт с участием Капитановой⁵. О художнице опубликовано совсем немного. Арапова Юлия Григорьевна, урожденная Капитанова (1889–1976), известна ныне как ученица школы Филонова. При составлении биографии художницы [ГТГ 2009] по сохранившимся материалам ее архива мне яснее стал психологический портрет автора показанных рисунков, помогающий уточнить причины отклонения ее работ.

Знакомство с судьбой художницы, оставившей не очень значительное творческое наследие, неожиданно привело к открытию малоизвестных эпизодов жизни последнего дореволюционного поколения художников⁶.

Детские воспоминания художницы имеют пропуски, и трудно пока выстроить ясную картину ее юности. Вот некоторые фактические данные. Из сохранившегося письма сестре следует, что Юлия Григорьевна около года жила в Нью-Йорке в 1913 г. [Арапова ф. 146]. Осенью по возвращении в Россию, познакомившись в доме у друзей с художником Анатолием Афанасьевичем Араповым, она вскоре обвенчалась с ним.

С тех пор все «символистское» окружение ее супруга стало и ее кругом общения, в который в разные годы входили «голуборозовцы» Феофилактов, Сапунов, Крымов, Кузнецов, Судейкин, Кузьмин, Сомов, художники и поэты других эстетических взглядов, Волошин, Кончаловский, Головин, гости балов у Е. П. Рябушинской-Носовой и А. Н. Толстого. Под руководством мужа Капитанова сразу стала заниматься искусством. Позже она принимала участие в ряде работ Арапова для театра.

Она была адресатом футуриста, но не стала амазонкой русского авангарда, оставшись верной музой символиста.

⁵ Первый привел к расколу коллектива МАИ в 1930 г.

⁶ В феврале 1914 г. Юлия Григорьевна весь вечер танцевала с приехавшим в Россию Томаззо Маринетти, отцом европейского футуризма. Интересно, что после бала он прислал своей даме наложенным платежом тяжелый ящик футуристической литературы и изящный автограф на память. Для Араповой это краткое общение с Маринетти – лишь красивый эпизод ее долгой жизни [Пронина 2009*].

Потом была война и труд сестры милосердия, революция, скитания по революционному югу России, знакомство в Баку с Городецким и Хлебниковым, работа в окнах КАВРОСТА, учеба у Кончаловского и Осмеркина.

Прожив такую богатую художественными событиями жизнь, Арапова пришла к Филонову в конце 1926 г., работала под девичьей фамилией, выступая под творческим псевдонимом «Юлиан Кольцов», и, вероятно, не все были посвящены в то, что она являлась супругой известного в те годы художника кино и театра. Почти ровесница Павла Николаевича, она была сильной и свободно мыслящей личностью. Арапова встречала в своей жизни разные типы дарований и потому, наверно, как ни один другой из посещавших Филонова учеников, отчетливо понимала огромную дистанцию между мастерами аналитического искусства и самим Мастером. Очень многое выделяло ее среди мастеров филоновской школы, и идейные претензии к ней со стороны коллектива МАИ действительно послужили детонатором серьезного конфликта. С сюжета о расколе и о Капитановой, как известно, и начинается сохранившаяся часть дневника Филонова. К протокольным материалам об истории коллектива МАИ может быть добавлен художественный отклик на произошедшие события самой Капитановой — ее эмоциональный автопортрет с названием «Слезы», датированный 23 августа 1930 г. [ГТГ 2007].

Рисунки к «Калевале» Капитановой высветили дневниковые записи Филонова о часто происходивших в его коллективе обсуждениях творческих работ новыми красками. Они могли быть использованы и в качестве иллюстраций к педагогической доктрине Филонова. Не так много сохранилось таких ярких и наглядных примеров, позволяющих действительно понять педагогический метод Филонова и способ обучения учеников в процессе работы над произведением, как один фрагмент на обороте эскиза Капитановой.

На этой стороне листа, испещренного набросками и обрывочными записями, стилистически выделяются небольшие изображения двух голов и собаки. Рядом с ними есть охраняющая Араповой надпись: «Это Филонов показал превращения образа в маску». Это редкий образец «учительского» рисования Филонова.

Почему все же Филонов, несмотря на разногласие, возникшее в обществе МАИ, позволил Капитановой продолжать работать в его

группе в первый конфликт в 1930 г. и запретил в 1932? Вопрос этот волнует многих исследователей, и ответа пока нет.

Конечно, Капитанова, будучи современницей русских авангардистов и не разделяя их формы протеста против конформизма обывательского сознания, все же в те годы сохраняла независимое от конъюнктуры сознание, и Филонов, очевидно, не мог не понимать этого.

После конфликта во время работы над «Калевалой» ее имя не исчезает из дневника учителя, да и Филонов не ушел из ее жизни. Пережив творческое расхождение, их человеческое общение продолжилось, и последнее упоминание относится к 18 марта 1933 г. Тогда Капитанова передает Филонову по телефону предложение Лобанова о написании его биографии⁷ [Филонов 2001: 194].

Возможно, «отлучение» Капитановой от работы в коллективе «калевальцев» было сознательно сделано Филоновым для сохранения жизни всех своих учеников и жизни слишком неосторожной на язык Капитановой в их числе⁸. Осенью 1932 г. уже начались вызовы в ГПУ, аресты и потери.

Нарушая хронологию, отмечу, что много позже, уже будучи человеком, хорошо знающим тяжесть расплат за инакомыслие, ей хватало внутренней смелости (или отчаяния и безрассудства) писать стихи (подстатейные) о «Гибели царской семьи», где прямо были указаны имена исполнителей и инициаторов, и Филонов, наверное, не напрасно был так осторожен с ней.

Часто вспоминая учителя, Капитанова придумала сложный композиционный сюжет его портрета⁹. Не знаю, был ли он написан и где он может находиться ныне, но его замысел был так же близок тем символистски-мистическим композициям в стиле северного экспрессионизма, которые часто писала Капитанова. В Третьяковской галерее хранится несколько таких холстов: «Реквием» 1930-е, «Поэма экстаза. По мотивам музыки А. Н. Скрябина» 1960-е.

⁷ В записях художницы есть указание на приглашение стенографистки в мастерскую Филонова. Это очень неожиданное признание. Оно, вероятно, может подтвердить то, что в архиве Филонова часть текстов известна только в машинописных вариантах.

⁸ Дело дошло якобы до доноса Вахрамеева на Капитанову и вызовов ее в ГПУ [Филонов 2006: 168–169]. Уточнить эти свидетельства в дневнике Филонова сложно.

⁹ Пространное описание сюжета задуманного портрета при публикации было интерпретировано как воспоминание [Капитанова 2008: 361–362].

Обладая сложным характером и одновременно удивительным даром служения искусству, от природы присущим этой неординарной женщине, она и далее осталась небезучастной к судьбе Филонова. Любопытно свидетельствует об этом в письме к Араповым обращение одного из их друзей в середине 1940-х гг.: «Дорогие Анатолий Ботичелльевич и Юлия Филоновна».

Таковы основные контуры творческого портрета одного из авторов «забытой» иллюстрации к «Калевале».

В заключение заметим, что благодаря именно филоновской «Калевале» Петрозаводский музей собрал интересную коллекцию произведений мастеров аналитического искусства М. Цыбасова, Т. Глебовой, А. Порет и ныне сохраняет положение одного из центров изучения этого направления.

Литература

- Арапова ф. 146 — Арапова Ю. Г. ОР ГТГ ф. 146 личный фонд.
- Глебова 1995 — Глебова Т. Н. Воспоминания о П. Н. Филонове // Я буду расписывать райские чертоги. Т. Н. Глебова. 1900—1985. Каталог. Статьи. Воспоминания. Автор и сост. Л. Н. Вострецова. СПб.: Музеум, 1995.
- ГТГ 2007 — Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания рисунка XX века. Книга 1. М., 2007.
- ГТГ 2009 — Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания живописи 1 половины XX века. Книга 1. А—И. М., 2009 (в печати).
- Калевала 1933 — Калевала: Фин. нар. эпос / Пер. Л. П. Бельского; под ред. Д. В. Бубриха; предисл. И. И. Майского; вступ. ст. Д. В. Бубриха; ил. мастеров школы П. Н. Филонова. М.; Л.: Academia, 1933.
- Капитанова 2008 — Капитанова Ю. Г. (Арапова). Портрет художника Филонова. Филонов 1941 год осень // Павел Филонов: реальность и мифы / Сост., вступ. ст. и коммент. Л. Л. Правовой. М., 2008. С. 361—362.
- Кетлинская 2008 — Кетлинская В. К. Вот что это такое! // Павел Филонов: реальность и мифы / Сост., вступ. ст. и коммент. Л. Л. Правовой. М., 2008. С. 267—275.
- Левинсон 1908 — Левинсон А. Аксель Галлен. СПб.: Профили, 1908.
- Пронина 2009* — Пронина И. А. Адресат Маринетти — Юлия Арапова // XL Випперовские чтения. Футуризм. К 100-летию художественного движения. Материалы междунар. конф. ГМИИ. М., 2009 (в печати).
- Филонов 2001 — Филонов П. Дневники. СПб.: Азбука, 2001.
- Филонов 2006 — Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2 томах. Том II. Науч. ред. тома Пронина И. А., Сарабянов А. Д. М.: Агей Томеш, 2006.