

УДК 7.036, 76
ББК 85. 103(2), 85.15
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-1-320-393

Александра Струкова

«Калевала» школы Филонова: анатомия книги

Статья является первым развернутым исследованием, посвященным уникальному проекту издательства *Academia* — публикации эпоса «Калевала», оформленного коллективом «Мастеров аналитического искусства» (МАИ) под руководством Павла Филонова. В работе, длившейся более двух лет, принимали участие не только тринадцать учеников Школы Филонова, чьи фамилии перечислены в начале издания. Их деятельность должна была остаться анонимной и утвердить не индивидуальные таланты участников проекта, но верность избранного метода. По замыслу редактора «Калевалы», следуя установкам коллектива МАИ, любой старательный ученик мог стать мастером и создать произведение высокого художественного уровня. Поэтика издания, изобразительные источники работы над темой, художественные средства, которыми Филонов добивался единства книги, драматическая история ее создания оказываются в центре внимания автора. Результатом атрибуционной работы стало приложение, где со ссылкой на источники названы все элементы оформления эпоса «Калевала» и их авторы.

Статью сопровождает публикация «Письма товарищу по искусству» П. Н. Филонова как пример рекомендаций учителя — ученику.

Ключевые слова:

«Калевала», *Academia*, Павел Филонов, Мастера аналитического искусства, советско-финские культурные связи.

Инициатором издания «Калевалы» в начале 1930-х годов стал дипломат, историк и публицист, полномочный представитель СССР в Финляндии Иван Майский¹. Выход книги был приурочен к торжествам, посвященным столетию первой публикации эпоса. Профессора Хельсинкского университета Иосиф Миккола и Вильо Мансикка оказывали содействие советами и указаниями при подборе материалов. Появление издания стало одним из главных событий культурного сотрудничества двух стран, которое активизировалось после создания в Финляндии Общества сближения с СССР в 1932 году².

Эпопея, связанная с иллюстрированием и подготовкой «Калевалы», подробно изложена в дневнике Павла Филонова. Издательство *Academia*, принципы которого характеризовали как «систему Станиславского в книжном деле» [53, с. 500], придиричливо подходило к выбору художников, исходя из их личных склонностей, возможностей и своего рода специализации. Вероятно, Филонов попал в поле зрения редакции как своеобразный интерпретатор темы язычества в иллюстрациях к книге Велимира Хлебникова «Изборник стихов с послесловием речаря. 1907–1914 гг.» (Санкт-Петербург, 1914)³.

23 или 25 ноября 1931 года к Филонову впервые обратились с просьбой о работе над «Калевалой». Несколько дней спустя он записал: «Я отказался, но мы договорились, что эту работу сделают Мастера

1 Иван Михайлович Майский (Ляховецкий) — советский дипломат, полпред СССР в Финляндии (1929–1932), Посол СССР в Великобритании (1932–1943). Уже после перевода на новую должность он принимал участие в обсуждении оформления «Калевалы» коллективом МАИ в издательстве *Academia*, писал членам коллектива письма, с ним согласовывали рисунки для издания. В своей книге «Воспоминания советского дипломата, 1925–1945» [37] о «Калевале» он не упоминает.

2 За этим в 1934 году последовала организация масштабных выставок советской графики в Хельсинки и финского искусства в ГМИИ в Москве.

3 Также очень архаичный и эпический облик имеет персонаж рисунка в книге Павла Филонова «Пропевень о проросли мировой» — охотник в окружении собак [54, вклейка между с. 8 и 9].

аналитического искусства — мои ученики под моею редакцией» [53, с. 121]. Филонов щедро тратил время и силы на занятия со своими последователями, считал распространение доктрины аналитического искусства своей священной обязанностью и воспринял заказ на иллюстрирование эпоса как миссию, в чем убедил учеников.

Издательство *Academia* пошло на заключение договора с многочисленными художниками — оформителями книги, хотя это было менее выгодно с экономической точки зрения, чем сотрудничество с одним автором. Такая коллективная работа осталась исключительным случаем в практике издательства. На уникальность книги также указывал и ее формат, более крупный, чем стандарт, принятый для большей части продукции *Academia*. Планировалось выпустить том на экспорт по заказу финской стороны. Выход на международный уровень вдохновлял коллектив МАИ: после первого собрания, посвященного этой работе, Юлия Капитанова сказала: «Эта книга разойдется по всей Европе...»⁴

Коллектив «Мастеров аналитического искусства», существовавший с 1925 года, официально зарегистрированный в 1927-м, пережил раскол незадолго до получения предложения издательства. В выполнении заказа участвовали ученики, оставшиеся с мастером. Между Татьяной Глебовой, Алисой Порет, Еленой Борцовой, Константином Вахрамеевым, Михаилом Цыбасовым, Юлией Араповой (Капитановой), Павлом Зальцманом, Софьей Закликовской, Любовью Тагриной, Ниной Соболевой, Ниной Ивановой, Михаилом Макаровым, Яном Лукстынем, Владимиром Мешковым была распределена работа над 11 иллюстрациями и 32 заставками. В резерве осталось еще 20 заставок, заказанных издательством. Суперобложку предполагалось выполнить коллективно.

Павел Филонов как художественный руководитель издания (редактор, как он себя назвал) имел определенное представление об образительном решении книги. Он понимал, что сама тема не может разрабатываться вне круга ассоциаций, зрительных образов, связанных с Финляндией и Русским Севером. Письменно он это не формулировал, но однажды был вынужден объясниться. Протестуя против искажения

4 Дневник жены Филонова Екатерины Серебряковой [53, с. 502].

подготовленного к печати переплета, он писал в издательство *Academia*: «Мы обращаем Ваше внимание на то, что неправильно подобранные цвета и силовые отношения цветов превращают переплет в какую-то вычурную азиатчину, как дамаская сталь, а в «Калевале» мы имеем дело с северо-западом Европы в сложнейших национальных взаимовлияниях, на что и рассчитан наш рисунок переплета» [53, с. 215–216]. Неизвестно, обсуждал ли он эти нюансы с членами коллектива МАИ, но, следуя своему вкусу и внутреннему пониманию, очевидно, давал указания в каждом конкретном случае и направлял их работу, соединяя все части в целое.

Филонова вдохновляла идея целостности истории человечества — близости архаики к повседневности. «Живой мифологизм мышления» [27, с. 122] позволял ему воскрешать архаические пласты в самых разных, в том числе современных, сюжетах, и наоборот, — оживлять и делать убедительными архетипические мотивы. Филонов часто мыслил оппозициями, но стремился к обретению единства и на уровне миропонимания, и при изображении материи на своих холстах и рисунках⁵. Он ставил задачей обнаружить перед зрителем сложность и общность природного мира, частью которого является человек. Из «Декларации мирового расцвета»:

Я называю свой принцип натуралистическим за его чисто научный метод мыслить об объекте, адекватно исчерпывающе провидеть, интуировать до под-и-сверх сознательных учетов все его предикаты, выявлять объект в разрешении адекватно восприятию. Он вводит в действие все предикаты объекта и сферы: бытие, пульсацию и ее сферу, биодинамику, интеллект, эманации, включения, генезисы, процессы в цвете и форме, — короче, жизнь целиком⁶.

Эта полнота выражения всего и называлась Филоновым аналитическим видением, которое следовало воплотить средствами аналитического искусства с помощью предельного напряжения мысли и воли. Усложненность его теории не позволяет определенно назвать задачу,

5 «Филоновская методика творчества, несмотря на колоссальное значение атомарных структур, на которое опирается его художественное мышление, работает на соединение, собиране целостной формы из ее мельчайших первоэлементов, а не на разьединение, расщепление, расчленение формы, как у большинства его современников» [27, с. 136].

6 Филонов П. Н. Декларация мирового расцвета [52, с. 42].

которую Филонов ставил перед учениками, но общее направление его рассуждений ведет к мысли о стремлении показать финский эпос в совокупности представлений художников об истории, географии, этнографии Финляндии, которая под воздействием своего рода игры в ассоциации большого коллектива авторов превращалась в рассказ о воображаемой стране Севера.

Отдельные элементы оформления «Калевалы» были включены в каталоги выставок [58, с. 24–25; 59, с. 30–31; 55, с. 98–99, 108–111; 57, с. 135; 63, с. 48–66]. Помимо этого, существует целый ряд документов, где сделана попытка установить авторство всех иллюстраций, заставок, а иногда и концовок этого издания. Важнейшими среди них являются свидетельства самих участников работы — Алисы Порет [23, л. 1–3] и Татьяны Глебовой, которые составили полные списки иллюстраторов с указанием страниц книги, причем Глебова подготовила две немного отличающиеся версии [8, л. 1; 42, с. 132]. В Музее истории Санкт-Петербурга хранится альбом с подписанными фотографиями исследователя Школы Филонова П. П. Ефимова, куда включены многие рисунки для «Калевалы». Опубликованы две версии атрибуции всех иллюстраций и заставок [48, с. 85–86; 50, с. 293–294]. На выставке «Школа Филонова» в Русском музее (октябрь 2023 — январь 2024) в мультимедиа формате была представлена еще одна попытка определить степень участия разных авторов в этой работе. В приложении к этой статье предлагается версия, возникшая на основе изучения доступных источников.

В книге были опубликованы фронтиспис, титульный разворот с двумя изображениями, шмуцтитул, одиннадцать иллюстраций и пятьдесят заставок к рунам. Текст «Калевалы» в верхней части каждой страницы (кроме листов с заставками) сопровождался орнаментальными горизонтальными элементами, которые авторы называли строчками. Всего таких строчек насчитывалось двадцать девять, каждая воспроизводилась от двух до одиннадцати раз в разных частях книги, иногда при печати их переворачивали. Предпочтение было отдано беспредметным и орнаментальным композициям, анималистические сцены и прочие сюжетные изображения повторялись гораздо реже. В источниках указано, что большинство строчек было создано Алисой Порет. Возможно, некоторые из них нарисовал Михаил Макаров⁷.

⁷ Например, строчка, которая помещена на с. 10, 36, 63, 91, 118, 144, 170, 205, 234, 262.



1. Коллектив авторов
Суперобложка книги *Калевала*.
Финский народный эпос
М.-Л.: Academia, 1933 [33]

Каждая руна завершалась концовкой. Всего в издании использовали двенадцать концовок, которые повторялись по четыре раза с одним исключением — концовка с беспредметной композицией, предположительно авторства Алисы Порет, была опубликована в книге пять раз, а концовка после второй руны отсутствовала. По воспоминаниям участников работы, пять концовок сделал Михаил Цыбасов.

Об авторстве тех концовок, которые не упоминаются в списках участников работы, можно строить предположения, основываясь на стилистическом сходстве с другими элементами книги или известными произведениями членов МАИ. Весьма вероятно, что Алиса Порет исполнила концовки с условными названиями «Беспредметная композиция» (с. 7, 70, 156, 221, 287), «Человек с вязанкой хвороста» (с. 25, 89, 174, 237), «Геометрический орнамент» (с. 42, 118, 199, 259), Михаил Макаров нарисовал концовки «Плоды и цветы на ветках» (с. 29, 97, 181, 241), «Головы, рыба и меч» (с. 33, 105, 187, 248), «Хитросплетения» (с. 66, 147, 217, 282).

Автором концовки «Пилят и рубят дрова» (с. 49, 124, 203, 264), вероятнее всего, был все тот же Михаил Цыбасов, во всяком случае, очевидно, что она и концовка «Охота на оленя», приписываемая Цыбасову Глебовой и Порет, исполнены одним рисовальщиком⁸. Вполне вероятно, что Филонов, заботясь о единстве художественного решения издания, не стал давать задание большому количеству членов МАИ и ограничился привлечением трех мастеров.

Суперобложка стала плодом совместного творчества. В ней процитированы образы, которые встречаются на страницах книги. Отдельные узнаваемые фигуры и сцены, как в калейдоскопе, выступают то тут, то там из хаоса кристаллических форм, балансирующих на грани беспредметного искусства и условного изображения пейзажных мотивов — синих рек подо льдом, черных скал, деревьев в инее. В сложном колористическом решении суперобложки преобладал красный цвет, как в народном искусстве Карелии, Финляндии и Русского Севера, где красный непременно присутствовал в costume и таких элементах интерьера, как вышитые скатерти, полотенца, коврики, напольные дорожки. (Ил. 1.)

Одиннадцать иллюстраций были более или менее равномерно распределены внутри книжного блока.

Количественно наибольший вклад в работу над изданием внесли Алиса Порет, Михаил Цыбасов, Татьяна Глебова, Елена Борцова⁹.

Явно недооцененным автором является Любовь Тагрина, которой была выполнена значительная часть оформления книги. Предположительно, именно она сделала таинственную заставку к тридцать второй руне, условно названную «Ковер». Об интересе Тагриной к прикладному искусству и созданию ею самого настоящего ковра «Красная армия» писал Филонов [53, с. 222]. В 1937 году Тагрина вместе с Важновой, Борцовой, Ливчак и Соболевой работали в мастерской кооператива по росписи тканей. Она же была автором трех заставок, помещенных в конец книги, одна из которых вольно или невольно вызывает ассоциации с китайской живописью, что остроумно коррелирует с ее вертикальным форматом, близким традиционному свитку. (Ил. 45.) По записям в дневнике учителя заметно, что Тагрина часто вызывала у него раздражение. Закрадывается мысль, что именно своей самостоятельностью. Например, в мае 1937 года Филонов записал о ее пейзаже: «Это работа определено

8 О других концовках М. П. Цыбасова см. Приложение 1.

9 Подробнее см. Приложение 1.



2. Алиса Порет. 1927
Архив М.В. Елагиной, Москва



3. Татьяна Глебова. Конец 1920-х
Частный архив, Москва

не наша; она не плоха, лучше многих других, но для нас она ничто» [53, с. 429]. Возможно, именно поэтому, хотя Тагрина немало сделала для «Калевалы», Филонов не выделял ее среди других мастеров МАИ, как он это делал (исключительно в личном дневнике) по отношению к Порет, Глебовой и Цыбасову.

В издании на обороте титульного листа помещена следующая надпись: «Работа по оформлению книги коллектива мастеров аналитического искусства (школа Филонова) Борцовой¹⁰, Вахрамеева¹¹, Глебовой¹² (ил. 3), Закликовской¹³ (ил. 4), Зальцман[а]¹⁴ (ил. 5), Ивановой¹⁵ (ил. 6), Лесова¹⁶,

10 Борцова Елена Николаевна (1904–?) в 1921–1922 годах в Государственных учебных трудовых мастерских декоративных искусств училась на театрально-декорационном отделении в мастерской В. А. Денисова [6, л. 16]. Окончила живописный факультет ВХУТЕИН–ЛВХТИ, где училась в 1922–1926 годах.

Макарова¹⁷, Мешкова, Порет¹⁸ (ил. 2), Соболевой¹⁹ (ил. 8), Тагриной²⁰ (ил. 7), Цибасова²¹ (ил. 9). Под редакцией П. Н. Филонова» [33, с. VI]. О первоначальном распределении работы между членами МАИ Филонов подробно написал в своем дневнике 7 декабря 1931 года [53, с. 122–123]. К тем, кто в нем участвовал, добавился Ефраим Лесов, ушли из коллектива

- 11 Вахрамеев Константин Васильевич (1889–1934) родился в семье матроса в Ярославле, окончил приходскую школу I ступени, работал наборщиком в Ярославской губернской типографии в течение шести лет, затем — чертежником а штабе XI армии, в Ярославском военном округе, в Ярославской военно-инженерной аттестации (1917–1921, с перерывом), служил в заградительных нарядах продовольственного батальона во время Гражданской войны (1918–1919), учился на живописном факультете Ярославских государственных высших ударных художественных мастерских (1921), в вечерней рисовальной школе, затем в Высших художественно-технических мастерских (бывш. ЦУТР барона Штиглица) (1921–1922), в ВХУТЕИН–ЛВХТИ (1922–1926). Окончил живописный факультет Академии художеств. Работал наборщиком в типографии Академии художеств [12].
- 12 Глебова Татьяна Николаевна (1900–1985) окончила гимназию М. Н. Стоюниной (1918) [7, л. 3]. Занималась живописью в частной студии А. И. Савинова, готовилась к поступлению в ЛВХТИ (Академию художеств), поступать не стала.
- 13 Закликовская Софья Людвиговна (1899–1975) родилась в семье офицера и учительницы, окончила Псковскую женскую гимназию (1917), училась в Псковском художественно-промышленном техникуме (1920–1922), затем в ВХУТЕИН–ЛВХТИ (1922–1926), где окончила живописный факультет [13].
- 14 Зальцман Павел Яковлевич (1912–1985) родился в Кишиневе в семье офицера, провел детство в Одессе. Учился в Ленинграде в 1-й советской школе (1924–1928). Работал практикантом, затем помощником художника на киностудии «Ленфильм» (1931–1932), художник культурфильма «Физика в политехнической школе» (1931), с 1932 года был художником-постановщиком на «Ленфильме», работал над кинокартинами «Личное дело», «Победители ночи», «Анненковщина», «Частный случай», «Лунный камень» и др. Сотрудничал как художник-иллюстратор в журналах «Резец», «Перелом», «Стройка» и др. Был членом декоративной секции ЛОССХ. [14, л. 3–3 об., 5–5 об., 7]. По свидетельству потомков художника, все прочие сведения об учебе, которые даны в его анкетах, являются мистификацией. Он не имел высшего образования, но писал о нем, чтобы иметь возможность преподавать в Алма-Ате.
- 15 Иванова Нина Владимировна (1900–1970-е) происходила из дворянской семьи, окончила шесть классов Шувалово-Озерковской женской гимназии в Петрограде (1918), получила художественную подготовку в городе Красный Холм Тверской губернии (1920), училась в Петрограде в ПГСХУМ–ВХУТЕМАС (Академия художеств) на живописном факультете у В. Е. Савинского (1920), на скульптурном факультете (1923). Академию не окончила [15].
- 16 Лесов Ефраим Залманович (1904–не ранее 1978).
- 17 Макаров Михаил Константинович (1904–вторая половина 1960-х) родился в семье рабочего и крестьянки, обучался в 4-й трудовой школе (не окончил), на вечерних общеобразовательных курсах (окончил в 1924), работал конторщиком, грузчиком, землекопом, учился в Высших художественно-технических мастерских (бывш. ЦУТР барона Штиглица) (1920–1922), ВХУТЕИН–ЛВХТИ (1922–1926), где окончил живописный факультет. До Великой Отечественной войны был мозаичистом, во время войны отозван с фронта для работы в Мозаичной мастерской для строительства Дворца Советов [17]. В 1921–1922 годах в Государственных учебных трудовых мастерских декоративных искусств учился на театрально-декорационном отделении в мастерской В. А. Денисова [6, л. 16].



4. Софья Закликовская
1922. Фотография из личного дела РАХ Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 951. Л. 1



5. Павел Зальцман. 1929
Архив семьи художника



6. Нина Иванова
Конец 1910-х
Фотография из личного дела Научный архив РАХ Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 1055. Л. 1



7. Любовь Тагрин
Начало 1900-х



8. Нина Соболева. 1922
Фотография из личного дела. Научный архив РАХ Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 2524. Л. 4



9. Михаил Цыбасов.
1920-е

Ян Лукстынь²², Юлия Арапова (урожд. Капитанова²³) и Константин Вахрамеев, рисунки которого все же были включены в издание.

Несмотря на то что Филонов, жертвуя своим временем, давал «установку на сделанность» едва ли не всем желающим, в коллективе МАИ, который работал над изданием эпоса, не было случайных людей. Все они так или иначе связаны друг с другом: Борцова, Вахрамеев, Закликовская, Иванова, Соболева учились на живописном факультете в Академии худо-

- 18 Порет Алиса Ивановна (1902–1984) училась в Анненской гимназии (1908–1918), поступила в мастерскую А. Р. Эберлинга на живописный факультет ПГСХУМ. Училась в ПГСХУМ–ЛВХТИ (1920–1925) [18]. Окончила Академию художеств, где также училась у А. И. Савинова, К. С. Петрова-Водкина. Дипломная работа «Четверо за столом».
- 19 Соболева Нина Александровна (1892–1942?) родилась в семье земского врача в селе Орлов Гай Самарской губернии, училась в Саратовской первой женской гимназии (окончила в 1910), работала учительницей рисования в Саратовской 48-й Советской школе I ступени (1919–1920), училась в Саратовских высших художественных мастерских — Саратовском государственном художественном практическом институте (1918–1922) у А. И. Савинова, во ВХУТЕМАС–ЛВХТИ (1922–1926) [20]. Окончила живописный факультет ЛВХТИ в 1926 году. Дипломная картина «Прачка» и эскиз «1925 год. Известия о событиях в Китае получены».
- 20 Тагрина (урожд. Лебедева) Любовь Николаевна (1884–1955) родилась в семье гимназического учителя пения. Окончила Мариинскую женскую гимназию, преподавала там рисование (с 1900). Возможно, училась в Рисовальной школе ОПХ, в частной студии в Париже (1910-е) [43, с. 422]. Биография Тагриной в основном состоит из неподтвержденных данных.
- 21 Цыбасов Михаил Петрович (1904–1967) родился в семье служащего в Великом Устюге, где окончил школу II ступени (1924). Учился рисованию и живописи в студии Пролеткульта (с 1919) у Н. Г. Бекряшева и Е. П. Шильниковского в Великом Устюге, Ленинградском художественно-промышленном техникуме (1924–1927) на театрально-декорационном отделении у М. П. Бобышева и в мастерских рисования и живописи. Участвовал в оформлении постановки «Ревизор» в Ленинградском доме печати (1927). Служил в РККА (1927–1928). После демобилизации в качестве художника работал в Горкоме ИЗО в Ленинграде по договорам в музеях и издательствах. При Обкоме Рабис получил высшую категорию художника-живописца (1930). Работал на киностудиях «Ленфильм» (с 1934), «Белгоскино» (с 1940). *Цыбасов М. П.* Автобиография. 1951 [22, л. 5–6]; *Цыбасов М. П.* Автобиография. 1956 [21, л. 5–6]. Возможно, Цыбасов использовал два варианта написания своей фамилии, либо во второй половине 1930-х — начале 1950-х изменил в ней одну букву, что было частым явлением в стране, где разворачивались репрессии. На афише «Выставки работ мастеров аналитического искусства» в Доме печати в 1927 году его фамилия пишется как Цибасов.
- 22 Лукстынь Ян Карлович (1887–1937) родился в Риге, служил в Красной армии, потерял на фронте правую руку. Учился в Государственных трудовых учебных мастерских декоративных искусств [6, л. 29]. Учился в ПГСХУМ–ЛВХТИ (1922–1925), не окончил, был отчислен по собственному желанию [16]. В 1930-е работал дворником и продолжал заниматься живописью — писал портреты политических деятелей. Репрессирован, расстрелян, реабилитирован посмертно.
- 23 В текстах, посвященных МАИ, в дневнике Филонова она фигурирует под своей девичьей фамилией Капитанова, которую, по-видимому, использовала как артистический псевдоним.

жеств на одном курсе и одновременно окончили институт. Складывается впечатление, что, неудовлетворенные результатом обучения в академии, молодые люди значительной частью курса отправились к Филонову. Зальцман, Цыбасов работали на кинофабрике (правда, Цыбасов был приглашен туда Зальцманом уже после выхода книги) под началом мужа Юлии Араповой Анатолия Афанасьевича Арапова²⁴. Вахрамеев и Борцова были супругами, Глебова и Порет — близкими подругами, Иванова была замужем за А. И. Суворовым, братом скульптора И. И. Суворова, активного члена первого коллектива МАИ, распавшегося в 1930 году.

Важную роль в истории Школы Филонова сыграла Юлия Арапова²⁵: ее поведение стало поводом к расколу внутри коллектива МАИ. Мемуаристы по-разному описывали детали произошедшего, но единодушно указывали на особую роль Араповой²⁶. По версии Татьяны Глебовой, после того, как на Первой общегородской выставке изобразительных искусств в Академии художеств Арапова давала зрителям неправильные пояснения о работах, исполненных согласно аналитическому методу, часть членов коллектива выступила за ее исключение. Филонов был не согласен и предложил разделить на тех, кто за изгнание Араповой

- 24 «Первое мое соприкосновение с работой в советской кинематографии состоялось в 1928 году. На летних каникулах, а затем и во время учебы в школе, мне пришлось около полугода проработать в качестве помощника ученика у художников Егорова и Арапова на картине «Четыреста миллионов» на студии Белгоскино в Ленинграде. Это определило мое дальнейшее стремление в кино. До этого я занимался рисованием и одновременно со школой учился театрально-декоративному делу. С 1930–1931 гг. работа в кинематографии делается для меня основным занятием». Справка о работе в советской кинематографии художника П. Я. Зальцмана [14, л. 15].
- 25 Арапова Юлия Григорьевна (1889–1976). Родилась в семье рабочего и крестьянки. Окончила сельскую школу, сдала экзамены экстерном и получила аттестат мужской гимназии, жила в США (1910–1914), где слушала лекции на историко-филологическом факультете неизвестного университета, считала, что получила высшее образование, но подтвержденные документами, также работала на текстильных фабриках в качестве швеи. Вышла замуж за художника А. А. Арапова в 1914 году. Училась живописи во 2-х ГСХУМ у П. П. Кончаловского (1919) в Москве, в ЛВХТИ у А. И. Савинова (1925–1926) в Ленинграде, там же в ИЖСА ВАХ в качестве вольнослушателя в мастерской А. А. Осмеркина (1935). Знала английский и французский языки [11]. В 1914 году во время визита Маринетти в Москву он общался с Ю. Г. Араповой, был ею увлечен, после возвращения в Италию прислал Араповым «ящик и довольно большой, футуристической литературы, и не смотря на дороговую пошлину, мы его выкупили и многое раздали, но один экземпляр с посвящением Араповой и стрелой футуристов, пронзающей пассивизму, у меня сохранился до сих пор» [5, л. 10]. Арапова училась декламации в Театре-студии Художественно-просветительного союза рабочих организаций в Москве (в конце 1910-х — начале 1920-х), в составе бригады занималась росписью агитвагонов в Кисловодске и Баку (1921–1923) [3, л. 1, 10, 12].
- 26 Т. Н. Глебова [56, с. 226–227]; Е. А. Кибрик [56, с. 264]; В. К. Кетлинская [56, с. 273].

и кто против. Противостояние привело к уходу большей части учеников, которые, по предложению Филонова, сохранили за собой название МАИ. Вечером 30 мая 1930 года был учрежден новый коллектив «Мастеров аналитического искусства», который избрал председателем Филонова, секретарем Тагрина (вместо ушедшего Н. И. Евграфова), были собраны членские взносы (76 копеек) и общество продолжило свою деятельность.

Второй раз сложности с Юлией Араповой возникли вскоре после начала работы над «Калевалой». В дневнике Филонов отметил, что решил больше не иметь с ней дела, настолько провокационным было ее поведение [53, с. 126], что именно его не устраивало, не уточняется. Вероятно, причина была в том, что Арапова резко критиковала работы прочих учеников [56, с. 230]. За неимением других свидетельств, в этом вопросе приходится доверять воспоминаниям Татьяны Глебовой, хотя они не точны. Например, Глебова утверждает, что «Капитанова взяла на себя некоторую часть работы по иллюстрированию. Но не представила ничего» [56, с. 230]. О том, что это не так, свидетельствует и дневник Филонова: «Капитанова принесла очень крепкую иллюстрацию» [53, с. 126], и три работы из собрания Третьяковской галереи — эскиз иллюстрации «Куллерво» и две заставки.

Отголоски происходивших событий сохранились в письмах Анатолия Арапова к жене. Из них следует, что Юлия Арапова воспринимала иллюстрирование эпоса как важнейшую миссию, старалась усердно работать, сомневалась в своих силах, мечтала выделиться среди других учеников. Этим, видимо, были наполнены ее письма в декабре 1931 года, тогда же Арапова послала мужу свои заставки. После встречи Нового года произошла некая катастрофа, связанная с Филоновым. Арапова тяжело переживала, что испортила свою работу, выполняя ее точкой, она винила в этом метод, навязанный редактором. Ее заставки не понравились Филонову. Это вызвало настолько бурную реакцию, что Анатолию Арапову пришлось уговаривать Юлию не порывать с учителем²⁷.

27 «То, что Филонов тебя обаял за твои виньетки — это после того как он восхищенно приветствовал тебя за твою живопись, мне совершенно непонятно, и думаю что он как монументалист в корне не может оценить виньетки и заставки как особую форму книжного украшения, и потому думает, что она то и должна отличаться особой сделанностью, чего у тебя при твоём вдохновении и темпераменте <неразборчиво> Помни всегда что уметь вовремя остановиться это самая трудная <...> вещь, если картина пишется эмоционально. Помни еще одну вещь — что часто мастерство нас сейчас пленяющее только технические фокусы, и за их кажущимися достоинствами, скрывается ничтожество. Филонов может быть весь целиком построен на фокусе и его

В последнем письме, где упоминается «Калевала», он рекомендовал погрузиться в тему следующим образом: «Между прочим я советую тебе взять бумажку от ГИЗа для разрешения заниматься в Публичной библиотеке и обратиться к Бернштаму-отцу за содействием к предоставлению материала — нужно просмотреть Галлена и вообще все что прямо или косвенно касается к северному эпосу» [2, л. 10 об.]. Последнее замечание, возможно, свидетельствует о том, что в разгар работы над иллюстрациями ученики Филонова не были знакомы с большим корпусом материалов по теме. Конечно, это справедливо только в том случае, если Анатолий Арапов был осведомлен обо всех деталях происходящего.

В конце января 1932 года Юлия Арапова объявила Филонову о выходе из МАИ. Из ее телефонного разговора, описанного в дневнике Павла Филонова [53, с. 127], следует, что она полностью подготовила один рисунок для «Калевалы», который хотела отнести в редакцию *Academia* или прислать Филонову по почте. В результате разногласий и взаимных обид рисунок так и не передали редактору издания, хотя Филонов был заинтересован в его получении. Местонахождение этой работы неизвестно.

Сохранившийся эскиз Араповой к «Калевале» дает понять, что первоначально именно она должна была исполнить иллюстрацию к руне «Рождение и воспитание Куллерво» (на листе помещена авторская надпись: «Вот черновик моего Куллерво — всех ушибла»).

Две заставки были сделаны Араповой в самом начале работы над «Калевалой», возможно, без учета рекомендаций Филонова: их горизонтальный формат отличается от вертикального, принятого в издании. (Ил. 10, 11.) Вероятно, как и иллюстрация, они предназначались для рун, в которых рассказывается история Куллерво. Из письма Анатолия Арапова явствует, что на одной заставке изображены слезы матери²⁸

точка делает чудеса механического порядка. То что он отрицает анатомию а вероятно и перспективу сильно смахивает на Смердяковщину где все позволено. Все-таки я тебе советую с ним не порывать и не сердиться. Точку все-таки он изобрел, этого довольно чтобы с ней войти в историю и его фраза что и «плевок его золотой» пусть смешна как проявление тщеславия и раздраженности все же трагична как самоутверждение в стране, где умеют только оплевывать и не признавать. Будь умна в оценке Филонова и великодушна в его жалкости» [2, л. 4–5].

28 «Слезы матери чрезвычайно интересно и я бы сказал с какой-то особой силой воздействия задумано, но в нем еще не разработан метод выражения. Хотя правый пейзаж сделан поразительно трогательно. В общем этот раскат волны катится как раскат горы и слез. Есть для меня в этой виньетке что-то еще не ясное что требует твоих пояснений...» [1, л. 35–35 об.].

(хотя в текстах рун немало горюющих матерей, они могут принадлежать матери Куллерво), на другой — конгломерат образов, посвященных теме восстания — это факел свободы и разорванные сети. Именно Куллерво еще в эпоху модерна стал одним из символов борьбы за освобождение²⁹. К сожалению, Арапов описывал эту заставку, но не объяснял ее значение.

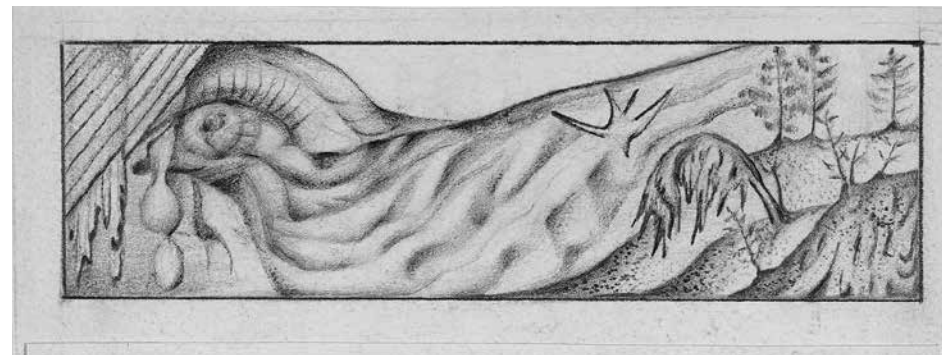
Глаза, из которых текут слезы, были образом, встречающимся в изобразительном и поэтическом творчестве Араповой, в дневниковых записях на протяжении всей ее жизни, особенно часто в 1930-е годы. В качестве примера можно привести ее рисунок «Слезы. Автопортрет» (1930), картину «Реквием. «Вы жертвою пали»» (1930-е, обе — ГТГ). (Ил. 12). Текущие линии и тональная штриховка графитным карандашом, которые использовала Арапова в работе над заставками, и раньше встречались в ее графике, разве что по сравнению с произведениями 1920-х ее рисунок стал более энергичным.

В эскизе (или черновике) иллюстрации указания редактора Филонова уже учитывались, что заметно и в симультанности изображения, и в исполнении части композиции точками. Куллерво представлен в трех ипостасях — как нищий мальчик, просящий милостыню, как пастух, сжимающий руку в кулак, и уже повзрослевший — в образе стрелка перед неким укреплением, возможно, домом рода Унтамо³⁰. (Ил. 13.) Символическое толкование деталей было характерно для работ Араповой, о чем свидетельствует ее программа портретов Филонова [56, с. 361–362] и другие замыслы [4].

Рисунки Юлии Араповой не были сданы редактору и не вошли в издание в его опубликованном варианте. Интересно, что Арапова

29 Отдельные образы и связанные с ними композиционные решения «Калевалы» А. Галлен-Каллела начали самостоятельную жизнь в разных видах искусства. Например, юноша с растрепавшимися на ветру волосами поднимает сжатые в кулаки руки на фасаде доходного дома Лидвалей в Петербурге. Этот рельеф северного корпуса дома (1902–1903), построенного Федором Лидвалем, активно интересовавшимся архитектурой финского и шведского национального романтизма, является парафразом картины Галлена «Проклятие Куллерво», а также намеком на требование независимости Финляндии, на что также указывает встающее за спиной юноши солнце свободы. Подобное символическое изображение воспринималось в ряду других таинственных образов модерна и не считывалось людьми непосвященными, тем более что современник отмечал: «Непосредственное восприятие творческих замыслов Галлена значительно затрудняется для русской публики недостаточным знакомством ее с финским эпосом» [34, с. 23].

30 Другая попытка расшифровать эскиз иллюстрации предпринята в статье И. А. Прониной [44, с. 463–467].



10. Юлия Арапова (Капитанова)
Слезы матери. Заставка к *Калевале*. 1932
Не издана
Бумага, графитный карандаш. 9,5 × 14,1
Государственная Третьяковская галерея,
инв. РС-4138



11. Юлия Арапова (Капитанова)
Сети. Заставка к *Калевале*. 1932
Не издана
Бумага, графитный карандаш. 8,4 × 13,3
Государственная Третьяковская
галерея, инв. РС-4139

стала едва ли не единственной из второго коллектива МАИ, кто в анкетах советского времени указывал на связь с Филоновым и упоминал о работе над «Калевалой». В автобиографии, написанной при поступлении в Академию художеств (тогда ИЖСА ВХУ) в 1935 году, она не сочла нужным скрывать этот факт [11, л. 3]³¹.

Во время работы над книгой в объединении МАИ происходили столкновения. Из коллектива ушли Юлия Арапова и Константин Вахрамеев, также конфликтовавшие друг с другом, вероятно, оба они претендовали на роль учителей для других учеников Школы Филонова³². Под влиянием вызовов в ОГПУ Владимир Мешков, один из мастеров аналитического искусства, написал письмо с тотальной критикой жизни и деятельности Филонова, которое сам же ему и прочитал [53, с. 162]. Филонов каждый раз гневался и демонстрировал свою принципиальность, но в конечном итоге проявлял заботу об учениках и их работе. Несмотря на произошедшее, он включил в издание рисунки Вахрамеева и Мешкова, хотя последние весьма несовершенно в художественном отношении. Он также не отказывался включить в издание иллюстрацию Араповой [53, с. 127].

Произведения в фондах музеев и дневниковые записи Павла Филонова позволяют уточнить авторство иллюстраций, несмотря на анонимность, принятую в издании. Принцип коллективного творчества, созвучный самому литературному материалу эпической «Калевалы», был важен для МАИ. Филонов проповедовал свое учение как всеобщее, доступное каждому прилежному адепту, к тому же в процессе редактуры индивидуальный почерк до некоторой степени нивелировался для создания стройного ансамбля книги. Тому же принципу анонимности Филонов следовал, выстраивая экспозицию в Доме печати в 1927 году, где не были указаны авторы картин, а фамилии тридцати одного члена коллектива перечислялись только на афише. Как и в случае с «Калевалой», он принимал непосредственное активное участие в работе учеников, а именно выполнил ее часть. Выставку в Доме печати под лозунгом: «Дай дорогу аналитическому искусству!» Николай Бухарин назвал настоящей коллективной работой.

31 Также «Калевала» упоминалась в анкете А. И. Порет [19, л. 4].

32 «По ее словам, дело сводилось лишь к тому, что она, Капитанова, предложила Вахрамееву и Борцовой создать внутри коллектива рабочую бригаду под ее руководством» [53, с. 169]. О Вахрамееве см. там же.

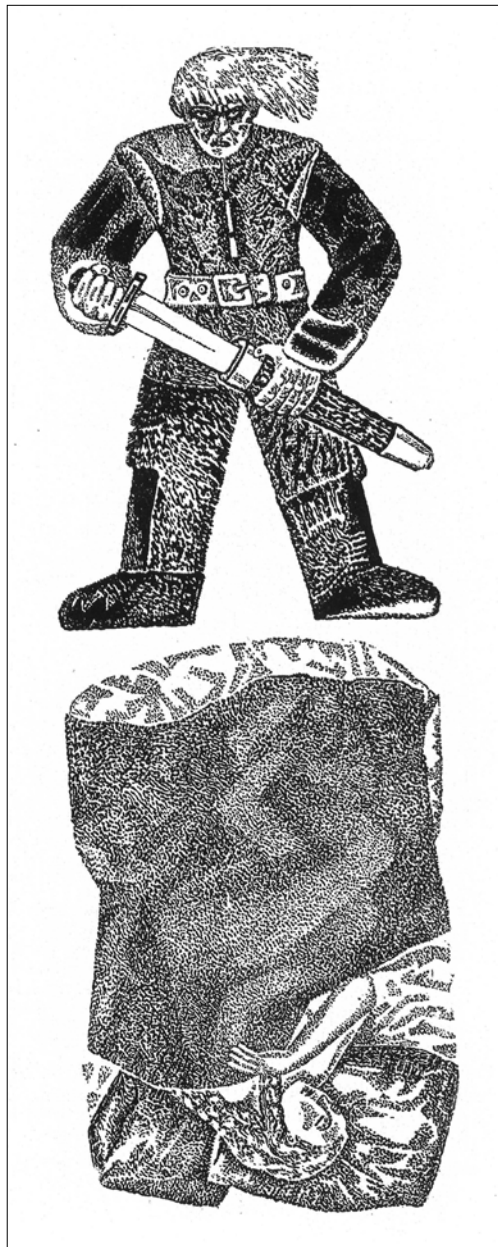


12. Юлия Арапова (Капитанова) Слезы. Автопортрет. 1930
Бумага, графитный и цветные карандаши. 30,5 × 18,5
Государственная Третьяковская галерея, инв. РС-4136



13. Юлия Арапова (Капитанова). Куллерво
Черновик иллюстрации к Калевале
1931–1932. Не издан
Бумага со следами перфорации вдоль
верхнего края, тушь, перо, графитный
карандаш. 21,5 × 16,8
Государственная Третьяковская галерея,
инв. РС-4140

Основные герои эпоса немногочисленны — это могущественный колдун, создатель кантеле, певец старец Вейнемейнен; кузнец, создатель Сампо Илмаринен; любимец женщин, вспыльчивый и неразумный Лемминкейнен; злобная хозяйка Севера Лоухи; преследуемый несчастьями Куллерво. Они появляются в разных рунах, но у этих персонажей нет определенной иконографии, что стало следствием работы над иллюстрациями большого коллектива учеников Филонова в весьма сжатые сроки. К тому же сам учитель и художественный редактор издания,



14. Алиса Порет
Илмаринен похищает дочь
Лоухи. 1932
Заставка к тридцать
восьмой руне
Опубликована в кн.:
Калевала [33, с. 222]

по-видимому, не ставил задачей создание связного рассказа в картинках. Важнее было изобразить «полузабытую подоснову», по выражению Софьи Закликовской.

Даже объединенные общей редактурой Филонова, его советами, требованиями и техническими изобретениями, иллюстрации и заставки сохраняли черты индивидуального авторства. Например, северные пейзажи у Порет и Глебовой более умозрительны, в то время как у Цыбасова они имеют черты натуральных зарисовок или впечатлений, полученных от конкретных видов природы. Очевидно, это связано с воспоминаниями об Устье Великом и его окрестностях, где Михаил Цыбасов родился и жил до двадцатилетнего возраста.

Порет и Глебова при подготовке издания специализировались на изображении женских персонажей, которых представляли в драматические минуты проживания их особой женской судьбы (заставки «Мать Айно», «Похищение Кюллики», «Илмаринен похищает дочь Лоухи», ил. 14, и др.).

Незадолго до начала работы над «Калевалой» Павел Зальцман нашел прием изображения густой толпы персонажей (или ипостасей одного персонажа), где на небольшой площади собран калейдоскоп лиц. Он продолжал применять этот композиционный ход до конца жизни, со временем увеличивая размер листов. При работе над иллюстрацией «Лемминкейнен на чужбине» в качестве подготовительного материала художник использовал «Двойной автопортрет», который датировал сентябрем 1931 — октябрём 1932 года. (Ил. 15, 16.) Рисунок позднее был передан в собрание ГТГ, в то время как две заставки и иллюстрация, выполненные Зальцманом для «Калевалы», не сохранились³³.

Возможно, с работой над заказом издательства *Academia* связан еще ряд графических произведений из наследия Зальцмана. Например, лист получивший название «Мужик», вполне мог служить первоначальным рисунком графитным карандашом для заставки одной из рун. (Ил. 17.) Он имеет характерный вертикальный формат, внешний вид героя не противоречит образности «Калевалы» коллектива МАИ, тем более, что работы Зальцмана всегда отличались несколько отвлеченным характером, что очевидно при сравнении с графикой Алисы Порет, которая часто прямо иллюстрировала сюжет рун. По какой-то причине

33 Об этом он сам сообщал в письме Т. Н. Глебовой в августе 1978 года [30, с. 403].

предполагаемая заставка Павла Зальцмана, которая сейчас носит название «Мужик», не была завершена в технике тушевого рисунка точкой.

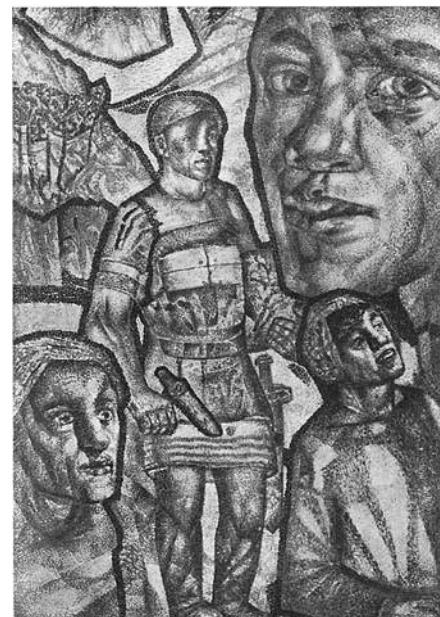
Среди элементов оформления книги наименее совершенны рисунки Владимира Мешкова (заставки «Вейнемейнен в лодке», «Лапландцы», «Птицы над заливом», «Сестра Куллерво бросается в водопад») и Ефраима Лесова (заставка «Охота на медведя»). Их включение в книгу служило доказательством мысли Филонова о возможности для любого мастера полноправно участвовать в общей работе, следуя методу аналитического искусства. По его собственному выражению, Филонов «отводил» понятие таланта³⁴. Отсутствие художественной одаренности не могло служить причиной отказа во вступлении в коллектив Школы Филонова, а обещание при соблюдении определенных рекомендаций сделать начинающего художника мастером, привлекало многих³⁵.

Необходимость показать во всей полноте жизнь, описываемую в рунах, подразумевала внимание к животным, растениям, природным процессам. Не все художники интересовались этой частью общей картины, за нее отвечала Нина Иванова (подспорьем для ее рисунка «Белка и птица» служил ботанический атлас). Изображение объекта могло быть всесторонним в прямом смысле этого слова, приветствовались неожиданные ракурсы³⁶. Распространенная в 1930-е годы точка зрения на пейзаж с высоты птичьего полета (которую неоднократно использовал в своих аэросюжетах Василий Купцов, ученик и друг Филонова, державшийся

34 В «Воспоминаниях о брате» Е. Н. Глебова писала: «Вавилов <...> просил меня назвать фамилии наиболее талантливых моих учеников. Я ответил, что понятие таланта мы отводим и что любой из них может взяться за эту работу» [53, с. 188]. «Он опять высказал свой взгляд, что волею и упорством человек может достичь всего, что из всякого он сделает такого же мастера, как он сам. Он не признает, что существует талант, гений, но что человек упорством достигает всего» [56, с. 68].

35 Е. А. Бобринская и Ш. Дуглас высказывали предположение об увлечении П. Н. Филонова восточными духовными практиками, в том числе теорией йоги [27, с. 130–133]. В связи с этим важно пояснение П. Успенского: «В основе всех йог лежит один принцип: именно, что человек — существо незаконченное, несовершенное и могущее быть значительно измененным. <...> Все системы йоги, каждая по своему, стремятся раскрыть в человеке это высшее состояние сознания, духовное наследство человека, его зарытый талант, о котором он часто не знает» [51, с. 10–12]. При характерном для него максимализме Филонов мог буквально воспринять это положение и, работая с учениками, стремился к их пересозданию в мастеров, мастеров аналитического искусства.

36 Из письма П. Н. Филонова В. А. Шолпо: «“Видящий глаз” видит только поверхность предметов (объектов), да и то видит только под известным углом и в его пределах менее половины поверхности (периферии); всей периферий глаз охватить не может, но “знающий глаз” видит предмет объективно, т. е. исчерпывающе полно по периферии, без всяких углов зрения» [52, с. 66].



15. Павел Зальцман. *Лемминкейнен на чужбине*. 1932
Иллюстрация к двадцать девятой руне. Опубликовано в кн.: *Калевала* [33, вклейка между с. 178–179]



16. Павел Зальцман. *Двойной автопортрет*. 1931–1932
Бумага, графитный карандаш. 38,5 × 28,5
Государственная Третьяковская галерея, инв. РС-11277

в стороне от коллектива МАИ) нашла применение в заставке Мешкова «Птицы над заливом». (Ил. 18.) В центре этой композиции расположена странная форма, которая, на первый взгляд, будто бы испускает свет. Вероятно, это вулкан, увиденный сверху с большой высоты. «Вырабатывая каждое частное до последней степени напряжения» [24, л. 5], Мешков изобразил даже сложный рельеф морского дна под толщей воды.

У старых учеников (пришедших до выставки МАИ в ленинградском Доме печати в 1927 году) давно сложился метод работы — писать дома и приходить к Филонову для обсуждения сделанного. Сначала готовился

эскиз. После одобрения учителя выполнялся рисунок графитным карандашом, который затем прорабатывался точкой как «единицей действия». Эти этапы наглядно представлены в двух незавершенных рисунках Михаила Цыбасова — иллюстрации «Куллерво идет на Унтамо» и заставке «Куллерво находит свою мать» из собрания ГМИИ РК. (Ил. 19.) Они полностью сделаны графитным карандашом, но лишь частично проработаны черной тушью с использованием тонкой кисти. Так выглядела практическая деятельность учеников Школы Филонова, теоретические занятия проходили в обстановке, приближенной к образовательному процессу в самой настоящей средней школе, насколько можно судить о них по рисунку Дмитрия Крапивного «Обсуждение картины «Черный квадрат» Малевича» (1920-е, частное собрание, Санкт-Петербург; ил. 20) или воспоминаниям Георгия Щетинина, учившегося у Филонова позднее, в 1940 году [62, с. 303–304].

Первые опыты рисунков к «Калевале», созданные в декабре 1931 года, Филонов называл толковыми, но очень сырыми [53, с. 124], из чего можно сделать вывод, что его редакция была активной, а иллюстрации сильно менялись от первоначального варианта к тому, который вошел в книгу. Члены коллектива МАИ получили четкие указания о размерах и вертикальной ориентации заставок к рунам, но, если рисунок не соответствовал этим параметрам, как произошло с заставками «Лапландцы» Владимира Мешкова и «Бык из Суоми» Елены Борцовой, Филонов все равно мог включить его в издание, будучи уверен, что единства приемов и техники исполнения, соответствия поэтике повествования о древних и суровых временах достаточно для единства книги.

Помимо общей редакции — постоянных детальных указаний на то, как нужно вести работу, просмотров и обсуждений сделанного, новых и новых вариантов, Филонов непосредственно принимал участие

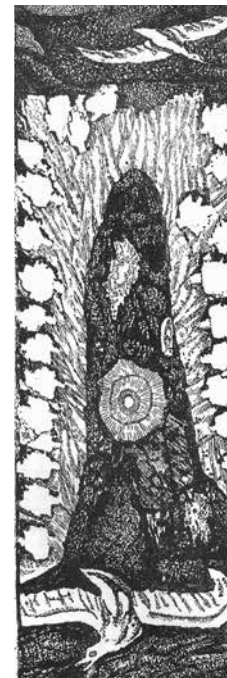
37 «Работал форзац вместе с тт. Порет, Мишей [М. П. Цыбасовым] и Глебовой» [53, с. 141].

38 Т. Н. Глебова неоднократно сообщала о том, что Филонов вносил свой вклад в работы учеников. Из письма П. Я. Зальцману от 12 февраля 1968 года: «Макаренко купил у Алисы [Порет] эту вещь и что якобы Алиса ему говорила, что соавтором этой картины был Филонов. На самом деле картину писала она сама, а Павел Николаевич, конечно, кое-что там ей написал и показывал, как и всем нам, уча нас» [30, с. 398]. А. В. Повелихина со слов Т. Н. Глебовой записала: «Филонов иллюстраций не делал, но в затруднительных моментах помогал удерживать напряжение художественного пространства по своей методике» [42, с. 133].

39 О работах М. П. Цыбасова: «К числу лучших относятся заставки “Починка кантеле”, “Пашущий Ильмаринен” и страничная, выполненная вместе с Филоновым иллюстрация “Встреча” (руна 3-я)» [31, с. 123].



17. Павел Зальцман
Мужик. 1931
Бумага, графитный
карандаш. 13 × 7
Частное собрание,
Москва



18. Владимир
Мешков. Птицы над
заливом. 1932
Заставка
к восемнадцатой
руне
Опубликована в кн.:
Калевала [33, с. 98]



19. Михаил Цыбасов
Куллерво находит свою
мать. 1932
Незавершенный вариант
заставки к тридцать
четвертой руне
Не издан
Бумага, графитный
карандаш, тушь, кисть.
20,5 × 9,7
Музей изобразительных
искусств Республики
Карелия, инв. Г-701

в создании иллюстраций. На это указывает по меньшей мере одна запись из его дневника³⁷, свидетельство Татьяны Глебовой³⁸, а также данные, приведенные в статье Павла Ефимова, который изучал школу Филонова, общался с членами МАИ и их родственниками³⁹. Помимо упомянутой Ефимовым «Первой встречи Вейнемейнена с Ёукахайненом», где в изображении лошадей можно заподозрить участие учителя, не исключено,

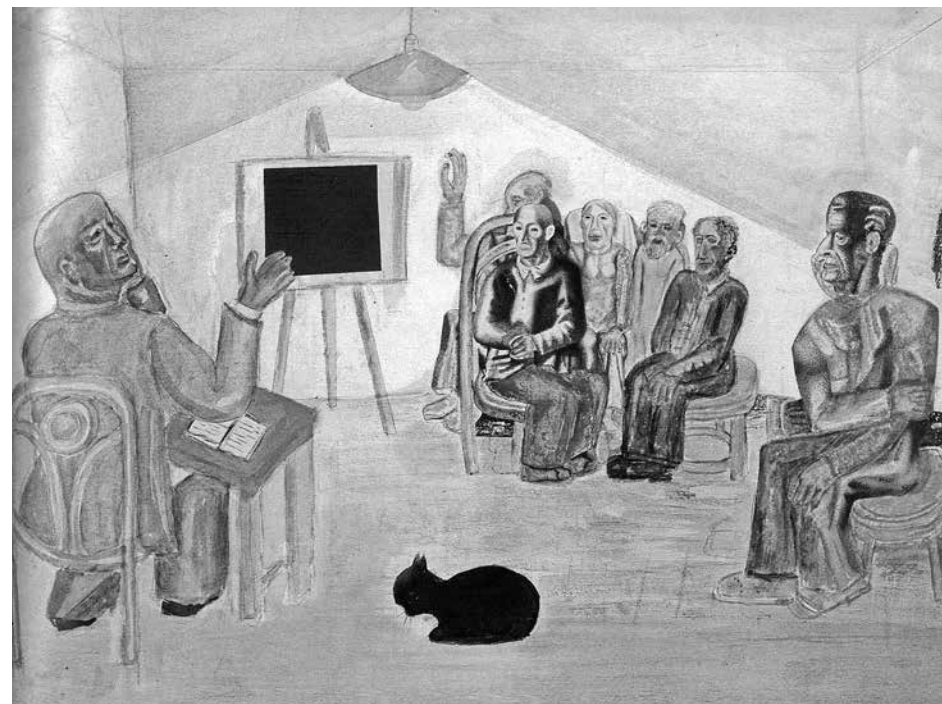
что Филонов приложил руку и к иллюстрации Цыбасова «Куллерво идет на Унтамо». Слишком разнятся рисунок человеческих фигур — в нем чувствуется напряжение, значительный вес формы — и легкость, с которой «сделаны» лошадь и собака, левитирующие над землей.

Филонов рисовал и на оборотах иллюстраций к «Калевале». Например, на черновике Юлии Араповой к руне о Куллерво рядом с мордой животного и головами людей помещена надпись: «Это Филонов показывал карандашом превращение в образ — Анализ — маски 1934 г». (Ил. 21.) Там же есть пояснение к изображению медведя, стоящего на задних лапах, который вписан в лицо мужчины: «Как из медведя превратить в человека». Тесное сосуществование, взаимоуподобление людей и животных оставалось постоянной темой искусства Филонова начиная с 1910-х годов, было частью его миропонимания.

Для Филонова была важна энергия, концентрирующаяся в произведении в момент творчества и сохраняющаяся в нем в дальнейшем⁴⁰. К этому следовало прийти путем применения приемов напряжения формы. Из записей учеников: «Плотность и консистенция периферии образующей форму, остроту границ, и остроту ракурсов по границам, цветовое напряжение. Острота, напряжение всей конструкции вещи, с вытекающими из них внутренней динамикой напряжения и ритма» [9, л. 1]. Мощная энергетика многих иллюстраций связана с их сложной структурой. Сюжетная и композиционная многослойность сразу воздействовала на читателя, который, постепенно разглядывая изображение, распутывал этот визуальный узел из образов, форм и структур. Основопологающим принципом являлась симультанность: каждый эпизод был представлен в цепи других разновременных событий, произошедших в лесах и на водах страны Калевы и Похьёлы.

С подачи Филонова для обложки «Калевалы» Михаил Макаров выбрал рисунок сильно стилизованной сети, в которой переплелись стволы, побеги, элементы орнамента, цветы и засохшие ветви. (Ил. 22, 23.) Больше всего эта сложная композиция похожа на изображение растительности на камнях как части видимого глазом мира, при этом задняя сторона обложки или переплета может быть интерпретирована

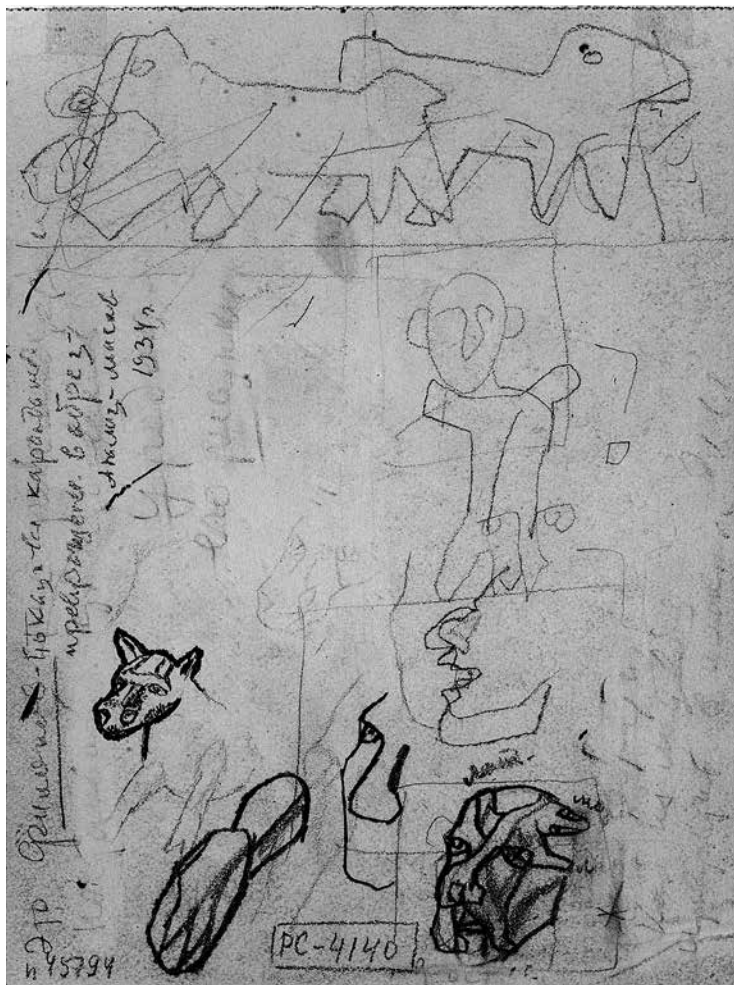
40 В «Конспекте программы преподавания» Филонов писал: «Максимум интенсификации изобразительной силы, откуда результат — претворение материала в энергию» [38, с. 180]. «Картина одного из учеников [на выставке в Доме печати] была повешена так, что ее не было видно. Филонов сказал, что это ничего, все равно она действует» [10, л. 9].



20. Дмитрий Крапивный
Обсуждение картины «Черный квадрат»
К. Малевича. 1920-е
Бумага, графитный карандаш, акварель,
белила. 29,5 × 41,6
Частное собрание, Санкт-Петербург

как подкожное устройство живого существа — органы и соединяющие их ткани. (Ил. 24.) Рисунок Макарова из собрания Русского музея является, очевидно, вариантом оформления переплета «Калевалы» и еще более явственно обнаруживает связь с темой внутреннего строения организма. (Ил. 25.)

Характерное для Филонова восприятие мира как органического целого, в котором нет различия между малым и большим, микро- и макрокосмом, органической и неорганической природой, где человек не отделен от остального мира, но прочно встроено в него, транслировалось и его



21. Павел Филонов, Юлия Арапова (Капитанова). Животные. Голова животного. Головы людей. 1931–1932
 Семь набросков к руне о Куллерво
 Черновик иллюстрации к *Калевале*. Оборот
 Бумага со следами перфорации вдоль
 верхнего края, графитный карандаш, тушь,
 кисть. 21,5 × 16,8
 Государственная Третьяковская галерея,
 инв. РС-4140

учениками. Взаимосвязи и взаимовлияния — вот основа его концепции. Человек соединяет в себе прошлое и будущее. Матюшин увидел эту особенность еще в 1916 году:

Человек и его лицо является всегда плотно связанным с природой и предметностью у Филонова. Сдвиг лица и тела у него не только в моменте движения, но и во времени: так от ребенка возникает, мужая, старческое и почти разлагающееся, идущее опять снова и снова к созданию творческих формул живого движения. Это не головной анализ, а интуитивный вывод провидца, своим изумительным мастерством распутывающего «Пути Нитей Норн» [56, с. 366].

Норны — женские божества в скандинавской мифологии, определяющие судьбу людей при рождении, были близки античным паркам. Вопрос о том, насколько Филонов и члены МАИ были осведомлены о скандинавской и карело-финской мифологии во время работы над оформлением «Калевалы», остается открытым. Они не включали в изображения ничего, касающегося мифов и бытовых магических практик, кроме сюжетов и образов, присутствующих в самом иллюстрируемом тексте.

Попытка представить космогонию и изобразить мироздание древнего человека была сделана Алисой Порет в заставке «Поражение Ёухайнена в состязании с Вейнемейненом» к третьей руне «Калевалы». (Ил. 27) Как и во многих других случаях в иллюстрациях к этой книге песок, скалы и небо показаны не как части пейзажа, а как стихии, что достигается подчеркиванием их пластических качеств и свойств — зыбучий песок, острые скалы, прозрачный воздух, в котором левитируют разные формы. Но рубаха или кольчуга и рыцарский меч, поместившиеся среди звезд, связаны не с финской мифологией — ее знаток изобразил бы сцену небесной охоты [41, с. 40–45, 85–87], — а напоминают о декорациях и реквизите оперы, над которой в 1931–1932 годах работала близкая подруга и соседка Порет, Татьяна Глебова⁴¹. В своей заставке на фоне скал Порет нарисовала лошадь и собаку. До конца неясно, имела ли она в виду животных или их наскальные изображения.

41 Т. Н. Глебова исполнила декорации и костюмы для оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мастерзингеры» в Ленинградском государственном Малом театре оперы и балета. Режиссер — Э. И. Каплан, премьера состоялась 4 мая 1932 года.



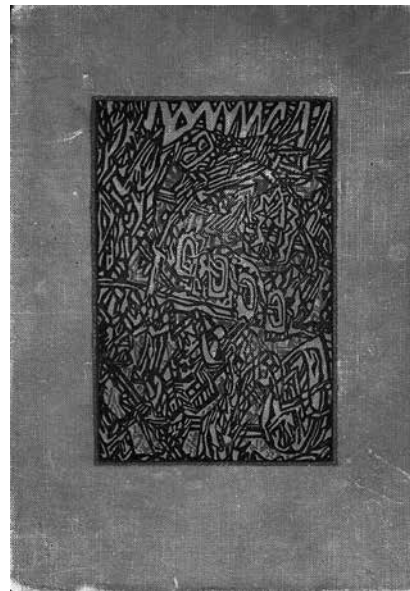
22. Михаил Макаров
Переплет книги *Калевала* [33]
Передняя сторона



23. Михаил Макаров
Корешок переплета *Калевалы*
1932. Вариант. Не издан
Бумага, тушь, кисть, акварель.
25,7 × 5
Государственный Русский музей,
инв. РС-22283

Второе весьма вероятно, поскольку сам факт существования петроглифов на Севере России был известен еще с середины XIX века. Хотя их изображения, а позднее фотографии публиковались как сопроводительный материал к немногочисленным статьям в сборниках и были малодоступны [60, с. 68–71; 61, с. 3–12; 35, с. 53–95; 49, с. 49–52]. То же можно сказать о самих петроглифах, хотя одна из плит была перевезена в Петрозаводск в 1928 году. «Отсутствие полноценной публикации порождает неправильное представление о наскальных изображениях нашего севера и в СССР и в зарубежных странах», — писал автор пространной статьи на эту тему уже в 1936 году, после выхода филоновской «Калевалы» [45, с. 32].

Поскольку работа над оформлением эпоса укладывалась в краткие сроки, не было и речи об экспедициях в Карелию или Финляндию



24. Михаил Макаров
Переплет книги *Калевала* [33]
Задняя сторона



25. Михаил Макаров
Задняя сторона переплета *Калевалы*
1932. Вариант. Не издан
Бумага, тушь, кисть, акварель.
24,1 × 17,7
Государственный Русский музей,
инв. РС-22281

для изучения материала, тем более, что зарубежная поездка для «неблагонадежного», подвергавшегося критике Филонова и его учеников была практически невозможна (ее никто и не предлагал), а советская Карелия могла вовсе не рассматриваться как необходимый источник изобразительного материала: Дмитрий Бубрих, редактор перевода и автор вступительной статьи к изданию, настаивал на том, что эпос имеет исключительно финское происхождение [33, с. XII–XVI]⁴².

Часть наблюдений была сделана на основе археологических и этнографических коллекций Ленинграда. Их следы присутствуют

42 В рецензии на издание «Калевалы» эту точку зрения оспаривали: «Карельские народные песни были объявлены национальным эпосом финнов» [39, с. 139].



26. Татьяна Глебова
Илматар. 1932
Заставка к первой
руне
Бумага мелованная,
тушь, кисть,
графитный
карандаш. 21,8 × 8,9
ГМИИ
им. А. С. Пушкина,
инв. Р-16396



27. Алиса Порет
*Поражение Ёукахайнена
в состязании
с Вейнемейненом*. 1932
Заставка к третьей руне
Бумага, черная акварель.
21,7 × 8,9
Государственный
Русский музей,
инв. РС-7083



28. Константин Вахрамеев
Кузнец. 1932
Заставка к десятой руне
Опубликована в кн.:
Калевала [33, с. 50]

в издании, хотя эти образы используются весьма произвольно. Например, все в той же заставке Порет к третьей руне («Поражение Ёукахайнена в состязании с Вейнемейненом») лошадь на скале нарисована с изображения, вырезанного из кости. В небе над ней летают птицы, чьи формы повторяют металлические нашивки на одежду.

Взаимодействие внешнего и внутреннего, связь места и времени очень интересовали художественного редактора издания. Софья Закликовская вспоминала: «Мы изображали не отдельные эпизоды, а полузабытую подоснову. Вы видите, что пространство просвечивается сквозь пространство, а время переливается сквозь время. Мы называли это — концентрированное время и пространство» [53, с. 456]. Решение вопроса темпоральности описывала и Глебова, правда, не только в отношении оформления «Калевалы». Она упоминала о «прямой и скрытой временности» и о проблеме передачи течения времени, которая занимала Филонова⁴³. Среди элементов оформления «Калевалы» наиболее часто сюжет развивается во времени в композициях Порет. Это может быть совмещение разных ипостасей героя в одной фигуре (иллюстрация «Наставления невесте») или последовательное развертывание событий, представленных как смена кадров на киноплёнке (заставка «Свадебные причитания»), что в целом нехарактерно для хронотопа филоновской «Калевалы».

Воспоминания о прошлом могут соседствовать с провидением будущего. Так, в заставке Вахрамеева к десятой руне «Илмаринен выковывает Сампо» гигантский молотобоец как архетип рабочего всех времен и народов высится в окружении домен и дымящих труб индустриальной эпохи. (Ил. 28.) Такие экскурсы в будущее и прочие вольные интерпретации рун Глебова позднее объяснила широтой взглядов Филонова,

43 «Прямая временность в изобразительном искусстве может быть, когда на одном листе (холсте, скульптуре) изображается разномоментность. Пример: «Страсти Христовы» на одной фреске в средневековом искусстве и разные другие сюжеты, развивающиеся на одной плоскости. Клейма с деяниями и пр. Может быть временность скрытая: художник всегда пишет свое внутреннее состояние, оно никогда не бывает застывшим, а все время меняется, следовательно, и на картине все ежесекундно изменяется. Лучший пример — последние работы П. Н. Филонова, который постоянно говорил об этом процессе в живописи и, работая, усердно этим занимался» [29]. В произведениях более позднего времени (с конца 1970-х) Глебова выражала идею «единого видения прошлого, настоящего и будущего» в многоговории.

который предоставлял свободу ученикам как в трактовке сюжета, так и в выборе одного из допустимых стилистических изводов.

Издательство *Academia* снабдило Мастеров аналитического искусства изобразительными материалами: «Он [Бабкин] прислал мне на просмотр кое-какие иллюстрации к “Калевале” и рисунки финских тканей», — записал в дневнике Филонов [53, с. 122]. Таким образом, в самом начале работы сотрудникам был предложен этнографический подход, привычный для иллюстрирования национального эпоса. Среди образцов с большой долей вероятности присутствовали репродукции с полотен, монументальных росписей и книжной графики Аксели Галлен-Каллела на тему «Калевалы».

В письме в издательство Филонов сообщал о том, что в работе над «Калевалой» учитывался весь предшествующий опыт иллюстрирования эпоса. При этом его новаторский подход к решению задачи в очень малой степени допускал следование каким-либо образцам. Он мыслил не конкретными зрительными образами, а скорее, общими принципами. Его интересовали возможности интерпретации повествования, корни которого уходят в глубь веков. Оформление «Калевалы» имело слишком краткую историю и было тесно связано со стилем модерн, который Филонов никак не мог счесть актуальным для создания аналитической работы по принципу сделанности. Каноны религиозной живописи европейского Средневековья в большей степени годились для рассказа о древних богах, происхождении ремесел, укладе крестьянского быта и т. п. Симультианность, иератичность, масштабирование персонажей в зависимости от значимости, символическое значение предметов — все это было взято на вооружение из христианского искусства. Значение немецкой изобразительной традиции очевидно в таких иллюстрациях, как «Куллерво идет на Унтамо» Цыбасова или «Девять гонцов из Похьёлы» Тагриной, что являлось естественным продолжением «тевтонского», по выражению Джона Боулта, характера фигуративности самого Филонова [38, с. 35]. Среди зарубежных художников, которых высоко ценил Филонов, преобладали немецкие авторы — Г. Гольбейн, А. Дюрер, Л. Кранах [36, с. 18].

Татьяна Глебова вспоминала, что, следуя принципам сделанности, можно было рисовать в диапазоне «от архаики “сделанного примитива” до “чистой абстракции” (терминология П. Н. Филонова). В иллюстрациях

к “Калевале” он допускал прямое, традиционное следование тексту и полное отхождение от него по воле иллюстратора. Я не могу сказать, что эти отхождения, с моей точки зрения, были удачны» [56, с. 231].

Посещавший занятия у Филонова в 1940 году Георгий Щетинин подробно описывал, что мастер предлагал в зависимости от конкретной задачи пользоваться одним из изобразительных языков (Щетинин называл их стилями), к которым он относил: примитив; античный реализм; реализм, адекватный по отношению к натуре; кривой рисунок; изобретенную форму. В связи с оформлением «Калевалы», которая к 1940 году воспринималась как выдающаяся и легендарная работа коллектива МАИ, Щетинин отмечал актуальность примитива: «В виде примеров примитива в разговорах с Павлом Николаевичем часто приводилась “русская народная картинка”, с великим почтением при этом поминался Ровинский и его книга. В этом ключе выполнены многие иллюстрации к “Калевале”» [62, с. 306].

Прижизненное пятитомное издание «Русских народных картинок» Д. А. Ровинского печаталось без изображений и не представляло интереса для художников [46], посмертное двухтомное, предпринятое в 1900 году, по-видимому, и имел в виду Щетинин [47]. Однако при сравнении иллюстраций к финскому эпосу их преемственность по отношению к репродукциям работ из собрания Ровинского не прослеживается. Образы и пластика народной картинки, связанные с иконописью, европейской гравюрой, искусством Петровской эпохи, никак не актуализируются в «Калевале». Вызываемый ими круг ассоциаций сам по себе не очень подходит для такой задачи. С большой натяжкой нечто общее можно увидеть лишь в анатомии «Кузнеца» на заставке Константина Вахрамеева к 10-й руне и неискusном строении обнаженного тела на картинке «Шутливые персоны Фока Андронич и Сысой Сазоныч» [47, т. 2, с. 431].

По-видимому, Глебова писала о другом примитиве. Большинство изображенных эпизодов разыгрывалось на фоне северного леса, моря и в деревнях. Дерево, вода и камень — элементы, из которых слагался мир «Калевалы». Люди и животные были показаны как часть широкой панорамы жизни природы. В этом отношении для филоновцев оказалось плодотворным знакомство с работами студентов факультета северных народностей Института восточных языков имени А. С. Енукидзе, которые именно так изображали мир, занимаясь в студии под руководством П. И. Акишина, П. И. Соколова, Л. А. Месса. Характерно, что на одном из форзацев, не допущенных в печать, Порет изобраила скуластое лицо



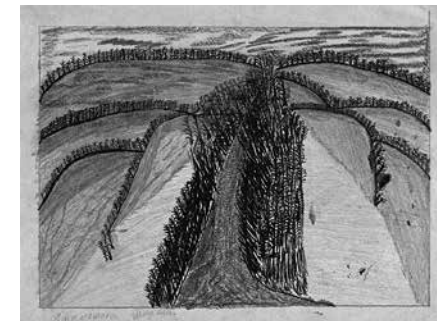
29. Василий Сироткин. *В другое селение поехали*. Первая половина 1930-х
Бумага, тушь, перо. 21,1 × 30
Частное собрание, Санкт-Петербург



30. Семен Ноготысий. *Встреча с медведем*. 1929
Бумага, тушь, перо, графитный карандаш. 13,7 × 18
Российский этнографический музей, Санкт-Петербург,
инв. НВ 6526. Опул. в кн.: [32, с. 15]



31. А.Н. Еменко. *Пейзаж*. 1926
Бумага, тушь, перо, цветные карандаши. 14,6 × 20,6
Российский государственный музей Арктики и Антарктики, Санкт-Петербург, инв. О 1486



32. Шарван Азнаметова. *Пейзаж* 1929. Бумага, графитный и синий карандаши, чернила, перо. 26,5 × 35,5
Российский этнографический музей, Санкт-Петербург, инв. НВ 6541
Опул. в кн.: [32, с. 45]

(ил. 37), сходное со скульптурными портретами Алексея Агилева, Прокопия Беккерова, Михаила Удинкана, Савелия Намунки и других северяян, а бегущие олени в верхней части той же композиции были позаимствованы у художников лопарей, эвенков, коряков, ненцев, представивших свои работы на выставке «Искусство народностей Сибири» в Русском музее в 1929 году⁴⁴. (Ил. 29–32.) Влияние «примитивов сибирских студентов», как называл их Филонов [53, с. 154], очевидно во многих работах Глебовой и Порет — в рисунках для форзацев, иллюстрации «Мечь Ёукахайнена», заставке «Охота Лемминкейна» Алисы Порет, иллюстрации «Смерть Лемминкейна» Татьяны Глебовой и других.

В работе над орнаментальными линейками, которые расположены на каждой странице с текстом эпоса, были использованы этнографические материалы: костяные гребни с «глазковым» орнаментом, металлические бусины, которые находили во время раскопок в Северной Европе, в том числе Северной Руси, рисунок тканей, вышивки, ямочный орнамент на глиняных сосудах, резьба по кости, металлические украшения в зверином стиле, а также изображения северных пейзажей и беспредметные композиции.

Теоретически мастерам МАИ могли быть доступны публикации Ф.И. Буслаева [28] и других авторов. Но сходство между русским народным орнаментом, карельской вышивкой, финским орнаментом

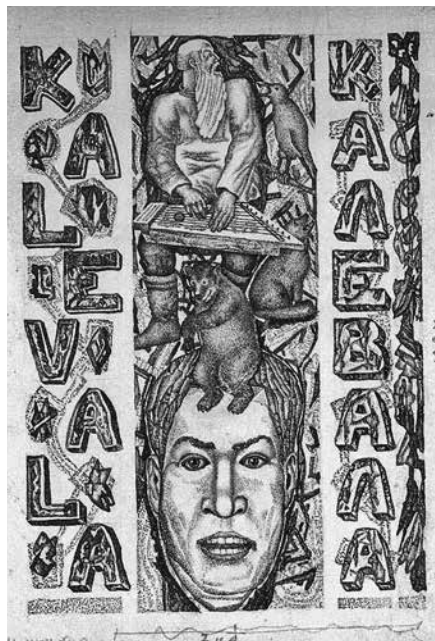
и теми самодельными орнаментальными композициями, которые использованы в издании на переплете и в других элементах оформления, почти не просматривается. Рисуя линейки, расположенные в книге над текстом рун, художники МАИ редко копировали те финские вышивки, чьи изображения получили от Бубнова. В большинстве случаев они сами сочиняли орнамент. По-видимому, установка на построение собственной картины мира, стилизованной в духе северного эпоса, исходила от самого Филонова. Возможно, он настаивал на пересоздании этой фантазийной архаической вселенной, а не следовании готовым рецептам. Иначе это формотворчество трудно объяснить.

Филонов побуждал к самостоятельному генерированию неких условных древних форм, нарочито грубых и примитивных. Поэтике северной архаики соответствовал и «принцип кривого рисунка»⁴⁵.

44 Иллюстрированный сборник статей «Искусство народностей Сибири» [32] мог стать настольной книгой членов коллектива МАИ при работе над «Калевалой». Он был знаком по меньшей мере Татьяне Глебовой и Алисе Порет.

Институт народов Севера являлся активно действующей организацией, при нем в начале 1930-х годов существовали Научно-исследовательская ассоциация, издательство, с 1933 года в разные районы Севера отправлялись лингвистические экспедиции, которые также собирали этнографические материалы.

45 М.П. Цыбасов записал в дневнике 11 сентября 1934 года: «Кривой рисунок как принцип, который впервые был установлен нами [коллективом МАИ]» [48, с. 210].



33. Михаил Макаров
Шмуцтитул *Калевалы*. 1932
Вариант. Не издан
Бумага, тушь, кисть, акварель.
20,4 × 15,5
Собрание И. Прудникова, Санкт-Петербург



34. Татьяна Глебова
Шмуцтитул *Калевалы*. 1932
Картон, тушь, кисть. 20,9 × 15,6
Государственная Третьяковская
галерея, инв. РС-5548

Хотя он не поднимал в своих теоретических рассуждениях вопрос о пластике человеческой фигуры и ее физических характеристиках, ученики вольно или невольно подражали учителю: они по-разному, но явственно огрубляли лица героев, снабжали их типичными «филоновскими» конечностями с толстыми пальцами, иногда сходными с лапами животных.

Помимо единых технических и художественных ходов — работа точкой, «кривой рисунок» — элементы оформления издания объединяет ряд приемов. Они должны утвердить все ту же идею единства и взаимосвязей — «прозрачные» постройки, одновременно видимые изнутри и снаружи⁴⁶, отбор значимых с точки зрения умозрительного

древнего человека жизнеобразующих сюжетов — охота, мореплавание. Тема всеединства развивается в разные стороны — историческую, пространственную, биологическую (на рисунке для шмуцтитула работы Глебовой у деревьев видны не только их надземные части, но и корни, скрытые в почве). (Ил. 34.) Архаизации изобразительного языка служило использование при передаче отдельных частей пейзажа таких приемов, как ортогональная проекция, применявшаяся в древнеегипетском искусстве («Илматар» — заставка Глебовой к первой руне). (Ил. 26.) Возможно, в данном случае Глебова вдохновлялась рисунками северян.

Для выразительности при рисовании стихий земли, воды, воздуха авторы выделяли и демонстрировали их характеристики. Например, камень неровный, острый и тяжелый, последнее можно убедительно показать, изобразив камнепад (заставка Глебовой «Илматар»). В сцене сотворения животных внимание приковывает их шкура и ее тактильные свойства (заставка Порет «Лес, созданный Сампсой»), в рассказе о чудесах ремесленного производства само собой должно возникнуть мысленное сравнение поверхностей и фактур предметов (заставка Порет «Илмаринен выковывает себе жену из золота и серебра»).

Применялось и футуристическое умножение формы, непонятно только служило ли оно цели передать движение в пространстве или какой-то иной задаче (заставка Глебовой «Илматар»).

Конечно, наиболее предсказуемым решением в работе над «Калевалой» могла стать интерпретация образов Аксели Галлен-Каллела. Не случайно именно такой ход предлагал использовать Юлии Араповой (Капитановой) ее муж, Анатолий Арапов. Но сюжеты, уже ставшие известными в трактовке главного специалиста по «Калевале» эпохи модерн, были решены коллективом МАИ совершенно иначе. След знакомства с его картинами прочитывается в сцене, где Илмаринен пашет поле со змеями (часть заставки к девятнадцатой руне работы Порет) и в «иконографии» Куллерво. Как и в «Проклятии Куллерво» Галлен-Каллела, «Куллерво-батрак» Софьи Закликовской потрясает кулаком. (Ил. 35, 36.) Хотя Закликовская не была согласна с таким названием своей иллюстрации [53, с. 456], трактовка Куллерво как бедняка,

46 Это любимый прием Алисы Порет и Татьяны Глебовой. На нем построена композиция их картины «Дом в разрезе» (1931, Ярославский художественный музей), исполненной совместно. Он использован также в картине Софьи Закликовской «Старый и новый быт» (1927, ГРМ).

поднявшегося на борьбу против угнетателей, породила традицию в иллюстрациях к «Калевале» советского периода.

Лохматый пес, с которым изображал Куллерво финский автор⁴⁷, становится атрибутом этого драматического персонажа в иллюстрации «Куллерво идет на Унтамо» и заставке «Куллерво находит свою мать» Михаила Цыбасова (ил. 19), в заставке «Смерть Куллерво» Алисы Порет. Пес как символ верности (по-видимому, верности роду и идее родовой мести) с легкой руки филоновцев перейдет в иллюстрации «Калевалы» позднейшего времени.

Редакция издательства *Academia*, находившаяся в Москве, предоставила коллективу МАИ выбор тем для иллюстраций, выражала поддержку и восхищение рисунками. 4 апреля 1932 года ученики Филонова сдали все оформление «Калевалы». В целом Филонов был, скорее, доволен и записал в дневнике: «Основная масса работ прошла, как ладожский лед, лишь несколько налетели на московские быки» [53, с. 145].

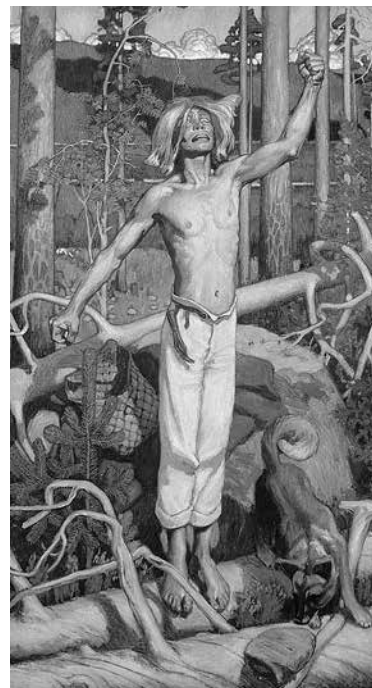
Затем последовали переделки по требованию редакции. В изображении вносили коррективы для достижения этнографической точности (гусли на шмуцтителе Макарова просили заменить на кантеле), а также в связи с политической конъюнктурой: «Молодое лицо на рисунке Макарова <...> может быть принято за “молодую Финляндию”⁴⁸, а красная голова форзаца Порет внушает мысль о “красной опасности”», — заявили супруги Майские [53, с. 160], инициировавшие работу над книгой. (Ил. 33, 37).

Шмуцтител Михаилу Макарову, вызвавший неудовольствие бывшего полпреда СССР в Финляндии И. М. Майского и его жены, был заменен в издании шмуцтителом Татьяны Глебовой. (Ил. 34.)

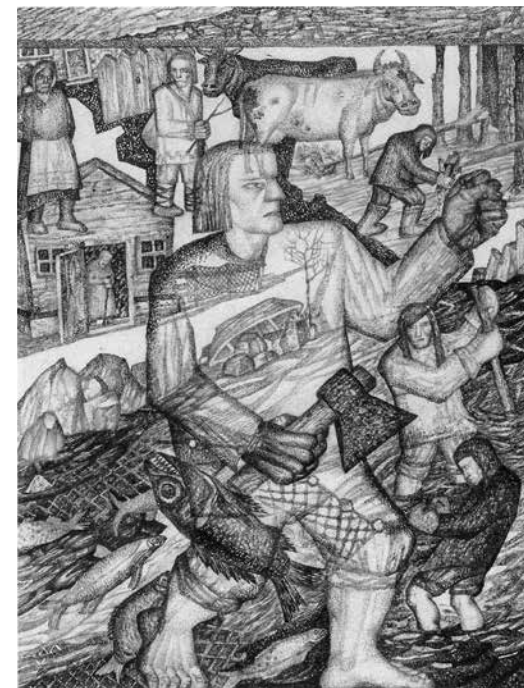
Редакция также отказалась от форзаца Елены Борцовой, «прекраснейшей вещи» (как его характеризовал в дневнике Филонов [53, с. 144]), после чего он с коллективом МАИ рекомендовал художнице

47 См. такие работы, как «Клятва Куллерво» (1899), «Куллерво отправляется на войну» (1901, обе — Атенеум, Хельсинки).

48 «Молодая Финляндия» — художественное движение демократической направленности, близкое русскому передвижничеству. Сложилось в Финляндии в конце XIX века. Литературный альманах под этим названием издавался в 1904–1940 годах.



35. Аксели Галлен-Каллела
Проклятие Куллерво. 1899
Холст, масло. 184 × 102,5
Финская национальная
галерея (Атенеум), Хельсинки,
inv. A II 765



36. Софья Закликовская
Куллерво-батрак. 1932
Иллюстрация к тридцать первой руне
Бумага, тушь, кисть, перо. 20,2 × 17
Государственный Русский музей,
инв. РС-12463

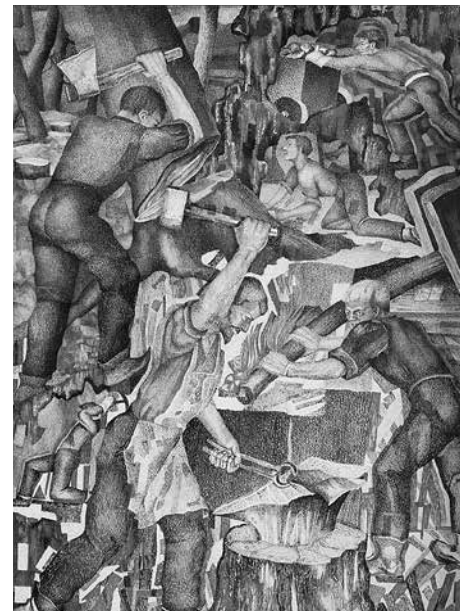
повторить тот же рисунок для форзаца, но выполнить его только красным и синим цветами. Первоначальный вариант форзаца Борцовой, по-видимому, был позднее приписан ее мужу Константину Вахрамееву и публиковался в каталоге выставки, организованной в галерее *Art-Divage* [58, с. 25]. (Ил. 39.) На ошибку в атрибуции этой работы Вахрамееву указывает запись в дневнике Филонова, сделанная после исчезновения в издательстве иллюстрации к семнадцатой руне: «Была Борцова. Поручил ей сделать взамен пропавшего новый рисунок “Калевалы”. Рисунок будет сделан как вывод из ее же рисунков к “Калевале”: пропавший, заставка (горнорабочие) и форзац — кузница» [53, с. 212].



37. Алиса Порет. *Калевала*. 1932
Левая часть форзаца. Не издана
Бумага, акварель. 24,6 x 17,8
Государственный Русский музей,
инв. РС-7079



38. Алиса Порет. *Калевала*. 1932
Правая часть форзаца. Не издана
Бумага, акварель. 24,3 x 17,2
Государственный Русский музей,
инв. РС-7080



39. Елена Борцова. *Кузница*. 1932
Часть форзаца. Не издана
Бумага, цветная тушь. 25,6 x 18,5
Собрание галереи «Наши художники»,
Москва



40. Татьяна Глебова. *Вейнемейнен
играет на кантеле*. 1932
Иллюстрация к сорок первой руне
или часть форзаца. Не издана
Бумага, акварель. 24,5 x 18
ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. Р-16389

Заставка «Горнорабочие», иллюстрация «Вейнемейнен в утробе Випу-нена» и форзац «Кузница» посвящены близким темам и исполнены одним художником, что позволяет во всех трех случаях установить авторство Елены Борцовой.

Сохранившиеся в музейных собраниях форзацы «Калевалы» были выполнены Алисой Порет и Татьяной Глебовой. (Ил. 37, 38, 40.) Они также выдержаны в красно-синей цветовой гамме. Поскольку первый вариант форзаца Борцовой был полихромным и вряд ли радикально отличался цветовым решением от других, остается предположить, что, по первоначальному замыслу Филонова, читатель, открывая и закрывая книгу, должен был видеть форзацы, такие же многоцветные, как и опубликованный фронтиспис Цыбасова. Фронтиспис выполнен

в серо-голубой гамме, что хорошо сочетается со светло-сиреневым ляссе. Наличие соответствующих ему форзацев придало бы изданию большую внушительность, могло хорошо оттенить строгость черно-белых элементов оформления основной части книги. К сожалению, «Калевала» была напечатана без форзацев.

Редакция отказалась и от первоначального варианта контртитла работы Алисы Порет (о чем не упоминал Филонов). (Ил. 41.) На обороте этого рисунка стоит подпись сотрудника издательства и его комментарий: «Не пускать. Переделать. Не клишировать. Не пойдет», а также дата этого вердикта — 17 апреля 1932 года. Очевидно, что изображение не прошло цензуру из-за кровожадности предложенного решения, которое якобы могло шокировать советского зрителя. Бой Лемминкейна

с хозяином Похьёлы показан с эпическим размахом и неистовством — герои орудуют острыми мечами, женщины и дети жмутся в углу избы, а треть изображенных представлена лишь отрубленными головами, некоторые из которых находятся в стадии активного разложения.

Первый вариант разворотного титульного листа был полностью оформлен Алисой Порет, но после запрета «Боя Лемминкейнена», композиция, предназначенная для титула, — «Жизнь в Калевале» (со сценой охоты на медведя) — была перемещена на контртитул (ил. 42), а на ее место поставлен новый рисунок «Жизнь в Калевале» (с плывущими кораблями) работы Татьяны Глебовой. (Ил. 43.) Благодаря одинаковому формату, цветовому решению и повторяющимся приемам (например, изображению жилища по принципу «дом в разрезе») они смотрятся рядом достаточно гармонично, но при сравнении старого и нового вариантов титульного разворота, понятно, что первый выглядел бы более цельным. Рисунок Глебовой видится более лиричным и даже вялым рядом с садистски-заостренными изобретениями Порет. По той же причине — в силу травмирующей советского зрителя мрачности сюжета — по-видимому, не пошла в печать иллюстрация Татьяны Глебовой к пятнадцатой руне — «Мать достает тело Лемминкейнена из вод Маналы». (Ил. 44.) Хотя сама сцена с расчлененным телом героя, изображенная в соответствии с текстом эпоса, точно соответствовала поэтике искусства Павла Филонова, чье исследование человеческого организма и происходящих в нем процессов вторгалось и в область анатомического театра.

На последнем этапе работы создателям «Калевалы» пришлось испытать много разочарований: переплет книги напечатали не в тех цветах, которые были задуманы (по выражению Филонова, «его угробили» [53, с. 203]), затем переплет был исправлен. Четыре цветных форзаца, подготовленных Порет, Глебовой, Цыбасовым и Борцовой, отклонили.

В протестном письме Филонов сообщал:

Работы для «Калевалы» делались нами и утверждались в Москве и Ленинграде при сопоставлении их со всеми известными финскими и русскими иллюстрациями «Калевалы», и изъятие форзацев определенно ослабляет художественную сторону книги. Форзацы выявляют ряды данных по этнографии, быту, фауне и т. д. как условия и обстановку, в которых слагались песни «Калевалы», и этим углубляют и определяют понятие поэмы в целом [53, с. 215].



41. Алиса Порет
Бой Лемминкейнена с хозяином Похьёлы
1932. Первоначальный вариант контртитула
Не издан
Бумага, акварель.
22 × 9,2
Государственный Русский музей,
инв. РС-7084



42. Алиса Порет
Жизнь в Калевале. 1932
Рисунок для контртитула
Бумага, тушь, акварель.
21,5 × 8,9
Государственный Русский музей,
инв. РС-7082



43. Татьяна Глебова
Жизнь в Калевале
1932
Рисунок для титула
Мелованная бумага,
акварель, тушь,
кисть, графитный
карандаш. 21,7 × 9
ГМИИ
им. А. С. Пушкина,
инв. Р-16395



44. Татьяна Глебова. *Мать достает тело Лемминкейнена из вод Маналы* 1932. Иллюстрация к пятнадцатой руне. Не издана
Мелованная бумага, тушь, кисть, процарапывание. 20,8 × 17,8
ГМИИ им. А. С. Пушкина,
инв. Р-16391

Окончательно форзацы «Калевалы» были изъяты из издания по распоряжению Максима Горького, который, однако, пожелал, чтобы лично для него напечатали экземпляр с форзацами. Когда таких желающих набралось некоторое количество, художественный редактор издательства М. П. Сокольников принял решение напечатать 300 экземпляров

в том виде, в каком книгу задумал Филонов. Но выяснилось, что в ленинградском филиале издательства *Academia* клише с форзацев уже были уничтожены. Новые клише делать не стали.

Цыбасов записывал доходившие до него сведения, в том числе в ноябре 1933 он отметил в дневнике:

Большую роль в отводе форзацев сыграл Максим Горький, который заявил, что в них много формализма. Удивительно, как это получается: некомпетентный человек вмешивается в сущности не в свое дело, да и наша публика как бараны тянутся на поводу и не зададут вопроса, насколько можно доверять Горькому в деле которое в сущности [он] не знает, и кроме влечения к реализму, ничего не имеет [48, с. 145–146].

Получить оплату труда у издательства *Academia* оказалось отдельной непростой задачей. В дневнике Филонова об этом написано немало: «Денег товарищам все еще не платят. О моей плате нет и разговора» [53, с. 146]. Часть рисунков не удалось вернуть из издательства после публикации книги, они оказались потеряны. Особенно Цыбасов беспокоился о получении своего фронтисписа — единственного полихромного изображения в книге, который так и не был найден⁴⁹. Его местонахождение до сих пор неизвестно. В свете этих подробностей издательство *Academia* уже не кажется таким оплотом рафинированой культуры и непогрешимой интеллигентности, каким его привыкли считать. За редактуру и общее руководство оформлением «Калевалы» Филонов получил 1000 рублей осенью 1932 года, удостоверившись, что всем членам коллектива МАИ, привлеченным к работе, уже выплачен гонорар [40, с. 100].

Судя по дневниковым записям, работа художников над «Калевалой» продолжалась с 1 декабря 1931 года [53, с. 122] по август 1933 года. Последним в издательство сдали рисунок Елены Борцовой, который она сделала в августе [48, с. 138]. Далее шла подготовка печати в типографии в Ленинграде, в Москву в дирекцию издательства посылали пробные

49 Среди прочих упоминаний о фронтисписе: «В горьком виде Глебову, она сообщила, что кто-то ей сказал, будто бы фронтиспис к “Калевале” (оригинал) продается где-то за 300 руб.» [48, с. 195]. В связи с пропажей этого рисунка Цыбасов подал в суд на издательство.

экземпляры. На этом этапе связь между коллективом МАИ и издательством *Academia* осуществлял Михаил Цыбасов: он узнавал новости, пытался вернуть оригиналы изображений, которые уже пошли в печать, он же оставил запись о том, что в начале января 1934 года «Калевала» поступила из типографии в продажу [48, с. 159].

Измученный чередой неудач Филонов записал в дневнике, что, когда узнал о выходе «Калевалы» из печати, испытал только одно чувство — удивление от того, что это все-таки произошло. Издание могло не состояться по разным причинам. Например, потому, что в 1932–1933 годах НКВД готовился арест редактора перевода эпоса Дмитрия Бубриха как «финского шпиона», но в конечном итоге арест был отменен.

«Калевалу» выпустили в количестве 10300 экземпляров, половина отпечатанного тиража была передана в Финляндию.

Замечательное издание почти не имело отклика в прессе, за исключением двух публикаций, где художникам была дана строгая отповедь. В рецензии на книгу в журнале «Советская этнография» авторов больше всего занимал вопрос о карельском, а не финском происхождении рун, об их связи с «первобытным коммунизмом», а не феодальным обществом. За допущенные ошибки они страстно критиковали Д. В. Бубриха и его вступительную статью. Только на последней странице было заявлено, что и иллюстративная часть издания «не заслуживает положительной оценки» [39, с. 143]. Оказывается, задача художников заключалась в том, чтобы противопоставить националистической точке зрения Галлен-Каллела (который воспринимался авторами статьи как главный и едва ли не единственный интерпретатор темы) новое, советское понимание эпоса. Что им не удалось. В стилистике рецензенты увидели «подражание иконописи, лубку», в самих образах — карикатурность и ироническое отношение к «Калевале» [39, с. 143]. Важно, что рецензентов этнографического журнала возмутило несоответствие изображений, выполненных по принципу филоновской ассоциативности, с тем, что они знали о финнах и карелах:

То художник дает своим героям копыа чуть ли не с каменными наколенниками (стр. 182, руна 30), то заставляет их разъезжать в масляничной кошевке (стр. 119, руна 21); на одних рисунках герои Калевалы одеты как эскимосы (стр. 182, руна 30), на других — женщины повязаны по-русски ситцевым платком (стр. 157, руна 26). Художники не понимают того, что в Калевале сани — средство передвижения

не только зимой, но и летом, поэтому на стр. 56 к руне 11 иллюстратор изобразил летнее гулянье девушек с непокрытыми головами на снегу, так как в тексте упоминаются сани [39, с. 143].

Помимо такой сугубо профессиональной критики рецензенты отметили, что элементы оформления разнятся «по стилю, по манере изображения» и не соединяются в нечто целое; одобрение заслужили только орнаментальные линейки на страницах.

В «Вечерней Красной газете» в рекламных целях печаталась краткая информация о книге. Упор был сделан на мировое значение «Калевалы» как литературного памятника, на то, что после издания на русском языке 1915 года она стала библиографической редкостью. Заметка оканчивалась фразой: «Оформляла книгу группа художников-филоновцев» [26].

Еще одна публикация 1930-х годов, в которой упомянута «Калевала», относится к типичным разгромным статьям на передовицах крупных газет. На этот раз неизвестные авторы громили издательство *Academia*:

Не менее резкой отрицательной оценки заслуживает выпущенное «Академией» издание финского народного эпоса «Калевала»; эта книга по праву может рассматриваться как своеобразная энциклопедия самых отвратительных и отталкивающих черт ленинградской художественной школы Филонова [25, с. 1].

«Калевала» Школы Филонова стала одним из наиболее значимых проектов издательства *Academia*. На новом этапе развития искусства в СССР, она, по сути, была продуктом предыдущего десятилетия, времени формальных экспериментов. Ее художественное решение было тесно связано с русским авангардом с его интересом к архаике, а также к осуществлению сложных институциональных исследований. В данном случае такой институцией стал коллектив Мастеров аналитического искусства. Этот совместный труд был призван доказать верность педагогической теории Павла Филонова, который задался целью привлечь максимальное количество последователей к работе по своей методике под лозунгом «Дорогу аналитическому искусству!».

Однако восприятие большой работы коллектива МАИ как преимущественно пропедевтического проекта было бы ошибочным. Филонов критически относился к произведениям своих последователей, стремился к улучшению их художественного качества, но при этом ценил, по его же собственному выражению, как хорошо сделанные вещи, которые заслуживают публикации, сохранения и общественного признания. Давая мастерам аналитического искусства определенную свободу в интерпретации сюжета, он шел на риск, поскольку при наличии тринадцати авторов (и еще тех, кто вышел из коллектива) книга могла утратить цельность, в чем ее и обвинили некоторые критики. На самом деле «Калевала» сложилась в законченное произведение, в чем большая заслуга Павла Филонова как художественного редактора. Он напряженно работал над определенной трактовкой темы и единством технического исполнения. Возможные недостатки издания обернулись его достоинствами, поскольку в конечном итоге эпическое произведение получило адекватную коллективную изобразительную интерпретацию. Уникальную в своем роде, не совпадающую с распространенной в 1930-е годы работой бригадным методом, своим внутренним напряжением близкую труду в мастерской религиозной живописи.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. Арапов А. А. — Араповой Ю. Г. Письма. 29 октября — 31 декабря 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2350. Оп. 2. Ед. хр. 22.
2. Арапов А. А. — Араповой Ю. Г. Письма. 1 января — 23 ноября 1932 года. РГАЛИ. Ф. 2350. Оп. 2. Ед. хр. 23.
3. Арапова Ю. Г. Кисловодск — Баку 1921–1923 годы. Воспоминания. ОР ГТГ. Ф. 146. Ед. хр. 54.
4. Арапова Ю. Г. Темы. Замыслы произведений. 1952–1972. ОР ГТГ. Ф. 146. Ед. хр. 40.
5. Арапова Ю. Г. Толстой, Маринетти и другие. Воспоминания. 1960. ОР ГТГ. Ф. 146. Ед. хр. 45.
6. Ведомость на выдачу преподавателям и служащим Высшего училища декоративных искусств барона Штиглица жалованья с 1-го по 15-е ноября 1918 года. 1918–1922. ОР ГРМ. Ф. 240. Оп. 1. Ед. хр. 31.
7. Глебова Т. Н. Карточка персонального учета члена Союза художников СССР. РГАЛИ. Ф. 2082. Оп. 7. Ед. хр. 549.

8. Глебова Т. Н. Список художников, иллюстрировавших академическое издание «Калевалы». 1980. РГАЛИ. Ф. 2348. Оп. 2. Ед. хр. 4.
9. Закликовская С. Л., Суворов И. И. Записи, сделанные на занятиях группы МАИ. ОР ГРМ. Ф. 156. Ед. хр. 259.
10. Ковтун Е. Ф. Выступление // Стенограмма вечера памяти Павла Николаевича Филонова в ЛОСХе. 1 февраля 1968. ОР ГРМ. Ф. 156. Оп. 1. Ед. хр. 130.
11. Личное дело вольнослушательницы живописного факультета Ю. Г. Араповой. 1935. НА РАХ. Ф. 7. Оп. 7-1935. Ед. хр. 4.
12. Личное дело К. В. Вахрамеева. НА РАХ. Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 444.
13. Личное дело С. Л. Закликовской. НА РАХ. Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 951.
14. Личное дело П. Я. Зальцмана. Министерство кинематографии СССР. РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 28. Ед. хр. 546.
15. Личное дело Н. В. Ивановой. 1920–1923. НА РАХ. Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 1055.
16. Личное дело Я. К. Лукстыня. НА РАХ. Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 1600.
17. Личное дело М. К. Макарова. НА РАХ. Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 1638.
18. Личное дело А. И. Порет. НА РАХ. Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 2153.
19. Личное дело А. И. Порет. Союз советских художников СССР. 1940. РГАЛИ. Ф. 3189. Оп. 2. Ед. хр. 1298.
20. Личное дело Н. А. Соболевой. НА РАХ. Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 2524.
21. Личное дело М. П. Цыбасова. Госкино СССР. РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 28. Ед. хр. 1599.
22. Личное дело М. П. Цыбасова. Комитет по кинематографии при СМ СССР. РГАЛИ. Ф. 48. Оп. 15. Ед. хр. 1432.
23. Порет А. И. — Харджиеву Н. И. Письмо от 22 января 1976. РГАЛИ. Ф. 3145. Оп. 1. Ед. хр. 243.
24. Филонов П. Н. Письмо товарищу по искусству. ОР ГТГ. Ф. 151. Ед. хр. 30.

Литература

25. Б. а. Иллюстрация в книге. На совещании в «Советском искусстве» // Советское искусство. 1936. 23 марта. № 14 (300). С. 1.
26. Б. а. «Калевала» // Вечерняя Красная газета. 1934. 13 марта.
27. Бобринская Е. А. Миф об андрогине и образы целостности в творчестве П. Филонова // Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003. С. 118–139.

28. Буслаев Ф. И. Сочинения по археологии и истории искусства. В 3 т. Л.: Изд-во АН СССР, 1930. Т. 3.
29. Глебова Т. Н. О времени в изобразительном искусстве // Музей органической культуры. URL: <https://museumart.ru/tatyana-glebova-vremya> (дата обращения: 16.02.2024).
30. Зальцман П. Я. Осколки разбитого вдребезги. Дневники и воспоминания, 1925–1955. М.: Водолей, 2017.
31. Ефимов П. П. Объединение «Коллектив Мастеров Аналитического искусства» (школа Филонова). Из истории русских художественных группировок // Панорама искусств. Вып. 13. М.: Советский художник, 1990. С. 103–132.
32. Искусство народностей Сибири. Л.: Издание ГРМ, 1930.
33. Калевала. Финский народный эпос/Пер. Л. П. Бельского, под ред. Д. В. Бубриха, предисловие И. М. Майского. М.–Л.: Academia, 1933.
34. Левинсон А. Аксель Галлен. Суждение о характере творчества и произведениях художника. СПб., 1908.
35. Линеvский А. М. К вопросу о петроглифах Карелии («Бесовы Следки», Бесов Нос и Пери Нос) // Сборник Ленинградского общества исследователей культуры финно-угорских народностей (ЛОИКФУН). Л.: Издание ЛОИКФУН, 1929. С. 53–95.
36. Лозовой Н. Г. Воспоминания о Филонове (фрагменты) // Николай Лозовой. 1901–1992. Живопись, графика. Галерея «Арт-Диваж». М.: Скорпион, 2007. С. 13–25.
37. Майский И. М. Воспоминания советского дипломата, 1925–1945. М.: Наука, 1971.
38. Мислер Н., Боулт Дж. Э. Филонов. Аналитическое искусство. М.: Советский художник, 1990.
39. Пальвадре М., Худяков М. «Калевала». Перевод Л. П. Бельского под редакцией Д. В. Бубриха. Предисловие И. М. Майского. Изд. «Academia», М.–Л. 1933 // Советская этнография. 1934. № 3. С. 138–143.
40. Петрова Е. Павел Филонов глазами его жены // Павел Филонов. Очевидец незримого. СПб.: Palace Editions, 2006. С. 81–103.
41. Петрухин В. Карело-финские мифы. От «Калевалы» и птицы-демиурга до чуди и саамов. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2023.
42. Повелихина А. О художниках – иллюстраторах «Калевалы» // Музыка цвета Татьяны Глебовой. 1900–1985. К 115-летию со дня рождения художника. Живопись, графика, тексты. СПб.: НП-Принт, 2015 (Музей органической культуры). С. 132–143.

43. Пронина И. А. Биография Л. Н. Тагриной // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. М.: RA, 2013. В 3 т. Т. 2. Л.–Я. С. 422.
44. Пронина И. А. Юлия Капитанова (Арапова) и ее неизвестная «Калевала» // «Калевала» в контексте региональной и мировой культуры. Материалы международной научной конференции, посвященной 160-летию полного издания «Калевалы». Петрозаводск, 2010. С. 461–471.
45. Равдоникас В. И. К изучению наскальных изображений Онежского озера и Белого моря // Советская археология. 1936. № 1. С. 9–50.
46. Ровинский Д. С. Русские народные картинки. В 5 кн. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1881.
47. Ровинский Д. С. Русские народные картинки/Под ред. Н. П. Собко. В 2 т. СПб.: Издание Р. Голике, 1900.
48. Соини Е. Г. Финляндия в литературном и художественном наследии русского авангарда. М.: Наука, 2009.
49. Спицын А. А. Олонекские петроглифы (По поводу статьи А. М. Линеvского) // Сборник Ленинградского общества исследователей культуры финно-угорских народностей (ЛОИКФУН). Л.: Издание ЛОИКФУН, 1929. С. 49–52.
50. Струкова А. И. «Мы изображали полузабытую подоснову». «Калевала» коллектива МАИ (Школа Филонова) // Трауготовские чтения 2022. Материалы двенадцатой научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 18–19 марта 2022) / Под ред. А. К. Кононова. СПб., 2023. С. 285–304.
51. Успенский П. Д. Искания новой жизни. Что такое йога. Пг.: Издание М. В. Пирожкова, 1918.
52. Филонов П. Н. Аналитическое искусство. Сделанные картины. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2020.
53. Филонов П. Н. Дневник/Вступ. ст. Е. Ковтуна, текстологическая подготовка И. Лапиной, коммент. Г. Марушиной. СПб.: Азбука, 2000.
54. Филонов П. Н. Пропевень о проросли мировой. Пг.: Тип. тов-ва «Наш Век», 1915.
55. Павел Филонов и его школа. СПб.: Palace Editions, 2019.
56. Павел Филонов: реальность и мифы/Сост., авт. вступ. ст. и коммент. Л. Л. Правовойрова. М.: Аграф, 2008.
57. Филоновцы. Мастера аналитического искусства. Каталог выставки. Антикварная галерея «Петербург». СПб., 2022.

58. Филоновцы: от МАИ до поставангарда. The Filonovites: From the Masters of Analytical Art to the Post-Avantgarde. Живопись/графика. Галерея «Арт-Диваж». М.: Скорпион, 2006.

59. [Цыбасов М. П.] Михаил Цыбасов / Авт. статей Л. Соловьева, Е. Сойни; сост. каталога Л. Соловьева. СПб.: ГРМ, 2004.

60. Швед П. Крестовый и Пелий мысы // Географические известия, издаваемые Императорским Русским географическим обществом. СПб., 1850. С. 68–71.

61. Шидловский А. Доисторические памятники на восточном берегу Онежского озера. Петрозаводск, 1914.

62. Щетинин Г. А. Павел Николаевич Филонов. Из воспоминаний // Филонов — художник, исследователь, учитель / Отв. ред. П. Ракитин. В 2 т. М.: Агей Томеш, 2006. Т. II. С. 303–309.

63. Школа Филонова / Авт. ст. Л. Н. Вострецова. СПб.: Palace Editions, 2023.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ЭЛЕМЕНТЫ КНИЖНОГО ОФОРМЛЕНИЯ «КАЛЕВАЛЫ» КОЛЛЕКТИВА «МАСТЕРА АНАЛИТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА» С УКАЗАНИЕМ АВТОРСТВА

Авторство установлено при изучении подписей на оригиналах, хранящихся в музейных и частных собраниях, а также на основании свидетельств участников работы.

В оформлении «Калевалы» принимали участие:

Борцова Елена Николаевна (1904 — ?) исполнила часть суперобложки, форзац (не вошел в издание), иллюстрацию и девять заставок.

Вахрамеев Константин Васильевич (1889–1934) исполнил часть суперобложки, часть форзаца (не вошла в издание), заставку.

Глебова Татьяна Николаевна (1900–1985) исполнила часть суперобложки, титул, шмуцтитул, четыре иллюстрации (две из них не вошли в издание), четыре заставки.

Закликовская Софья Людвиговна (1899–1975) исполнила часть суперобложки, иллюстрацию, заставку.

Зальцман Павел Яковлевич (1912–1985) исполнил часть суперобложки, иллюстрацию, две заставки.

Иванова Нина Владимировна (1900–1970-е) исполнила часть суперобложки, иллюстрацию, заставку.

Капитанова (Арапова) Юлия Григорьевна (1889–1976) исполнила иллюстрацию, две заставки (не вошли в издание). Во время работы над «Калевалой» разорвала отношения с П. Н. Филоновым.

Лесов Ефраим Залманович (1904–?) исполнил часть суперобложки, заставку.

Лукстынь Ян Карлович (1887–1937). Участвовал в первоначальном распределении задания.

Макаров Михаил Константинович (1904–вторая половина 1960-х) исполнил часть суперобложки, переплет, шмуцтитул (не вошел в издание), заставку.

Мешков Владимир Алексеевич (1893–1976) исполнил часть суперобложки, пять заставок.

Порет Алиса Ивановна (1902–1984) исполнила часть суперобложки, два форзаца (не вошли в издание), два варианта контртитла (один

из них не вошел в издание), две иллюстрации, тринадцать заставок (одна из них не вошла в издание), большинство орнаментальных линеек на страницах.

Соболева Нина Александровна (1892–1942?) исполнила часть суперобложки, две заставки.

Тагрина Любовь Николаевна (1881–1955) исполнила часть суперобложки, часть форзаца (не вошла в издание), иллюстрацию, четыре заставки (авторство одной из них находится под вопросом).

Филонов Павел Николаевич (1982–1941) осуществлял общую редактуру издания, помогал ученикам.

Цыбасов Михаил Петрович (1904–1967) исполнил часть суперобложки, часть форзаца (не вошла в издание), фронтиспис, две иллюстрации, шесть заставок, пять концовок.

Источники

Глебова Т. Н. Список художников, иллюстрировавших академическое издание «Калевалы». 1980. РГАЛИ. Ф. 2348. Оп. 2. Ед. хр. 4. 1 л. Далее — [Глебова 1].

Глебова Т. Н. Иллюстраторы Калевалы. Документ опубликован в издании: Музыка цвета Татьяны Глебовой. 1900–1985. К 115-летию со дня рождения художника: Живопись, графика, тексты. СПб.: НП-Принт, 2015 (Музей органической культуры). С. 132. Далее — [Глебова 2].

В семье художника П. Я. Зальцмана хранится издание «Калевалы», в котором он отметил свои работы. Далее — [Зальцман].

Письмо А. И. Порет Н. И. Харджиеву. 22 января 1976. РГАЛИ. Ф. 3145. Оп. 1. Ед. хр. 243. 3 л. Далее — [Порет].

Серебрякова Е. А. Дневники. ОР ГРМ. Ф. 156. Ед. хр. 43. Л. 19–19 об. Далее — [Серебрякова].

Филонов П. Н. Дневник. СПб.: Азбука, 2000. Далее — [Филонов].

Цыбасов М. П. Дневник // *Сойни Е. Г.* Финляндия в литературном и художественном наследии русского авангарда. М.: Наука, 2009. Далее — [Цыбасов].

Если местонахождение оригиналов элементов оформления книги не указано, оно неизвестно.

Дата создания указана только в том случае, если она стоит на рисунке или может быть точно определена по архивным источникам.

Указание «под вопросом» означает, что в списке авторов, составленном одним из участников событий, после фамилии стоит знак вопроса.

Суперобложка — коллективная работа [Порет];

Борцова, Вахрамеев, Глебова, Закликовская, Зальцман, Иванова, Лесов, Макаров, Порет, Соболева, Тагрина, Цыбасов [Глебова 1];

В дневнике Филонова как работавшие над суперобложкой упоминаются Порет, Глебова, Тагрина, Цыбасов [Филонов, с. 139].

Переплет — Макаров [Глебова 1, Глебова 2 (под вопросом), Порет].

Варианты оформления переплета — ГРМ:

Вариант задней сторонки. Подписан и датирован автором. 1932. Бумага, тушь, кисть, акварель. 24,1 × 17,7. РС-22281;

Вариант корешка. Подписан автором. Бумага, тушь, кисть, акварель, графитный карандаш, чертежные инструменты. 25,7 × 5. РС-22283.

Первоначальный вариант переплета был отведен издательством.

Калевала. Правая часть форзаца¹ — Порет [Глебова 1, Порет].

ГРМ. Бумага, акварель. 24,3 × 17,2. РС-7080.

Не вошла в издание.

Калевала. Левая часть форзаца — Порет [Глебова 1, Порет].

ГРМ. Бумага, акварель. 24,6 × 17,8. РС-7079.

Не вошла в издание. Была отведена И. М. Майским.

Кузница. Часть форзаца — Борцова [Филонов, с. 131, 139, 144, 212].

Собрание галереи «Наши художники», Москва. 1932. Бумага, цветная тушь. 25,6 × 18,5².

Не вошел в издание. Был отведен издательством.

Часть форзаца — Тагрина, Цыбасов [Филонов, с. 139].

Не вошел в издание.

Часть форзаца — Вахрамеев [Филонов, с. 131, 139–140].

Не вошел в издание.

Погоня за похитителями Сампо. Фронтиспис — Цыбасов [Глебова 1, Глебова 2, Порет, Серебрякова, Филонов, с. 124, Цыбасов].

Опубликован на с. II.

Жизнь в Калевале. Рисунок для контртитла — Порет [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

1 П. Н. Филонов в своем дневнике называет эти элементы оформления «Калевалы» четырьмя форзацами, в каталогах выставок Русского музея они описаны как части форзаца.

2 Рисунок репродуцирован в каталоге выставки в Галерее «Арт-Диваж» «Филоновцы: от МАИ до поставангарда. Живопись/графика» (М.: Скорпион, 2006. С. 25) как работа К. В. Вахрамеева. Ошибка могла возникнуть потому, что Е. Н. Борцова и К. В. Вахрамеев были супругами, их произведения, вероятно, хранились вместе.

Подписан автором на обороте.

ГРМ. Бумага, тушь, акварель. 21,5 × 8,9. РС-7082.

Опубликован на с. IV. Первоначально планировался как титул.

Бой Лемминкейна с хозяином Похьёлы. Первоначальный вариант контртитла — Порет.

Подписан автором на обороте.

ГРМ. Бумага, акварель. 22 × 9,2. РС-7084.

Не вошел в издание. Отклонен издательством.

Жизнь в Калевале. Рисунок для титула — Глебова [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

Подписана автором на обороте.

ГМИИ. Мелованная бумага, акварель, тушь, кисть, графитный карандаш. 21,7 × 9. Р-16395.

Опубликован на с. V.

«Калевала». Шмуцтитл — Глебова [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

ГТГ. 1932. Картон, тушь, кисть. 20,9 × 15,6. РС-5548.

Опубликован на вклейке между с. XX и 3.

Вариант шмуцтитла: ГРМ. Бумага, тушь, кисть, акварель, процарапывание. 17,9 × 12,8. РС-15099.

«Калевала». Вариант шмуцтитла — Макаров [Серебрякова, Филонов, с. 145].

Собрание И. Прудникова, Санкт-Петербург. Бумага, тушь, кисть, акварель. 20,9 × 15,6.

Не вошел в издание, издательство потребовало переделать.

Илматар. Заставка к руне первой «Вступление. Возникновение мира и рождение Вейнемейнена» — Глебова [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

Подписана автором на обороте.

ГМИИ. Бумага мелованная, тушь, кисть, графитный карандаш. 21,8 × 8,9. Р-16396.

Опубликована на с. 3.

Лес, созданный Сампсой. Заставка к руне второй «Вейнемейнен засекает землю» — Порет [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

ГМИИ. Бумага мелованная, тушь, кисть, процарапывание. 23,6 × 9,7. Р-13787.

Опубликована на с. 8.

Поражение Ёукахайнена в состязании с Вейнемейненом. Заставка к руне третьей «Вейнемейнен состязается в пении с Ёукахайненом» — Порет [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

ГРМ. Бумага, черная акварель. 21,7 × 8,9. РС-7083.

Опубликована на с. 13.

Первая встреча Вейнемейнена с Ёукахайненом. Иллюстрация к руне третьей «Вейнемейнен состязается в пении с Ёукахайненом» — Цыбасов [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

МИИ РК. Бумага, тушь, кисть. 13 × 17. Г-686.

Опубликована на вклейке между с. 14 и 15.

Морские раковины. Концовка к руне третьей, пятнадцатой, двадцать седьмой, тридцать девятой — Цыбасов [Глебова 1, Порет].

Опубликована на с. 19, 84, 170, 232.

Мать Айно. Заставка к руне четвертой «Неудачное сватовство Вейнемейнена к Айно» — Порет [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

ГМИИ. Бумага мелованная, тушь, кисть, процарапывание. 21,6 × 8,9. Р-13788.

Опубликована на с. 20.

Вейнемейнен в лодке. Заставка к руне пятой «Вейнемейнен напрасно ищет Айно» — Мешков [Глебова 1 (под вопросом), Порет].

Опубликована на с. 26.

Ёукахайнен ранит лошадь Вейнемейнена. Заставка к руне шестой «Нападение Ёукахайнена на Вейнемейнена» — Цыбасов [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

МИИ РК. Бумага, тушь, кисть, белила. 20,7 × 8,1. Г-692.

Опубликована на с. 30.

Месть Ёукахайнена. Иллюстрация к руне шестой «Нападение Ёукахайнена на Вейнемейнена» — Порет [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

Опубликована на вклейке между с. 32 и 33.

Старуха Лоухи. Заставка к руне седьмой «Неудачное сватовство Вейнемейнена в Похьёле» — Борцова [Глебова 1, Порет].

Опубликована на с. 34.

Лемминкейнен и лось Хиси. Концовка к рунам седьмой, пятнадцатой, тридцать первой, сорок третьей — Цыбасов [Глебова 1, Порет].

МИИ РК. Бумага, тушь, кисть. 2,5 × 14,3. Г-693.

Опубликована на с. 38, 111, 192, 254.

Белка и птица. Заставка к руне восьмой «Вейнемейнен строит лодку для небесной девы и ранит себе ногу» — Иванова [Глебова 1 (под вопросом), Порет, Цыбасов, с. 139].

Опубликована на с. 39.

Старик в горнице. Заставка к руне девятой «Вейнемейнен исцеляется от раны» — Соболева [Глебова 1 (под вопросом), Порет].

Опубликована на с. 43.

Кузнец. Заставка к руне десятой «Илмаринен выковывает Сампо» — Вахрамеев [Глебова 1 (под вопросом), Порет], Иванова [Глебова 2].

Опубликована на с. 50.

Герои плывут мимо белых медведей. Концовка к рунам десятой, двадцать второй, тридцать четвертой, сорок шестой — Цыбасов [Глебова 1, Порет].

Опубликована на с. 55, 130, 207, 272.

Похищение Кюллиikki. Заставка к руне одиннадцатой «Женитьба Лемминкейна на Кюллиikki» — Глебова [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

Подписана автором на обороте.

ГМИИ. Бумага мелованная, тушь, кисть. 20,1 × 7,9. P-16393.

Опубликована на с. 56.

Рыбы и снасти. Концовка к рунам одиннадцатой, двадцать третьей, тридцать пятой, сорок седьмой — Цыбасов [Глебова 1, Порет].

Опубликована на с. 60, 140, 212, 277.

Лалландцы. Заставка к руне двенадцатой «Поездка Лемминкейна в Похьёлу» — Мешков [Глебова 1 (под вопросом), Порет].

Опубликована на с. 61.

Кауппи делает лыжи. Заставка к руне тринадцатой «Сватовство Лемминкейна в Похьёле» — Мешков [Глебова 1 (под вопросом), Порет].

Опубликована на с. 67.

Охота Лемминкейна. Заставка к руне четырнадцатой «Охота Лемминкейна и его смерть» — Порет [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

ГРМ. Бумага, черная акварель. 23,6 × 9,6. РС-7086

Опубликована на с. 71.

Смерть Лемминкейна. Иллюстрация к руне четырнадцатой «Охота Лемминкейна и его смерть» — Глебова [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

Подписана автором на обороте.

ГМИИ. Мелованная бумага, тушь, кисть, графитный карандаш. 20,8 × 14,8. P-16390.

Опубликована на вклейке между с. 72 и 73.

Охота на оленя. Концовка к рунам четырнадцатой, двадцать шестой, тридцать восьмой, пятидесятой — Цыбасов [Глебова 1, Порет].

Опубликована на с. 76, 165, 226, 295.

Мать возвращает Лемминкейна к жизни. Заставка к руне пятнадцатой «Мать возвращает Лемминкейна к жизни» — Глебова [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

Подписана автором на обороте.

ГМИИ. Бумага, тушь, кисть. 19,8 × 7,9. P-16397.

Опубликована на с. 77.

Мать достает тело Лемминкейна из вод Маналы. Иллюстрация к руне пятнадцатой «Мать возвращает Лемминкейна к жизни» — Глебова.

Подписана и датирована автором на обороте. 1932.

ГМИИ. Мелованная бумага, тушь, кисть, процарапывание. 20,8 × 17,8. P-16391.

Не вошла в издание.

Вейнемейнен в поисках волшебных слов. Заставка к руне шестнадцатой «Вейнемейнен сходит в царство мертвых» — Борцова [Глебова 1, Порет].

Опубликована на с. 85.

Горнорабочие. Заставка к руне семнадцатой «Вейнемейнен сходит в утробу Випунена» — Борцова [Филонов, с. 212], Вахрамеев [Глебова 1 (под вопросом), Порет (под вопросом)].

Опубликована на с. 90.

Вейнемейнен в утробе Випунена. Иллюстрация к руне семнадцатой «Вейнемейнен сходит в утробу Випунена» — Борцова [Филонов, с. 212], Вахрамеев [Глебова 1 (под вопросом), Порет (под вопросом)].

Опубликована на вклейке между с. 92 и 93.

Птицы над заливом. Заставка к руне восемнадцатой «Вейнемейнен и Илмаринен сватаются в Похьёле» — Мешков [Глебова 1 (под вопросом), Порет].

Опубликована на с. 98.

Илмаринен исполняет поручения Лоухи. Заставка к руне девятнадцатой «Илмаринен исполняет поручения Лоухи» — Порет [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

ГМИИ. Бумага мелованная, тушь, кисть, процарапывание. 22,8 × 9,4. P-13789.

Опубликована на с. 106.

Бык из Суоми. Заставка к руне двадцатой «Приготовление к свадьбе в Похьёле» — Борцова [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

Опубликована на с. 112.

Свадебное пиршество. Заставка к руне двадцать первой «Свадебное пиршество» — Глебова [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

Подписана и датирована автором на обороте. 1932.

ГМИИ. Мелованная бумага, тушь, кисть. 18,8 × 6,3. Р-16392.

Опубликована на с. 119.

Свадебные причитания. Заставка к руне двадцать второй «Свадебные причитания» — Порет [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

ГМИИ. Мелованная бумага, тушь, кисть, процарапывание. 23,6 × 9,6. Р-13790.

Опубликована на с. 125.

Драчливый муж и его жена. Заставка к руне двадцать третьей «Наставления невесте» — Борцова [Глебова 1 (под вопросом), Порет (под вопросом)], Вахрамеев [Глебова 2].

Опубликована на с. 131.

Наставления невесте. Иллюстрация к руне двадцать третьей «Наставления невесте» — Порет [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

ГРМ. Бумага, черная акварель. 21 × 17,7. РС-7081.

Опубликована на вклейке между с. 136 и 137.

Отъезд жениха и невесты. Заставка к руне двадцать четвертой «Наставления жениху. Прощание невесты» — Глебова [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

Подписана автором на обороте.

ГМИИ. Бумага мелованная, тушь, кисть. 22 × 8. Р-16394.

Опубликована на с. 141.

Пиршество у Илмаринена. Заставка к руне двадцать пятой «Пиршество у Илмаринена» — Закликовская [Глебова 1 (под вопросом), Порет].

ГРМ. Бумага, тушь, кисть, перо. 20,2 × 7,2. РС-12462.

Опубликована на с. 148.

Лемминкейнен и его мать. Заставка к руне двадцать шестой «Вторая поездка Лемминкейнена в Похьёлу» — Борцова [Глебова 1 (под вопросом), Порет].

Опубликована на с. 157.

Гости на свадьбе. Заставка к руне двадцать седьмой «Лемминкейнен в Похьёле и его бегство» — Макаров [Глебова 1 (под вопросом), Порет (под вопросом)], Зальцман [Зальцман].

Опубликована на с. 166.

Скалистый берег. Заставка к руне двадцать восьмой «Мать советует Лемминкейнену скрыться за морем» — Борцова [Глебова 1 (под вопросом), Порет].

Опубликована на с. 171.

Народ Похьёлы ищет Лемминкейнена. Заставка к руне двадцать девятой «Лемминкейнен живет на острове» — Зальцман [Глебова 1, Зальцман, Порет], Зальцман при участии Лесова (?), Ивановой и Закликовской [Филонов, с. 139].

Опубликована на с. 175.

Лемминкейнен на чужбине. Иллюстрация к руне двадцать девятой «Лемминкейнен живет на острове» — Зальцман [Глебова 1, Глебова 2, Зальцман, Порет].

Подготовительный рисунок: ГТГ. «Двойной автопортрет». 1931–1932. Бумага, графитный карандаш. 38,5 × 28,5. РС-11277.

Опубликована на вклейке между с. 178 и 179.

Лемминкейнен и Тиэра на пути в Похьёлу. Заставка к руне тридцатой «Лемминкейнен снова отправляется воевать в Похьёлу» — Порет [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

ГМИИ. Мелованная бумага, тушь, кисть, процарапывание. 21,8 × 9,1. Р-13792.

Опубликована на с. 182.

Илмаринен, Унтамойнен и юный Куллерво. Заставка к руне тридцать первой «Рождение и воспитание Куллерво» — Макаров [Глебова 1 (под вопросом), Порет], Цыбасов [Глебова 2].

Опубликована на с. 188.

Куллерво-батрак. Иллюстрация к руне тридцать первой «Рождение и воспитание Куллерво» — Закликовская [Глебова 1, Порет].

ГРМ. Бумага, тушь, кисть, перо. 20,2 × 17. РС-12463.

Опубликована на вклейке между с. 192 и 193.

Куллерво. Черновик иллюстрации — Арапова [Филонов, с. 126, 127]. ГТГ. 1931–1932. Бумага со следами перфорации вдоль верхнего края, тушь, перо, графитный карандаш. 21,5 × 16,8. РС-4140.

Не вошла в издание.

На обороте: «Животные. Голова животного. Головы людей. Семь набросков» (1931–1932. Тушь, кисть) — Филонов, Арапова.

Ковер. Заставка к руне тридцать второй «Куллерво служит пастухом» — Тагрина (?) [Глебова 1, Глебова 2 пишет, что автором является Порет, Порет вместо имени автора ставит знак вопроса].

Опубликована на с. 193.

Мертвая жена Илмаринена и Куллерво со стадом. Заставка к руне тридцать третьей «Мечь Куллерво хозяйке» — Борцова [Глебова 1 (под вопросом), Глебова 2, Порет (под вопросом)].

Опубликована на с. 200.

Стадо и дикие звери. Заставка к руне тридцать второй «Куллерво служит пастухом» — Порет.

ГМИИ. Мелованная бумага, тушь, кисть, процарапывание. 23,3 × 8. Р-13791.

Не вошла в издание.

Куллерво находит свою мать. Заставка к руне тридцать четвертой «Куллерво находит своих родителей» — Цыбасов [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

МИИ РК. Бумага, тушь, кисть. 18,5 × 6,2. Г-689.

Опубликована на с. 204.

Незавершенный вариант: МИИ РК. Бумага, графитный карандаш, тушь, кисть. 20,5 × 9,7. Г-701.

Сестра Куллерво бросается в водопад. Заставка к руне тридцать пятой «Куллерво губит свою сестру» — Мешков [Глебова 1, Порет].

Опубликована на с. 208.

Смерть Куллерво. Заставка к руне тридцать шестой «Смерть Куллерво» — Порет [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

ГМИИ. Мелованная бумага, тушь, кисть, процарапывание. 23,6 × 9,6. Р-13793.

Опубликована на с. 213.

Куллерво идет на Унтамо. Иллюстрация к руне тридцать шестой «Смерть Куллерво» — Цыбасов [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

МИИ РК. Бумага, тушь, кисть. 17 × 12,7. Г-687.

Опубликована на вклейке между с. 214 и 215.

Незавершенный вариант: МИИ РК. Бумага, графитный карандаш, тушь, перо, белила. 20 × 14,6. Г-700.

Илмаринен выковыывает себе жену из золота и серебра. Заставка к руне тридцать седьмой «Илмаринен выковыывает себе жену из золота и серебра» — Порет [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

ГРМ. Бумага, черная акварель. 23,2 × 8,5. РС-7087.

Опубликована на с. 218.

Илмаринен похищает дочь Лоухи. Заставка к руне тридцать восьмой «Илмаринен похищает себе жену в Похьёле» — Порет [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

Опубликована на с. 222.

Герои едут в Похьёлу за Сампо. Заставка к руне тридцать девятой «Герои едут в Похьёлу за Сампо» — Порет [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

ГРМ. Бумага, черная акварель. 23,2 × 8,5. РС-7085.

Опубликована на с. 227.

Лодка Вейнемейнена на спине гигантской щуки. Заставка к руне сороковой «Вейнемейнен делает кантеле» — Порет [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

ГМИИ. Мелованная бумага, тушь, кисть, процарапывание. 23,2 × 8,7. Р-13794.

Опубликована на с. 233.

Вейнемейнен играет на кантеле. Заставка к руне сорок первой «Вейнемейнен играет на кантеле» — Цыбасов [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

Опубликована на с. 238.

Вейнемейнен играет на кантеле. Иллюстрация к руне сорок первой «Вейнемейнен играет на кантеле» — Глебова.

ГМИИ. Бумага, акварель. 24,5 × 18. Инв. Р-16389.

Не вошла в издание.

Лемминкейнен выпаживает корни у Сампо. Заставка к руне сорок второй «Похищение Сампо» — Цыбасов [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

На обороте написаны инициалы автора.

МИИ РК. Бумага, тушь, кисть, графитный карандаш, белила. 20,3 × 7,7. Г-690.

Опубликована на с. 242.

У хозяйки Похьёлы. Иллюстрация к руне сорок второй «Похищение Сампо» — Лесов [Глебова 1, Порет (под вопросом)], Иванова [Глебова 2, Серебрякова — называет иллюстрацию «Богатыри»].

Опубликована на вклейке между с. 246–247.

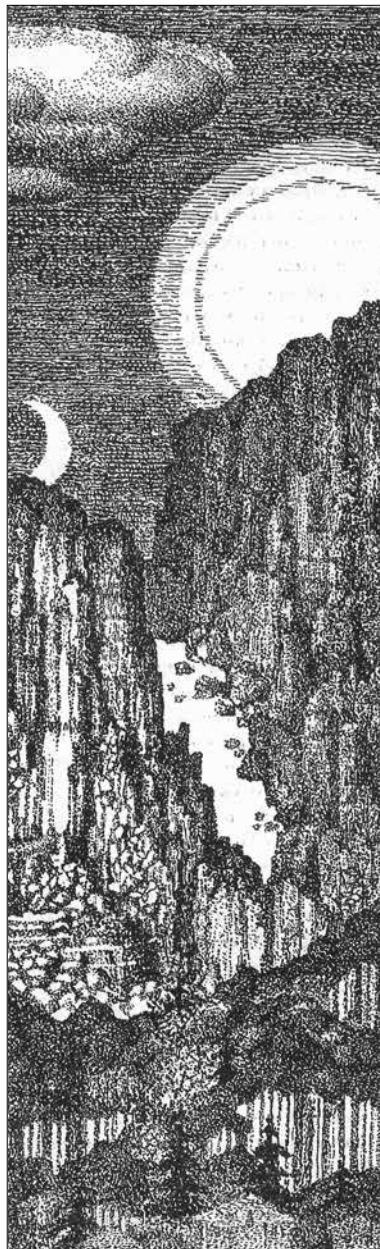
Лоухи снаряжает мужей Похьёлы в поход. Заставка к руне сорок третьей «Битва» — Цыбасов [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

На обороте написаны инициалы автора.

МИИ РК. Бумага, тушь, кисть, графитный карандаш. 20,8 × 8. Г-688.

Опубликована на с. 249.

Вейнемейнен и береза. Заставка к руне сорок четвертой «Вейнемейнен делает новое кантеле» — Цыбасов [Глебова 1, Глебова 2, Порет].



45. Любовь Тагрина. *Восход солнца и месяца*. 1932
Заставка к сорок девятой руне
Опубликована в кн.: *Калевала*
[33, с. 283]

На обороте написаны инициалы автора.
МИИ РК. Бумага, тушь, кисть, белила. 20 × 7,8. Г-691.
Опубликована на с. 255.

Оплакивание умерших в Калевале. Заставка к руне сорок пятой «Лоухи посылает на Калевалу болезни» — Борцова [Глебова 1, Порет (под вопросом)].

Опубликована на с. 260.

Девять гонцов из Похьёлы. Иллюстрация к руне сорок пятой «Лоухи посылает на Калевалу болезни» — Тагрина [Глебова 1, Глебова 2, Порет, Филонов, с. 131].

Опубликована на вклейке между с. 262 и 263.

Охота на медведя. Заставка к руне сорок шестой «Лоухи посылает на Калевалу медведя» — Лесов [Глебова 1, Порет].

Опубликована на с. 265.

Пламя нисходит с неба на землю. Заставка к руне сорок седьмой «Лоухи похищает солнце и месяц» — Тагрина [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

Опубликована на с. 273.

Невод Вейнемейнена. Заставка к руне сорок восьмой «Вейнемейнен находит огонь, высеченный Укко» — Тагрина [Глебова 1, Глебова 2, Порет].

Опубликована на с. 278.

Восход солнца и месяца. Заставка к руне сорок девятой «Лоухи дает свободу солнцу и месяцу» — Тагрина [Глебова 1, Порет].

Опубликована на с. 283. (Ил. 45.)

Марьятта пасет овец в лесу. Заставка к руне пятидесятой «История Марьятты. Вейнемейнен покидает родную землю» — Соболева [Глебова 1 (под вопросом), Порет].

Опубликована на с. 288.

Большинство **орнаментальных линеек** вверху и внизу страниц с текстом — Порет [Глебова 2].

Слезы матери. Заставка — Арапова.

ГТГ. 1932. Бумага, графитный карандаш. 9,5 × 14,1. РС-4138.

Не вошла в издание.

Сети. Заставка — Арапова.

ГТГ. 1932. Бумага, графитный карандаш. 8,4 × 13,3. РС-4139.

Не вошла в издание.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

П. Н. Филонов. Письмо товарищу по искусству¹

[1939–1941]. *Машинопись. ОР ГТГ. Ф. 151. Ед. хр. 30. 9 л.*

Дорогой товарищ по искусству!

На твое настойчивое желание узнать от меня, совершенно незнакомого тебе человека, как работает мастер живописи и рисунка, и как надо тебе работать, чтобы ты сам стал мастером, даю тебе товарищеский ответ. Проведи мои советы правильно, и ты будешь мастером.

Работать надо так: введи в работу весь свой ум, все свое умение верно соображать и верно рассчитывать. Старайся каждую рабочую секунду понять, что ты делаешь, как ты делаешь, что у тебя выходит из-под рук каждую секунду работы, и что выйдет в конце концов из твоей работы. Надо работать осторожно и расчетливо, анализировать и учитывать в работе все, что в нее включается. Надо уметь анализировать, разбираться в каждой мелочи работы и быть при этом диалектиком — уметь определять причины и следствия, делать выводы, развивать понятие о работе в целом и непрерывно совершенствовать ее, и совершенствоваться самому.

1 Публикуется по машинописному варианту, хранящемуся в ОР ГТГ (Ф. 151. Ед. хр. 30. 9 л.). Текст полностью сохранен, но приведен в соответствие с современными правилами пунктуации и орфографии. Документ не датирован. Письмо было написано в 1939–1941 годах (см. ниже примеч. 3). Черновик письма находится в РГАЛИ (Письма П. Н. Филонова ученикам и начинающим художникам об аналитическом искусстве. Д. 2348. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 4–8 об.). Впервые документ был опубликован с сокращениями под названием «Письмо тов. Басканчину из Омска». См.: Чесноков С. Г. Я художник, следовательно, — пролетарий // *Сельская молодежь*. 1987. № 10. С. 8–11. Письмо принадлежит к целому ряду посланий к ученикам, среди которых письма к В. А. Шолло (впервые опубликовано Е. Ф. Ковтуном в «Ежегоднике Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год». Л.: Наука, 1979. С. 226–232), Н. И. Евграфову (впервые опубликовано в журнале «Искусство». 1988. № 8. С. 40), Я. К. Лукстыню (впервые опубликовано в кн.: Филонов — художник, исследователь, учитель/Отв. ред. П. Ракитин. В 2 т. М.: Агей Томеш, 2006. Т. II. С. 194) и другие. В «Письме товарищу по искусству» педагогическая доктрина изложена П. Н. Филоновым максимально доступно для понимания. Распространению своего учения он придавал очень большое значение, вплоть до того, что во время блокады Ленинграда сказал сестре: «Если пропадут картины, будет ужасно, но еще хуже будет, если пропадут рукописи» (Глебова Е. Н. Воспоминания о брате // Павел Филонов: реальность и мифы/Сост., авт. вступ. ст. и коммент. Л. Л. Правовойрова. М.: Аграф, 2008. С. 70). По воспоминаниям той же сестры, Евдокии Николаевны, ученики приезжали к нему из Сибири, Баку, Москвы и других городов. Бывало, что Филонов даже не спрашивал, как их зовут, но по 6–8 и более часов трагил на то, чтобы «дать установку на сделанность», то есть объяснить принципы аналитического искусства.

Работай так: работай только маленькой кистью и острым концом. Не мажь, не пиши непродуманно широко. Все время рисуй кистью, вырабатывая цветом форму, будто ты работаешь остро очиненным карандашом и боишься его затупить и сломать, и вработывай цвет в цвет, форму в форму на каждом прикосновении кисти, умея работать таким способом, поймешь, что значит писать наверняка. Тогда из-под твоей кисти на холсте останется не дурацкий лживый мазок, как Вас, учеников, приучили работать Ваши невежды преподаватели, а кусок того материала, той материи, из чего состоит все в природе. При такой работе ты будешь в самой высокой степени хорошо и правильно чувствовать, понимать и передавать природу, будешь приближаться к природе, к натуре. Кто из художников оторвался от природы и не изучает ее, — тот бесславно пропадает. Лучшие мастера природу изучали. Коли ты хочешь быть настоящим художником-реалистом, изучай природу, с которой работаешь, как ее изучали великие мастера. Изучай природу, как ее изучают великие ученые-натуралисты — Дарвин, Менделеев, Павлов, Мичурин, Пастер и великие люди — Маркс, Ленин, Сталин, Коперник, Галилей. Читай книги по анализу и по диалектике. Прочти непременно Энгельса «Диалектика природы», Дарвина «Путешествие на корабле Бигль» и «Происхождение человека». Старайся изо всех сил изучать природу и передавать природу точь-в-точь. Тогда ты сумеешь переорганизовать, переиначить ее, где это потребуется, и ты будешь настоящим организатором в картине, в рисунке и в своей работе. Художник должен быть исследователем, изобретателем, организатором и непременно первоклассным диалектиком. Бей в эту точку!

Такая работа в искусстве, как я тебе советую, даст самые лучшие качества художественного произведения. Прежде всего, такая работа сделает тебя превосходным рисовальщиком, а рисунок для мастера это — все, это начало, это основа и это конец. Кто не умеет рисовать, тот не умеет писать, потому что писать, это значит — рисовать. Чтобы лучше научиться рисовать и лучше научиться писать, непременно работай некоторые рисунки пером, но сперва под перо дай хороший рисунок карандашом.

Работай, как я советую, и постоянно думай, что ты должен сделать самую лучшую на свете картину или рисунок из любой вещи, которую начал — самую лучшую по работе и по содержанию, и в мыслях сравнивай сделанность своей картины со сделанностью лучших работ всех сортов. Это заставит тебя быть строго ответственным за свою работу,

за ее качество, за содержание работы и картины. Тогда у тебя выйдет, если не самая лучшая вещь на свете, то, по крайней мере, равная любой из лучших картин на свете. За эту цель ты борись всей силой, не отступай от нее. Борись за то, чтобы быть в первых рядах лучших мастеров. Ты по-иному будешь изучать работы хороших мастеров, коли будешь стараться превзойти их. Изучая их вещи, прежде всего, правильно разыщи, определи их слабые стороны и старайся понять, какими средствами, какими кистями добились они хороших сторон картины. Значит, изучи их способ производства, поравняйся и иди дальше, учись, работай как мастер, без брака, без отбросов. Ученик это — изучающий мастер.

Самое главное в работе — это упорство в достижении правильно поставленной цели и точность расчета. По работам лучших мастеров видно, что они только этим сильны. Мастер хочет только правды в работе и за эту правду борется изо всей силы, но осторожно, умело и учась на своей работе.

Мастер считает за позор ошибиться в расчете и не добиться поставленной цели. Также должен работать ученик. Мои советы позволят тебе добиться любой цели в искусстве — в них продумано все, что нужно мастеру: вся диалектика работы. Каждую начатую работу доведи до совершенства, доработай до конца, постоянно выверяя и развивая сперва слабые, а затем и хорошие куски работы. Маленькая (колонковая или коровья) кисть с острым концом заставляет и помогает учиться. Большая кисть не позволяет учиться.

Все крупнейшие мастера учились на маленькой кисти и никогда не расставались с ней. Маленькой кистью можно сделать все, что требуется в настоящей высокоценной по живописи и по рисунку картине. Писать цветом — это значит ежесекундно рисовать и добиваться нужного рисунка, а рисовать цветом можно только маленькой кистью. Большой кистью не нарисуешь, а намажешь, и не разовьешь рисунком форму, а спутаешь и собьешь ее. Большой кистью нельзя решить цветовую задачу, нельзя углубить и развить действие цветом.

Большая кисть дезорганизует работу и развращает ученика. Большой кистью работает человек тупоумный, он не рассчитывает средства действия в работе и не знает цены рабочему инструменту. Большая кисть не передает правды мысли художника и правду природы. Картины, сделанные большой кистью, доказывают некультурность того, кто ею действует, и его умственную косность, непонимание задач искусства и неуважение к своему труду. Она губит учащих и погубила многих

хороших художников. От нее погиб и И. Е. Репин, а научился Репин на маленькой кисти.

Знай, что картина в целом и рисунок в целом хороши лишь тогда, когда все их части хороши, но целое хорошо делает лишь тот, кто хорошо делает каждую часть, каждый член целого. Поэтому работай так: начинай и веди работу от частного к общему, от частного, до последней степени хорошо сделанного и развитого, к общему, до последней степени хорошо сделанному и развитому. Это значит: начал делать глаз или нос, так сделай как можно лучше, доведи до совершенства, на какое ты способен, потом возьмешься за другое частное, за другой член. заметишь неточность или недоразвитость на том частном, которое уже сделал хорошо, сейчас же доработай, доразвей терпеливо, выдержанно и настойчиво. Вымеряй по величинам и по соразмерности все формы, все частные, выверяй все цвета по силе, т. е. по степени отношений темного к светлому, чтобы дать усиленную лепку и объем. Таким путем ты непременно получишь прекрасно сделанную форму, насыщенность и напряженность цвета, полноценную продуманность и учет содержания картины. Таким путем непременно получишь прекрасное, сделанное и развитое целое, а это целое, это общее — проверяй, дорабатывай, доразвивай опять таким же способом, т. е. через доразвитие частных, учитывая в то же время художественную и смысловую значимость содержания целого, его направленность, высоту культуры, правду и действующие силы.

Это есть лучший метод ко всестороннему глубокому мастерству высшей школы искусства, это есть метод к изучению природы, к изучению искусства, к постоянному ускоренному и глубокому совершенствованию в искусстве.

Рисуй остро очиненным карандашом. Рисуй тонко, точно, вдумчиво и осторожно. Карандаш не тупи, а рисунок не черни. Тень давай сперва послабее, посветлее, полегче, но не во всю силу. До нужной степени силы и полутеней доводи постепенно, так, чтобы вся тень, как в природе, была пронизана светом, насыщена свето-воздухом. Учитывай содержание, анализируй его и давай его во всю силу крепко и остро выявленной формой, со всей остротой характеристики, присущей тому, что ты рисуешь и видишь в природе. Следи за каждой частью, за каждым членом, покажи и выяви, где они начинаются, как развиваются и где кончаются. Работай медленно. Следи за собой строго, сравнивай и вымеряй постоянно все величины всех форм и их соразмерность, и постоянно выверяй такую работу. По такому рисунку начинай работу цветом от границы



46. Иван Басканчин. 1939
Фотография из личного дела
Исторический архив Омской
области. Ф. Р-1839. Оп. 1. Д. 91. Л. 1

формы к ее центру. Все время рисуй кистью точно так же, как рисовал карандашом. Стало быть, развивай рисунок, работая цветом. Все время рисуя таким методом, вырабатывай каждое частное до последней степени напряжения. Вещь в целом доразвивай таким же путем. Упорно работай над границами каждого частного, каждой формы, прорабатывай переходы из частного в частное, из члена в член, из формы в форму, из цвета в цвет, из мазка в мазок, т. е. вписывай, вработывай, врисовывай одно в другое. Таким путем ты непременно [добьешься] в высшей степени правды искусства и с первоклассным мастерством дашь объем, тяжесть, ракурсы, пространство, материальную и содержательную сущность того, что писал, дашь высокоценную композицию и конструкцию, наибольшую изобразительную силу, дашь организованность картины и любую разновидность фактуры. Такая картина будет иметь наибольшую силу действия на человека. Ты сам, если честно, толково и упорно проведешь мой метод в работе, убедишься, что он позволит тебе, ученику, равняться с любым из лучших мастеров, и будешь по-

ражен, видя, какие прекрасные результаты выходят из-под твоих рук. Но мы должны не только равняться с ними, мы должны достигнуть еще большего. Этот метод даст ход твоим лучшим природным свойствам, введет их в работу и разовьет, и ты будешь иметь непобедимую внутреннюю опору в работе.

Работай так: работай во весь упор. Выискивай нехватки, слабые места и бей по ним. Обдумывай спокойно и действуй осторожно, вымеряй, развивай глазомер и остроту видения, остроту зрения, не торопись, будь выдержан и расчетлив. Коли надо, пиши и рисуй по одному и тому же месту хоть пять или десять раз, добываясь правды, и в этих случаях работай по засохшему слою живописи. Цени вещи за сделанность, когда глядишь на чьи-либо картины, учись на них сделанности. Добивайся самой напряженной и развитой сделанности — тем выше ценность картины, тем правдивей ее содержание.

Судя по твоим письмам, ты, товарищ Басканчин², парень толковый и хочешь знать правду об искусстве. Но чтобы ее знать по-настоящему, надо уметь ее искать и исследовать пытливо и терпеливо. Надо иметь развитой диалектический ум, тренированный ежедневной мыслью об искусстве во всех его разновидностях и во всех взаимоотношениях. Надо иметь непоколебимое мужество, чтобы бороться за эту правду и с людьми, и с самим собой. А бороться надо умело и стойко, как говорится в красноармейской присяге³. Тебе надо как можно больше

- 2 Басканчин Иван Кириллович (07.07.1922, д. Колтырак, Новосибирская область — 17.01.1945, д. Воля-Длужневска, Польша) после окончания 8 классов неполной средней школы №13 города Ленинск-Кузнецкого Новосибирской области учился на живописно-педагогическом отделении в Омском художественном училище (1939–1941) (Личное дело И. К. Басканчина. ГИАОО. Ф. Р-1839. Оп. 1. Д. 91. 14 л.). П. Н. Филонов получил от И. К. Басканчина два письма, после чего написал свой ответ. Видимо, «Письмо товарищу по искусству» было скопировано и распространялось среди художников, в том числе студентов творческих вузов, поскольку в письме Леониду (фамилия неизвестна) Филонов сообщал: «Ю. Артамонова исключили из академии за мое письмо Басканчину» (цит. по: Филонов — художник, исследователь, учитель / Отв. ред. П. Ракин. В 2 т. М.: Агей Томеш, 2006. Т. 2. С. 203).
- 3 «...как воин Рабоче-Крестьянской Красной Армии, я клянусь защищать ее мужественно, умело, с достоинством и честью, не щадя своей крови и самой жизни для достижения полной победы над врагами» (Военная присяга // Правда. 1939. 26 февраля. С. 1). Слово «умело» было введено в текст военной присяги Красной армии, подписанной И. В. Сталиным 23 февраля 1939 года, и ранее в «Красной присяге» не использовалось. Этот нюанс позволяет датировать письмо П. Н. Филонова 1939–1941 годами. На эти годы приходится и учеба И. К. Басканчина в Омском художественном училище. Н. Мислер и Дж. Боулт датируют письмо 19 февраля 1940 года (Мислер Н., Боулт Дж. Э. Филонов. Аналитическое искусство. М.: Советский художник, 1990. С. 223).

читать и изучать. Мастер-художник должен быть глубоко образованным человеком, поэтому в выработке твоего мировоззрения тебе надо знать, как другие люди работали над собой, как добивались своей цели. Поэтому ты непременно читай биографии и автобиографии великих и выдающихся людей всех национальностей, всех разновидностей работы и мышления, начиная от жизнеописания Томаса Мора, Маркса, Энгельса и наших вождей и кончая таким, как Пржевальский, Седов, Ломоносов, Петр Первый, Суворов, Левингстон, Генри Стенли, Пастер. Неоценимую пользу принесет тебе и всю полноту напряжения мысли и воли человека развернет перед тобой, и покажет жизнь со всех ее сторон, предостережет от многих ошибок, чтение о таких людях, как Киров, Буденный, Ворошилов, Чернышевский, Пирогов, Линней, Лавуазье, Пушкин, Ушинский, Стенька Разин, Пугачев, Лютер, Игнатий Лойола, Эдисон. Читай все с древних времен до наших дней. Прочти историю культуры и читай книги по этнографии. Смотри атласы по зоологии и ботанике. Изучай народное искусство всех стран.

Ни один род литературы в данный момент твоей жизни не даст тебе того, что дадут биографии великих людей. Отсюда ты возьмешь много незаменимо нужного. Ты поймешь, как тяжелым трудом, силой анализа и упорной волей в борьбе великие люди достигли своей цели, и как они учились. Непременно начни писать дневник по искусству. Опиши все свои мысли по искусству, встречи, разговоры и каждый интересный случай. Пиши коротко, без прикрас, без хвастовства. Прочти при этом автобиографии Бенвенуто Челлини и Репина. Напишешь, перечитай и поправь — сделай толково. Пиши четко, рисуй каждую букву, а то оба твоих письма написаны небрежно, искренне, но не продуманно и без единой поправки при многих ошибках и грамматических, и смысловых. Эта работа над дневником научит тебя самокритике, самодисциплине и выдержке.

Ряд рисунков, сделанных хорошо, но экономно, карандашом, непременно доработай инком⁴ (тушью) пером. Эта работа пером научит тебя рисунку и живописи, и ты поймешь цену хорошей гравюры и хорошей графики. Непременно работай иногда и по скульптуре⁵, причем

4 П. Н. Филонов постоянно пользовался словом «инк» от английского *ink* (тушь).

5 Среди учеников Филонова скульпторами были Иннокентий Иванович Суворов (1898–1947) и Саул Львович Рабинович (1906–?), которые в 1927 году выполнили для выставки в Доме печати раскрашенный рельеф «Свержение буржуазии».

резать ножом из гипса и дерева полезней, чем лепить из мягкой глины и из пластилина. Скульптуру раскрась. Непременно выработай из себя первоклассного портретиста, основываясь на моем методе работы. Но портрет пиши не на лживых одноцветных фонах — покажи среду, обстановку, где человек живет, действует. Получишь мое письмо, начни сразу две работы: 1) автопортрет маслом, 2) автопортрет инком. Делай их так, чтобы они выстояли наряду с лучшими работами лучших мастеров. Обе работы небольшого размера, но головы рисуй в натуральную величину. Хорошо подумай и выбери поворот головы, светотень и одежду. Обдумай фон — будет ли это пейзаж, часть твоей комнаты или хорошо продуманный натюрморт, или вид на улицу через окно твоей комнаты. Дай под живопись хороший рисунок острым карандашом. По хорошему рисунку карандашом пиши, опирая руку на палку, чтобы рука была твердой, и каждое прикосновение кисти было наверняка. Пиши маленькой кистью. Дай под инк (под тушь) хороший рисунок острым карандашом. По хорошему рисунку карандашом начинай работать пером и все время давай под перо карандаш, все время работай пером по карандашу. Не черни, где в работе пером перечернишь или прошибешься, выскреби ножом. Работай пером осторожно и упорно, короткими прикосновениями конца пера. Работа пером также должна быть равной любой из лучших картин или гравюр.

К вам в Омск приехали два моих товарища — Петя Большаков и Сережа Соколов⁶. Найди их. Они тебе помогут и расскажут о моих товарищах-учениках, мастерах аналитического искусства.

Да ты — парень толковый: ты знаешь, что Ваши преподаватели не умеют работать и завели вас, учащихся, в тупик, и ты спрашиваешь меня: «А мы-то, т. е. ученики его, что мы будем создавать?» На это отвечаю: «Прочти мое письмо тем из твоих товарищей, кто им заинтересуется: если ты и они честно проверите правду моих слов упорной работой, вы будете знать, что вам делать».

6 Какие-либо сведения об упомянутых учениках П. Н. Филонова найти не удалось.