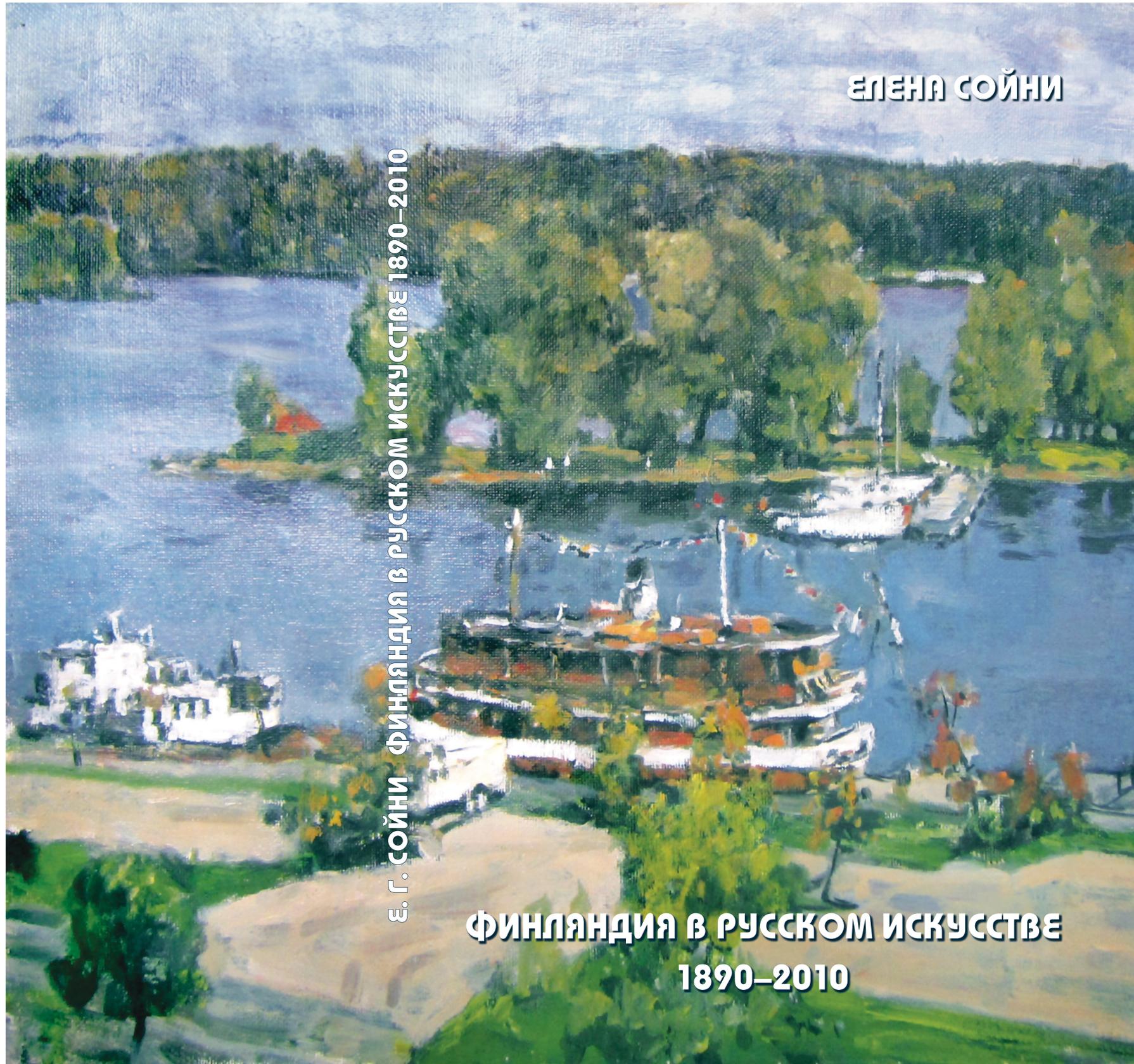


ЕЛЕНА СОЙНИ

Е. Г. СОЙНИ ФИНЛЯНДИЯ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ 1890–2010

ФИНЛЯНДИЯ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ
1890–2010



Петрозаводский государственный университет
Междисциплинарный научно-образовательный центр
«FENNICA»

Карельский научный центр
Российской академии наук
Институт языка, литературы и истории

Е. Г. Сойни

**ФИНЛЯНДИЯ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ
1890–2010**

Петрозаводск
2013

УДК 7(470+571)(480)«1890/2010»
ББК 85(2)
С58

Рецензенты:
докт. филол. наук Ю. И. Дюжев,
главный редактор журнала «Carelia» Р. П. Коломайнен

С58 **Сойни Е. Г.**

Финляндия в русском искусстве. 1890–2010. Петрозаводск:
Карельский научный центр РАН, 2013. 170 с. + цв. вкл.

Монография посвящена изучению финляндской проблематики в русском искусстве конца XIX – начала XXI в. Образ Финляндии рассматривается многопланово: в живописи и графике, в художественной критике, мемуарах и эпистолярном наследии русских художников. На большом архивном материале исследуются творческие связи Альберта Эдельфельта и Ильи Репина, Аксели Галлен-Каллела и Николая Рериха, Арвида Людекена и Василия Кандинского, анализируется роль финской природы и культуры в судьбе и творчестве классиков реализма и представителей русского авангарда, изучается история оформления «Калевалы» 1933 г. художниками филоновской школы. Исследование адресовано как специалистам по российско-финляндским отношениям и культурным связям, так и широкому кругу читателей.

УДК 7(470+571)(480)«1890/2010»
ББК 85(2)

Helena Soini. Finland in the Russian art. 1890–2010

ISBN 978-5-9274-0590-9

© Сойни Е. Г., 2013
© Петрозаводский государственный университет, Междисциплинарный научно-образовательный центр «FENNICA»
© Карельский научный центр РАН, 2013
© Институт языка, литературы и истории КарНЦ РАН, 2013

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| Введение | 4 |
| Глава I. ОБРАЗ ФИНЛЯНДИИ И ФИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА | 8 |
| Глава II. ФИНЛЯНДИЯ В ИСКУССТВЕ РУССКОГО АВАНГАРДА | 82 |
| Глава III. «КАЛЕВАЛА» В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ ФИЛОНОВСКОЙ ШКОЛЫ | 122 |
| Глава IV. ВОЗВРАЩЕНИЕ В АКАДЕМИЮ, XXI ВЕК | 161 |
| Заключение | 168 |

ВВЕДЕНИЕ

Наше исследование посвящено финляндской проблематике в русском искусстве конца XIX – начала XXI в. Образ Финляндии рассматривается многопланово: в живописи и графике, в художественной критике, в мемуарах и эпистолярном наследии русских художников. Вводятся в научный обиход письма В. Кандинского, П. Филонова, Н. Рериха, воспоминания И. Репина, М. Цыбасова. На большом архивном материале изучаются финские эпизоды в биографиях художников. Анализируется роль финской природы и культуры в биографиях И. Левитана, А. Бенуа, И. Репина, Н. Рериха, Р. Фалька и многих других художников России.

Эволюция стереотипа (устойчивого, эмоционально окрашенного образа-представления), сложившегося в сознании того или иного народа, происходит крайне медленно, но она происходит. Рождение универсальных моделей, первообразов в системе Россия – Финляндия имеет свою специфику. Джуст Ван Баак считает, что в коллективном сознании северян есть то, что можно назвать «северностью»¹. Эта северность, по мнению нидерландского исследователя, проявляется в культурной идентичности, в менталитете. Одинаковый ландшафт питал творчество художников Финляндии и России, влиял на самосознание соседних народов. Ландшафт был своеобразным началом культуры и ее продолжением. Общей была языческая древность у прибалтийско-финских и славянских племен. Славяне, предки собственно русских, и финны вместе составляли древнейшее население России. И несомненно сказывался тот факт, что Финляндия в 1809–1917 гг. входила в состав Российской империи.

Память о древнем диалоге культур то исчезала из сознания новых поколений, то вновь заявляла о себе. Художники могли

не встречаться в действительности и даже не знать друг о друге, но были внутренне близки в своем понимании мифов, в чувстве природы, музыки, и их творчество обнаруживало далеко не случайное типологическое родство.

Роль «посредника» при взаимодействии культур обычно играют художественные произведения, философские и религиозные системы, сами художники. Ким Ле Чун, Е. Н. Лебедев, А. Д. Михайлов, А. С. Мулярчик особое значение придают феномену культурного посредничества. «Это особая ипостась индивидуальности художника, независимо от масштабов его развития и влияния, предполагающая как необходимое условие духовную подвижность, способность воспринимать чужое как свое, ощущение бытийной неполноты, незавершенности (возможно, даже „сиротства“) родной культуры, – неважно, великой или малой»².

Мы посчитали важным посвятить отдельную главу представителям русского авангарда, эстетически связанным с Финляндией более крепко, чем художники других направлений. Как известно, в Финляндии в 1913 г. в Уусикирко на Карельском перешейке состоялся первый съезд русских футуристов, объединивший художественный «Союз молодежи» с литературной группой «Гилея». В Уусикирко присутствовало всего три человека: Михаил Матюшин, Казимир Малевич и Алексей Крученых, но их манифест и желание преобразовать искусство привлекли всеобщее внимание и русских, и финнов.

Особенное внимание уделяется изучению иллюстраций эпической поэмы «Калевала» как связующего звена в истории русско-финских художественных отношений в 1930-х гг., в сложнейший период мировой истории. Для сравнительного анализа наиболее благоприятны те случаи, когда предметом исследования «становятся системы философских идей, художественных образов, характерных для иноязычной культуры и творчески интерпретированных художником»³. В частности, для исследования финляндской проблематики в творчестве русского авангарда особое значение имеет интерпретация памятников культуры и прежде всего поэмы «Калевала», созданной на основе эпических рун древних карелов и финнов, художниками и литераторами первой трети XX в. Для нас было важно проследить интерпретацию «Калевалы» Мастерами ана-

литического искусства при издании первой советской «Калевалы» в 1933 г. Художники-авангардисты увидели в «Калевале» архаику, первообразы, созданные в эпоху прибалтийско-финской общности народов, о существовании которой ученые только спорили в начале XX в.

Представления народов друг о друге являются своеобразной формой самопознания. Анализ произведений искусства показывает, «что русский взгляд на Запад и Восток (содержание и формы их жизни, верования и мировоззрение) всегда был одновременно взглядом и на Россию (ее жизненный уклад, верования, мировоззрение)»⁴. Поэтому «изучение духовного образа одного народа, его культуры, природы с точки зрения иного национального сознания»⁵ становится важным направлением компаративистики. Обращение к образу Финляндии, финляндскому пейзажу, финской мифологии совпало у русских художников с интересом к древней русской истории и народной культуре славян.

Хронологические рамки исследования охватывают 1890–2010-е гг. – в истории русской и финской культур сложный и вместе с тем плодотворный период. Естественно, что в работе затрагиваются не все, а значимые для нашей темы явления культуры. Изучая роль финской проблематики в истории русского искусства, мы позволили себе опустить вопросы эволюции художественных направлений России и Финляндии, уделив главное внимание эволюции образной системы в восприятии иной культуры. Наше исследование – не энциклопедия, мы не ставили задачу написать о всех художниках, бывавших в Финляндии, для нас было важно показать пейзаж в его эволюции, постараться ответить на вопросы, что вдохновляло русских художников в Финляндии в конце XIX в. и на чем они делали акцент в XX и начале XXI в. Особо следует сказать об иллюстративном материале. К сожалению, у нас не было возможности поместить репродукции всех картин, о которых идет речь в монографии, но заинтересованный читатель без труда найдет многие картины в альбомах и на художественных сайтах в интернете. Мы остановили свой выбор прежде всего на картинах из частных собраний, из зарубежных музеев, из региональных музеев России и на нескольких самых известных полотнах, являющихся вехами в истории русско-финских худо-

жественных контактов. Эта история насчитывает немало ценных исследований как в России, так и в Финляндии. Это прежде всего работы Мирославы Безруковой, Аймо Рейтала, Елены Кириллиной, Сойли Синисало, Олли Валконена, Маркку Валконена, Свена Хирна, Анники Венерберг, Татьяны Бородинной, Владимира Бондаренко, Илианы Мехиас-Оаярви, Каари Фриландер и других искусствоведов. Мы искренне благодарны сотрудникам Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, Художественного музея Атенеум, Национального художественного музея Стокгольма, Музея Аксели Галлен-Каллела, Музея изобразительных искусств Республики Карелия, коллекционерам и исследователям за помощь в работе над монографией.

¹ Baak Joost van. Northern Cultures: What could this Mean? // The Baltic Languages and Cultures in Interaction. Groningen, 1995. P. 17.

² Ким Ле Чун, Лебедев Е. Н., Михайлов А. Д., Мулярчик А. С. Образ России. Русская культура в мировом контексте / Под общ. ред. акад. Е. П. Чельшева. М., 1998. С. 128.

³ Тиме Г. А. О некоторых тенденциях современной компаративистики (Теоретические и практические аспекты) // Россия, Запад, Восток. Встречные течения. К 100-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева. СПб., 1996. С. 393.

⁴ Ким Ле Чун, Лебедев Е. Н., Михайлов А. Д., Мулярчик А. С. Указ. соч. С. 126.

⁵ Тиме Г. А. Указ. соч. С. 389.

Глава I

ОБРАЗ ФИНЛЯНДИИ И ФИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Освоение северного пейзажа в русской живописи происходило крайне медленно. Потребовалось почти столетие, чтобы русские художники, воспитанные на средиземноморских пейзажах, обратили свои взоры сначала на просторы центральной России, а затем «снизошли» и до финской природы. Виды Финляндии постепенно стали появляться на открытках, в путеводителях, в туристических и рекламных проспектах. По ведомственному заказу были выполнены гидрографические рисунки художников-топографов, среди которых хочется упомянуть Г. С. Сергеева (1765–1816) и А. П. Боголюбова (1824–1896) (см.: Sergejevin Suomi / Toim. Jouni Kuurne. Helsinki, 1994; Альбом морских видов северного берега Финского залива. 1866). Но практически до конца XIX в. финская природа не вдохновляла живописцев. Исключением можно назвать поездки учеников и выпускников Академии художеств на Валаам. Но в середине XIX в. Валаам в сознании художников связывался прежде всего с православным монастырем и Россией, а никак не с Финляндией. И на шедеврах И. И. Шишкина (1832–1898), Ф. А. Васильева (1850–1873), М. К. Клодта (1832–1902), А. И. Куинджи (1842–1910) природа Севера являет себя с национальным русским смыслом, с деталями монастырского быта, с некой русской духовностью. Это и трогательный этюд И. И. Шишкина «Сосна на Валааме» 1858 г., изображающий пышную, высокую сосну рядом с покосившимся деревянным крестом, и щемящий пейзаж Ф. А. Васильева «В церковной ограде» 1867 г., словно передающий разговор о вечном двух старцев, идущих по тропинке под сенью дубов с бога-

той не по-северному кроной, и «Вид на острове Валааме» 1873 г. А. И. Куинджи, пожелавшего изобразить на переднем плане стройную русскую березку, высветлить ее на фоне темного леса и сумеречного неба.

Но сам факт, что Валаам был натурным классом для Академии художеств, то, что поездки на Валаам на пленэр были обязательными, а последующие выставки регулярными, подготовили русскую публику к восприятию суровых северных пейзажей – принципиально иных, чем привозимые из Италии, а самим художникам открыл новые пути в живописи.

Красноречивым подтверждением этому звучат слова из письма А. Н. Мокрицкого, профессора Московского училища живописи, ваяния и зодчества, одного из первых учителей И. И. Шишкина. Аполлон Николаевич без Италии пейзажа не признавал, однако будущую судьбу Шишкина он связывал с Севером: «Привет мой вам, пустынные Валаамы: из тенистых его лесов и со скал неприступных вы подали мне голос; не могу оставить его без ответа; сладко отдается он в душе моей, любящей вас, юные подвижники на поприще искусства <...> В письме своем вы не познакомили ни с характером местности, ни с целью вашего путешествия, а потому, догадываясь, что вы поехали туда писать этюды, я ничего не могу вам сказать, кроме обыкновенной фразы – трудитесь и молитесь, что может сказать вам и каждый монах Валаамского монастыря <...> Успехи, сделанные уже, поощряют вас к новым успехам, надежды волнуют кровь, мечты кипятят воображение, и страх за будущее заставляет удвоить, утроить силы производительные. Угрюмая природа Валаамы для вас храм, где обитает Гений искусства, или, по крайней мере, Муза, или Оракул, предсказывающий вам будущую судьбу <...>»¹.

Но в XIX в. немногие художники стремились туда, где «солнце светит скупо»². И как бы ни хвалил Финляндию И. Репин, называя ее «уголком Европы»³, для многих она представлялась именно уголком, в то время, когда существовали центр, столицы и ослепительные южные ландшафты. «А уж об Италии я и не говорю, – шутил И. Шишкин, – будут мне упреки и ужасы – как, вы были за границей? И не были в Италии – стыдитесь, М[илоствовый] г[осударь], а еще пейзажист художник»⁴.

Художники-станковисты, обращаясь к теме Финляндии, подходили к ней с итальянскими мерками, писали итальянски-

ми красками, использовали итальянскую палитру. Это не было особенностью только русских художников. Сами живописцы северных стран изображали свою природу в итальянском стиле. Середина XIX в. – время расцвета итальянского пейзажа. Флорентийская академия художеств была на высоте, итальянская школа живописи в моде, учиться в Италии считалось нормой. Художники использовали композиционные черты с гиперболизированной вытянутостью, продолговатостью линий. Линия горизонта зачастую располагалась по центру, горизонт был размыт, как в тосканских полях. Теплое небо сливалось с теплой землей, и горизонт вовсе исчезал. Люди изображались маленькими, но детально прописанными. Слишком мелкая детализация, сильные контрасты на всех композиционных планах обращают на себя внимание в картине **Федора Михайловича Матвеева** (1758–1826) «Водопад Иматра в Финляндии» (1819 г., ГРМ).

В картине **Арсения Ивановича Мещерского** (1834–1902) «Зимний вечер в Финляндии» (1866 г., х., м., 173 × 266, Ставропольский краевой музей изобразительных искусств) проглядывает легкая терракота и тяжелый бирюзовый цвет. Границы между небом и землей нет. Как в итальянском пейзаже, задний план размыт, а средний и первый одинаково сильно детализированы. Чтобы показать краски неба, Мещерский опускает линию горизонта. Возникает впечатление, что художник пишет итальянское поле и просто убирает цвет, точнее, добавляет белый, изображая снег. И только благодаря прописанному небу, тяжелому, сумрачному, чувствуется, что на картине север, чего совершенно не ощущалось в работах Федора Матвеева.

Постепенно художники стали понимать Финляндию, искать в Финляндии любимые мотивы. Ее природу нельзя было писать в принципе, пока не появился мощный, широкий вольный мазок импрессиониста. Финская природа, говоря современным языком, брутальна, пейзажи Финляндии нельзя подвергать лессировке, растушевке, изображать пряный теплый воздух, использовать сепию и создавать мягкий желтый ореол, обычно парящий над секвойями. Для финского пейзажа характерен ясный свет и четкие края линий. Ясность, свободная игра с цветовыми пятнами, композиционная экспрессия, не напоминающая статичные итальянские пейзажи, уже заметны у **Льва Феликсовича Лагорио** (1826–1905). В «Иматре» 1887 г. воду, падающую

словно с небес, он помещает в квадрат и предлагает необычное композиционное решение, играя цветовыми пятнами. Небо и вода изображены одним цельным цветовым пятном. Свет неба стремительно нисходит вниз и рассеивается возле камней, переданных уже темной гаммой. Благодаря этому усиливается динамика, работа приобретает выразительность и психологическую напряженность.



Лев Лагорио.
Иматра.
1887–1888 гг., х., м.,
107 × 107 // Булгаков Ф. И.
Альбом академической вы-
ставки 1888. СПб., 1888

Николай Никандрович Дубовской (1859–1918) написал Иматру в 1893 г. В его полотне «Водопад Иматра» (1893 г., х., м., Севастопольский художественный музей) почти все место отдано изображению разбушевавшейся воды. Дубовской использовал любимую гамму передвижников – охру, теплые марсы. Картина утвердила художника в сознании зрителей как прекрасного пейзажиста, виртуозно владеющего цветом. Его «Водопад Иматра» – это уже шаг от изображений Италии к северным пейзажам Исаака Левитана и «Какому простору» Ильи Репина.

В 1888 г. финляндская тема неожиданно появилась в творчестве **Николая Андреевича Кошелева** (1840–1918), прославившегося росписью главного купола в Храме Христа Спасителя и создавшего ряд полотен для собора Святого Александра Невского в Иерусалиме. На Академической выставке в Санкт-Петербурге был показан его мужской портрет «Финн» (1888 г., х., м.). Не часто финны были моделями русских художников.



Николай Кошелев.
Финн. 1888 г. // Булгаков Ф. И.
Альбом академической выстав-
ки 1888. СПб., 1888

На этом же портрете изображен сидящий молодой мужчина, а не только его лицо. Выполненный в академическом стиле портрет много мог бы рассказать о модели и об отношении к нему самого художника. Портрет создавался при искусственном освещении, возможно, в мастерской. На переднем плане изображены руки, основной акцент на них. И по ним, контрастно прописанным, видно, что перед зрителем человек труда. Национальные черты быстро

угадываются по финскому городскому костюму: многослойность одежды, брюки, заправленные в сапоги, сюртук, тройка и лежащая рядом шляпа. Длинные волнистые волосы обрамляют лицо и подчеркивают открытый, уверенный взгляд. Художник явно симпатизирует своему герою.

В 1890-х гг. в освоении финляндской темы русскими живописцами начался новый неожиданный поворот, прежде всего это связано с именем **Исаака Ильича Левитана** (1860–1900). Но встреча художника с природой Финляндии была неудачной и для самого художника, и для русской живописи. Для него – потому что Финляндия повергла художника прямо-таки в ужас, а для русской живописи – потому что письма Левитана на некоторое время отбили охоту у художников ездить на финские этюды.

С легкой руки Левитана в русской живописи возник стереотип – образ Финляндии как царства серого цвета: «Серая вода и серые люди, серая жизнь... не нужно ничего!»⁵. Ужасное впечатление произвел на Левитана не столько сам серый цвет, в изобилии встретившийся ему в Финляндии, сколько скалы, сглаженные лед-

ником. Они вызывали в сверхчувствительной душе художника панический страх перед вечностью, осознание тщетности человеческой жизни, ненужности всего. «Вечность, грозная вечность, в которой потонули поколения и потонут еще <...> Какой ужас, какой страх!

Сегодня утром бродил по скалам, они все сглажены, как известно, ледниковым периодом, – значит бесчисленным количеством веков...

Задумывались ли вы над трагическим смыслом слова „века“?», – спрашивал Левитан художницу Е. А. Карзинкину в июльском письме 1896 г. из Финляндии⁶.

А в письме к А. П. Чехову, с которым художника связывали долгие годы отношений от дружбы до вражды, Левитан признавался, что не нашел в Финляндии «сильных мотивов». Скорее произошло наоборот: природа Финляндии произвела на художника столь сильное впечатление, что его душа не выдержала испытания перед натиском вопросов о границе бытия, о смерти и жизни, о вечном и сиюминутном, и художник замкнулся, ушел в себя:

«Видишь, мой дорогой Анто[н] Павлови[ч], куда занесла меня нелегкая! Вот уже 3 недели, как шляюсь по этой Чухляндии, меняя места в поисках за сильными мотивами, и в результате – ничего, кроме тоски в кубе. Бог его знает, отчего это, – или моя восприимчивость художественная иссякла, или природа здесь не тово. Охотнее верю в последнее, ибо поверив в первое, ничего не остается или остается одно – убраться, выйти в тираж. Итак, природа виновата, и в самом деле, здесь нет природы, а какая-то импотенция! Тоскую я несказанно, тоскую до черта! Этакое несчастье – всюду берешь с собой себя же! Хоть бы один день пробыть в одиночестве!

Хотя, знаешь, смертельно скучно все! Все до гнусности одно и то же! Хоть бы деревья стали расти корням[и] кверху, или моего Афанасия выбрали в президенты какой-либо республики, государства. От тоски идиотские мысли лезут в голову, хотя, пожалуй, не очень идиотские, в жизни сплошь и рядом не такие еще прелести совершаются, а считаются не глупыми.

Бродил на днях по горам; скалы совершенно сглаженные, ни одной угловатой формы. Как известно, они сглажены ледниковым периодом, – значит, многими веками, тысячелетия-

ми, и поневоле я задумался над этим. Века, смысл этого слова ведь просто трагичен; века – это есть нечто, в котором потонули миллиарды людей, и потонут еще, и еще, и без конца; какой ужас, какое горе! Мысль эта старая, и боязнь эта старая, но тем не менее у меня трещит череп от нее! Тщетность, ненужность всего очевидна!

Горе, тоска, тоска без конца <...>

Р.С. Завтра еду на Валаам к монахам»⁷.

Однако, несмотря на столь мрачные мысли, Левитан за три недели пребывания в Финляндии успел написать немало: два одноименных этюда «Крепость. Финляндия» (I – к., м., 18,5 × 26,5, собрание Т. В. Гельцер, Москва; II – к., м., 10 × 17, собрание Р. К. Викторовой, Москва), этюд «Скалы, Финляндия» (к., 17,5 × 25,8, собрание Н. В. Руднева, Москва), этюд «Финляндия» (к., м., 16,5 × 12, частое собрание), два этюда и картину «Море. Финляндия» (местонахождение всех трех работ неизвестно), этюд «Море у финляндских берегов» (к., м., 15 × 26, Иркутский областной художественный музей), «Пунка-Харью. Финляндия» (частное собрание А. Рейтала, Финляндия). В течение 1897 г. художник закончил картину «Остатки былого. Сумерки. Финляндия» (х., м., 57 × 87, ГТГ). Эту картину, выставленную на XXV передвижной выставке, тут же приобрел П. М. Третьяков для своей галереи. Словом, выражение «в результате – ничего, кроме тоски в кубе» оказалось неправдивым, а письмо к А. П. Чехову – не столь надежным документом. В чем действительно художник не «лгал» – это в своих финских этюдах, мрачных, сдержанных, замкнутых, но поистине северных и сильных.

Исследователь творчества И. Левитана, автор многих книг о художнике А. А. Федоров-Давыдов называет неоднократно финские этюды Левитана безлюдными: «В этюде „Море у финляндских берегов“ (Иркутский обл. художественный музей) перед нами однообразное водное пространство и нависшее над ним мрачное небо с быстро бегущими облаками. Одинокое рыбацье суденышко под парусами лишь подчеркивает безлюдную пустоту этих пространств воды и неба. Так же суров и безлюден этюд „Скалы, Финляндия“ (частное собрание, Москва)»⁸.

Однако безлюдны многие картины и этюды Левитана, да и вовсе не обязательно изображать человека, чтобы показать

присутствие человека в мире природы. Паруса, калитки, растущие в ряд деревья, не говоря уже о церквях, избах в живописи Левитана, – все указывает на человека, на плоды его деятельности, на его сложные отношения с природой. Финские этюды резко выделяются в творческом наследии художника не самым отсутствием человека, а отсутствием гармонии человека с природой, отсутствием левитановского света и тепла. И в этюде «Море у финляндских берегов», и в двух одноименных этюдах «Крепость. Финляндия», и в картине «Остатки былого. Сумерки. Финляндия» следы деятельности человека как раз налицо. Но этот человек угнетен, подавлен, его бытие лишено смысла, он «небесам свой вызов» не шлет. Опускающаяся мгла над парусами, над опустевшими крепостями, над развалинами удручает.



Исаак Левитан.
Крепость. Финляндия.
1896 г., к., м., 10 × 17,
собр. Р. К. Викторовой,
Москва

В одном из этюдов «Крепость. Финляндия» в центре изображена крепость города Савонлинна, само по себе красивое архитектурное сооружение, напоминающее средневековые замки устремленностью ввысь, круглыми башнями с конусообразными крышами, круглыми проемами бойниц. Но тяжелое небо с увесистыми облаками в коричневатых и лиловых оттенках делает крепость приземистой и мрачной.

Левитан отправился в Финляндию с некоей установкой, планом искать «сильные мотивы». Возможно, руины, развалины старых крепостей отвечали этой несколько надуманной задаче. И хотя по собственному признанию художника «сильных мотивов» он не нашел, да и не мог найти, настоящие «сильные мотивы» его ждали в России, в русской деревне, но художник почувствовал эпичность финского севера и создал свой образ Финляндии.

Эмоционально, по настроению этот образ был сродни «отчизне непогоды» Е. А. Баратынского, а с точки зрения профессиональной, художественской он сблизил Левитана с поколением художников «Мира искусства». Именно с поисков эпической древности, образов варяжской старины начали свое постижение Севера «мирикусники». И хронологически год создания «Остатков былого...» почти совпадает со временем основания «Мира искусства». Как известно «Выставка русских и финляндских художников», положившая начало образованию «Мира искусства», состоялась в залах училища А. Л. Штигица в январе 1898 г. Левитан был участником этой выставки, чем вызвал неудовольствие передвижников и радость молодых «мирикусников», почувствовавших в позднем творчестве художника близкие черты.

На картине «Остатки былого. Сумерки. Финляндия» изображены руины старой крепости, возвышающиеся над белесыми волнами.

На фоне тщательно прописанных волн крепость немного стилизована, едва освещена, бойницы, полуразвалившиеся башни говорят о давно прошедших веках, о битвах, шумевших на этих берегах. Но несмотря на массивность, на грозную суровость крепостной стены картина говорит не столько о победах былых героев, сколько о ненужности каких бы то ни было побед. И напротив, в набегающих волнах, в мире природы художник показывает поистине вечную энергию. Вот-вот и волны сгладят эту старую крепость, как они сгладили прибрежные скалы. А. А. Федоров-Давыдов считает мотив «Остатков былого...» наиболее эпичным и философским, видит в картине символический характер и сравнивает ее с одним из шедевров Левитана «Над вечным покоем» (1893–1894 гг., ГТГ). Но если в философии картины «Над вечным покоем» ощущаются, по мнению исследователя, ноты примирения и гармонии, то «все гораздо проще и определенной в картине „Остатки былого“»⁹. Такая же мрачная определенность в этюде «Пунка-Харью» (1896 г.). Местонахождение этюда долгое время считалось неизвестным. В 2002 г. нам удалось его увидеть в частном собрании в Хельсинки¹⁰.

Изгибающаяся тонкая полоска суши с высоким лесом и песчаными берегами пролегла посередине озера Саймы. Пунахарью – одно из красивейших мест в Северной Европе, многие ху-

дожники пытались изобразить извилистые берега и мягкие изгибы заливов.

Почти в одно и то же время в начале XX в. пишут этюды Пунка-Харью А. П. Остроумова-Лебедева (1908г.) и Н. К. Рерих (1907 г.).

У Николая Константиновича Рериха этюд «Пунка-Харью» (1907 г., бум. на к., пастель, карандаш, 46,5 × 46,5, ГТГ) пронизан загадочностью северной природы, ее таинственностью. Это впечатление создается мастерской передачей взаимодействия динамики и неподвижности. Сплошным массивом охватывает хвойный лес залив озера Сайма. Лес замер, а волны залива предвещают бурю, тревожное ощущение рождает резко изрезанная береговая линия, она напоминает лапы огромного морского чудовища, которое вот-вот проснется и начнет играть с волнами. Скала, изображенная на переднем плане, покрыта рыжим мхом. Узкая полоска неба. Взгляд художника приземлен. Рерих хочет увидеть земную природу изнутри.

На левитановском этюде «Пунка-Харью» изображена лишь узкая полоска сумеречного озера. В центре – частокол высоких сосен с густой темно-зеленой хвоей. Художник остался равнодушным к извилистой береговой линии, к причудливым изгибам заливов, к таинственной игре контуров неба и озера. Мрачная стена темного леса, за которой – небытие: «серая жизнь ... и не нужно ничего!».

Несмотря на то что И. Левитан был одним из открывателей финской темы в русском искусстве, ему не довелось стать певцом Финляндии, его имя в истории искусства навсегда связано с русским пейзажем.

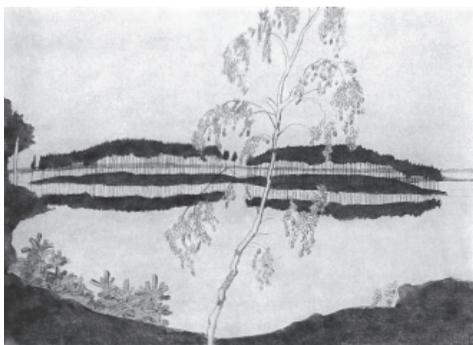


Мстислав Добужинский.
Улица в Ловисе. 1915 г., бум.,
карандаш, ГРМ

К Финляндии, к ее искусству и природе обратились в своем творчестве русские художники начала XX в.: Илья Репин, Николай Рерих, Мстислав Добужинский и многие другие.

С упоением писала этюды Финляндии **Анна Петровна Остроумова-Лебедева** (1871–1955). Виды Пункахарью она изобразила на 13 акварелях. На одной из них «Пункахариу» озеро изображено в виде широкой светлой дороги с извилистыми берегами, уходящей в бесконечную даль навстречу такому же светлому небу. Небо почти повторяет очертания озера. Березка на переднем плане, почти невесомая, наделяет пейзаж лиризмом и мягкостью. Сама художница называет вид Пункахарью воздушным и фееричным: «Мы прошли пешком всю Пункахариу до конца, семь километров. Леса к осени поредели. Высокие, тонкие березки теряли свой желтый убор. Пейзаж стал как-то легче, воздушнее, фееричнее <...> неожиданно выпал снег и покрыл все легкой белой пеленой... Какая это была красота! Искристый снег, красные стволы сосен, синее небо, и все это двоилось в тихой и глубокой воде.

Недаром мрачные, молчаливые финны, обожающие свою родную страну, зовут ее Белой Розой Севера. Такова она и есть!»¹¹.



Анна Остроумова-Лебедева.
Финляндия, Пункахарью.
Два острова и березка.
1908 г., акв., 17 × 23,8, ГРМ

Одна из активных участниц общества «Мир искусства», его член-учредитель, Анна Петровна Остроумова-Лебедева, известная своими гравюрами с видами Петербурга, воспела в своем творчестве и Финляндию. На еще одной одноименной акварели «Пункахариу», находящейся в ГТГ, изображена узкая полоска лесной дороги в диагональной композиции. По обеим сто-

ронам светло-голубая гладь воды в легком, действительно фееричном освещении и островки в разнообразных изумрудных, светло-зеленых и темноватых тонах. В книге воспоминаний «Автобиографические записки» художница подробно и восторженно описывает свое посещение Пункахарью, как бы вторя акварельным этюдам: «Через несколько часов пути мы доехали до славящейся красотой Пункахариу (Свиной хребет). Это узкая, гористая полоса земли. Она иногда шириною только в дорогу. Ее склоны с обеих сторон круто обрываются вниз к воде. Виды, открывающиеся с ее вершины, такой необыкновенной красоты и пленительности и так своеобразны, что сравнить их ни с какими в мире нельзя.

Пункахариу прихотливо вьется по глубоким, прозрачным озерам. На них рассыпаны бесчисленные острова и островки. Сосны с рыжими стволами, печальные ели, раскидистые, голубоватые можжевельники заполняют пейзаж до безграничных далей. Все это отражается в тихой, зеркальной воде <...> Весь пейзаж вызывает в душе чувство какой-то прозрачной тишины, тишины Елисейских полей. Я была совершенно очарована неожиданными для меня дивными видами»¹².

Природа Финляндии ассоциируется у художницы с Элизиумом, христианским раем. Описывая Финляндию, А. Остроумова-Лебедева использует слова: «никогда», «ничего подобного». Поселившись в 1905 г. ненадолго возле Турку в маленьком городке Нодендале (Naanitali – фин.), она пишет К. П. Труновой: «Представь себе маленький чистенький приморский городок, лежащий на полуострове, далеко вдающемся в море. Он связан с материком узкой полоской земли и весь окружен морем. Городок этот лежит в долине, а вокруг него высятся громадные мрачные скалы. Гранитные, серые или красные, с расщелинами, то голые, то поросшие мхом или сосновым лесом.

Скалы эти обрываются к морю, и только кое-где можно спуститься к воде. Море странного зеленого цвета, и так как мы высоко над морем, то видим, что оно усеяно большими мрачными островами, темными от лесов, а то и совсем обнаженными, в виде больших скал, вылезавших из воды. Это шхеры. И моря широкого, открытого не видно, а все бесконечные проливы и заливы. Они блестящими пятнами мелькают между

островами – это фиорды. Я ничего подобного по красоте и вообразить себе не могла.

Дико, грандиозно и очень, очень красиво!

А неба такого я никогда не видела! Небо, небо кругом! Оно со всех сторон. А как весело карабкаться по скалам! <...> Я начала рисовать и рисую много и с упоением <...> я очень счастлива!»¹³.

На образ Финляндии как феерической, небесной страны не повлиял даже тот факт, что у художницы участились приступы астмы. А. П. Остроумова-Лебедева справляется с болезнью и бесконечно путешествует, создавая акварели, рисунки и гравюры как восточной, так и западной Финляндии.

На гравюре 1900 г. «Финские озера» узнаваем пейзаж восточной Финляндии. Художнице удается так умело изобразить озерный лабиринт и сосновые острова, что почти половина листа отдана небу, на небе ни единого облачка, тщательно прописаны сосны и не столько ветви, сколько линии стволов.



Анна Остроумова-Лебедева.
Финские озера. 1900 г., гравюра, 25,5 × 40

Обращает на себя внимание множество линий, устремленных ввысь, и множество озер, теряющихся у горизонта. Почти космическое, необъятное пространство. Четкая линия горизонта приковывает к себе взгляд зрителя и увлекает, но куда? В неведомую и прекрасную даль. В «Финских озерах» небо чувствуется значительно в большей степени, чем в «Финляндии с голубым небом» 1900 г., но и на этой гравюре низкая линия горизонта, изящные тонкие деревья, почти в китайской технике прописанная хвоя подчеркивают чистоту пространства, голубую, почти осязаемую бесконечность неба. «Причем на этой гравюре, – вспоминала художница, – на каждом новом оттиске

получалось другое небо, так как я нарочно варьировала его, вытирая тряпочкой по-новому»¹⁴.

На акварели «Финляндия. Пятнистые камни около Нодендаля» 1905 г. на переднем плане – скалы. Не сглаженные, как у Левитана, а с острыми выступами, видно, устоявшие перед ледником. Рисунки камней занимают на листе более всего места, но все же взгляд зрителя влеком не столько ими, сколько перспективой, где у горизонта в далеких шхерах светятся белые паруса под высоким, почти безоблачным небом.

Остроумова-Лебедева получала вдохновение не только от финской природы, она радовалась за финское искусство, считала северных мастеров живописи лучшими в Европе, а среди финских художников выделяла Альберта Эдельфельта (Albert Edelfelt, 1854–1905), Аксели Галлен-Каллела (Akseli Gallen-Kallala, 1865–1931) и скульптора Вилле Вальгрена (Ville Vallgren, 1855–1940). Она одной из первых в России оценила проникновение финнов в сущность родной природы и любовь их к собственной земле. Посетив выставку русских и финляндских художников, она очень тепло отозвалась о финских собратях по кисти: «...Из финских художников безусловно самый лучший Эдельфельд. Его жанровая картина „Прачки“ удивительно характерна, жизненна и прекрасна по технике. Очень своеобразна <...>. Потом хорош Галлен. Его „Мальчик, рассматривающий череп“ с таким сосредоточенным, серьезным лицом. От скульптора Вальгрена я в восторге. В каждой его фигуре столько настроения, чувства, мысли и чего-то очень субъективного. Кроме того, у финнов прекрасные пейзажи, это не то, что наш Шишкин (терпеть его не могу). Финны проникли в сущность финляндской природы, в ее характерность и передали это с любовью»¹⁵.

Образ Финляндии, созданный А. П. Остроумовой-Лебедевой, не пугает и не умиляет, он завораживает, дарит зрителю необъяснимую энергию и радостное, светлое ощущение жизни. Художница удивлялась, почему Финляндия вызывала подобные чувства не у всех художников. В 1904 г. работал в Финляндии идеолог «Мира искусства», друг Анны Петровны **Александр Николаевич Бенуа** (1870–1960). Создавая юмористическую «Азбуку», он не делал этюдов, чем вызывал недоумение Остроумовой-Лебедевой: «Природа Финляндии, ее терпкий

пейзаж, как мне казалось, были чужды Александру Николаевичу. Она не вызывала горячего желания ее запечатлеть. Он в то лето работал мало на воздухе. Но красоту и своеобразие природы он тонко чувствовал и понимал. Любовался многочисленными озерами, блестящими среди хвойных лесов, белыми мхами, покрывавшими горки. На фоне их так красиво выделялись синевато-зеленые молодые сосенки, тонкие, легкие березки. Много раз ходили мы по берегу горной, живой речки. Она бежала по камням. Из ее вод выпрыгивали веселые серебристые форели. Красивы были свежие кружевные заросли папоротников. Все, все это понимал и ценит А. Н. Бенуа. Во время прогулки он нередко останавливался и говорил: „Посмотрите! Здесь, на горе, на фоне озера и леса, как кстати была бы деревянная скульптурная фигура какого-нибудь лесного зверя, чудища или Пана. Так и кажется, что из-за этого пригорка выглянет сейчас сказочный лесной обитатель. Как жаль! – с нами нет Коненкова“¹⁶.

Читая эти записки, датированные 1904 г., еще раз можно убедиться в точности чувств автора и в неточности документа. Возможно, А. Остроумовой-Лебедевой очень хотелось, чтобы А. Н. Бенуа в то лето 1904 г., когда им довелось вместе быть в Финляндии, не только восхищался финскими озерами и лесами, но и изображал их. Художница не упоминает, что «горячее желание запечатлеть» финский «терпкий пейзаж» не раз посещало Александра Николаевича задолго до их совместной прогулки.

Акварель А. Н. Бенуа «Финляндия» 1901 г. была репродуцирована в сдвоенном 11–12 номере журнала «Мир искусства» за 1901 г. Самим появлением в начале XX в. в новом журнале нового художественного направления эта акварель А. Бенуа явилась определенным знаковым пейзажем, ориентиром русских художников на Север, симпатией художников XX в. к Финляндии и финскому искусству. «Финляндия» А. Бенуа написана достаточно реалистично, без большой стилизации, символических установок, литературных или исторических деталей. Большую часть работы занимает изображение леса. На переднем плане пушистые ели с густой хвоей и молодыми побегами. Слева единый лесной массив окружает озеро. Овальная береговая линия традиционно делит пейзаж на две части: светлую и темную. Контрастно, среди темного леса, почти у самого го-

ризонта, светится стена одинокого белого домика. Его белизну подчеркивает и темный лес, и сгущающиеся на небе серые облака. То ли близятся сумерки, то ли собирается дождь. Пейзаж можно было бы назвать мрачным, суровым, если бы не озеро. Водная гладь почти лучезарна, напоена внутренним светом, и кажется, что само озеро освещает и темный лес, и берег, и сумеречное небо. Здесь нет ничего надуманного, искусственного, приукрашенного. Но чтобы так спокойно, естественно, и в то же время с глубокой симпатией и родственным чувством показать финскую природу, ее надо любить. И если бы А. Остроумова-Лебедева была права, говоря, что финский «терпкий пейзаж» был чужд Александру Бенуа, вряд ли бы он смог создать свою «Финляндию».



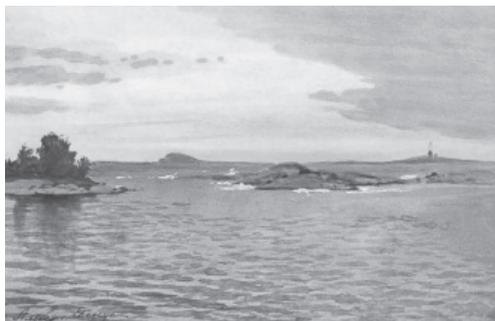
Александр Бенуа.
Финляндия. 1901 г., акв.
// Мир искусства. 1901.
№ 11–12.

Когда А. Бенуа свои акварели, написанные в «дождливое, серое и неприветливое лето» 1903 г. в Финляндии, решил использовать для работы над эскизами декораций к опере Рихарда Вагнера «Гибель богов», то заслужил гневную критику С. П. Дягилева. Акварели, на взгляд Дягилева, были прелестными, реалистическими, правдоподобными, но не подходили к немецкому эпосу. Дягилев недоумевал: «При чем все-таки здесь Вагнер, и где тут гибель богов?»¹⁷. «Для декорации второго действия, где разыгрывается знаменитая драма между Брунгильдой и Зигфридом <...> мы находим чрезвычайно художественный и прелестный финляндский пейзаж с убогими хижинами, немного напоминающими находящийся также на выставке пейзаж Се-

рова „Финские мельницы“ <...> Знаменитую сцену между дочерями Рейна и Зигфридом, а затем и смерть героя Бенуа поставил в пейзаже левитано-менаровского характера <...> В этом свежем бодрящем пейзаже где-то в окрестностях Иматры, куда хочется сейчас же поехать, чтобы подышать чистым воздухом после петербургской осенней слякоти, убивают Зигфрида и в лунном освещении уносят его тело при звуках глубокого символического, великого марша»¹⁸.

Собственно, Дягилев возражал не столько против финских видов («Надо кстати упомянуть, что против финско-скандинавского характера всей постановки нельзя, конечно, ничего иметь. Но не в этом дело»¹⁹), сколько против натурализма в акварелях Бенуа. Финские пейзажи Бенуа были хороши сами по себе, но в эскизах декораций к опере Вагнера Дягилев хотел увидеть великую романтику и мистику, чего не находил в работах своего друга.

Ряд восхитительных, трогательных акварелей с видами Финляндии принадлежит и брату Александра Бенуа **Альберту Николаевичу Бенуа** (1859–1936), архитектору, академику акварельной живописи. В каталогах его выставок, состоявшихся



Альберт Бенуа.
В Финляндских шхерах.
1909 г. (?), акв.
// Выставка акварелей
Альберта Николаевича
Бенуа. СПб., 1909

в Санкт-Петербурге в 1903 и 1909 гг., уже сами названия произведений говорят о том, что финляндская тема была для него излюбленной и самостоятельной: «В Финляндских шхерах», «Гельсингфорс». Маленькие по размеру, светлые, приятные акварели Альберта Бенуа были популярны у русской знати. Художника неоднократно приглашали сопровождать путешествия императорской семьи на яхте. В результате появлялись этюды, словно

дневниковые записи, фиксирующие смену утренних и вечерних видов с яхтенного борта: «Славянка», «В Финляндских шхерах», «Из шхерного плавания Их величеств близ Рундсаля», «Июльская ночь в Финляндии».

С борта императорской яхты художник, однако, сумел разглядеть и хозяйство простого финского крестьянина – акварель «Двор финляндского торпаря» (1899 г.). Позже, в 1909 г., он создает образ прачки, словно вспоминая сельские мотивы финских художников, – акварель «Прачка. Финляндия».

Возможно, в акварелях Альберта Бенуа можно заметить излишнюю умиротворенность, некоторое благодушие. Написанные рукой архитектора, они являются вполне реалистическими видами с правильной перспективой. Но эти виды не только красивы – они точны и представляют интерес как с точки зрения истории графики, так и с точки зрения истории вообще. Хотя историей больше интересовался Александр Бенуа.

В своей критике и мемуаристике Александр Бенуа посвятил Финляндии немало ярких, полемичных страниц. В статье «Выставка русских и финляндских художников. Возникновение „Мира искусства“», опубликованной еще в 1928 г. в Петербурге, а позже в своих воспоминаниях А. Бенуа своеобразно истолковывает отношения мирискусников с финскими художниками: «Это соединение нас с финнами было средством для выражения того „космополитизма“ в искусстве, которому наша группа готовилась служить с самого возникновения своего сознательного отношения к художественной деятельности. <...> Ведь Финляндия в отношении России была чем-то вроде заграницы, частью Западной Европы»²⁰. (Кстати, сам организатор выставки С. П. Дягилев, как мы увидим ниже, к космополитизму относился совершенно иначе, чем описано у Бенуа.) Говоря о финских художниках, А. Бенуа первым вспоминает Альберта Эдельфельга. «Никогда не забуду, до чего мы были взволнованы, когда весной 1891 г. на одном из ужинов у моего брата Альбера мы оказались соседями Альберта Эдельфельга, этого статного, красивого человека, о котором мы знали, что он пользуется большой известностью в Париже и что картины его висят в парижском музее. Войти в непосредственный контакт с такой „знаменитостью“, беседовать запросто с ним, слышать из его уст рассказы о том, что сейчас творится на свете, что принято

любить, что презирать, – это ли не было для нас великим счастьем? При всей нашей базированности в разных смыслах, в нас было тогда еще много наивности и известного „провинциализма“, и поэтому мы буквально насели на Эдельфельта, закидывая его вопросами и чуть не экзаменуя его. Надо при этом заметить, что этот типичный северянин, в котором было больше шведских элементов, нежели финских, обладал совершенно исключительным шармом; его большие глаза из-под строгих бровей точно светились, в них точно отразилась таинственность белых ночей, гладь студеных озер. И в то же время это был элегантнейший светский человек – *un parfait homme du monde*, превосходно одетый и еще лучше воспитанный. Он, видно, ценил свою принадлежность к лучшему обществу как у себя на родине, так и во всех странах, где он был прославлен как художник»²¹.

Однако сами картины Эдельфельта не очень нравились Александру Бенуа. Посетив одну из выставок финского художника, Бенуа был разочарован: «Как раз тогда я начал (заглазно) увлекаться импрессионизмом, я стоял за более свободную манеру, – все же картины и портреты Эдельфельта отличались некоторой сдержанностью и некоторым безразличием к краскам. Однако разочарование это не помешало тому, что мы продолжали любить и почитать художника, и вполне естественно, что именно через него произошло затем наше сближение с его соотечественниками, среди которых нам особенно полюбились тонкий, разносторонний Эрнефельт (Э. Ярнефельт. – *Е. С.*), более грубоватый здоровяк Бломштедт (В. Бломстед. – *Е. С.*) и, наконец, тот художник, которого сами финны почитали за своего национального гения, за большого эпического поэта в живописи – Аксель Галлен. Кроме того, на нашу первую выставку Дягилев пригласил еще несколько молодых финнов, и среди них Энкеля (М. Энкель. – *Е. С.*), про которого тогда говорили, что он зря прожигает свой исключительный талант. Приглашен был и выдающийся скульптор (такой же „парижанин“, как Эдельфельт) – Вальгрэн»²². Словом для А. Бенуа финны интересны тем, что они европейские художники, прошедшие парижскую школу живописи, и вообще похожи на парижан.

Бенуа придает также политическое значение этой выставке и тому факту, что в будущем финны перестали участвовать в выставках «Мира искусства»: «Не без грусти финны, которых

мы продолжали приглашать и в последующие годы, отвечали, что они не могут быть с нами, но это единственно по политическим причинам. Те утеснения, которые русское правительство считало тогда нужным применять „к финляндскому княжеству“, вызывали в финском обществе слишком большое негодование. Финские же художники были гораздо более солидарны с такими переживаниями общественной совести, нежели были мы»²³.

Позиция Бенуа в отношении Финляндии удивительно совпадала со взглядами **Ильи Ефимовича Репина** (1844–1930), давнего оппонента А. Бенуа во всем, что касалось творческого метода. Финляндия для обоих художников представлялась уголком Европы, а финны (прежде всего в лице Эдельфельта) – европейцами, почти похожими на парижан.

В 1900 г. Илья Ефимович Репин вместе с женой писательницей Натальей Борисовной Нордман поселился в Финляндии в поселке Куоккала на берегу Финского залива, назвав свою усадьбу «Пенаты».

«Эта „Финляндия“ была любима. Сухие сосны в высоком вереске, брусника, прямые стволы деревьев... и, наконец, прекрасный песчаный берег и море, откуда с юга виднеются контуры Кронштадта – все это привлекало», – пишет в своей книге о Репине Тито Коллиандер²⁴. За тридцать лет жизни в Финляндии финская природа не раз вдохновляла Репина на многочисленные этюды. Художник принимает финскую природу во всем ее разнообразии. Он и восхищен и удручен одновременно. «Бедный, заеденный коростой мха, незатейливый финский пейзаж»²⁵ становится источником вдохновения художника. В статье, посвященной памяти А. Эдельфельта, Репин обращает внимание на «сырость», «вечно морозящий дождик», «однообразный сосновый сырой лес». Но в отличие от Левитана Репин видит, что финны находятся в гармонии с природой «угрюмой Финляндии»: «Во всем этом бедном, заеденном коростой мха, незатейливом финском пейзаже приземистый, кое-как прикрытый от холода, неповоротливый, необщительный, с неизменной холодностью в ледяных маленьких глазках, никогда не улыбающийся – финн в полной гармонии»²⁶.

За тридцать лет жизни Репина в Финляндии данная словесная характеристика финского пейзажа, естественно, будет

претерпевать изменения, но финская природа постоянно вдохновляла Репина на этюды и на «хронические», как он с юмором о них отзовется, картины.

К 1903 г. относится холст «Какой простор» (х., м., 179 × 284,5, ГРМ). По словам художника, ему удалось передать «время первых заморозков моря, когда низовой ветер подымает воду и играет, ломая льдины. Это забавляет молодых людей, а стариков художников смелость эта удивляет настолько, что они пишут на эту тему картину»²⁷. Он пишет художнице М. Веревкиной: «<...> произошло мое знакомство с чудесами северного моря зимой, которыми я нежданно негаданно ошарашил нашу публику самой невероятной фантастической картиной. Сидя вечно в своих и чужих квартирах, прокуренных табаком, они одичали как затворники и не верят в возможность моей картины в природе»²⁸.

Зрители отнеслись к картине по-разному, находя в ней некий подтекст: то революционное настроение, то, наоборот, всякое отсутствие демократизма. По мнению Е. В. Кириллиной, среди разноречивых откликов, возникших в напряженное время, когда невольно появлялись разные ассоциации, справедливым был отзыв Владимира Васильевича Стасова, считавшего, что «у нас не заметили превосходного пейзажа – воды – и, что еще несравненно значительнее – не заметили той чудной, горячо и мастерскою рукою выполненной современной задачи: русская молодежь, не потерявшая смелости духа, надежд и радостных упований среди одолевающих ее бед. Всего этого никто, кроме Репина, никакой художник и не задумывал никогда»²⁹. В одном был не прав Стасов, что самое значительное в картине у нас «не заметили». «В ней какая-то свежесть русская»³⁰, – писал Валентин Серов А. П. Боткиной, предлагая картину в Третьяковскую галерею. И хотя галерея картины не приобрела, «Какой простор» имел огромный успех, «могучая живая жизнь вырывается на свободу»³¹, – отозвалась на картину «Петербургская газета» 26 февраля 1903 г.

Пейзаж действительно уникален в русской живописи, он почти фантастичен и невероятен. В центре картины молодая пара среди высоких волн и снега. У зрителя сразу же могут возникнуть вопросы: «Где это? Как это?». И тут же найдется ответ: «Не может быть». Первая мысль – смельчаков надо спасать. Но

на самом деле это они своей радостью, молодостью, энергией могут спасти мир. И жест молодого человека, и костюм барышни – все в движении. Но даже знаменитому критику Владимиру Стасову с его безупречным художественным вкусом показались подробности костюма и жесты юноши излишними. На наш взгляд, Репину удалось соединить в «Каком просторе» южную зажигающую энергию с северным зимним пейзажем, мастерски передать игру замерзающей воды, запечатлеть разнообразные оттенки белого цвета, сделать картину жанровой, сюжетной и дать точное название. Но судя по эскизам к картине, этот синтез художнику дался не сразу. В эскизах меньше темперамента, восторга, «шума» морских волн, а в картине все звучит. Словом, «Какой простор» – это шедевр нового финского периода в жизни Репина. Особенности этого периода принято называть «преувеличенную эмоциональность <...> широкую размахистость письма, некоторую фрагментарность композиции»³².

Живя в Куоккале, Репин создает десятки этюдов на берегу моря, в парках, лесах. Фрагменты этюдов используются и в портретах («Портрет Юрия Репина». 1905 г., х., м., ГРМ), и в жанровых картинах («Король Альберт в бою». 1914 г., х., м., Самарский художественный музей; «Козьма Крючков». 1925 г., х., м., Национальный музей в Белграде), и в книжных иллюстрациях («На островах». Иллюстрация к роману Н. Б. Северовой [Нордман] «Крест материнства». 1903 г., акв., Художественный музей Атенеум, Хельсинки, далее – Атенеум), и собственно в пейзажах («На взморье». 1920-е гг., х., м., собрание И. Зильберштейна). Репин писал портреты местных жителей, один из финнов, посещавший «Пенаты», позировал художнику для картины «Король Альберт в бою», посвященной Первой мировой войне.

Но Финляндия для Репина – это не только природа и не столько природа, сколько музеи, живопись, архитектура – одним словом, Хельсинки или, как тогда называли город по-шведски, Гельсингфорс, а в Гельсингфорсе – художественный музей Атенеум. К. И. Чуковский восхищался той юношеской пылкостью и страстью, с какой Репин впитывал в себя финские музеи и архитектуру.

Репин любит Гельсингфорсом, называет его уголком Парижа, тем самым приравнивая к цивилизованному «гениальному» Западу, к лучшим его достижениям: «...Гельсингфорс –

уголок Парижа – Европа. Великолепная архитектура своеобразна, весела, бульвары смеются от радости веселой публики. Ее так много везде, тепло, гуляют в одних пиджаках, как на гениальном Западе. Над всем царит статуя гениального Рунеберга – простого – вот как и все эти, что так независимо гуляют здесь по живописным улицам, по свободным, прекрасно вымощенным площадям <...> Давно ли это была беднейшая невежественная страна рабов, вечно голодных, как наши темные соотечественники бесправного сословия – крестьян. И вот в какие-нибудь сорок лет эта унылая крепостная Финляндия стала уголком Европы!.. Рунеберг переведен на языки всего мира. Эдельфельт – художник, известный всему миру»³³.

Репина радуется и относительная свобода Финляндии, и даже наличие национальной финской валюты: и в искусстве, и в эпистолярном наследии Репина очевидны его антимоноархические взгляды. Особенно осуждает художник самодержавие за притеснение по отношению к Финляндии. «<...> И как я чую наш просвещенный уголок финского хладного берега, где все из Европы можно достать. Дай Бог сказать это в добрый час, пока не прихлопнул их тупая скотина наша, скиф-варвар держиморда!»³⁴. Столь нелестное выражение, относящееся к Николаю II, не раз встречается в письмах И. Репина дореволюционного периода: «...Какое горе здесь в Финляндии. Ее хотят слопать наши держиморды... Подавятся проклятые. Маленькая, бедная Финляндия ни у кого не попрошайничает, никого не грабит и во много раз выше громадной России в культурном отношении. Финляндия и благоустроеннее, а главное, нравственно куда выше. Какое позорище и пережиток...»³⁵.

Картина «Манифестация 17 октября 1905 года» (эскиз – 1906 г., х., м., 42 × 63, Центральный музей современной истории России, Москва; картина – 1911 г., х., м., ГРМ) прямого отношения к Финляндии не имеет, но тот факт, что эскиз и картина были написаны в «Пенатах» художником, настроенным негативно по отношению к царской политике, говорит о несомненном влиянии на него финской общественной жизни. И на искусство Финляндии Репин смотрит поначалу сквозь призму политики. Вернувшись из Хельсинки после очередного посещения Атенеума, Репин пишет художнику С. М. Прохорову 12 августа 1912 г.: «Были, разумеется, в музее и очень хорошо

провели время. <...> И вообще жизнь этого уголка Европы не может не радовать живым духом. Увы – наши мертвецы духа не могут перенести чужого света и радости жизни, им хочется сейчас же слопать этот вкусный плод свободы»³⁶.

«Плод свободы» остался, говоря словами Репина, «неслопанным», граница, отделявшая Финляндию и Россию, закрылась, и Куоккола оказалась на территории нового государства. Репин, и без того любивший финскую живопись, стал ближе знакомиться с самими живописцами. Справедливо считает Олли Валконен, исследователь финского периода в жизни художника, что Репин, не имея никаких предубеждений, начал искать связей с художниками Финляндии и художественными галереями Хельсинки. В статье «Репин и Финляндия» О. Валконен пишет: «Надо было найти источник к существованию. Он (Репин. – Е. С.) хотел укрепить свои дружеские отношения с финскими художниками – еще в мае 1914 года, когда председателями Союза художников Финляндии (Suomen Taitelijaseura) были Аксели Галлен-Каллела и Вилле Вальгрен, Репин был избран в почетные его члены. Начиная с 1918 года его произведения выставлялись в художественных галереях Хельсинки. В октябре 1919 года Репин преподнес в дар Финляндскому художественному обществу (Suomen Taideyhdistys) 23 работы русских художников из своей коллекции и 7 собственных полотен: так было положено начало репинской коллекции художественного музея Атенеум»³⁷.

О. Валконен придает оттенок некоторой материальной заинтересованности отношениям Репина с финскими художниками в послереволюционное время, с чем трудно не согласиться. Но в данном случае бытие было определено сознанием, интерес Репина к финской живописи возник задолго до его переезда в Финляндию, этот интерес не был случайным, а отношения художника к произведениям финских братьев по кисти было весьма сложным: от восхищения до полного неприятия. По словам Тито Коллиандера, И. Репин познакомился задолго до революции на выставках, устраиваемых Академией художеств, и с Берндтом Линдхольмом (Lindholm, 1841–1914), и с Ялмаром Мюнстергельмом (H. Munsterhjelm, 1840–1905). Живописец, классик финского реализма Альберт Эдельфельт был другом русского художника. Еще в 1878 г. А. Эдельфельту за картину «Герцог

Карл оскверняет тело Класа Флеминга» присудили звание свободного почетного члена петербургской Академии художеств, а в 1881 г. он становится действительным членом Академии. Его картину «Похороны ребенка» (1879 г., х., м.), высоко оцененную В. В. Стасовым³⁸, покупает Д. Боткин. С 1896 г. дружба и обоюдное восхищение связывали Репина и Альберта Эдельфельта. Эдельфельт считал Репина, гениальным, «равным по таланту Толстому и Достоевскому»³⁹, а в письме домой рассказывает «о пробуждении восхищенного интереса к финскому искусству в кругах петербургских студентов-художников»⁴⁰. Репин никогда не забывал «бесподобное время в Париже», когда в обществе «красавца – гениального Эдельфельта» они дружески наслаждались всеми чудесами со всего света, собранными тогда на великой всемирной выставке»⁴¹. Репин всегда с почтением относился к Эдельфельту, а в статье «Эдельфельт», написанной в 1905 г. – в год смерти финского живописца, назвал его «славой Финляндии»; «художником, известным всему миру». По словам Репина, несмотря на то что финский художник большую часть жизни провел в Париже, он «как человек и художник неотделим от Гельсингфорса, от угрюмой бедной Финляндии»⁴². В. Стасов считал иначе: по его мнению, Эдельфельт за время своего долгого пребывания в Париже, «к несчастью... сильно офранцузился и обезличился»⁴³. Репин этого не замечал или великодушно прощал своему финскому другу «вольное или невольное» увлечение Францией.

Совершенно иначе складывалось отношение И. Репина к творчеству Аксели Галлен-Каллела. Начиная с 1891 г. Репин не раз негативно отзывался о живописи Галлен-Каллела. Искренне не любя направление «Мир искусства», считая претензии «мирискусников» «теоретическими, резонерскими», упрекая художников в «стадности», «массовости» («только в массе все их уродство, как трясина в лесу, представляет опасность для слабых любителей и им дает право устроиться своим лагерем прокаженных, как верно обозвал их Стасов»⁴⁴), Репин распространял свой гнев и на художников, кого «мирискусники» приглашали на свои выставки: «Их («мирискусников». – Е. С.) гений – финн Галлен. Это образчик одичалости художника»⁴⁵. В своих словах Репин позже не раз раскаивался, объясняя свой гнев «ненавистью к декадентству» во всех

его проявлениях: «оно меня раздражало..., как самые нелепые фальшивые звуки во время какого-нибудь великого концерта... И вот я в таком настроении наткнулся на вещи Галлена... А эти вещи были вполне художественными, и он, как истинный и громадный талант, не мог кривляться»⁴⁶. Репин действительно не слишком хорошо представлял картины А. Галлен-Каллела, когда критиковал его. Сам Галлен был не рад таким отзывам Репина, он даже не желал отправлять работы на выставку 1899 г. «От меня требуют слишком многого, когда хотят, чтобы я был козлом отпущения для разъяренной критики, которая, не знаю почему, выбрала именно меня...», – писал он А. Эдельфельту⁴⁷. Умение А. Галлен-Каллела показать национальное в искусстве, триптих «Айно» (1891 г., х., м., 153 × 153, боковые 153 × 77, Атенеум), картины «Защита Сампо» (1896 г., темп., 122 × 125, Художественный музей г. Турку, Финляндия), «Ковка Сампо» (1893 г., х., м., 200 × 151, Атенеум) – все то, что позже Репин полюбит, тогда в 1890-х гг. он попросту не заметил. Весь его гнев обрушился на картину «В погоне за идеалом» («Conceptio artis». 1894 г., Музей А. Галлен-Каллела, Хельсинки). «Погоня за идеалом» производит своей экспрессией сильное и, действительно, не очень приятное впечатление – обнаженный мужчина готовится к прыжку на улыбающегося сфинкса. Репин с негодованием пишет в «Нижегородском листке» об отсутствии техники, колорита, идейности: «...Картина эта изображает фиолетовую спину голого человека с растопыренными руками на резко-зеленом фоне. На этом же фоне белеется неясное изображение какого-то домашнего животного... Животное это написано теми же приемами, какими маленькие дети рисуют на бумажке собачку... Картина эта принадлежит кисти Галлена и называется "Погоня за идеалом". Голая спина должна изображать культурного человека вообще и символиста-художника в особенности, а неизвестная скотина – его идеал...»⁴⁸. «В погоне за идеалом» – это иллюстрация к роману Адольфа Пауля «Падший пророк» (Adolf Paul. «Ein gefallener Prophet»). Точнее, иллюстрация к роману стала темой картины, вызвавшей протест Репина. И не «неизвестная скотина», а улыбка сфинкса явилась, по мысли Галлен-Каллела, идеалом. Но необычная манера, стилизация, не совсем характерная для финского художника, кон-

трастность цвета вполне могли оттолкнуть Репина. Однако и в письмах с выставки 1899 г., состоявшейся в музее барона А. Л. Штиглица, куда А. Галлен-Каллела очень нехотя по просьбе С. Дягилева и А. Эдельфельта отдал одиннадцать работ, Репин опять высмеивает своего будущего друга: «Явный художественный атавизм в образчиках <...> финляндца Галлена... вызвал у нас только смех и негодование»⁴⁹.

А между тем к началу XX в. слава А. Галлен-Каллела в мировой живописи была уже бесспорной. В Париже на Всемирной выставке 1900 г. экспонировались портреты и картины художника на темы «Калевалы», его фрески и даже архитектурные проекты. А. Галлен-Каллела выполнил эскиз интерьера для финского павильона и был удостоен Золотой медали и приглашения участвовать в работе Венского сецессиона.

В 1880-е гг. художник пять лет учился во Франции, жил в 1890-х в Германии, в 1910-х – путешествовал по Африке, в 1920-х три года провел в Америке. Обладая мощным талантом, чувством цвета и формы, он мог бы писать полотна на европейские сюжеты и воспевать ослепительную южную природу. Долгие годы, прожитые А. Галлен-Каллела за пределами Финляндии, – просто факт его биографии, они даже не затронули его художнической любви к родине, не повлияли на его цель и устремленность. А. Галлен-Каллела может быть благодарен Италии за то, что мастера Возрождения обратили его взоры на фресковую живопись, Германии – за приемы модерна, за декоративный стиль и обобщенность, России – за первое признание и синтез высокого академизма передвижников и легкости, условности «Мира Искусства». Но только финская природа, народное искусство и любовь к стране, жившей не столь благополучно, продиктовали сюжеты картин, принесших ему славу. 44 года А. Галлен-Каллела работал над своей калевальской серией. Это были и станковые работы, и фрески, и графика, заставки, рисунки, орнамент.

Однако нет необходимости знать «Калевалу», чтобы понять живопись А. Галлен-Каллела. Его калевальская серия – это вовсе не программная, не литературная живопись. А. Галлен-Каллела в некотором роде сам оказался рунопевцем. Он просто пропел в живописи древние калевальские руны точно так же, как их исполняли рунопевцы. Так же, как составитель «Ка-

левалы» Э. Лённрот путешествовал по Карелии, записывая карельские, ижорские, финские руны, А. Галлен-Каллела путешествовал по северу Карелии и Финляндии, рисуя портреты сказителей, земледельцев, рыбаков. И потому его Айно похожа на героиню эпических песен, а не на парижскую натурщицу, как у иных иллюстраторов «Калевалы».

В своем творчестве А. Галлен-Каллела усилил эпические и героические мотивы «Калевалы». Его мало интересовал бытовизм, его картины – это обращение к народной памяти, воскрешение народных образов в их древнем, дохристианском облике. Картины А. Галлен-Каллела вызывали адекватную реакцию и у финнов, и у зрителей других стран. На А. Бенуа картина «Месть Еукахайнена» (1897 г., х., м., 125 × 130, Художественный музей г. Турку), выставленная на Всемирной выставке в Париже в 1900 г., нагнала «леденящий ужас»⁵⁰. Подобных чувств «домашняя» «Калевала» не вызвала бы никогда: «Прекрасна одна из мифологических сцен Галлена. Эта картина нагоняет леденящий ужас и даже среди выставочной сутолоки так же способна настроить, как до отчаяния унылая песня финна, слышанная где-нибудь из-за черных сосен в страшную светлую финскую ночь. Я бы даже сказал, что эта картина лучшая из всего цикла мифологических картин Галлена»⁵¹.

В 1908 г. в России уже была опубликована книга Андрея Левинсона «Аксель Галлен» в издательстве «Пропилеи». Автор за символизмом, стилистическими приемами художника увидел самое главное – душу героев. Более того, мотивы «Калевалы», по мнению А. Левинсона, это «внешний драматизм», заимствованный из эпоса. Эпос блекнет, считает А. Левинсон, «перед жертвенным горением душ, изнемогающих в борьбе с роком»⁵².

Можно только согласиться с автором, рассуждающим о картине «Мать Лемминкяйнена» 1897 г. (х., темп., 85 × 118, Атенеум): под кистью А. Галлен-Каллела «подвиг материнства... является нам в апофеозе вечной красоты. И потому нам в конце концов безразлично, кто этот недвижный юноша, простертый на мрачном берегу: герой ли песчаной Калевалы, Сигурд или Христос»⁵³.

Живя в Финляндии, Репин резко и быстро изменил свое отношение к творчеству А. Галлен-Каллела, он не постеснялся публично раскаяться, неоднократно признаться в статьях и

письмах в своем неверном понимании работ северного мастера, находился «в состоянии покаяния»: «А потом, будучи в Гельсингфорсе, я познакомился с его работами... и готов был провалиться сквозь землю. Это превосходный художник, серьезен и безукоризнен по отношению к форме. Судите теперь: есть от чего, проснувшись часа в два ночи, уже не уснуть до утра – в муках клеветника на истинный талант»⁵⁴.

Более близко Репин познакомился с А. Галлен-Каллела на банкете, устроенном финскими художниками в честь И. Репина в 1920 г. в Хельсинки: «...Мы встретились на товарищеском ужине друзьями. Я сейчас же адресовался писать его портрет. Он лицом – запорожец, да и характером. Он позировал, и мы прекрасно провели время, и я написал портрет в один сеанс... Портрет его я подарил музею Атенеум»⁵⁵ («Портрет Аксели Галлен-Каллела». 1920 г., х, м., 100 × 81, Атенеум).

На этом банкете в честь Репина присутствовали почти все видные финские художники, писатели, поэты, музыканты. Знаменитому портретисту тут же захотелось изобразить их всех вместе: «...меня стала будоражить совесть... Почему и мне не попытаться зафиксировать наше вечернее собрание финских художников.... И, выписав драгоценный холст из Стокгольма и красок на вес золота из Дюссельдорфа, я принялся... Ко мне понесли по почте карточки присутствовавших... И теперь картина настолько подвинута, что частенько и финны заглядываются у меня на своих знаменитых земляков»⁵⁶.

Желание изобразить всех знаменитых финнов, собравшихся на банкете, было одновременно и чувством благодарности Финляндии за доброжелательное отношение к художнику, и стремлением запомнить один из ярких вечеров в его жизни, но, на наш взгляд, самое главное, Репин хотел запечатлеть великий миг в истории финского искусства, так называемый «золотой век», который, как художник интуитивно понимал, больше никогда не повторится. Еще на самом банкете Репин говорил, что финские художники обязаны «увековечить в картинах и портретах их теперешний великий момент национальной жизни»⁵⁷. Возможно тогда, в 1920 г., Репин придавал словам «великий момент» и политическую окраску: «Они наконец – Свободная Республика: и у них так спокойно живет, как и прежде – никого не грабят, не убивают...»⁵⁸.

Картина отняла у Репина много лет упорного труда. И хотя она уже была выставлена в ноябре 1922 г. в Хельсинки, Репин бесконечно ее переделывал, дописывал портреты, работал над композицией. И постоянно был недоволен.

Евгений Кацман, посетивший «Пенаты» в 1922 г. в составе советской делегации вместе с И. И. Бродским, П. А. Радимовым и А. В. Григорьевым, подробно описывая свою поездку, остановил свое внимание на «Финских знаменитостях»: «Большая незаконченная картина» – и процитировал высказывание Репина: «Ах, это моя глупость... Позвали меня на вечер в Гельсингфорсе, чувствовали меня. Отойдя как-то в сторону, я окинул взором всех собравшихся и решил все это написать. Картина была закончена, выставял я ее на выставку, теперь опять переделываю. Я ведь не всегда делаю эскизы, komponую прямо на картину и без конца переделываю. Ах, это сущая беда!»⁵⁹. С легкой руки самого Репина выражение «сущая беда» стало появляться в разных статьях о художнике, и о картине сложилось мнение: неудачная. Более всего способствовал этому сам художник, хотя ему хотелось увидеть хороший результат. «Буду очень счастлив, если мне удастся довести картину до желаемого конца...», – писал он в 1927 г. П. И. Нерадовскому⁶⁰.

Но как известно, картина на любом этапе является законченной, если она уже начата. Этот полушутливый парадокс, это художественное правило уместно вспомнить, говоря о картине «Финские знаменитости». Одно дело, когда о ней пишет сам художник, мучаясь и не совладав со своим темпераментом, другое дело – мы, зрители. Зрители не всегда обязаны судить о работе по словам мастера. Очень часто оценка художника и оценка истории не совпадают.

И на этот раз, что бы ни писал сам Репин, а вслед за ним многие искусствоведы о «Финских знаменитостях», картина эта уникальна. Только И. Репину пришло в голову написать всю элиту Финляндии за одним столом. Но для этого было нужно, чтобы финская элита состоялась. Нужно было, чтобы возник финский неоромантизм, принесший славу живописи Финляндии, нужно было, чтобы финская архитектура заявила о себе именем Элиэля Сааринена, а музыка подарила миру Яна Сибелиуса. Групповой портрет высокопоставленных чиновников никогда бы не вызвал к себе подобного интереса, какой вы-

зывает картина И. Репина. Групповые портреты гильдий, написанные голландскими мастерами, интересуют нас прежде всего колоритом, подробностями костюмов, красотой мужских лиц, но нам в общем-то все равно, кто эти люди.

Совсем иначе на картине у Репина. Каждый изображенный на картине – известный в финской культуре человек. Удивительно, что они жили в одно и то же время, то, что им довелось оказаться за одним столом, и то, что на это обратил внимание русский художник. Это репинский образ Финляндии. И пусть не все лица дописаны, но ощутим их свет, «слышны» их голоса.

В картине нет ничего надуманного, фальшивого, неестественного, несмотря на то, что портреты делались по фотографиям. Чувствуется и характер, и настроение каждого человека. Галлен-Каллела, курящий трубку, изображен спиной к Репину, мол: «Помню, помню!». Эйно Лейно с уже отросшим животиком читает посвящение русскому художнику:

Repin meille rakas on
Kuin Venäjälle Volga...⁶¹
(Репин – ты наша любовь,
как для России – Волга).

Карл Густав Маннергейм с офицерской выправкой смотрит на Репина, а сам художник изобразил себя спиной к зрителю, тем самым не сделав себя главным героем картины и не причислив к «финским знаменитостям». Картина получилась очень демократичной, где каждый изображенный – главный, независимо от места, где помещен портрет того или иного участника торжества. Задумчивый архитектор Элиэль Сааринен – на первом плане, композитор Ян Сибелиус – на втором, художник Пекка Халонен – на третьем.

Репин завещал картину финскому правительству, и сейчас работа находится в музее «Атенеум». Долгое время она висела на самом видном месте, в самом посещаемом зале – в кафе. Хорошо это или плохо? С одной стороны, искусство столь высокого ранга, воспринимаемое с чашкой кофе, а то и с хорошим бифштексом, – вещь парадоксальная, но с другой стороны, картина известна каждому финну, а имя Репина популярно в Финляндии не менее, чем в России. И еще, на картине изображен пир, что, вероятно, и побудило работников музея повесить ее туда, где пи-

руют. «В Гельсингфорсе мы так пировали!.. долго я был обуреваем живой карти<ной> нашего торжества (подчеркнуто мной. – Е. С.). Теперь эта картина готова, и я почти разочарован этой затеей (как всегда бывает со мной – Вы знаете)»⁶².

Пир или, как его называли в античности, симпосий со времен Платона считается важнейшим ритуалом общественной жизни. Как известно, классический античный симпосий – это изображение философского спора, а в исландских сагах на пиру обсуждаются важнейшие хозяйственные и военные дела, сообщаются новости. В любой традиции на пиру серьезное переплетается со смешным. У Репина изображение великого исторического момента передается с иронией, с улыбкой. Тот факт, что Репин бесконечно переделывал картину «Финские знаменитости», доказывает не то, что картина плоха, а то, что Репин не мог жить без работы над ней, картина стала в какой-то мере целью и смыслом последних лет его жизни.

Так получилось, что, проявляя интерес к политике, Репин, тем не менее, оказался от нее вдалеке. Мимо него прошли и гражданская война в Финляндии, его не коснулись проблемы выселения эмигрантов. Конечно, были материальные трудности, но, как правильно пишет О. Валконен, их не стоит преувеличивать. Репину, что называется, везло. Он умел довольствоваться малым, радоваться мелочам, а его неиссякаемая творческая энергия питала и других.

Язвительный К. И. Чуковский, не находивший вдохновения в Финляндии, иронизировал: «Куоккола для меня гибель. Сейчас здесь ровная на всем полоса снега – и я чувствую, к[а]к она на мне <...> вместо образов снег. Общества у меня нет, я Репина жду как манны небесной, но ведь Репину на все наплевать, он не гибок мыслями, и как бы он ни говорил горловым голосом: браво! браво! – это не мешает ему в половине 9-го сказать: – Ну, мне пора»⁶³.

Восторженное отношение к Финляндии осталось у Репина до конца жизни, он был счастлив и не скрывал этого. Репина окружали финские художники, считавшие за честь пригласить русскую знаменитость в гости. Подобные встречи наполняли Репина еще большим восторгом: «Как мне счастливится в Хельсинках!» – писал Репин об открытии своей выставки в салоне Хорхаммер (Hörhammer) 7 ноября 1922 г., в свя-

зи с чем Вилли Вальгрен организовал «веселое празднество в отеле Фенния»⁶⁴. Любопытно, что вспоминая эту поездку, Репин описывал не саму выставку, а своих финских друзей и особенно Вилле Вальгрена: «Этот все еще молодой талант искрился как факел»⁶⁵.

Конечно, Репина удручало запустение Карельского перешейка: фундаменты, оставшиеся от снесенных дач, сломанные фруктовые деревья, растасканные частоколы. «Пустота, вымороченность. Коровы пасутся на дорогах по канаве; лошадь – редкость – издалека, разве, проездом...»⁶⁶ – писал он К. Чуковскому в 1923 г., вспоминая добрые времена. Но в том же письме, называя опустевшую Куоккалу «нашей Палестиной», Репин радовался: «Теплый ветерок, рыжие волны у берега бьют сногсшибательно! Но что это за счастье! И я каждый момент благодарю Создателя, что уже давно „отпетый, да не похороненный“ – я все еще живу, ем свежую землянику из своего сада, пишу этюды и продолжаю свои „хронические“ картины»⁶⁷.

Художник понимает, что уже нет той прошлой Финляндии, но нет и прошлой России: «Может ли меня тянуть в Россию?! России нет»⁶⁸.

Но что же осталось? Осталось творчество, «Пенаты» и воспоминания. 13 октября 1923 г. Репин пишет финскому поэту Эйно Лейно маленькую исповедь: «Ах, Финляндия, Финляндия! Более 25 лет я связан с этим приветливым краем. Более 20 лет я работал в моих „Пенатах“. Сажал деревья, копал колодцы, насыпал холмы, обрабатывал землю, косил (у нас никогда не было своей лошади). В доброе время я вырастил себе клен.

Много бывало у меня друзей, причем все – известные лица <...>.

Каждый уголок в парке напоминает о проведенных здесь беседах.

В 1914 г. был сооружен фонтан в классическом стиле, который в течение 9 лет поддерживал мой организм. Я считаю воду своего Посейдона – „источником жизни“ и здоровья и клянусь построить здесь [нрзбр.].

„Пенаты“, известные как петербургская „Академия искусств“, славится художниками с отменным здоровьем.

Каждый уголок парка имеет свое собственное название. В центре у главного входа – Проспект Пушкина, Пруд с белыми [нрзбр.] – Рафаэль, песчаный холм – Гюмер, вершина башни, от-

куда открывается вид на море – Шехеразада, гавань – самое теплое место – Италия, засаженная земляникой, и т. д.

Каждая тропинка имеет свое имя. Есть Чугуевская – горка на солнце, напоминающая „Италию“, там раньше всего начинает зеленеть и созревать земляника. Площадь с часовней, где народу сообщаются новости, – „Площадь Гомера“ граничит с холмом „Парнас“.

Каждый уголок – воспоминание. Здесь на берегу пруда мы гуляли с Толстым. Этот дом удивлял своей многосторонностью. На веранде почти в доме Ваш Горький представлял „В людях“ В. В. Стасову... Здесь можно было услышать Чуковского, Куприна, Чирикова, Скитальца, Леонида Андреева, даже ужасного Влад[имира] Маяковского и многих, многих других. Здесь также наш круглый стол в финляндском стиле (красный, <...> зеленый).

Сколько речей было сказано за этим столом!.. В этом зале даже танцевали так, что дрожали пол и стены, – в совместные рождественские праздники – Николай Морозов, Тарханов и многие другие...

В „Пенатах“ было наше счастье... И мы готовились к великому.

Но как всегда после гигантского подъема следует спуск с горы. И он начался.

Все живое заглохло в Куокколе, как когда-то в самом Риме. Оконные стекла разбиты, книги погибли. Счастливы те, кто сумел продать свои дома на слом, а нам оставили одни фундаменты и разрушенные печи. Улицы пусты, колокольня молчит. Священника не видно – только на службах – очень редко.

Начинается осень, приближается зима. Рабочая комната не такая же, как библиотека, – на зиму окна закрываются. Как долго будет длиться зима...

Дорогой друг – Эйно Лейно, – если моё писание покажется Вам длинным, то сократите его, как сочтете нужным. Я обнимаю Вас и желаю Вам всего лучшего.

Ваш Илья Репин»⁶⁹.

Это письмо, хранящееся в архиве Финского литературного общества, для нас важное свидетельство дружбы Ильи Репина с финским поэтом, лидером неоромантизма Эйно Лейно. С присущей ему эмоциональностью Репин называл Эйно Лейно «маститым», «знаменитым» даже на поздравительных открыт-

ках и сочинял стихотворные послания финскому поэту. Вслед за этим октябрьским письмом Репин шлет Лейно в Кервава весеннюю открытку, где уже с совсем иным настроением поэтически констатирует приход весны:

Le vers au prentams
Charment notrie
tamps⁷⁰.

В поэмах весны
дни наши красны.

На открытке надпись:

Celebre poète
Eino Leino

Знаменитому поэту
Эйно Лейно.

Хотя Репина окружали в Финляндии «известные все лица» и он в своих воспоминаниях чаще писал о знаменитых финнах, в его письмах и дневниках можно встретить немало характеристик, образных эпитетов, касающихся непосредственно людей из народа. Художник пишет, например, А. И. Куприну, что с ним «финны обращаются очень дружески»⁷¹, просит К. И. Чуковского посылать письма через финнов: «Ведь эта гнусная российская привычка – носить в кармане срочное письмо два месяца! О! О! О! (Ради Бога, посылайте Ваши письма через финнов, они аккуратны, любезны)»⁷².

Даже когда финны отказывались брать у Репина письма, он не называл их «свиньями», как делал по отношению к иным знакомым, а объяснял этот факт законопослушанием: «Мои финны больше не берут okazji с письмами – верно, запрет»⁷³.

«Финны отличные люди, – сказал однажды Репин, встретившись с К. Чуковским. – Вот кто создан для республики, а не наши сиволапы, коверкающие правописание»⁷⁴.

Двадцатые годы, которые довелось художнику провести в Финляндии, Репин называл «медовым месяцем» финской республики, и он совершенно искренне радовался финской независимости.

Но, пожалуй, самое большое восхищение испытал И. Репин на своем 85-летию. По словам художника, «из-за одного этого 85-летия надо благоговейно жить на свете и боготворить человечество». Это строки из письма к Д. И. Яворницкому, в котором Репин писал о финнах: «Как добры, как милы люди!»⁷⁵.

Юбилей показался художнику поистине национальным финским торжеством, это вновь переполнило его восторженными чувствами и утвердило в мысли, что он «награжден божием милосердием свыше всякой меры», что ему всегда везло и конец жизни в Финляндии был предрешен. Осталось только «предпринять хлопоты – быть похороненным в моем саду в Куоккале»⁷⁶.

Репин боготворил Финляндию, считал за счастье умереть в Финляндии, но с лукавой уверенностью «много осчастливленного старца» предрекал, что в «недалеком будущем Финляндия и Россия дойдут до добрососедских отношений», что «все побережье Финского залива опять будет деятельно застраиваться русскими – этот берег необходим русским как воздух»⁷⁷.

Репинский образ Финляндии, созданный им словом и кистью, – это образ современной цивилизованной страны с высокой культурой и добрыми людьми. Письма и статьи Репина порой повторяют друг друга, они переполнены любовью к современному искусству Финляндии.

Репин не слишком интересовался историей Финляндии, не давал втянуть себя в политику, не чувствовал интереса к финскому фольклору, но он был переполнен страстью к живописи, эта страсть помогла ему создать незабываемый образ северной страны, который был известен в России, несмотря на закрытую границу.

Русский поэт, родившийся и живший в Финляндии, Вадим Даниилович Гарднер (1881–1956) прочитал у могилы Репина стихотворение, где есть прекрасные строки о том, что Финляндия приняла прах художника с любовью:

Мы не русской землей засыпаем твой прах,
Яркий светоч России скорбящей.
Мощный дух твой витает в нездешних мирах,
Отделившись от жизни томящей.

Нашей тяжкой утраты не высказать мне.
Смерть жестока. Жестоки стихи.
Слезы русские льем не в родимой стране,
Сын великий великой России.

Уж не может волшебная кисть воплотить
Дум и образов сильных былого.

Но навеки в картинах твоих будет жить
Дух бессмертный Искусства родного.

Мирно спи хоть в чужом, но любимом краю,
Здесь, в Суоми, тебя восславлявшей.
Пусть баюкает нежно могилу твою
Север, прах твой с любовью принявший⁷⁸.

У **Валентина Александровича Серова** (1865–1911), ученика Репина, с Финляндией связано немного, но среди этого не-многого – шедевры русской живописи. В 1901 г. художник купил дачу в Ино на Карельском перешейке, и в этом же году написал акварельный портрет Ильи Репина. Когда был построен новый дом с мастерской, дача стала почти постоянным местом жительства художника, и несколько произведений, связанных с финляндским бытом, написаны были именно здесь.

Все удивляет в творчестве Серова: его любовь к детям и животным, оптимизм, умение показать лучшие черты в человеке, изобразить человека добрым и вдохновенным.

В русской живописи не часто в центре картины показаны животные. У Валентина Александровича они встречаются во многих портретах и пейзажах. Иногда лошадь изображена в воде или рядом с водой, например «Купание лошади» (1905 г., х., м., 72 × 99, ГРМ). В картине много жизни, объединены основные стихии природы: воздух, вода, солнце. В центре – сильное животное. Мальчик склонился перед ним, словно в священном ритуале. Поза мальчика придает картине почти религиозное звучание. Природа – храм. В образе лошади, освещенной солнцем, художник воплощает идею изначальной радости жизни, прекрасного мира. И только от человека зависит, разрушителем или созидателем он войдет в этот мир. Серов изображает беззаветную любовь детей к природе. Это чувствуется в картинах «Дети. Саша и Юра Серовы» (1899 г., х., м., 71 × 54, ГРМ) и «Финляндский дворик» (1902 г., к., м., 75 × 99,5, ГТГ). В «Финляндском дворике» девочка показана за дойкой коровы. Изображение коровы чаще встречается в европейской пейзажной живописи. Вспомним хотя бы Жюлья Дюпре. Но у Серова передано ощущение счастья от общения девочки с животным. Чувствуется, что движения девочки ловки, прикосновения ласковы. Крестьянский труд одухотворен, наполнен смыслом и ра-

достью. Как подлинный художник, Серов возвеличивает человека труда – крестьянина, артиста, писателя. Может, поэтому художнику всегда удавались портреты творческих людей.

Если Илья Репин и Валентин Серов создавали образ современной им Финляндии, то **Николай Константинович Рерих** (1874–1947), побывавший в Финляндии в 1907 г. и проживший там более двух лет – с декабря 1916 по апрель 1919 г., пытался воскресить человеческую прапамять, погружаясь в своем творчестве то в эпоху викингов, то в глубины каменного века.

В 1899 г. Н. К. Рерих прошел по «великому водному пути» из варяг в греки. «Возьмите суровую Финляндию с ее тихими озерами, с ее гранитами, молчаливыми соснами. Возьмете ли Кивач и бодрый северный край... – сколько везде своеобразного!», – писал художник после этого путешествия в новелле «К природе»⁷⁹.

Но еще с детства увлекался Рерих рунами «Калевалы» и скандинавскими сагами. Сказывалось и происхождение (в России род Рерихов ведет начало от скандинава, перешедшего на службу к Петру I), и то, что детские годы художник провел среди ингерманландцев – финского населения Петербургской губернии. В Ингерманландии находилось имение Марии Васильевны Рерих (урожденной Калашниковой), матери художника.

Идеализация прошлого присуща мышлению молодого Рериха. Он пытается воспринимать современный ему мир через категории ушедших лет. Только через любовь к старине, полагал он, русский образованный человек может узнать и полюбить Русь. Старина манила его своей тайной. Он считал, что тайна прямо-таки необходима для истинной поэзии. Где же было искать Рериху тайну, как не в минувшем? И он искал, призывая беречь старину русскую, и ставил в пример отношение к памятникам в Финляндии. «Как близка Финляндия. Как умеют там ценить жертвы искусству»⁸⁰.

Впервые Рерих, как и многие другие русские художники, познакомился с живописью Галлен-Каллела на Всероссийской культурно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде в 1896 г. куда финский мастер представил свою знаменитую калевальскую серию (триптих «Айно», «Защита Сампо», «Ковка Сампо»), портрет Сибелиуса и другие работы.

С 1898 г. Рерих был помощником главного редактора журнала «Искусство и художественная промышленность» – журнала, который считал своей важной задачей... борьбу против мирискусников. Также Рерих был другом и в некотором смысле учеником В. В. Стасова, он разделял взгляды видного критика на роль истории в искусстве и на большое значение национального для художника. От Рериха, желавшего выступить с высокой оценкой Международной выставки «Мира искусства», требовалась известная деликатность по отношению и к своему журналу, и к своему учителю. И тем не менее двадцатипятилетний живописец в статье «Наши художественные дела» тепло отозвался о выставке и с восхищением писал о Галлен-Каллела: «Галлен – талантливый художник, никто не станет оспаривать достоинства его „Сампо“ и „Айно“»⁸¹.

А на склоне своих лет в 1945 г. Н. Рерих даже благодарил судьбу за «доброе знакомство» с Аксели Галлен-Каллела, ставя имя финского художника в один ряд с именами О. Родена и Р. Тагора: «...все они разные, все они крупные, все они бились в жизненных битвах и преодолевали»⁸².

О сходстве живописи молодого Рериха и Галлен-Каллела высказывались многие современники художников. Рериховские «Заморские гости» напоминали финскому критику Венцелю Хагельстаму «Защиту Сампо» Галлен-Каллела. В статье «Молодое русское искусство», опубликованной 5 апреля 1903 г. в газете «Хюфвудстадсбладет», Хагельстам писал, что художники близки по тематике, цвету и стилю. В картине Рериха критик находил ту же эпоху, те же корабли викингов, тот же взгляд на мир через историю и мифологию, что и в картине финского мастера. По мнению Александра Бенуа, неоспоримое сходство Рериха и Галлен-Каллела «вовсе не указывает на какое-то заимствование», Рериху, истинному северянину, Балтика подсказала те же сказки, те же сюжеты, что и финским художникам («Речь», 28 января 1909 г.).

На русской выставке в Париже в декабре 1907 г. среди 89 рериховских картин была представлена жанровая работа «Поморяне. Вечер» (1906 г.). Для удобства перевода на французский язык она выставлялась под названием «Народ курганов» (х., м., 160 × 285,5, Университет Брандайса, Уолтем, США). Николай Гумилев, побывавший на этой выставке, пришел в вос-

торг от этой картины и решил написать первое письмо с выставки в журнал «Весы» к В. Брюсову. Поэт обратил внимание на финский сюжет картины, назвал образ древней Финляндии, созданный Рерихом, «великой сказкой истории», а самого художника – скандинавским представителем в русском искусстве: «...на фоне северного закатного неба и чернеющих елей застыло сидят некрасивые коренастые люди в звериных шкурах; широкие носы, торчащие скулы – очевидно, финны, Белоглазая Чудь. Эта картина параллельна другой, бывшей в Salon d'Automne («Поморяне. Утро». 1906 г. – Е. С.). Там тоже северный пейзаж, но уже восход солнца, и вместо финнов – славяне. Великая сказка истории, смена двух рас, рассказана Рерихом так же просто и задумчиво, как она совершилась давным-давно среди жалобно шелестящих болотных трав»⁸³.

Все лето 1907 г. Николай Константинович с женой и двумя маленькими детьми провел в путешествиях по Финляндии. Рерих еще ближе познакомился с творчеством А. Галлен-Каллела и с ним самим. Родственница финского художника сопровождала семью Рерихов в поездках по городам Финляндии. Из Лохьи 16 июня 1907 г. Рерих писал Галлен-Каллела: «Восхищаемся церковью и Вашей очаровательной племянницей»⁸⁴. Через десять дней семья Рерихов отправилась в Хельсинки.

К 1907 г. относится «Заклятье земное» (к., темп., 49 × 63, ГРМ) – символистская картина, изображающая ритуальный ход, возможно, перед охотой. На людях надеты костюмы, напоминающие оленей. Олень на Севере считался прародителем, тотемным предком, задобрить которого было необходимо не только перед охотой, но и перед началом любого важного дела. Люди идут в сумерках под светом уходящей луны среди сокровенных наскальных рисунков.

Рисунки – пожалуй, главное в картине. Они создают настроение таинства во времена белых ночей. Художник продолжает поиски архаических сюжетов, древнего знания, оставленного в рунических надписях на камнях, в рисунках и символах.

Яркие впечатления от поездки воплотились и в восьми этюдах. Это «Вентила», «Нислот. Олафсборг» (фин. – Савонлинна. Олавинлинна), «Пунка-Харью», «Иматра», «Седая Финляндия», «Сосны», «Камни», «Лавола».

Выставленные в 1909 г. на выставке «Салона» в Меншиковском дворце этюды Финляндии заставили говорить о Рерихе как о родоначальнике архаического или героического пейзажа. «Очень важны и нужны в наше переутомленное, напыщенное, лживое время его мечты о первобытной свежести, о богопочитании тайн природы», – писал о рериховских пейзажах Александр Бенуа и считал истинной сферой художника «молитвенное отношение к суровым скалам..., к дреме и говору леса, к упрямому набегу волн»⁸⁵. Сергей Эрнст назвал финские этюды Рериха «молчаливыми». И действительно художник показывает безмолвное спокойствие Севера.

Но безмолвие, спокойствие рериховского Севера лишь кажущееся. Этюды 1907 г. «Пунка-Харью», «Седая Финляндия» вызывают в зрителе необъяснимую тревогу то ли перед бурей, то ли перед первобытной мощью гранитных глыб, готовых в любой момент сорваться с высоких берегов и соединиться со стихией воды.

«Вот этюды Финляндии; но не мертвые этюды усидчивого импрессионизма, а целый цикл страшных сказок, до такой степени каждый этюд проникнут духом земли и ее прошлого», – писал современник Н. Рериха критик М. Фармаковский⁸⁶.

В этюде «Пунка-Харью» (бум. на к., пастель, карандаш, 46,5 × 46,5, ГТГ) преобладает свойственная и другим северным работам художника голубая, зеленоватая, прозрачно-серебристая цветовая гамма. Еще одна характерная особенность этих этюдов – законченность композиции и тщательная проработка деталей.

В «Седой Финляндии» (к., пастель, темп., 44 × 43,5, ГРМ) Рерих добивается ощущения движения двойной диагональной композицией. По одной диагонали – из правого угла в левый – расположены озеро и камни, окрашенные в холодные серые тона, по другой диагонали – холмы и леса, написанные теплым зеленым цветом. Небо почти не изображено, но скалы и вода вобрали в себя весь небесный свет и сами освещают лесное побережье. На фоне стилизованного леса тщательно прописан огромный валун, который возвышается как монумент, как символ «седой» архаической северной древности. Рисунок мхов на этом валуне придает ему неповторимое своеобразие и одухотворенность. Если человек в живописи раннего Рериха

лишен индивидуальности, обобщен, то каждый камень неповторим и своеобразен, наделен необычной формой и извилистым рисунком вкраплений.

Если «Седая Финляндия» прозрачностью гаммы, эмоциональной насыщенностью связывает Рериха с художниками, объединившимися вокруг «Золотого руна», А. Бенуа, К. Сомовым, Л. Бакстом, то в «Вентиле» Рерих ближе к А. Рылову. «Вентиля» (бум., пастель, 43 × 42, собрание Е. М. Величко, Москва) – романтический пейзаж с красивым белым цветом, с лиричной линией, полифоническими оттенками воды, декоративно вплетенной в пространство снежного савана.

Путешествие Н. Рериха в 1907 г. по Финляндии было весьма плодотворным. Рерих интересуется древней финской архитектурой, изучает древнее искусство финнов, обращается к «варяжскому» вопросу.

В «Древнейших финских храмах» (1907) художник пишет: «В Финляндии по холмам затейливыми, непонятными кругами раскинулись каменные лабиринты; свидетели незапамятных обрядов. Богатыри схоронены в длинных курганах. Еще звучит кантеле...»⁸⁷ – так начинается статья. В ней художник вступил в полемику с распространенным тогда мнением, что старинные церкви Финляндии – не финские, а всецело шведские. Рерих понимает, что существует преемственность в архитектуре северных стран, понимает, что у финских и шведских художников были одни и те же источники вдохновения, но все-таки считает: «группа финских храмов со стенописью стоит в ряду чрезвычайно интересных явлений северного края»⁸⁸. Особенности финских храмов, по мнению Рериха, – в настенной живописи. В основном она в двух тонах: кирпично-красном и сером. Фантастические орнаменты, птицы, звери, изображенные на стенах, напоминают Рериху наскальные рисунки Севера. «В них чувствуются границы Палатинской капеллы и Чудских фигур, – пишет художник, – время, когда христианство наложило руку на священный шаманизм». Рерих надеялся, что его статью прочтут финские археологи, видные профессора Йоханнес Аспелин (1842–1915), Аксель Хейкель (1851–1924), Юлиус Айлио (1872–1933) и добьются открытия реставрационных работ в финских каменных храмах. Особенно поразила художника

своей красотой церковь в городе Лохья. Он сравнивает храм с древним кораблем, датирует живопись храма 1489–1500 гг., подчеркивает, что, возможно, расписывала стены женщина – неизвестная монахиня из монастыря в Наантали (Наантали, или по-шведски Нодендаль, город, восхитивший А. П. Остроумову-Лебедеву). «Здание храма большой продолговатый корабль с двумя боковыми притворами <...>. На столбиках, в два ряда держащих своды в середине церкви, – большие изображения одиночных святых и апостолов <...> Краски лежат широкими плоскостями в резко очерченных складках.

Между фигурами – орнамент. Пустые места заполнены звездочками. Фон белый. Мне ясно, почему нужны были такие ограниченные изображения на светлой поверхности: при первоначальных размерах низких и узких окон при высоте храма нужна была определенная декорация. Понятен и сумрак храма. Храм – духовная крепость; храм – убежище от врага – должен тонуть в интимном сумраке»⁸⁹. И далее художник благоговейно описывает саму архитектуру, каменную кладку стен, приходит в трепетное состояние от красоты, рожденной в древности: «Стены и своды храма, как я говорил, сложены из больших малоотесанных валунов. Грани камней выходят из поверхности стены и разбивают плоскость неожиданным рисунком углов и извилистых линий. Думали ли создатели о таком впечатлении, но заботливое время украсило и довело простые изображения до сложной мягкости искусства наших дней. Пыль легла на все выпуклости камней, и вместо холодной стены в мягких складках струится шелковистый гобелен. Белая поверхность под патиною времени получила все тепловатые налеты ткани; фигуры не вырезаются более острыми линиями контура; мягко преломляются одежды; орнамент дрожит непонятными рунами. Время сложило красоту, общую всем векам и народам.

Финны, полюбите и сумеете сберечь ваши старейшие храмы»⁹⁰.

Архитектурные детали церквей Лохьи, Хаттулы, Порвоо Рерих изобразил в эскизах декораций к пьесам бельгийского драматурга М. Метерлинка и в нескольких пейзажах.

Много важного, по словам художника, есть на «великом северном перепутье» – в Финляндии, а изучение финских храмов, считал он, помогло бы решению варяжского вопроса.

Рассуждая в 1908 г. о путях будущего искусства России, Рерих пишет статью «Радость искусству». Он надеется, что русское искусство найдет новый светлый путь, «овеванный священными травами Индии, крепкий чарами финскими, высокий взлетами мысли так называемого „славянства“»⁹¹. Примечательно, что из всех северных культур Рерих выбирает «чары финские», находя финское искусство близким для русской культуры.

Рериховский интерес к фольклору – былинам, преданиям – отозвался позже и в картине «Чудь под землю ушла» (1913 г., к., темп., 51 × 76, Новгородский историко-художественный музей).

Под чудью на Руси понимался легендарный воинственный народ Севера, таинственно исчезнувший с лица земли. Предания о чуди бытовали среди карел, саамов, коми. Новгородцы в старину называли чудью эстонцев и отчасти вепсов.

Самая популярная легенда, связанная с чудью, – уход народа под землю. Эта легенда интересовала Рериха на протяжении всей его жизни. В 1919–1930 гг. он снова пишет картину о чуди – «Чудь подземная» (х., темп., 89 × 148, частное собрание, США), изображая вечный мифический народ, живущий под землей. Но если в картине 1913 г. узнаваем северный пейзаж, то в 1929 г. Рерих пишет Тибет с его горными вершинами, невольно связывая легенду о чуди с преданиями о Беловодье и Шамбале.

В картине «Тайник» 1915 г. (литография, бум., 19,7 × 26,3, ГРМ) прочитываются старинные предания о кладах. Клады закапывают перед уходом, зарывают в землю самое дорогое, надеясь вернуться и найти спрятанное. Но находят клад, увы, не те, кто их прячет. Возможно, эта грустная картина связана с легендой о чуди подземной, но, возможно, в ней отразились и тревожные настроения художника в годы Первой мировой войны.

В поездке 1907 г. Рерих познакомился с архитектурой финского неоромантизма и стал ее ценителем.

Зодчие-неоромантики Элиэль Сааринен (1873–1950), входивший в «Мир искусства», Ларс Сонк (1870–1956), Армас Линдгрэн (1874–1929) стремились использовать в своем творчестве элементы средневековой замковой архитектуры – башни, своды, проёмы, выражающие мощь северной природы: стилизация животного и растительного орнамента зданий, «показ» ма-

териала – использование при облицовке необработанного гранита. Подчеркнутое стремление архитектурной постройки вывысь, к небу, сочеталось с подчеркнутой тяжеловесностью цокольного этажа. Все это учел Н. Рерих, создавая свой архитектурный пейзаж «Башни королевы Анны», «Двор замка», «Улицы перед замком» и другие эскизы декораций к «Принцессе Мален». «Двор замка» (эскиз декорации, 1913 г., к., темпера, 76,5 × 70,5, Атенеум) создан напряженным экспрессивным цветом. Перед нами не просто декорация для театра, а подлинный средневековый мир, настолько реально переданы детали истории. И в то же время в эскизе недоговоренность, таинственность. Знаки конкретного времени сочетаются с вечными загадками бытия. Стилль суровой северной готики чувствуется и в соборе, изображенном в «Покаянии» (1917 г., х., м., 62 × 80, Музей Н. К. Рериха в Нью-Йорке). Фигура человека, идущего к заснеженному храму, с опущенной головой, вызывает у зрителя вопросы. Это образ отдельного человека? Или целого поколения?

«Покаяние» написано в Сортавале. Здесь в 1916 г. произошла следующая встреча Рериха с Севером.

Сортавала встретила художника морозом, тишиной и дивным светом луны, столь живописно переданным в пейзаже «Лунный свет. Сортавала» (1917 г., фан., м., 40 × 39, Университет Брандайса, Уолтем, США). Пейзаж, видимо, написан поздним зимним вечером. Сквозь льдистые облака, словно потрескавшиеся на морозе, светит полная луна. Снег, впитавший лунный свет, превратил тропинки на скалистом побережье в белый лабиринт. На переднем плане – три склоненные фигуры, а вдали – чуть заметны очертания старинных построек. Скалы, люди, облака – все словно вслушивается в щемящую музыку северной зимы. Почти чистые спектральные фиолетовый и синий цвета в контрасте со светлыми извилистыми линиями передают состояние звенящего морозного воздуха. Увлечение Рериха северным пейзажем и подготовило его к художественному постижению пейзажа гор. А переход от техники масляной живописи к гуаши и темпера помогало ему мастерски овладеть чистым локальным цветом.

В эссе «Финляндия» Рерих позже вспоминал: «Финны были к нам очень дружелюбны, знали и любили мое искусство. Моя дружба с Галленом-Каллела тоже была известна.

<...> Зима 1918 года – Выборг. Выставка в Стокгольме. Бьорк и Мансон помогли – оба знакомы еще с Мальме. Затем выставка в Гельсингфорсе у Стриндберга. Атенеум купил „Принцессу Мален“.

Вспомнили мы с Е. И. наши прежние поездки по Суоми – Нислот (или Нейшлот – шведское название города Савонлинны), Турку, Лохья, конечно, Иматра и каналы»⁹².

Как видно из эссе, Рериха и Галлен-Каллела связывала крепкая творческая и личная дружба. Художники встретились в 1917 г. в Петрограде, куда они приехали на большую выставку финского искусства, открывшуюся 16 апреля. На ней в основном были представлены произведения молодых финских живописцев Ю. Риссанена, Т. Саллинен, М. Ойконена. Но на открытие приехало много известных мастеров: А. Галлен-Каллела с сыном, художником Йормой Галлен-Каллела, М. Энкель, скульптор В. Вальгрэн, композитор Р. Каянус и другие. Финские художники, приветствовавшие Февральскую революцию в России, с большим воодушевлением отнеслись к проведению этой выставки. На ее открытии А. М. Горький выступил с эмоциональной, полной любви к Финляндии речью и несколько фраз сказал по-фински: «Eläköön Suomi! Rakastan Suomi!» («Да здравствует Финляндия! Люблю Финляндию!»). Ему же было поручено написать предисловие к каталогу выставки. А. М. Горький выразил не столько свое отношение к финской живописи, сколько воспел жизненную силу финского народа, победу человеческого труда, любовь финнов к своей земле. «Финляндия – страна гранита и озер, такая маленькая, бедная, такая хмурая, но я не знаю страны, которая возбуждала бы у меня более нежное чувство любви, более глубокое уважение, чем она, Суоми!»⁹³

Можно сказать, что Рерих проиллюстрировал эти слова Горького о Финляндии – стране гранита и озер – в картинах «Утес» и «Дочери земли». В картине «Утес» (1917 г., частное собрание, США) изображена суровая мощь северной земли. Художник проникает внутрь геологической истории, показывает в разломах, трещинах скал следы былых катаклизмов. Силуэт скалы из «Утеса» заметен на заднем плане в картине «Дочери земли» (1918–1919 гг., х., м., 127,3 × 132,7, Университет Брандайса, Уолтем, США). Среди высоких тревожных скал, напоминающих лики окаменевших титанов, изображены четыре си-

дящие девушки. Ниспадающими одеждами, почти воздушными фигурами они, скорее, напоминают богинь, сошедших с небес, чтобы обсудить земные дела. Однако эти девы – плоть от плоти земли, а в небе в силуэтах облака четко различима фигура земного воина. В мягких чертах девичьих лиц, спокойных позах, красивых жестах можно почувствовать ничем не омраченную радость, но сумеречный пейзаж, темные расколотые скалы, грозное небо, контраст фиолетового, черного и зеленого вызывают у зрителя ощущение тревоги. В сложной обстановке 1918 г., когда финская рабочая революция потерпела поражение и отношение к революционной России со стороны новой власти Финляндии становилось нетерпимым, Рерих порой сталкивался с недоверием к себе как русскому. Он пишет Галлен-Каллела о своем положении, просит помочь:

«Мой милый друг Аксель!

Надеюсь, что это письмо еще застанет тебя в Каяни. Нужно, чтобы ты срочно рекомендовал меня губернатору Выборга господину Хекселю. В противном случае очень возможно, что мне придется покинуть Финляндию. Меня информировали, что с 1 сентября снова начнется выселение русских, проживающих в Финляндии. На этот раз никто не сможет остаться. Потому что оставят только тех, у кого есть работа и жилье. Не имея ни того, ни другого, я окажусь среди высланных. Вот пожалуйста: известная личность, известное имя и общественное положение и высылка из Финляндии только по причине национальности. Такого не случалось никогда ни в одной стране. Когда мне сообщили эту новость, я засмеялся. Но только что я получил письмо от человека, которому доверяю. Этот человек советует мне заpastись рекомендательными письмами от исключительно известного и ценимого в Финляндии человека. Я сразу же подумал о тебе. Твое имя мне поможет. Мне очень неловко тебя вновь беспокоить, но что делать. Я утешаюсь тем, что может быть позже смогу тебе помочь. Как бы хотелось видеть тебя, поговорить с тобой, знать о чем ты думаешь, о том хаосе, который нас окружает»⁹⁴.

Вероятно, благодаря помощи А. Галлен-Каллела Рериха не коснулись проблемы выселения. Более того, художнику прекрасно работалось, и он смог подготовиться к персональным выставкам в Скандинавии. Перед отъездом на первую выстав-

ку, в Стокгольм, Рерих побывал в Хельсинки и дал интервью корреспонденту газеты «Русский листок», преподавателю литературы Хельсинкского университета К. Арабажину. «Он вынес самые благоприятные впечатления о Финляндии. Отношения к нему местного населения, – писал Арабажин, – носили характер отменной дружелюбности и внимания. Рерих интересовался прошлым края: „Мне хотелось увидеть настоящую новгородскую пятину, исконную пятину, и я увидел ее. Я увидел новгородский край. Тот же тип, та же раса <...>“»⁹⁵.

К финской выставке Н. К. Рериха прямое отношение имел А. Галлен-Каллела. Он выступил на ее открытии в галерее Стриндберга 29 марта 1919 г. с приветствием от финского правительства.

С помощью Галлен-Каллела музей Атенеум приобрел «Принцессу Мален», один из эскизов декораций к пьесе Метерлинка. В коллекции Атенеума, крупнейшего финского музея, и сейчас находится эта работа Рериха 1913 г., изображающая двор средневекового замка. В левой стороне эскиза – две фигуры в черном, лиц их не видно. Люди выглядят крошечными и беспомощными рядом с высокими каменными сводами, рядом с мрачными колоннами, окруженными изваяниями апостолов.

В письме членам финского общества имени Рериха художник выразил свою глубокую признательность финским друзьям: «Прошу передать доктору Реландеру, генералу Маннергейму, Аксели Галлен-Каллела, Сааринену и другим моим друзьям в Финляндии мои лучшие чувства. Мы никогда не забываем время, проведенное в имении д-ра Реландера, и приветствие финского правительства, сообщенное мне Аксель Галлен-Каллела, к открытию моей выставки в Гельсингфорсе. Я всегда чувствую, что моя картина в Атенеуме является послом моего благожелания Финляндии»⁹⁶.

Прямо на выставке был продан с аукциона замечательный «Зимний пейзаж» (1918 г., фан., темп., частное собрание, Хельсинки). «Зимний пейзаж» строится на тонком контрасте света и тени, цвет слабо выражен, преобладают белые и розовые тона. Больше половины картины занимает изображение заснеженного пространства. Нет ни деревьев, ни птиц, ни людей – суровый, но светлый Север.

По-иному написано «Озеро» (1917) из коллекции художественного музея города Хямеенлинна. Композиционно пейзаж напоминает работу Рериха 1907 г. «Пунка-Харью». Возможно, «Озеро» – это именно вариация на тему «Пунка-Харью». В «Озере» художник не изобразил ни леса, ни волн. Остались лишь стилизованная береговая линия, очертания островов на дальнем плане и зеркальная гладь воды. Упростив композицию, Рерих достиг большего эмоционального воздействия картины.



Николай Рерих.
Озеро. 1917 г., Художественный музей г. Хямеенлинна

Изрезанность границы между сушей и водой как бы усиливает борьбу двух стихий. Вся смысловая нагрузка картины сосредоточена на этой ярко очерченной границе, контрастно разделяющей природу. Художник придает линиям напряженность, показывает, какую эмоциональную силу могут они иметь в картине.

На цветовых контрастах построен и «Святой остров» (1917 г., х., темп., 49 × 70), находящийся в Русском музее, один из лучших рериховских пейзажей, художник написал его на Валааме, куда неоднократно приезжал в 1907 и 1917 гг.

«Святой остров» является частью сюжета еще одной картины сортавальского периода, на которой очертания небольшого острова, изображенного на заднем плане, почти полностью повторяют его силуэт. Это «Святое озеро» (1917 г., х., темп., м., 94 × 121, частное собрание), хранящееся в США. На картине легко узнаваемы скалистые берега Валаама с одним из отдаленных скитов. Согбенная фигура старца в центре картины

напоминает русских святых на иконах деисусного чина. Фигура сильно обобщена, как бы отвлечена от чисто случайного сходства с человеком.

Близкий к символистской эстетике, Н. Рерих давал обобщенные, образные названия своим картинам, но порой, как древний летописец или скандинав, рассказывающий сагу, он с особым трепетом относился к местным географическим названиям. Для художника были важны и смысл слова, и его красивое звучание.



Николай Рерих.
Тервус. 1917–1918 гг.,
бум., карандаш, 13,5 × 18,6,
Художественный музей
Роуз, Университет Бран-
дайса, Уолтем, США

К сожалению, не все названия северных пейзажей сохранились в их первоначальном виде. О многих сейчас можно сказать только дежурное: просто этюд. Но в каталогах персональной выставки художника в Хельсинки сохранились карельские и финские названия этих этюдов: «Лаппенлинна» (Лапландская крепость – фин. № 21), «Йоэнсуу» (№ 39), «Кекринлахти» (№ 48), «Хавуксенсари» (Бобровый остров. № 111). Север владел его воображением, уводя из хаоса окружающего мира в мир природы и одному художнику ведомое прошлое со старинными преданиями, сагами, мистическим настроем.

По словам Леонида Андреева, Рерих создал радостный образ финского Севера. «Это не тот мрачный Север художников-реалистов, где конец свету и жизни, где Смерть воздвигла свой ледяной, сверкающий трон и жадно смотрит на жаркую землю белесыми глазами – здесь начало жизни и света, здесь колыбель мудрости и священных слов о Боге и человеке, об их вечной любви и вечной борьбе»⁹⁷.

В серии картин «Вечные всадники» 1918 г. («Рыцарь ночи». Дерево, м., 40 × 42, Гос. музей народов Востока; «Рыцарь ночи». Фан., темп., 48,8 × 74,3, Университет Брандайса, Уолтем, США; «Рыцарь вечера». Фан., темп., 45,2 × 73, Университет Северной Каролины, Шарлотт, США) фантазией художника силуэты северного Приладожья преобразуются в небесные замки и миражи. Линии скал из «Зимнего пейзажа» 1918 и эскизов 1917–1918 гг. повторяются в очертаниях облаков и своеобразно преломляются. Сами всадники, ночные небесные рыцари, изображены в чуть видимом полете. Взгляд художника устремлен прежде всего на небо и только потом нисходит на блестящие полосы воды, на сумеречные и ночные скалы.

В отличие от «Вечных всадников» в более ранних картинах Рерих тщательно прописывал каждое облако, делая его «весомым» и объемным.

Но неизменной оставалась экспрессия. Если в «Небесном бое» закрыть землю и оставить облака, то рериховский принцип создания экспрессии будет очень напоминать стиль В. Кандинского открытым цветом, противопоставлением объемов, стремительностью диагональных мазков.

Как знак начавшегося интереса к философии Востока у Рериха появляется картина «Столпник» (второе название «Экстаз». 1918 г., х., м., темп., 151 × 181, Университет Брандайса), в которой художник уже обращается к преображенному северному пейзажу.

В центре изображен отшельник с длинной бородой, в экстастическом состоянии, а вокруг горы, напоминающие Гималаи, но еще не реальные, а существующие в мечте художника. Камни имеют человеческий облик, они похожи то на могучих богатырей, то на согбренных старцев.

В 1919 г. закончился сортавальский период художника. Казалось бы, Север с его контрастами, с его тишиной и грохотом, с его безмолвными островами и войной, север, скандинавский, русский, финский, оставлен и забыт. Но нет, в книгах, в картинах, в письмах художник возвращается к Финляндии постоянно. Американские озера напоминают Рериху Север. В письме к В. В. Шибаеву Рерих сравнивает остров Манхеган в Атлантическом океане с финской природой: «Сидим на островке – суцная Финляндия. Те же скалы, и хвоя, и прохлада»⁹⁸.

3 августа 1921 г. Рерих пишет из Нью-Йорка в Финляндию, приглашая А. Галлен-Каллела к сотрудничеству в международной организации «Сог Арденс»: «Дорогой друг Галлен! Я рад послать тебе свидетельство об избрании в новое братство художников почетным президентом, представляющим Финляндию. Я пользуюсь здесь большим художественным успехом и я рад, что Твое имя здесь действительно очень высоко ценят»⁹⁹.

Галлен-Каллела был очень обрадован. 28 сентября 1921 г. он отправил Рериху письмо с искренними симпатиями и к самому русскому художнику, и к рериховской идее единства деятелей культуры разных стран, призывающей художников к дружественному общению.

Рерих привлекает А. Галлен-Каллела к работе, 25 сентября 1922 г. посылает ему новое письмо, предлагая устройство выставки в Нью-Йорке.

Совершенно очевидно, что Н. Рерих вдохновил А. Галлен-Каллела на выставочное турне по Америке, желая с ним поработать бок о бок. Но пути их разошлись. В 1924 г., когда Аксели Галлен-Каллела приехал в Чикаго с выставкой в тот же Художественный Институт, где показывал свои картины Н. Рерих, русский художник уже находился в научной экспедиции в Дарджилинге.

Последний раз Николай Константинович писал о Галлен-Каллела в 1946 г. в очерке «Странники», сожалея, что его друга нет в живых: «Галлен Каллела пришел ко мне во время финской выставки в „Мире Искусства“. Он приходил раза три. Были долгие вечерние беседы. В этих беседах было нечто сродни Врубелю. Совсем другое, совсем о другом, но, в сущности, о тех же прекрасных образах. Сближало искусство, говорили только о художнике, иногда умолкали, улыбались и опять обменивались о красоте, о технике, о сближении народа с красотами творчества.

В последний раз мы виделись в Гельсингфорсе, в дни моей выставки. Галлен помогал дружески. Его советы были правильны, истинно доброжелательны. После выставки мне хотелось оставить ему на память мой финский этюд. Галлен был тронут, а затем сказал мне:

„Не раздавайте своих вещей. Правда, Ваше творчество бьет ключом, но мы, художники, не знаем, когда этот родник иссякнет“.

Я улыбнулся: „К чему такие мрачные мысли? Голова работает, воображение творит“.

Но Галлен покачал головой и начал говорить грустно, и мне показалось, что он имеет в виду именно себя самого. Он почти шептал: „Нет, нет, не будем самонадеянны. Всегда может случиться, что творчество пресечется. Это вроде психоза. Руки готовы в полном знании техники. Голова крепка, а творчество вдруг отлетает. Да, да, это случается и помочь нечем“¹⁰⁰.

С большой теплотой вспоминал Рерих Финляндию, финский народ и по-прежнему, сквозь призму культуры, смотрел на его историю. В книге «Держава Света» (1931) художник писал о финнах как о народе с «глубокими корнями», знающем свое искусство и науку: «Когда я вспоминаю замечательные музеи искусства, археологии и этнографии, созданные Финляндией, я чувствую, с какой заботой и самосознанием финны собирали свои сокровища. И мы знаем, как глубоки финские корни <...>. Истинно слово культура близко и легко произносимо на финской земле»¹⁰¹.

В семье Николая Рериха любили читать «Калевалу». Хотя непосредственно по мотивам «Калевалы» Рерих не создавал картин, он высоко ее ценил и ставил в первый ряд словесных памятников, созданных человечеством: «Когда мы плыли по незабываемым финским озерам, – вспоминал художник, – вызывая образы мудрого Вайнемайнена (Вяйнямейнен. – Е. С.), Айно и Сампо, мы видели и развалины седых замков и древние храмы и знакомились с такими же древними обычаями, и мы чувствовали так ясно, почему Калевала стоит в первом ряду вечных человеческих творений»¹⁰².

В 1936 г. в книге «Нерушимое», говоря о богатстве и гибкости русского языка, Рерих опять вспоминает «Калевалу» и, вероятно, имея в виду знаменитый перевод Л. Бельского, пишет, что «„Калевала“ ... прекрасно поддается пластичному языку русскому»¹⁰³.

И поистине как завещание звучит дневниковая запись художника: «...должен сказать, что встречал (в Финляндии. – Е. С.) для себя и моих близких самое доброе отношение. Многие финляндцы даже говорили мне, что я как художник принадлежу в их глазах одинаково как России, так и Финляндии. Это обращение дает мне как русскому право обратиться от всего сердца с обо-

юдным пожеланием, чтобы Россия и Финляндия обоюдно подлинно знали друг друга»¹⁰⁴.

Соученик Н. К. Рериха по классу А. И. Куинджи в Петербургской Академии художеств **Аркадий Александрович Рылов** (1870–1939) создал свой образ Финляндии, над которым он работал много лет.

Разбросанные по частным собраниям, по музеям разных городов России финские этюды и картины Рылова не очень хорошо известны, о них не писалось как об отдельном, северном направлении в творчестве знаменитого мастера, тем не менее Аркадий Рылов бывал в Финляндии много раз и создал там более тридцати картин и этюдов.

«Я любил зимой вечером, – вспоминал художник, – садиться в поезд с Финляндского вокзала, хорошо выспаться в вагоне и утром, прибыв в Гельсингфорс, пойти в музей – Атенеум, посмотреть произведения финских художников: Эдельфельта, Галлена, Ярнефельта, Галонена и других. Однажды мне удалось видеть отдельную выставку произведений Галлена. Его зимние этюды привели меня в восторг, и я, вдохновясь ими, сам принялся писать снега. Из Гельсингфорса по ветке я отправлялся в Чило. Там меня радушно встречали, и я гостил по несколько дней»¹⁰⁵.

А. Рылов признается, что творчество А. Галлен-Каллела повлияло на него еще в 1898 г., когда он увидел картины финских художников на выставке «Мира Искусства», устроенной С. Дягилевым в музее Штиглица: «Очень интересен был отдел финляндцев: Галлен, Бломстедт, Эдельфельт, Ярнефельт, Галлонен и другие»¹⁰⁶.

Уже в первой поездке 1903 г. по Финляндии Рылов создает шесть этюдов: «Близ Иматры» (х., м., 31 × 48,5, ГРМ), «Камни в лесу. Финляндия» (х., м., 31 × 45, частное собрание, Санкт-Петербург), «Река Вуокса» (х., м., 29,5 × 46, частное собрание), «Пороги на Вуоксе» (х., м., 30,2 × 46, Кировский областной художественный музей им. А. М. Горького), «Финляндские камни. Этюд» (х., м., 26,5 × 34, ГРМ), «Финляндский лес. Этюд» (х., м., 26,7 × 47,5, ГРМ).

К 1903 г. относится также картина «Смельчаки» (х., м., 102 × 178, ГРМ). Эта картина, изображающая двух рыбаков, плывущих в узкой длинной лодке наперекор поднимающимся волнам, создана на Каме. А. Федоров-Давыдов находит в «Смельчаках»

«приглядку к работам современных финских художников»¹⁰⁷. В героизме, эпичности характеров, в коричневом цвете воды, в суровом пейзаже действительно заметно знание А. Рыловым финской живописи с ее стремлением к архаической героике. Но прежде всего сказывается собственный «финский» опыт художника, его серьезное, основательное знакомство с северным пейзажем: «Лес со скалами очень дик и живописен <...> Помню такой момент: лунная ночь, сильный ветер качает сосны. Они скрипят и шипят замерзшей хвоей. Жутко идти по тропинке в лес. Там какие-то существа перебегают, кланяются, ковыляют, будто медведи, – это падающие тени то закрывают качающиеся кусты можжевельника, то сбегают с них. Я стоял, присматривался и прислушивался к таинственному лесу»¹⁰⁸.

Финский лес приворожил художника. Он постоянно появлялся в живописи Рылова, написанный крупными мазками, монументально и даже мрачно.

В 1908 г. Рылов создает восемь холстов, восемь пейзажей с видами финского леса. И каждый раз в названии картины художник подчеркивает, что изображен не просто лес, а «Финляндский лес», не просто осень, а «Осень в Финляндии» и т. д.

В Музее изобразительных искусств Республики Карелия находится картина «Финляндия. Лес» (1908 г., х., м., 39 × 48). Картина попала в музей из собрания дочери художника С. А. Рыловой. (Вероятно, эта картина была указана в каталоге А. А. Федорова-Давыдова под другим названием – «Финляндский лес».)

Высокие грозные сосны возвышаются над голыми скалами. Тяжелая цветовая гамма в темно-коричневых, темно-зеленых, темно-серых тонах, которой написаны деревья, вполне естественна на фоне пасмурного неба и свинцовых облаков. А на переднем плане скалы с изумительным природным орнаментом – мох изобилует изумрудной, охристой, фиолетовой окраской. В изображении камней Рылов использует декоративный прием, и эта декоративность сближает его с северным Рерихом, в изображении леса декоративность уступает место монументальности, эпичности, заставляет вспомнить традицию русского пейзажа, развитую в творчестве В. И. Сурикова. «Я наблюдал эти лунные ночи в лесу, стараясь запомнить все краски, все особенности и сейчас же при лампе

в комнате писал по памяти, постоянно приходя в лес для проверки», – вспоминал художник¹⁰⁹. А. Рылов точен как в изображении леса, так и в изображении собственного настроения.

Очень мрачен и беспокоен этюд «Близ Перк-Ярви» (1908 г., х., м., 32 × 31,5, ГРМ). Само название этюда не случайно: Перк-ярви – чертово озеро. И хотя красотой окрестных мест художник был восхищен: «Там красивые темные камни среди красного вереска, желтые березы, мелкие сосенки и большая даль лесная, пестревшая осенними деревьями»¹¹⁰, – на душе у Рылова было тревожно. На глазах у художника проходили последние месяцы его любимого тяжело больного ученика В. Кресанова.

В этюде, написанном темным насыщенным цветом, напряженность передается почти перпендикулярным, перекрестным изображением острых стеблей тростника и столь же острых полосок волн на переднем плане, вдали – темный лес с извилистыми стволами деревьев, гнущимися от ветра и приобретающими причудливые, неприятные формы.

И все-таки в финских этюдах Рылова всегда есть надежда, а в таких, как «Сосны в Финляндии близ Хельсинки. Первый сеанс этюда» (1906 г., х., м., 39 × 47,3, ГРМ) и «Весна в Финляндии» (1905 г., х., м., 72 × 108, ГТГ), северная природа преображается под лучами ослепительного солнца, цветовые пятна на камнях напоминают мозаику, а линии деревьев – крылья фантастических птиц. Ярко-синяя вода в «Весне в Финляндии» прорывается ручьями через уступы, образуемые из валунов, весело бегут облака по небу, а на противоположном берегу реки просыпаются холмы и лучезарные поляны.

Говоря о «Весне в Финляндии», А. Федоров-Давыдов приходит к выводу, что здесь «Рылов включается в ту струю декоративизма, которая так сильна была в начале века и была связана с <...> модернистским интересом к прикладному искусству, то есть к орнаментации»¹¹¹. Однако весенняя Финляндия дает повод к такому декоративному подходу. Рылов не раз писал в своих воспоминаниях о разноцветии финской природы, пытался запомнить его и передать в изображении деревьев, камней и даже воды. Вода, а, точнее, водопады и пороги реки Вуоксы пленили его воображение настолько, что, начав писать Вуоксу, водопад Иматру в 1903 г.,

художник продолжал работу над этюдами до самой смерти. Он создает образ Иматры в нескольких этюдах 1910 г.: «Иматра. Этюд» (х., м., 50 × 37, ГРМ), «Иматра» (х., м., 32 × 48,5, частное собрание, Москва), «Северный пейзаж с водопадом» (х., м., 37,2 × 46,2, МИИ РК).

В «Северном пейзаже с водопадом» удивляет и даже вызывает недоумение коричневая с рыжеватыми оттенками вода на первом плане, вокруг заснеженные берега и белые, голубоватые, охристые брызги пенящейся воды. «Северный пейзаж...» удивительно схож с картиной А. Галлен-Каллела «Иматра зимой» (1893 г., х., м., 153 × 194, Атенеум) в удали, в молодой устремленности к чему-то светлому, в безоглядности, в поэтичности. Не случайно два знаменитых русских живописца М. В. Нестеров и П. Д. Корин, разговаривая о Рылове, подчас вспоминали А. Галлен-Каллела: «Вечером пришел Павел Дмитриевич Корин, и мы много говорили о прекрасном художнике, нам обоим близком (Рылове. – Е. С.). Вспоминая Галлена, его «саги», таинственный голос лесов, озер, чему так созвучны были картины-поэмы нашего Рылова (подчеркнуто мной. – Е. С.), П. Д. Корин вспоминал, как любил Галлена Горький...»¹¹².

Но если у Рылова в «Северном пейзаже...» больше цветовых контрастов, парадоксальных драматических приемов, то у Галлен-Каллела – больше полутонов, элегических мягких мазков, романтического блеклого фона.

В 1912 г. Рылов вновь пишет вид водопада «У Иматры зимой» (х., м., 37,5 × 45, Симферопольская областная картинная галерея). И последний раз художник вспоминает Иматру в 1934 г. незадолго до смерти. Именно вспоминает, не имея возможности бывать в Финляндии, он пишет почти эпическое полотно «Иматра» (1934 г., х., м.). Художник работает по этюдам своей молодости, черпая вдохновение в энергии вечно юного водопада. Половина переднего плана и вся центральная часть картины – белые пенящиеся волны водопада и только вдали по краям картины – непрописанные островки леса. Волны могущественны, их силе невозможно противостоять, небольшие утесы справа на переднем плане едва удерживаются под натиском волн. Твердь беспомощна по сравнению с бурлящей водой Иматры. На небе постепенно сгущаются тучи, вдали у горизонта – безмолвные старые ели, понимающие, что они совсем не интерес-

ны молодой, резвой и беспощадной воде. Картина «Иматра» – это не результат настроения художника, не дань моменту, это выражение чувства, владевшего художником многие годы. В картине на сей раз нет декоративности, нет и следа от прошлых намеков импрессионизма в творчестве художника, а есть выстрадавшее и мастерски показанное кредо всей жизни. Искусство, граничащее с проповедью.

Рыловский образ Финляндии был бы неполным без рассказа еще об одной знаковой картине в его творчестве – «Тихое озеро» (1908 г., х., м., 142 × 103, ГТГ). Эта картина, написанная по финским этюдам 1908 г., противоположна «Иматре» 1934 г. не только потому, что создана на четверть века раньше, в ней художник словно отрешен от какой бы то ни было суеты, от сиюминутного, преходящего. Картина почти сказочна, загадочна и таинственна. Стайкой, как рыбки, перемещаются по водной глади листья кувшинок, несколько деревьев на берегу, с которого писал художник, словно открывают ворота в светлый спокойный мир. Рыбак в маленькой лодке напоминает Ивана-царевича, высматривающего свою стрелу. Абсолютно прямые стволы сосен, будто написанные по линейке, зеркально отражаются в воде. Все устремлено ввысь: старые сосны, молодая рябинка, еловые поросли, даже лодка повторяет линию ствола. Вертикальную композицию уравнивает горизонтальная, почти изысканная линия удилица и освещенная солнцем полоска противоположного берега. А что там, на противоположном берегу? Какая жизнь скрывается за залитым солнцем лесом?

А. А. Федоров-Давыдов считает, что вертикальный формат картины, редко встречающийся в пейзаже, придает «Тихому озеру» импозантность и декоративность. По мнению исследователя, картина «Тихое озеро» родилась в процессе длительной работы художника над этюдами, созданными в Финляндии, «отсюда и ее слаженность, композиционная стройность, являющаяся, как всегда у Рылова, результатом выисканности и пережитости мотива»¹¹³. Художник, вероятно, долго искал этот сказочный уголок, наполненный торжественной тишиной. Его не удовлетворяла дачная местность Куоккола, где находилось имение Репина, потому что там «тишина нарушалась»¹¹⁴.

Своему ученику В. Кресанову и его матери Софье Александровне он помог найти дачу в глубине Финляндии, рядом с

Хельсинки на станции Чило, «в лесу, в котором громоздились дикие скалы и камни, покрытые седым и разноцветным мхом. Неподалеку стояла дача финского художника Эдельфельта, пустовавшая зимой. Вот здесь тишина торжественная»¹¹⁵.

Торжество тишины, разноцветие природы и беспощадная вода – вот три основных мотива, которые учитывал прекрасный художник, создавая свой образ Финляндии.

Роберт Рафаилович Фальк (1886–1958), один из учредителей общества «Бубновый валет», мастер колорита, прославившийся в истории русского искусства как «живописный живописец», побывал в Финляндии летом 1911 г.

Художник создает с финским сюжетом три пейзажа: «Барка» (собрание В. С. Семенова, Москва), «Пароходная пристань. Серый день» (х., м., 87 × 106, ГТГ), «Пристань при солнце» (собрание С. Корсакова, Москва) и портрет «Лиза с зонтиком (Е. С. Потехина). Финляндия» (х., м., 83 × 98, Пермская государственная художественная галерея).

Ни в письмах, ни в «Беседах об искусстве» Фальк не вспоминает об этой поездке. Побывав в Финляндии непосредственно после Италии, насмотревшись венецианской живописи и римской архитектуры, художник, возможно, был переполнен впечатлениями и не придавал особого значения встречам с Севером. Сейчас трудно сказать, где и с какой целью ездил по Финляндии Фальк. Нам также можно было оставить без внимания образ Финляндии, созданный одним из популярнейших художников России XX в., если бы не одно обстоятельство: картина «Пароходная пристань. Серый день» оказалась знаковой, этапной для художника. В 1910 г. Фальк оканчивает Московское училище живописи, ваяния и зодчества, путешествует по Италии, основывает вместе с А. Куприным, Лентуловым, И. Машковым общество «Бубновый валет» и непрерывно ищет свой стиль. Поездка в Финляндию совпала с этим напряженным временем в жизни художника, когда старое уже не вдохновляет, а новое еще не найдено. Портрет «Лиза с зонтиком» еще не удивляет зрителя, несмотря на яркий цвет, лежащий плоскостями на холсте. Пейзаж «Барка» с динамичной композицией, с желанием передать дуновение ветра в трепещущихся складках платья девочки, со стремлением показать работу портовых грузчиков на берегу – это традиционный реалисти-

ческий пейзаж. Иное дело «Пароходная пристань. Серый день». В этой картине, написанной на финском берегу, рождалась новая живописная система художника, заставившая говорить о Фальке весь художественный мир. Своим творчеством художник доказывал, что живопись – это не только изобразительное, но и пластическое искусство, такое же, как архитектура и скульптура, что живопись – это многомерный мир со своими непостижимыми законами, цвет сам по себе может быть объемным и динамичным, быть «вещью в себе». «Такие работы Фалька, как „Пристань“, лишней раз подтверждают единство, казалось бы, различных исканий Фалька в годы, предшествовавшие его первой зрелости», – пишет о финском пейзаже Д. В. Сарабьянов, автор многих работ о художнике¹¹⁶. По мнению критика, «вся сцена, написанная сверху, включающая фигурки людей, показанных в малом масштабе, кажется несколько игрушечной, „сделанной“. Возле этой картины вспоминаются и японцы, и их интерпретаторы начала XX века, и русские мирискусники. В „Пристани“ нет ни явного предпочтения натуре, ни стремления видоизменить ее в интересах художественной остроты или артистической игры. Правда, несмотря на свою „промежуточность“, эта вещь необыкновенно закончена, совершенна и тонка в своем цветовом решении»¹¹⁷.

Роскошное дерево, занимающее треть картины, растет почти в воде, зеленый цвет его кроны взрывается изнутри белыми бликами, дерево будто радуется хмурому дню. Медленно плетутся женщины то ли полюбоваться водой, то ли посплетничать с соседками. Справа от пристани – опустевший пароход, написанный крупными плоскостными мазками, и оттого слегка нереальный, в отличие от дома, что изображен слева на переднем плане, с прописанным правильными пропорциями окном, с тенью от крыши, белыми бликами на стенах. Фигуры женщин стилизованы, максимально обобщены и даже сознательно искажены, но настроение людей угадываемо. Две дамы в шляпках о чем-то возбужденно разговаривают, мужичок у перил неохотно, даже сонно почесывает бок, думая, отправиться ему в такую погоду в море или не стоит. Фальк виртуозно работает с цветотенью. Справа от пирса вода темная, а слева – светлая, в серых полутонах, но не столь тщательно прописанная, чтобы остановить взгляд зрителя надолго. Чуть за-

метная лодка с парусом – лишь маленькая деталь картины, как и забавные домики-кубики среди шарообразных крон деревьев на противоположном берегу. Внимание художника сосредоточено именно на пристани. Благодаря разноцветию воды пристань выглядит объемной, многозначительной, а светлые сваи ярко выделяются на фоне темной воды, словно приподнимают пристань не только над водой, но и над миром.

Значительно позже, в 30-е гг., в своих лекциях во Вхутемасе и Вхутеине Р. Фальк говорил ученикам, что художник должен иметь не столько поставленную руку, сколько «поставленный глаз». И подобно музыканту, обладающему абсолютным слухом, художник с «поставленным глазом» видит то, что не дано другим. Следуя логике самого художника, он писал пейзажи Финляндии «поставленным глазом», т. е. художник увидел на обычной провинциальной пристани особый мир. Любопытно, что все четыре работы, судя по всему, писаны на одной и той же пристани. Даже портрет «Лизы с зонтиком» (первой жены художника Елизаветы Потехиной) выполнен на берегу на фоне лодок и в пасмурный день. Корабли, парусники, грузчики, забавные покосившиеся домики на берегу, спокойный быт – такой увидел Финляндию Фальк.

В отличие от других художников, писавших Финляндию, образ Финляндии в картинах Фалька – это образ маленького, но города. Художник создал не картины финской природы, а картины городской провинциальной жизни.

«Пароходная пристань. Серый день» – радостная работа, хотя написана в ненастье. Но Фальк, прославившийся как мастер цветописи, любил пасмурную погоду...

Образ Финляндии, созданный русскими художниками, был бы значительно беднее, если бы не деятельность **Сергея Павловича Дягилева** (1872–1929). Знаменитый организатор Русских сезонов в Париже, основатель общества «Мир искусства», видный художественный критик, С. П. Дягилев в самом начале своей творческой деятельности был увлечен финской живописью. Вторая статья, которую он написал в своей жизни, была посвящена творчеству Альберта Эдельфельта – «Финляндский художник Эдельфельт» (1896).

Дягилев открыл миру искусство России, устраивая выставки русских художников на родине и за границей, призывая ху-

дожников любить русскую историю, искать вдохновение в родной природе, досконально знать народное творчество. По словам Александра Бенуа, Дягилев «обожал Россию и все русское до какого-то фанатизма; редко кто вмещал в себе столько национальной гордости»¹¹⁸.

Но дягилевское чувство любви к родине созрело и окрепло не без влияния финнов. Их отношение к своей бедной земле потрясло двадцатидвухлетнего критика, впервые увидевшего финские картины в 1896 г.

Не раз бывавший в Финляндии, Дягилев не восторгался северной природой с ее «серыми финляндскими днями», «тощими березами» и озерами «с тоскливым отблеском». Но он восторгался этими же «тощими березами» на картинах Эдельфельта, тем, как живо передан «серый финляндский денек», как блестяще показаны «снеговые эффекты», как «солнечно и холодно» написаны пейзажи северной зимы. Именно «прозрачной поэтичной свежестью и искренним культом природы»¹¹⁹, по мнению Дягилева, Эдельфельт обратил на себя внимание европейцев в 80-х гг.

В отличие от А. Бенуа С. Дягилев не считает Эдельфельта «парижанином», напротив, по мнению критика, «живя полжизни в Гельсингфорсе, полжизни в Париже, Эдельфельт сумел, отнюдь не утрачивая национального характера, соединить в себе оригинальные черты своей страны с чисто французским блеском и утонченностью техники»¹²⁰. Дягилев относит Эдельфельта к художникам, чью особую прелесть «составляло то элегическое настроение, подчас суровое, подчас холодно-ослепительное, которое они занесли из своей угрюмой родины»¹²¹. В картине «Женщины на церковном дворе» Дягилев видит «правду, чувство и вкус», картины «Магдалина у ног Христа», «Проповедь», «Похороны ребенка» полны, по мнению критика, «какого-то захватывающего мистического настроения». И в то же время Дягилев называет художника «здоровым реалистическим портретистом», считает, что трудно найти два портрета Эдельфельта, производящие одинаковое впечатление. Судя по статье, где упоминаются ранние картины Эдельфельта, написанные задолго до выставки и не показанные на ней, Дягилев был знаком с живописью финского художника и раньше. «За эти 15 лет (с момента первого показ своих картин в России. – Е. С.) имя

тогда еще не вполне определившегося художника сделалось одним из самых популярных и самых симпатичных на европейских выставках»; и надо отдать справедливость этому мастеру, что слава его «...не одна из тех мишурных репутаций, которые часто воздаются искусной рекламой и легкомыслием толпы. Слава его основана на исключительном даровании и самом серьезном отношении к своему творчеству...»¹²².

На академический выставке произошло и личное знакомство Дягилева с Альбертом Эдельфельтом, вскоре переросшее в дружбу. «Здоровый реалистический портретист» не отказывался принимать участие в выставках «Мира искусства», публиковал репродукции своих работ в дягилевском журнале, а в 1897 г. побывал в гостях у Дягилева в Петербурге. Эдельфельт привлек к участию в выставках, организуемых Дягилевым, многих финнов, помог уговорить А. Галлен-Каллела продолжать выставляться в России.

С творчеством А. Галлен-Каллела Дягилев также познакомился на выставке в Нижнем Новгороде в 1896 г.; а через год увидел его картины на выставке финляндских художников в Гельсингфорсе и был потрясен: «Финляндцы удивительны, двое-трое молодых великолепны по изяществу и тонкости. Бойтесь конкурировать с ними и старайтесь затмить их», – пишет он А. Бенуа 8/20 октября 1897 г., имея в виду А. Галлен-Каллела, Э. Ярнефельга, М. Энкеля¹²³. Тогда же Дягилев пригласил финнов участвовать в знаменитой выставке русских и финляндских художников, открывшейся в январе 1898 г. и давшей начало обществу «Мир искусства». Из финнов на выставке были представлены десять художников: Вяйне Бломстедт, Альберт Эдельфельт, Магнус Энкель, Габриэль Энгберг, Аксель Галлен-Каллела, Альберт Гебхард, Пекка Халонен, Ээро Ярнефельт, Бернард Лагерстам и Вилле Вальгрэн – третья часть выставки.

В. В. Стасов с «роковыми следами усталости и глубокой беспощадной старости», по выражению Дягилева, неистовствовал. Выставка была раскритикована, а А. Галлен-Каллела – ниспровергнут. Дягилев, будучи моложе Стасова на 50 лет, с величайшим тактом и в то же время с юношеской дерзостью дал отповедь великому критику, защищая финского художника. 29 января 1898 г. Дягилев послал открытое письмо В. В. Стасову, которое, однако, осталось «закрытым», ибо газеты не осме-

лились его напечатать. «Припомните, кто раньше вас проклял этих бедных, ни в чем не повинных художников, вспомните грозные слова этих обличителей – еретиков в искусстве, которые замуровали Врубеля и предали позорному осмеянию Галлена, и ужаснитесь, в ряды кого вы записались, с кем вы мирно и дружно идете рука об руку», – восклицал Дягилев, заранее прося у Стасова прощения¹²⁴. Но «толкач и тормоз», по меткому словцу П. Гнедича, русского искусства не простил Дягилеву этого письма, слов о «беспощадной старости» и призыва «умолкнуть». Обиднее всего, что трусливая пресса испугалась «жареного» материала, лишив русскую публику возможности следить за полемикой двух гигантов. Письмо осталось в архиве, а Галлен-Каллела не отомщен. Но финны отблагодарили объединителя художественных сил России и Финляндии, устроив в его честь прием с концертом Р. Каянуса, когда Дягилев вместе с Дмитрием Философовым и Львом Бакстом приехал на открытие очередной выставки финских художников в октябре 1898 г. Он выступил с приветственной речью, сказав, что «русским художникам есть чему учиться у финнов и искусство обеих стран должно развиваться вместе»¹²⁵.

Дягилев в отличие от Репина ни разу не вспомнил о празднике в свою честь, зато не переставал восторгаться тем подлинным праздником, который пришел почти в каждую семью финна в связи с открытием выставки. Дягилев посвятил этой выставке отдельную статью «Выставка в Гельсингфорсе», где прежде всего обратил внимание на интерес финского народа к своим художникам.

«Мне второй год пришлось присутствовать на vernissag'e этого гельсингфорсского салона и второй раз подметить с удивлением значение этой выставки и интерес, вызываемый не только в среде самих художников, но и среди публики, совершенно непричастной к художественному миру и наполнявшей зал музея в день ее открытия. Нам можно было бы поучиться у финнов их солидарности и их любви к своему национальному искусству»¹²⁶.

Дягилев обратил внимание на интерес к собственному национальному искусству и со стороны правительства. Его восхитило, что благодаря поддержке правительства, благодаря музейным и частным заказам молодые финские художники

целые зимы проводят в Париже и Италии, знают музеи Флоренции и мастерские Парижа.

Но критик заметил и то, что французская и флорентийская школы оставляют след на оригинальной технике и на высоком уровне рисунка финских художников, но совсем не касаются того, что называется патриотизмом. Сила живописцев Финляндии разных убеждений и стилей, по мнению Дягилева, «заключается в их врожденной любви к своему суровому народному типу, в трогательном отношении к своей бескрасочной природе (подчеркнуто мною. – Е. С.) и, наконец, в восторженном культе финских сказаний»¹²⁷. Критик подчеркивал подлинность любви к родине, не самой, на его взгляд, красивой, и к национальному народному типу, не самому, на его взгляд, симпатичному. Дягилев не восхищался в духе романтиков XIX в. гордостью и суровостью финнов, но был в таком восторге от востребованности художника этим суровым, несентиментальным народом, от некоего мистического единства финского художника и финского общества, что о самой выставке даже забыл написать. Несмотря на название «Выставка в Гельсингфорсе», критик так и не написал, какие картины он увидел и кто ему больше понравился.

Дягилев прекрасно осознавал, что народность можно понимать по-разному. Он как раз делает на этом акцент, считая, что «тот же народнический элемент, который так долго тормозил нашу живопись, помог им (финнам. – Е. С.) окрепнуть и встать на ноги. Это случилось потому, что они вникли в дух своего народа, а не грубо фотографически относились к его неприглядным сторонам»¹²⁸. Под фотографическим отношением естественно подразумевались поздние передвижники, картины которых прошибали слезу, хотя сами мастера не слишком-то плакали в своих подмосковных имениях. В доказательство дягилевского тезиса можно привести интересный пример – сравнить две картины на один и тот же сюжет с разным пониманием народности – это «Бурлаки на Волге» И. Репина и «Волокит волоком» Н. Рериха. На обеих картинах мужчины тянут на себе корабли. «Бурлаки на Волге» (1870–1873 гг., х., м., 171,5 × 281, ГРМ) ужасают, ставят зрителя в тупик, лишая какой-либо веры в высокий смысл человеческой жизни. Согнутые спины, подавленные лица. Это ли волжские богатыри?

В картине «Волокут волоком» (1915 г., х., м., 60,4 × 74,8, США) мужчины в длинных белых рубашках показаны за тяжелейшей работой – переправой кораблей по суше. Но люди производят впечатление счастливых. Художник любит выверенными движениями рук, напряженной динамикой тел. Светлое солнечное небо, изумрудная трава, скала в мягких тонах словно одухотворяют труд. И с гордостью думаешь, вот какими были наши предки!

Ставя в пример финнов, Дягилев призывал художников показывать истинную поэзию и величие русского народа, радовался за наметившийся поворот в русской живописи «к сознанию национальной силы»¹²⁹. И еще Дягилев мечтал и делал все возможное, чтобы русская и финская живопись развивались вместе. Он сразу отделил финскую живопись от скандинавской, отнесся к ней с большой симпатией и интересом: «Финляндская живопись не похожа на скандинавскую: в ней нет наивности Норвегии, деланной простоты Дании и европейского лоска Швеции. Она не похожа и на русскую живопись, но мне думается, что единение этих двух искусств могло бы привести к тем результатам, которых и мы и они так желаем. <...> Соединив силу нашей национальности с высокой культурой наших ближайших соседей, мы могли бы заложить основание для нового расцвета и для совместного и близкого шествия нашего на Запад»¹³⁰.

«Шествие» началось уже в 1899 г., когда вышел первый номер журнала «Мир искусства» (главным редактором которого стал Дягилев) с репродукциями картин А. Эдельфельта и А. Галлен-Каллела, открылась новая международная выставка под таким же названием... и... произошел очередной скандал из-за А. Галлен-Каллела. На сей раз Дягилев защищал финского живописца от Ильи Ефимовича Репина. Чуть повзрослевший, заручившийся поддержкой блистательных спонсоров княгини М. Тенишевой и С. Мамонтова, Дягилев пишет Репину открытое письмо, которое предает огласке в десятом номере собственного журнала «Мир искусства»: «... Вы без запинки обзывали идеи Галлена бредом сумасшедшего, а его искусство каракулями дикаря <...> Поверьте, подвиг Ваш невелик, ибо теперь нет легче задачи, как кидать грязью во всех этих Сомовых и Галленов. Нет задачи более благородной, и Вы,

конечно, влетете себе новые листы в Ваш увядавший было веночек. За развенчание Маковского и Верещагина не аплодируют – Вы это отлично знаете»¹³¹.

Мог ли тогда И. Репин даже предположить, что ему будет суждено провести остаток жизни и умереть в Финляндии, а Галлен-Каллела станет его моделью и другом?

Здесь самое время порассуждать о превратностях судьбы, о мистике, о непредсказуемости человеческих отношений и исторических событий. До покупки знаменитой усадьбы оставался один год...

Но вернемся к Дягилеву. Что же его привлекало в творчестве Аксели Галлен-Каллела, за какие такие ценности в произведениях финна он бесконечно шел в бой с самыми знаменитыми деятелями русского искусства? На эти вопросы критик ответил сам в заметках о финляндском художественном отделе на всемирной выставке в Париже в 1900 г. Главным, конечно, для Дягилева был бесспорный талант Галлен-Каллела, умение художника передать родную природу, увидеть поэзию в однотонном будничном северном пейзаже: «Главный интерес выставки сосредоточивался на произведениях великолепного финского мастера А. Галлена <...> Он явился с целым рядом пейзажей и картонов – эскизов для своих фантастических панно. Никто с такой поэзией и силой не передает финской природы, зимы, озер и лесов, как этот оригинальный художник. В однотонном северном пейзаже он находит такое разнообразие и такую яркость колорита, которые в пору лишь лучшим пейзажистам „ослепительного юга“. Холодное северное солнце, красное, лиловое, золотое, обливает своими лучами ярко-желтую осень или блестящую белизну снежных равнин. В его причудливых панно, со сказочными людьми и диким пейзажем, вложено столько поэзии и силы, что хочется признать его за изумительного современного декоратора. Впрочем, после парижской выставки, это наше мнение разделяется всей художественной Европой»¹³².

Не только картины А. Галлен-Каллела, но и весь финляндский художественный отдел на парижской выставке показался Дягилеву одним из самых интересных.

Критик, правда, был не рад тому, что финны в Париже пожелали выставить свои произведения отдельно от русских. Он

не переставал мечтать о совместном шествии на Запад и даже мимо Запада. Северные художники, чувствующие природу, по его мнению, менее всего космополитичны, «в застенчивости северных людей и кроется та причина, что самые близкие к природе, те, кто дороже, кто интереснее по нежности своего чувствования, – все те прошли и проходят мимо Запада: в Норвегии – Веренскиольд, в Швеции – Лильефорс, в Финляндии – Ярнефельт, в России – Левитан»¹³³.

Творчество Галлен-Каллела, по мнению Дягилева, тоже стоит в стороне от космополитичных течений Запада. Критик называет Галлен-Каллела «сыном своей народности, своей природы, своего эпоса»¹³⁴. В статье «Несколько слов о С. В. Малютине» Дягилев сравнивает двух художников и надеется, что «искусство будущего, искусство Севера, со всей неисчерпаемой красотой его народа, быта и природы, будет иметь свои законы и свою логику <...> в творчестве именно таких натур, как Малютин и Галлен, находятся задатки к возникновению нового северного возрождения. Их творчество подчинено каким-то особым требованиям, их формы еще неясны, но ими намечается верный путь, быть может, и далекий, но несомненно, ведущий к отысканию новой эстетики, к новой Флоренции, которая вместе с тем будет так же далека от цветущего города Медичисов, как угрюмые берега Финского залива от нежного плеска синей Адриатики»¹³⁵.

У Финляндии, по категоричному мнению Дягилева, вообще нет художественного прошлого, «какой бы то ни было истории искусств; у нее все в настоящем и даже скорее в будущем, очень близком и многообещающем будущем»¹³⁶.

Дягилев постоянно призывал русских художников использовать в своем творчестве народные традиции, быть верными своему национальному духу и не отставать в этом от финнов. Во многом благодаря пассионарной деятельности Дягилева, его необыкновенной энергии и настойчивости русские художники, обратясь в своем творчестве к истокам родной истории, легендарной и реальной, смогли создать шедевры в музыкальном, живописном, театральном искусстве, ошеломившие Европу.

Каждый раз, приезжая из Финляндии после посещения ежегодных выставок, Дягилев подхлестывал русских художников, рассказывая о «пахучей свежести» расцветающей молодежи Финляндии, о том, что «несмотря ни на какие бытовые

условия, художники-финляндцы живут той интенсивной здоровой художественной жизнью, которую ведут лишь народы с огромным запасом еще не развившихся художественных сил.

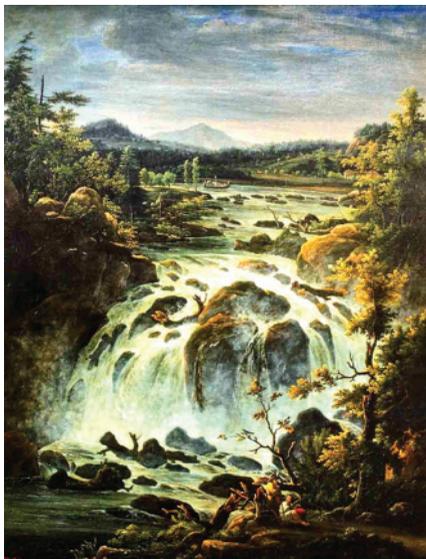
Не в произведении кого-либо в отдельности – Зимберга, Риссанена, Энкеля, Энберга или Ярнефельта – чувствуется их прелесть, но в удивительной конгениальности их натуры и в общей струе этого юного искусства. <...>

Финн-художник нашел и любит в своей стране ту красоту, которая определяется исключительно его необычайно нежным художественным темпераментом – и в этом его главная заслуга.

Каждая выставка финляндцев производит чарующее впечатление, и нам, гигантам по сравнению с крошечной северной страной близлежащих соседей, делается неловко за нашу спячку и за мертвенность нашей художественной жизни»¹³⁷.

Однако «совместного шествия» ни на Запад, ни мимо Запада не получилось. Финские художники сидели у себя дома, упиваясь молчаливой борьбой с царским самодержавием, не желая присылать картины на выставки «Мира искусства» «исключительно по политическим (!) причинам». А Дягилев готовил знаменитые Русские сезоны, привлекая к воплощению своих замыслов блистательные русские таланты, мгновенно очнувшись от «спячки и мертвенности художественной жизни». Перед Дягилевым стояла великая цель – показать русское искусство миру, и он даже не обиделся на финнов за отказ участвовать в выставках. Да и какой благодарности можно было ожидать? Но самому Дягилеву, русскому аристократу, чувство благодарности было знакомо. Готовя Русские сезоны, он всегда вспоминал сезоны финские, показавшие ему, к каким результатам может привести «единение художника с драгоценнейшими особенностями его страны»¹³⁸.

В 1908 г., будучи уже всемирно известным, Дягилев помог организовать финнам выставку в Осеннем салоне в Париже, но представленные ими картины, написанные с явной оглядкой на Францию, на сей раз успеха не имели. А образ Финляндии как страны с «развитым искусством», с «расцветающей молодежью» и «многообещающим будущим» навсегда остался для Дягилева в прошлом.



Федор Матвеев.
Водопад Иматра в Финляндии.
1819 г., х., м., 98,5 × 73,5, ГРМ

Николай Дубовской.
Водопад Иматра. 1893 г.,
х., м., 140 × 167,
Севастопольский художествен-
ный музей им. П. М. Крошиц-
кого



Арсений
Мещерский.
Зимний вечер
в Финляндии.
1866 г.,
х., м., 173 × 266,
Ставрополь-
ский краевой
музей изобразительных ис-
кусств



Исаак Левитан.
Крепость. Финляндия.
1896 г., к., м., 18,5 × 26,5,
собрание Т. В. Гельцер, Москва



Исаак Левитан.
Остатки былого. Сумерки. Финляндия.
1897 г., х., м., 57 × 87, ГТГ



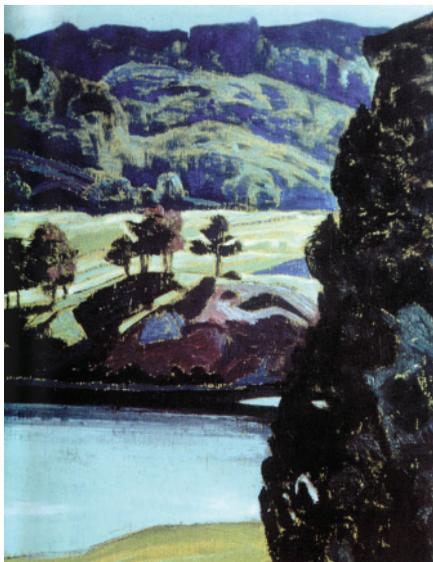
Илья Репин.
Какой простор.
1903 г.,
х., м., 179 × 284,5,
ГРМ



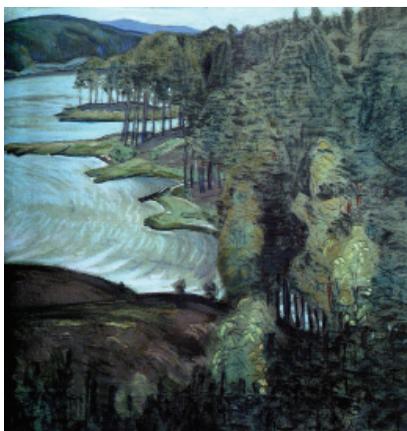
Илья Репин.
Портрет Аксели Галлен-Каллела.
1920 г., х., темп., 100 × 81, Атенеум



Илья Репин.
Финские знаменитости.
1920 г., х., м., 158 × 307,5, Атенеум



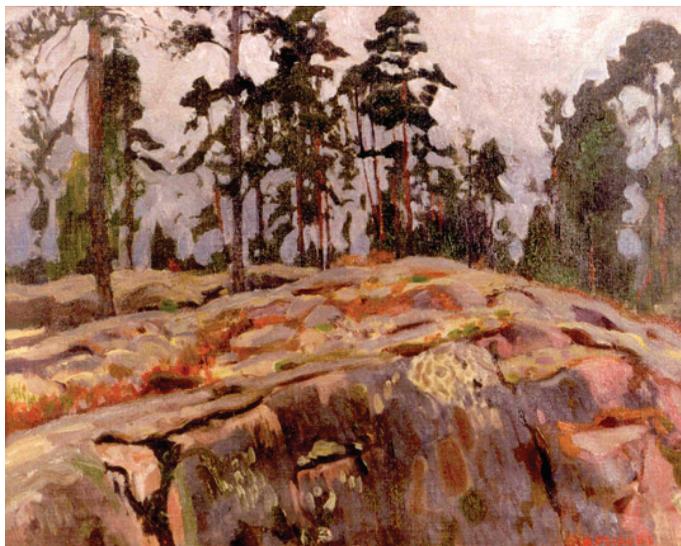
Николай Рерих.
Юхинлахти. 1917 г.,
собрание семьи Реландер-
Лехто, Миккели



Николай Рерих.
Пункахарью. 1907 г.,
бум., к., пастель, 46,5 × 46,5, ГТГ



Николай Рерих.
Зимний пейзаж. 1918 г.,
фан., темп., частное собрание, Хельсинки



Аркадий Рылов.
Финляндия. Лес. 1908 г.,
х., м., 39 × 48, МИИ РК



Валентин Серов.
Финляндский дворик. 1902 г., к., м.,
75 × 99,5, ГТГ



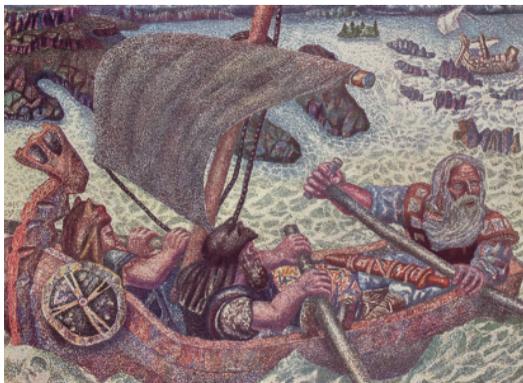
Аксели Галлен-Каллела.
Месть Ёукахайнена. 1897 г.,
х., темп., 125 × 130



Василий Кандинский.
Прощание. 1903 г.,
цв. грав. на дереве,
31,2 × 31,2, ГТГ

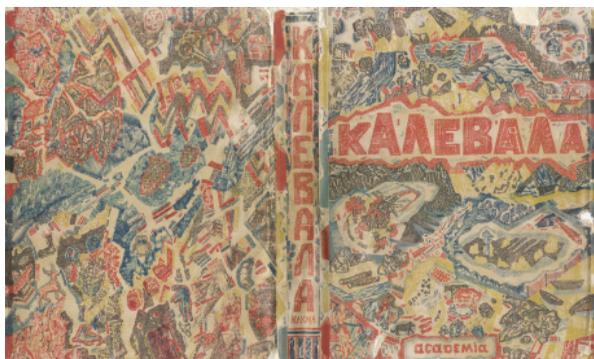


Василий Кандинский.
Иматра. 1917 г.,
бум., акв., 23 × 29,
ГМИИ им. А. С. Пушкина

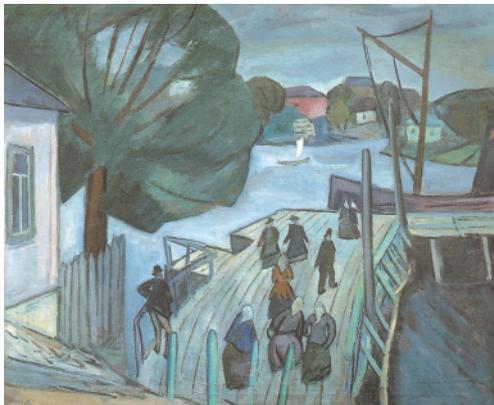


Михаил Цыбасов.
Погоня за похитителями
Сампо.
Фронтиспис к «Калевале».
М.; Л.: Academia, 1933

Василий Шухаев.
Улица. Провинция.
(Финляндский пейзаж.)
1921 г., х., м., 81 × 61, ГРМ

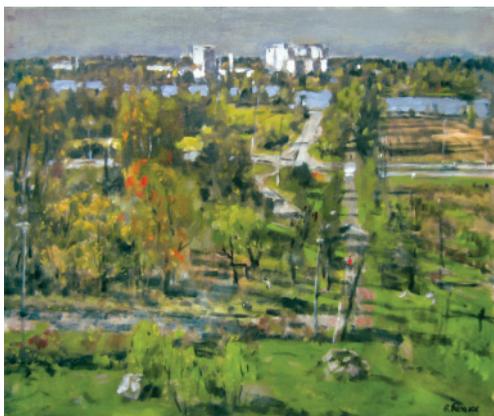


Школа Филонова.
Суперобложка
книги «Калевала».
М.; Л.: Academia,
1933



Роберт Фальк.
Пароходная пристань. Се-
рый день. 1911 г.,
х., м., 87 × 106, ГТГ

Владимир Песиков.
Старая коптильня. 2011 г.,
х., м., 50 × 60, собрание ху-
дожника, СПб.



Владимир Песиков.
Иматра. 2010 г., х., м.,
собрание художника, СПб.

-
- ¹ А. Н. Мокрицкий – И. И. Шишкину. 30 июня 1859 г. // Шишкин И. И. Переписка. Дневник. Современники о художнике. Л., 1984. С. 65–66.
- ² Фофанов К. М. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1962. С. 7.
- ³ Репин И. Е. Эдельфельт // Новое о Репине. Л., 1969. С. 18.
- ⁴ Шишкин И. И. Указ. соч. С. 95.
- ⁵ Левитан И. И. – Карзинкиной Е. А. Июль 1896 // Левитан И. И. Письма, документы, воспоминания. М., 1956. С. 61.
- ⁶ Там же.
- ⁷ И. И. Левитан – А. П. Чехову. 3–15 июля 1896. Финляндия // Левитан И. И. Указ. соч. С. 60–61.
- ⁸ Федоров-Давыдов А. А. И. И. Левитан. Жизнь и творчество. М., 1976.
- ⁹ Там же. С. 247.
- ¹⁰ Собрание А. Рейтала. Хельсинки. Финляндия.
- ¹¹ Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. М., 1974. С. 404.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же. С. 338–339.
- ¹⁴ Там же. С. 212.
- ¹⁵ Там же. С. 125.
- ¹⁶ Там же. С. 330.
- ¹⁷ Дягилев С. П. Гибель богов // Сергей Дягилев и русское искусство. В 2-х т. М., 1982. Т. 1. С. 170.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 2-х т. Кн. 4–5. М., 1993. С. 185–186.
- ²¹ Там же. С. 186.
- ²² Там же. С. 187.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Colliander T. Ija Repin. Helsinki, 1977. S. 276.
- ²⁵ Репин И. Е. Эдельфельт. 1969. С. 18.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Цит по: Кирилина Е. В. Репин в «Пенатах». Л., 1977. С. 24.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Серов В. А. – А. П. Боткиной, 7 марта 1903 // Валентин Серов в переписке, интервью и документах. Л., 1985. Т. 1. С. 403.
- ³¹ Арцыбашев. «Какой простор»: [Петербургская газета. 26 февраля 1903. № 55] // Там же. С. 405.
- ³² Капланова С. Г. Жанровая живопись И. Е. Репина // Русская жанровая живопись XIX – начала XX века. М., 1964. С. 286.

- ³³ Репин И. Е. Эдельфельт. С. 18–19.
- ³⁴ Репин И. Е. – В. В. Стасову. Письмо от 22 янв. 1905 г. // Репин И. Е. Избранные письма. В 2-х т. М., 1969. Т. 2. С. 191.
- ³⁵ Там же. С. 256.
- ³⁶ Новое о Репине. С. 231.
- ³⁷ Валконен О. Репин и Финляндия // Международная жизнь. 1994–1995, зима. С. 94–95.
- ³⁸ Стасов В. В. Выставки. Избранное. Живопись. Скульптура. Графика. В 2-х т. М.: Л., 1950. Т. 1: Русское искусство. С. 336.
- ³⁹ Reitala A. Ystävyyttä politiikan varjossa // Taide. 1979. N 6. S. 5.
- ⁴⁰ Ibid.
- ⁴¹ Репин И. [В Хельсинках] // Новое о Репине. С. 29. Имеется в виду Всемирная выставка в Париже, организованная в 1900 г.
- ⁴² Репин И. Е. Эдельфельт. С. 18.
- ⁴³ Стасов В. В. Выставки. Избранное... С. 336.
- ⁴⁴ Репин И. Е. О декадентстве // Новое о Репине. С. 19.
- ⁴⁵ Репин И. Е. По адресу «Мира искусства» // Нива. 1899. № 15.
- ⁴⁶ Репин И. Е. – К. И. Чуковскому. Письмо от 18 марта 1926 г. // Репин И. Е. Избранные письма. Т. 2. С. 371.
- ⁴⁷ Окконен О. А. Gallen-Kallela. Helsinki, 1961. S. 448.
- ⁴⁸ Репин И. Е. Загадка // Нижегородский листок. 1898. 13 сент.
- ⁴⁹ Репин И. Е. – А. С. Суворину. Письмо от 7 февр. 1899 г. // Репин И. Е. Об искусстве. М., 1960. С. 88.
- ⁵⁰ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 2-х т. М., 1993. Т. 1. С. 386.
- ⁵¹ Там же.
- ⁵² Левинсон А. Аксель Галлен. СПб., 1908. С. 29.
- ⁵³ Там же. С. 27.
- ⁵⁴ Репин И. Е. – К. И. Чуковскому. Письмо от 18 марта 1926 г. // Репин И. Е. Избранные письма. Т. 2. С. 370.
- ⁵⁵ Там же. С. 370–371.
- ⁵⁶ Репин И. Е. – А. Кони. Письмо от 29 июня 1921 г. ... // Репин И. Е. Избранные письма. Т. 2. С. 331–332.
- ⁵⁷ Там же. С. 331.
- ⁵⁸ Там же.
- ⁵⁹ Кацман Е. А. Поездка к Репину в 1926 году // Репин. Художественное наследство. М.: Л., 1949. Т. 2. С. 312.
- ⁶⁰ Репин И. Е. Письма к художникам и художественным деятелям, 1896–1930. М., 1952. С. 267–268.
- ⁶¹ Pja Repin Haastattelu Penatyssa // Helsingin Sanomat. 1920. 4 huht.; Valkonen O. Repin ja Suomi // Pja Repin Retretissä. Helsinki, 1995.
- ⁶² Репин И. Е. – К. И. Чуковскому. Письмо от 22 IX. 1921 // И. Е. Репин и К. И. Чуковский. Из переписки: Публикация Е. Левенфиш // Звезда. 1994. № 8. С. 158.

- ⁶³ Чуковский К. И. Дневник. 1901–1929. М., 1991. С. 46.
- ⁶⁴ Valkonen O. Op. cit. S. 43.
- ⁶⁵ Репин И. Е. [В Хельсинках] // Новое о Репине. С. 29.
- ⁶⁶ Репин И. Е. – К. И. Чуковскому от 15 (2) VII. 1923 // И. Е. Репин и К. И. Чуковский. Из переписки. С. 170.
- ⁶⁷ Там же. С. 169.
- ⁶⁸ Репин И. Е. – К. И. Чуковскому. Письмо от 18 января 19<22> года // И. Е. Репин и К. И. Чуковский. Из переписки. С. 163. Историю посещения Пенат советскими художниками и журналистами, размышления И. Е. Репина о возможном переезде в Советскую Россию читатель найдет в книге Е. В. Кириллиной «Репин в „Пенатах“» и во II томе «Репин. Художественное наследие».
- ⁶⁹ Repin I. – E. Leino 13.10.23. Suomalainen Kirjallisuuden Seura, Arkisto. (Перевод с немецкого.)
- ⁷⁰ Repin I. – E. Leino 15.V.24. Kuokkala // Suomalainen Kirjallisuuden seura. Arkisto.
- ⁷¹ Репин И. Е. – Куприну А. И. Письмо от 19 (6) января 1920 г. // Новый мир. 1969. № 9. С. 194.
- ⁷² Репин И. Е. – Чуковскому К. И. Письмо от 24 февраля 1924 г. // И. Е. Репин и К. И. Чуковский. Из переписки. С. 176.
- ⁷³ Репин И. Е. – Чуковскому К. И. Письмо от 12 февраля 1924 г. // Там же. С. 177.
- ⁷⁴ Чуковский К. И. Дневник 1901–1929. М., 1991. С. 315.
- ⁷⁵ Репин И. Е. Избранные письма. Т. 2. С. 404.
- ⁷⁶ Там же. С. 392.
- ⁷⁷ Там же. С. 361.
- ⁷⁸ Финский альбом. Juväskylä, 1998. С. 134.
- ⁷⁹ Рерих Н. К. Собр. соч. Кн. 1. М., 1914. С. 87.
- ⁸⁰ Рерих Н. К. Голгофа искусства // Собр. соч. Кн. 1. С. 102.
- ⁸¹ Рерих Н. К. Наши художественные дела // Искусство и художественность. 1899. № 6. С. 251.
- ⁸² Рерих Н. К. Листы дневника. В 3-х т. М., 1995–1996. Т. 3. С. 276.
- ⁸³ Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 260.
- ⁸⁴ Архив Музея А. Галлен-Каллела. Хельсинки.
- ⁸⁵ Бенуа А. Н. Рерих на выставке «Салона» // Речь. 1909. 28 янв.
- ⁸⁶ Фармаковский М. Художественные заметки // Образование. 1908. № 8.
- ⁸⁷ Рерих Н. К. Собр. соч. Кн. 1. С. 154.
- ⁸⁸ Там же. С. 159.
- ⁸⁹ Там же. С. 166–167.
- ⁹⁰ Там же. С. 167.
- ⁹¹ Там же. С. 116.
- ⁹² Рерих Н. К. Листы дневника. Т. 3. С. 599–600.

⁹³ Горький А. М. [Финляндия] Каталог выставки финского искусства. Петроград, 1917.

⁹⁴ Архив музея А. Галлен-Каллела. Хельсинки.

⁹⁵ К. А. Заметки дня // Русский листок. 1918. № 128. 2 ноября.

⁹⁶ Рерих Н. К. Чары Финляндии // Держава Света. Нью-Йорк, 1931. С. 132.

⁹⁷ Андреев Л. S.O.S. Дневник (1914–1919). М.; СПб., 1994. С. 21.

⁹⁸ Рерих Н. К. – Шибяеву В. В. Письмо от 7 августа 1922 г. Архив семьи Беликовых. Таллинн.

⁹⁹ Переписка Н. К. Рериха с современниками // Север. 1981. № 4. С. 114.

¹⁰⁰ Рерих Н. К. Листы дневника. Т. 3. С. 428–429.

¹⁰¹ Рерих Н. К. Чары Финляндии. С. 133.

¹⁰² Там же. С. 132.

¹⁰³ Рерих Н. К. Нерушимое. Рига, 1936. С. 63.

¹⁰⁴ Архив Г. Р. Рудзите. Рига.

¹⁰⁵ Рылов А. А. Воспоминания. Л., 1977. С. 168.

¹⁰⁶ Там же. С. 119.

¹⁰⁷ Федоров-Давыдов А. А. А. А. Рылов. Л., 1959. С. 43.

¹⁰⁸ Рылов А. А. Указ. соч. С. 168.

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ Федоров-Давыдов А. А. А. А. Рылов. С. 50.

¹¹² Нестеров М. В. Мне выпало на долю... // Рылов А. А. Указ. соч. С. 255.

¹¹³ Федоров-Давыдов А. А. А. А. Рылов. С. 49.

¹¹⁴ Рылов А. А. Указ. соч. С. 167.

¹¹⁵ Там же. С. 168.

¹¹⁶ Сарабьянов Д. В. Русская живопись конца 1990-х – начала 1910-х годов. М., 1971. С. 130.

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Бенуа А. Отношение Дягилева... // Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. 1. С. 5.

¹¹⁹ Дягилев С. П. Финляндский художник Эдельфельт // Там же. С. 52.

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Там же.

¹²² Там же. С. 51.

¹²³ Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 28.

¹²⁴ Дягилев С. П. Ответ В. В. Стасову // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 75.

¹²⁵ Reitala A. Op. cit. S. 6.

¹²⁶ Дягилев С. П. Выставка в Гельсингфорсе // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 80.

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Там же.

¹²⁹ Там же. С. 81.

¹³⁰ Там же.

¹³¹ Дягилев С. П. Письмо по адресу И. Репина // Мир искусства. 1899. № 10.

¹³² Дягилев С. П. Заметки [об ученической выставке и финляндском художественном отделе на всемирной выставке в Париже] // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 120.

¹³³ Дягилев С. П. Памяти Левитана // Там же. С. 116.

¹³⁴ Дягилев С. П. Несколько слов о С. В. Малютине // Там же. С. 175.

¹³⁵ Там же.

¹³⁶ Дягилев С. П. Выставка «Blanc et Noir» // Там же. С. 180.

¹³⁷ Там же. С. 181.

¹³⁸ Дягилев С. П. Несколько слов о С. В. Малютине. С. 175.

Глава II

ФИНЛЯНДИЯ В ИСКУССТВЕ РУССКОГО АВАНГАРДА

В истории русского авангарда, которая в последние годы привлекла всеобщее мировое внимание, есть одна малоизвестная страница – финляндская тема в наследии русских художников и литераторов-авангардистов первой трети XX в. Их эстетика формировалась непосредственно на берегах Финского залива, многие бывали в Финляндии на этюдах, писали о ней стихи, воспоминания.

Определить границы авангарда практически невозможно, обычно с авангардом связываются 1909–1910-е (первый этап) и 1920-е – начало 1930-х (второй этап) гг., важнее связь авангарда с художественным методом, отказом от устоявшихся, традиционных форм изобразительного искусства и литературы, характеризующимся введением в искусство «беспредметности», созданием нового универсального языка. Авангард в живописи характерен для художников, культивирующих нерелистические формы изобразительности, – Д. Бурлюк, В. Кандинский, К. Малевич, П. Филонов и многие другие. Литературный авангард был неотделим от авангарда в живописи. Как совершенно справедливо писал В. Альфонсов во вступительной статье к изданию «Поэзия русского футуризма», «именно с футуризма начинается принципиально новый этап во взаимоотношениях поэзии и живописи. Привычная связь по идее, повествовательному мотиву решительно вытесняется связью по методу, „мастерству“. Почти все поэты-кубофутуристы начинали с живописи и в той или иной мере владели ее профессиональными секретами. Они не просто признавали – они выражали приоритет живописи в выражении современности»¹.

Авангарду посвящено огромное число исследований, но стоит ли авангард такого пристального внимания? Как правило, не берется во внимание, что художники-авангардисты были исключительно молоды. Их бунт был направлен, прежде всего, против элитарного, оторванного от народа, искусства. Практически авангардисты на деле реализовали идею Льва Толстого, высказанную в статье «Что такое искусство?». Они создали искусство, которое было непонятно поколению, воспитанному на идеях и методах реализма и символизма. Авангардисты «взорвали» и то и другое, однако этот «взрыв» изнутри был по-своему созидателен. Родилась новая эстетика, появились новый язык, новые формы. И налицо два главных результата. Первое – это воплощение идеи синтеза, а второе – создание искусства, возродившего формы народного сознания, искусства улиц, площадей (урбанистическая ветвь), искусства, обратившегося к иконописи (архаическая ветвь). Увлечение примитивом, стихией «низового городского творчества»² – характерная черта московских художников, входивших в объединение «Бубновый валет». Законы иконописи и не менее важные законы взаимоотношений, царившие в иконописных мастерских, были предметом пристального изучения Павла Филонова и Мастеров аналитического искусства. В частности, Филонов считал, что вдохновения не существует и любой человек, прошедший школу ремесла, может стать Мастером. Ученикам Филонова удалось достичь весомых результатов. Чрезвычайно показателен факт, что все до одного рабочие, приглашенные на собрание по поводу выставки Филонова в Русском музее, высказались за ее открытие. Им искусство Филонова было понятно.

Урбанистов и архаистов объединяло обращение к коллективному. Т. В. Балашова называет главным признаком авангарда «желание возродить множество»³. На наш взгляд, движение от Я к МЫ в системе авангарда было своеобразным вызовом «сверхчеловеку» Ф. Ницше, идее элитарности, избранничеству. Удачная попытка разрешить проблему художника и общества, снять оппозицию интеллигенции и народа была несомненной заслугой различных направлений авангарда. Это вызывало симпатии и у современников, и у нынешних историков культуры.

В феврале 1910 г. молодые художники Петербурга создают общество «Союз молодежи». Одним из членов-учредителей об-

щества был Павел Николаевич Филонов. Его картины «Запад и Восток» (1912–1913 гг., бум., м., темп., гуашь, 39,5 × 46), «Восток и Запад» (1912–1913 гг., бум., м., темп., гуашь, 38,5 × 42) явились программными, знаковыми работами, определившими эстетику и идеологию нового художественного объединения. Эта эстетика тяготела к границе и в буквальном политическом, и в переносном смысле. Граница, как известно, не только разделяет, но и соединяет, дает основание для всеобъемлющего синтеза. И в 1910 г. четверо художников из «Союза молодежи» Эдуард Спандиков, Иосиф Школьник, Савелий Шлейфер во главе с Павлом Филоновым совершают свое первое путешествие – в Гельсингфорс. Целью их приезда была организация совместной выставки в Петербурге в начале 1911 г. Петербуржцам удалось познакомиться с картинами молодых финнов в коллекции Сигурда Фростеруса и с самими художниками. На выставку были приглашены семеро финнов: Магнус Энкель (1870–1925), Альфред Финч (1854–1930), Эллен Тэслефф (1869–1954), Вернер Томэ (1878–1953), Юхо Риссанен (1873–1950), Микко Ойнонен (1883–1956), Юрьё Оллила (1887–1932). Русские художники гостили у Магнуса Энкеля и Микко Ойнонена, их принимал также один из ярких представителей финского неоромантизма, известный архитектор Элиэль Сааринен (1873–1950)⁴. Картины были уже готовы, но из-за проблем с поздно полученными приглашениями финны не приняли участия в петербургской выставке, хотя с ответным визитом посетили Петербург. Однако идея объединения художников реализовалась вскоре в создании группы «Septem». Первая выставка группы состоялась уже в 1912 г. в самом престижном музее Хельсинки – в Атенеуме. И опять же в Финляндии в 1913 г. в Уусикирко на Карельском перешейке состоялся Первый съезд русских футуристов, объединивший художественный «Союз молодежи» с литературной группой «Пилея». В Уусикирко присутствовало всего три человека: Михаил Матюшин, Казимир Малевич и Алексей Крученых, но их манифест и желание преобразовать искусство привлекли всеобщее внимание и русских, и финнов. У художников возникли тесные связи с поэтами В. Хлебниковым, В. Маяковским, В. Каменским, Б. Лифшицом.

Художники из «Союза молодежи» стремились увлечь поэтов прежде всего своей тягой к синтезу искусств. Как извест-

но, идея синтеза находится в основе эстетики русского символизма и финского неоромантизма. Символистами она был заимствована из философии Владимира Соловьева, с его концепцией «всеединства» как всеобъемлющего синтеза идеального и материального. У преемников философа это качество по-разному сказывалось в идеях сближения язычества и христианства на историческом пути человечества, чаяния грядущего синтеза «„святой плоти“ и „святого духа“ и др.»⁵. Синтез распространялся на рациональное и иррациональное, философию и мистику, искусство и религию, землю и небо, микрокосм и макрокосм, человека и Бога, на жанры литературы.

Идея синтеза материального и духовного четко проявляется в творчестве Андрея Белого, Вяч. Иванова, Д. Мережковского, Ф. Сологуба, у А. Блока периода «Прекрасной дамы». Однако синтез в таком понимании оказался неосуществим. Соединения высот духа с материальным бытием не происходит. Поэт как дитя земного мира не встречается с небожительницей Прекрасной Дамой.

Синтез оставался также одним из главных принципов эстетики финского неоромантизма. Период неоромантизма был переходным и кратким в истории финского искусства, примерно от середины 1890-х до середины 1900-х гг., но из среды неоромантиков вышли те, чьи имена сейчас считаются первыми по своей значимости в истории финской культуры: поэт Эйно Лейно, композитор Ян Сибелиус, живописец Аксели Галлен-Каллела. Неоромантики понимали под синтезом прежде всего обобщение, которое можно было бы противопоставить анализу буржуазного позитивизма. В поэзии неоромантизма в достаточной степени присутствуют «миры иные». К привычному толкованию жизни, по словам Р. Коскимиеса, «прибавилось иррациональное миропостижение»⁶. Хотя в неоромантической трактовке синтеза происходит объединение понятий земного (материального) и небесного (духовного), рационального и иррационального, синтез неоромантиков сводится не к единству материального и духовного, как это было в эстетике русского символизма, а к единству национальных устремлений, к духовной цельности народа, к «вере в цельность, вере в назначение человека»⁷. Именно слово «цельность» было ключом к пониманию синтеза финскими неоромантиками. «Слову „цельность“ прида-

вались разные смысловые оттенки, и чем дисгармоничнее был реальный мир и реальный человек, тем самозабвеннее грезили неоромантики о внешней и внутренней гармонии»⁸.

В концепции эстетических взглядов представителей русского авангарда синтез рационального и иррационального проявлялся через контраст, «противозвучие», иерархию форм, «грохочущее столкновение различных миров»⁹. Ни один вид искусства не может подменить собой другой, но вместе они создают «тотальное» художественное произведение, новое «монументальное искусство» (В. Кандинский), творчество «будетлян» (В. Хлебников). Если синтез как «мистическая зона (положим – драма-мистерия)»¹⁰ (А. Блок) у символистов оказался неосуществленным, а мистериальный театр Эйно Лейно оказался несценичным, то художники и поэты авангарда идею синтеза смогли реализовать. Василию Кандинскому, правда, не сразу, но в полной мере удалось перевести на холст «хор красок»¹¹, соединить отдельные искусства в одном произведении, создать «композиционную живопись»¹². Совершенно справедливо считает Сергей Даниэль, что идею сближения живописи и музыки Кандинский «реализовал полностью, не останавливаясь перед неизбежностью выхода за границы предметно изображимого»¹³.

В 1906 г. в музее Атенеум в Хельсинки впервые были выставлены реалистические картины Василия Кандинского в экспозиции интернациональной годовой выставки, организованной Финским обществом художников. Появление работ художника в Финляндии не было случайностью. Наряду с Ильей Репиным и Николаем Рерихом Василий Кандинский вписал в историю русско-финских художественных связей достаточно яркую страницу. Сказывалось и происхождение художника, и его интерес к Северу – русскому, финскому, скандинавскому. Художник придавал значение семейным рассказам, его предки по линии отца Василия Сильвестровича Кандинского происходили из Западной Сибири. В. В. Бараев на основании «Обозрения столбцов и книг Сибирского приказа» пишет о принадлежности предков Кандинского к народу манси¹⁴. По современной классификации народов финно-угорской языковой семьи манси (вогулы) вместе с хантами (остяками) относятся к обским уграм. Происхождение художника дало повод финским

исследователям проследить этимологию фамилии Кандинский. Маркку Валконен считает возможным происхождение слова 'konda' из языка коми. Он приводит суждение академика А. Шёгрена о том, что финским эквивалентом слова *konda* может выступать слово *honka* 'сосна'. «Слово употреблялось по обе стороны Уральских гор, а река Конда находится к востоку от места проживания остяков, ханты-мансийского региона»¹⁵. Данная этимология вполне убедительна, но существуют и другие. Например, профессор О. А. Черепанова в монографии «Мифологическая лексика русского Севера» исследует этимологию слова *кондей* 'бормотун, колдун'. По мнению исследовательницы, слово *кондей*, встречающееся на русском Севере, соотносимо с эстонским *kõnetama* 'заговаривать', *kõne* 'речь'¹⁶. В Финляндии и Карелии распространен также топоним *kontu* – фин., *kondu* – кар. 'поселение, деревня', отсюда происходит название города Кондопога.

Возможно, как считает ряд исследователей, происхождение художника сказалось на том, что в студенческие годы местом для полевых изысканий он выбрал зырянские поселения Вологодской губернии. Однако, ничуть не уменьшая значения «генетической памяти» (В. В. Бараев), обратим внимание на историко-культурный контекст времени. А для конца XIX – начала XX в. было характерно небывалое увлечение художников и писателей Севером как в России, так и в Финляндии. Интерес к Северу был неотделим от интереса к прошлому, к истокам национальной истории. Одних привлекала северная природа, деревянное зодчество, народная живопись, другие записывали былины, предания, пословицы. Путешественники становились участниками обрядов, получали мощный источник вдохновения. В 1896 г. едет в Финляндию Исаак Левитан, в 1899-м Николай Рерих совершает путешествие по Великому водному пути из варяг в греки, в 1900-м Анна Остроумова-Лебедева проходит по скалистой полоске земли Пункахарью в окрестностях г. Иматра. В самом начале 1900-х гг. открывают для себя Север Александр Бенуа, Аркадий Рылов, Константин Коровин, а вслед за ними художники русского авангарда. Одних Север щедро одаривал, других разочаровывал. Путь на Север был географическим (реальным) и духовным одновременно. И как всякий путь он был связан с приобретениями и с утратами. В письме к

А. П. Чехову И. И. Левитан признавался, что не нашел в Финляндии «сильных мотивов». Абсолютно противоположные чувства вызвало путешествие у Анны Остроумовой-Лебедевой, увидевшей Финляндию феерической и многоцветной. Чувство «родной старины» владеет Николаем Рерихом в поездке по водному пути: «Чудно и страшно... сознавать, что по этим же самым местам плавали ладьи варяжские». Рерих словно спорит с Левитаном: «Да что говорить о скудных художниках, которым не найти мотива!.. Стоит только обернуться и перед вами другой мотив, не менее прекрасный. Старый сад Успенского монастыря, стена и угловые башенки прямо уходят в воду, потому что Волхов в разливе»¹⁷.

Интерес финских неоромантиков к истории национальной культуры вылился в целое направление, захватившее почти всех деятелей финской культуры, – карелианизм. Карелиансты идеализировали время героев «Калевалы», считали его «золотым веком», всерьез были увлечены идеей «калевальского ренессанса». Писатели, композиторы, художники: Ээро Ярнефельд, Юхани Ахо, Пекка Халонен, Аксели Галлен-Каллела, Луис Спарре, Ян Сибелиус, Эйно Лейно – совершали в 1890–1895 гг. многократные путешествия в финскую и чаще в русскую Карелию, в места, где были записаны руны «Калевалы». «Какой бы успех был у художественного произведения, – писала газета „Пяйвялехти“, вокруг которой объединялись карелиансты, в 1890 г., – материал к которому был бы взят из тех мест, где исполняли Калевалу и где живет народ, до сих пор сохранивший карельский характер. Нам нужны кость и мясо, свет и тени, мы скушаем по настоящим выражениям чувств, по живым людям»¹⁸.

Путешественники любой ценой стремились припасть к истокам национальной культуры, быта: жили в бедных избушках, ели хлеб с примесью сосновой коры. Земля Калевалы, ее народ во многом удовлетворили запросы неоромантиков. Они получили здесь большое вдохновение, нашли образы для картин, симфоний, стихотворений на темы Калевалы. Карельский крестьянин Ульяска Римми стал прототипом Вяйнямейнена для картины А. Галлен-Каллела. Встреча со сказителем Петри Шемейкой стала толчком к написанию Эйно Лейно поэтического сборника – «Печаль Шемейки». Фольклорные образы впечатляли нео-

романтиков своей монументальностью. В какой-то степени осуществлялось желание Лейно уйти от «моментальной (импрессионистской) правды к стойкому и монументальному»¹⁹.

Фольклорные герои в какой-то степени соответствовали мечте неоромантиков о новом человеке. В эпосе, а также в своих путешествиях по Карелии неоромантики искали материал и возможность для создания «благородного человеческого типа, нового человека, умного, душевного, альтруиста»²⁰.

На рубеже веков в Финляндии было модно говорить о калевальском ренессансе. Неоромантики понимали под этим расцвет искусства, корни которого уходили бы в национальную народную культуру, а не культуру, завезенную из Парижа или Упсалы. Но жизнь народа была так далека от того, чтобы ее идеализировать. Воспринимать народ эстетически через образы Калевалы не всегда удавалось. Неоромантики «делали записи о разных явлениях, искали героическую жизнь Калевалы, но закрывали глаза на действительность», – пишет К. Каннас²¹.

Для путешественников был важен сам переход границы, как переход в идеализируемый мир, где останавливалось время и прошлое обретало реальные черты. Граница была «магической преградой» (выражение Х. Сихво), преодолев ее, можно было сесть в лодку Вяйнямейнена и следовать по пути героев. «Слово „Калевала“ обозначает, зачем мы странствовали через русскую границу», – писал скульптор Эмиль Викстрём²².

В. Кандинский, отправляясь в Вологодскую губернию летом 1889 г., чувствовал, что едет именно «на какую-то другую планету». С собой у него была «Калевала». По мнению Пег Вайсс, именно «Калевала» заставила молодого Кандинского окунуться в мир финно-угорской этнографии²³. «Читал „Калевалу“. Приклонялся», – писал Кандинский в дневнике шестого июня, находясь в экспедиции²⁴. Однако неясно, какой именно перевод читал художник. Успел ли он познакомиться с русским переводом Леонида Бельского, публиковавшимся в журнале «Пантеон литературы» в 1888–1889 гг. (полностью изданным в 1915 г.), или пользовался немецким переводом Антона Шифнера (Хельсинки, 1852) или Германа Пауля (Хельсинки, 1885)?

Судя по статье В. Кандинского «Из материалов по этнографии сысольских и вычегодских зырян. Национальные боже-

ства (по современным верованиям)» и по его обзорам, опубликованным вскоре после экспедиции в «Этнографическом обозрении» имп. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии (1889, № 3, 4; 1890, № 1), художнику были хорошо известны труды современных ему отечественных специалистов в области финно-угроведения Г. С. Лыткина, Ф. А. Арсеньева, К. Попова. А в дневнике он вспоминает о финских лингвистах: академике Андреасе Шёгрене и профессоре Гельсингфорского университета Матиасе Кастрене.

Путешествие Кандинского было не раз предметом пристального изучения. В статье «Об этнографических исследованиях Василия Кандинского» Наталья Автономова, основываясь на дневнике (вологодской записной книжке) художника, детально проследила маршрут его экспедиции, проанализировала современные исследования о Кандинском как этнографе²⁵. Наша задача взглянуть на знаковый этап в жизни художника с точки зрения финской проблематики. В данной связи стоит сказать несколько слов о А. Шёгрене и М. Кастрене, чьими материалами пользовался художник, планируя экспедицию.

Андреас Йохан Шёгрэн (1794–1855) – выходец из Финляндии, выпускник университета Або (Турку). С 1820 г. жил в Петербурге, с 1844 г. – член Императорской академии наук. С целью изучения языков родственных финнам народов он в 1820-х гг. совершил путешествия по Новгородской, Олонецкой, Архангельской, Вологодской и Пермской губерниям России, посетил Соловецкий монастырь и Выгорецкую старообрядческую пустынь. На основании собранных материалов опубликовал в трудах Императорской академии наук многочисленные исследования, составившие основу финно-угроведения, среди них «О финском языке и литературе» 1821 г., «Материалы для истории чудских племен в России» 1831 г., «Зыряне. Историко-статистический и филологический очерк» 1828 г. (он вошел в книгу сочинений ученого, которую Кандинский взял в путешествие: «Historisch-Ethnographische Abhandlungen über den finnisch russischen Norden», 1861 – «Историко-этнографические трактаты о финских народах русского севера»). В дневнике на 39-й странице В. Кандинский упоминает это исследование²⁶. Шёгрену принадлежит открытие и описание вепсского языка, о чем он не без гордости писал государ-

ственному секретарю Финляндии: «Я открыл особое племя, доселе вовсе неизвестное ученым и тем более заслуживающее внимания, что оно и поныне у соседственных россиян именуется чудью. Сия чудь говорит особым наречием, приметно отличающимся от смежного олонецко-карельского...»²⁷.

В Карелии Шёгрэн записал несколько рун и, находясь в Петрозаводске в 1827 г., устно перевел их ссыльному поэту Федору Глинке. Опубликованная в журнале «Славянин» в 1828 г. в литературном переложении Ф. Глинки, руна о состязании в пении между Вяйнямёйненом и Йоукахайненом считается первым переводом карело-финской эпической поэзии на русский язык. Сохранилось дружеское стихотворное послание Ф. Глинки финскому ученому под названием «Петрозаводская руна»:

Где-то Шёгрэн наш гуляет?
Там ли, где в тиши зыряне,
По дубравам дичь стреляют,
Водят пчел в дуплах древесных,
Нравом кротки и не знают
Мелких краж и вероломства²⁸.

Другой выдающийся финский этнограф и лингвист, чьи труды привлекли внимание Кандинского, был Матиас Александр Кастрен (1813–1852), прошедший всю Сибирь и в 1848 г. году побывавший в Нерчинске, откуда был родом отец художника. Путешествия Кастрена инструктировал А. Шёгрэн и оплачивала Академия наук. Его путевые отчеты, посланные в Академию А. Шёгрэну, уникальные материалы, собранные Кастреном по этнографии народов, проживающих в Сибири, составили двенадцать томов. Уже после смерти ученого, не достигшего своего сорокалетия, подхватившего в бесконечных переездах чухотку, его рукописи были обработаны А. Шифнером и изданы на русском языке в 1860 г.: «Путешествия Александра Кастрена по Лапландии, северной России и Сибири (1838–1844, 1845–1849)». Для Кандинского Кастрен был образцом исследователя, возможно, его научные методы использовал художник в своей экспедиции. Кандинский сразу же определил характерную особенность зырянского фольклора, которая в современной науке признается наиболее важной – это ярко выраженный локальный характер бытования преданий²⁹. Кандинский фиксирует наличие у зырян преданий о чуди, описыва-

ет верование в орта, но подчеркивает, что в Вычегде и Сысоле под ортом подразумевают не дух человека, а нечто материальное, обращает внимание на почитание огня и в целом очага, упоминает о лешаке-морте, по мнению Кандинского, так называется просто храбрый человек, а не как какой-либо злой бог. В статье встречается и одно противоречие. Художник категорически заявляет, что «обоготворение светил совершенно не известно зырянам», но тут же приводит доказательство о существовании культа солнца: «Вера в то, что солнце видит, может сердиться, посылать град, т. е. мстить, в некоторых более глухих местностях живет еще упорно»³⁰. Предания о чуди, зарывающей себя в ямы, об уходе под землю были широко распространены не только у коми-зырян, но и повсеместно на Севере у карелов, саамов, русских³¹.

Култ солнца и огня также традиционно был характерен для прибалтийско-финских народов. Творческое вживание в эти древние мифологемы сказывалось в творчестве художника на протяжении всей жизни. С одной стороны, путешествие принесло Кандинскому разочарование, подобно Левитану, он не нашел ожидаемого – древние зырянские верования практически исчезли; но, с другой стороны, реальность удивила его своей совершенно неожиданной эстетикой. Здесь уместно вспомнить часто цитируемый рассказ художника из книги «Ступени. Текст художника» о том, что в путешествии он впервые повстречался с чудом: «Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы – все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражение, красками переданная песня. Красный угол, весь завешанный писанными и печатными образами, а перед ними красно-тепящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя живущая, таинственно-шепчущая скромная и гордая звезда. Когда я, наконец, вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее»³². В этих словах заключена, пожалуй, программа всего дальнейшего творчества художника, некоторая установка научиться «вводить зрителя в картину так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся» (с. 280).

Знание финно-угорской этнографии и восхищенное отношение к «Калевале» предопределило интерес Кандинского к

творчеству иллюстратора «Калевалы», выдающегося финского художника, лидера финского неоромантизма Аксели Галлен-Каллела. По мнению Олли Валконена³³ и Пег Вайсс³⁴, впервые русский художник увидел картины знаменитого финна на выставке Мюнхенского Сецессиона в 1898 г., где была выставлена «Защита Сампо» (1896 г., темп., 122 × 125, Художественный музей г. Турку). На наш взгляд, Кандинский мог узнать о творчестве Галлен-Каллела на два года раньше. Как мы уже писали, в России с творчеством финского художника Илья Репин, Сергей Дягилев, Николай Рерих и многие другие деятели искусства познакомились на Всероссийской художественно-промышленной выставке, состоявшейся в Нижнем Новгороде в 1896 г., куда финский мастер представил свою знаменитую калевальскую серию, портрет Сибелиуса и другие работы.

Хотя Кандинский в это время находился в Мюнхене, он не мог не слышать о полемике, разразившейся вокруг имени А. Галлен-Каллела в русской художественной прессе. В 1900 г. Кандинский вновь встретился с живописью финского мастера в Париже на Всемирной выставке, где экспонировались портреты и картины художника на темы «Калевалы», фрески и даже архитектурные проекты. А. Галлен-Каллела, выполнив эскиз интерьера для финского павильона, был удостоен Золотой медали.

Василий Кандинский разделял интерес С. Дягилева и Н. Рериха к творчеству А. Галлен-Каллела. Живя в Мюнхене, в 1901 г. Кандинский основал художественное общество «Фаланга», и уже в 1902 г. на четвертую выставку «Фаланги» был приглашен А. Галлен-Каллела с картинами на темы «Калевалы»: «Братоубийца» («Velisurmaja». 1897 г.) и «Проклятие Куллерво» («Kuller von kirous». 1899 г.). П. Вайсс приводит интересный факт, ссылаясь на мемуары Ханса Пурмана, соученика Кандинского по Академии: «В разговоре с Пурманом по поводу выставки Кандинский признался, что среди всех художников ему больше всего понравился финский живописец, у которого назвал бы выдающимися работы в области прикладного искусства»³⁵. По мнению исследовательницы, картина Галлен-Каллела «Уход Куллерво на войну» (1901 г., Атенеум) сыграла большую роль в формировании образов всадников у Кандинского: в картинах «С красным всадником» (1904 г., х., м.), «Синий всадник»

(1903 г., х., м., Цюрих), в эскизе обложки альманаха «Синий всадник» и других. Неоромантические мотивы финского живописца действительно были близки Кандинскому периода югендстиля. Финский неоромантизм – это своеобразный вариант югендстиля, правда с сильным акцентом на национальное. Но Галлен-Каллела и Кандинского в 1890-е гг. сближали не только неоромантические приемы живописи: декоративность, стилизация, обращение к средневековым образам. Для обоих художников было характерно творческое вживание в исторические легенды, внутренняя напряженность и все-таки излюбленность северных тем. Художники отдают предпочтение водному пейзажу, синему цвету, парусам. Их герои появляются на фоне моря, озера, водопада. Подтверждение этому мы находим и в стихотворении Кандинского «Вода» из сборника «Звуки»: «Время от времени он говорил: „вода... синяя вода...“ и сам не понимал зачем он это говорит»³⁶.

Зачастую всадник и лодка (корабль) изображены неподалеку друг от друга в одном смысловом ряду: «Все Святые 1» (1911 г., ст., м., 34,5 × 40,5, Ленбаххауз, Мюнхен), «Влюбленная пара» (1907 г., х., м., 55 × 50,5, Ленбаххауз, Мюнхен), «Гавань» (1916 г., ст., м., фольга, 21,5 × 26,5, ГТГ), а иногда конь и корабль синтезируются в единый образ: один из эскизов к обложке альманаха «Синий всадник» (1911 г., Ленбаххауз, Мюнхен), «Лодочник» (1916 г.), что имеет свои прямые параллели в мировоззрении древних скандинавов. В скальдической поэзии, как известно, самый распространенный кенинг (поэтический синоним) – это «конь моря»³⁷, что значит *корабль*. В абстрактной живописи Кандинского знак корабля представлен какой-либо узнаваемой деталью, это может быть весло, канат, рея, парус или намек на него.

Близость картин Кандинского и Галлен-Каллела обусловлена общим художественным методом двух живописцев, их интересом к мифологии и истории Севера, их северным мироощущением. По мнению Пег Вайсс, в акварели Кандинского «Лодочник» (1916 г., 22,8 × 29, Национальный Художественный музей, Стокгольм) из серии «безделиц», «пустячков», как называл эти работы художник, в лодке изображен Вяйнямейнен. Вайсс трактует сюжет акварели как сватовство Вяйнямейнена к деве Похьелы, обещавшей принять предложение Вяйнямейнена,

если тот выстругает лодку. Исследовательница сравнивает два женских образа, показанных художником на переднем плане, и аргументирует свою мысль цитатой из восемнадцатой руны «Калевалы»:

Лодку красную причалил,
свой корабль поставил синий,
на катки из твердой стали,
на мостки из красной меди,
сам направился в жилище,
поспешил под крышу дома...³⁸

В акварели несомненно можно увидеть реминисценцию из «Калевалы». И в «Калевале», и в собственно народных песнях карелов и финнов с лодкой связан традиционный мотив поиска невесты, сватовства. Обычно к девушке, находящейся на берегу, «на туманном мысочке», жених прибывает в лодке.



Василий Кандинский. Лодочник. 1916 г., бум., акв., тушь, 22,8 × 29, Национальный Художественный музей Стокгольма

Но с лодкой у прибалтийско-финских, скандинавских народов и русских поморов, живших на островах, связано и многое другое, обыденное и мифическое. Лодка была самым важным транспортным средством как для передвижения у берегов на тихой воде, так и для транспортировки людей и грузов по бурным озерам и по Белому морю. «На петроглифах Белого моря и Онежского озера изображены лодки, которые вмещали от двух до полутора десятков человек»³⁹. Лодка была и непременным атрибутом похоронного обряда, могла служить гробом⁴⁰. И в фольклоре лодка могла выполнять функцию пере-

хода в мир иной. У Кандинского, на наш взгляд, с лодкой связан не только мотив сватовства, но и мотив ухода Вяйнямёйнена. Здесь напрашивается параллель с картиной А. Галлен-Каллела «Вяйнямёйнен покидает Финляндию» (1896–1906 гг., смешанная техника, 127 × 119, Художественный музей г. Хямеенлинна). Эта аналогия, как и всякая аналогия, приближительна: работы разных лет, разных размеров, выполненные в разной технике. Однако тот, кто видел «Вяйнямёйнена...» кисти финского художника, не усомнится в трансформации этого образа в творчестве Кандинского. Это своеобразный след лодки Вяйнямёйнена в памяти русского живописца. В обеих работах изображен старец в лодке с посохом в руке (П. Вайсс назвала бы посох непременно шаманским атрибутом), длинная белая борода, головной убор и, главное, в глазах мысль об уходе. В своей работе «Кандинский и старая Россия» исследовательница трактует многие детали на картинах художника с точки зрения шаманского ритуала. Приведем цитату из «Калевалы», но из другой, заключительной руны:

На корме уселся в лодке,
В даль морскую челн направил...⁴¹

Калевальский герой уходит прочь, но оставляет свои прекрасные песни народу, в образе старца у Кандинского ощутимо предчувствие художника, что ему вскоре придется расстаться с одним из важных этапов жизни и с его беспокойной любовью. Слово понимая это, Габриэле Мюнтер, друг и ученица Кандинского, будучи в Стокгольме, где экспонировалась ее выставка, сделала художественные копии трех фрагментов акварели. Но желтый, оранжевый и зеленый цвет у Кандинского она поменяла на красный, розовый и синий, вертикально подписав копии «М. п. К.» (Мюнтер после Кандинского). «Нет никакого объяснения этому уникальному поступку – зачем Мюнтер понадобилось копировать работу Кандинского», – пишет Вивиан Барнетт⁴². Однако в контексте пятидесятой руны «Калевалы» и параллели с картиной Галлен-Каллела «Вяйнямёйнен покидает Финляндию» все легко объясняется. Многофункциональность образа лодок ощущается и в картине «Озеро» (1910 г., х., м., 98 × 103, ГТГ). Лодки плывут мимо острова, на котором изображен замок с

устремленной к небу башенкой, возможно, на берегу гребцов кто-то ждет (мотив сватовства), но они направляют свои многовесельные баркасы куда-то в грохочущий мир первозданного хаоса; правда, на заднем плане картины художник показывает безмятежную гладь воды и предрассветное небо (мотив перехода). Тема расставания становится лейтмотивом еще в одной параллели близких по сюжету картин Галлен-Каллела «Мечь Йоукахайнена» («Joukahaisen kosto». 1897 г., Художественный музей г. Турку) и Кандинского «Прощание» (1903 г., цв. грав. на дереве, 31,2 × 31,2, ГТГ). Композиционно картины являются почти зеркальным отражением друг друга. Если их расположить рядом, то создается впечатление, что воины, изображенные художниками, стремятся к поединку. Хотя «Мечь Йоукахайнена» создана по мотивам «Калевалы», а «Прощание» наполнено рыцарской символикой, картины близки в том драматизме, с которым художники передают попытку женщин отговорить своих героев от бессмысленного сражения. Типологическая связь этих работ очевидна. Близость картин Кандинского и Галлен-Каллела обусловлена общим художественным методом двух живописцев, их интересом к мифологии и истории Севера, их северным мироощущением.

Видный финский искусствовед Сойли Синисало, называя Кандинского «знатоком финно-угорской этнографии»⁴³, считает, что фольклорные мотивы живописи знаменитого финна и «Калевала» имели для Кандинского большое значение.

Свидетельствами личной дружбы А. Галлен-Каллела и Кандинского мы не располагаем, но известна дружба финского живописца с Францем Штуком, соучеником Кандинского в Академии искусства. С Кандинским учились также финны Вернер Томе и Эдвин Люден. Возможно, через Штука и Галлен-Каллела Кандинский был представлен в Атенеум. Но, скорее всего, картины отправил в Финляндию швед Карл Пальме, заведовавший Художественной школой при «Фаланге». У него, как сообщает Олли Валконен, училась Тира Тэслеф, сестра известной финской художницы Эллен Тэслеф, приехавшей в Мюнхен в 1904 г.

Совершенно неизвестный живописец из Германии с польской, как показалось финнам, фамилией, Кандинский на вы-

ставке Финского общества художников в Атенеуме в 1906 г. большого успеха не имел, хотя посетителей выставки заинтересовали его гравюры и масляная живопись по стеклу не только с художественной, но и с технической стороны. «Его искусство цвета, – пишет Салме Сараяс-Корте, – пришло в Финляндию на пару лет раньше, чтобы повлиять в полную силу на развитие чистого цвета, которому дал встряску Эдвард Мунк»⁴⁴. Кандинский выставил двенадцать картин 1901–1904 гг., пять – масло, семь – эскизы (под которыми подразумевались работы темперой и гравюры по дереву): «Солнечный день», «Облачный день», «Зимний сумрак», «Летние дни», «Женщина на берегу», эскизы: «Невеста», «После обеда», «Цветы», «Молодая пара», «Однажды», «Женщина с красной книгой», «Осень». Работы насторожили финских критиков, по их мнению, «польский» художник попал под влияние русских сказок и немецкого югенда. «Влюбленные на фоне Кремля, сказочные образы, в сочетании с боярскими балладами и варварской роскошью», – так отозвался Густав Стренгель в газете «Нюа Прессен» («Nya Pressen») 21 мая о работе «Молодая пара».

Известность в Финляндии пришла к Кандинскому после выхода статьи «О духовном в искусстве» (1911 г.). Она была представлена в газете «Ууси аура» («Uusi Aura») в 1913 г. в пересказе авторитетного критика и коллекционера Онни Окконена. Хотя Окконен, изложив идеи Кандинского, предложил читателям взять угольный карандаш и начать рисовать бессмысленные картинки в моменты раздраженности или в полусонном состоянии, как того требует внутренняя необходимость, финская публика заинтересовалась идеями художника. Зная немецкий тут же принялись читать оригинал. Как иронически замечает С. Сараяс-Корте, «было легче изучать мысли Кандинского, чем пытаться понять его великие замысловатые работы»⁴⁵. Новая встреча искусства Кандинского с Финляндией состоялась в 1914 г. К этому времени художник уже создал первые абстрактные картины и вместе с Францом Марком основал объединение «Синий всадник» («Der Blaue Reiter»).

14 февраля 1914 г. в Хельсинки Свен Стриндберг отдает зал своего салона работам немецких и русских художников-авангардистов. С. Стриндберг (1874–1957) – уроженец Сток-

гольма. Его отец Йохан Оскар Стриндберг был двоюродным братом знаменитого шведского писателя Августа Стриндберга. В Финляндию С. Стриндберг приехал из Америки, увлеченный новым для своего времени искусством фотографии, и в 1896 г. открыл в Хельсинки магазин по продаже рамок для фотоснимков и картин. 1896 г. считается годом основания салона Стриндберга, хотя выставочный зал был пристроен к магазину, по данным Маритты Мелиас, лишь в 1913 г.⁴⁶

С. Стриндберг в 1916 г. переехал в Стокгольм, но по-прежнему был связан с Финляндией и основанным им салоном. Его связывали дружеские отношения со многими художниками, они любили выставляться и в его салоне в Хельсинки, и затем в основанном им в Стокгольме выставочном зале Лиллеваллш (Liljevalchs).

Картины немецких и русских художников-авангардистов предоставила Стриндбергу галерея «Штурм» («Sturm»), с которой активно сотрудничал Василий Кандинский. Это была передвижная выставка берлинской галереи, объединившей художников группы «Синий всадник» («Der Blaue Reiter») и «Мост» («Die Brücke»). После Хельсинки выставка проходила в Норвегии и Швеции.

В галерее Стриндберга картины экспонировались с 14 февраля по 9 марта 1914 г. Был опубликован каталог с вступительным словом Франца Марка и статьей Кандинского «О понимании искусства». По мнению финского искусствоведа Уллы Виханта, С. Стриндберг «едва ли подозревал, какую значительную модернистскую группу художников ему удалось пригласить в Хельсинки во время его берлинской поездки. История галереи не знает другой более известной группы, выставлявшейся в ее залах»⁴⁷. Среди русских художников были представлены Василий Кандинский, Давид и Владимир Бурлюки, Наталья Гончарова, Александр фон Явленский, Марианна Веревкина. У Кандинского были выставлены одни из первых его абстрактных картин: Композиция № 5 (1911 г., м., 190 × 275, частная коллекция Солоторн), Пастораль (1911 г., м., 104 × 154, Музей Гугенхайма, Нью-Йорк), Импровизация 21 (1911 г., м., 100 × 110, частная коллекция Крефельд), Импровизация 22 (1911 г., м., 120 × 140, О. Ральфс, Брауншвейг), Импровизация 28 (1912 г., м., Музей Гугенхайма, Нью-Йорк).

Февральская выставка 1914 г. стала явлением в художественной жизни Финляндии. Финские художники, для которых цвет русской живописи был слишком «крепок», внезапно, по словам Сойли Синисало, теоретика финского авангарда, оценили силу этого цвета и новых форм: «Можно предположить, – пишет исследовательница, – что выставка укрепила веру художников в неизбежность выразительного обновления. В некоторых случаях, например в нескольких стремительных пейзажах Рагнара Экелунда (Ragnar Ekelund) 1914 года, даже просматривается почти явный кандинскизм. Возможно, что усиление цвета и стилистическая четкость, мельком проявившиеся в искусстве Маркуса Коллина (Markus Collin) в 1914 году, также находятся в какой-то связи с впечатлениями от увиденной выставки»⁴⁸. Однако в отклике на выставку, опубликованном в «Студентбладет» («Studentbladet»), Коллин с некоторой иронией отнесся к цветовым экспериментам Кандинского, воображая их расположенными на потолке.

Впечатления от выставки были столь сильны, что и сейчас их трудно проанализировать «в полном объеме», считает Улла Виханта. В подтверждение своих слов исследовательница приводит картину Ялмари Руококоски (Jalmari Ruokokoski) «Пейзаж с обнаженной» («Maisema, jossa alaston») 1914 г. и живописные обновления 1920-х гг.: «Цветовые методы экспрессионистов повлияли на Эдвина Людена (Edvin Lyden), видевшего выставку, и в связи с Люденом – на туркусскую школу модернизма»⁴⁹.

В отличие от финских художников, творчески воспринявших живописный вызов «Синего всадника», финская критика была раздражена и испугана. Олли Валконен, посвятивший свою диссертацию отношению художественной критики к переменам в финской живописи в 1908–1914 гг.⁵⁰, ввел в научный обиход ряд откликов на выставку галереи «Штурм», опубликованных в Финляндии в 1914 г. Эти материалы многое раскрывают во взглядах финнов на художников-авангардистов. Приведем краткий обзор рецензий, цитируя их по публикации в исследовании финского ученого. Перед открытием выставки Эдвард Рихтер сделал ей своеобразную рекламу в статье «Выставка экспрессионизма и кубизма» («Хельсингин Саномат» – «Helsingin Sanomat». 1914.

14 февраля): «Господин Стриндберг взялся за организацию выставки самого свободного искусства, искусства последних дней, которое уже научилось стоять на голове. < ...> Во всем чувствуется желание саморекламы, на всем ощущается славянско-немецко-еврейский отпечаток. Но будем благодарны г. Стриндбергу, который дает нам возможность познакомиться с модными течениями в живописи» (с. 128). На следующий день после открытия выставки критик еще раз взялся за перо. По мнению Эдварда Рихтера, страшно находиться в комнате, стены которой украшены картинами Кандинского, потому что все цветовые мелодии весьма однообразны и не будят воображения. Вспоминая положения статьи Кандинского «О духовном в искусстве», Рихтер вступает в полемику с художником: «Глядя на его „Композицию № 5“, ощущаешь себя на дне глубокого океана, по которому движутся моллюски. Но какая в этом духовность? Скорее наоборот, в таком футуристическом искусстве нет ни настоящего духа, ни чувства подлинного искусства, такое футуристическое искусство, которое представляет Кандинский, губит всякое воображение и духовность в искусстве» («В салоне Стриндберга. Впечатления с открытия выставки» – «Хельсингин Саномат», 15 февраля» (с. 128)). Хейкки Тандефельт называет художников революционерами, которые жаждут самовыражения через живопись: «Для них важны только проблемы техники... Их сны и видения нельзя выразить словами, они безмянны и существуют только для тех, кто понимает язык линий и цвета» (с. 130), Кандинского критик называет футуристом, пишущим ничего не выражающие картины, но не отказывает ему в чувстве цвета. Людвиг Веннервирта обращает внимание на попытки Кандинского изобразить духовное. Он выделяет Кандинского из всех, называя серьезным художником, а его картины «цветными комбинациями самой новой чувственности» (с. 130). Давида Бурлюка и Генриха Кампендонка Веннервирта считает конструктивными и стильными, но не желает подписываться под музыкальностью их картин. «Главное, – по его словам, – выставка дает представление о самых радикальных явлениях в живописи. Может быть, это серьезное искусство, а, может, шарлатанство, над которым стоит посмеяться. Но оно будет иметь значение для будущих

поколений» («Экспрессионистская выставка» «Ууси Суоми» («Uusi Suomi»), 13 февраля (с. 130)). Финские критики были осторожны в оценке нового искусства. Финляндия словно боялась крайних проявлений модернизма. На наш взгляд, в этом проявилась не только боязнь, но и здоровое начало, характерное для аграрной Финляндии 1910-х гг. Авангард считался порождением больших городов, и его крайние формы в виде беспредметных композиций, кубистических приемов живописи были чужды финским критикам. Впечатления теоретиков искусства и художников были различны, не влияли друг на друга. Однако можно сделать вывод, что неблагоприятное отношение критики к выставке группы «Синий всадник» только подогривало интерес художников и финской публики в целом к картинам, экспонировавшимся в галерее.

В 1916 г. С. Стриндберг переезжает в Стокгольм и продает галерею Арвиду Людекену. Новый владелец начинает свою деятельность с устройства выставок русских художников. У галереи сохраняется прежнее название – «Салон Стриндберга», клеймо и, самое главное, желание знакомить финнов с русским искусством.

Арвид Людекен (Arvid Lydecken) (1884–1960) – выходец из семьи коммерсантов, прославился, прежде всего, как автор книг для детей. Ханна-Леена Палопоски (Hanna-Leena Paloposki) называет писателя «первопроходцем в детской литературе Финляндии»⁵¹. Наследие Людекена, публиковавшегося под псевдонимом Arvily, насчитывает более сорока книг, среди которых сборники стихов, романы, книги о художниках. Он основал серию «Библиотека приключенческого рассказа» и детский журнал «Ласточка» (Pääsky). Будучи в дружбе со многими художниками, Людекен собрал прекрасную коллекцию картин. Во времена Арвида Людекена галерея Стриндберга поистине была в центре художественной жизни Финляндии. А сам Людекен занимал высокие посты. Он был секретарем, а затем председателем финляндского союза писателей (1929 по 1931 г.) и секретарем союза художников Финляндии (с 1918 по 1923).

В 1916 г. в салоне были открыты две выставки. Первая выставка в мае – современного русского искусства, а вторая в сентябре – персональная выставка Василия Кандинского. Вы-

ставка русского искусства была организована Художественным бюро Надежды Добычиной. Н. Е. Добычина смогла привлечь к участию в выставке художников разных школ, но большей частью были приглашены авангардисты: Натан Альтман, Лев Бруни, Ксения Богуславская, Алексей Грищенко, Т. Чуковская, Василий Кандинский, Николай Кульбин, Петр Митурич, Иван Пуни, Ольга Розанова, Николай Тырса, Валентина Ходасевич, Марк Шагал, Александра Экстер.

Больше всего работ было выставлено у Марка Шагала – 36 и у Василия Кандинского – 17. С 1915 г. С. Стриндберг и Н. Добычина состояли в переписке. В архиве Юхани Палму находятся два письма, касающиеся непосредственно устройства русской выставки. Первое адресовано С. Стриндбергу:

Петроград 30 декабря 1915 г.

Милостивый государь господин Стриндберг!

До сих пор ожидала Вашего письма относительно русской выставки в Гельсингфорсе. Ввиду того, что теперь уже начало января, а если Вы предполагаете устроить выставку в феврале, то пора высылать экспонаты, имею честь просить – подтвердить свое решение устроить выставку в Гельсингфорсе и сообщить, на какой срок должны быть высланы картины.

С совершеннейшим почтением
Н. Добычина

Ответ с согласием пришел вскоре, но уже от Арвида Людекена. Большая выставка русских художников-авангардистов имела прямое влияние на формирование новой живописной манеры в финском искусстве, особенно в творчестве Тюю Саллинена, Маркуса Коллина, Илмари Аалто. С энтузиазмом отнесся к творчеству Марка Шагала основатель финского абстракционизма Сулхо Сипила (Sulho Sipilä, 1899–1974) и даже начал работать в его манере – делая акцент на свободном движении разнообразных форм, используя яркие краски на светлом общем фоне.

Радикально настроенные русские и финские художники обратились к иконописи и лубку, основываясь на приемах неопримитивизма, кубизма, экспрессионизма, «взорвали» изну-

три изобразительное искусство. Но парадоксально, что классик авангарда Кандинский предложил ранние акварели и работы в стиле югенд, в том числе упоминавшуюся нами гравюру на дереве «Прощание», хотя от него в Финляндии ожидалось совсем иное. Центром всеобщего внимания на сей раз стал Марк Шагал, чьи работы дали повод Хейкки Тандефельту посмотреть на выставку сквозь призму «международного еврейского кубизма», тепло принятого в России, и «итальянского футуризма» (Русская художественная выставка // Дагенс Пресс (Dagens Press), 23 июня 1916 г.)⁵². По мнению Тандефельта, Шагал делает смелые попытки найти свой стиль, и он его найдет. Финская критика стала привыкать к экспериментам нового искусства, прибывшего из Петербурга, обращая внимание на глубокие национальные корни художников и индивидуальность их творческого письма. Эдвард Рихтер в газете «Хельсингин саномат» советует пристальнее взглядеться в картины, но все же с шуткой вспоминает услышанную на открытии среди посетителей фразу: «Слава Богу, что наши молодые художники не дошли до этого»⁵³.

Согласно многим исследованиям, в 1915–1916 гг. Василий Кандинский находился в депрессии. Это был период ожидания перемен как в творчестве, так и в жизни художника. Но приглашение Карла Гуммеса устроить выставку в Стокгольме его обрадовало и взбодрило.

В сентябре 1916 г. в салоне Стриндберга открылась персональная выставка Василия Кандинского. Судя по письмам художника, выставка проходила с конца сентября по середину октября 1916 г. За организацию выставки взялись со стороны России владелица художественного бюро в Санкт-Петербурге Надежда Добычина, со стороны Финляндии – директор салона Стриндберга и уже его владелец Арвид Людекен. Большинство забот о доставке картин художнику пришлось взять на себя. Он же и писал Арвиду Людекену, уточняя список картин, посланных из Стокгольма, и их цены. Переписка эта представляет собой большую ценность в истории русского искусства начала XX в. Оригиналы на французском языке хранятся в архиве галереи Стриндберга. Они были любезно предоставлены нам для публикации Юхани Палму.

Предваряет переписку просьба Габриэле Мюнтер, художницы, ученицы и близкого друга Кандинского.

Стокгольм 5 июля 1916 г.

Месье,

Посылаю Вам список картин В. В. Кандинского. Окажите любезность переслать его Кандинскому, чтобы он смог указать Вам цены в рублях.

Примите, месье, мой привет издалека.

Габриэле Мюнтер.

М[есье] К[андинский] пришлет Вам каталог на русском, но ему нужен этот список, потому что у него не осталось никаких письменных свидетельств из Христиании.

Перед Финляндией картины В. Кандинского выставлялись в Стокгольме в феврале 1916 г. и в мае в Норвегии в Христиании (Осло) совместно с Г. Мюнтер. Из Стокгольма, где выставка прошла с большим успехом, картины отправившись в Осло на совместную с Мюнтер выставку, а оттуда в Хельсинки. Инициатива открытия выставки Кандинского в Хельсинки принадлежит Свену Стриндбергу, но ее организация, естественно, легла на плечи нового директора Арвида Людекена. По мнению Олли Валконена, выставка была организована плохо.

Первое письмо художник отправляет А. Людекену из Одессы:

Одесса 1/14 августа 1916 г.

Дорогой месье,

я получил Ваше любезное письмо, которое мне переслали из Москвы. Я приеду в Москву примерно через 10 дней и постараюсь отправить Вам несколько акварелей. К сожалению, у меня в Москве почти нет картин, совсем нет акварелей и темперы.

Что касается каталога, я прошу Вас посмотреть названия картин на обороте [рам]. Цены я смогу Вам сообщить только из Москвы, что и сделаю по приезде домой.

Примите выражения моих самых теплых чувств. Окажите любезность адресовать мне письма в Москву.

Кандинский

Приехав в Москву, художник узнает о недоразумении с количеством пересланных картин.

Москва 17/30 августа 1916 г.

Дорогой меcье,

Вот перечень картин, который я просил, чтобы Вам переслали из Стокгольма. В нем их всего 13. Вы сообщаете о прибытии 17-ти. Я же не знаю, что это за 4 возможные картины. Вероятно, эти 4 будут маленькие темперы, как Вы и хотели. Окажите любезность дать мне знать, какие картины Вы получили. Я был бы Вам за это очень признателен.

Примите, пожалуйста, выражение моих самых теплых чувств.

Кандинский

Список картин, посланный Кандинским из Москвы и написанный его рукой, несколько отличается от того, что прислала А. Людекену Габриэле Мюнтер из Стокгольма. Кандинский не знает, какие картины приехали в Финляндию, он нервничает, но соглашается на время работы выставки в галерее Стриндберга снизить цены для финских музеев на 25 процентов.

Москва 28 сентября 1916 г.

Меcье,

я получил письмо от меcье Стриндберга, который спрашивает, не хотел бы я снизить цену на одну из моих картин для музея в Гельсингфорсе. Уже давно я отправил Вам список цен с просьбой дать мне знать, соответствует ли этот список картинам, полученным Вами. К сожалению, я не получил от Вас никакого ответа. Меня это очень удивляет, так как меcье Стриндберг сообщил мне, что он распорядился прислать мне список полученных картин. Я согласен снизить цены для музея на 25 %.

В ожидании Вашего ответа, примите, меcье, уверения в совершеннейшем к Вам почтении.

Кандинский

Для уточнения названий картин, выставлявшихся в салоне Стриндберга, приводим списки картин Г. Мюнтер и В. Кандинского (в переводе с французского языка и в транскрипции оригиналов с авторскими особенностями).

СПИСОК ГАБРИЭЛЕ МЮНТЕР

1. Кринолины. 1909
2. Желтая скала. 1909
3. Зима 1. 1909.

4. Купола. 1909.
5. Импровизация 4. 1909.
6. Импровизация 5. 1910
7. Импровизация 7. 1910.
8. Импровизация 11. 1910.
9. Лодки. 1910. [Другое название картины «Озеро». – Е. С.].
10. Импровизация 20. 1911.
11. Импровизация 25. 1911
12. Восток 3. 1911
13. Картина с черным пятном. 1912.
14. Святой Георгий 2. 1912.
15. Композиция 6. 1913.
16. Картина в красно-голубым полукруге. 1913.
17. Эскиз 2 к Картине с белой каймой. 1913.

| | | |
|----|-------------------------------------|------|
| 1 | Les crinolines | 1909 |
| 2 | Rocher jaune | " |
| 3 | L'hiver 1 | " |
| 4 | Coupoles | " |
| 5 | Improvisation 4 | " |
| 6 | „ 5 | 1910 |
| 7 | „ 7 | " |
| 8 | „ 11 | " |
| 9 | Les canots | " |
| 10 | Improvisation 20 | 1911 |
| 11 | „ 25 | " |
| 12 | Orient 3 | " |
| 13 | Tableau `a tache noir | 1912 |
| 14 | St. George 2 | " |
| 15 | Composition 6 | 1913 |
| 16 | Tableau `a demi-cercle bleu-rouge | " |
| 17 | Esquisse 2 au tableau au bord blanc | " |

СПИСОК В. КАНДИНСКОГО

| | № | Название | Год | Цена в рублях |
|---|-----|----------|------|------------------|
| 1 | 187 | Мечта | 1913 | 2000 |

| | | | | |
|----|-----|----------------------------|----------|--------|
| 2 | 189 | Черные линии | 1913 | 2000 |
| 3 | 194 | Круглые формы | 1914 | 1500 |
| 4 | 191 | Красно-голубой сегмент | 1914 | 1500 |
| 5 | 172 | Композиция № 6 | 1913 | 15.000 |
| 6 | 70 | Желтая скала | 1909 | 1500 |
| 7 | 97 | Импровизация 7 | 1910 | 1500 |
| 8 | 106 | Озеро | 1910 | 1500 |
| 9 | 64 | Кринолины | 190[...] | 2000 |
| 10 | 136 | Святой Георгий № 3 | 1911 | 1000 |
| 11 | 153 | Черное пятно | 1912 | 800 |
| 12 | 66 | Купола | 1909 | 800 |
| 13 | 62 | Зима № 1 | 1909 | 1000 |
| 1 | 187 | Révirie | 1913 | 2000 |
| 2 | 189 | Ligner noier | 1913 | 2000 |
| 3 | 194 | Former ronder | 1914 | 1500 |
| 4 | 191 | Segment rougebleu | 1914 | 1500 |
| 5 | 172 | Composition № 6 | 1913 | 15.000 |
| 6 | 70 | Rosher jaune | 1909 | 1500 |
| 7 | 97 | Tempette (Improvisation 7) | 1910 | 1500 |
| 8 | 106 | Lac | 1910 | 1500 |
| 9 | 64 | Crinoliner | 1909 | 2000 |
| 10 | 136 | St Georger № 3 | 1911 | 1000 |
| 11 | 153 | Tache noire | 1912 | 800 |
| 12 | 66 | Coupoler | 1909 | 800 |
| 13 | 62 | Hiver № 1 | 1909 | 1000 |

Есть еще один список на шведском языке, так называемый машинописный каталог выставки с пометками на финском, в котором картины 1, 4, 5, 7, 6, 8, 9, 12, 13 из списка Кандинского отмечены галочками и добавлено еще шесть номеров с названием «Композиция». Шестой и седьмой номера поменяли местами. В машинописном тексте также проставлены карандашом семнадцать номеров (они выделены курсивом). По всей вероятности картины, пронумерованные карандашом, выстав-

лялись в галерее. Не совсем ясно, какие картины подразумевались под номерами с 13 по 17.

С. Сараяс-Корте называет их композициями, но, вероятно, это были импровизации.

| | No | Rubrik | år | Pris i rubel |
|----|--------|---|------|--------------|
| 1 | 187.11 | Dröm. [Мечта] | 1913 | 2,000 |
| 2 | 189.7 | Svarta liner. [Черные линии] | 1913 | 2,000 |
| 3 | 194. | Runda formern. [Круглые формы] | 1914 | 1,500 |
| 4 | 191.10 | Rödblått segment. [Красно-синий сегмент] | 1914 | 1,500 |
| 5 | 172.1 | Komposition no 6. [Композиция 6] | 1913 | 15,000 |
| 7 | 97.9 | Trumpet [Зачеркнуто] (Improvisation 7). [Импровизация 7] | 1910 | 1,500 |
| 6 | 70. 6 | Gul klipra. [Желтая скала] | 1909 | 1,500 |
| 8 | 106. 3 | Sjö [Озеро] | 1910 | 1,500 |
| 9 | 64. 2 | Krinoliner. [Кринолины] | 1909 | 2,500 |
| 10 | 136. | St. Georg no 3. [Св. Георгий 3] | 1911 | 1,000 |
| 11 | 153.8 | Svart [Черное пятно?] | 1912 | 800. |
| 12 | 66. 4 | Kupoler. [Купола] | 1909 | 800 |
| 13 | 62. 5 | Vinter no 1. [Зима 1] | 1909 | 1,000 |
| | 12 | Kompositioni [Композиция] | | |
| | 13 | | | |
| | 14 | | | |
| | 15 | | | |
| | 16 | | | |
| | 17 | | | |

Под названием «Мечта» на выставке экспонировалась картина с современным названием «Арабы 3». Картина репродуцировалась в журнале «Хельсингин Кайку» («Helsingin kaiku», 1916, N 37–38, s. 299). Картина «Купола» известна также под названием «Красная стена» и под названием «Рок». Рядом с названием «Желтая скала» есть карандашная пометка на финском языке – ‘sininen’ (синяя).

На этот раз зрителей было не так много, зато критики стали значительно благосклоннее. Аксель Хаартман писал об удачной попытке художника заставить звучать краски как симфо-

нию. Сигне Тандефельт прозорливо заметила, что современники еще не могут аргументированно оценить его живопись: «Жанр искусства, который представляет Кандинский, до того юн, что законы этого жанра часто ставят в тупик самого автора. <...>. У нас есть все причины быть благодарными русскому художнику за тот интерес, который он проявил к Финляндии и финскому искусству, устраивая у нас экспозиции без всякой для себя выгоды»⁵⁴. Главный вывод, который сделали критики, заключался в том, что выставка Кандинского стала мощным катализатором финского искусства. И действительно, опыт Кандинского был творчески переосмыслен в живописи Рагнара Экелунда и Сулхо Сипиля, родоначальников финского футуризма. А теоретические идеи Кандинского, по мнению Уллы Эверс, отозвались в поэзии Эдит Сёдергран. Но картины с выставки финны не покупали, и даже возникли проблемы с их возвращением.

Тон последнего письма Кандинского к Людекену резко меняется. Художник явно рассержен.

Москва 19 октября 1916 г.

Господа,

Я очень удивлен, что не получил до сих пор ни списка моих картин, ни какого-либо ответа на мое письмо.

Будьте любезны распорядиться переслать мои картины ускоренной почтой в Художественное бюро мадам Н. Е. Добычиной (Заризинская 7) в Петроград с оплатой пересылки. Одновременно я до сих пор ожидаю ответа на мое письмо.

Кандинский

Далее следуют телеграммы. Одна на русском, другая – на французском языке. «Требую немедленно доставки моих картин Добычиной Петроград. Делаю Вас ответственным опозданию выставки=Кандинский», – пишется в первой 21 ноября 1916 г.; «Прошу подтвердить немедленно твоим письмом=Кандинский», – пишется во второй 25 ноября.

Сейчас трудно сказать, в чем была причина молчания пунктуального Арвида Людекена. Но в любом случае художник не потерял интереса к Финляндии. И в 1917 г., женившись на Нине Андреевской, художник отправляется в свадебное путе-

шествие со своей второй женой именно в Финляндию. «Мы отправились из Петербурга на поезде через Валлинкоскииматру⁵⁵ (так в тексте. – Е. С.) в деревню, которая находилась рядом с границей и известным водопадом. Мы провели несколько недель среди великолепных зимних пейзажей. Мы жили как на счастливом острове вдали от остального мира, который для нас не существовал. Это было чудесно», – вспоминала время, проведенное в Финляндии, Нина Андреевская⁵⁶.

В результате этой поездки появляется акварель «Иматра» (1917 г., 23 × 29, ГМИИ им. А. С. Пушкина). Хотя художник пишет знаменитый водопад, изображение водопада – не главное в картине. Картина многоплановая, с разнообразными деталями, каждая из которых важна. На фоне водопада Кандинский изображает двух отдыхающих девушек. В небе два летящих лебедя. У девушки, изображенной слева, внешность и костюм явно европейские. Обнаженные плечи, декольте с элементами галлийской моды, талия стянута широким поясом, крупные, но редкие цветы украшают подол длинного платья. Глаза девушки полужакрыты, волосы распущены, она словно пританцовывает. За ней изображена скала с заостренными выступами и одинокой сосной. Девушка, изображенная справа, сидит в задумчивой позе, положив голову на руку. На голове русский кокошник, волосы убраны. Несомненно русская барышня. Она одета в белую блузу с широкими длинными рукавами и традиционный русский сарафан. А за ней невысокий округлый холм с небольшими лиственными деревьями и цветами.

Девушек никак нельзя назвать деперсонифицированными «носителями» цвета (выражение Марчеллы Листа⁵⁷), художник передал их настроение в интригующей улыбке одной и печальном взгляде другой, усилил различие в облике девушек деталями ландшафта, изображенного на заднем плане. У каждой девушки свой лейтмотив, своя, говоря словами В. Кандинского, «музыкальная характеристика: <...> я, совершенно случайно, слышал в Стокгольме от одного горячего исследователя лопарской жизни, что каждой лопарской семье присущ определенный музыкальный мотив, которым и встречают членов этой семьи, когда они появляются на семейных празднествах»⁵⁸. Художник, судя по костюму и внешности финляндской красавицы, не связывает ее образ с лопарским происхождением. Но ху-

дожнический взгляд на девушек сквозь музыкальную гармонию, выявление музыкального содержания в их образах в этой картине сильно ощутимы. Девушка слева – танцующая, девушка справа – поющая.

За девушками между скалой и холмом словно из волн бурного потока Иматры поднимается высокая гора с замком на вершине. В момент посещения Кандинского Иматры над водопадом уже стоял построенный в 1903 г. по проекту Уско Нюстрема в традициях неоромантизма государственный отель. (В Германии и некоторых других европейских странах неоромантизм больше известен как стиль югенд.) Архитекторы-неоромантики использовали в своих постройках элементы готического стиля, замковой архитектуры: тяжелый фундамент из грубого природного материала, облегченность верхних башенных конструкций, подчеркивающих устремленность ввысь. Эти черты можно увидеть и в замке на горе в картине «Иматра», особенно в левой части замка. Хотя, как справедливо пишет финская исследовательница Каари Фриландер, «если бы на акварели в левом углу не было бы написано слово Иматра, было бы невозможно определить, какой пейзаж изобразил Кандинский»⁵⁹. Ворота в замковой стене, башенка с флажком над куполообразной линией правой части замка явно напоминают Московский Кремль. Любопытно, что и линия горы с левой стороны резко вертикальная, а с правой – округлая.

Замок на горе, по мнению Б. М. Соколова, – устойчивый лейтмотив преабстрактной живописи Василия Кандинского, появившейся в период жизни художника в Мурнау, на горном курорте Германии в конце 1900-х гг, близ которого расположен замок Нойшванштайн. «Символика Нойшванштайна, – пишет исследователь, – включала в себя образ Монсальвата – замка рыцарей Грааля, воздвигнутого на неприступной скале, и, в то же время, Валгаллы, небесного дома германских богов <...>»⁶⁰. В то же время общеизвестно, что город на горе в ряде картин Кандинского – это духовный город, образ которого вдохновлен Москвой. Если в творчестве экспрессионистов с городом зачастую связывается все самое злое и гибельное, то в живописи Кандинского город – это сокровенный град Китеж, с которым, напротив, связывается идея спасения.

Не случайно в картине «Иматра» замок-град поднимается со «дна моря» (в данном случае – реки Вуоксы), и в этот город упирается мост (вполне реальный мост, существующий над водопадом). Б. Соколов, ссылаясь на Питера Верго, обращает внимание на эпизод шествия богов по мосту-радуге в последней сцене «Золота Рейна». Вагнеровская модель художественного мира прослеживается в картине «Иматра»: летящие лебеди, замок на горе, мост к замку.

В картине Кандинского Москва сливается с Иматрой в образе единого града в одном духовном порыве. И к этому граду ведет мост. А мост этот всегда путь друг к другу.

Среди экспрессивных и даже тревожных работ Кандинского «Иматра» выделяется своим проникновенным лиризмом, мягкостью красок – розовой, охристой, бледно-голубой, плавностью линий. В картине чувствуется идиллический и даже сказочный настрой. В реальности водопад Иматра производит совсем другое впечатление. Он грозен, его шум олушает, а время создания картины напоминает о сокрушительных сдвигах истории. Но душа художника противостоит реальности и создает свой мир, наполненный радостью и любовью.

Такое же настроение чувствуется в двух картинах, написанных в 1915–1916 гг., где образы Москвы сочетаются со знаками скандинавского и финского Севера – «Птицы», 1916 (Центр Ж. Помпиду, Париж), «Без названия», 1915 (Коллекция Тиссен-Борнемиса, Мадрид). В «Птицах» град на горе окружен морем и скандинавские гребцы пытаются пройти сквозь волны на деревянном драккаре с носом дракона. Работа, написанная в Стокгольме, «Без названия» 1915 г. изображает сказочные русские персонажи – царевну-лягушку и ее сестриц. Девушки в русских костюмах показаны на фоне скандинавских фьордов и северных лесов, освещенные отблеском волн и лучами, исходящими от радуги.

В картине «Иматра» одна лишь деталь говорит об ощущении потери: лебеди улетают от города-замка по направлению к скале с одинокой сосной, словом – на Запад. В этом полете художник выразил еще им самим не осознанное пророчество. Кандинского ждет всемирная слава, выставки в признанных культурных центрах, но духовный град Москва-Иматра вскоре исчезнет из его живописи и жизни и превратится для художника в «утраченную территорию».

Если у Кандинского в «Иматре» город преображен и возвышен, то у других русских художников, близких к авангарду, Роберта Фалька и Василия Шухаева образ финского города лишен романтической тайны, мистической наполненности. Но город в их картинах, написанных в Финляндии, привлекателен именно своей обыденностью, знаками реального Севера. Радостное мироощущение, переданное Фальком в «Пароходной пристани», роднит эту картину с «Иматрой» Кандинского, а знаки реальной Финляндии, черты одноэтажного тихого города – с картиной, написанной в Финляндии Василием Шухаевым.

Василий Иванович Шухаев (1887–1973), также близкий к авангарду, член «Нового общества художников», один из организаторов «Цеха Святого Луки», с 1912 по 1914 г. работал в Италии, получая пенсию Общества поощрения молодых художников в Риме. В. Шухаев не принадлежал авангарду, но в момент пребывания в Финляндии его мировоззрение совпало с художественными принципами авангардистов.

Приезжая в Финляндию, путешественники непременно обращают внимание на прекрасные финские домики с замечательными крышами. Именно деревянные крыши показывает нам на первом плане Шухаев в картине «Улица. Провинция. (Финляндский пейзаж)», 1921. И действительно, кроме пары фасадов домов, очень маленьких и незаметных, на картине ничего нет, ничего, кроме крыш. Крыши, крыши! Коричневые, песочные, зеленые!

Пустынное охристое небо, чистое, но скучное, темная голая земля и ни единого деревца, цветов, природы, столь любимой финнами. И цветовая гамма, и бесконечные крыши – все говорит о том, что если художник писал этюд в Финляндии, то сердцем и мыслями он был где-нибудь в Италии, с ее излюбленным терракотовым, флорентийским цветом. Этот цвет итальянского строительного камня, итальянской земли, чуждый финской природе с ее серыми гранитами, озерами в оттенках синего, встречается, однако, в окраске финских деревянных домов. Этот цвет и вдохновляет художника на городской финский пейзаж.

Таким образом, Василий Кандинский, изображая град на горе в картине «Иматра», глядит на него снизу вверх, также

снизу вверх движется взгляд зрителя, духовность града усиливается самим его расположением среди облаков. На картине Роберта Фалька городской пейзаж расположен впереди, а Василий Шухаев смотрит на крыши Финляндии сверху. Взгляд сверху, сочетание разнообразно окрашенных плоскостей – традиция, знакомая нам по картинам художников «Бубнового вальса», доставшаяся им по наследству от Поля Сезанна. Движущийся взгляд и художника, и зрителя – неперемutable условие в создании и восприятии живописи авангарда. Взгляд на город сверху, на крыши, обнаруживается и в литературе русского футуризма. В частности, Наталья Башмакова указывает на поворот «оптической оси с горизонтали на вертикаль»⁶¹ в прозе Велимира Хлебникова. В статье «Мы и дома», вписывающейся в урбанистическую тематику футуризма, Хлебников обосновывает взгляд на город сверху. Превосходство крыши над мостовой прежде всего в том, что крыша чище: «Город сверху: сверху сейчас он напоминает скребницу, щетку. Это ли будет в городе крылатых жителей? В самом деле рука времени повернет вверх ось зрения <...> На город смотрят сбоку, будут сверху. Крыша станет главное, ось стоячей. Потоки летунов и лицо улицы над собой город станет ревновать своими крышами, а не стенами. Крыша как таковая нежится в синеве. Она далека от грязных туч пыли. <...> Не на порочных улицах с их грязным желанием иметь человека, как вещь, на своем умывальнике, а на прекрасной и юной крыше будет толпиться люд <...>»⁶².

Ответом на выставку русского искусства, состоявшуюся в галерее Стриндберга, явилась выставка финского искусства, организованная в Петрограде также Художественным бюро Надежды Добычиной. Она открылась в апреле 1917 г. «Настроение во время подготовки выставки было невиданно русофильским», – пишет Аймо Рейтала⁶³. На ней было показано 250 работ почти сорока художников. Среди участников были Юхо Риссанен, Маркус Коллин, Вернер Томе, Микко Ойнонен, Эллен Тэслев, Тюко Саллинен. Ожидалось, что в ней примет участие А. Галлен-Каллела. И ему, и Магнусу Энкелю были присланы приглашения. Но художник не пожелал выставляться среди молодых, склонных к формалистическим поискам живописцев, хотя Горький очень хотел, чтобы Галлен-Каллела принял участие в выставке хотя бы одной картиной:

29 III. 1917 Петроград

Аксель Галлен
Гельсингфорс

Мой дорогой друг!

Выставка финского искусства в Петрограде скоро открывается. Это прекрасная интересная выставка, но ты – самый большой художник. Галлонен и Энкель, вы не представлены на ней ни одной работой. Эта выставка имеет очень большое значение. И я тебя очень прошу послать хотя бы одну картину с помощью моего друга Николая Буренина, который передаст тебе это письмо. И также я прошу тебя рекомендовать его Галлонену и Энкелю!

До свидания, дорогой друг. Я хотел бы тебя вскоре увидеть.

М. Горький⁶⁴

Художник картин не прислал, предоставив место на выставке молодым собратьям по кисти, но приехал в Петроград сам с сыном Йормой и остановился у Горького.

Эта выставка имела большой успех, о ней много писали, был устроен торжественный прием, в почетный комитет входили знаменитые русские художники, из Финляндии приехали также Ээро Ярнефельт, А. В. Финч, Густав Стренгель, Алвар Кавен, скульптор Алпо Сайлло, Магнус Энкель, Вилле Вальгрэн, композитор Роберт Каянус.

На открытии выступил В. Маяковский, предисловие к каталогу выставки написал М. Горький. Возможно, это его самое яркое, самое возвышенное слово о Финляндии, слово-пророчество, слово-завещание, оказавшее огромное влияние на формирование образа Финляндии не только в русском искусстве и литературе, но и в России вообще:

«...я не знаю страны, которая возбуждала бы у меня более нежное чувство любви, более глубокое уважение, чем она, Суоми!

Нигде я не вижу с такой ясностью, не чувствую с такой убедительной силой величие человеческого духа, всепобеждающую мощь разумного труда.

Среди болот, среди озер, на кусках неплодотворной земли, затерянной в камнях, под бесстыдным гнетом русской монархии, цинически убивавшей все стремления к свободному творчеству, – финны, молчаливые, упрямые люди, в течение нескольких десятков лет умели создать все, что необходимо для

культурного государства, все, чем может гордиться человек – науки, искусства, промышленности.

Нигде, – говорю я, – не возникала культура при условиях более тяжких. Казалось бы, что на этой бедной земле нет места прекрасным цветам, что среди серых скал под печальным небом не расцветет душа человека и не победит воля его сопротивления природы, скупой дарами.

Но человек победил. Его творчество, его труд осуществили почти невозможное. Его мощная воля огранила бедную каменную землю и на короне – которой украшена наша планета – Суоми одна из лучших драгоценностей.

Я уверен, что всякий, кто хочет ясно представить себе красоту труда человеческого, – должен внимательно вдуматься в то изумительное напряжение воли к жизни, которое обнаружил народ Суоми»⁶⁵.

Тот факт, что на открытии выставки были русские поэты-футуристы, слышавшие выступление Горького или читавшие его предисловие в каталоге, возможно, сказался на их заинтересованном отношении к Финляндии. В день открытия выставки объединились не только финны и русские, творческая молодежь и живописцы почтенного возраста, объединились представители разных творческих методов, художественных направлений и школ. Однако любовь к Финляндии и ее «гранитам» заслонила интерес русской публики непосредственно к финскому искусству. Выставка была, скорее, поводом для политического праздника через два месяца после Февральской революции в России, чем для подлинного знакомства с финской живописью. Критика и мемуаристы не столько писали о картинах, сколько о приемах, банкетах и... свободе. Финский исследователь Бен Хеллман в статье «Много! Много! Много!»⁶⁶, посвященной выставке, уделил, пожалуй, слишком много внимания выходкам выпившего Владимира Маяковского на банкете, но тем не менее высказал вполне справедливую мысль, что бунт футуристов был вызовом против елейных речей, дифирамбов, взаимных признаний в любви чиновников от искусства. Владимир Бурлюк, присутствовавший на открытии, пожелал ближе познакомиться с финскими левыми художниками, чтобы организовать совместную выставку абстрактной живописи. Но стремительный ход событий этому замыслу не дал реализоваться.

¹ Альфонсов В. Поэзия русского футуризма // Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 59.

² Поспелов Г. Г. Бубновый валет: Примитив и городской фольклор в московской городской живописи 1910-х годов. М., 1990. С. 3.

³ Балашова Т. В. Параллельное движение: футуризм, Futurismo, унаимизм // Эстетические пересечения: Германия, Италия, Франция, Россия (1825–1925). Докл. на конф. ИМЛИ РАН (1–2 нояб. 2005 г.). М., 2005.

⁴ Valkonen O. Maalaustaiteen murros Suomessa, 1908–1914: Uudet suuntaukset maalaustaiteessa taidearvostelussa ja taidekirjoittelussa. Jyväskylä, 1973. S. 93.

⁵ Келдыш В. А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2-х т. Т. 1. М., 2000. С. 43.

⁶ Koskimies R. Suomalainen uusromantiikka // Koskimies R. Suomen kirjallisuus. IV. Helsinki, 1965. S. 308.

⁷ Linnankoski J. Vähä Katkismus // Kootut teokset. III. Helsinki, 1952. S. 657.

⁸ Карху Э. Г. Очерки финской литературы начала XX века. Л., 1972. С. 47.

⁹ Кандинский В. В. Ступени: текст художника // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. В 2-х т. Т. 1. М., 2001. С. 285.

¹⁰ А. Блок и А. Белый. Переписка // Литературное наследство. М., 1940. С. 13.

¹¹ Кандинский В. В. Ступени: текст художника. С. 278.

¹² Кандинский В. В. Живопись как чистое искусство // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. В 2-х т. Т. 1. М., 2001. С. 265.

¹³ Даниэль С. От вдохновения к рефлексии: Кандинский – теоретик искусства // Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2005. С. 9.

¹⁴ Бараев В. В. Карма художника // Многогранный мир Кандинского. М., 1998. С. 163.

¹⁵ Valkonen M. Kandinsky, Kalevala ja shamaanit // Kandinsky: Taidekeskus Retretti 4.6.–30.8.1998 / Retretty Oy. Helsinki: Art Print Oy, 1998. S. 64.

¹⁶ Черепанова О. А. Мифологическая лексика русского Севера. Л., 1983. С. 85.

¹⁷ Рерих Н. К. По пути из варяг в греки // Рерих Н. К. Собр. соч. Кн. 1. М., 1914. С. 57.

¹⁸ Цит. по: Kannas K. Karelianisti-taiteilijan kulta aika // Taide. 1979. N 2. S. 7.

¹⁹ Leino E. Suomalaisen kirjallisuuden historia // Kootut teokset. XIV. Helsinki, 1929. S. 396.

²⁰ Sarajas A. Viimeiset romantikot: Kirjallisuuden aatteiden vaihtelua 1880-luvun jälkeen. Porvoo; Helsinki, 1962.

²¹ Kannas K. Op. cit. S. 9.

²² Цит по: Рахимова Э. Г. От «калевальских» изустных рун к неоромантической поэтике Эйно Лейно. М., 2001. С. 24.

²³ Weiss P. Kandinsky and Old Russia // The Artist as Etnographer and Shaman. Yale, 1995. P. 13.

²⁴ Кандинский В. В. [Вологодская записная книжка, 1889] // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. В 2-х т. 2-е изд. Т. 2. М., 2008. С. 385.

²⁵ Автономова Н. Б. Об этнографических исследованиях Василия Кандинского: Вологодская экспедиция 1889 г. // Волдемар Матвей и «Союз молодежи». М., 2005. С. 186–207; <http://www/komi.com/pole/publ/history/13/asp>; Weiss P. Kandinsky and Old Russia; Сальников С. К истории одного путешествия (о поездке Кандинского по Коми краю) // Арт. 2000. № 1. С. 100–107.

²⁶ Кандинский В. В. [Вологодская записная книжка, 1889]. С. 375.

²⁷ Шёгрэн А. М. Путешествие доктора Шёгрена для исследования обитающих в России народов финского племени // Пашков А. М. Карелия и Соловки глазами литераторов пушкинской эпохи. В 2-х т. Т. 2. Петрозаводск, 2001. С. 56.

²⁸ Базанов В. Г. Карельские поэмы Федора Глинки. Петрозаводск, 1945. С. 107; Карху Э. Г. Финляндская литература и Россия, 1800–1850. Таллин, 1962. С. 100.

²⁹ Рочев Ю. Г. Введение // Коми легенды и предания. Сыктывкар, 1984. С. 6.

³⁰ Кандинский В. В. Из материалов по этнографии сысольских и вычегодских зырян: Национальные божества (по современным верованиям) // Этнографическое обозрение. 1889. № 3. С. 105.

³¹ Криничная Н. А. Предания русского Севера. СПб., 1991. С. 239.

³² Кандинский В. В. Ступени: текст художника // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. В 2-х т. Т. 1. М., 2001. С. 279. Далее при ссылках на это издание в тексте в скобках указываются страницы.

³³ Valkonen O. Wassily Kandinskyn varhaiset kosketukset Suomeen // Kandinsky. Retretti. Helsinki, 1998. S. 41.

³⁴ Weiss P. Kandinsky in Munich: The formativ jugendstil years. Princeton; New Jersey, 1979. P. 66.

³⁵ Ibid. S. 67.

³⁶ Кандинский В. В. Звуки // Сарабьянов Д. В., Автономова Н. Б. Василий Кандинский: путь художника: художник и время. М., 1994. С. 168.

³⁷ Стеблин-Каменский М. И. Скальдическая поэзия // Поэзия скальдов. Л., 1979. С. 101.

³⁸ Леннрот Э. Калевала / Перевод Э. Киуру, А. Мишина. Петрозаводск, 2001. С. 209.

³⁹ Логинов К. К. Лодки // Энциклопедия Карелии. В 3-х т. Т. 2. Петрозаводск, 2009. С. 173.

⁴⁰ Анучин Д. Н. Сани, ладья и кони как принадлежности похоронного обряда: археолого-этнографический этюд. М., 1890.

⁴¹ Леннрот Э. Калевала. С. 368.

⁴² Barnett V. E. Kandinsky and Sweden. Malmö, 1990. P. 64.

⁴³ Sinisalo S. Muoto // Pinta ja syvyys: Varhainen modernismi, 1890–1920 / Ateneumin taidemuseo 8.3–30.9.2001. Ateneum. 2001. S. 234.

⁴⁴ Sarajas-Korte S. Kandinsky ja Suomi // Ateneumin Taidemuseo museojulkaisu. 1970. N 15. S. 4.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Mellias M. Sven Strindberg // Salon Strindberg: Helsinginläisen taidegallerian vaiheita / Toim. Erkki Anttonen. Helsinki, 2004. S. 20.

⁴⁷ Vihanta U. Der Blaue Reiter – ryhmän näyttely, 14.2.–9.3.1914 // Salon Strindberg... S. 26.

⁴⁸ Синисало С. О финнах, русских и авангарде // Творчество [Международный художественный фонд]. 1995. Вып. 1/2. (Зима–весна). С. 2.

⁴⁹ Vihanta U. Op. cit. S. 26.

⁵⁰ Valkonen O. Maalaustaiteen murros Suomessa, 1908–1914... S. 132. Далее при ссылках на это издание в скобках указываются страницы.

⁵¹ Paloposki H.-L. Arvid Lydecken // Salon Strindberg... S. 86.

⁵² Valkonen O. Wassily Kandinskyn varhaiset kosketukset Suomeen. S. 60.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid. S. 62.

⁵⁵ Нина Андреевская соединяет два слова в одно. Валлинкоски – один из самых красивых порогов водопада Иматра. В данное время (после строительства ГЭС на Вуоксе) этот порог находится под водой.

⁵⁶ Valkonen O. Wassily Kandinskyn varhaiset kosketukset Suomen. S. 38.

⁵⁷ Листа М. В. Кандинский и А. Шёнберг или идея Gesamtkunstwerk между Россией и Германией // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. М., 2000. С. 79.

⁵⁸ Кандинский В. О сценической композиции // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. В 2-х т. Т. 1. М., 2001. С. 249.

⁵⁹ Frilander K. Venäläisten taiteilijoiden matkat Imatralle, 1809–1917: Pro gradu, taidehistoria... Jyväskylän yliopisto, 2001. S. 55.

⁶⁰ Соколов Б. М. Синий всадник у подножия Монсавальта: Вагнеровская тема у Кандинского в 1890–1910-х годах // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. С. 11.

⁶¹ Башмакова Н. Слово и образ: О творческом мышлении Велимира Хлебникова. Хельсинки, 1987. С. 216.

⁶² Хлебников В. Мы и дома: Мы и улицетворцы // Хлебников В. Творения / Под ред. М. Я. Полякова; сост. и коммент. В. П. Григорьева, А. Е. Парниса. М., 1987. С. 595.

⁶³ Рейтала А. Дружба под сенью политики // Творчество. С. 11.

⁶⁴ Письмо М. Горького приводится по рукописи, хранящейся в Финляндии в Архиве музея А. Галлен-Каллела, с разрешения директора Кирсти Карвонен-Каннас.

⁶⁵ Горький А. М. [Финляндия]: каталог выставки финского искусства. Петроград, 1917. С. 2–3.

⁶⁶ Hellman B. «Mnogo! Mnogo! Mnogo!»: Suomalainen taidenäyttely Petrogradissa 1917 // Idäntutkimus. 2002. N 4. S. 27–39. (Venäjän ja Itä-Euroopan tutkimuksen seura.)

Глава III

«КАЛЕВАЛА» В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ ФИЛОНОВСКОЙ ШКОЛЫ

Знаменитый памятник эпической поэзии «Калевала», созданный на основе рун карельского и финского народов, стал подлинным «посредником» в русско-финских культурных контактах в 1930-е гг., когда встречи писателей соседних стран, совместные выставки, переводы произведений на языки друг друга практически прекратились. Русско-финские литературные и художественные связи в это время приобрели особые формы, осуществлялись через эмиграцию, носили явно идеологический характер как в Советской России, так и в Финляндии. И только для «Калевалы» не существовало границ.

Руны, послужившие ее основой, были собраны финном Элиасом Леннротом большей частью на территории русской Карелии, записаны от Онтрея Малинена, Архиппы Перттунена, Вассилы Киелевяйнена. И если ряд исследователей¹ рекомендуют ставить имя Леннрота на обложке, то, на наш взгляд, рядом должны стоять и имена рунопевцев. Говоря современным языком, авторские права должны быть соблюдены. «Калевала» – это синтез, в ней неразрывно связаны подлинная народная поэзия и литературный талант Элиаса Леннрота. Сведенные в единое произведение, преобразованные из разрозненных эпических песен в целостную «Калевалу», «старинные руны Карелии о древних временах финского народа», как называл их сам Леннрот, увидели свет в Финляндии в 1835 г. Вскоре, в 1849-м, последовало издание полной, расширенной редакции. С этих пор «Калевала» стала влиять на формирование финского национального самосознания, она сыграла одну

из главных ролей в становлении государственности Финляндии и даже была объектом большой политики. Общее национальное наследие карелов и финнов в конце XIX в. воспринималось как древний памятник финской литературы западнофинского происхождения. Идеи фольклориста Юлиуса Крона, автора географо-исторического метода, и особенно его сына более категоричного Каарле Крона долгое время не оспаривались в финской фольклористике. В фундаментальном исследовании «Kalevalan runojen historia» («История рун „Калевалы“»), открывшем новый этап в изучении фольклора и особенно в его систематике, Каарле Крон выражал порой односторонние суждения, не терпящие иных точек зрения. Он был увлечен своей миграционной теорией движения фольклорных сюжетов с запада на восток и даже предлагал схемы и карты. Но, как пишет Э. Г. Карху, предлагаемые Кроном схемы и выводы были «жесткими и в то же время отвлеченными без достаточного исторического наполнения»². На вопросы, поставленные в названиях глав: «Где возникли калевальские руны?», «Когда возникли калевальские руны?» – Крон отвечал достаточно конкретно: в Западной Финляндии в эпоху католицизма, а «карельские рунопевцы только сохранили калевальские сюжеты»³. И если Беломорская Карелия была у Крона хранительницей западнофинского наследия, то, напротив, острову Готланд он «оказывал» честь быть целью походов калевальских викингов. Такой, «западнофинской», «Калевала» вернулась в Россию.

Полный перевод «Калевалы», выполненный Леонидом Бельским, доцентом Московского университета, по предложению и под руководством академика Федора Ивановича Буслаева очаровал русских читателей, поистине стал фактом русской литературы. «Калевала» в переводе Бельского издавалась перед революцией два раза – в 1888 и 1915 гг.

В канун столетия со времени первой публикации «Калевалы» в Финляндии издательство «Academia» решило выпустить первое издание «Калевалы» в СССР. Оформление эпоса было предложено Павлу Николаевичу Филонову. «Я отказался, – вспоминал художник, – но мы договорились, что эту работу сделают Мастера аналитического искусства – мои ученики под моей редакцией»⁴. Филонов поступил так «ради утверждения истинности своего метода в искусстве», считает ученица Филонова, ил-

люстратор «Калевалы» Татьяна Николаевна Лебова: «Все, к чему прикасался этот могучий мастер современного изоискусства, носило характер жертвенной убежденности в единственной правильности его художественного, аскетического пути <...>, он пытался показать, что его учение необходимо не только ему как личности, но и всем, кто хочет и может у него учиться»⁵.

Инициатором издания выступил полпред СССР в Финляндии Иван Михайлович Майский (с 1932 г. советский посол в Великобритании), прекрасно понимавший, какое значение имеет «Калевала» в современной истории. Майский написал предисловие для будущей книги и сам контролировал отбор иллюстраций. В первом же абзаце предисловия он подчеркнул, что «„Калевала“, вне всякого сомнения, является величайшим произведением финской литературы»⁶. Майского, по его признанию, консультировали профессора Гельсингфорского университета Иосиф Миккола и Вильо Мансикка, и в предисловии чувствуется знание советским дипломатом взглядов на «Калевалу» современных ему финских фольклористов. К тому же Иван Михайлович сам был историком, талантливым публицистом и увидел в «Калевале» «как в геологическом разрезе земной коры <...> исторические напластования различных эпох»⁷. Для Майского было важно с «культурно-политической точки зрения», что «по „Калевале“ в Советской стране могут судить о финском народе, ведь в „Калевале“ нашли свое чрезвычайно яркое отражение как угрюмая природа финского севера с ее серо-свинцовым морем, гранитными скалами, дикими лесами и тихими озерами, так и различные события – социального и политического порядка – на протяжении тысячелетнего развития финского племени <...> „Калевала“ в необыкновенно ярких формах воплотила то, что можно назвать финским национальным характером. Поэтому не зная „Калевалы“, трудно понять Финляндию – ее природу и ее людей. Но вместе с тем трудно до конца понять „Калевалу“, не зная Финляндии – ее природы, ее людей. <...> знакомство с „Калевалой“ дает хорошее представление о характере и психологии народа, <...> которого география и история сделали нашим ближайшим соседом»⁸. Советский дипломат словно бы заботился о формировании образа Финляндии в Советском Союзе и всячески подчеркивал свою интернациональную позицию. К сожалению, о

предисловии И. М. Майского будущие исследователи «Калевалы» вспоминали не часто, а ведь в лице советского дипломата могли бы найти своего единомышленника и сторонники авторской «Калевалы», и те, кто относился к Э. Леннроту больше как к составителю, чем автору.

Предметом специального анализа вступительное слово Дмитрия Владимировича Бубриха «Из истории Калевалы», состоящее из четырех разделов, стало лишь в 1950-е гг. в исследовании В. Я. Евсеева⁹, затем в статьях Э. Г. Карху¹⁰, Н. А. Прушинской¹¹. Д. В. Бубрих (1890–1949), член-корреспондент АН СССР, основатель советского финно-угроведения, будущий директор Института языка, литературы и истории Карельского филиала АН СССР, в год работы над «Калевалой» был профессором Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена. Перу ученого-лингвиста, знавшего финский язык, принадлежала статья о «Калевале» в «Литературной энциклопедии» 1931 г., возможно, поэтому Дмитрию Владимировичу было предложено написать вступительное слово к первой советской «Калевале», отредактировать перевод Л. П. Бельского и дать эстетические установки будущим иллюстраторам. Редактура Бубриха касалась прежде всего собственных имен. В примечаниях, составленных ученым, собственные имена были исчерпывающе прокомментированы, а в предисловии прослежена этимология имен главных героев. Что же касается непосредственно истории происхождения рун, то в этом вопросе Бубрих полностью разделял взгляды Каарле Крона, приводя «фактически обоснованные» основные выводы ученого, возглавлявшего «финскую школу» фольклористики:

«1. При изучении рун „Калевалы“ обнаружилось, что исторические корни этих рун идут вовсе не по линиям связей финнов с другими так называемыми финно-угорскими народностями, а по линии связей финнов с другими народностями ближайшего окружения Балтийского моря, особенно с германцами, как эти связи сложились после начала нашей эры. Тем самым оказался нанесен тягчайший удар тем построениям, которые ищут корней каких угодно культурных явлений в „пранародностях“ с их „пракультурами“ и „праязыками“.

2. При изучении рун „Калевалы“ оказалась достигнутой полная ясность в вопросе об отношениях между историей финской

культуры и историей карельской культуры после начала нашей эры. Такое громадной важности культурное явление, как руны „Калевалы“, оказалось явлением, отнюдь не связующим финнов и карел культурно, ибо совершенно ясно не финно-карельское его происхождение, а финское. То обстоятельство, что руны „Калевалы“ оказались известны не только финнам, но и приграничным карелам и у последних сохранились особенно хорошо, не должно толковаться неверно. Проникновение рун „Калевалы“ к приграничным карелам – явление весьма позднее и притом затрагивающее не больше, чем именно приграничных карел, составляющих 6–7 % карельского населения. Остальные 93–94 % карел рун „Калевалы“ не знают и никогда не знали¹².

В советской науке изучение «Калевалы» только начиналось. Статьи Г. Х. Богданова в «Карельском сборнике», Лаури Летонмяки в его «Истории Карелии» (*Karjalan historia*), Б. Г. Островского в журнале «Карело-Мурманский край» – пожалуй, это все, что было написано о «Калевале» в 1920-х гг. И тот факт, что Бубрих знал многотомные исследования Юлиуса и Каарле Кронов, Эмиля Сетяля, Т. Карстена говорит о блестящей эрудиции ученого. Естественно, он во многом шел по их следам, выражая общепринятые в те годы взгляды на «Калевалу», принимая миграционную теорию К. Крона и вслед за ним усиливая значение героев-богатырей и воинских сюжетов: «Образы героев „Калевалы“ – это образы викингов, неутомонных воителей, бороздящих моря, озера и реки в поисках военной добычи <...> до нас доносится шум смелых грабительских поездок квефов (финской военной организации XI в. – Е. С.) и им подобных к острову Готланду. <...> Поездки эти воспевались при дворах конунгов самими конунгами или специалистами-скальдами»¹³. К этим работам, пишет Э. Г. Карху, «теперь следует подходить исторически»¹⁴.

Не вдаваясь в историю возникновения рун¹⁵, а она сейчас насчитывает сотни исследований, отметим вкратце, что современными эпосоведами доказано – в «Калевале» как полистадиальном памятнике важен прежде всего древнейший архаический пласт, а представления школы К. Крона сейчас считаются устаревшими. Анализируя статью Д. В. Бубриха, Н. А. Прушинская отмечает, что Д. В. Бубрих во многом иначе ставил акценты. Для него именно



Школа Филонова
[Т. Н. Глебова]. Правос-
сторонний титульный
лист // Калевала. М.; Л.:
Academia, 1933

тем и интересен эпос, что он народный, крестьянский¹⁶. По словам одного из крупнейших мифологов Е. М. Мелетинского, «в „Калевале“, как и в других архаических эпосах, доминирует не воинская героика и богатырская самонадеянность, <...>, а мудрость, магическая сила, творческий порыв в космогонии и мирном труде, своего рода „прометеевский пафос“, чуж-

дый классическим формам героического эпоса...»¹⁷.

Итак, филоновцам было предложено оформить «Калевалу» как памятник в западнофинской интерпретации. И «Калевала» стала для них своеобразным окном в Европу. Они четко осознавали, что имеют дело с памятником словесности Северо-Запада. В письме в производственный сектор издательства «Academia» в Москву Филонов это подчеркивал: «Мы обращаем Ваше внимание на то, что неправильно подобранные цвета и силовые отношения цветов превращают переплет в какую-то вычурную азиатчину, как дамасская сталь, а в „Калевале“ мы имеем дело с Северо-Западом Европы в сложнейших национальных взаимовлияниях, на что и рассчитан наш рисунок переплета» (с. 216–217). Теоретически филоновцы начали работать над «Калевалой» как над финским памятником, восходящим к временам финского католического средневековья. Но подлинное искусство оказалось выше теоретических установок. Вживаясь в калевальские образы – а большой

художник-иллюстратор всегда является не только интерпретатором, но и соавтором материала, над которым работает, они почувствовали древнейшую архаику, первобытный синкретизм мышления, «хтоническую» наднациональную символику Севера. Софья Людвиговна Закликовская, автор иллюстрации к циклу рун о Куллерво, вспоминала: «Редакция назвала мою работу „Куллерво“ – „Батрак“... Это совсем не так. Мы изображали не отдельные эпизоды, а полузабытую подоснову. Вы видите, что пространство просвечивается сквозь пространство, а время переливается сквозь время. Мы назвали это – концентрированное время и пространство»¹⁸.

Своими графическими работами филоновцы на десятилетия предвосхитили открытия фольклористов. То, что было не выявлено наукой 1920–1930-х гг., выявили художники. «Калевала» заворожала их воображение своей архаичностью явно докатолического происхождения, времен прибалтийско-финской общности. Кстати, именно за выявление в «Калевале» эстетики древнейшего архаического пласта, что являлось несомненным достоинством филоновцев, критика 1930-х гг. подвергла иллюстрации осуждению: «Преобладающий уклон – в сторону архаизации. Эта архаизация, чаще всего достигаемая приемами, идущими по линии наименьшего сопротивления, – подражанием иконописи, лубку. <...> Крайне неудачно изображение древних героев в карикатурном виде с подчеркнутыми типическими чертами»¹⁹.

В процессе работы над «Калевалой» менялись не только представления художников, но и сам коллектив Мастеров аналитического искусства. Филоновцы окончательно расстались с Юлией Капитановой (по мужу Араповой). Сложный характер способной художницы был поводом для раскола коллектива МАИ в 1930 г. и нового конфликта, которого, однако, в работе над «Калевалой» удалось избежать. Рисунки Юлии Капитановой не вошли в «Калевалу», но сохранились в архиве ГТГ. Образ Куллерво, созданный художницей, перекликается не столько с иллюстрациями филоновцев, сколько с картиной Аксели Галлен-Каллела «Проклятие Куллерво». На это обратила внимание сотрудница Третьяковской галереи И. Пронина²⁰, объясняя творческое расхождение Юлии Капитановой с Филоновым не только независимым характером художницы, но и ее симво-

листскими установками. Иллюстрации Капитановой резко отличались от иллюстраций других филоновцев и в общем нарушали стилистическое единство оформления. Произошел разрыв и с не менее «сложным» Константином Вахрамеевым, хотя его добротный рисунок к «Калевале» Филонов принял. Менялось распределение тем и сами темы. «Вахрамеев и Миша вечером пришли сказать о ходе переговоров в издательстве „Академия“, – писал Филонов, – товарищи будут делать 11 иллюстраций и 52 заставки, срок работы 1 месяц. Говорил с ними т. Бабкин, он прислал мне на просмотр кое-какие иллюстрации к „Калевале“ и рисунки финских тканей <...> на наш запрос, на какие именно темы делать иллюстрации, ответил, что выбор тем предоставляется нам» (с. 122, 3–5 декабря 1931 г.). Первоначально работу, судя по дневниковой записи Филонова, распределили таким образом:

Татьяна Глебова и Алиса Порет – 2 иллюстрации, форзац, 2 и 3 заставки. 20–25-я и 10–15-я руны.

Елена Борцова и Константин Вахрамеев – 2 иллюстрации, форзац, 2 заставки.

Михаил Цыбасов – 1 иллюстрация, фронтиспис, 3 заставки.

Юлия Капитанова – 1 иллюстрация, 3 заставки.

Павел Зальцман – 1 иллюстрация, 2 заставки.

Софья Закликовская – 1 иллюстрация, 1 заставка.

Любовь Тагина – 3 заставки.

Людмила Соболева – 1 иллюстрация, 1 заставка.

Нина Иванова – 1 иллюстрация, 3 заставки.

Михаил Макаров – обложка.

Ян Лукстынь – 3 заставки.

Владимир Мешков – 2 заставки.

В действительности от первоначального плана мало что осталось. «Калевалу» оформляло тринадцать художников, П. Н. Филонов, строго контролировавший каждую иллюстрацию, добился стилистического единства книги. Художники соблюдали и принцип анонимности творчества. В некоторых случаях рука художника узнаваема, в некоторых – нет. И если бы не свидетельства А. Порет, Т. Глебовой, С. Закликовской, М. Цыбасова, было бы трудно определить, кому принадлежит какая иллюстрация. По словам Филонова, « всю работу вывозили на

своих плечах Порет, Миша [Цыбасов], Глебова» (с. 125). Их рисунки, показанные в издательстве, решили судьбу «Калевалы», произведя «в высшей степени положительное впечатление. Бабкин сказал Порет и Мише: „Недаром я три недели разыскивал Филонова, теперь мы вас не отпустим“» (с. 125). В результате иллюстрации, опубликованные в «Калевале», распределились иначе²¹:

Татьяна Глебова – левосторонний титул, шмуцтитул после предисловия, 5 полустраничных заставок к рунам 1, 11, 15, 21, 24, страничная иллюстрация «Смерть Лемминкяйнена» к руне 14 (форзац вместе с А. Порет не опубликован).

Алиса Порет – 13 полустраничных заставок к рунам 2, 3, 4, 14, 19, 22, 30, 32, 36, 37, 38, 39, 40. Страничная иллюстрация «Мечь Еукахайнена» к руне 6.

Елена Борцова – 8 полустраничных заставок к рунам 7, 16, 20, 23, 26, 28, 33, 45.

Константин Вахрамеев – 2 полустраничные заставки к рунам 10, 17. Страничная иллюстрация «Вяйнямейнен в царстве Випунена» к руне 17.

Михаил Цыбасов – 7 полустраничных заставок к рунам 3, 6, 34, 41, 42, 43, 44, цветной фронтиспис, концовки к рунам 7, 10, 31, 43. Страничные иллюстрации «Встреча Вяйнямейнена и Еукахайнена» к руне 3 и «Куллерво идет на Унтамо» к руне 36.

Павел Зальцман – полустраничная заставка к руне 29, страничная иллюстрация «Лемминкяйнен на чужбине» к руне 29.

Софья Закликовская – полустраничная заставка к руне 25, страничная иллюстрация «Куллерво-батрак» к руне 32.

Любовь Тагрина – 3 полустраничные заставки к рунам 47, 48, 49. Страничная иллюстрация «Девять гонцов Похьелы» к руне 45.

Людмила Соболева – 2 полустраничные заставки к рунам 9, 50.

Нина Иванова – полустраничная заставка к руне 8, страничная иллюстрация «У хозяйки Похьелы» к руне 42.

Михаил Макаров – 2 полустраничные заставки к рунам 27, 31, обложка.

Владимир Мешков – 5 полустраничных заставок к рунам 5, 12, 13, 18, 35.

Ефраим Лесов – 1 полустраничная заставка к руне 46.

«Калевала» стала вершиной графического искусства филоновской школы. С одной стороны, это была заказная работа, но с другой – «Калевала», войдя в сознание филоновцев, сформировала их взгляд на мир, их графическое перо, определила на долгие годы тематику и манеру их творчества. Эпический памятник словесности, созданный многими рунопевцами, был проиллюстрирован коллективом художников. И в результате родилась новая эстетика, образец нового графического искусства. Мастера аналитического искусства, одержимые единой идеей «Калевалы» и вынужденные подчиняться жесткому канону (в данном случае роль канона выполнили художнические указы и заветы П. Н. Филонова), были похожи на мастеров единой иконописной школы, создавшей коллективное, но не похожее ни на что иное художественное письмо. Исследователи трактуют школу Филонова и как мастерскую «ренессансного типа», где «„мастер“ не ставит себя в авторитарно-иерархическое положение по отношению к ученику, но является человеком, владеющим инструментом и секретом ремесла. <...> Мастера и ученика связывает не столько профессиональное обучение, сколько полное единство духовных и моральных принципов, принятие общих обетов почти религиозного братства, принятие особой веры, самодисциплины и самоограничений»²².

Художники показали свое ощущение натурфилософии эпохи и в то же время добивались максимальной «деланности» иллюстраций. «Мы были объединены одной целью, – вспоминал Михаил Цыбасов, – исследуя живописью жизнь, передать наиболее законченные ее формы, придать живописи атомистическую деланность и поставить на службу народу, и это создавало свой стиль, что помогало нам в оформлении книги»²³. Ощущение архаичного мира подчеркивается формами «неопримитивного» рисунка. В «Калевале» эпохи древние меняются местами с эпохами историческими, чередуется небесное и земное, смешное и трагическое. Говоря словами Эйно Карху, видного знатока фольклора Финляндии, происходит встреча «язычества с Новым временем»²⁴. Переплетаются разные фольклорные жанры и сюжеты. Чувствуется и статичность времени – все происходит одновременно, координаты времени размыты, а то и вовсе потеряны, и временная направленность – Вяйнямейнен уходит, уступая место новым героям.

Метод аналитического искусства в книжной графике дал превосходные результаты. Филоновцы, произвольно выбирая темы, строго придерживались основных его постулатов. «В иллюстрациях к „Калевале“ он (Филонов. – Е. С.) допускал прямое, традиционное следование тексту и полное отхождение от него по воле иллюстратора, – вспоминала Татьяна Лябова. – Я не могу сказать, что эти отхождения, с моей точки зрения, были удачны. Но Павел Николаевич был шире и терпимей в отношении к ученикам, требуя от них строжайшего выполнения работы по его системе, но не насилуя их замыслов»²⁵. Художница выделяет несколько правил, которыми руководствовались филоновцы: «Напряжение консистенции картины до состояния биологической сцепленности частиц в природе», «работа точкой как единицей действия (напряжение может быть достигнуто и крупной единицей)», «работа выводом, то есть осознание всей концепции вещи и донапряжение ее через усовершенствование какого-либо куска картины», «свободное обращение со временем и пространством»²⁶. Декоративности, условности неоромантика Аксели Галлен-Каллела, знаменитого финского иллюстратора «Калеваль», его калевальскому циклу картин филоновцы противопоставляют острую форму, огрубление, кривой рисунок, аналитическую напряженность в каждом рисунке. По словам Филонова, «рисунок формы и рисунок формой – это сделанная форма, доведенная до последней степени напряжения»²⁷. И он требовал этого напряжения формы, «напряжения изобретательной силы» в работах учеников. В «Идеологии Аналитического Искусства...» Филонов писал, что основа его искусства – «это изучение человека», что он старается подметить «признаки его интеллектуальной и биологической эволюции и понять решающие факторы, законы и взаимоотношения этой эволюции...»²⁸. Одним из подходов филоновцев к иллюстрированию «Калеваль» был именно подход к изображению человека в процессе его эволюции. Поэтому «Калевала», содержащая в себе сюжеты разных стадий развития человечества, отвечала аналитическим установкам художников, сумевших передать эволюцию калевальских героев от архаических охотников до средневековых богатырей. Возникла удивительная адекватность поэмы и иллюстраций, на что не раз обращали внимание искусствоведы, правда, с акцентом на общую алогичность в «Калевале» и аналитическом методе (Е. Ф. Ковтун, Л. Н. Вострецова) и на общие фило-

софские идеи «Калевалы» и мастеров аналитического искусства (В. Г. Бондаренко): «„Калевала“ как поэтический метод, как способ образного мышления оказалась родственна методу аналитического искусства с его алогизмом, сдвигом пространственно-временных связей, взаимопроникновением предметов, нарушающих привычные отношения» – Е. Ф. Ковтун²⁹; «сложному алогичному миру мифа как нельзя лучше соответствовал метод аналитического искусства, пытающегося передать не столько последовательность событий, сколько их внутренние, порой парадоксальные взаимосвязи» – Л. Н. Вострецова³⁰; «в „Калевале“ сделана попытка дать общую картину природы, истолковать все ее явления. Эти философские идеи эпоса были близки мастерам аналитического искусства» – В. Г. Бондаренко³¹.

Человек изображается филоновцами в неразрывном единстве с окружающим его миром природы, причем это изображение, по выражению Е. Ковтуна, «как бы выращивается» от изображения, атомов, элементарных частиц до сложных пластических структур. Наиболее четко это прослеживается в страничной иллюстрации Софьи Людвиговны Закликовской (1906–1978) к циклу рун о Куллерво, помещенной между страницами 192 и 193 – конец руны 31 («Рождение и воспитание Куллерво») и начало руны 32 («Куллерво служит пастухом»). Возможно, художница сама не ожидала, какого результата она сможет достичь, «просвечивая время сквозь время». Софья Людвиговна пыталась изобразить общую тему борьбы, мести, создавая образ древнего северянина и вписывая его в суровый быт и природу. (В библиографическом указателе «„Калевала“ – памятник мировой культуры» (Петрозаводск, 1993) помещена эта иллюстрация, но, к сожалению, в качестве автора ошибочно указан П. Н. Филонов³².) В рисунке абсолютно отсутствует традиционное понимание композиции, перспективы, пространства, одних только линий горизонта можно насчитать более пяти.

Небо проходит сквозь землю и даже через человека. Земля и вода едины, едины и времена года: зима (лесоруб в валенках на заднем плане, рубит сосновый ствол) и лето – босой Куллерво стоит среди бурных вод порожистой северной реки, возле его ног рыбы, тут же разворачивается сюжет из истории вражды двух братьев Унтамо и Калерво:



Школа Филонова
[С. Л. Закликовская].
Страничная иллюстрация на
вкладном листе «Куллерво-
батрак», руна 31-я «Рождение
и воспитание Куллерво»
// Калевала. М.; Л.: Academia,
1933

Ставит сети Унтамойнен
Там, где тони у Калерво.
Калервойнен видит сети,
В свой мешок берет всю рыбу,
Но зломыслящий Унтамо
Обозлился, рассердился...

Здесь и далее цит. по: Калева-
ла / Перевод Л. П. Бельского.
М.; Л.: Academia, 1933

Враждующие братья
изображены в меньшем

масштабе, словно доказывая, что поводом для больших ссор
бывает какая-либо мелочь:

В бой свои пускает пальцы
И в борьбу пускает руки
За остатки этой рыбы,
За окунью эту мелочь.

Тщательно прописаны руки Куллерво – в одной топор, про-
рисованный в деталях точками, другая сжата в грозный ку-
лак мстителя. Тело его как бы прозрачно и сквозь него вид-
ны речные волны, бьющаяся в сетях большая рыба, угол бре-
венчатой избы, перевернутая лодка на камнях. Изображен-
ные в диагонали река, небо, земля, животные, рыбы сли-
ваются в один поток жизни, устремлены в одном направ-
лении, как бы указанном рукой, сжатой в кулак. Эта же ди-
агональ поддерживается линией плеч и расположени-
ем топорика. Поток-стрела тянет Куллерво к испытани-
ям – злым знаком выглядит открытая пасть щуки. Судя по
его суровому лицу, он к ним готов, он их жаждет. Но путь ме-
сти – это тупиковый путь. «Куллерво оскорбили люди <...>

Но свое страданье не изжить страданием других, – размышляла художница. – Отомстив за оскорбление, он и сам стал оскорбителем»³³. На месте сердца перпендикулярно роковому потоку изображено единственное на рисунке молодое растущее деревце, как бы доказывающее, что трагический герой изначально был добр и его путь мог бы быть другим. Это почувствовал Михаил Цыбасов и передал в своей блестящей иллюстрации к руне 34-й «Куллерво находит своих родителей».

Куллерво бережно обнимает мать после многих лет разлуки, согревает ее своими большими ладонями. В объятиях сына женщина чувствует себя счастливой.

О, мой бедный сын, мой милый,
Бедный, золотая пряжка!
Ты живой сюда явился,
Ты прошел через эти страны!

В трагической судьбе матери и сына художник находит счастливый момент – их встречу и создает образ Куллерво не в минуты позора и отчаяния героя, а в момент радости и подлинной человечности.

Михаилу Цыбасову в «Калевале» принадлежит семь иллюстраций, из которых 2 страничные, концовка к нескольким рунам и, самое важное, цветной фронтиспис. В подготовке страничного рисунка «Встреча Вяйнямейнена и Еукахайнена», по словам Цыбасова, принимал участие и Филонов. Эта иллюстрация к третьей руне выделяется среди других яркой экспрессией, встреча двух мировоззрений, двух поколений, а, может, и культур – молодой Еукахайнен фигурирует в «Калевале» как лапландец – показана через борьбу животных. Морды лошадей в гротескном изгибе напоминают драконов. Изображение людей в этом рисунке – не главное. Вяйнямейнен показан спиной к зрителю, а Еукахайнен – на заднем плане. Весь смысловой акцент на лошадях. Переплетенные экспрессивные линии, изображающие дуги, оглобли, вожжи, лошадиные спины, передают борьбу стихий, борьбу природы:

Зацепились оглобли,
И гужи переплелись,
Хомуты вдруг затрещали
И дуга с дугой столкнулась.



Школа Филонова
[М. П. Цыбасов]. Страничная иллюстрация на вкладном листе «Первая встреча Вяйнямейнена с Ёукахайненом», руна 3-я «Вяйнямейнен состязается в пении с Ёукахайненом» // Калевала. М.; Л.: Academia, 1933

Эта жаркая схватка на фоне спокойствия заснеженных холмов звучит диссонансом. Цыбасов следует калевальской этике, считая, что дело людей состязаться в ином:

Приготовимся же к пенью,
Пропоем мы наши песни.

Когда этика нарушается, нарушается и порядок вещей, герой приносит страдание себе и своему роду. Образ Куллерво в страничной иллюстрации Цыбасова к руне 36-й («Смерть Куллерво») уже совсем иной, чем образ Куллерво, в иллюстрации к руне 34-й. Жестокый взгляд, открытый в гнев рот. На него с осуждением и жалостью смотрят лошадь и пес. И если в иллюстрации С. Закиковской на месте сердца у Куллерво нарисовано деревце, то в иллюстрации Цыбасова деревце расположено под ногами мстителя. Дерево как символ рода, мироздания. И Куллерво перешагивает через него, идя навстречу гибели:

Меч нашел себе по мысли,
Взял клинок из самых лучших.
Он толпы мечом сражает..

Этот рисунок очень высоко оценен критикой: «По силе изображения трагизма Куллерво Цыбасова сопоставим с широко известной картиной великого финского художника начала XX в. Аксели Галлен-Каллела „Проклятие Куллерво“, в свое время, напугавшей царскую администрацию своей „крамолой“»³⁴. Стремление вскрыть глубинную природу вещей отличает весь калевальский цикл иллюстраций Цыбасова. Эпи-

ческие события показаны не только через восприятие людей, но и животных. Позы собак, пронзительные взгляды лошадей, взмахи птичьих крыльев свидетельствуют об одобрении или, наоборот, о неприятии действий героев. Именно цыбасовские иллюстрации, по мнению П. П. Ефимова, «ближе всего подходят к выражению темы единства человеческого, животного и природного мира»³⁵. Это единство передано в рисунках художника «Еукахайнен ранит лошадь Вяйнямейнена» к руне 6 (18,5 × 6,2, МИИ РК), «Вяйнямейнен делает новое кантеле» к руне 44 (18,5 × 6,5, МИИ РК), «Илмари-нен пашет поле» к руне 42 (18,5 × 6,2, МИИ РК). В иллюстрации к руне 6 изображение лошади занимает большую часть рисунка. Еукахайнен показан лишь на заднем плане – в расщелине между скалами. Зритель смотрит на лошадь со многих точек зрения одновременно. При взгляде сверху: стрела, попавшая в спину лошади, грива, сбруя; спереди: подкосившиеся передние ноги, полузакрытые глаза и язык, касающийся сырой земли.



Школа Филонова
[М. П. Цыбасов]. Страничная иллюстрация на вкладном листе «Куллерво идет на Унтамо», руна 36-я «Смерть Куллерво» // Калевала. М.: Л.: Academia, 1933

Вяйнямейнен стоит перед ней на коленях, его большая ладонь передает магическое спасительное тепло раненому животному. Лошадь опускает голову в сторону Вяйнямейнена, словно желая умереть у его ног. Еукахайнен в отчаянии, чувствует – ему не миновать возмездия. Особенно это единство человеческого и природного мира ощутимо в полстраничной иллюстрации художника к 41-й руне («Вяйнямейнен играет на кантеле»). Игра мудрого старца на кантеле – одна из выигрышных и любимых тем многих художников, работавших над «Калевалой». Но у Цыбасова песнь Вяйнямейнена ощутима. Она «слышна». Слегка приоткрыты губы, словно произносящие финские гласные и дифтонги. Глаза столь выразительны, что кажется из них и льется чарующая песнь. А вокруг гармонично, не мешая друг другу, без какого-либо контраста, изображены птицы, рыбы, животные.

Подбежали горностаи,
Возле изгороди сели,
Лось запрыгал на поляне,
Даже радовались рыси,
Волк проснулся на болоте...

В рисунке пересекаются озерные и земные пространства, небо прорисовано сквозь землю, оно не столько отражается в воде, сколько просвечивает сквозь нее. И все в естественной гармонии, без эпатажа.

Героический пласт «Калевалы» также занял свое место в сознании иллюстратора, посвятившего калевальскому воинству рисунок к руне 43 «Лоухи снаряжает мужей Похьелы в поход» (19 × 6,2, ГМИИ РК) и прекрасный цветной фронтиспис, обеспечивший успех «Калевалы» в издательстве. По воспоминаниям жены Филонова Екатерины Александровны, фронтиспис приглянулся инициатору издания И. М. Майскому, ему все в общем понравилось, «особенно фронтис[пис] Цыбасова и иллюстрация Ивановой „Богатыри“, изображающая Вяйнямейнен[а], Илмаринен[а] и Лемминкяйнен[а] у хозяйки Пахиолы [Похьелы]»³⁶.

В работе над фронтисписом Цыбасов, возможно, учел точку зрения Д. В. Бубриха, относившегося к калевальцам как викингам. Фронтиспис выполнен в красно-синей цветовой гам-

ме. Декоративность, локальный цвет, историческая направленность позволяют поставить эту работу в один ряд с картинами раннего Николая Рериха на варяжские темы: «Заморские гости» (1901–1911 гг., варианты, х., м., 76,5 × 101,0, Одесский художественный музей; ГРМ), «Ладьи» (1901 г., бум., пастель, гуашь, 27,6 × 27,4, ГРМ), «Бой» (1906 г., х., м., 161 × 299,5, ГТГ), «Варяжское море» (1910 г., х., м., 55,0 × 125,0, Музей Рериха в Нью-Йорке).

Цыбасову, несомненно, были известны рериховские работы. Он и дружил с братом Николая Рериха Борисом, и просто знал и любил русскую живопись. В работах Цыбасова и Рериха обнаруживается много общего: цветовая гамма, высокая линия горизонта, историчность, этнографическая точность. Цыбасов и Рерих пишут одинаковый изрезанный фиордами берег, множество скалистых островов. Разумеется, похожи варяжские ладьи. Но в то же время Цыбасов словно противопоставляет свое художническое видение эпохи рериховскому. Рериховские ладьи вытянуты, можно сказать, изящны, цыбасовские корабли грубоваты, паруса не яркие, носы кораблей, изображающие драконов, прописаны с подчеркнутой угловатостью. Но самое главное, что отличает художников – это изображение людей. Цыбасов стремится передать мир своих героев через портрет, Рерих – через фигуру, силуэт. Рерих практически не пишет рук викингов, во фронтисписе Цыбасова изображению рук придется едва ли не самое важное значение. Это руки богатырей, крупные, сильные, спокойные. Художник прописывает пальцы, сжимающие весла, и даже ногти. Действуя «точкой», Цыбасов воссоздает средневековый орнамент на костюмах и оружии. А вот пронзительный, колдующий взгляд голубых глаз рулевого, его длинная седая борода и полуоткрытый, словно в песне, рот выдают в богатыре не столько воина, сколько певца.

Издательство решило отправить фронтиспис на репродукцию в Москву. К огромной радости Филонова москвичи справились с работой мастера: «Она (Татьяна Глебова. – Е. С.) принесла клише с фронтисписа Миши. Эта цветная работа московской типографии сделана лучше, чем все наши цветные вещи к „Калевале“, делавшиеся в Ленинграде»³⁷.



Школа Филонова
[Н. Иванова]. Страничная иллюстрация на вкладном листе «У хозяйки Похъёлы», руна 42-я «Похищение Сампо» // Калевала. М.; Л.: Academia, 1933

В страничной иллюстрации Нины Ивановой к руне 42 «Похищение Сампо» значительно больше подчеркивается воинственность героев: грозные лица в шлемах, в руках боевые топоры, на заднем плане изображены силуэты елей, они повторяют линию копья, остриё которого как бы делит иллюстрацию на две части – с одной стороны – Лоухи, с другой – калевальцы.

У Лоухи сжат кулак, подчеркнута острый профиль. Но красивая гордая осанка и вышитый головной убор с древнескандинавскими письменами и орнаментами делают грозную хозяйку Похъёлы женственной и даже привлекательной. Филонов благосклонно отнесся к этой страничной иллюстрации художницы, 5 января 1934 г. он пришел к Нине Ивановой, чтобы сказать о выходе «Калевалы»: «Мне было приятно смотреть, как разглядывая принесенную мною „Калевалу“, оживились радостью лица Ивановой и ее мужа (брата бывшего моего товарища Суворова) и засверкали у них глаза.

Муж Ивановой, гордый и счастливый счастьем и успехами своей жены, налюбовавшись ее иллюстрациями и „Калевалой“ в целом, подарил мне папиросу Кемалья-Паши»³⁸.

Особенно узнаваема среди иллюстраторов филоновской «Калевалы» Алиса Порет. Ее рисунки радостны и слегка игрушечны. В отличие от своих коллег Алиса Порет писала свою «Невесту» (иллюстрация к руне 23 «Наставления невесте») намного мягче. В лице молодой девушки, изображенной крупным планом, есть мысль, чувства и сдержанная, своеобразная красота. Искусно прописаны узоры и на ее наряде, и на половиках. Расположение половиков также образует собой узор-лабиринт.

Девушка-невеста изображена сразу в двух ипостасях, в двух мирах, точнее, в момент перехода из одного – девичьего – мира в другой – в мир замужней женщины, обремененной семьей, хозяйством, детьми. С одной стороны, она юная дева, босая, с голой ладонью, без платка. Но ей уже дано наставление:

Никогда нейти без платья,
Не покрытая платочком,
Не ходи ты без платочка,
Не ходи без башмаков ты;
Неприятно то супругу,
Заворчит тогда твой милый.

И девица превращается в жену: на ней красивый башмачок, перчатки, а вокруг нее будущая жизнь: маленький ребенок, ползающий по половицам, убранная горница, хлеб и соль на столе, пёстрые половики. Девушке протягивает руку жених Илмаринен. Он приведет ее в этот новый мир, где она станет женою, матерью, хозяйкой. Девица боится, слезы ручьем текут из ее глаз. Наставления опытной девы Калевалы – Осмотар очень суровы и, конечно, требуют от невесты многих усилий, если она хочет быть примерной, северной женой. Невеста тоже тянет руку к жениху, но их руки еще не коснулись друг друга.



Школа Филонова
[А. И. Порет]. Страничная иллюстрация на вкладном листе «Наставления невесте», руна 23-я «Наставления невесте» // Калевала. М.; Л.: Academia, 1933

Что означает этот знак? – можно долго гадать. Что-то не нравится невесте в будущей новой жизни, что-то видится недоброе. Окошко в горнице похоже на решетку, домик на заднем плане, прорисованный сквозь дверь, перекошен, голова лошади, запряженной в телегу, низко опущена. И самое главное, не видно самого жениха, изображена только рука, зовущая в неведомое.

В иллюстрации к руне 37 «Илмаринен выковывает себе жену из золота и серебра» Илмаринен изображен на первом плане. Мажорная тональность ощущается в изгибе его спины, в поднятой голове, в веселом прискоке златогривого жеребенка, в поступи златорунной овечки, но образ девы

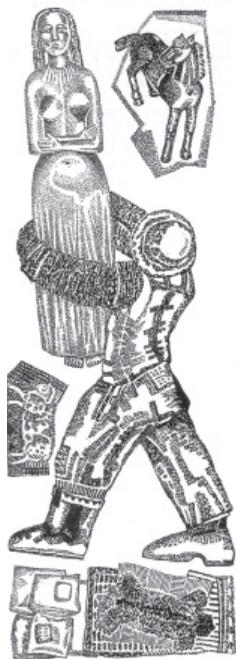
С золотыми волосами
И с серебряной головкой
С превосходным чудным станом

звучит диссонансом в этой графической сюите. Идеальная фигура, без изъяна, правильное лицо без улыбки, с застывшим взглядом. Дорогая золотая игрушка оказалась никому не нужной:

О кузнец, мой милый братец!
Брось в огонь ты эту деву
И накуй вещей различных
Иль свези ее в Россию,
Эту статую, иль к немцам,
Чтобы там на ней женились,
Чтоб богатые дрались.

Пластический язык Алисы Порет метафоричен, каждая деталь точна и полна смысла, что чрезвычайно ценно в книжной графике. Не случайно художница состоялась именно как иллюстратор, постоянный автор журналов для детей «Еж» и «Чиж» и десятков детских книг, среди которых «Винни-Пух и все остальные» А. Милна, «Скандинавские саги», «Кот Мурр» Э. Гофмана.

К сожалению, форзацы, которые Алиса Порет готовила вместе с Михаилом Цыбасовым, Татьяной Глебовой и которые правил Филонов («Работал форзац вместе с т. т. Порет, Мишей и Глебовой» – писал он 3 апреля), были отвергнуты московским руководством издательства «Academia». Филонов делал все возможное, чтобы убедить чиновников опубликовать эти работы: «Т. к. <...> форзацы были всесторонне обсуждены, – писал он в производственный отдел, – и приняты Московским



Школа Филонова

[А. И. Порет]. Полустраничная заставка к руне 37-й «Илмаринен выковывает себе жену из золота и серебра» // Калевала. М.; Л.: Academia, 1933

издательством „Академия“, оттуда, как нам передавали, мы имели за них благодарность, и для них сделаны клише, которые долго выверялись и прорабатывались, – то изъятие этих ценнейших по своим художественным качествам и тематике рисунков вызывает недоумение. Это совершенно неправильно, и мы протестуем против этого.

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 „Кале-

валы“, и этим углубляют и определяют понятие поэмы в целом»³⁹.

Сейчас трудно сказать, в чем была причина отвода форзацев. Посодействовать в их публикации редакторы художественного отдела издательства просили и М. Горького, он отказался, но, по словам А. Порет, просил отпечатать для него один экземпляр с форзацами⁴⁰, что, однако, сделать не удалось.

Участие И. М. Майского в отборе иллюстраций порой шло на пользу книге, он просил исправить кантеле на рисунке Макарова, поменять шмуцтитул, в результате чего появился рисунок для шмуцтитула работы Татьяны Глебовой, ставший подлинным украшением книги и давший ей новый настрой: «Рисунок, сосны и ели в снегу, дает совершенно иной характер работам, идущим за ним. Он строже, определеннее и очень хорош по качествам рисунка», – вспоминал Филонов⁴¹. Однако в отводе форзацев, возможно, И. Майский сыграл определенную роль. Сначала ему не понравился красный цвет головы одного из калевальцев, нарисованной на форзаце Алисой Порет, что,

на его взгляд, могло внушить финскому читателю мысль о красной опасности, затем, возможно, из перестраховки он решил отказаться от форзацев вообще, хотя один из форзацев Елена Борцова выполнила синим и белым – цветами финляндского флага, «как просила Москва». Но Москва отвела и этот форзац Борцовой, «прекраснейшую вещь», по выражению Филонова.

Безусловно, отказ от форзацев был не лучшим решением и в художественном смысле обеднил «Калевалу». Но основная масса работ, по словам Филонова, прошла «как ладожский лед, лишь несколько налетели на московские б[уй]ки. Финляндия подписалась на половину тиража»⁴².

При отсутствии форзацев большее значение стало придаваться суперобложке – ее делали коллективно. Филоновцы создали красочный, удивительный по разнообразию цветовой гаммы образ Финляндии. Евгений Ковтун называл эту акварельную работу «Суоми <...> с высоты птичьего полета, не только в зримом, но умопостигаемом образе»⁴³. В единой, совершенной гармонии, словно при звуках песни Вяйнямейнена, показана озерная и лесная Финляндия, люди и птицы, животные и травы. Абстрактные формы сочетаются с вполне реалистическими образами. Красный, синий, терракотовый, охра в сложнейших сочетаниях напоминают филоновскую «Формулу весны», но в отличие от нее здесь все узнаваемо. Своеобразная «Формула Финляндии». В такой суперобложке «Калевала» 1933 г. издания вышла в свет в самом начале 1934 г. Павел Филонов и Михаил Цыбасов параллельно описывают в своих дневниках ее появление на прилавках книжных магазинов:

Павел Филонов
4 января 1934 года

Сегодня приходил Миша и Терентьев. Они принесли нашу «Калевалу». Уже несколько дней, оказывается, как она вышла и продается. Т.К. я ждал не только ее выхода, но и любой провокации, вплоть до отвода ее в целом и изъятия, я удивился, что не очень-то обрадовался ее выходу. Чудо, что при такой травле на нашу школу эта книга все же вышла.

Михаил Цыбасов
4 января 1934 года

«Калевала» уже вышла (и поступила в продажу). Я проверил, каких оригиналов не хватает, затеряли в типографии, и взял те, что были у них. 45 полстраничных, 10 страничных, 29 линеек, 12 концовок, переплет, титул и контртитул. Все остальное пока где-то неведомо, а фронтиспис, как они говорят, в Москве. На полученные оригиналы дал расписку, взял один экземпляр

Думаю, если не издохну, и все наше дело «выйдет» еще при моей жизни⁴⁴.

книги, всех еще не дали, обещали через несколько дней.

Книгу Терентьев смотрел, увидел ее и Авлас и, конечно, критиковал ради критики с видом, что ему мол такие штучки известны. Из Горкома пошел к Филонову с Терентьевым.

Это было неожиданно и наибольшая экспансивность была конечно со стороны Ек[атерины] Ал[ександровны] (жена П. Н. Филонова. – Е. С.). Пришел посмотреть один из редакторов ГИХЛА Бутенко и говорил, что в редакциях ей заинтересовались <...>

Книжка вышла все-таки без форзаца.

Михаил Цыбасов очень трепетно отнесся к отзывам на выход «Калевалы», он записывал в дневнике все, что так или иначе касалось коллективного труда филоновцев:

«14 января 1934. ... Встретил Полозова, ему понравилась „Калевала“, расхваливает всюю...

10 февраля 1934. ... в 12 часов пошел в ГИЗ, получил 100 рублей за обложку и 15 экземпляров „Калевалы“ и тотчас же отвез их к П[авлу] Н[иколаевичу].

11 февраля 1934. ...Мы втроем Ек[атерина Александровна], он (П. Н. Филонов – Е. С.) и я разыгрывали книги „Калевалы“, кому какая достанется. Ек[атерина] Ал[ександровна] прочла из письма от ее знакомых из Парижа, что „Калевала“ очень нравится (она послала туда).

8 апреля 1934. Там [в книжном магазине] посмотрел книги, к удивлению увидел „Калевалу“. <...> Поехал домой, приехал, хотел работать, как вдруг бес толкнул в бок. Купи мол „Калевалу“ – деньги есть, не долго думая, оделся, поехал и купил <...> взбрела мысль подарить 1 книгу „Калевалы“ Вениамину (брат М. П. Цыбасова – Е. С.), чтобы знал. <...> Поехал к П[авлу] Н[иколаевичу] <...> мою мысль о подарке „Калевалы“ П[авел] Н[иколаевич] поддержал и даже шутя советовал написать, мол дорогому братцу в знак его отрицания искусства и т. д.

27 мая 1934 <...> Заходил в ГИЗ, в „Academia“, видел Сокольникову, спрашивал относительно фронтисписа „Калевалы“, он ответил, найдут и вышлют».

Выход «Калевалы» вызвал недоброжелательную критику в прессе и одновременно одобрение в дипломатических кругах, большая часть тиража ушла в Финляндию. Но самое главное, «Калевала» сплотила новое ядро филоновцев, сделала их счастливыми, наполнила их сердца гордостью, утвердила в вере в собственные силы и в филоновский метод.

«Калевала» вошла в сознание филоновцев. Для некоторых из них работа над поэмой стала делом жизни. Алиса Порет вернулась к «Калевале» в 1940 г., когда Государственное издательство Карело-Финской ССР предложило ей оформить второе в СССР издание перевода «Калевалы» на русский язык. Рекомендовал художницу для этого издания ленинградский график Н. Ф. Лапшин, он же был консультантом книги. В письме искусствоведу Серафиме Поляковой Алиса Ивановна вспоминала: «Узнав, что я выполнила львиную долю иллюстраций к книге „Калевала“ 1933 года и в кратчайший срок дорисовала все заставки за неуспевавших товарищей, художник Н. Ф. Лапшин счел меня надежным работником. Вместе с ним мы сделали макет книги, количество страничных иллюстраций было указано издательством, а заставки и концовки разместились в зависимости от количества глав (рун)»⁴⁵. Автор вступительной статьи на сей раз был профессор Е. Г. Кагаров. В отличие от Д. В. Бубриха он отрицал идею исключительно западнофинского происхождения калевальских рун, считая их родиной и Карелию, и Финляндию. В то же время, подчеркивая международное, общечеловеческое родство рун с фольклором разных народов, Е. Г. Кагаров отрицал и столь важное для фольклористики и этнографии понятие, как «финно-угорская семья народов». Вероятно, вынужденно. В исторической ситуации 1940 г., когда закончилась советско-финляндская война, автор вступительной статьи доказывал, что «нелепо говорить о каком-то особом родстве рун Калевалы с песнями вепсов, ингерманландцев, марийцев, коми и других „финских“ народов <...> Финно-угорская семья народов отнюдь не составляет какой-либо единой и цельной системы в антропологическом и культурном соотношении...»⁴⁶. Ил-

иллюстраторы вынуждены были считаться с установками издателей и авторами вступительных статей. И Алиса Ивановна в своей «Калевале» 1940 г. уже меньше подчеркивала финскость в лицах героев и в ландшафте, делая рисунки очень простыми, миниатюрными и «общечеловеческими». Несомненной удачей художницы были концовки, в которых двумя-тремя графическими знаками, напоминающими орнамент карельских и финских вышивок, резьбы и росписи по дереву, Порет передала северный колорит «Калевалы». Он усиливался сочетанием черного и зеленого цветов, хотя пышные кроны деревьев, горы, не характерные для Карелии и Финляндии, как бы говорят, что действие поэмы могло происходить и не только на Севере. Филоновская традиция в «Калевале» Порет ощутима, частично она проявляется в точечном методе, но большей частью в напряженной форме, в умении художницы свободно совмещать в рисунке объемы и плоскости, дальнее и ближнее, мизерное и величественное.

Алиса Порет выполнила к каждой руне (или песне, как указывалось в издании 1940 г.) заставку и концовку. Таким образом получилось пятьдесят заставок, пятьдесят концовок, титул, шмуцтитул, переплет и форзац. На форзаце – миниатюра, изображающая действительно карельский или финский пейзаж: две ели на острых скалах написаны черной тушью, они даны в контексте с белой гладью воды и зеленым лесом, окружающим озеро. Ели и скалы – все устремлено вверх и только плавная береговая линия озера уравнивает эту устремленность, принося в рисунок спокойствие и умиротворенность. Две ели Алисы Порет напоминают две ели Елены Гуро, написанные в Финляндии. Художниц объединяет заостренность линии, динамика, но в отличие от Гуро Алиса Порет не столь экспрессивна, в ее рисунках больше мягкости и улыбки. «У меня есть веселость, жизнерадостность и доброта», – писала о себе художница⁴⁷. Возможно, благодаря такому восприятию мира Алиса Порет стала иллюстратором детских книг и оформленная ею «Калевала» воспринимается как издание для юношества. Ее рисунки чисты и даже милы, но все-таки в историю графического искусства Алиса Порет вошла прежде всего не иллюстрациями к изданию, оформленному ею одной, а рисунками к первой советской «Калевале», оформленной коллективно.

С «Калевалой» тесно переплелась судьба еще одного ученика Филонова – Валентина Ивановича Курдова (1905–1989), заслуженного художника РСФСР, лауреата Государственной премии им. И. Репина. Валентин Курдов непосредственно к школе Филонова не принадлежал, но и не отрекался от своего ученичества у Павла Николаевича: «...ученики, и я в том числе»⁴⁸. В годы учебы во Вхутеине с 1923 по 1927 г. Валентин Курдов часто посещал мастерскую Павла Николаевича, «приходил к нему послушником, на исповедь»⁴⁹. В 1934 г. Филонов уже называл Курдова «своим бывшим учеником»⁵⁰, но сохранял с ним довольно теплые отношения. Курдов прошел серьезную академическую школу, но в то же время помнил уроки Филонова, признавался, что «влияние Филонова на него было велико»⁵¹. Это влияние несомненно проявилось в его иллюстрациях к «Калевале». Валентин Курдов участвовал в оформлении трех «Калевал»: 1949, 1956 и 1979 г. Издание 1949 г. «Kalevalan runoutta» («Поэзия Калевалы») художник иллюстрировал вместе с Георгием Стронком и Ниной Родионовой, а «Калевала» 1956 и 1979 г. была оформлена им одним.

Образы калевальцев в иллюстрациях Курдова к «Калевале» 1956 г. (М., ГИХЛ) излишне приземлены и даже фотографичны. На «бытописательную струю», выделенную художником в содержании рун, не раз обращала внимание критика (Б. Сурис, С. Полякова)⁵². Однако в работе художника ощущается и подход филоновцев к оформлению «Калевалы» 1933 г.: рисунок точкой, в изобилии встречающиеся изображения животных, смелое смещение пространственных форм. Это характерно для иллюстраций к рунам 17, 16 и особенно к руне 20, изображающей быка.

Бык кормился у карелов,
В Суоми жирного взрастили.
Не был малым иль великим,
Был теленок как теленок:
Был у тавастов хвостом он,
Головой – у речки Кеми.
Вышиной рога в сто сажен,
В полтора сажен морда.

В иллюстрации обращает на себя умение художника передать размеры животного, Курдов не только рисует быка выше

сосен, шире реки, но и показывает голову, переходящую в небо, облака, пронизывающее туловище. Удивительно передан пронзительный взгляд бычьих глаз, как бы понимающих нехитрую логику жизни животного.

В «Калевале» 1979 г., вновь изданной в Ленинграде, художник проявил себя с совершенно неожиданной стороны, найдя не похожую ни на чью иную манеру легкого размытого рисунка, усиленного охристым цветом разной насыщенности. Работу художника над иллюстрациями к «Калевале» 1979 г. С. Полякова называет подвигом жизни Валентина Курдова. В основе новых иллюстраций, по ее словам, «по-прежнему лежит народное, крестьянское мировосприятие, но теперь оно обогащено философским прозрением художника и большой силы поэтическим чувством»⁵³. И в этой поздней работе художник по-филоновски работал с пространством, показывал одно сквозь другое. Фон рисунков охвачен дымкой, а нарисованные точкой фигуры прозрачны.

В творчество Михаила Петровича Цыбасова финская проблематика вошла через Карелию. Работа над эпосом «Калевала», книгой финского эмигранта Людвиг Косонена, образами финских бойцов для кинофильмов и, наконец, встречи с финнами в Кондопоге и Петрозаводске доказывают, что в истории русско-финских художественных связей имя Цыбасова не случайно.

Михаил Цыбасов был самым верным учеником Павла Николаевича Филонова. Евгений Кибрик называл это «бедой Миши». Но сам Цыбасов так не считал. Школу Филонова он признавал «единственной школой искусства», Филонов всегда оставался его жизненным кредо, единственным художником, имя которого он произносил рядом с именем матери. «Все, не касающееся ИЗО, Вали, меня, мамы и Филонова должно отойти на дальний план», – писал он в своем дневнике 27 июля 1934 г. И когда мама приезжала в гости к сыну, он непременно заходил с ней к Филонову: «Мама весь день была у меня, вечером были с ней у П[авла] Н[иколаевича] Говорили о Бродском и о нас. П[авел] Н[иколаевич] разъяснял нашу роль в искусстве и роль его, говорил о типах художников, работающих и никому почти не известных, но двигающих искусство, и наоборот» (1 июля 1934 г.)⁵⁴.

Духовно близкую связь ученика и учителя подтверждает и другая преданная ученица Филонова Татьяна Глебова, воспри-

нимавшая их дружбу как откровение: «Павел Николаевич задумчиво идет, опутив голову, Миша отражает небесную лазурь в глазах, а я не могу сказать, что это было, но почему-то запомнила это молчание как некоторое значительное откровение»⁵⁵. Школа Филонова была особым творческим объединением в истории русского искусства XX в., самым многочисленным и просуществовавшим более пятнадцати лет, начиная с 1925 г. Разумеется, состав учеников менялся, было «ядро» и наиболее верные преданные Мастеру художники – они и после смерти Филонова не отреклись от идей учителя. По мнению искусствоведа Л. Н. Вострецово́й, ученики Филонова своей индивидуальности не теряли: «Ученики одновременно с учителем часто вели в работах одну и ту же тему. И если собрать такие холсты и рисунки вместе, они зазвучат многоголосой фугой с вариациями. Постоянное творческое общение художников позволяло включать совместно найденные образы в контексты работ разных мастеров, делало естественным автоцитирование и, конечно, цитирование в произведениях учеников идей и образов Филонова»⁵⁶.

Картины, принесшие Михаилу Цыбасову известность, были связаны с его родным Севером. Это «Обоз на Северной Двине» (1928 г.), «Кондострой» (1931 г., х., м., 69 × 94), «Кондострой», вариант (1929–1930 гг., х., м., карандаш, белла, 99 × 139, МИИ РК), портреты северян, среди которых «Портрет киноартиста Олега Жакова в роли Тойво Антикайнена» (1936–1937 гг., х., м., 58 × 48). Художник учитывал уроки реалистической школы живописи Павла Мансурова, полученные в Ленинградском художественном техникуме, и в то же время следовал советам П. Н. Филонова, предложившего своему ученику своеобразную программу. «Кондострой» – эпическое полотно, посвященное строительству большой Кондопоги – возведению новых цехов бумагоделательного комбината, основанию Кондопожской ГЭС, закладке домов для рабочих.

Современники одобрили картину, она неоднократно выставлялась. Скупой на похвалу Филонов дал ей высокую оценку: «...картина Миши „Кондострой“ <...> Очень толковая вещь»⁵⁷.

Михаил Петрович был иллюстратором повести о революционной молодежи Финляндии «Знаменный марш» («Lippulaulu»)

Людвиг Косонена (1900–1933), финского красногвардейца, перебравшегося в Карелию после освобождения из финской тюрьмы.

Людвиг Косонен был профессиональным политиком, революционером. Выходец из семьи петербургских финнов, Косонен с 1918 г. жил в Финляндии, еще не успевшей залечить раны гражданской войны. Молодой хельсинкский рабочий вступил в Коммунистическую партию и за участие в подпольной деятельности Социал-демократического союза молодежи был в 1926 г. арестован и приговорен к трем годам карцера. Почти все стихи Косонена были написаны в тюрьме. В 1930 г. Косонен эмигрировал в СССР.

Смысл жизни героев Косонена, их идеал – это борьба за возможность свободно и весело трудиться. И не умирать естественной смертью, а погибать за свои идеалы советуется поэт пролетарию:

Elämänavoitus
On selvä proletaarille,
Joka on ratkaissut kantansa
Luokkien välisee taisteluu:
Elä iloisesti,
Tee paljon työtä,
Kaadu kuin mies!

(«Elämänprobleemi»)⁵⁸

(И открылась пролетарию тайна, тому, кто выбрал путь борьбы классово́й: Живи весело, много работай и погибай, как мужчина. «Проблема жизни»).

Погибать, но не приспособливаться – такое кредо финского поэта было созвучно убеждениям Михаила Цыбасова.

В книге Л. Косонена «Знаменный марш» рассказывается о перипетиях рабочего движения в Финляндии в 1920-е гг. Предательство и приспособленчество среди левых. Как могло такое случиться? Как предатели становятся лидерами партии? «Войти в редколлегияу газеты „Tiedonantaja“! Как такое возможно? – Очень просто...»⁵⁹. Вопросы, встававшие перед Паве Кивилахти, главным героем повести, постоянно задавал себе и Михаил Цыбасов, иллюстрировавший книгу. «Читал „Знаменный марш“, <...> обдумывал, что бы нарисовать на обложке, делал

эскизы, все никак не удовлетворяет, очень мучительно работать на заказ, зная, что если сделаешь хорошую вещь со своей точки зрения, там лучше и не показывай. Однако делать буду именно со своей точки зрения, т. к. иначе ничего не сделать», – вспоминал художник (12 марта 1934 г.). Цыбасов привнес в оформление повести свое видение происходящего в Финляндии. С обложки на нас смотрят не просто участники событий послереволюционной Финляндии, это эпические герои, трагические и обреченные, но которым ведома суть высоких идей, ясен смысл жизни и смерти. Тот факт, что Цыбасов оформлял книгу Косонена непосредственно после работы над «Калевалой», сказался и на композиции обложки и на портретах героев. Прежде всего, художник добивается эпического звучания в оформлении. Суровые мужские лица, сосредоточенные умные взгляды, сильные мускулистые руки, держащие знамя. Складки на полотнище знамени повторяются на лицах мужчин в сдвинутых бровях, в линиях сжатых губ. Никакой этнографии. Только головные уборы: жокейские кепи, шляпы английского покроя, популярные в Хельсинки 20-х гг., – говорят, что перед нами финские рабочие. Лица, «сделанные» точечным методом, раскрывают глубину человеческих характеров, подчеркивают понимание героями значимости происходящих событий, величия их «знаменного марша».

Высказывания главного героя «Знаменного марша» Павле Кивилаhti удивительно схожи с дневниковыми записями Цыбасова. Художник полностью согласен с позицией Людвиг Косонена по отношению к дельцам от комсомола, чиновникам, прикрывающимся именем пролетариата. Пролетарским искусством управляют враги пролетариата, «работай как все, делай слабые вещи на пролетарский рынок, а революцию в искусстве брось, по-ихнему – все это чепуха» (6 XI.1933). «Администранты искусства развивают вкус у пролетариев в духе мещанского благополучия, совсем такого, даже хуже того, с которым пытались бороться русские футуристы» (20 XII.1933 г.).

Цыбасов был обрадован, что именно его в Союзе художников выбрали для заказа Карельской АССР: «„Кондострой“, оказывается, отметили в Карелии... И мне предложили сделать серию рисунков по истории карельских заводов не менее 15 штук за 1900 рублей» (27 декабря 1933 г.).

По совету Филонова Михаил Петрович берет карельский заказ и отправляется в Петрозаводск на пароходе: «Озера очень красивы. Ладожское озеро бурливо. Когда не удастся сделать почему-либо зарисовку, получается ощущение потери» (8 августа 1934 г.).

«12 августа 1934. ...Петрозаводск городок небольшой, но с большой тенденцией разрастись, масса американцев и финнов.

13 августа 1934. ...Сегодня с утра имел аудиенцию у Вихко, беседа была не продолжительна, и сразу же определился его взгляд на историю. Получается не так, как я мыслил – портретами. Нужны картиночки, противопоставляющие старые и новые заводы, столовые и т. д. Этим сразу же вывел меня с того плана, на какой я настроился, когда на вопрос я ответил, что думаю показать историю путем целого ряда портретов, на это он возразил, что портреты дело третъестепенное, а сначала надо новые цеха, машины и т. д.»

Сейчас по прошествии многих лет приходится сожалеть, что мечта Цыбасова передать историю заводов Карелии в портретах рабочих не нашла отклика в душе Наркома просвещения Ивана Андреевича Вихко. Но отработывая заказ, делая зарисовки цехов, машин, корпусов Онежского завода, художник выкраивал время и для портретов, помня напутствие П. Н. Филонова, полученное при первом посещении Кондопоги в 1929 г., непременно делать рабочих у машин так, чтобы они были максимальной величиной рисунка, вводить принцип портрета, давать максимум напряжения. И наряду с зарисовками производства от поездок в Карелию 1929, 1930, 1934 гг. сохранилось и несколько портретов. Спокойные, строгие и даже статичные лица северян под стать ликам героев «Калевалы» в иллюстрациях Цыбасова.

Для «Калевалы» Михаил Петрович выполнил 8 больших работ и среди них фронтиспис, изображающий поход калевальцев в Похьёлу.

Хотя «Калевалу» оформляло тринадцать художников, П. Н. Филонов, строго контролировавший каждую иллюстрацию, добился стиливого единства книги. И все же сами художники во главе с учителем признавали работы, выполненные Михаилом Петровичем, одними из лучших. Такого же мнения придер-

живаются и современные искусствоведы. С первого же взгляда иллюстрации Цыбасова, по мнению Сергея Сергеева и Людмилы Соловьевой, поражают оригинальностью, необычной трактовкой: «Почти каждый художник, обращавшийся к „Калевале“, рассматривал содержание произведения с позиций современного человека. Цыбасов же, следуя трактовке образов и стилистике, предложенной Филоновым, попытался взглянуть на события, происходящие в эпосе, глазами своих героев. Он словно погружает зрителя в архаическую эпоху, в которой живут и действуют персонажи. Странные, идолоподобные фигуры, застывшие лица, изображения птиц, зверей, северного пейзажа, выполненные грубоватым по характеру рисунком, придают иллюстрациям неповторимое ощущение давно минувшего времени, создают свой образный мир. Каждый лист отличается убедительностью и тщательностью исполнения»⁶⁰.

Цыбасов был очень доволен выходом «Калевалы», но, пожалуй, самым радостным было то, что он эту книгу мог подарить маме: «Эти дни я был занят с мамой. Маме я подарил „Калевалу“» (13 июня 1934 г.). Мама гордилась своим сыном, знала и любила его живопись. Они вместе подолгу бывали в музеях, любовались окрестностями Ленинграда, читали и обсуждали одни книги. «Ближе всего мне живопись, а из людей – мать», – писал художник 16 июня 1934 г. Сама искусная рукодельница, мама вовремя подметила талант молодого Миши и дала ему необходимое образование еще в Великом Устюге. Она разделяла его художественные взгляды, вдохновляла и будоражила: «Мама все спрашивала, а когда наши работы будут в музеях?» (11 июня 1934 г.). Одни из лучших работ Цыбасова – это портреты матери. На акварельном портрете 1929 г. (38,5 × 32, МИИ РК) материнский образ передан с деликатностью и трепетностью. Мягкая линия бровей, легкий румянец на щеках, откиннутые назад волосы делают лицо удивительно чистым. Голубой воротничок повторяет цвет глубоко посаженных все понимающих глаз, а плотный шерстяной свитер, связанный в «простую резинку» говорит, что перед нами северянка, и за окном, возможно, зима. На фоне серого свитера лицо становится белее, взгляд – выразительнее. В подходе к образу матери – не частому сюжету в живописи – Цыбасов очень близок к Аксели Галлен-Каллела. Оба художника неоднократно



Школа Филонова [М. П. Цыбасов].
Полустраничная заставка к руне 34-й
«Куллерво находит своих родителей» // Ка-
левала. М.; Л.: Academia, 1933

пишут портреты своих матерей, и, работая над «Калевалой», каждый в своей манере обращается к образу матери. Финский художник создает картину «Мать Лемминкяйнена» (х., м., Атенеум) на сюжет 15-й руны, а Цыбасов – иллюстрацию к 34-й руне «Куллерво находит своих родителей», в которой изображает встречу Куллерво с матерью (бум., тушь, перо, 18,5 × 6,2, МИИ РК). Но если Галлен-Каллела возвышает материнскую любовь, то Цыбасов – любовь сыновнюю. В злом и мстительном характере Куллерво художник находит добрую черту – чувство любви к матери и за это прощает своего героя, рисует его ласковым и любящим сыном со склоненной головой, нежным взором.

Цыбасов не случайно выбрал для иллюстрирования 34-ю руну. Дневниковая запись от 12 апреля 1934 г. объясняет этот выбор художника: «Купил ботинки себе и маме, был с ней в музее, Т[ретьяковской] гал[ерее], в кино. Уехал с большой неохотой, тяжело расставаться с матерью, такой славной и беззащитной, готов был выпрыгнуть из вагона». В чувстве любви к матери Цыбасов также был схож со своим учителем, создавшим несколько картин, посвященных образу матери и призывавших своих учеников чаще писать портреты старых людей. Татьяна Глебова вспоминала, что, увидев у Павла Зальцмана большое количество портретов его жены, Филонов сказал: «Вы так много пишете свою жену, а почему не пишете портрет матери?»⁶¹

Еще один финский акцент в своем творчестве Михаил Цыбасов поставил в 1936 г., когда исключенный за формализм из

Союза художников он приехал в Карелию в составе съемочной группы «Ленфильма». Советское кино обретало силу, понадобилось в большом количестве художников, которым снисходительно прощалось недавнее формалистическое прошлое. Кино в 1930-е гг. стало спасением, подлинным творческим стимулом и куском хлеба. Живописцы находили на съемочных площадках отдушину и совершенно новые возможности для творческих фантазий. Василий Шухаев, Натан Альтман, Павел Зальцман, Михаил Цыбасов... По мнению искусствоведа Людмилы Соловьевой, произведения Цыбасова, связанные с работой на «Ленфильме», позволяют убедиться, «что ученики Филонова были разносторонними мастерами, одинаково успешно они работали во всех видах искусства»⁶².

С интересом работая с середины 1930-х гг. в студии научно-популярных фильмов, Цыбасов неоднократно принимал участие и в создании фильмов художественных: «Антон Иванович сердится», «Музыкальная история», «Сухэ-Батор», «Они сражались за Родину», «Год девятнадцатый», «За Советскую Родину!».

Фильм «За Советскую Родину!», куда был приглашен Цыбасов, снимался в Карелии в 1936 г. по повести Геннадия Фиша «Падение Кимас-озера». «В общем – книжка хорошая, – отзывался на ее выход Максим Горький из Сорренто. – Написано просто, живо, серьезно и – „духоподъемно“»⁶³. Горький советует тридцатилетнему писателю «не торопиться». Но словно из чувства противоречия Геннадий Фиш вслед за «Падением Кимас-озера» ежегодно выпускает по книге: «Мы вернемся, Суоми» (1934), «Третий поезд» (1935), «Ялгуба» (1936).

С точки зрения имагологии в повести «Падение Кимас-озера» и в фильме параллельно создавалось два образа финнов: негативный (белофинны, лахтари, интервенты Советской Карелии) и позитивный (финны-красноармейцы, вставшие на защиту Советской республики, разгромившие белофинские отряды в 1921 г.). Главный герой Тойво Антикайнен руководит лыжным походом в тыл врага, красноармейцы малым числом бойцов уничтожают склад боеприпасов и вынуждают отряды лахтарей повернуть к границе. По заказу студии Цыбасов создает несколько эскизов декораций, продумывает каждую деталь костюмов, чтобы внести отличие в образ красных и белых фин-

нов: «Финские бойцы» (эскиз костюмов, 1936 г., бум., акв., 27,5 × 24,5) «Красноармейцы на лыжах» (эскиз костюмов, 1936 г., бум., акв., 31,2 × 19,5) – оба МИИ РК. Работая над фильмом, художник создает портрет Тойво Антикайнена, точнее портрет актера Олега Жакова в роли легендарного героя. Цыбасов создает образ командира-финна, несмотря на то, что позировал русский актер, учитывает словесную характеристику Антикайнена в повести Геннадия Фиша: «Товарищ Антикайнен <...> на скрипящих лыжах <...> Его обычно начисто выбритое лицо поросло щетиной, но голос его по-прежнему уверен и глаза сосредоточенно блестят перед боем»⁶⁴. Целеустремленный взгляд, замерзшие щеки под шапкой подчеркнута белых волос, руки, крепко сжимающие лыжные палки, – таким художник пишет Жакова-Антикайнена. Высокий сосновый ствол, изображенный на втором плане, создает с правой лыжной палкой единую вертикаль, стремление вверх. Эту вертикаль, словно мировую ось, крепко держит рука командира. Взгляд зрителя, скользящий по картине слева направо, сначала видит именно руку и только потом лицо. Возможно, человек стоит на скале: заледневшее озеро, заснеженный берег, кромка леса – все внизу, и оттого он кажется возвышенным над землей, его лицо становится более значимым и одухотворенным.

Портрет был написан для киностудии, он несколько декоративен, точка как единица действия уступает место мазку, манера художника меняется, но неизменной остается любовь Цыбасова к Северу и его людям.

Словом, коллективный труд филоновцев – оформление «Калевалы» 1933 г. – положил начало серьезной традиции. Художники, учитывавшие успех этого высочайшего достижения второго этапа русского авангарда, добивались весомых результатов, не теряя при этом своей индивидуальности.

¹ Об истории работы Элиаса Леннрота над «Калевалой» см.: Киуру Э. С., Мишин А. И. Фольклорные истоки «Калевалы». Петрозаводск, 2001.

² Карху Э. Г. Карельский и ингерманландский фольклор в историческом освещении // История литературы Карелии. В 3-х т. Т. 1. СПб., 1994. С. 24.

³ Krohn K. Kalevalan runojen historia. Helsinki, 1910. S. 824–825.

⁴ Филонов П. Н. Дневник. СПб., 2000. С. 121. В дальнейшем при ссылках на это издание в тексте в скобках указываются номера страниц и при необходимости – дата дневниковой записи.

⁵ Глебова Т. Н. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове // Панорама искусств, 11. М., 1988. С. 123.

⁶ Майский И. Предисловие // Калевала / Перевод Л. П. Бельского; под ред. Д. В. Бубриха. М.; Л.: Academia, 1933. С. VII.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Евсеев В. Я. Исторические основы карело-финского эпоса. В 2-х т. Т. 1. М.; Л., 1957. С. 59–60.

¹⁰ Карху Э. Г. Указ. соч. С. 39–40.

¹¹ Прушинская Н. А. Изучение «Калевалы» в СССР (1917–1945): Библиографический обзор // Проблемы литературы Карелии и Финляндии. Петрозаводск, 1988. С. 71–82.

¹² Бубрих Д. В. Из истории «Калевалы» // Калевала / Перевод Л. П. Бельского; под ред. Д. В. Бубриха. М.; Л.: Academia. 1933. С. XVI–XVII.

¹³ Там же. С. XIII–XIV.

¹⁴ Карху Э. Г. Указ. соч. С. 39–40.

¹⁵ Kuusi M., Anttonen P. Kalevela-lipas. Pieksämäki, 1985.

¹⁶ Прушинская Н. А. Указ. соч. С. 75.

¹⁷ Мелетинский Е. М. «Калевала» в сравнительном освещении // «Калевала» – памятник мировой культуры: Материалы науч. конф., посвящ. 150-летию первого изд. карело-фин. эпоса. 30–31 января 1985 г. Петрозаводск, 1986. С. 80.

¹⁸ Покровский О. В. Высшая мера жизни // Белые ночи: Очерки, зарисовки, воспоминания, документы. Л., 1989. С. 496–510. Цит. по: Марушина Г. Комментарии // Филонов П. Н. Дневник. С. 617.

¹⁹ Пальвадре М., Худяков М. «Калевала» // Советская этнография. 1934. № 3. Цит. по: Марушина Г. Указ. соч. С. 549.

²⁰ Пронина И. А. Юлия Капитанова (Арапова) и ее неизвестная «Калевала» // «Калевала» в контексте региональной и мировой культуры: Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 160-летию полного издания «Калевалы». Петрозаводск, 2010. С. 461–471.

²¹ Наши сведения основываются на письменном сообщении А. И. Порет (А. И. Порет – С. П. Сергееву. Письмо б/д [1979]. Архив МИИ РК, фонд «Калевалы», Петрозаводск), на устном сообщении М. П. Цыбасова (запись беседы 1966 г. Архив В. Г. Бондаренко, Москва). Л. Н. Вострецова указывает авторов по воспоминаниям Т. Н. Глебовой (Вострецова Л. Н. [Вст. ст. и сост.]) // Глебова Т. Н. «Я буду расписывать райские чертоги...» / Выставка произведений. Каталог. СПб., 1995. С. 14). Иллюстрацию «У хозяйки Похьелы» А. И. Порет приписывает

Е. Лесову, хотя в «Дневниках» П. Н. Филонова и М. П. Цыбасова эта иллюстрация и ее автор Нина Иванова упоминаются не раз.

²² Мислер Н. Павел Николаевич Филонов: Слово и знак (По следам архивных материалов) // Russian Literature, XI. Amsterdam, 1982. P. 241. Цит. по: Марушина Г. Комментарии. С. 463–464.

²³ Бондаренко В. Г. Летописец северного края // Север. 1985. № 10. С. 98.

²⁴ Карху Э. Г. Указ. соч. С. 198.

²⁵ Плебова Т. Н. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове. С. 123.

²⁶ Там же. С. 126.

²⁷ Филонов П. Н. Идеология аналитического искусства и принцип сделанности // П. Филонов. Каталог. Новосибирск, 1967. С. 17.

²⁸ Там же.

²⁹ Ковтун Е. Ф. Графическая «Калевала» // Советская графика. М., 1985. С. 266.

³⁰ Вострецова Л. Н. Указ. соч. С. 16.

³¹ Бондаренко В. Г. Первые иллюстраторы «Калевалы» // Север. 1974. № 1. С. 112.

³² «Калевала» – памятник мировой культуры: Библиографический указатель / Сост. Н. Прушинская; вст. ст. Э. Карху. Петрозаводск, 1993. С. 12.

³³ Из воспоминаний С. Л. Закликовской // Покровский О. Тревогой и пламенем: Рукопись. Цит. по: Ефимов П. П. Объединение «коллектив Мастеров аналитического искусства» (школа Филонова): Из истории русских художественных группировок // Панорама искусств-13. М., 1990. С. 125.

³⁴ Бондаренко В. Г. Летописец северного края. С. 98.

³⁵ Ефимов П. П. Указ. соч. С. 123.

³⁶ Марушина Г. Указ. соч. С. 523.

³⁷ Филонов П. Н. Дневник. С. 170.

³⁸ Там же. С. 230.

³⁹ Там же. С. 214–215.

⁴⁰ Там же. С. 226.

⁴¹ Там же. С. 170.

⁴² Там же. С. 145.

⁴³ Ковтун Е. Ф. Указ. соч. С. 265.

⁴⁴ Филонов П. Н. Дневник. С. 229–230.

⁴⁵ Порет А. И. Письмо С. И. Поляковой // Полякова С. И. «Калевала» в творчестве художников // Книжная и станковая графика Карелии. Петрозаводск, 1984. С. 8.

⁴⁶ Кагаров Е. Г. Калевала как памятник мировой литературы // Калевала: Карело-финский народный эпос / Перевод Л. П. Бельского; вст. ст. и прим. проф. Е. Г. Кагарова. Петрозаводск, 1940. С. IX–X.

⁴⁷ Алиса Порет рассказывает и рисует: из альбомов художника / Вст. ст. и публ. В. Глоцера // Панорама искусств-12. М., 1989. С. 393.

⁴⁸ Курдов В. И. Памятные дни и годы // Павел Филонов: реальность и мифы / Сост., вст. ст. и коммент. Л. Правовой. М., 2008. С. 207.

⁴⁹ Там же. С. 209.

⁵⁰ Филонов П. Н. Дневник. С. 262.

⁵¹ Курдов В. И. Памятные дни и годы. С. 207.

⁵² Сурис Б. [Вст. слово] // Курдов В. И. Каталог выставки. Л., 1980. С. 13.

⁵³ Полякова С. Указ. соч. С. 39.

⁵⁴ Цыбасов М. П. Дневник, 1933–1934 // Сойни Е. Г. Финляндия в литературном и художественном наследии русского авангарда. М., 2009. Далее при ссылках на это издание в скобках в тексте указываются дата написания и страницы.

⁵⁵ Глебова Т. Н. Воспоминания // Панорама искусств-11. М., 1988. С. 121.

⁵⁶ Вострецова Л. Н. Указ. соч. С. 8.

⁵⁷ Филонов П. Н. Указ. соч. С. 117.

⁵⁸ Kosonen L. Marsimme eteenpäin. Leningrad, 1932. S. 25.

⁵⁹ Kosonen L. Lippulaulu. Leningrad, 1932. S. 48.

⁶⁰ Сергеев С., Соловьева Л. [Вст. ст.] // Михаил Петрович Цыбасов: Каталог выставки. Петрозаводск, 1994. С. 4.

⁶¹ Глебова Т. Н. Указ. соч. С. 124.

⁶² Соловьева Л. В. [Вст. ст.] // Михаил Петрович Цыбасов: Каталог выставки, посвященной 100-летию со дня рождения художника, в Государственном Русском музее. СПб., 2004. С. 4.

⁶³ Горький М. – Г. С. Фишу. Письмо от 6 мая 1933 // Горький М. Собр. соч. В 30-ти т. Т. 30: Письма, телеграммы, надписи, 1926–1936. М., 1955. С. 308.

⁶⁴ Фиш Г. Падение Кимас-Озера: Повести. М., 1956. С. 177.

Глава IV

ВОЗВРАЩЕНИЕ В АКАДЕМИЮ, ХХІ ВЕК

Мода на беспредметную живопись существовала в художественном сознании финского общества всю последнюю треть XX в. Европейские и финские банки щедро оплачивали работы мастеров, владеющих цветом и экспрессией, но не владеющих приемами академической живописи. Казалось бы, время реалистов стало историей. Водопад Иматра, закрытый в турбины гидроэлектростанции, «молчал», не появляясь на картинах. Хороший реалистический пейзаж стал редкостью, а профессиональных портретистов трудно было найти вообще. Даже картина «Финские знаменитости» Ильи Репина исчезла из кафе хельсинкского музея Атенеум, где она висела долгие годы, переехав в зал русской живописи, как бы символизируя смену ценностей и смену идеалов.

Здесь мы позволим себе сделать небольшое лирическое отступление. Летом 2005 г. в г. Иматре проходил представительный семинар сотрудников музеев, историков искусства, художников России и Финляндии. И водопад «открыли», или включили. Это был воскресный день, и для желающих насладиться видом падающей воды, подзарядиться энергией от взгляда на перекрещивающиеся пенистые потоки, послушать оглушительную, но такую гармоническую музыку на один час приподняли перекрытие в плотине. Туристы, споря за место у края перил, без конца фотографировали шумящую белую пену и только повторяли каждый на своем языке: «О, Боже!».

Нам, участникам семинара, тоже предложили посмотреть на чудо финской природы. У моста расположились молодые художники. Они уверенно и быстро запечатлевали в своих блокнотах

струящиеся потоки, вызывая восторженные отклики туристов. Это были студенты выпускного класса Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Российской Академии художеств, приглашенные с выставкой в Иматру. «Наши так писать не могут», – досадовал куратор выставки педагогу из Академии, явно довольному высокой оценкой пригласившей стороны. «Зато у ваших есть вкус», – отвечал он. По берегу реки Вуоксы, где еще бурливо двигалась вода, увлекая за собой булыжники и камни всех мыслимых размеров, мы уже вместе со студентами и преподавателями шли на выставку, открытую в здании мэрии г. Иматры. На выставке я впервые увидела Владимира Симоновича Песикова, Народного художника России, заведующего кафедрой живописи и композиции, профессора Академии художеств, и Юхани Ярвинена, профессора изобразительного искусства Сайменского университета прикладных наук. В ситуации, когда за огромные деньги покупались формалистические картины, а на выставках отсутствовала реалистическая живопись, возникающий интерес финских художников к русской академической традиции заслуживал уважения. Тогда уже было ощутимо, что в истории русско-финских художественных отношений открывалась новая страница...

«Наша Академия носит имя Ильи Репина. Благодаря Репину и тянется эта ниточка взаимного интереса друг к другу», – сказал мне в интервью через несколько лет после этой встречи Владимир Симонович¹. И действительно, финнами высоко ценилась петербургская академическая школа. Многие художники Финляндии в XIX в. учились в Петербурге в Императорской Академии художеств. Около пяти месяцев в 1897–1898 гг. посещал мастерскую Ильи Репина Юхо Риссанен. Среди учеников Академии получившие широкую известность Магнус фон Вригт, Хелен Шерфбек, Юхо Риссанен, Ээро Ярнефельт, Григорий Ауэр. Некоторые были связаны с Санкт-Петербургом родственными узами. Ученик М. К. Клодта и П. П. Чистякова Ээро Ярнефельт был сыном полковника Александра Ярнефельта, служившего в Пулково, и Елизаветы Клодт фон Юргенсбург, принадлежавшей к знаменитому клану Клодтов, подарившему миру скульпторов и художников, а Хелен Шерфбек, тоже ученица П. П. Чистякова, родилась в Выборге.

Видные финские живописцы считали за честь участвовать в академических выставках. Это приносило определенную пользу: расширялся круг именитых русских заказчиков, росла известность, художник мог быть представлен к званию академика. Аймо Рейтала² обращает внимание, что для финских художников было почетно и престижно иметь такое звание. Во второй половине XIX в. в действительные члены Российской Академии художеств были приняты Вернер Хольмберг, Адольф фон Беккер, Берндт Линдхольм, Карл Эмануэл Янсон, Вальтер Рунеберг, Ялмар Мюнстерельм, Альберт Эдельфельт. Но стать действительным членом Академии было непросто. Академия не «раздавала» звания, высоко оценивала художников лишь за выдающиеся произведения. И у финнов были такие произведения, чего стоят хотя бы «Лес в дождливую погоду» (1859–1860 г., х., м.) В. Хольмберга и «Герцог Карл оскверняет тело Класа Флеминга» (1878 г., х., м.) А. Эдельфельта, признанные шедевры европейской жанровой живописи³.

Более чем через сто лет новые художественные связи стали развиваться в других формах: к совместным выставкам добавились совместные пленэры. Стало привычным приглашать преподавателей и организовывать мастер-классы. Традиционно интерес финских художников к петербургским был иным, более основательным, чем к московским братьям по кисти. Художников сближали общие творческие устремления и любовь к Северу, к его простому, сдержанному пейзажу, своеобразной красоте. Число совместных пленэров и выставок неизмеримо выросло в 1990-е гг. Началось все с графики. В 1992 г. едет в Иматру декан факультета графики Академии Владимир Александрович Ветрогонский (1923–2002). В 1995 г. в Хельсинки и Турку проходят выставки Валерия Александровича Леднева (род. в 1940 г.). В 1997-м Анатолий Данилович Лукашенко (род. в 1946 г.) открывает выставку в Йоутсено и пишет портрет мэра г. Иматры. В 2000-е открывает южную Финляндию Народный художник России, действительный член Российской Академии художеств Владимир Симонович Песиков (род. в 1939 г.)

То, что В. С. Песиков впервые приехал в Финляндию вместе со студентами, дало ему возможность увидеть озеро Сайму, Вуоксу, Пункахарью глазами своих учеников. Финские пейзажи художника полны молодой энергии, светлого, почти юношеско-

го чувства и чистоты. «Потрясло бережное отношение к природе, – рассказывает художник, – оно сродни огранке самоцвета, целью человека становится желание помочь природе стать более выразительной, что говорит о вкусе, о культуре, о воспитании, ведь именно через любовь к природе выражается любовь к родине, к той земле, где живет человек». Художнику нравятся маленькие финские города: Савонлинна, Лаппеенранта, но он стремится изобразить не архитектуру, не старые крепости, а дать панорамный взгляд на город, где на первом плане было бы озеро с его неповторимыми красками. «Трудно сравнивать Финляндию и Италию, но таких красок в природе Италии нет, как их нет больше нигде, – считает художник. – Итальянская природа являет себя в дымке, там нет этой чистоты синего цвета, особенно цвета неба. Небо Финляндии – это целая картина. Казалось бы, на юге все должно быть более контрастным, но на самом деле все иначе. В северной природе нет дымки, сопутствующей жаре. На севере все прозрачнее, даже количества цвета больше, поэтому Финляндия вдохновляла многих художников». Картина «Иматра» (2010 г., х., м., 50 × 60) выполнена в академической манере, это пленэрная живопись, но выделяющаяся из многих пейзажей, посвященных Финляндии, панорамным видом. «Иматра» Владимира Песикова – это современный город, здесь отсутствуют привычные стереотипы, что любили изображать художники – бани, мостики, деревянные домики. Но отсутствует и российская небрежность – изображены аккуратные скверы, парки, жилые здания. Это пейзаж промышленного города, но на первом плане вовсе не промышленные сооружения, а часть городского сквера. Далеко не все художники чувствуют зеленый цвет. У Песикова зеленый цвет представлен в сложности всех его оттенков от изумрудных до охристых и даже пурпурных. Косые лучи вечернего северного солнца делают боковые тени деревьев столь длинными, что они становятся сказочными и превращаются в самостоятельный элемент пейзажа. Горизонтальные линии теней, расположенные почти через одинаковое расстояние, создают особый ритм, словно знаки иного параллельного мира, наложенные на вполне реалистический северный ландшафт. Взгляд издалека, панорамный обзор позволил художнику показать в единстве городские парки и дороги, скверы и высотные здания, деревья

и воду, все то, что говорит о неповторимой атмосфере финского города, в котором каждое дерево и даже его тень становится ценностью.

На одном из пленэров художник предложил студентам написать крестьянскую утварь в маленьком музее, расположенном в бывшей старой коптильне. «Здесь живет дух времени, – говорит художник. – Мне нравятся предметы быта, связанные с жизнью финских крестьян, вплоть до рыбацких приспособлений. Эти вещи помнят ощущения людей, которые держали их в руках. Утварь в старинном доме – это великолепный натюрморт. И студенты запоем работали, писали даже старые двери». На картине Владимира Песикова «Старая коптильня» (2011 г., х., м., 50 × 60) изображена старинная хозяйственная постройка, теперь уже принадлежащая музею под открытым небом. Если «Имагра» – современная Финляндия, то в «Старой коптильне» изображена Финляндия забытая. Возле старого дома невысокая крепкая женщина – типичная финская хозяйка, а рядом большое дерево с крупными ветвями и первыми осенними листьями. Старый дом, женщина, осень. Красивый густой колорит, игра темного и светлого словно передают историю Финляндии: дом – дерево – человек. Синий цвет, в народном сознании ассоциирующийся с вечностью, проглядывает сквозь щели дома и сквозь ветви дерева, наполняя картину светом и оптимистическим чувством.

Аксели Галлен-Каллела любил писать Финляндию белым цветом, белый цвет появляется в финских этюдах Александра Бенуа и Аркадия Рылова. «Но белый цвет – совсем не белый, – считает Владимир Песиков, – почувствовать и передать его можно любым другим. Белый уплотняет пространство, а сочетание белого и бликов замерзшей воды дает большое живописное напряжение». У Владимира Песикова много пейзажей, написанных на Русском Севере, изображающих зимние дороги, деревенские улицы в сугробах, заснеженные крыши, и каждый раз белый цвет сложный, передан через какой-либо другой: через розовый и синий («Солнечный вечер». 1992 г., к., м., 50 × 65), через голубой («Зимний вечер». 1985 г., к., м., 50 × 35), через серый («Улица зимой». 2006 г., х., м., 55 × 65). В пейзаже «Зима. Оттепель» (1986 г., к., м., 50 × 70) заметны охристые и даже коричневые оттенки снега. Когда художник изображает движение воды

вдоль заснеженных берегов («Зимняя вода». 1989 г., к., м., 50 × 65; «Незамерзающая река». К., м., 55 × 65), возникает пульсирующий ритм пятен, силуэтов, линий, пейзажи приобретают философское звучание, природа словно открывает свою основу. Белым цветом в разнообразии его оттенков пишет художник знаменитые храмы Пскова и Новгорода.

Так получилось, что Финляндию Владимиру Песикову довелось писать летом. Но излюбленный белый цвет художника появляется в неожиданном ракурсе: в «Иматре» это ослепительно белые здания на заднем плане, создающие впечатление, что Иматра – белый город, а в пейзаже «Лапшеенранта» (2011 г., х., м., 50 × 60) – корабли и облака. В «Лапшеенранта» Финляндия угадывается по ровным полоскам лесного массива, растущего в городе, и по множеству катеров, что редко увидишь в России. Одни пришвартованы, другие – в движении. Причем очень простые, не парадно-показные, а те, которыми люди пользуются каждый день. Для художника было важно «войти в картину», и удачным решением было изобразить на первом плане небольшую пристань. По пристани мы идем к кораблям, по пристани взгляд зрителя «входит в картину». Важно и то, что пристань – серого цвета, напоминающего скалы, любимые художником. «Мне нравятся в Финляндии скалы, оставшиеся от ледникового периода, следы суровых древних движений земли», – говорит художник. Если на картине у Роберта Фалька «Параходная пристань. Серый день» 1911 г. изображение пристани занимает добрую половину, на пристани сконцентрирован основной сюжет пейзажа, то у Песикова пристань – это «вход», и сюжет картины разворачивается дальше. Сейчас трудно сказать, что обозначали флажки на прогулочном пароходе: то ли это было поздравление в канун Иванова дня, то ли приглашение в путешествие. В любом случае, глядя на корабль с флажками, на катера, на охраняемый по самым строгим законам городской лес, зритель чувствует себя вернувшимся в детство, чувствует себя защищенным от произвола продажных градостроителей, чувствует надежность и обретает надежду, до того светлые чувства вызывает этот пейзаж.

В целом школа академической живописи оказалась надежной и привлекательной для современных финских студентов, в то же время для русских художников-реалистов Финляндия,

как и сто лет назад, вновь оказалась «натурным классом», но к прекрасному природному пейзажу добавился не менее достойный пейзаж городской.

¹ Интервью с В. С. Песиковым. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. 10.05.2013. Архив автора. Далее при ссылках на это интервью сноски опускаются.

² Reitala A. Ystävyyttä politiikan varjossa // Taide. 1979. N 6.

³ Суворова Л. В. Жанровая живопись Великого Княжества Финляндского (1809–1917) как художественный феномен. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В нашем исследовании мы проанализировали взаимодействие культур, показали, что тема природы, культуры, мифологии Финляндии была не случайной в истории русского искусства. Связь И. Левитана, И. Репина, Р. Фалька, Н. Рериха, В. Кандинского, П. Филонова и других русских художников с Финляндией была не просто тематической. За финскими эпизодами в биографиях художников просматриваются основательные историко-культурные контакты. В то же время интерес русских художников к Финляндии совпал у представителей русской культуры с интересом к древнейшей русской истории, к народной культуре славян.

На основании анализа произведений искусства, воспоминаний, документальных источников делается вывод о значении финского фактора в развитии интереса С. Дягилева к русскому народному искусству и в итоге в создании знаменитых «Русских сезонов». Благодаря пассионарной деятельности С. Дягилева, его энергии и настойчивости русские художники, обратившись к истокам родной истории, смогли создать подлинные шедевры.

Мы сочли важным посвятить главы представителям русского авангарда, связанным с Финляндией эстетически более крепко, чем художники других направлений. Проследив создание первой советской «Калевалы» 1933 г., можно констатировать, что художники филоновской школы смогли различить в «Калевале» черты архаики, первообразы, первооснову, все то, что было заимствовано Э. Лённротом в фольклоре. Впервые введены в научный обиход письма В. Кандинского, П. Филонова, М. Цыбасова.

Илья Репин оказался посредником в истории русско-финских художественных связей начала XX в. Но не только.

После некоторого забвения традиций реалистической живописи имя Репина в 1990–2010-е гг. оказалось в основе возникшего интереса финских преподавателей и студентов художественных вузов к русскому портрету и традициям реалистической живописи.

В целом наш опыт исследования финляндской проблематики в русском искусстве подтверждает, что изучение взаимодействий, художественных связей национальных культур правомерно, ценно и необходимо.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

акв. – акварель

бум. – бумага

ГМИИ им. А. С. Пушкина – Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

ГРМ – Государственный Русский музей

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея

к. – картон

каранд. – карандаш

м. – масло

МИИ РК – Музей изобразительных искусств Республики Карелия

темп. – темпера

фан. – фанера

х. – холст

цв. грав. – цветная гравюра

Научное издание

Елена Григорьевна Сойни

**ФИНЛЯНДИЯ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ
1890–2010**

*Печатается по решению Ученого совета Института языка,
литературы и истории Карельского научного центра РАН*

На обложке: В. С. Песиков. Лапшеенранта (2011 г., х., м.); на 4-й
странице обложки слева: А. И. Порет. Иллюстрация к Песни 42
// Калевала. Петрозаводск: Гос. изд-во КФССР, 1940. С. 295.

Редактор Л. В. Кабанова
Оригинал-макет М. И. Федорова

Сдано в печать 16.10.2013 г. Формат 60x84¹/₁₆.
Гарнитура BookmanС. Печать офсетная.
Уч.-изд. л. 8,5 + 0,3 (вкл.). Усл. печ. л. 10,0. Тираж 200 экз.
Изд. № 392. Заказ № 163.

Карельский научный центр РАН
Редакционно-издательский отдел
185003, Петрозаводск, пр. А. Невского, 50