

О.Ф. Батыршина

магистр искусствоведения,

лектор-экскурсовод в ИП «Сквозь районы Берлина»

olga.batyrshina.de@gmail.com

НЕПРЕРЫВНОСТЬ И РАЗРЫВ ТРАДИЦИИ В ЭСТОНСКОЙ ЖИВОПИСИ XX ВЕКА*

Статья даёт общее представление об эволюции эстонской живописи на протяжении XX в. Раскрыта роль основателя национальной эстонской школы живописи Й. Кёлера и его младших современников К. Рауда и А. Лайкмаа, последовательно прививших художественное образование на территории Эстонии. Предпринят анализ становления эстонской живописной традиции, её связи с ведущими тенденциями живописи и рисунка Франции и Германии. Описано становление Таллина центром обучения прикладным художественным техникам, а Тарту – центром фундаментальной теоретической подготовки в живописи и искусствознании. Статья анализирует разрыв преемственности, случившийся около 1950-х годов, и восстановление характерного эстонского почерка в течение второй половины XX века. Статья раскрывает основные тезисы устного доклада «Непрерывность и разрыв традиции в эстонской живописи XX в», прозвучавшего на форуме «Научная весна-2018», Москва, апрель 2018 г.

Ключевые слова: живопись, эстония, модерн, авангард, экспрессионизм, кубизм, школа, преемственность, XX век

An article provides insight into the main features of the Estonian 20-th century painting growth. The mention of the role of A. Laikmaa and K. Raud as the chairmen of national painting school is revealed. Sustainability of Tartu as of the center for essential art education is shown as well as for Tallinn where primarily applied art techniques were sustained. The reported study was funded by RFBR according to the research project №18-312-00017. The article elaborates the key elements of the report submitted on “The Science Spring-2018” Forum, Moscow, April 2018th.

Keywords: painting, Estonia, modernism, avant-garde, cubism, baltic, XX century

Преемственность в эстонской живописи с её характерными особенностями начала складываться к началу XX столетия. До этого художники родом из Эстонии подвизались в Европе и России уже более двухсот лет, однако их произведения создавались в контексте шведского, российского или немецкого изобразительного искусства.

Зрелое мастерство и уважаемые имена эти мастера приобретали за пределами Эстонии, очень редко возвращались на родину и, по-видимому, не предпринимали попыток педагогической деятельности. Искусствовед Эне Ламп называет живопись этого периода «провинциальной» и «неприметной в тени художников балто-немецкого происхождения» [Eesti kunsti ajalugu 5 (ЕКА 5)…, 2010, p. 13].

На таком фоне примечательна биография Йохана Кёлера (Johann Köler; 1826-1899), крупнейшего эстонского живописца второй половины XIX века. «Уроженец Лифляндии, мастерски владеющий кистью» [Иванъ Петровичъ Кёлеръ..., 1882, с. 744], сын крестьянина, он получил фундаментальное образование в Санкт-Петербургской Академии художеств (1848–1855), был универсалом: писал религиозные, исторические, мифологические и жанровые композиции,

портреты. В молодости оформлял витрины и писал вывески. Сам себя Кёлер называл русским художником. Однако в своей автобиографии отмечал очевидную разницу русского и европейского подхода к живописи, намереваясь в дальнейшем избегать недостатков, отмеченных им на Парижской выставке 1857 г.: «Мне казалось, что первой задачей художника должно быть достижение наибольшей простоты и правды, без утрировки в сторону ли крайнего идеализма или реальности, доходящей до грубости или уродливости. Последним особенно грешат русские художники, что на всемирной парижской выставке 1856 года особенно неприятно поражало иностранцев, которые привыкли требовать поэзии от художественных произведений, если не в композиции, то в колорите» [Ивань Петрович Кёлеръ..., 1886, с. 344].

По окончании Академии художеств (мастерская А.Т. Маркова), удостоившись малой золотой медали, Кёлер продолжил образование, жил в Париже, в Мюнхене и в Италии. В дальнейшем развивал свои педагогические навыки: более десяти лет учил рисунку великую княжну Марию Александровну (дочь Александра II), был доцентом, затем профессором Академии художеств.

После годичного преподавания в Обществе поощрения художников (1862-1863) в 1863 году он приехал в Ревель, а также посетил мелкие эстляндские и лифляндские поселения. Визит не оставил у Кёлера иллюзий о низком уровне образования и мышления в среде здешних жителей. И размышляя о необходимости фундаментальных реформ в культурно-политической жизни своей малой родины, он уже идентифицировал себя как эстонца: «Не русским же людям <...> брать на себя почин в деле, касающемся населения, чуждого им по языку, религии и нравам!» [там же, с. 356].

Поневоле соприкоснувшись с административно-политической ситуацией в «остзейской провинции», Кёлер ясно видел, до какой степени тормозится общественное и культурное развитие родного края.

Уже в 1860-х годах был предсказан им путь, по которому в начале следующего века пойдут «будители» эстонской художественной культуры, такие как К. Рауд и участники кружка молодых эстонских литераторов и художников Noor-Eesti (А. Лайкмаа, А. Янсен, Н. Трийк, А. Промет).

Принципиально новыми точками отсчёта стали 1903 и 1904 год, когда в двух крупнейших городах Эстонии – Тарту и Таллинне – открылись первые художественные мастерские по обучению живописи.

К началу XX века уже достаточно много латвийских и эстонских живописцев получало образование в академиях Санкт-Петербурга, Дюссельдорфа либо Мюнхена. В их числе были два первых художника, положившие начало собственно эстонской изобразительной школе – Кристьян Рауд (1865-1943) и Антс Лайкмаа (1866-1942).

За плечами последнего был длительный художественный опыт, приобретённый преимущественно в Германии (два годичных цикла обучения в Дюссельдорфе, 1892-1893 и 1896-97) [Рају, 2000]. В 1903 году Лайкмаа открыл в Таллинне на основе руководимых им курсов рисования учебную живописную студию. Художнику на тот момент уже исполнилось тридцать восемь лет, то есть лишь немногим больше, чем было Кёлеру, когда тот вернулся из-за рубежа в Ревель.

Антс Лайкмаа (до 1935 художник подписывался как Ханс Лайпман) был состоявшимся портретистом и мастером пастельной живописи («Портрет Марии Ундер», «Портрет Ф.Р. Кройцвальда или “Вижу свой дом издалека”», «Сельма»). В обучении Лайкмаа отказался от скрупулёзной академической штриховки и основной упор делал на быстрые зарисовки угольным карандашом. Почти наверняка здесь сыграло роль знакомство с постимпрессионизмом, который был явно созвучен манере и технике самого Лайкмаа, и сознательное желание уйти от кёлеровского академизма.

Через таллиннское ателье прошло около сотни учеников, преимущественно детей эстонских немцев [ЕКА 5 ... , 2010]. Не все они продолжили творческую деятельность, но был преодолен значимый порог: впервые в Эстонии профессиональный художник обучал творческим секретам и делился своими взглядами на вещи не в рамках прикладной специальности резчика по дереву или металлу, а с целью постижения собственно живописного мастерства.

В Тарту роль, равную по значению Лайкмаа в Таллинне, сыграл Кристьян Рауд, выученик мюнхенской школы рисования Антона Ашбэ [Joonsalu, Talvistu, 2010], вдохновлявшийся, в числе прочего, работами Франца фон Штука и других участников мюнхенского Сецессиона. [Kivimäe, 2000]. Студия Рауда открылась на год позже, в 1904 году.

Оба живописца отлично понимали, какой объём педагогических, просветительских и агитационных работ им ещё предстоит осуществить. Их импровизированные художественные школы посещали, по большей части, еще подростки (будущему художнику Оскару Каллису, как и будущему первому футуристу Эстонии Адольфу Ваббе в 1903 году было всего одиннадцать лет, Александру Ууритсу – пятнадцать). Двух маленьких студий было недостаточно без культурного контекста, информационной поддержки и вовлечённости в обширный осознанный творческий диалог.

Однако в это время в Санкт-Петербурге уже получали полноценное художественное образование эстонские студенты: Николай Трийк (1884-1940), Александр Тасса (1882-1955), Волдемар Пятс (1878-1958), Конрад Мяги (1878-1925) и другие. В перспективе они должны были получить бумаги о российском образовании, но всё изменил 1905 год.

Начались революционные волнения, затронувшие и студенчество, в том числе и – Центрального училища технического рисования барона Штиглица – самого популярного художественного образовательного учреждения среди эстонской диаспоры Санкт-Петербурга [Nurk, 1972].

Училище готовило преимущественно прикладных мастеров, но систематическое рисование с гипсовых слепков, при всём педантизме такого подхода, позволяло отлично отточить руку в рисунке и натренировать глазомер. Важным плюсом Училища барона Штиглица было бесплатное обучение, в отличие от Императорской Академии художеств, где эстонцы обучались намного реже.

В 1905 году после студенческих беспорядков Мяги, Трийк и Тасса были исключены (В. Пятс, Х. Куусик, А. Промет и А. Киви успели закончить полный курс обучения чуть раньше). Сразу трое эстонских художников, объединённых уже не только происхождением, но и общим студенческим прошлым, переехали в Хельсинки, рассматривая этот город как временную опорную точку на пути в Париж [ЕКА 5..., 2010].

Здесь, в Финляндии, по-видимому, происходит их личное знакомство с литераторами группы Noor-Eesti («Молодая Эстония»). Благодаря этому складывается цельный контекст и та программность, которой недоставало борцам-одиночкам Лайкмаа и Рауду, и о которой полувеком ранее мечтал Кёлер.

«Есть маленькие народы, литература которых сияет в духовной жизни Европы, но слышал ли кто-то о литературе эстонской? <...> До сих пор в солидных географических трудах мы читаем о себе самих, что эстонцы живут в землянках, из двери которых валит дым <...> Сегодня о нас слишком мало известно, чтобы донести читающей Европе достаточно сведений о нас, как о культурных людях. <...> Будем эстонцами и познакомимся же с европейцами!» [Suits, 1905, p. 16-17] – так звучит программный лозунг поэта Густава Суйтса в статье «Noorte püüded» («Стремления молодёжи»). Вероятнее всего, что сближению художников и литераторов способствовали Рауд и Лайкмаа, которые сразу оценили огромную значимость объединения сил творческой интеллигенции. Первые сборники стихов и прозы Noor-Eesti были проиллюстрированы графикой К. Рауда, его брата П. Рауда, Н. Трийка, А. Ууритса и других художников [Noor-Eesti I album, 1905; Noor-Eesti III album, 1909; Ajakiri Noor-Eesti №4, 1910; Бернштейн, 1964, с. 27].

Лайкмаа тоже временно эмигрировал в Хельсинки из Таллинна из-за революционных волнений, однако его студия не прекращала деятельности. В 1907 году на его основе было создано Таллинское Эстонское художественное общество (Tallinna Eesti Kunstiselts, переименовано в 1914 в Таллинскую школу прикладных искусств, Tallinna Kunsttööstuskool), которым на первом этапе руководили бывшие выпускники Училища барона Штиглица – В. Пятс, А. Киви, А. Промет и др. [ЕКА 5..., 2010].

Сотрудничество Noor Eesti с художественной эстонской диаспорой и создание постоянного обучающего центра в Таллинне стали итогом длительного постепенного процесса объединения национальных творческих сил.

1906-1908 годы отмечены многочисленными переездами молодых живописцев (Хельсинки, Аландские острова, Париж, побережья Норвегии), во время которых они периодически то встречались, то теряли друг друга из виду, однако продолжали обмениваться письмами. Отчасти это было обусловлено нехваткой средств и времени на надёжное обустройство, но в ещё большей степени – нетерпеливым стремлением увидеть как можно больше, познакомиться со всем разнообразием современных стилей.

Первым в 1905 году в Париж прибыл скульптор Яан Коорт. Он уже посещал занятия Школы изящных искусств, когда к 1907 году за ним последовали Мяги, Тасса и Трийк со своей супругой Валентиной Грековой [Joonsalu, Talvistu, 2010]. Занятия в Академии Коларосси, общение с насельниками «Улья», богемной парижской школы, перемежались посещением многочисленных выставок современной живописи, которые давали эстонцам в профессиональном плане даже больше, чем уроки в учебных заведениях. Через год Мяги покинул Париж, уехав для работы над пейзажами Норвегии [Paris, 1932].

Таким образом, к 1906 году процессы объединения эстонской творческой интеллигенции при всей своей спонтанности происходили одновременно на родине и за рубежом. Тогда же, в 1906-ом, в Тарту при поддержке Крестьянского общества Эстонии прошла первая эстонская художественная выставка, в основном ретроспективного характера (работы Кёлера, его друга и современника Карла Майбаха (1833-1899), классицистические скульптуры Августа Вейценберга (1837-1921) и некоторые работы Лайкмаа). Выставка не получила широкого освещения в прессе, но уже две следующие обрели громкий резонанс. В 1909 году публике впервые были представлены работы Трийка, Ууритса и Коорта. Яан Тыниссон, председатель Эстонского студенческого общества (Eesti Üliõpilaste Selts), отметил, что хотел бы поддержать такую инициативу молодых эстонских художников, живущих за рубежом, и способствовать продаже их работ (приводится по: [ЕКА 5..., 2010]). Публицист и переводчик Бернард Линде, до этого не раз редактировавший материалы Noor-Eesti, хорошо отозвался в газете «Päevaleht» о финских и норвежских пейзажах Гончаровой и Трийка, а также о работах Трийка-портретиста [Linde, 1910, p. 1-2].

Третья выставка, состоявшаяся в 1910 году (Тарту-Таллинн) была ещё масштабней (более 250 полотен). Оба города претендовали на звание художественных центров Эстонии, в итоге выставка должна была пройти в них поочерёдно. Расширилась и информационная поддержка: организацией выставки занимались участники Noor-Eesti, причем руководителем их был художник Трийк, а в «Noor-Eesti ajakiri» (журнале по вопросам литературы, искусства и науки) появилась развёрнутая статья литератора Фридриха фон Стрика [Stryck, 1910, p. 309-314].

Мяги, выслав картины на выставку, по сути, заочно дебютировал в Эстонии, и сразу завоевал славу наиболее яркого пейзажиста современности. С признанием на родине к нему пришел и первый коммерческий успех [Erner, 2017, p. 261]. Получив денежный перевод за проданные с выставки полотна, Мяги в ноябре 1910 года выехал из Осло в Париж, где продолжил работать и одновременно внимательно изучать современные художественные веяния. Если первый год пребывания эстонцев в Париже прошёл под знаком выставок Сезанна, Гогена и фовистов, то период норвежских пейзажей лично для Мяги был временем анализа и синтеза финского и парижского визуального опыта, наложенного на привитую в училище Штиглица технику и послужившего дополнительной основой развития личного художественного видения.

Художественные идеи Парижа в начале столетия менялись стремительно и к 1910-1911 годам здесь царили Брак и Пикассо. Мяги пристально изучал кубизм, экспрессионизм и не прекращал работать. Писатель Ээро Эпнер говорит о восемнадцати полотнах, созданных Мяги во Франции и проданных неизвестному эстонскому покупателю [Ibid, p. 289].

За Парижем последовала Нормандия. Почерк Мяги становится еще импульсивнее, краски ярче и плотнее. В 2017 году художественный критик Арнальдо Коласанти сравнит Мяги этого периода с Полем Сезанном [Colasanti, 2017, p. 28-30].

Однако деньги, полученные после третьей выставки, к началу 1912-ого уже заканчиваются. Мяги истощён переездами, тревогами и главное – очевидной перспективой так и не добиться признания в стране, среди художников которой он субъективно воспринимается как «смиранный подражатель» французским и немецким живописцам-новаторам [Erner, 2017, p. 293]. Коллекционеры Морозов и Щукин, сильно повлиявшие на рыночную стоимость полотен Гогена, Сезанна, Матисса и Пикассо, не ищут эстонских авторов для своих собраний. Мяги принимает окончательное решение, и летом 1912 возвращается в Эстонию, в Тарту.

В воспоминаниях его друзей и учеников появление и деятельность здесь Мяги представляется главным, центральным фактором оживления тартусской художественной жизни (приводится по: [Paris, 1932, p. 172]). Его жизненный опыт, творческий кругозор, доля житейской горечи и сарказма, открытость и одновременная критичность и требовательность к себе и к своему таланту делали его самым видным представителем эстонской богемы 1910-х годов. Ему тридцать четыре, и он, подобно некогда Рауду, открывает свою студию.

В 1913 году в Тарту приезжает Трийк. Уже 20 февраля 1914 в малом зале театра Ванемуйне проходит IV выставка эстонской живописи [Joonsalu, Talvistu, 2010, p. 28], и один из её главных участников – молодой двадцатидвухлетний футурист Адольф (Адо) Ваббе, также недавно прибывший из-за рубежа.

Ваббе прошёл мюнхенскую школу Антона Ашбэ и был хорошо знаком с работами представителей художественных объединений экспрессионистов «Мост» и «Синий всадник» [Varblane, 1993]. Его «Парафразы» могли шокировать даже дружески настроенных критиков из круга Noog-Eesti: быстрые росчеркообразные зарисовки на пустом фоне, похожие на пробу перьевой ручки или цветного карандаша, где всё вместе, суммируясь, больше всего начинает напоминать «поток мыслей» или мельтешение на шумной городской улице.

Лето 1914 года Ваббе проводит в Москве, где знакомится с творчеством Татлина, Кульбина и, видимо, – с поэзией Маяковского. [Ibid.] Одновременно, без сомнения, укрепляется его дружба с Тасса и Мяги.

В 1914 году в переписке Мяги и Тасса уже упоминается план создать совершенно новую, обширную творческую группировку с «блестящим и громким именем, членство в которой будет ограничено и потому особенно престижно, а название должно быть непременно на латыни» [Joonsalu, Talvistu, 2010, p. 35]. Название такое действительно будет утверждено, но только три года спустя. В конце 1917 года официально было создано художественно-литературное сообщество Pallas Athena («Афина Паллада», далее – Pallas), сделавшееся лицом эстонской живописи на следующие двадцать лет, а уже через два года – первой в истории Эстонии крупнейшей художественной школой, первыми и самыми известными педагогами которой стали участник IV выставки Антон Старкопф (класс скульптуры), Конрад Мяги и Адо Ваббе (классы рисунка и живописи).

Подводя итог более чем десятилетнего процесса консолидации эстонских национальных творческих сил, следует отметить, что в отличие, например, от русской академической школы, созданной посредством ряда согласованных действий «сверху», эстонская школа живописи зарождалась в диаспоральном состоянии. Её представители вынужденно рассеивались по соседним регионам и странам, чтобы воспринять и удержать технический и творческий импульс, и только в середине 1900-х годов включился механизм стяжения сил. Для эстонского культурного кода стала исключительно важна хронологическая близость основания Pallas (декабрь 1917) и объявления независимости Эстонии (23 февраля 1918): изобразительность «палласовского» периода стала олицетворением творческой и национальной свободы, обретенных не только политически (как итог Vabadussõja, «Освободительной войны»), но и на эмоционально-чувственном уровне.

В подробной монографии Тиины Нурк «Высшая художественная школа Паллас» («Kõrgem Kunstikool Pallas 1919-1940», Таллинн, 1977, 2004) обстоятельно описана деятельность школы в течение 1920-х-1930-х годов: специализация и структура студий [Nurk, 2004, p. 70, 118-119]; экономическая составляющая [Ibid, p. 61, 91]; выпускники тех или иных «ателье», продолжение их работы в Pallas, поездки выпускников за рубеж и т.д.

Остановимся на самых заметных выпускниках первого периода.

Обучение в Паллас официально длилось пять лет, первый выпуск состоялся осенью 1923 года. Особенностью почти всего первого выпуска стало внимание обучающихся одновременно к графике и скульптуре. Самым показательным является пример будущего крупнейшего графика Эстонии Эдуарда Вийральта (1898-1954), который в стенах Pallas специализировался на скульптуре (портрет Мяги в бронзе, 1922), но уже в период аттестации проявил очевидную склонность к тиражной графике и к графической иллюстрации, совместив обе компетенции. «Полярные» специализации приобрели скульптор Ферди Саннамеес (1895-1963) и иллюстратор-график Наталия Мей (1900-1975).

Синтез графического и живописного очевиден и в работах Куно Веебера (1898-1929) [Ibid, p. 51]. Веебер был старше прочих, его мастерство последовательно оттачивалось ещё начиная с занятий в студии Лайкмаа. Затем, в классах портретиста Трийка и скульптора Коорта, он, скорее, творил как зрелый мастер, нежели обучался; тоже можно сказать о его парижском периоде, времени обучения в мастерской Андре Лота. Тем не менее, один из продуктивных периодов его творчества совпал с первым выпуском Паллас.

Другим заметным художником, который раньше тоже обучался у Лайкмаа, но вошел в круг палласовцев и заметно повлиял на лицо южноэстонской живописи, стал Йоханнес Выэрахансу [Mark, Pulk-Pjatkowska, 2010].

Следующие шестнадцать лет Pallas уверенно занимал место высшего художественного учебного заведения Эстонии, став колыбелью плеяды таких выдающихся мастеров, как Вольдемар Хаас, Кристьян Тедер, Николай Куммитс, Яан Грюнберг, Хандо Мугасто, Карин Лутс, Айно Бах, Каарел Лииманд (в последний период своей жизни был женат на Айно Бах), Лепо Микко, Андрус Йохани и многие другие.

В свою очередь в Таллинне формировался свой художественный круг, самыми заметными в котором стали скульпторы Альберт Хансен, Яан Ныгене, Леонард Прууль, Вольдемар Альтерманн, мастера художественных работ по дереву Арнольд Пейпман, Адольф Кауп, Арнольд Куккур и многие другие. В известной степени между двумя центрами художественного образования существовало негласное соперничество, но школа Паллас все же держала верх как не имеющий аналогов центр именно высшего живописного и теоретического художественного образования. Выпускники Паллас чаще командировались за рубеж, учитывали и анализировали новейшие тенденции западноевропейской (преимущественно французской) живописи [Joonsalu, Talvistu, 2010; Levin, 2015; Nurk, 2004].

Такая глубокая осведомленность об иностранных новинках могла трактоваться двояко: в Эстонии тридцатых годов результаты эволюционных поисков художников опережали динамику зрительских предпочтений. За срок президентского режима Константина Пятса усилилась бюрократия, а специфическая конъюнктура затронула, в первую очередь, организации, связанные с культурой и искусством. С 1935 года живописи пытались вменить обязательную дидактичность [ЕКА 5..., 2010, p. 407; Joonsalu, Talvistu, 2010, p. 121]. На представителей новейших изобразительных стилей в Эстонии, как и в странах Европы (в том числе и в послевоенной Франции) смотрели скорее как на нарушителей спокойствия, и это уравнивалось только привычным авторитетом французской живописи, последние достижения которой (зарождающийся неореализм, кубизм, фовизм) были представлены публике в конце 1930-х гг. параллельно с выставкой современных эстонских полотен [ЕКА 5..., 2010, p. 423-424].

Осенью 1939 года Эстония, формально оставаясь независимой, входит в сферу влияния СССР, сменив «молчаливую эпоху» К. Пятса на долгую череду зависимых положений. Осознанный опыт двадцатилетнего суверенитета, зрелая разветвлённая культурная жизнь и два-три поколения с высшем образованием в корне изменили эстонское общество: каждый уже хорошо отдавал себе отчёт в рисках и потерях, связанных с новыми влияниями со стороны.

Вхождение в любой новый политический союз могло скорее имитировать, чем по-настоящему обеспечить политическую и экономическую защищённость. Сколь бы инертно ни было правительство президента К. Пятса, при нём национальное эстонское государство имело возможность учиться на своих ошибках, наработать свой политический и стратегический опыт. А любые административные перемены, навязанные извне, могли ударить по и без того трудному существованию художественных учебных учреждений.

С 1939 года художники оказываются втянутыми в околполитическую деятельность, так как режим нового образца в советской Эстонии стал чуток скорее к петициям и к коллективным обращениям, нежели к частной инициативе. Так, ещё осенью группа художников подписала коллективное письмо из 13 пунктов, обращённое к министру образования Й. Семперу и к новому премьер-министру Х. Круусу [Eesti kunsti ajalugu 6..., p. 16]. К ряду пунктов Семпер прислушался: открыт художественный музей в Тарту, высшим художественным вузом страны официально стала школа Pallas; школе в Таллинне ещё раз официально определена специализация по прикладным творческим курсам (вероятная аналогия – училище Штиглица) [Ibid, p. 17].

Были и те, кто не испытывал серьёзных тревог по отношению к новым просоветским властям: ученики школы Pallas Андрус Йохани (из мастерской Адо Ваббе), Айно Бах (училась у Ваббе и у Трийка), Каарел Лииманд, Э. Адамсон-Эрик в разное время посещали постреволюционную Россию и не относились к ней как к чему-то совершенно чуждому. Поначалу был лояльно настроен и Яан Тыниссон. Причиной тому, видимо, было негативное отношение политика и культурного деятеля к «молчаливой эпохе» Пятса, установившейся с 1934 года вплоть до подчинения Советскому Союзу. Тыниссон называл режим Пятса «...системой, которая пала не только по причине внешних обстоятельств, но и по причине отсутствия внутреннего стержня», а также потребовал «...исполнения декларации нового правительства под сине-чёрно-белым флагом и на основании суверенитета независимой Эстонии» (цит. по: [Kangilaski, 2011, p. 20]). Однако при жизни Тыниссона этому требованию воплотиться не удалось.

В 1940 году некоторые художники (Э. Адамсон-Эрик, А. Йохани, К. Лииманд, К. Тедер) прониклись идеей создания творческого профсоюза, по аналогии с прочими официальными советскими профессиональными объединениями [ЕКА 6..., p. 17; 19]. Но почти сразу правительство принялось настаивать на подотчётности Eesti Nõukogude Kunstnike Liit («Профсоюза эстонских художников») партийному руководству. Это сказалось на тоне общения художников с административными властями как в 1940 году, так и в длительный период, наступивший восемь лет спустя [Ibid].

Тем не менее первый советский период не слишком повлиял на сложившуюся изобразительную традицию, стилевые предпочтения. Программная работа Каарела Лииманда «Рабочая демонстрация» оставалась постимпрессионистическим произведением, несмотря на тему, название и изображённые красные флаги. В 1940 году написаны «Старый садовник» Эльмара Китса, «Тартуский мотив» Йоханнеса Выэрахансу, «В кофейне» Энделя Кыкса и другие произведения, сохранившие авторскую стилистику. Глубоко драматичные работы Ээрика Хаамера «Эвакуированные» и «Мать» (в обеих – темный монохромный колорит, резкие острые удары кистью и фигуры, частично сливающиеся с тёмным фоном оттенков сырой почвы) отражают тревогу и потерянность военного времени, но почерк живописца остается глубоко индивидуальным.

У культурной политики немцев, вошедших в Эстонию в 1941 году, были свои характерные особенности. В отличие от самой Германии, в Эстонии не проводили политику деления искусства на «здоровое» и «дегенеративное». В этой связи гораздо проще было организовать выставку

О.Ф. Батыршина *Непрерывность и разрыв традиции
в эстонской живописи XX века*

живописи, сохранив узнаваемый почерк полюбившегося эстонцам модернизма. На редкость яркой и светлой работой этого периода стала «Рыбачка на берегу» Карин Лутс (1943). Глубоким эстетизмом отмечен сдержанный «Портрет с маской» Германа Аунапуу (1943). Эмоционально противоположными стали работы Ээрика Хаамера и Йоханнеса Гринберга; к их теме одиночества и драматической потерянности относится и работа Ольги Терри «Стоящий мальчик» (1944).

Не углубляясь в вопросы техник и стилей, немецкие власти были сосредоточены на политических взглядах самих художников. Быстро последовали арест и смерть А. Йохани и К. Лииманда: их уличали в симпатиях к русским коммунистам. Умер в заключении художник Н. Куммитс. Жертвой Освенцима стал арестованный в Париже выпускник Паллас Карл Пярсияги, хотя и не известны какие-либо его работы на политические темы [Treier, 2003, p. 81-82]. По всей видимости, гибель грозила и Адамсону-Эрику, эвакуированному, в итоге, вместе с несколькими другими живописцами в советскую Россию («Ярославльская группа эстонских художников» – Рихард Сагритс, Эрих Адамсон-Эрик, Эвальд Окас, Александер Пилар), где позже им был присвоен старый официальный статус профсоюза эстонских художников (Eesti Nõukogude Kunstnike Liit) [ЕКА 6..., 2013, p. 113; Helme, Koll, 2017, p. 126].

В 1944 году после второго вхождения Эстонии в состав СССР художественная мысль разделилась на две основные концепции. Одна, регламентированная нормами, поддерживалась государственной политикой и мерилась критериями социалистического реализма. Вторая концепция уходила корнями в наработки постимпрессионистической эстонской живописи 1920-х-1930-х годов и в наследие школы Pallas.

Самыми яркими соцреалистами первого послевоенного десятилетия (1944-1954) стали Э. Окас («Эстонский стрелковый корпус 22 сентября 1944») и Адамсон-Эрик («Молодёжная бригада»). В начале 1950-х годов появилось много крупных программных полотен в академически-соцреалистической манере, написанных совместно двумя и более художниками («Подъём эстонской промышленности» Ало Хойдре, Лепо Микко и Прииду Аавик, 1950; Эльмар Китс и Эвальд Окас, «Встреча эстонских красноармейцев с Лениным и Сталиным», 1951-1952; Ильмар Кимм и Антс Виильдалепп, «Академик Бурденко проводит операцию в присутствии студентов-медиков Тартуского университета», 1951-1952).

Модернистский взгляд на живопись сохранился среди эстонских эмигрантов, число которых резко выросло в 1944-1945 годах. Живая память о манере школы Pallas выражалась в работах Карин Лутс, которая эмигрировала в Швецию в 1944 году («Корсика II», 1959) и с 1964 года стала членом шведской Государственной Художественной организации (шв. Konstnärernas riksorganisation) [Talvistu, 2004, p. 86]. Еще раньше, в 1948-ом, пишет свою, очевидно навеянную идеями Жоржа Брака и раннего Рудольфа Париса, «Женщину со стаканом» Юхан Хенносте, которому предстоит уже через год эмигрировать в США [ЕКА 6..., 2013, p. 104].

В Эстонии остаются Лепо Микко и Рихард Уутмаа. Их «крестьянские» работы явно стилистически происходят из периода Pallas и, временами, даже глубже – из манеры французской барбизонской школы (Р. Уутмаа, «Сборщики винограда», 1947; Л. Микко, «Стоги сена», 1945).

Но географическая и стилистическая разобщённость начала нивелироваться уже в 1960-е годы, вылившись в мощную волну возрождения и эволюции типично эстонского модернистского почерка. Первые ласточки близящегося расцвета послевоенной живописи – кубистическая работа Лолы Лийват «Аристократ» и абстракция Валве Янов «Ледоход на Эмайыги», обе – 1958 года.

Эстонский авангард в СССР уникален по генезису: если в центрах политической и художественной жизни (Санкт-Петербург, Москва), в других городах России и союзных республик приемы модернизма и авангарда чаще были формой демарша против существующего культурного диктата, то для эстонских живописцев авангард являлся давно устоявшимся взглядом на изобразительность и эволюционировал, впитывая все новые веяния на протяжении следующих тридцати с лишним лет.

Вероятно, уже после VI Всемирного фестиваля молодёжи и студентов 1957 года более плотным стало общение не только с представителями зарубежных левых фракций, но и между студенчеством советских республик, до сих пор во многом лишь формально знакомых с географией и населением собственной огромной страны. Предварительная попытка «сдружить» разобщённые советские народы была предпринята несколькими месяцами раньше на Днях эстонской культуры (декабрь 1956 г.). Но это стремление было обусловлено в большей мере конъюнктурой, так как сопровождало процесс реабилитации эстонцев, сосланных на восток СССР в 1940-х годах, и к тому же фестиваль почти полностью ограничивался только музыкальными мероприятиями [Moskvale külla..., 1958].

Искусствовед Эда Сепп предполагает, что после 1957 года мог произойти качественный сдвиг в сторону взаимосвязей русских и эстонских творческих кругов, что привело в 1960-е годы к образованию достаточно прочных московско-тартуских отношений [Sepp, 2001]. Самым показательным плодом этих контактов является произошедшее в 1958 году знакомство тридцатитрёхлетнего иллюстратора Юло Соостера с москвичами Борисом Жутовским и Эрнстом Неизвестным, работа в издательствах под фамилиями Соостер и (с 1962 года, после скандально известного разгрома юбилейной выставки МОСХа) Смородин и образование своеобразного кружка в московской квартире самого Соостера и его жены Лидии, урождённой Серх [Соостер, 2000, с. 9].

В Таллинне с конца 1960-х продуктивно работает выдающийся художник-экспериментатор Энн Пылдроос («Ситуация I» и «Ситуация II», 1968; «Новости» 1973), гибко сочетающий разнообразные модернистские приёмы – от минимализма до сверхприближения. Другие знаковые художники десятилетия – символист Ильмар Малин («Человек и система» 1968), склонный к анализу и препарированию сезаннизма и кубизма Райво Корстник («Южная Эстония» 1960), яркая атмосферная кубофутуристка Валве Янов, нередко сочетающая почерк палласовского модернизма с эффектами акварели и коллажа («Абстракция I», «Чёрная путаница», обе работы 1960 г). Тогда же начинает работать будущий дадаист и абсурдист Лембит Сарапуу. Вспыхнула популярность беспредметных и геометрических композиций, абстракций, экспериментов с освещением и фактурой.

В 1970-х годах запускается эволюция эстонского гиперреализма, ставшего актуальной философской и художественно-эмоциональной реакцией на соцреалистическую «предметку» и индустриальный пейзаж. В работах Андо Кесккюлы, Юри Палма, Урмаса Педаника [Varblane, 2010] и, в особенности, Яана Элкена, которого критик Андерс Хярм назвал «эстонским Эдвардом Хоппером» [Juske, 2008, p. 198], выразилась характерная идея *uõõrdamine* – «отстранённости», с которой художники изображали взятые крупным планом детали строек, поверхности предметов и бытовой техники. В 1977 году рождается шедевр Пылдрооса «Прыжок» с эффектом спектрального размытия и фотоналожения. В следующие пятнадцать лет эстонская живопись обретает новую самостоятельность, быстро создавая новые структурные связи с медиа и дизайном.

ИСТОЧНИКИ

1. Иванъ Петрович Кёлеръ, профессор живописи, 1826-1882 гг. Биографический очеркъ. Главы I-II // Русская старина. Том XXXIV, 1882. Вып. 4-6, с. 744.
2. Иванъ Петрович Кёлеръ, профессор живописи, 1826-1882 гг. Биографический очеркъ. Продолжение // Русская старина. Том LI-LII, 1886, с. 344; с.356.
3. Соостер Л.И. Мой Соостер. – Таллинн, 2000
4. Noor-Eesti I, Tartu, 1905. Режим доступа: <http://www2.kirmus.ee/nooreesti/uus/sirvi.php?id=290>
5. Noor-Eesti III, Tartu, 1909. Режим доступа: <http://www2.kirmus.ee/nooreesti/uus/sirvi.php?id=465>
6. Linde B. Eesti kunstinäitus. // Päevaleht, 1909 №149, p. 1-2.
7. Moskvale külla. Eesti kunsti ja kirjanduse dekaad Moskvast 1956. Tallinn, 1958.
8. Stryck F. von. Kolmas Eesti kunstinäitus // Ajakiri Noor-Eesti 1910, №4, p. 309-314. Режим доступа: <http://www2.kirmus.ee/nooreesti/uus/sirvi.php?id=1523>

О.Ф. Батыршина *Непрерывность и разрыв традиции
в эстонской живописи XX века*

9. *Suits G. Noorte püüded. Üksikud mõtted meie oleviku kohta // Noor-Eesti I. Tartu, 1905, p. 3-19. Режим доступа
<http://www2.kirmus.ee/nooreesti/uus/sirvi.php?id=290&next=6>*

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бернштейн Б.М.* Эстонская графика. – Москва, 1964.
2. *Colasanti A.* Ritorno a casa: Konrad Mägi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea // Konrad Mägi (1878-1925). Kataloog. – Tallinn, 2017.
3. *Eesti kunsti ajalugu 5. köide (1900-1940).* – Tallinn, 2010.
4. *Eesti kunsti ajalugu 6. köide I osa (1940-1991).* – Tallinn, 2013.
5. *Erner E.* Konrad Mägi: 1878-1925. – Tallinn, 2017.
6. *Helme S., Koll K.* Adamson-Erik. – Tallinn, 2017.
7. *Joonsalu M., Talvistu T.* Pallas. – Tartu, 2010.
8. *Juske A.* Jaan Elken. Slaidimaalist abstraksionismi kaudu isiklike märgisüsteemideni // Eesti kunstnikud 3 / Artists of Estonia 3. Toimetaja A. Trossek. – Tallinn, 2008. – P. 197-205.
9. *Kangilaski J.* Lisandusi postkolonialismi diskussioonile // Kunstiteaduslikke Uurimusi 20 (1-2). – Tallinn, 2011. – P. 7-25.
10. *Kivimäe J.* Between Modernity and Identity: Nationalist Dominance in the Late 1930's and the Phenomenon of Kristjan Raud. // *Modernity and Indentity: Art in 1918-1940.* – Vilnius, 2000. – P. 156-170.
11. *Levin M.* Eduard Wiiralt. Album. – Tallinn, 2015.
12. *Mark R., Pulk-Pjatkowska.* Eesti kunstnikud Pariisis. – Tallinn, 2010.
13. *Nurk T.* Eesti kunstiõpilased Stieglitzi kunstikoolis // Tartu Riikliku Muuseumi Almanahh nr. 3. Tartu, 1972. – P. 36-44
14. *Nurk T.* Kõrgem Kunstikool Pallas 1919-1940. – Tallinn, 2004.
15. *Paju I.* Jooni Ants Laikmaa elust ja loomingust // Teataja, 2000. №5. P. 4-5. Режим доступа: <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=teatajapoliit20000520.1.4>
16. *Paris R.* Konrad Mägi. – Tartu, 1932.
17. *Sepp E.* Estonian nonconformist art from the Soviet occupation in 1944 to perestroika // *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945-1991.* Edited, intro by A. Rosenfeld and N.T. Dodge. – New Brunswick, 2001. – P. 43-140
18. *Talvistu E.* Karin Luts. Konfliktid ja pihtimused. – Tartu, 2004.
19. *Treier H.* Pärsimägi. Võrumaa-Tartu-Pariis. – Tallinn, 2003.
20. *Varblane R.* Ado Vabbe elukäik // Ado Vabbe. – Tallinn, 1993. – P. 89-109.
21. *Varblane R.* Urmas Pedanik vaatab maailma // *Vikerkaar*, 2010. №4-5. – P. 169-171.

SOURCES

1. *Ivan Petrovitsh Koeler, professor zhivopisi, 1826-1882 gg. Biographisheskij osherk. Glavi I-II* [Ivan Petrovitsh Koeler, professor in painting. Biographical sketch. Chapters I-II]. In: *Russkaya starina. Tom XXXIV.* 1882. Vyp. 4-6, p. 744.
2. *Ivan Petrovitsh Koeler, professor zhivopisi, 1826-1882 gg. Biographisheskij osherk. Prodolzsheniye* [Ivan Petrovitsh Koeler, professor in painting. Biographical sketch. The Continuation]. In: *Russkaya starina. Tom LI-LII.* 1886, p. 344; p. 356.
3. *Noor-Eesti* №1, 1905. Web-source: <http://www2.kirmus.ee/nooreesti/uus/sirvi.php?id=290>
4. *Noor-Eesti* №3, 1909. Web-source: <http://www2.kirmus.ee/nooreesti/uus/sirvi.php?id=465>
5. *Linde B.* *Eesti kunstinäitus.* in *Päevaleht*, 1909 №149, p. 1-2.
6. *Moskvale külla. Eesti kunsti ja kirjanduse dekaad Moskvast 1956.* Tallinn, 1958.
7. *Sooster L.I. Moj Sooster.* [My Sooster] Tallinn, 2000.
8. *Stryck F. von. Kolmas Eesti kunstinäitus in Ajakiri Noor-Eesti* 1910, №4, p. 309-314. Web-source: <http://www2.kirmus.ee/nooreesti/uus/sirvi.php?id=1523>
9. *Suits G. Noorte püüded. Üksikud mõtted meie oleviku kohta* in *Noor-Eesti I.* Tartu, 1905, p. 3-19. Web-source: <http://www2.kirmus.ee/nooreesti/uus/sirvi.php?id=290&next=6>

REFERENCES

1. *Bernschtein B. M.* *Estoniskaja grafika* [Estonian graphic art]. Moscow, 1964.

O.F. Batyrshina *Continuity and divide
in the 20-th century Estonian visual art*

2. Colasanti A. *Ritorno a casa: Konrad Mägi alla Galeria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea in Konrad Mägi (1878-1925)*. Kataloog. Tallinn, 2017.
3. *Eesti kunsti ajalugu 5. köide (1900-1940)*. Tallinn, 2010.
4. *Eesti kunsti ajalugu 6. köide I osa (1940-1991)*. Tallinn, 2013.
5. Epner E. *Konrad Mägi: 1878-1925*. Tallinn, 2017.
6. Helme S., Koll K. *Adamson-Erik*. Tallinn, 2017.
7. Joonsalu M., Talvistu T. *Pallas*. Tartu, 2010.
8. Juske A. *Jaan Elken. Slaidimaalist abstraktsionismi kaudu isiklike märgisüsteemideni in Eesti kunstnikud 3 / Artists of Estonia 3*. Toimetaja A. Trossek. Tallinn, 2008, p. 197-205.
9. Kangilaski J. *Lisandusi postkolonialismi diskussioonile in Kunstiteaduslikke Uurimusi 20 (1-2)*. Tallinn, 2011, p. 7-25.
10. Kivimäe J. *Between Modernity and Identity: Nationalist Dominance in the Late 1930's and the Phenomenon of Kristjan Raud in Modernity and Indentity: Art in 1918-1940*. Vilnius, 2000, p. 156-170.
11. Levin M. *Eduard Wiiralt*. Album. Tallinn, 2015.
12. Mark R., Pulk-Pjatkowska. *Eesti kunstnikud Pariisis*. Tallinn, 2010.
13. Nurk T. *Eesti kunstiõpilased Stieglitzi kunstikoolis*. In: *Tartu Riikliku Muuseumi Almanahh* nr. 3. Tartu, 1972, p. 36-44.
14. Nurk T. *Kõrgem Kunstikool Pallas 1919-1940*. Tallinn, 2004.
15. Paju I. *Jooni Ants Laikmaa elust ja loomingust*. In: *Teataja*, 2000. №5, p. 4-5.
16. Paris R. *Konrad Mägi*. Tartu, 1932.
17. Sepp E. *Estonian nonconformist art from the Soviet occupation in 1944 to perestroika* in Dodge N.T. *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945-1991*. Edited, intro by A. Rosenfeld and N.T. Dodge. New Brunswick, 2001, 43-140.
18. Talvistu E. *Karin Luts. Konfliktid ja pihtimused*. Tartu, 2004.
19. Treier H. *Pärsimägi. Võrumaa-Tartu-Pariis*. Tallinn, 2003.
20. Varblane R. *Ado Vabbe elukäik*. In: *Ado Vabbe*. Tallinn, 1993, p. 89-109.
21. Varblane R. *Urmas Pedanik vaatab maailma*. In: *Vikerkaar*, 2010. №4-5, p. 169-171.