

КРИСТИАН РАУД, ОСКАР КАЛЛИС И ГРУППА VIKERLA КАК КЛЮЧЕВЫЕ ФИГУРЫ ЭСТОНСКОГО НАЦИОНАЛ-РОМАНТИЗМА

Батыршина Ольга Фаридтовна
магистр искусствоведения,
лектор-экскурсовод «Сквозь районы Берлина»,
10243 Германия, Берлин, Am Postbahnhof 23

KRISTJAN RAUD, OSKAR KALLIS AND THE ARTIST'S GROUP VIKERLA AS KEY INDIVIDUALS OF NATIONAL ROMANTICISM IN ESTONIA

Olga Batyrshina
Master of Arts, lecturer, «Through the Berlin»
1043 Germany, Berlin, Am Postbahnhof 23

Аннотация. Кристиан Рауд (1865-1943) начинал как художник европейской академической школы, норма которой преодолевалась на пути к модернизму и ар нуво. Оскар Каллис (1892-1918) сразу обучался в модернистской среде, которая стала его прочно усвоенной нормой. Иллюстрированием эстонского эпоса «Калевипоэг» Рауд подытожил все свои многолетние культурологические поиски и размышления, тогда как иллюстрации Каллиса к «Калевипоэгу» должны были лечь в самое начало его самостоятельного творческого пути. Эти два индивидуальных контекста породили два настолько разных подхода к искусству эстонского национал-романтизма, насколько это было возможно в Эстонии того времени.

Abstract. Estonian painter and illustrator Kristjan Raud (1865-1943) started his creative solutions as an academic artist but he quickly worked his way up to an art nouveau and modernism. Oskar Kallis (1892-1918) belonged to a very first generation of Estonian modernism and designed the Estonian epic poetry «Kalevipoeg» within the artist's group Vikerla. Raud's illustrations for «Kalevipoeg» as well as Kallis's have become two equal perspectives on Estonian national poetry.

Ключевые слова: Эстония, эпос, Рауд, Каллис, Калевипоэг, национал-романтизм, иллюстрация, модерн, ар нуво

Keywords: Estonia, national romanticism, art nouveau, Raud, Kallis, Kalevipoeg, modernism, illustration, epic poetry

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского Фонда Фундаментальных Исследований в рамках научного проекта 18-312-00017.

В развитии эстонского национал-романтизма можно условно выделить два основных периода: рубеж первой и второй декады XX века, когда стоял вопрос обособления эстонских национальных мотивов в живописи и графике усилиями самих деятелей искусства, [3, р. 201; 5, р. 160] и период 1934-1940 гг. с его характерным акцентом на патриотизм, национальное наследие и романтизацию Освободительной войны 1919 года. [3, р. 410-412, р. 439; 7, р. 161] Это деление достаточно условно и подчиняется внешней периодизации истории Эстонии XX в., однако подобная схема позволяет рассмотреть и сравнить основные ранний и зрелый этап фольклорной живописи и графики Эстонии.

Творческий путь Кристиана и его брата Пауля Рауда начался ещё в тот период, когда наибольший вклад в живопись на территории будущей Эстонии делали художники из числа балтийских немцев. К тому времени, когда Рауды окончили тартускую семинарию (1887 г.), в Тарту преподавали рисунок Карл Эдуард фон Липхарт [8, р. 100] и цур Мюлен. [4, р. 96]. Угольный и карандашный рисунок К. Рауда этих лет главным образом близок к бидермейеру и работам дюссельдорфской школы, сформировавшей многих остзейских художников. Р. Кангро-Поол допускает, что на почерк Рауда мог повлиять периодически бывавший в Тарту Оскар Гофман. [5, р. 94]

С 1892 г. Рауд учится живописи в Санкт-Петербурге. Здесь он знакомится с будущими крупнейшими модернистами Латвии В. Пурвитисом и Я. Розенталсом, [13, р. 18] с высокой вероятностью видит работы Билибина и Васнецова.

По окончании Академии художник уезжает из Санкт-Петербурга в Дюссельдорф – город, где зародилась манера рисунка самых первых, тартуских учителей Рауда. Но из Дюссельдорфа, разочарованный местной системой обучения, о чем он подробно писал брату, [13, р. 20; 2, р. 290] Рауд едет в Мюнхен, в школу рисования Антона Ашбэ.

В Мюнхене почерк Рауда заметно меняется: это уже не графичный рисунок с оглядкой на бидермейер или немецкий романтизм, и не российский реализм, воспринятый в Академии Художеств («При свете свечи» 1898, «Портрет Георга Риста» 1897), а вытянутые, утрированные, несколько неустойчивые фигуры – первые вестники будущего стиля зрелого Рауда, минималистичного и экспрессивного.

Его основными материалами остаются уголь и карандаш. Он сочетает лаконичный геометризм в построении и чуть «клубящуюся» штриховку («Прогулка с собакой» 1901, «Лес» 1900, «Пилигрим»). Известно порядка двадцати датированных и недатированных мюнхенских рисунков, но Л. Виироя пишет, что всего работ было в два раза больше. [13, р. 39] В Мюнхене появляются первые экслибрисы Рауда, он экспериментирует с офортом и сухой иглой («Мусульманин из Месопотамии»). [5, р. 118]

В изображении людей Рауд стремится уже не к портретному сходству, как в «Портрете Георга Риста», а к выразительной символичности. Он воодушевлён «повсеместной силой модерна» и многочисленными выставками; много читает, от Гёте и биографий художников («Наследие» живописца-неоромантика Ансельма Фейербаха) до произведений европейских писателей своего поколения («Потонувший колокол» Герхарта Гауптмана). [13, р. 39]

Тем временем в Лифляндской губернии, в Тарту зарождается интерес эстонской творческой интеллигенции к национальному наследию и к предметам народного искусства. В 1903 г. из Германии в Эстонию возвращается художник и общественный деятель А. Лайкмаа, а поэт Г. Суйтс из секретной студенческой группы «Единство» («Ühisus») под псевдонимом «К. Вахур» публикует в газете «Linda» статью «Об эстонском искусстве и об образах Калевипоэга». [12, р. 918-923] Суйтс-Вахур настаивает на проведении конкурса иллюстраций к эстонскому эпосу по аналогии с финнами, собравшим средства и объявившим конкурс на иллюстрирование «Калевалы». «Проиллюстрировать «Калевипоэг» – великое предназначение наших художников. Взяться за это может только человек особого, самобытного таланта. Ибо здесь предстоит акт *созидания*». [12, р. 922]

Воодушевлённый этими изменениями Рауд тоже возвращается в Тарту. В 1909 г. здесь открылся Эстонский Национальный музей (Eesti Rahva Muuseum, далее ERM). Рауд стал его сотрудником и близко ознакомился со всеми коллекциями, в том числе с записями текстов эстонских песен, собранных Ф. Кройцвальдом и легших в основу «Калевипоэга». [13, р. 50] Здесь, в запасниках музея и на должности при Крестьянском обществе Рауд начал долгую и всестороннюю работу по осмыслению всего массива фольклорных текстов Эстонии.

Первые отклики на идею Суйтса о придании эстонским легендам зримого воплощения появились в течение следующих девяти лет. В 1910 г. создан триптих «Леннук» («Корабль») Н. Трийка, а в 1912 г. – рисунок А. Ууритса «Певец». Еще через пять лет, в 1917 г. в Таллинне появилась и просуществовала один год творческая группа Vikerla. Ее участники – совсем молодые художники, вместе посещавшие художественную студию Антса Лайкмаа: Вялко Туул (1894-1918), Александр Мюльбер (1887-1931), Бальдер Томасберг (1897-1919), Оскар Каллис (1892-1918; ещё до вступления в группу иллюстрировал финно-угорский миф о «Змеином короле» [3, р. 120]) и др.

Вся деятельность Vikerla так или иначе разворачивалась вокруг «Калевипоэга» и национальных мотивов: Вялко Туул, «Калевипоэг с войском», Александр Мюльбер «Калевипоэг и колдун: перетягивание бревна», и др. Осмысление собранного Кройцвальдом эпоса с годами сделалось критически важной задачей. По сравнению с относительно спокойным 1903 г., с 1915 по 1919 гг. Эстонию уже сотрясали I Мировая (ещё в составе Российской Империи) и Освободительная война, на фоне которых обострилась потребность во внутренней, эмоциональной близкой всем эстонцам точке опоры. Культурный поиск усложнялся тем, что эстонской нации на рубеже XIX-XX вв. остро не хватало собственной «античности» и знания своей истории и археологии до периода вторжения крестоносцев.

Это было серьёзной лакуной на фоне сложившегося и устоявшегося западноевропейского культурного контекста. На эстонскую интеллигенцию большое впечатление произвёл, к примеру, финский опыт иллюстрирования «Калевалы», но все понимали, что с недостаточно прочной собственной традицией опасно ориентироваться на такие близкие образцы: был высок риск стилистического слияния. Существовала и тенденция эстетических привязок к военной культуре Скандинавии, хотя это, как справедливо отмечает Л. Кальюнди, было скорее уклоном в фантастическую, «альтернативную» историю. [11, р. 40-41] Ладья викингов в триптихе Трийка и в рисунке Ууритса скорее символизирует военную силу и завоевательную деятельность, тогда как большая часть эстонского эпоса посвящена борьбе с захватчиками на своей территории и освоению собственных земель, а не покорению новых. [5, р. 129]

Конечно, периодические сюжетные и стилистические пересечения с ар нуво и национал-романтизмом ближайших североευропейских стран были почти неизбежны. По историческим меркам и Финляндия, и Эстония и Латвия занялись разработкой собственных национальных образов в близкие по времени сроки (по меркам человеческой жизни сильно – на тридцать лет – опережала в этом процессе только Финляндия) и в близкой политической ситуации (Первая Мировая война, выход из-под влияния Российской Империи). К тому же и эстонец Рауд и латыш Розенталс учились в России, где так или иначе могли испытать на себе влияние творчества Васнецова и Билибина. Для сравнения, в соседней Латвии в этот период тоже происходит творческое осмысление эпоса «Лачплесис», и Я. Розенталс в 1914 рисует своего «Стрелка» – юношу в стилизованной балтийской одежде и с луком в левой руке, внешний вид которого отчасти напоминает как некоторых молодых билибинских витязей, так и богатырей галлен-каллеловского «Калевипоэга» или мюльберовской «Калевалы».

На этом фоне цикл работ Оскара Каллиса над «Калевипоэгом» в 1916-1918 гг. имеет особую ценность: Каллис старается отойти от обобщений, от «скандинавизации», и сосредотачивается на конкретных сценах по

тексту произведения. Так рождаются станковые картины маслом «Калев на орле», «Линда, несущая камень», триптих «Калевипоэг в подземном мире» и целая серия пастелей. В точности неизвестно, планировался ли монументальный декоративный цикл на основе пастелей и полотен Каллиса, или они были законченными произведениями. [11, р. 18] По крайней мере триптих Трийка «Леннук» почти наверняка должен был послужить основой для мозаики или витража, и триптих «Калевипоэг в подземном мире» производит такое же монументальное впечатление.

В «Калеве на орле» Каллис несколько антикизирует человеческую фигуру, и скрывает лицо «отца эстонской земли» Калева тенью и развевающимися волосами, что в совокупности придает изображению вневременной иконический характер, символическую дымку «глубины времён».

Иконичен и образ Линды с камнем. Он отсылает ко второй песне эпоса, где вдова Линда складывает гигантские глыбы около могилы своего мужа, и где мифологизированы одиночные валуны, оставшиеся на севере Эстонии со времен ледникового периода (п-ов Юминда и др). Каллису свойственны яркие локальные цвета, низкий горизонт, монументализм и лапидарность – всё это аргументы в пользу версии о запланированных мозаиках по мотивам сохранившихся работ.

По несчастливой случайности большинство художников группы Vikerla, за исключением всего пары участников, умерли очень рано и уже в 1918 г. Vikerla прекратила существование. Каллис умер в том же 1918 году, которым датированы его последние рисунки. Работа над «Калевипоэгом» заняла самую значительную часть короткой жизни молодого иллюстратора, и этот чисто биографический факт тоже постепенно сделался частью контекста, в котором национал-романтизм Каллиса воспринимается по сей день. [3, р. 117-120]

Освободительная война закончилась признанием Россией независимой Эстонской республики с зимы 1920 г. Это создало условия для нового витка пристального внимания к национальному наследию. В ноябре 1919 г., через 10 лет после открытия Национального музея в Тарту, было объявлено о создании Таллиннского Эстонского музея (нынешний Музей искусств Эстонии, ЕКМ). [3, р. 27] Ещё раньше, в июле, в Таллинне прошла большая обзорная выставка всего эстонского искусства период с начала XX в. до 1920-х годов. [11, р. 63] Оба брата Рауды участвовали в ней, [6] и К. Рауд выставил как свои работы начала-середины 1900-х гг. так и триптих на холсте углем «Замогильная девица» («Kalmuneid», 1918-1919). [6; 11, р. 63] Этот триптих-иллюстрация к легенде южноэстонской народности сету (Псковская обл.) [1, с. 106] подытожил несколько лет работы Рауда в архивах ЕРМ и стал предтечей цикла иллюстраций к «Калевипоэгу», созданных в следующие десять лет и опубликованных в 1935 г.

По сюжету триптиха сетуский крестьянин обещает взять в жёны «замогильную девицу» из потустороннего мира, если ему пообещают хороший урожай. Но в итоге женится на обычной живой девушке. По пути из церкви домой перед молодоженами вырастает целая стена из «замогильных девушек». Молодая жена умирает от страха, а муж убивает себя. Позже центр триптиха со стеной лиц и бегущей упряжкой, в которой сидят молодожены, был повторен Раудом в цвете, темперой.

Оригинал, своеобразная «живопись углем», отображает окончательно сложившийся стиль К. Рауда, лапидарный и экспрессивный. Монохромность, наивизм, сильно заниженный горизонт и крупные массивные фигуры повторяются и в «Калевипоэге»: «Бросание камня», «Паутина на пути в Ад», «Коронация Калевипоэга», «Смерть Калевипоэга» (все перечисленные работы – около 1935 г.) и др. Чем драматичнее или торжественнее момент, тем скупер Рауд в деталях, тем сильнее старается передать фактуру широкими полностью чёрными или незакрашенными поверхностями. Этот живописный приём частично уже разрабатывался Раудом в работе «Фурии» 1897 г., но в последней всё ещё детально прорисовываются бледные человеческие лица, в немалой степени напоминая «Расстрел повстанцев» Гойи.

Как и Каллис в свое время (за исключением «Калева на орле»), Рауд также старается по возможности уйти от стилизации под ту или иную знакомую культуру – античную ли, скандинавскую ли. Для сравнения, в конце 1930-х гг. создаются красочные полотна Э. Адамсона-Эрика, который добавляет антикизирующим обнажённым женщинам отдельные этнографические и сельскохозяйственные атрибуты («Финляндия», 1938; «Весна, Лето, Осень», 1935), или пишет фигуру «геракла» со звериной шкурой, но с этнической балтийской внешностью и с вонзённым в землю гигантским мечом («Обнажённый Калевипоэг», 1935). По сравнению с этим работы Рауда – скупые, сдержанные, монохромные, со схематичными лицами и тяжелыми рублеными контурами – смотрятся подчёркнуто суровее и проще, но именно эти лапидарность и суровость достигают цели: подчеркнуть «первобытно-мифологическое подсознательное», «могучий и туманный образ» лирического героя [3, р. 440] из глубины веков.

Следует упомянуть, что и Пауль Рауд экспериментировал с иллюстрациями к «Калевипоэгу». Но его карандашные и акварельные работы, датированные приблизительно 1905-1914 годами, так и остались на стадии эскизов-разработок [3, р. 107] и были оценены уже много позже, в начале 1970-х гг.

В то время как Западная Европа читала вышедший в 1918 г. «Закат Европы» Шпенглера, эстонская (равно как и латвийская) общественная мысль, напротив, искала дефиниции своего «рассвета». В отличие от критического переосмысления западной цивилизацией своего прошлого, балтийские страны стремились свое прошлое идентифицировать, опираясь как на песенный и словесный материал, так и на произведения народных

ремёсел. О нехватке собственных разработанных образов, итогом которой периодически делались попытки стилизации под визуальные ряды других культур, писал Рауд в 1909 г.: «Не только поэзия и старинная песня должны быть нам дороги, но и первые ростки эстонского искусства, видные в ремесленных изделиях наших предков. Понимания последнего нам не хватает в особенности. Поэтому мы так к ним безучастны, «ни теплы, ни горячи». И все же это ответвление [нашей] древности так же ценно, если временами не ценнее, и в этническом, и в культурном значении». [5, р. 168]

Можно предположить, что сама личность К. Рауда способствовала укреплению его персоны как «лица» эстонского национального искусства: от присвоения имени Рауда Эстонскому национальному музею, до организации «года Рауда» в 1940-1941 гг. [7, р. 166]

Рауд прожил долгую жизнь, застал эпохальную смену европейского (и, через это – эстонского) изобразительного стиля, и не только иллюстрировал эстонский национальный эпос, но в целом много работал с фольклорными текстами, с произведениями народного искусства и ремёсел. Также он, хотя и преподавал в Тарту живопись и рисунок до 1914 г., но формально не имел связей с группой Паллас, что тоже наверняка сыграло роль для Таллинна, при его напряжённых отношениях с тартуской художественной школой. [9, р. 37; 10, р. 48-49]

В совокупности Рауд с его монументальным художественным почерком и творчество художников Каллиса, Мюльбера и др., ненадолго появившаяся и быстро угасшая в конце 1910-х гг. группа Vikerla предлагают взаимодополняющие взгляды творческой интеллигенции на поиск связей с национальной древностью в период глобальных культурных перемен начала XX века.

Список литературы:

1. Манаков, А.Г., Потапова, К.Н. Псковские сету: спорные вопросы происхождения / Вестник антропологии, этнологии и этнографии 2012 №2 (17) // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.ipdn.ru/private/a17/106-112.pdf>
2. Angermann, N., Garleff, M., Lenz, W. Ostseeprovinzen, Baltische Staaten und das Nationale. Festschrift für Gert von Pistohlkors zum 70. Geburtstag. Münster: Lit Verlag, 2005. – 704 с.
3. Eesti kunsti ajalugu 5. köide (1900-1940). Tallinn: Eesti kunstiaadeemia, 2010. – 712 с.
4. Hagen, K. Lexikon deutschbaltischer bildender Künstler 20. Jahrhundert. Köln: Wiss. U. Pol., 1983. – 152 с.
5. Kangro-Pool, R. Kristjan Raud: 1865-1943. Tallinn: Eesti NSV Kunst, 1961. – 229 с.
6. Kangro-Pool, R. Eesti kunsti ülevaate näitus 1919. a. / Postimees (1886-1944), nr. 156, 28 juuli 1919 // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=postimeesew19190728.2.15>
7. Kivimäe, J. Between Modernity and Identity: Nationalist Dominance in the Late 1930's and the Phenomenon of Kristjan Raud / Modernity and Identity: Art in 1918-1940. Vilnius: Vilniaus Dailės akademijos leidykla, 2000. – 211 с.
8. Neumann, W. Lexikon Baltischer Künstler. Riga: Verlag von Jonck & Poliewsky, 1908. – 183 с.
9. Nurk, T. Kõrgem Kunstikool Pallas 1919-1940. Tallinn: Tänapäev, 2004. – 360 с.
10. Talvistu, T., Joonsalu, M. Pallas. Tartu: Tartu Kunstimuseum, 2010. – 530 с.
11. Vabad Hingeid. Sümbolism Baltimaade kunstis. Kataloog. Autorid Helme, S., Rapetti, R., Kaljundi, L. jne. Tallinn: KUMU, 2018. – 262 с. (In Estonian)
12. Vahur, K. Kujutavast kunstist Eestis ja Kalevipoja piltidest / Linda : eesti perekonna-ajakiri, 11 detsember 1903 // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=lindaestpere19031211.1.11>
13. Viiraja, L. Kristjan Raud 1865-1943. Looming ja mõtteavaldused. Tallinn: Eesti NSV Kunst, 1981. – 242 с.

References:

1. Manakov, A.G., Potapova, K.N. Pskov Setu: controversial questions of origins / Vestnik Arheologii, Antropologii i Etnografii 2012 №2 (17) // [Web Source] <http://www.ipdn.ru/private/a17/106-112.pdf> (In Russian)
2. Angermann, N., Garleff, M., Lenz, W. Ostseeprovinzen, Baltische Staaten und das Nationale. Festschrift für Gert von Pistohlkors zum 70. Geburtstag. Münster: Lit Verlag, 2005. – 704 с.
3. Eesti kunsti ajalugu 5. köide (1900-1940). Tallinn: Eesti kunstiaadeemia, 2010. – 712 с.
4. Hagen, K. Lexikon deutschbaltischer bildender Künstler 20. Jahrhundert. Köln: Wiss. U. Pol., 1983. – 152 с.
5. Kangro-Pool, R. Kristjan Raud: 1865-1943. Tallinn: Eesti NSV Kunst, 1961. – 229 с.
6. Kangro-Pool, R. Eesti kunsti ülevaate näitus 1919. a. / Postimees (1886-1944), nr. 156, 28 juuli 1919 // [Web Source] <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=postimeesew19190728.2.15>
7. Kivimäe, J. Between Modernity and Identity: Nationalist Dominance in the Late 1930's and the Phenomenon of Kristjan Raud / Modernity and Identity: Art in 1918-1940. Vilnius: Vilniaus Dailės akademijos leidykla, 2000. – 211 с.
8. Neumann, W. Lexikon Baltischer Künstler. Riga: Verlag von Jonck & Poliewsky, 1908. – 183 с.
9. Nurk, T. Kõrgem Kunstikool Pallas 1919-1940. Tallinn: Tänapäev, 2004. – 360 с.
10. Talvistu, T., Joonsalu, M. Pallas. Tartu: Tartu Kunstimuseum, 2010. – 530 с.
11. Vabad Hingeid. Sümbolism Baltimaade kunstis. Kataloog. Autorid Helme, S., Rapetti, R., Kaljundi, L. jne. Tallinn: KUMU, 2018. – 262 с.

12. Vahur, K. Kujutavast kunstist Eestis ja Kalevipoja piltidest / Linda : eesti perekonna-ajakiri, 11 detsember 1903
// [Web Source] <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=lindaestpere19031211.1.11>
13. Viiroja, L. Kristjan Raud 1865-1943. Looming ja mõtteavaldused. Tallinn: Eesti NSV Kunst, 1981. – 242 c.