

*Л.В. Суворова*

## **ЛЕВ ПУМПЯНСКИЙ О ФИНСКОЙ ВЫСТАВКЕ В БЮРО ДОБЫЧИНОЙ В АПРЕЛЕ-МАЕ 1917 ГОДА**

Вопрос о состоянии финско-русских художественных связей периода Первой мировой войны 1914–1917 гг. практически не изучен. В русской дореволюционной литературе известны статьи Н. Радлова<sup>1</sup>, А. Бенуа<sup>2</sup> и Л. Пумпянского<sup>3</sup>, освещающие финскую выставку в бюро Добычиной в апреле-мае 1917 г. Открытая 3 (16) апреля 1917 г. вскоре после Февральской революции в Петрограде первая самостоятельная выставка финских художников получила большой общественный резонанс<sup>4</sup>.

Надежда Евсеевна Добычина (1884–1949), российская профессиональная галерейщица, занималась экспонированием и продажей произведений изобразительного искусства. В Русском музее хранится ее портрет кисти А.Я. Головина (1920 г., х., темп., 97,4×99,5 см). Художественное бюро Н.Е. Добычиной как «учреждение для посредничества между художниками и публикой по сбыту картин и исполнению художественных заказов», открытое осенью 1911 г., с ноября 1914 г. располагалось в доме Адамини на наб. Мойки, д. 1. Этот трехэтажный доходный дом с портиками и лепным фризом был построен в 1823–1827 гг. в стиле позднего ампира архитектором Д.Ф. Адамини и занимал большой участок, ограниченный каналом, Марсовым полем и Аптекарским переулком. Здесь в залах второго этажа состоялись выставки объединения «Мир искусства» (1915–1917), Выставка левых течений в искусстве (апрель-май 1915), Последняя футуристическая выставка картин, одним из экспонатов которой был «Черный квадрат» К.С. Малевича (декабрь 1915 — январь 1916 г.), устраивались музыкаль-

ные концерты, спектакли и литературные вечера. За семь лет существования бюро в постоянной и тридцати временных выставках современного искусства приняли участие около 300 живописцев, графиков, скульпторов и мастеров прикладного искусства. Здесь обрели известность Н. Альтман, Ю. Анненков, Н. Гончарова, М. Шагал и др. В начале 1919 г. деятельность бюро прекратилась.

Инициативу финской выставки горячо поддержал М. Горький<sup>5</sup>. И хотя беспокойное время затрудняло работу, было привезено около трехсот произведений более сорока художников. В основном это были молодые участники. За устройство экспозиции отвечали Юхо Риссанен и Тюко Саллинен. Ю. Риссанен предоставил 25 полотен, М. Коллин выставил 23, В. Томе и М. Ойнонен — по 21, Э. Теслеф — 15 и Т. Саллинен — 14 произведений. На открытие выставки приехали А. Галлен-Каллела, Э. Ярнефельт, В. Валгрэн, М. Энкель, М. Коллин, А. Кавен и другие художники. В Почетный комитет вошли А. Бенуа, Н. Рерих, К. Сомов, деятели политики А. Керенский, П. Милоков, о событиях «финской недели» в Петрограде во всех подробностях сообщала финская пресса. Был издан каталог с приветственными статьями, авторами которых стали А. Бенуа, М. Горький и В. Каратыгин. Среди посвященных событию публикаций, отличавшихся порой чрезмерным пафосом, выделяется основательная работа молодого критика Льва Пумпянского в журнале «Аполлон».

Лев Иванович Пумпянский (1889–1943) родился в городе Новоузенске Самарской губернии (позднее — Саратовской области) в семье провизора<sup>6</sup>. В 1898 г. семья переехала в Санкт-Петербург, где мальчик поступил в частную классическую гимназию Я.Г. Гуревича. Еще учась в старших классах, он начал увлекаться изобразительным искусством, литературой и музыкой. Близкое знакомство с профессором Академии художеств Я.Ф. Ционглинским привели юношу в Рисовальную школу Императорского Общества поощрения художеств, где преподавал Я. Ционглинский. В 1911 г. он совершает трехмесячную поездку по Европе, во время которой посещает Берлин, Дрезден, Мюнхен и Вену, изучая памятники искусства. Хотя по возвращении он поступает на юридический факультет Санкт-Петербургского университета, который заканчивает в 1916 г., его интересы по-прежнему сосредоточены на искусстве. Одновременно с учебой он занимается литературой и педагогической деятельностью. С 1916 г. сотрудничал с журналом «Аполлон», издателем и главным редактором которого был С. Маковский. Более двадцати очерков и статей критик в качестве заведующего художественно-критическим отделом поместил в журнале «Пламя», который возглавлял

А.В. Луначарский. Л. Пумпянский интересовался вопросами культурного наследия, теорией портрета и проблемами советского искусства, занимался организацией Дома художников, а с 1938 г. до эвакуации (1 марта 1942 г.) преподавал и исполнял обязанности декана искусствоведческого факультета Всероссийской академии художеств в Ленинграде.

В тяжелейших условиях ленинградской блокады Лев Иванович продолжает много и плодотворно трудиться. В ноябре 1941 г. на заседании кафедр искусствоведческого факультета он выступает с докладом о плане научно-исследовательских работ в условиях военного времени. Им были составлены лекционные курсы для уезжающих в эвакуацию в Самарканд членов педагогического коллектива. После эвакуации академии вместе с группой, руководимой профессором С.К. Исаковым, он работает над учебником «Искусство народов СССР», пишет статьи о Репине и Сурикове, цикл стихов «Эрмитаж». Их чтение состоялось 15 августа 1942 г. в Институте русской литературы. В годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда Академия художеств понесла огромные и невозполнимые потери. Мемориальные документы и воспоминания блокадных лет, хранящиеся в научном архиве РАХ, не дают угаснуть памяти о подвиге осажденного города и его художественной интеллигенции — академистах, погибших во время блокады. Условия работы в академии были очень тяжелыми, как отмечено в академическом мартирологе. Л.И. Пумпянского не стало 6 марта 1943 г.<sup>7</sup>

Ниже мы позволили себе привести полностью статью Льва Ивановича Пумпянского из майского выпуска журнала «Аполлон», посвященную выставке современного финского искусства в апреле 1917 г. В настоящее время журнал является библиографической редкостью, он хранится в Российской национальной библиотеке. Эта статья — свидетельство современника, она написана молодым критиком с редким профессионализмом.

Начнем с того, что настоящая выставка лишь до некоторой степени может считаться показателем истинного состояния современной финской живописи; по многим причинам, создаваемая ею картина представляется значительно суженной, так сказать урезанной с обоих флангов. Прежде всего, отсутствуют еще полные творческих сил зачинатели самостоятельного художественного движения в Финляндии, мастера, чьею крупною индивидуальностью запечатлен для нас привычный облик финского искусства, поколебать который сообразно с изменившимися воззрениями едва ли удалось представителям младших поколений. Нечего говорить, что такие художники, как Аксель Галлен-

Каллела (род. 1865), своеобразный «сказитель» финского эпоса и тонкий живописец, как мужественный, выразительно простой и цельный Халонен (род. 1865), как гибкий и разнообразный Кнут Магнус Энкель (1870), огромный талант которого почти оправдывает латинское значение его второго имени, не говоря уже о покойном благороднейшем и утонченно культурном Эдельфельте, первом вознесшем финскую живопись на европейскую высоту, не могут быть обойдены молчанием, когда речь идет о *современном* состоянии финской живописи. Искусственное распределение сил, создаваемое отсутствием названных художников, а равно и отсутствием в скульптурном отделе работ Валгрена, можно сравнить, применительно к нашим условиям, с выставкой новой русской школы, на которой бы отсутствовали Врубель, Серов, Малявин, Мусатов... И таково прочное обаяние таланта, что мысль невольно обращается от созерцаемых произведений к тем, которые по праву могли бы занимать на выставке первое место.

С другой стороны, не представлены на выставке и сторонники крайних левых течений, вероятно, встречающиеся у финнов, вообще столь чутких к европейским влияниям. Этот недостаток лишь в весьма незначительной степени возмещается довольно наивными экспериментами Алвара Кавена, наиболее «левого», но и наименее интересного из экспонентов разбираемой выставки. Впрочем, существование финских «футуристов» есть с нашей стороны простое предположение, нисколько не подкрепленное официальными данными Гельсингфорсского музея, кстати заметить, весьма передового в своих приобретениях, но также останавливающегося на грани сомнительного футуризма Кавена.

Зато средняя полоса молодой финской живописи, приблизительно отвечающая неоимпрессионизму и декоративно-синтетической полосе французского искусства, представлена, несмотря на ограниченное количество номеров, со значительной полнотой. Последнему, к сожалению, немало способствует теоретическая узость большинства составляющих художников, в своем творчестве почти не нарушающих пределов раз и навсегда установленной формулы и однажды избранного руководящего влияния. Этот их недостаток особенно ярко выступает в сравнении с замечательной разносторонностью и широтой интересов мастеров старшего поколения. Взять хотя бы Эдельфельта, в индивидуальном творческом опыте повторившего громадную эволюцию европейской живописи нескольких десятилетий и тем сразу поставившего родное искусство на уровень наиболее передовых дости-

жений старейших культурных наций Европы. От монотонной рыжей живописи и буафорского историзма в духе Пилотти и Делароша, через жестковатый, но искренний натурализм таких картин, как «Похороны ребенка», с ее резкими светлыми красками, через утонченную, интимно благородную манеру конца восьмидесятых годов (Бастьен-Лепаж?), к блестящему, широкому мастерству такого шедевра, как портрет Алисы фон Хаартман (1895 г.), к характерному импрессионизму «Прачек» Русского музея, к возвышенному поэтическому реализму знаменитых «Рыбаков», — таков завидный и поучительный путь развития славного художника. И при этом неустанном и победоносном движении *вперед*, какой могущественный захват *вширь*, какое разнообразие замыслов, жанров, приемов и техник, какая плодovitая и плодотворная деятельность! Уголь, перо, карандаш, офорт, пастель, акварель, масло; стенная живопись, исторические картины, народные сцены, пейзажи, портреты, религиозные композиции, иллюстрации психологические и декоративные (к поэмам и романам Рунеберга)... Эдельфельт не пренебрегал ничем и во всех родах дал образцовые произведения.

Так же разнообразен в своем творчестве и крупнейший современный живописец Финляндии Энкель, с тою, быть может, разницею, что почва для его развития была подготовлена Эдельфельтом, поэтому его ученический период был короче, он начал почти с того, чем кончил его предшественник, и пошел дальше. Его ранние, еще робкие, этюды и рисунки («Пробуждение») уже стоят на грани реализма и импрессионизма, отличающей зрелый период у Эдельфельта; позднее он сообщил своей живописи удивительно мягкую и жирную технику, густой тон, то серо-голубой, как в достойной лучших работ Серова «Голове» улыбающейся молодой женщины с книгой, то темно-коричневый, как в «Горе» (плачущая женщина закрывает лицо руками). В последние десять лет (с 1907 г.) наступает новый фазис его развития: под несомненным влиянием Пюви де Шаванна его живопись становится светлой и цветистой, а формы упрощенными. Кроме намеченного главного пути встречаются еще интересные разветвления и отклонения. Так, акварельная «Фантазия» Гельсингфорского музея обнаруживает неожиданное родство со Врубелем и Беклином. И это неслучайные бессистемные «искания» наших молодых художников, меняющих одну заимствованную манеру на другую, а подлинное, органическое развитие крупного таланта, в полном соответствии с идейными течениями западной мысли, но и с полным соблюдением личной и национальной самостоятельности.

Ничего подобного не встречаешь на разбираемой выставке. Одной, много двух картин довольно для *исчерпывающей* характеристики таких художников (впрочем, талантливых), как Саллинен, Коллин, Аланко, Финч и т.п. Все беспредельное богатство предметного мира пытаются они заключить в узкие границы заранее намеченной, догматически застывшей формулы. Какие бы разнообразные по форме и цвету «объекты» ни представились вниманию Саллинена, можно заранее предвидеть, что они предстанут в его изображении в виде комбинации нервно положенных то серо-коричневых, то зелено-лиловых плоскостей и пятен, тогда как энергичный Финч без сомнения увидит в них пеструю радугу призматически разложенных сочетаний. В этом бы не было большой беды, если бы самые формулы, применяемые вышеназванными художниками, отличались достаточной эластичностью и глубиной, чтобы охватить индивидуальное многообразие действительности (чем в сущности *всегда* обладали все истинные живописцы, начиная хотя бы с голландцев и кончая Сезанном, Мане, Ренуаром и Уистлером, несмотря на глубоко личный характер присущей каждому манеры). Впрочем, мы вполне признаем законность и такой живописной концепции мироздания, при которой вообще все отдельные грани бытия растворяются в космическом единстве основных свойств материи (как свет, протяженность и т.п.), но только в том случае, если самый взгляд художника на эти простейшие явления отмечен выдающейся оригинальностью. Но, к сожалению, этому требованию разбираемые художники отвечают еще в меньшей мере, чем требованию объективной значительности затронутых в их творчестве мотивов. Правда, если применить местный масштаб, различия между отдельными художниками ощущаются достаточно ярко, но с общеевропейской точки зрения это лишь отражение разнообразных влияний.

Предвидим возможные возражения... Прежде всего нам могут сказать, что большинство выставяющихся еще очень молодые люди и, следовательно, при несомненной талантливости некоторых из них (мы бы даже позволили себе прибавить *всех*) тот богатый опытом путь, которым мы любуемся у Энкеля или Эдельфельта, лежит еще перед ними. Далее, что финская живопись в настоящий момент, очевидно, находится в переходном состоянии и первые шаги этого нового движения совершенно естественно не могут быть вполне уверенными и своеобразными. Наконец, что неудобства, связанные с перевозкой громоздких и ценных картин в наше тревожное время, помешав, веро-

ятно, принять участие в выставке наиболее крупным художникам Финляндии, неожиданно выдвинули вперед молодежь и тем самым взвалили на их неокрепшие плечи всю ответственность за представительство финского искусства. Все это справедливо... Мы тоже считаем, что при настоящих условиях было бы, может быть, правильнее не устраивать самостоятельной выставки, а отдельным финским художникам принять участие в соответствующих их направлению русских выставках, как это имело место много лет тому назад у Дягилева. Однако выставка *была* устроена. Мало того, ей был придан характер «манifestации» русско-финской дружбы, а дружба обязывает к откровенности. Было бы, конечно, легче и «тактичнее» разразиться по поводу выставки поверхностными комплиментами, но мы считаем, что народ, в немногие годы сумевший создать такое прекрасное и самобытное искусство, заслуживает более серьезного к себе отношения.

Если, оставляя в стороне политику, такие международные обмены результатами творчества (явление новое, неизвестное старине) могут иметь какое либо значение для искусства, то это, конечно, открывающаяся для нации возможность взглянуть на себя со стороны, услышать правдивое и беспристрастное суждение о том, какую абсолютную, общечеловеческую ценность имеют явления ее духовной жизни. Что такое она сама как целое, как некое идеальное единство? Ее гордость, ее стремления, ее сегодняшний день — не заблуждение ли перед судом всемирного разума, а чувство собственной силы, своего призвания — не ослепляющий ли мираж невежественного шовинизма? Обо всем этом сам народ знает так же мало, как пассажиры корабля о том пути, который этот корабль чертит на безграничном морском просторе.

Вырваться из заколдованного круга привычных понятий, суждений и оценок, вдумываясь в *чужие* оценки, *сознательно* представить себе направление национальной культуры, но не для того, чтобы променять ее на путь бездушного космополитизма, а для того, чтобы с углубленно подчеркнутой энергией выявить оригинальный облик своего народа, — вот в чем, как нам кажется, заключается истинный смысл такого рода «отчетных» выставок. И в наши дни, когда проблема «национального самоопределения» ставится так остро и так часто служит лишь предлогом для взаимных оскорблений и ненависти, не заключается ли высшая услуга, которую могут оказать один другому два дружественных народа, в том, чтобы сообща и с любовью задуматься над укреплением национальной обособленности каждого? Такое обсуждение может быть

одинаково полезным для обеих участвующих в нем сторон, но, конечно, при условии полной — если нужно, то даже беспощадной — откровенности. В частности, когда нам указывают на молодость участников «финской выставки», это только увеличивает в нас сознание необходимости сказать им всю правду. Именно потому, что выставляющиеся художники талантливы, что мы верим в прекрасное будущее и любим недавнее прошлое финского искусства, именно потому мы позволяем себе сознаться, что впечатление от выставки у многих искренних поклонников Финляндии получилось бледное и разочаровывающее. Попробуем изложить эти впечатления, попутно отмечая то, что представляет специальный интерес или поучительность в совершенно отличных условиях нашей художественной жизни.

Первое, что бросается в глаза русскому посетителю выставки и что мы с удовольствием отмечаем, видя в этом залог возможного процветания финской школы, — это приятная культурность, вполне европейский уровень выставленных работ, находящий свое выражение, во-первых, в каком-то общем духе, сближающем отдельных художников, несмотря на значительное разнообразие их задач, главным же образом — в серьезном и нормальном отношении к чисто живописной стороне своего искусства. Как всеобщее, *массовое* явление чистая живопись, нужно сознаться, еще не стала достоянием русской культуры, как много ни говорилось об этом за последние годы. Мы до сих пор еще несколько варвары, то безнадежно отсталые, то экзотически смелые (так, между прочим, нас поняли и французы), но чистые живописцы, как Коровин, Серов, Мусатов, все еще составляют у нас досадное меньшинство. Да и из этих немногих как еще силен «передвижник» в Серове, как много провинциального безвкусыя и крикливого модернизма в гениальном творчестве даже Врубеля, как все мы вообще не доверяем красоте непосредственно воспринимаемой действительности и все хотим прибавить ей «интереса», то сентиментальными реминисценциями, то прямо экстравагантными вывертами. В сравнении с этим пестрым азиатским базаром, где орнаментальная строгость заменяется дешевой стилизацией, а физическая яркость краски считается идеалом живописной красоты (о, быстро линяющий идеал!), финские художники с их мрачным, северным тоном и вполне зрелым пониманием живописных задач составляют несомненно выгодный контраст, напоминающий лучшие культурные традиции Эдельфельта. Но тут же открывается и обратная сторона этой культурности: полная зависимость от иностранных об-

разцов, преимущественно французских. Правда, тесная связь с руководящими идеями передовой Франции и прежде отличала финскую живопись (равно как и живопись скандинавских народов), но мастера старшего поколения сумели выбраться из этого влияния без ущерба для национальной и индивидуальной самостоятельности своего искусства. Удастся ли то же самое «молодым»? Мы верим, что удастся, но пока этого нет, критик не может довольствоваться «прекрасными обещаниями».

Вообще, развитие финского искусства новейшей формации, по сравнению с предшествующим периодом, совершается, насколько мы можем судить, в двух направлениях. Первое, под несомненным влиянием Пюви де Шаванна, Валлотона, Милле и Ходлера, стремится использовать наиболее устойчивые по форме и композиции элементы творчества Халонена (ученик Гогена) и Энкеля (последнего периода) в смысле монументально декоративного воздействия ритмически согласованных масс и линий, с возможным исключением всего лишнего и случайного в природе и исполнении. Это течение, имеющее, как было сказано, прочную историческую основу, представлено на выставке главным образом внушительными работами Юхо Риссанена, занимающего среднее место между прежним и новейшим фазисами финской живописи, а также некоторыми картинами Кавена, Оллилы и Колина с его игрушечно-лапидарным стилем («Лошади»). Многочисленные работы Риссанена, одного из самых видных участников выставки, дают возможность проследить любопытный переход от непосредственного наблюдения действительности к синтетическому выражению ее сущности. Вполне в духе «прежних финнов» выдержана небольшая акварельная картина, помеченная 1902 годом, с грубоватой искренностью и добродушным юмором рассказанная сцена — «Обмен часами». Еще рисунок углем 1908 года носит те же черты непосредственной и меткой наблюдательности, но уже относящаяся к тому же году «Женщина» (с веретеном) обнаруживает совершенно новое понимание задач картины. Это сказывается и внешним образом, в переходе от акварели к более богатой и жирной технике масляных красок и в размерах, внушительных, точно предназначенных для украшения каких-то грандиозных железобетонных «дворцов труда» или демократических столовых, и в содержании, в спокойном ритме подчеркнутых линий, в величавой неподвижности позы, в сдержанной и широкой красочности. По нашему мнению, названное произведение может счи-

таться наиболее удачным (до настоящего времени) выражением новых стремлений не только самого Риссанена, но и всей школы. Дальнейший путь художника менее ясен, обнаруживая разброд исканий, еще не нашедших для себя окончательной формы. В духе «Женщины», но гораздо слабее — «Дети», с вяло обобщенными формами и грубой платкатностью живописи. «На лестнице» и этюд 1913 года представляют попытку несколько импровизаторской красочной декоративности. Наконец, разнообразные работы 1916 года вносят в замкнутую строгость прежних работ (нельзя сказать, чтобы к их выгоде) случайную ноту косях солнечных рефлексов. О «футуризме» Кавена упоминалось выше. Его провинциальная наивность и легкомыслие выступают весьма неприятным образом в таких умышленных работах, как портрет молодого человека с желтыми волосами, и, напротив, в более скромных натюрмортах и пейзажах сказываются задатки несомненного и искреннего таланта. Та же струя невольной и как бы подавляемой жизненности проявляется и у Оллилы, отнесенного нами, впрочем, к разбираемой группе скорее на основании его картины в Гельсингфорском музее, где в условной свинцовой гамме и в обобщенных, близких к Матиссу и Мангелу формах переданы незатейливые впечатления финских ландшафтов, нежели на основании выставленных у нас работ, обнаруживающих скорее влияние Гогена (очень хороши оба пейзажа).

Таково одно направление новейшей финской живописи, в сущности представляющее лишь дальнейшее развитие одного из главных устоев прежней школы, также склонявшейся к простоте и обобщению формы и к композиционной и красочной декоративности. Разница только в том, что одни видели в обобщении, главным образом, средство быстро и точно зафиксировать непрерывно изменяющуюся и текучую действительность, в то время как вторые, как бы из предчувствия кубизма, заменяя непосредственное *впечатление* рассудочным *представлением*, пользуются обобщением как средством наиболее экономной и действительной передачи результатов своего творчества *зрителю*. Как бы там ни было, тех и других сближает приблизительное единство объекта, а равно, так как разбираемые художники все же не кубисты, и присущее обоим желание передать этот объект просто и правдиво, без рискованных экскурсов в область четвертого измерения.

Нужно ли прибавлять, что этот *объект* — родная страна художников, Финляндия, с ее скудным северным светом, с песчаной и каменистой почвой, темной зеленью и гранитными скалами, с упорным, суровым

и стойким народом? Таким образом, сравнивая то, что рассказывают нам о Финляндии названные молодые художники, с прекрасными достижениями Энкеля и Халонена, мы находим, как нам кажется, довольно прочный критерий для оценки международного значения молодой финской школы, в смысле выявления ею национальной самобытности своего народа. Другим критерием могла бы служить новизна и оригинальность живописных приемов и принципов, но в данном случае, как мы знаем, он неприменим. Финское искусство все еще слишком молодо для того, чтобы не только достигнуть культурного уровня старейших народов Европы, но и пойти впереди их. Да и какая страна, за исключением Франции, в настоящее время имеет право рассматривать известный период развития человечества как непосредственную страницу своей национальной истории? Мы думаем, что вообще в каждую эпоху бывает только один народ, которому выпадает счастье *от своего имени* сказать в определенной области новое слово, которое впоследствии становится общим достоянием и необходимою ступенью мирового прогресса. Такова была роль Германии в создании идеалистической философии, романтизма, классической музыки, роль Англии в отношении сентиментализма, позитивизма, байронизма; роль Франции конца XVIII в политическом движении, Франции конца XIX в живописи и поэзии. Что же остается менее счастливым народам? Означает ли это, что, следуя общему культурному пути, они никогда не выйдут за пределы чисто местного и временного значения; или — что, для спасения своей самобытности, они должны китайской стеной отгородиться от иностранных влияний? Нисколько. Возьмем хотя бы «байронизм», — как своеобразно преломилось это ослепительное явление британского духа сквозь призму национальных особенностей таких стран, как Франция, Россия, Польша и т.д. И в частности, возвращаясь к живописи, не заключается ли путь к примирению противоречия между национальной и общечеловеческой культурой в том, что художник, в обладании всеми идейными и техническими средствами своего времени, пользуется ими для выражения наиболее близкого и понятного ему мира, в том, что его искусство, реалистическое, как у голландцев, или идеалистическое, как у греков (это безразлично), питается непосредственными впечатлениями окружающей повседневности? Так, по крайней мере, эта проблема ставилась и решалась (конечно, инстинктивно) в наиболее счастливую эпоху европейской живописи в XV–XVII веке. Общие живописные основы, выработанные в Италии, которая для века гуманизма и века

просвещения была тем, чем для нас является современная Франция, были затем приняты всей Европой с поразительным единодушием и твердостью. Но не менее поразительна и та смелость, с какой отдельные народы пользовались общим языком для выражения *своего* взгляда на вещи. Как ни едино понимание собственно живописных требований у Рубенса, Веласкеса и Тициана или у Рибейры, Рембрандта, Йорданса и Гверчино (все «караваджисты»), все же до какой степени чувствуется в каждом из них принадлежность к другому народу, иные впечатления, иной вкус, *иное солнце*. Как сильно отразилась изысканная и причудливая роскошь Венеции в картинах Тинторетто и Веронезе, до какой степени все — природа и персонажи — немецкое у Дюрера и фламандское у Йорданса и Рубенса! О, конечно, мы понимаем, что разница национальностей у названных художников выразилась не только в различии объектов, но и в различии приемов и манеры, но вопрос в том, не меняется ли техника в зависимости от задачи? Как передать чистоту, уют, интимность, степенность буржуазного голландского быта иначе, как такой же скромной, чистенькой, тонкой и методической техникой Метсю, Терборха и Мириса; точно так же грубая чувственность, страстность, изобилие фламандской природы не требуют ли такой же роскошной, смелой и сочной живописи Рубенса или Йорданса?

С этой точки зрения, молодому финскому искусству нельзя ставить в вину его подчинение французским влияниям (это, по нашему мнению, — достоинство, и можно только пожалеть, что русское искусство, за исключением футуристов, так мало заимствовало от Запада); но зато финским художникам не избежать более тяжкого упрека в том, что эти влияния заслонили для них окружающее, что, сделав шаг вперед в отношении культуры, они проиграли в непосредственном чутье действительности и тем лишили себя естественного пути к переработке чуждой и отвлеченной формулы в нечто живое и вполне самостоятельное, хотя и укладывающееся в рамки общих идейных течений своего времени. Возьмем для примера картину Оллилы «У озера»: где происходит изображаемая сцена — в Финляндии или на Таити? То, что совершенно естественно для Гогена, производит странное впечатление на картине финского художника, а между тем, — как сумел переработать влияние того же французского мастера его ученик Халонен! В меньшей степени те же упреки относятся и к Риссанену; мы не станем приставать к славному художнику с невыгодными для него сравнениями с Энкелем или Халоненом, сошлемся только на его же собственную раннюю работу

«Обмен часами». Гораздо менее зрелая и продуманная, эта картина все же во многом обличает более тонкий и живой подход к теме, нежели слишком безлично общечеловеческая «Женщина» 1908 г. и почти нечеловеческая «Чистильщица льна» 1916 г. Впрочем, в «Старой одежде» 1916 года намечается какой-то благоприятный перелом.

В общем, сказанное относится так же и ко второму течению финской школы, которое можно определить, как направление чистой живописи. Это течение, к которому принадлежит большинство молодых художников, также весьма тесно связано с предшествующим периодом, ибо, как было сказано, финские художники никогда не колебались в оценке истинного назначения живописи, но различие между двумя поколениями сказывается в предпочтении «отцами» формально пластических и декоративных элементов, а «детьми» собственно красочной стихии, яркой и свободной, но и нередко переходящей (по самому характеру своему) в бесформенную и разнузданную оргию красок, стирающую все индивидуальные грани и характерные очертания предметов. Впрочем, по свойственной финнам сдержанности, они не заходят в этом так далеко, как, например, в свое время наши участники выставок «Голубой розы», но известное ослабление индивидуализирующей способности несомненно. У двух наиболее опытных и зрелых мастеров названного течения, Финча и Томе, представителей чистого импрессионизма, заменившего живописный натурализм предшествующего периода, это выражается лишь в несколько механическом и неразборчивом пользовании красочной гаммой их европейских прототипов.

Отличный художник Финч; его картины логичны и крепки по построению, энергичны по технике (пуантилизм), интенсивны и выдержаны в тоне; но как мало в его виртуозном, европейском искусстве непосредственного, теплого, личного подхода к природе, какие это все общие слова, как все это мы уже где-то слышали и видели. Странно, что импрессионизм, возникший как протест против коричневой и условной живописи академиков, сам очень скоро выродился у эпигонов в однообразный и назойливый трафарет, несравненно горший, нежели скромная условность прежнего времени. То же относится и к Томе, дававшему вариант обычного в его творчестве мотива «купающихся мальчиков» (декоративное панно); опять мастерское произведение и опять испорченное грубой и приблизительной передачей наблюдаемых световых эффектов. Художник точно заранее решил, *что* ему следует увидеть в природе, и отсюда этот «вообще песок», вообще дети, вообще небо,

отсюда эта непременно зеленая тень на первом плане, совершенно одинаковая на бульжниках и на теле мальчика. Все изображенное верно с научной стороны, но в картине отсутствует то любовное «чуть-чуть», которое дается лишь творческим слиянием с окружающим миром. Более самой картины понравились нам живые наброски к ней углем с акварелью и отличный плакат для петроградской выставки. Совсем хороши портреты («Юный рыболов» и г-жи Ф-сс); русским художникам следовало бы учиться такому веселому и жизненному приему работы.

Переходя к более «левым» представителям разбираемой группы, мы находим значительное усиление тех же отрицательных особенностей. Кстати заметим, что между двумя вышеназванными художниками и прочими участниками выставки, о коих речь впереди, замечается существенная разница в направлении, так что последние образуют как бы отдельное русло. Если искусство Вернера Томе и Финча можно характеризовать как импрессионизм *объективный*, где мимолетность наблюдения является средством освободить художника от предвзятых суждений, уловить непосредственные данные зрительного опыта, то творчество их молодых товарищей есть импрессионизм *субъективный*, нервным пафосом манеры выражающий внутреннюю динамику духовных переживаний, благодаря чему приобретают самостоятельное значение и элементы материальной фактуры. В то время как первые два преимущественно изучают законы преломления лучей, небесных рефлексов и воздушной перспективы, вторые охотно изображают замкнутое тесное и темное пространство, слабый и бледный свет, скользящий по твердым и тусклым или резко глянцеви́тым поверхностям и проч. Изменился и красочный вкус; вместо веселой и радужной цветистости Финча и Томе преобладает спокойная, сумрачная и монохромная живопись, опять-таки по аналогии с некоторыми новыми французами, стоящими в преддверии кубизма, или нашими Машковым, Малевичем, Кончаловским и пр. Самым значительным представителем данной группы мы считаем Тюко Саллинена с его широкой манерой и красивым тоном, то зелено-фиолетовым, то серебристо-коричневым (последние работы), но именно у него ярче всего сказывается и общий для всей группы недостаток: крайний и притом *заимствованный* субъективизм. Ярче всего он выражается в пейзажах Саллинена, однообразных и лишь самым общим образом напоминающих не только финскую, но и вообще какую бы то ни было природу, и в этюдах, как «Прекрасная Анни с острова Сари» или «Хильма, прекрасная подруга Пеки», хотя

последние, очевидно, имеют претензию на *couleur locale*. Только в нескольких портретах проглядывает все еще очень поверхностная и случайная, но живая и меткая, наблюдательность. Особенно возбуждает наши надежды на благоприятный перелом в творчестве Саллинена относимый нами к самому последнему времени (так как мы видели его прошлой осенью на выставке “Septem” в Атенеуме) очень удачный портрет художника Руококоски. Вот где живой свет и подлинно яркая характеристика! Пожелаем талантливому художнику дальнейшего углубления пробудившегося в нем интереса к природе и не только в смысле беглых, капризных заметок о какой-нибудь одной понравившейся стороне явления, но и в смысле более всестороннего, пристального изучения явления во всей его бесконечной сложности и единстве. Смеем уверить Саллинена, что его столь, по-видимому, им ценимый «субъективизм» от этого только выиграет в независимости. Из других художников той же группы заслуживают внимания: Микко Ойнонен с отличными пейзажами (особенно «На берегу реки», № 146), отличающимися некоторое влияние Сезанна, впрочем, весьма поверхностно понятого (как это доказывает мятый и бесформенный этюд голов, столь далекий от строгой лепки Сезанна), и рисунками, из которых нам особенно понравился набросок сидящей натурщицы спиной (сангина); Кости Мерилайнен («Портрет»), более других приближающийся к Финчу и Томе и рядом с живописью успешно занимающийся и офортом, красивые intérieurs Рагнара Эжелунда, пейзаж Янкеса (№ 101), обоих Аланко, «Автопортрет» Арво Макконена и лучший среди многочисленных на выставке натюрмортов — «Моя палитра» Хьялмара Грана (очень тонкая работа).

Наконец, среднее место между двумя главнейшими течениями новой финской живописи, между синтетически-декоративным и аналитически-живописным, занимает еще один не названный нами интересный художник — Маркус Коллин. Своей характерной черной гаммой, пристрастием к эффектам таинственного мерцания скудного света в потемках, несомненными реминисценциями голландского интимизма в композиции он примыкает к направлению «чистой живописи», но рядом с этим в его творчестве встречаются попытки своеобразных обобщений, элементы декоративности и стиля, сближающие его с группой Риссанена. Из работ в первом роде назовем интересного «Шляпочника», очень выдержанный натюрморт (с плоской фляжкой, № 47), совсем оригинальный по тону «Садик» (зелено-оранжево-

лиловая гамма). С другой стороны аттестуют Коллина его «Лошади», где умышленно топорные, примитивно обрубленные формы удачно воплощают дикое приволье обвеваемых ветром суровых равнин севера. Более обыденное впечатление производят массовые сцены, как «У фабрики», «Нищие» и др.

Любопытно отметить, что и Риссанен в одной из последних крупных работ («Старая одежда» 1916 года) обнаружил совершенно неожиданный сдвиг в сторону «чистой живописи» и в частности как бы некоторое влияние Коллина. Жесткая линейность и величавая неподвижность других его работ заменилась в этой картине более живой и непринужденной композицией сцены, а свет, которым прежде Риссанен пользовался только как средством разграничения ломающихся плоскостей, залил скромный пейзаж и силуэты девушек широким и теплым потоком. Таким образом, очень вероятно, что в близком будущем мы станем свидетелями взаимного проникновения и, может быть, слияния обоих рассмотренных нами течений. Открываемые этой задачей для финского искусства перспективы следует признать весьма благоприятными, так как, если с одной стороны приобщение к более тонкой и широкой живописности может оказаться далеко небесполезным для «декораторов», то и обратно: композиционная уравновешенность и формальная четкость последних — отличное лекарство против беспорядочной стихийной разнузданности живописцев. Мы позволим себе только прибавить пожелание, чтобы сближение это произошло не путем механического сглаживания углов и противоречий (что несколько угрожает последнему «опыту» Риссанена), а напротив путем крайнего *обострения* родовых особенностей каждой группы, из которого только творческим усилием мысли может быть найден грядущий синтез. Отсюда ясно, что успешное разрешение подобной задачи неизбежно предполагает дальнейшее углубление самостоятельных исканий обоих направлений, тем более что достигнутые ими пока результаты едва ли могут считаться окончательными. Но просвет на возможность их объединения в будущем сквозит, как нам кажется, в том, что необходимой предпосылкой дальнейшего развития как одного, так и другого течения является достижение ими *одной и той же цели*, хотя и открывающейся с разных сторон и осуществляемой различными путями и средствами.

Резюмируем все сказанное выше по поводу отдельных участников выставки: главный недостаток всей новейшей финской живописи за-

ключается в ослаблении живой связи между художником и окружающим миром, в упадке той мудрой и тихой любви к родной природе, к родному народу, к родному быту, которой так сильны были прославленные вожди финского искусства. Только на втором плане, и лишь как следствие первого, мы назовем и второй недостаток: чрезмерную зависимость от иностранных образцов, неприятную подражательность. Глубокая любовь к своему — вот что помогло Энкелю и Халонену побороть и переработать европейские влияния и в то же время остаться людьми вполне культурными; эта любовь внушила нашему Серову и нашему Левитану, несмотря на неблагоприятные условия того времени, единственный по тонкости и благородству синтез противоположности между национальной и мировой культурой.

В этом прикосновении к матери земле заключен для искусства, как для Антея, великий источник освежающей силы и важнейшее условие самобытного национального развития. Это одинаково следует помнить как финским, так и нашим русским художникам. Первым, потому что в последнее время им, по-видимому, угрожает опасность безличного космополитизма, а нам — потому что за исключением очень немногих художников Россия до сих пор не создала национальной школы живописи, по крайней мере такой, которая не стояла бы в противоречии с общими основами европейской культуры, т.е. в западническом, а не славянофильском понимании национализма. Как ни противоречит наше мнение модному символу веры, мы утверждаем, что только простая, бесхитростная и искренняя привязанность к «родному горизонту», не исключающая широких умственных интересов, может дать художнику прочную опору среди бесконечных идейных исканий и распрей нашего времени. И чем такая привязанность проще, инстинктивнее, непосредственнее, чем меньше в ней отвлеченных мудрствований и предвзятых теорий, тем более она является мудрой и спасительной. Теперь так принято рассуждать о свободной творческой воле художника, о том, что он творит свою природу и свои законы, но что же кроме беспомощных и неразборчивых заимствований из самых разнообразных источников породил этот взгляд на деле? И напротив, как много благоговейного трепета, какая скромность перед природой у истинно оригинальных натур, у подлинных новаторов, у Мане, Ренуара, Родена, Сезанна и т.д. В том и заключается преображающее чудо искусства, что, отрешаясь от своей индивидуальности, сливаясь с изображаемым,

художник в последней глубине вещей открывает свое *изображение*, как личности и как сына своего народа.

Конечная субъективность наших восприятий, то, что составляет слабость позитивной науки и проклятие кантовской гносеологии, обеспечивает собой величайшее торжество искусства. Этот восторг перед неповторяемой красотой индивидуального явления, искренность и честность, всегда отличавшие финское искусство и заслужившие ему всеобщее признание и уважение, как слабо чувствуются они на петроградской выставке! Будем надеяться, что это — явление временное, что здоровый художественный инстинкт даровитого народа восторжествует над случайными веяниями моды и мы увидим, в ближайшем будущем, новый расцвет молодого финского искусства, достойный его не длинной и внушительной истории.

Выставка, большая и представительная, организованная в беспокойное военное время, с точки зрения финнов стала важным этапом финско-русских культурных связей<sup>8</sup>. Она нарушила вызванную мировой войной изолированность Финляндии в то время, когда ее искусство переживало весьма динамичный подъем. Апрельская выставка в Бюро Добычиной стала кульминацией этого периода тесного взаимодействия. Детальные исследования могут увеличить знания об объеме полученных из России влияний. Возможно, эти годы помогли финскому искусству найти собственный путь развития.

\* \* \*

<sup>1</sup> Радлов Н. Среди художников Финляндии (по поводу выставки финского искусства // Аргус. 1917. № 3. С. 83–88.

<sup>2</sup> Бенуа А. Финляндцы и мы // Каталог выставки финских художников в апреле-мае 1917 г. Пг., 1917. С. 3.

<sup>3</sup> Пумпянский Л. Современное финское искусство (выставка в Бюро Добычиной) // Аполлон. 1917. № 4–5. С. 75–84.

<sup>4</sup> Казанская Л. Весною, в доме Адамини... Финская выставка в апреле семнадцатого // Невское время. 1993. 27 мая.

<sup>5</sup> Рейтала А. Дружба под сенью политики. Введение в историю российско-советских и финских художественных взаимосвязей: Доклад в Институте им. И.Е. Репина в 1980 г. С. 15.

<sup>6</sup> Пумпянский Л.И. Эрмитаж: Стихотворения и поэмы. Письма к родным. Екатеринбург: Среднеуральское книжное издательство; Новое время, 2009. С. 8.

<sup>7</sup> Пумпянский Лев Иванович // Никто не забыт: Блокадный мартиролог / Авт.-сост. И.В. Селиванова, консультант — начальник научного архива РАХ С.Б. Алексеева. СПб.: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, 2009. С. 6.

<sup>8</sup> Суворова Л.В. Финская выставка в Бюро Добычиной. (К проблемам финско-русских художественных связей) // Проблемы развития зарубежного искусства: Мат-лы Десятой науч. конф. в память профессора М.В. Доброклонского / Науч. ред. В.И. Раздольская. СПб.: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, 1997. С. 79–81.