

ОБРАЗ ФИНЛЯНДИИ НА ВЫСТАВКАХ «МИР ИСКУССТВА»

Надежда А. Мусянкова

Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия;
Государственный институт искусствознания, Москва, Россия,
musiankovana@tretyakov. ru

Аннотация.

Сложные и неоднозначные отношения России и Финляндии на рубеже XIX—XX веков отразились и в культурной сфере, в частности на выставках самого «прозападного» художественного объединения России «Мир искусства». Образ финской природы, создаваемый на выставках «Мир искусства», раскрывал поэтическое очарование естественной неяркой красоты северного ландшафта, имеющего общие черты со среднерусским пейзажем. Он способствовал формированию общей культурной целостности, позволяющей исследователям говорить о единых чертах северного варианта стиля модерн, общих как для русского, так и для финского искусства.

Ключевые слова:

русское искусство XIX—XX веков, пейзаж, Финляндия, «Мир искусства», выставки 1899–1906 годов

Для цитирования:

Мусянкова Н.А. Образ Финляндии на выставках «Мир искусства» // *Academia*. 2022. №1. С. 34—47.
DOI: 10.37953-2079-0341-2022-1-1-34-47

THE IMAGE OF FINLAND AT THE EXHIBITIONS OF ARTISTS ASSOCIATION “MIR ISKUSSTVA” (WORLD OF ART)

Nadezhda A. Musyankova

State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia;
State Institute of Art Studies, Moscow, Russia,
musiankovana@tretyakov. ru

Abstract.

The complex and ambiguous relations between Russia and Finland at the turn of the 19th and 20th centuries were reflected in the cultural sphere, in particular, at the exhibitions of the most “pro-Western” art association of Russia “Mir Iskusstva” (World of Art). The image of Finnish nature, created at the “Mir Iskusstva” (World of Art) exhibitions, revealed the poetic charm of the natural, dim beauty of the northern landscape, which has common features with the Central Russian landscape. He contributed to the formation of a common cultural integrity, allowing researchers to talk about the uniform features of the northern version of the Art Nouveau style, common to both Russian and Finnish art.

Keywords:

Russian art of the 19th–20th centuries, landscape, Finland, “World of Art”, exhibitions 1899–1906

For citation:

Musyankova, N.A. (2021), “The image of Finland at the exhibitions of artists association ‘Mir Iskusstva’ (World of Art)”, *Academia*, 2022, no 1, pp. 34—47. DOI: 10.37953-2079-0341-2022-1-1-34-47



Ил. 1. А.П. Остроумова-Лебедева. Финляндия с голубым небом. 1900. Бумага, цветная ксилография в 2 доски. 20,7×27,2; 25,4×31,7. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Северная, покрытая густыми лесами и скалами, страна с бесчисленными озерами, морскими заливами, шхерами, причудливыми берегами манила на свои просторы не одно поколение русских художников. Пейзажи Финляндии, исполненные русскими авторами, неоднократно становились предметом исследования разных поколений художественных критиков и историков искусства. А.Н. Бенуа, С.К. Маковский, А.А. Федоров-Давыдов, Д.В. Сарабьянов и многие другие писали о видах суровой и прекрасной финской природы, созданных выдающимися художниками: И.И. Репиным, В.А. Серовым, И.И. Левитаном, Н.К. Рерихом, А.А. Рыловым, А.П. Остроумовой-Лебедевой и другими. В настоящее время наиболее полно эту тему обобщила филолог Елена Соини, опубликовавшая свои изыскания на финском [Soini 2005] и на русском языках [Соини 2004; 2013]. Однако, несмотря на множество изданных материалов, до сих пор не поднимался вопрос об особенностях изображения Финляндии в русском искусстве рубежа XIX — XX веков и о той роли, которую суждено было исполнить этой северной стране в формировании русского пейзажа эпохи модерна.

Взаимодействие русского и финского искусства особенно отчетливо проявилось на выставках художественного объединения «Мир искусства» с 1899 по 1906 год, когда куратором и главным организатором был Сергей Павлович Дягилев. Его горячая симпатия к искусству северного модерна во многом обусловила отбор произведений. Главной задачей в тот период он видел объединение разрозненного молодого поколения русских художников, ищущих глубинные истоки отечественной культуры и новые формы выразительности.

Сложные процессы поиска национальной идентичности, захватившие страны Восточной и Северной Европы, происходили и на территории России. Русские художники, до недавнего времени стремившиеся влиться в круг европейских мастеров, в конце XIX века ощутили необходимость проявить свои национальные качества в пластических искусствах. Пожалуй, одной из первых выставок, на которой заострился вопрос о необходимости обновления художественных приемов и формировании национального типа искусства, стала Всероссийская промышленно-художественная выставка в Нижнем Новгороде 1896 года. Публичный скандал из-за снятия панно Михаила Врубеля и модернистские творения финского художника Аксели Галлен-Каллела¹ вызвали противоречивые

¹ Фамилия финского художника Аксели Галлен-Каллела в русскоязычной традиции имеет различное написание. Первая часть фамилии использовалась до определённого времени самостоятельной — т. е. художник был Галленом (а мужские иностранные фамилии, оканчивающиеся на согласную, склоняются), как, например, в книге А. Левинсона «Аксель Галлен» (1908), в письмах и статьях А. Н. Бенуа, И. Э. Грабаря, С. П. Дягилева, И. Е. Репина. В книгах, изданных в 1980–2010-е годы обе части фамилии художника не склонялись (М. И. Безрукова «Искусство Финляндии» (1986), Е. Г. Соини «Финляндия в русском искусстве. 1890–2010» (2013). Согласно «Справочнику по правописанию и стилистике» (Д. Э. Розенталь, 2007, параграф 151, п. 9) финские фамилии на неударяемые -а не склоняются.



Ил. 2. А.П. Остроумова-Лебедева. Луна. 1900. Бумага, цветная ксилография в 4 доски. 31,7×38,1. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

отклики в художественной среде. Общество раскололось на тех, кто поддержал новаторские методы молодежи и тех, кто резко их осудил. О картине Галлен-Каллела «В погоне за идеалом» Илья Репин оставил негодующий отзыв в «Нижегородском листке», упрекая автора в отсутствии техники, колорита, идейности². Критиковал ее и Максим Горький, признавая, однако, что это «главный „гвоздь“ отдела и самый интересный экземпляр современного „художества“»³.

Отдел Финляндии в павильоне изобразительных искусств на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде породил общественную дискуссию. Это способствовало укреплению мнения об инаковости финской культуры, о ее своеобразии и глубинных архаических корнях. О финском искусстве заговорили как о «молодом и свежем», в противовес, глянцево-академизму и предсказуемому передвижничеству. И.Е. Репин в письме к А.В. Жиркевичу несколько иронично, но все же признает новизну художественных приемов финских авторов: «Интересны там финляндцы, хотя смешны, как дети, играющие в философов; но у них есть свежесть и наивность — тупая, северная, но свежая»⁴. Солидарен с ним и М.В. Нестеров, который писал другу: «забавны финляндцы, они декаденствуют умышленно, есть кроме Эдельфельдта два-три способных»⁵. Русские критики обращали внимание на стилистический архаизм современных финских мастеров. Один из ведущих отечественных критиков начала XX века Сергей Маковский причисляет Эдельфельта и Галлен-Каллела к «финляндским примитивистам» [Маковский 1999, с. 177], Андрей Левинсон называет творчество Галлен-Каллела «первобытным и самобытным» [Левинсон 1908, с. 5]. Нарочитый примитивизм усматривает в его работах и Владимир Стасов: «...все одна и та же безвкусная, неуклюжая, мужицкая, коричнево-пряничная живопись. <...> все одна и та же деревянность, жесткость, костяная мертвенность» [Стасов 1952, с. 258]. Приемы интернационального модерна — тяготение к плоскостности и минимализму форм, стремление к декоративности цвета и линии,

² «она» производит своей экспрессией сильное и, действительно, не очень приятное впечатление — обнаженный мужчина готовится к прыжку на улыбающегося сфинкса. <...> Картина эта изображает фиолетовую спину голого человека с растопыренными руками на резко-зеленом фоне. На этом же фоне белеется неясное изображение какого-то домашнего животного... Животное это написано теми же приемами, какими маленькие дети рисуют на бумажке собачку... <...> Голая спина должна изображать культурного человека вообще и символиста-художника в особенности, а неизвестная скотина — его идеал...». Цит. по кн.: Соини Е.Г. Финляндия в русском искусстве. 1890–2010. Петрозаводск, 2013. С. 88. Впервые опубликовано: Репин И.Е. Загадка // Нижегородский листок. 1896. 13 сентября. С. 4.

³ Горький об искусстве. Сборник статей и отрывков. М.-Л., 1940. С. 43. Впервые опубликовано «Нижегородский листок», № 152, 4 июня 1896 года.

⁴ Письмо И.Е. Репина к А.В. Жиркевичу от 4 сентября 1896 года // Избранные письма И.Е. Репина. В двух томах. 1867–1930. М., 1969. Т. 1. С. 119.

⁵ М.В. Нестеров — А.А. Турыгину. Письмо от 14 июня 1896 года. // М.В. Нестеров. Письма. Л., 1988. С. 143.



Ил. 5. Б.И. Анисфельд. Пейзаж в Финляндии. 1902. Холст, масло. 51×86,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

отсутствие глубокой перспективы — российской публике казались грубыми и намеренно неумелыми, старшее поколение к ним относилось со снисхождением, как к проделкам *enfant terrible*, а молодежь с восхищением.

Таким образом, в конце XIX века финское искусство внезапно оказалось в «тренде», а сама Финляндия приобрела статус «художественной Мекки» для самой прогрессивной части русского культурного сообщества. Способствовала этому и либеральная пресса, которая превозносила общественное устройство Финляндии, основанное на принципах парламентаризма, и экономические успехи финнов⁶. На берегу Финского залива в местечках Терийоки и Ино художники, писатели, литераторы скупают участки земли и строят летние дачи — В.В. Матэ, В.А. Серов, А.Н. Бенуа, Л.Н. Андреев, А.И. Куприн, А.П. Милюков. Другим центром притяжения русских становится Куоккала, где обосновываются И.Е. Репин, К.И. Чуковский, В.Г. Короленко, Ю.П. Анненков, бывают М. Горький, В.В. Маяковский.

Финляндия воспринималась как часть западного мира, несущего иные ценности и традиции. Многие финские художники подолгу жили в Париже, другие — учились в Германии и Швеции. И хотя отдельные мастера проходили обучение в Императорской Академии художеств в Петербурге, тем не менее, они оставались «иностранцами» в восприятии русских. У них учились не только техническим приемам, но и построению композиции, и той свободе препарирования распространенных жанровых сюжетов, в целом характерных для западной школы. Безусловно обмен техническими приемами и сюжетной спецификой был взаимным: финские художники оказывались под воздействием либеральных гражданских идей, высказываемых русскими писателями и философами.

Остро чувствуя необходимость назревающих перемен в искусстве, в 1898 году Сергей Дягилев организует выставку русских и финляндских художников, которая стала прологом для дальнейшей серии выставок художественного объединения «Мир искусства». Именно в этой экспозиции он опробовал соединение в одном выставочном пространстве произведений русских и как бы «заграничных» — финских авторов. Осенью того же года он посетил выставку финских художников в Гельсингфорсе (Хельсинки), о которой написал статью⁷. В ней Дягилев призывал русских художников использовать в своем творчестве народные традиции, быть верными своему национальному духу и не отставать в этом от финнов.

Очевидно, что сопоставление нарождающегося русского модерна с молодым финским искусством, казалось Дягилеву очень выгодной комбинацией, особенно на фоне

⁶ Водовозова Е. Финляндия. Страна и народ // Мир Божий. 1892. №9. С. 6. Абов, Георгий. Забываемые причины финляндских успехов // Новое время. 1895. 15 марта. №6840. Л. 2. Под псевдонимом Георгий Абов скрывался М.М. Бородин. Фирсов В. Народные школы в Финляндии // Мир Божий. 1897. №8. С. 61. Фирсов В. Причины экономических и культурных успехов Финляндии // Мир Божий. 1898. №12. СПб., 1898. С. 7.

⁷ Дягилев С.П. Выставка в Гельсингфорсе // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. М., 1982. С. 80–81.



Ил. 3. А.А. Рылов. Весна в Финляндии. 1905. Холст, масло. 72×100. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

все явственнее ощущающегося сближения между передвижничеством и академизмом⁸. «Финляндская живопись не похожа на скандинавскую, — считал Дягилев, — в ней нет наивности Норвегии, деланной простоты Дании и европейского лоска Швеции. Она не похожа и на русскую живопись, но мне думается, что единение этих двух искусств могло бы привести к тем результатам, которых и мы и они так желаем. За последние годы в нашей живописи также чувствуется поворот к сознанию национальной силы. <...> Соединив силу нашей национальности с высокой культурой наших ближайших соседей, мы могли бы заложить основание для создания нового расцвета и для совместного и близкого шествия нашего на Запад» [Дягилев 1982, Т. 1, с. 81]. Однако годом ранее в 1897 году в письме к Александру Бенуа он дает прямое указание, опасаясь сравнения с финнами: «Бойтесь конкурировать с ними и старайтесь затмить их»⁹.

Экспозиция русско-финляндской вставки, организованной С.П. Дягилевым, открывшаяся в январе 1898 года, явилась настоящим откровением для зрителей и для профессионалов, вызвав острые дискуссии в печати. Несмотря на разгромный отзыв В.В. Стасова, бичевавшего «чудовищную нелепость тем, безобразие фантазии, форм и красок» финских и русских «декадентов»¹⁰, Дягилев пригласил финнов участвовать в своем следующем проекте — Первой международной выставке журнала «Мир искусства», проведенной в Музее Училища барона Штиглица в Петербурге в 1899 году. Среди произведений русских, французских, английских, бельгийских, немецких художников было представлено 5 финнов: Альберт Эдельфельт, Вяйно Бломстед, Аксели Галлен-Каллела, Ээро Ярнефельт и Магнус Энкель, предоставивших 23 живописных и графических произведения. Для нашей темы важно подчеркнуть, что среди них преобладали работы в жанре пейзажа.

Галлен-Каллела вновь подвергся публичным нападкам со стороны И.Е. Репина и В.В. Стасова, а Дягилев вынужден был его защищать¹¹. Однако, произведения финских авторов с восторгом восприняли молодые художники. Тепло отозвался о выставке и с восхищением писал о Галлен-Каллела двадцатипятилетний Н.К. Рерих в статье «Наши художественные дела»: «Галлен — талантливый художник, никто не станет оспаривать достоинства его „Сампо“ и „Айно“»¹². Аркадий Рылов и Анна Остроумова

⁸ Подробнее об этом: Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. С. 68–69.

⁹ С.П. Дягилев — А.Н. Бенуа. 8/20 октября 1897 // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 28.

¹⁰ Стасов В.В. Выставки. Обзор выставки русских и финляндских художников, организованной С. Дягилевым // Стасов. Избранные сочинения. Т. 3. 1952.

¹¹ Об этом см.: Доронченков И.А. На границе модернизма: зарубежные художественные выставки в России 1890-х годов // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. — МГУ имени М.В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2020. С. 413–422. Режим доступа: <http://dx.doi.org/10.18688/aa200-3-36>

¹² Рерих Н.К. Наши художественные дела // Искусство и художественная промышленность. 1899. №6. С. 251.



Ил. 4. А.Н. Бенуа. Берег Рейна. Эскизы декораций к опере Р. Вагнера «Гибель богов». 1902. РГАЛИ, ф. 827, оп. 2, д. 1321, л. 11.

вспоминали о большом впечатлении, произведенным финляндцами¹³. Александр Бенуа свидетельствовал: «Это соединение нас с финнами было средством для выражения того «космополитизма» в искусстве, которому наша группа готовилась служить с самого возникновения своего сознательного отношения к художественной действительности. Ведь Финляндия в отношении России была чем-то вроде заграницы, частью Западной Европы». Более ста лет она входила в состав Российской империи на правах Великого Княжества с сохранением автономного статуса¹⁴ и была любимым местом отдыха царской семьи. Российские императоры, особенно Александр I и Александр II благоволили ей, даровав ряд привилегий. Однако во время правления Александра III часть ранее дарованных Финляндии свобод ограничивается¹⁵, что приводит к напряженности в отношениях, сказавшейся и на культурных связях.

Близость финских земель к Петербургу создавала впечатление «своей», «домашней» заграницы. По закрепившейся традиции ученики Императорской академии художеств в летний период приезжали писать этюды на финский остров Валаам, расположенный в северной части Ладожского озера и соседние места Приладожья. Строгая и величественная северная природа вдохновляла И.И. Шишкина, Ф.А. Васильева А.И. Куинджи, П.П. Дюжину, А.И. Гине, И.Г. Давыдова, М.К. Клодта, Л.Л. Каменева, В.А. Бондаренко, П.И. Балашова на создание прекрасных реалистических пейзажей¹⁶. Русские писатели и поэты, бывавшие в этой стране, также отражали свои впечатления. Одной из первых о путешествии на водопад Иматра написала Анна Керн. В стихах и прозе описывали суровую красоту дикой Финляндии В. Соловьев, В. Брюсов, И. Анненский, О. Мандельштам, К. Фофанов, Саша Черный, А. Ахматова.

Финляндия, в свою очередь, также прилагала усилия по привлечению внимания к природе и культуре своей страны. В 1875 году усилиями Финского литературного общества был издан альбом «Путешествие по Финляндии» с текстом Захариуса Топелиуса и гравюрами по мотивам пейзажей А. фон Беккера, А. Эдельфельта, Р.В. Экмана, В. Хольмберга, К.Е. Янсона, О. Клейна, И. Кнаутсона, Б. Линдгольма, Г. Мунстергельма

¹³ Рылов называет имена Галлен-Каллелы, Бломстеда, Эдельфельта, Ярнефельда, Халлонена. Впервые увидел их в 1898 году, позже он любил приезжать в Хельсинки, чтобы снова и снова полюбоваться их картинами в Атенеуме. См.: Рылов А.А. Воспоминания. Л., 1977. С. 168; Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. М, 1974. С. 125.

¹⁴ В сентябре 1809 году по условиям Фридрихсгамского мирного договора, Швеция уступила России шесть восточных ленов, из которых император Александр I образовал Великое Княжество Финляндское. В 1811 году к нему была присоединена Выборгская губерния. Финляндия отделилась от России в результате Октябрьской революции, окончательный раздел был закреплен Тартуским мирным договором в 1920 году.

¹⁵ Император Александр III, сохраняя внутреннее автономное устройство Финляндии, начал предпринимать попытки подчинить Великое Княжество Финляндское общегосударственным внешнеполитическим интересам, что воспринималось либеральной частью финской интеллигенции как давление со стороны Российской империи. Прежде всего в декабре 1891 года были установлены требования к знанию русского языка гражданскими чиновниками и предоставлении им льгот при продвижении по службе.

¹⁶ Валаам: 200 лет в русской живописи. Каталог выставки в Государственном Русском музее. Palace Edition, 2019.

и Б. Рейнгольда. В 1893 году вышла подробнейшая книга «Финляндия в XIX столетии» с сопроводительными материалами по истории, экономике, природе страны З. Топелиуса и Л. Мехелина. Издание было богато украшено черно-белыми иллюстрациями, выполненными финскими художниками. В оформлении принимали участие: А. Галлен-Каллела, В. Бломстед, Э. Ярнефельт, Л. Спарре, А. Эдельфельт, В. Вестерхольм, Т. Веннерберг, Т. Вазашерн, В. Топелиус. Иллюстрации изображали разные уголки Финляндии: виды городов и улочки небольших поселков, морские заливы и гавани, корабли, дрейфующие во льдах; шхеры, озера и водопады; густые непроходимые леса и сосны, с выпирающими из песчаного берега корнями; скалы и выступающие слои горных пород; пустоши, покрытые редкими кустарниками и т. п. Черно-белые иллюстрации обоих изданий знакомили русских читателей и любителей искусства с творчеством финских мастеров, создавали представление о живописной природе страны, будили интерес и фантазию. На рубеже XIX — XX веков в русских журналах начинают публиковаться переводы произведений финских писателей, выходит сборник «Поэты Финляндии и Эстляндии» (1898), издается журнал «Финляндия». Не будет большой натяжкой утверждать, что народный эпос «Калевалу» в России знали так же хорошо, как и в Финляндии.

В тот же период формируется глубокий интерес русских художников к Северу как к особому миру, выразительность которого имеет особые свойства, свой уникальный образ, главными чертами которого являются величавое спокойствие, тишина пустынных пространств. Пейзажи Севера все чаще появляются на выставках. В 1894 году С.И. Мамонтов отправляет на Север экспедицию с участием художников В.А. Серова и К.А. Коровина через Гельсингфорс в Норвегию. Очарованный северной природой В.В. Переплетчиков пишет очерк о своей поездке¹⁷. По северным краям совершают путешествия ученики А.И. Куинджи — А.А. Борисов, Н.К. Рерих, А.А. Рылов. Движение русских художников на Север было связано с поиском нового пейзажного мотива, отличного от среднерусской природы. В новой географической реальности открывался доселе неведомый образный мир. К.А. Коровин вспоминал об увиденном северном крае: «...какой дивной, несказанной мечтой был он в своем торжественном вещании тайн жизни... Это был какой-то другой мир, мир небес и тихой зеркальной воды» [Коровин 1971, с. 442].

Выставки, организованные Дягилевым в Петербурге, с участием скандинавских¹⁸ и финских авторов открывали для русских художников новые формы северного пейзажа и технические нюансы работы на пленэре. Анна Остроумова вспоминала: «у финнов прекрасные пейзажи, это не то, что наш Шишкин (терпеть его не могу). Финны проникли в сущность финляндской природы, в ее характерность и передали это с любовью» [Остроумова-Лебедева 1974, с. 125]. Виды Финляндии, бликующие на солнце морские волны (М. Энкель), покрытые сугробами леса (А. Галлен-Каллела, Э. Ярнефельт), отражение облаков в голубых озерных просторах (В. Бломстед), воспринимались как символы вечной природы, ее суровой силы и непокоренности цивилизации. Образы финской каменистой природы и густых лесов создавали ощущение дикой, мощной стихии, независимой от человека. В них иносказательно воплощался твердый нордический характер местных жителей. Северная живопись привлекала внимание русских художников и определила существенные черты пейзажного стиля рубежа XX века.

Однако Александр Бенуа отстаивал версию отсутствия сколько-нибудь значимого влияния финнов: «Факт участия на нашей выставке финских художников мог быть рассматриваем как значительная новость и даже как нечто имеющее символично-поэтическое значение, однако не в этом был главный интерес выставки, а в том, что молодое русское искусство в первый раз выступило в каком-то обобщении. ... Мы томились по «школе», мы зывали к воссозданию таковой, мы считали себя в значительной степени представителями тех же исканий и тех же творческих методов, которые ценили в портретистах XVIII века, и в Кипренском, и в Венецианове, и в Федотове, а также в выдающихся мастерах ... — в Крамском, Репине, Сурикове... В прочем, кроме

¹⁷ См.: Переплетчиков В. В. Север. Очерки русской действительности. М., 1917.

¹⁸ В 1897 году по поручению Общества поощрения художеств Дягилев выступил организатором Скандинавской выставки в Санкт-Петербурге. Выставка скандинавского искусства. Каталог. СПб., 1897. Об этом также: Мусянкова Н. А. Эдвард Мунк и русское искусство: в поисках параллелей // Эдвард Мунк. Каталог выставки. Государственная Третьяковская галерея. М., 2019. С. 50–71.

академизма, мы ненавидели «типичное передвижничество», понимая под этим все то, в чем проявлялась известная «литературщина», какая-либо политическая или социальная тенденция. <...> Нашим лозунгом было «чистое и свободное искусство» [Бенуа 1980, кн. 4, с. 189].

По иронии судьбы, дискуссия о «свободном и чистом» искусстве была начата в публичном пространстве передвижником Ильей Репиным, когда в конце 1893 года он опубликовал свои «Письма об искусстве». В них он заявил о необходимости преимущественного внимания к форме произведения, к техническому мастерству художника. Он писал тогда: «Буду держаться только искусства и даже только пластического искусства для искусства. Ибо, каюсь, для меня теперь только оно и интересно — само в себе» [Репин 1986, с. 395]¹⁹. Такая позиция вызвала гнев В.В. Стасова, вследствие чего их отношения оставались некоторое время напряженными. Важно отметить, что Репин принимал участие в Первой международной выставке «Мир искусства» в 1899 году с единственным портретом князя С.Н. Волконского, но неудовлетворенность общей экспозицией побудила его к разрыву отношений с мирискусниками и сближению с ретроградной риторикой В.В. Стасова. Лозунг «искусство для искусства» подхватили члены объединения «Мир искусства» и, руководствуясь им, стали организовывать свои выставки.

Одной из «компромиссных» фигур среди дягилевских «прокаженных» (по выражению Стасова) был Исаак Левитан, пейзажи которого удовлетворяли представления о настоящем искусстве как старшего поколения, так и молодых. Левитан был одним из первых отечественных художников, кто подметил особенность финской природы, располагающую к меланхолии. На выставке 1899 года было показано восемь его пейзажей — однако среди них не было пейзажей, написанных в поездке по Финляндии, совершенной художником в 1896 году. Эти произведения он показывал на выставках ТПХВ²⁰. В его финских ландшафтах, выражающих печальное настроение одинокого путника, застывшего перед казавшейся вечной, неизменяемой веками, мрачной северной природой, пожалуй, впервые в русском искусстве наметился переход к символизму. На выставках «Мир искусства» эта линия мистического очарования финской природой позже была продолжена в произведениях Вильгельма Пурвита, Анны Остроумовой-Лебедевой, Бориса Анисфельда.

Во второй выставке «Мир искусства» в 1900 году финские художники отказались участвовать по политическим соображениям. Из-за действий генерал-губернатора Н.И. Бобрикова в Финляндии усилились антироссийские настроения и вплоть до 1917 года произведения финского искусства не экспонировались в России. Выставка уже не была международной, и чтобы отчасти компенсировать отсутствие финляндцев, русские художники представили произведения из путешествий на Север: Константин Коровин демонстрировал 4 масштабных панно («Северное сияние», «Ловля рыбы», «Разделка туши кита» и исполненное совместно с Н. Досекиным «На севере»), созданные по заказу С.И. Мамонтова для павильона Севера на Всероссийской выставке 1896 года в Нижнем Новгороде. Александр Бенуа показал 6 этюдов, написанных на даче в Финляндии. С ними были созвучны пейзажи Я. Ционглинского, овеванные поэтикой белых ночей («Белая ночь», «Березы в белую ночь» и «Река. Белая ночь»).

Валентин Серов среди прочих произведений экспонировал двойной портрет своих сыновей — «Дети» (1899, ГРМ), написанный на даче В.В. Матэ в Терийоках. Ветер, треплющий кудри мальчиков, низкое серое небо, отражающееся в их глазах, уходящее к горизонту сизое море, передавали ощущение детских мечтаний о взрослении и о свободе, о дальних странствиях и будущих приключениях. Сверкающие на солнце воды Финского залива Серов изобразил на картине «Купание лошади» (1905, ГРМ), которую показал на VI выставке «Мир искусства» в 1906 году. С дачей в Финляндии в Ино у Серова связывались только положительные эмоции. Выстроив там просторный дом с большой светлой мастерской, он любил в ней работать в летние месяцы. На V-ю выставку «Мир искусства» Серов дал два пейзажа, написанных в Ино, деревенскую сценку «Финляндский дворик» и «Финскую мельницу» с бурной темно-серой рекой (обе — 1902, ГТГ). На первом

¹⁹ Репин И.Е. Далекое-близкое. Л., 1986. С. 395.

²⁰ В 1897 на XXV Передвижной выставке экспонировались «Остатки былого. Сумерки (Финляндия)», «Море у финляндских берегов»; в 1898 XXVI Передвижной — «Пунка-Харью» (Финляндия).

изображен двор серовской дачи, корова Риллики, которую доит работница Аннушка. Второй был исполнен с натуры в Валлмейоки на Черной речке, недалеко от дачи Леонида Андреева. Реалистичный подход Серова к образам финской природы нес заряд бодрого оптимизма и устойчивого жизнелюбия, который отличает упомянутые произведения.

По своему жизнеутверждающему впечатлению они перекликались с пейзажами Аркадия Рылова, влюбленного в финскую природу и часто приезжавшего на этюды в 1900-е годы. Он останавливался на станции Чило у своего ученика В. Кресанова, где неподалеку располагалась дача А. Эдельфельта [Сойни 2013, с. 111]. Рылова пленяли торжественная тишина зимнего леса, дикие скалы и камни, покрытые разноцветным мхом, гремящие весенние реки и тихие озера. Этюды из этих поездок вдохновляли художника на работу над живописными полотнами все последующие годы, когда у него уже не было возможности путешествовать по Финляндии. Узнаваемые мотивы набросков финской природы явственно проявляются много позже в произведениях советского периода — «На страже» (1931, ГРМ), «Трактор на лесных работах» (1934, ГТГ), «Ленин в Разливе» (1934, ГРМ). О работе с Дягилевым Рылов вспоминал: «Был такой случай: работаю я дома в своем любимом крестьянском азаме, на ногах белые валенки. Вдруг входит шикарный Дягилев с цилиндром в руке, просит дать что-нибудь для выставки. Ничего подходящего для «Мира искусства», казалось, не было у меня, но он и слышать не хотел и выпросил небольшую картину «Финляндский поток» и два пастельных пейзажа, затем сам стал рыться в пыльном складе со всяким хламом, в моем «чулане», и вытащил грязный эскиз к «Зеленому шуму». Мы буквально вырывали его друг у друга. Пришлось согласиться. «Поток» и эскиз теперь в Третьяковской галерее» [Рылов 1954, с. 118]. Судя по авторскому названию, речь идет о картине «Весна в Финляндии» (1905, ГТГ), выделяющейся своей яркой декоративностью среди рыловских пейзажей первой половины 1900-х годов. На VI-й выставке «Мир искусства» он экспонировался под названием «Пейзаж. Финляндия». Первый план картины занимают крупные, покрытые мхом и лишайниками, серые валуны, на которых причудливыми линиями легли тени от тонких деревьев. Синяя река с белыми пенными «барашками» и далекий разноцветный лес дополняют колористический строй полотна. Отсутствие глубокой перспективы и плоскостность форм усиливают впечатление яркого восточного ковра. Солнце преобразует скупой северный пейзаж, можно бесконечно любоваться игрой прихотливых линий. Обретенная в финских этюдах и картинах свобода живописи — в самой манере письма, красочном пятне и штрихе — стали проявлениями живописи модерна. Узорность форм, идущая от реальных мотивов, формируют основы декоративного стиля Рылова.

Другой выпускник петербургской Академии художеств и ученик А.И. Куинджи латышский художник Вильгельм Пурвит (Пурвитис) также был приглашен Дягилевым к участию в выставках. Возможно его порекомендовал Альберт Эдельфельт, увидевший работы Пурвита на конкурсном смотре в Академии. 10 пейзажей, отобранных для III-й выставки «Мир искусства» в 1901 году, завораживали вечерними и сумеречными мотивами. Пурвит разрабатывает собственную формулу пейзажа настроения, активно используя опыт коллег-северян — Аксели Галлен — Каллела, Пекки Халлонена, Фрица Таулова. Увлеченный фактурой снега, он пишет его в отсветах лунных зимних ночей, короткими осенними днями, слегка подтаявшим, в лучах весеннего солнца. Критики называли его «психологом» и «физиологом» снега, настолько правдоподобно его изображение. Уже в ранних пейзажах Пурвита прослеживается стремление к иллюзорности живописи, почерпнутой у его учителя А.И. Куинджи и, в то же время, ощущается традиционный для северного модерна мистический магнетизм.

На той же выставке 1901 года Анна Остроумова показала шесть гравюр, среди которых были «Финляндия с голубым небом» и «Финские озера», отличающиеся строгостью темных силуэтов деревьев, подчеркивающих суровость северной природы. А также более поэтичные работы: «Луну» и «Дорожку» наполненные предчувствиями символизма, внутренней скрытой тревогой и ожиданием волнительных перемен. Последние два произведения словно продолжали элегическую линию, начатую в русском искусстве И.И. Левитаном, посмертная экспозиция которого была так же организована на III-й выставке «Мир искусства».

Природу Финляндии Анна Петровна наблюдала с ранних лет, часто бывая в гостях у родственников в имении «Линтула» в Куоккале. «Белой Розой Севера зовут мрачные, молчаливые финны свою обожаемую страну. Такова она и есть!», — писала позже она в своих воспоминаниях [Остроумова-Лебедева 1974, с. 404]. Остроумова любила хмурую северную природу с бесконечными пространствами густых хвойных лесов, с топкими болотами, светлыми глубокими озерами, с лесными опушками и пригорками, с тоненькими березками, молодыми сосенками и пирамидальными елочками. Единственная женщина в мужской компании мирискусников, она увлеклась возрождением трудоемкой техники цветной гравюры на дереве, экспериментируя с цветом бумаги и качеством отпечатков. А.Н. Бенуа ценил ее работы за неизменное чувство стиля. Образ Финляндии, созданный А.П. Остроумовой-Лебедевой в графике, несет следы модернистского обобщения формы и влияний японского искусства. Как признавалась художница в автобиографических записках, «упрощение и стиль, вот о чем я думала больше всего» [Остроумова-Лебедева 1974, с. 185]. Этому кредо, выработанному Остроумовой в первые годы самостоятельного творчества, она следовала всю жизнь. Во многом оно сформировалось под влиянием Александра Бенуа, с которым у художницы сложились дружеские отношения, в том числе, благодаря совместным прогулкам по берегам финских озер и среди хвойных лесов²¹.

«Терпкий» (по выражению Остроумовой) пейзаж Финляндии не раз вдохновлял А.Н. Бенуа на создание акварелей, этюдов, и даже театральных декораций. На V-й выставке «Мира искусства» в 1903 году Бенуа представил эскизы к постановке оперы Р. Вагнера «Гибель богов», которые он исполнил в 1902 году по заказу дирекции императорских театров. Это была его первая большая театральная работа, к которой он относился чрезвычайно серьезно. Стремясь передать мрачный и суровый характер музыки Вагнера, Бенуа стилизует свои финские впечатления. Мрачные скалы, окруженные вековыми соснами, виднеющиеся в перспективе морские заливы, тяжелые валуны на первом плане — эти типичные для финской природы мотивы были введены Бенуа в эскизы декораций. «Скала Валькирии», «Дворец», «Берег Рейна» решались им в сдержанно-суровой гамме желто-коричневых, сине-лиловых, черных тонов. Однако они совсем не понравились его соратнику С.П. Дягилеву: «При чем все-таки здесь Вагнер, и где тут гибель богов? <...> Для декорации второго действия, где разыгрывается знаменитая драма между Брунгильдой и Зигфридом мы находим чрезвычайно художественный и прелестный финляндский пейзаж с убогими хижинами, немного напоминающими находящийся также на выставке пейзаж Серова „Финская мельница“. Знаменитую сцену между дочерьми Рейна и Зигфридом, а затем и смерть героя Бенуа поставил в пейзаже левитано-менаровского характера. В этом свежем бодрящем пейзаже где-то в окрестностях Иматры, куда хочется сейчас же поехать, чтобы подышать чистым воздухом после петербургской осенней слякоти, убивают Зигфрида и в лунном освещении уносят его тело при звуках глубокого символичного, великого марша»²². Возможно, легко определяемые петербуржцами виды Финляндии, отвлекали от мистико-мифологического содержания оперы Вагнера, на что и указал Дягилев, который, однако подчеркивал, что «против финско-скандинавского характера всей постановки нельзя, конечно, ничего иметь»²³. Анна Остроумова, присутствовавшая на премьере спектакля, оправдывает Бенуа тем, что он «стремился преодолеть рутину и шаблон постановок в Байрейте и за границей» [Остроумова-Лебедева 1974, с. 268–269]. По ее мнению, «его декорации, исполненные таким мастером живописи, как Коровин, производили впечатление большой убедительности и правды. Моментами зритель совсем забывал, что это театральное «действие». Ему казалось — реальная жизнь проходит перед его глазами» [Остроумова-Лебедева 1974, с. 269]. Таким образом, узнаваемость финских пейзажных мотивов, так возмущившая Дягилева, в своем сценическом воплощении оказалась оправданной и давала необходимую степень жизнеподобия.

²¹ В одну из поездок в Финляндию летом 1904 года Анна Петровна оказалась по соседству с Александром Бенуа, который работал в то время над «Азбукой». Подробнее: Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. М., 1974. С. 330.

²² Дягилев С.П. Гибель богов // Сергей Дягилев и русское искусство. В 2-х т. М., 1982. Т. 1. С. 170.

²³ Там же.

Мистические древние сказания будоражили воображение и Николая Рериха, также неоднократно бывавшего в Финляндии. Впервые Рерих приехал в озерный край в 1899 году в поиске материалов о викингах и новых сюжетов, повторив путь «из варяг в греки». Впечатления от поездки оформились в известной серии картин на темы сказаний о варягах. Идея путешествия родилась под влиянием Аксели Галлена-Каллела, знакомство с которым позже переросло в крепкую дружбу. Художников уже тогда сравнивали: «Рерих вызывает из тьмы веков сказочные очертания предков современной России, как его финляндский современник Аксели Галлен заставляет «оживать» героев «Калеваллы»²⁴.

На IV-й «Мир искусства» в 1902 году Рерих представил несколько холстов из серии «Русь», среди которых были «Заморские гости» (ГТГ), «Город строят» (1902, ГТГ), «Заповедное место» (1902, местонахождение не установлено); повторно часть произведений была показана и на следующий год, на V-й выставке. В них наблюдался поворот к древнеславянской тематике, что отмечал в своем эссе Сергей Эрнст²⁵. «Пусть наш Север кажется беднее других земель. Пусть закрылся его древний лик. Пусть люди о нем знают мало истинного. Сказка Севера глубока и пленительна. Северные ветры бодр и веселы. Северные озера задумчивы. Северные реки серебристые. Потемнелые леса мудрые. Зеленые холмы бывалые. Серые камни в кругах чудесами полны. Сами варяги шли с Севера. Все ищем красивую древнюю Русь», — восхищенно писал Рерих в очерке «Подземная Русь»²⁶. Оценивая произведения Рериха на выставке «Мир искусства», известный критик тех лет А. Ростиславов подчеркивал: «...в творческой фантазии Рериха так много всем нам близкого, родного. Смутная фантастичность, поэтическая прелесть наших преданий, поверий, сказок, в которых столько страшного и заманчивого, так прекрасно переданы в картинах «Волхов», «Зловещие», «Заповедное место» и др.»²⁷. Для живописи Рериха начала 1900-х годов характерен поиск выразительных пластических форм для передачи древних сказаний. Вытянутый формат фриза, плоскостность изображения, приглушенная, будто посыпанная пеплом цветовая гамма или, напротив, будоражающая ярким сочетанием цветовых пятен, стали отличительными стилистическими чертами фольклорно-мифологического направления живописи русского модерна. Сказочно-мифологические фантазии Рериха находили живой отклик у публики. Спустя несколько лет один из критиков писал: «...Русский художественный «модерн», подобно литературному «декадансу», знает несколько имён, признанных обывательской массой, сделавшихся как бы академически-общепризнанными. На выставке — это, конечно, Рерих и Билибин»²⁸.

Позднее Рерих не раз приезжал в Финляндию, писал лирические пейзажи, но на выставках «Мир искусства» показывал только работы «варяжского» проекта, видимо не желая разочаровывать своего зрителя. За проявленные организаторские способности в 1910 году Рериха избрали председателем возрожденного объединения «Мир искусства», но в 1917 году он уехал в Финляндию на лечение затянувшейся пневмонии и остался после революции за границей.

Настроения символизма были представлены в пейзажах Бориса Анисфельда, отобранных Дягилевым для VI-й выставки «Мир искусства» в 1906 году. Будучи учеником Академии художеств, Анисфельд в 1902 году совершил путешествие в Финляндию и Норвегию. На выставке экспонировались двадцать его произведений, среди которых были «Сумерки. Замок», «Серый день. Финляндия», «Сумерки (Финляндия)». Исполненные в нежной серебристо-сероватой гамме, они погружали в тягучее меланхолическое настроение, в размышления о вечной красоте природы. Пейзажи словно

²⁴ Гевези Л. Николай Рерих // Мир искусства, 1909. С. 56.

²⁵ Эрнст С. Н. К. Рерих / Держава Рериха. Сост. Д. Н. Попов. — М.: Изобразительное искусство, 1993. С. 234.

²⁶ Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. Вып. 2: 1902–1906 / [Сост.: О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова; Отв. ред.: А. П. Соболев]. — СПб.: Фирма Коста, 2005. С. 43.

²⁷ Ростиславов А. Картины Рериха // Театр и искусство. 1903. 23 марта. №13. Воскресенье. С. 277–278.

²⁸ Померанцев С. На выставке картин журн. «В мире искусств» // Последние новости (Киев). 1909. 4 марта. №601. Среда. С. 3. Там же: «Рерих и представлен богаче всего на выставке. Его старые «Идолы», его «Городок» вводят сразу в самое существо его творчества, творчества художника, показавшего красоту там, где менее поэтически чуткий нашёл бы лишь объект для археологических исследований. Проникновение Рериха в стиль эпохи, эпохи доисторической, и умение художественно его воссоздать является исключительно редким, исключительно ценным».

иллюстрировали строки лидера символистов В. Брюсова: «О сумерки! милостью мира опять упоите меня!»²⁹. При этом в других работах явственно проступала его любовь к цвету, к свободному широкому мазку. «Петербуржец, пасынок нашей Академии, Анисфельд произошел из той же ячейки, откуда вышел и Судейкин — „Голубая роза“. Из смутных настроений живописного символизма, мистического и бесплотного, из тумана сферы искусств, призраков и видений возникли и жеманная грация Судейкина и красочный пыл Анисфельда»³⁰, — писал знаток северного искусства, автор эссе о творчестве Э. Мунка и А. Галлен-Каллела Андрей Левинсон в 1916 году в журнале «Столица и усадьбы». Пейзажи, выдержанные в стилистике модерна, при всей необычайной декоративности и сочиненности, сохраняли реальный мотив, вдохновлявший художника. «Тяготение от мира реального к фантастике» особенно ощутимо в вещах, где художник „дает натуру“, — замечал Всеволод Воинов. — Он претворяет эту натуру, пропуская, если можно так выразиться, сквозь горнило красочности. Он дает тонкие, изумительные по смелости и силе сопоставления цветов, которые сразу же проводят резкую грань между натурой, какова она есть сама по себе и какую она рисуется его творческому взору»³¹. Дважды — в 1907 и в 1909 годах — руководство Академии художеств отказывалось присвоить Анисфельду звание художника за приверженность к «новой живописи». И лишь после вмешательства крупных художественных деятелей — В. Матэ, Д. Кардовского, С. Дягилева, В. Серова — звание художника было получено им в 1910 году. Дальнейшая судьба художника была тесно связана с театром, а после эмиграции в Америку — он занимался преподавательской деятельностью.

Противоречивые тенденции развития, наметившиеся на выставках «Мир искусства» в 1902–1906 годы, привели в конечном счете к распаду объединения. После собрания 15 февраля 1903 года оно утратило идейное единство и фактически оказалось распущенным. В письме Л.С. Бакста к будущей жене Л.П. Гриценко характеризуется настроение членов «Мира искусства» в эти дни: «...общее собрание закрыло все, и теперь нужно сызнова составлять из тех же членов новое общество <...> Это давно уже назрело»³². На следующий день Бакст сообщал о рождении «Союза русских художников». Дягилев избрали почетным членом, а художникам было предоставлено право экспонироваться без жюри в течение следующих десяти лет, по истечении которых все участники должны были подвергнуться перебаллотировке. В тот период Дягилев, увлекшийся искусством XVIII века, работал над монографией о Левицком. В 1905 году в Таврическом дворце с большим успехом прошла организованная им выставка исторических портретов. В марте 1906 года состоялась прощальная выставка уже распущенного объединения «Мир искусства», организатором которой также выступил Дягилев. В 1910 году оно было возрождено и формально просуществовало до 1924 года, но уже не имело значительного влияния на художественную жизнь.

В рамках статьи, собранный и обобщенный нами материал достаточно полно показывает формирование образа Финляндии в русском искусстве эпохи модерна и его влияние на творчество разных художников. Для мастеров рубежа XX века Финляндия была важным источником вдохновения, с ее «девственной» душой и верой в старинные легенды, такой же, какими для французов были Нормандия и Бретань (отметим, что на выставках мирискусников пейзажи северной Франции занимали не менее важное место). Поиск неизбитых пейзажных мотивов и оригинальных живописных форм велся художниками в двух основных направлениях. Одни из них (Левитан, Серов, Рылов, Пурвит) продолжали опираться на крепкую реалистическую основу и дополняли ее достижениями пленэризма. Вторая группа художников (Бенуа, Остроумова-Лебедева, Рерих, Анисфельд) шла по пути обобщения и стилизации. И если первая категория авторов получала хвалебные отзывы разновозрастных критиков, то творчество вторых, напротив, вызывало яростное отторжение у старшего поколения. В этом отношении показательно письмо Г.Г. Мясоедова В.В. Стасову 6 февраля 1898 года: «Что за иностранная саранча налетела на тощую ниву русского искусства? Что это за патриоты, которые

²⁹ Брюсов В. Сумерки. 1906 // Брюсов В.Я. Стихотворения, лирические поэмы. М., 1979. С. 38.

³⁰ Левинсон А. Русские художники декораторы // Столица и усадьба. СПб., 1916. №57. С. 14.

³¹ Воинов Вс. Б.И. Анисфельд // Новое время. СПб., 1912. №3. С. 18.

³² Отдел рукописей ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 37. Л. 1.

тащат к нам первобытных чухонцев³³, шведов и норвежцев, французов, англичан, поляков и испанцев?.. Они оказываются выше того, что может дать русская школа, им надо декадентов, символистов, им по вкусу французский сифилис, английская грация, немецкая ходуля, финляндское безобразие, все, что угодно, только не русская жизнь, очень она уж им противна, слишком она уж им напоминает тех меньших братьев, которые туго набили их большие кошельки»³⁴. Письмо кончалось призывом к Стасову-борцу, как его определяет Мясоедов, обрушиться на «инострannую саранчу». Но развитие искусства невозможно было остановить полемикой в прессе, даже самой горячей. Выставки художественного объединения «Мир искусства» позволили молодым авторам открыто заявить о своих приоритетах и ориентации на искусство северного модерна. В статье «Держава Рериха» в 1919 году Л.Н. Андреев призывал: «...надо любить Север <...> не тот мрачный Север художников-реалистов, где конец свету и жизни, <...> — здесь начало жизни и света, здесь колыбель мудрости и священных слов о Боге и человеке, об их вечной любви и вечной борьбе» [Андреев 2012, с. 351].

Согласимся с мыслью теоретика русского символизма Вячеслава Иванова, что синтетические с точки зрения смыслообразования модели пространства в сущности явились органической кульминацией романтико-идеалистического мировоззрения, отражающего тоску по платоническому вневременному образу природы [Иванов 2007, с. 481]. Виды Финляндии давали художникам необходимый материал для создания нового типа синтетического пейзажа. Развивая традиции романтизма, художники в изображении неба видели выражение свободной духовной стихии; вода служила символом выражения эмоций — спокойных или бурных; непроходимый лес воспринимался как символ жизни; камни и скалы выступали как символы вечности. Борьба света и тени, выведенная в иносказательный план, наделялась положительными и отрицательными смыслами. Всего за одно десятилетие с 1896 по 1906 год русскими художниками был преодолен переход от реализма к символизму, и немаловажную роль в этом сыграли финское искусство и образ Финляндии, близкой заграницы, страны мечтаний и грёз, с вечным неизменяемым ландшафтом и отважными людьми, стойко переносящими все невзгоды.

Изменения касались и самой сути художественной деятельности. Один из авторов журнала «Золотое руно» утверждал, что вместо «типа художника-усладителя меценатов» явится «новый тип вдохновенного артиста» — пророка и вещателя мировой Души. «Языком призраков, сновидений, красок и звуков станут они вещать там, где бессильно умолкнет позитивное научное знание, чтобы в свой черед, по исполнению своих священных миссий, уступить место мистикам и аскетам, чародеям веры. Вот почему тогда искусство станет действительно священнослужением и творчество экстатической молитвой»³⁵. И действительно, спустя несколько лет на смену символистским устремлениям и стилизаторским обобщениям придут художники-авангардисты, которые станут претендовать на звание демиургов и строителей мира.

Литература

1. Андреев 2012 — Андреев Л. S.O.S. М., 2012.
2. Бенуа 1980 — Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В пяти книгах. Кн. 4. М., 1980.
3. Горький 1940 — Горький об искусстве. Сборник статей и отрывков. М.-Л., 1940.
4. Дягилев 1982 — Сергей Дягилев и русское искусство. В 2-х т. М., 1982.
5. Иванов 2007 — Иванов Вяч. И. По звездам. Борозды и межи. М., 2007.
6. Коровин 1971 — Константин Коровин вспоминает... М., 1971.
7. Левинсон 1908 — Левинсон А. Аксель Галлен. СПб., 1908.
8. Маковский 1999 — Маковский С. К. Силуэты русских художников. М., 1999.
9. Нестеров 1988 — Нестеров М. В. Письма. Л., 1988.
10. Остроумова-Лебедева 1974 — Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. М., 1974.
11. Репин 1969 — Репин И. Е. Избранные письма. В двух томах. 1867–1930. М., 1969. Т. 1.
12. Репин 1986 — Репин И. Е. Далекое-близкое. Л., 1986.

³³ Одно из официальных названий финнов в Российской империи.

³⁴ Цит. по кн.: Стасов. Избранные сочинения. Т. 3. 1952. С. 263.

³⁵ Имгардт Д. Живопись и революция // Золотое руно. 1906, №5. С. 56.

13. Рылов 1954 — Рылов А. А. Воспоминания. М., 1954.
 14. Сойни 2004 — Сойни Е. Г. Образ Финляндии в русском искусстве и литературе // Многоликая Финляндия. Сб. статей. Великий Новгород, 2004.
 15. Сойни 2013 — Сойни Е. Г. Финляндия в русском искусстве. 1890–2010. Петрозаводск, 2013.

16. Стасов 1950 — Стасов В. В. Выставки. Избранное. Живопись. Скульптура. Графика. В 2-х т. М.; Л., 1950. Т. 1: Русское искусство.
 17. Стасов 1952 — Стасов В. В. Избранные сочинения в 3-х т. Т. 3. М., 1952.
 18. Soini 2005 — Soini E. G. Kultainen kuherruskausi. (Золотой медовый век. Образ Финляндии в русском искусстве) / Jyvaskyla: Gummerus, 2005.

References

1. Andreev, L. (2012), *S. O.S.*, Moscow, Russia.
2. Benois, A. N. (1980), *Moi vospominaniya* [My memories]: In five books, Moscow, Russia, Book 4.
3. *Gorky ob iskusstve* (1940) [Gorky about art]: Collection of articles and excerpts, Moscow; Leningrad, Russia.
4. *Sergey Dyagilev i russkoe iskusstvo* (1982) [Sergei Diaghilev and Russian art], Moscow, Russia, 2 vols.
5. Ivanov, V. I. (2007), *Po zvezdam. Borozdy i mezhi* [By the stars. Furrows and borders], Moscow, Russia.
6. *Konstantin Korovin vspominaet* (1971) [Konstantin Korovin recalls...], Moscow, Russia.
7. Levinson, A. (1908), *Aksel Gallen-Kallela* [Akseli Gallen], St Petersburg, Russia.
8. Makovsky, S. K. (1999), *Siluety russkikh khudozhnikov* [Silhouettes of Russian artists], Moscow, Russia.
9. Nesterov, M. V. (1988), *Pisma* [Letters], Leningrad, Russia.
10. Ostroumova-Lebedeva, A. P. (1974), *Avtobiograficheskie zapiski* [Autobiographical notes], Moscow, Russia.
11. Repin, I. E. (1969), *Izbrannye pisma. 1867–1930* [Selected letters. 1867–1930]: 2 vols., Moscow, Russia, V. 1.
12. Repin, I. E. (1986), *Dalekoe-blizkoe* [Far – close], Leningrad, Russia.
13. Rylov, A. A. (1954), *Vospominaniya* [Memories], Moscow, Russia.
14. Soini, E. G. (2004), "The image of Finland in Russian art and literature", *Manyfaced Finland*, Veliky Novgorod, Russia.
15. Soini, E. G. (2005), *Kultainen kuherruskausi*, Jyvaskyla: Gummerus, Finland.
16. Soini, E. G. (2013), *Finland in Russian art. 1890–2010*, Petrozavodsk, Russia.
17. Stasov, V. V. (1950), *Vystavki. Izbrannoe. Zhivopis. Skulptura. Grafika* [Exhibitions. Selected works. Painting. Sculpture. Graphic arts], 2 vols. V. 1: *Russkoe iskusstvo* [Russian art], Moscow; Leningrad, Russia.
18. Stasov, V. V. (1952), *Izbrannoe* [Selected works], Moscow, Russia, V. 3.

Информация об авторе

Надежда А. Мусянкова, кандидат искусствоведения, Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия, 119017, Россия, Москва, Лаврушинский пер. д. 10; Государственный институт искусствознания, Москва, Россия, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер, д. 5; musiankovana@tretyakov.ru

Author Info

Nadezhda A. Musyankova, Cand. of Sci. (Art History), State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia, 119017 10 Lavrushensky Lane, Russia, Moscow; State Institute of Art Studies, Moscow, Russia, 125009 5 Kozitsky Lane, Russia, Moscow; musiankovana@tretyakov.ru