

*Е. В. Ключина*

## **КОНСТРУИРУЯ ИСТОРИЮ ИСКУССТВА: СОВРЕМЕННЫЕ КУРАТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ В ИССЛЕДОВАНИИ СИМВОЛИЗМА СТРАН БАЛТИИ**

Весной 2018 г. центральные улицы Парижа пестрели рекламными плакатами, с которых в лица прохожих всматривалась молодая крестьянская девушка, стоящая на фоне грозового неба посреди наполовину сжатого поля. Темный головной платок со всполохами оранжевых пятен, коричневый поношенный пиджак, грубая полосатая юбка и кипельно-белый воротничок рубашки, выглядывающий из-под теплого свитера, – этот нехитро сочиненный костюм придавал девичьему облику экзотичность, не свойственную собирательному образу французского крестьянина. Иконографический диссонанс лишней раз подчеркивала набранная крупным шрифтом рекламная подпись – «Дикие души». Плакат с фрагментированным полотном Иоганна Вальтера «Молодая крестьянка», созданным в 1904 г. в преддверии иммиграции в Германию и подытоживающим размышления художника о судьбе родной Латвии, призывал парижскую публику посетить выставку символистского искусства стран Балтии в Музее Орсе в период с 10 апреля по 15 июля 2018 г. Осенью 2018 г. тот же рекламный плакат появился на улицах Таллина, летом 2019 г. он расцвел рекламные стенды Вильнюса и, уже во время пандемии, осенью 2020 г. добрался до Риги. Проект «Дикие души. Символизм в странах Балтии» стал настоящей выставкой-блокбастером, которая, меняя площадки и локации, просуществовала неполных три года и вызвала значительный резонанс среди международной публики.

В России данная выставка почти не получила отклика со стороны прессы и осталась как бы за скобками значимых культурных событий, которые определяют историко-художественные контуры духовной культуры (в том числе современной) соседних с нами стран. Данный факт является тем более разочаровывающим с учетом того значения и роли, которую на рубеже веков сыграла Россия в профессиональной подготовке художников стран Балтии, и в создании единого символистского семантического поля образов, и в обновлении языка формообразования. Несмотря на то, что в отечественных

музейных собраниях имеется довольно большое число памятников живописи, графики и вааяния, авторство которых принадлежит латвийским, эстонским и литовским мастерам начала XX в., российские музеи, а также отечественные специалисты в области истории искусства fin de siècle не приняли участия в данном масштабном проекте.

Следует заметить, что «Дикие души. Символизм в странах Балтии» далеко не единственный международный выставочный проект, посвященный изобразительному искусству Латвии, Литвы и Эстонии рубежа XIX–XX вв., который в последние годы был успешно реализован нашими соседями без привлечения отечественных специалистов. Характерным примером может служить выставка «Стиль модерн. Начало. Влияния. Своеобразие», прошедшая весной–летом 2018 г. в Риге. Богато развитый в Латвии стиль ар нуво был рассмотрен командой кураторов в самом широком его понимании. Компаративный методологический подход позволил сравнить ар нуво балтийского региона с национальными вариациями стиля модерн в Бельгии, Франции, Великобритании, Германии, Австрии, Чехии, Нидерландов, Швейцарии и России. Живопись и графика Яниса Розенталса и Вильгельма Пурвитиса были выставлены рядом с акварелью Михаила Врубеля, пейзажами Исаака Бродского и Константина Богаевского. Журнал «Мир искусства» на паритетных началах был представлен рядом с британским «The Studio», бельгийским «L'Art Moderne» и латвийским «Zalktis». Кузнецовский фарфор занимал почетное место рядом с фаянсом из сервиза «Лабер-Руссо», керамическими работами Люсьена Бонвалле, Огюста Делазрша и др. Однако включенные в экспозицию памятники отечественного искусства в основном происходили из запасников Латвийского национального музея изобразительных искусств, Рижского центра ар нуво или Академической библиотеки Латвийского университета в Риге. Музейные собрания Москвы и Санкт-Петербурга, двух городов, с которыми в начале XX в. латвийские архитекторы, художники и прикладники были связаны многочисленными художественно-стилистическими нитями, не были представлены ни единым предметом.

Всесторонний анализ выставочных проектов, реализованных в последние годы во Франции, Латвии, Эстонии и Литве, а также исследование кураторского нарратива, использованного при конструировании выставочных стратегий, убедительно свидетельствуют о том, что причины отсутствия научного взаимодействия между нашими странами кроются в историографической и методологической традиции изучения архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства стран балтийского региона, которая с конца 1980-х гг. объективно мало эволюционировала в отечественном искусствознании. В этой связи представляется крайне значимым выявить оригинальность современных кураторских подходов, использованных международной командой историков искусства при реализации музейных выставочных проектов в странах Балтии, определить актуальные направления исследовательского поиска в отношении изучения визуальной культуры рубежа XIX–XX вв. в этих странах, а также вскрыть причины огромного культурного значения и высокой социальной востребованности подобных выставочных проектов.

Для того чтобы в полной мере понять новизну кураторского нарратива, использованного при организации выставок «Дикие души. Символизм в странах Балтии» и «Стиль модерн. Начало. Влияния. Своеобразие», следует разобраться в основных

исследовательских подходах, которые на протяжении более полувека являлись определяющими в изучении визуальной культуры рубежа XIX–XX вв. в Эстонии, Латвии и Литве.

Методология изучения истории архитектуры и изобразительного искусства стран Балтии рубежа XIX–XX вв. в период после вхождения указанных государств в состав СССР не отличалась разнообразием и преимущественно находилась в русле марксистского социологического подхода. Искусство Латвии, Литвы и Эстонии предлагалось шаблонно рассматривать с позиции тех же универсальных установок, что и визуальную культуру других советских республик. В этом отношении крайне показательным является пассаж Е. Костиной, писавшей в 1966 г.: «В истории искусства Украины и Белоруссии, народов Прибалтики и Закавказья в 90-х гг. XIX в. и в начале 1900-х гг. можно проследить те же основные черты, что и в русском искусстве. Борьба передовых прогрессивных сил с реакционными антинародными течениями определяет и здесь закономерности развития искусства. Вместе с революционно настроенной демократической русской интеллигенцией выступает плеяда живописцев, графиков, скульпторов так называемых национальных окраин Российской империи, которые в разной мере отразили в своем творчестве характерные явления этого сложного, во многом противоречивого этапа отечественной истории»<sup>1</sup>. При построении новой историко-художественной концепции развития стран Балтии определяющими факторами в выборе мастеров главным образом были социальная принадлежность художника, а также формально-стилистическое и сюжетно-тематическое соответствие результатов его творчества теории социального реализма. Как отмечает Э. Гросмане, «локальное искусство предыдущих веков в качестве предмета исследования предлагалось игнорировать. Искусство исторических стилей трактовалось как выражение классовых противоречий и частью привнесенной немецкой культуры. Статус табу имели творческие эксперименты модернистов»<sup>2</sup>.

Изучение изобразительного искусства символизма, а также архитектуры и декоративно-прикладного искусства эпохи историзма и ар нуво фактически находилось под идеологическим запретом вплоть до начала 1980-х гг. Ярким доказательством выдвинутому тезису могут служить немногочисленные сборники научных статей и методические указания, публикуемые на русском языке в 1960–1970-е гг.<sup>3</sup> Показательны в этом смысле и монографические исследования, посвященные художественным проблемам отдельно взятых балтийских республик. В частности, в неоднократно переиздаваемой работе «Искусство Латвии» С. Я. Циелава<sup>4</sup> старательно лимитирует обсуждение вопроса символистской эстетической ориентации представителей художественного кружка «Рукис» и предлагает рассматривать творчество Розенталса, Пурвитиса и Алксниса

---

<sup>1</sup> Костина Е. Искусство Украины, Белоруссии, Латвии, Эстонии, Литвы, Грузии, Армении, Азербайджана конца 19 – начала 20 века // Всеобщая история искусств. Т. 6. Кн. 2. М., 1966. С. 152.

<sup>2</sup> Гросмане Э. Развитие истории искусства в Латвии. Проблемы и решения // Art history in the Middle and East Europe. Process, personalities, methodologies. 2011. № 7. Р. 140.

<sup>3</sup> См., например: Изобразительное искусство Советской Прибалтики. Краткие очерки по искусству Латвии, Литвы и Эстонии: Методическое пособие для лекториев художественных музеев / Под ред. М. И. Горелова. М.: Научно-исследовательский институт музееведения и охраны памятников истории и культуры, 1967. 52 с.

<sup>4</sup> Циелава С. Я. Искусство Латвии. Л., 1979. 308 с.

исключительно в русле поисков национальной самобытности и народности через создание реалистического искусства, якобы наиболее точно отвечающего социальным и политическим нуждам. В живописи названных мастеров особенно высоко ценится тщательность пластической моделировки, умение создать развернутую многофигурную композицию, превосходно выписать найденные типажи, создать «портреты» конкретных уголков природы Латвии. Иностранное влияние на обновление индивидуальной стилистики латвийских мастеров после возвращения из эмиграции во второй половине 1900-х гг. ограничивается С. Я. Циелава указанием на французский импрессионизм<sup>5</sup>, ремаркой о кратком декоративном воздействии модерна на Пурвитиса<sup>6</sup>, а также однократным и малоубедительным в своей аргументации упоминанием потенциального влияния Бёклина на Розенталса<sup>7</sup>.

Изобразительное искусство других балтийских республик рассматривалось приблизительно в том же ключе. С методологической и терминологической точки зрения, возможно, чуть более вольготно чувствовали себя литовские исследователи, поскольку говорить о синестезии и интермедийности в творчестве Микалоюса Константинаса Чюрлениса, как, впрочем, и искать в нем проявление форм критического реализма в отрыве от символистской эстетической концепции представляется мало возможным.

Характеризуя научное состояние латвийского искусствоведения в период до 1980-х гг., Эдуард Клявиньш указывает на методологическую аморфность, по нашему мнению, типичную в целом для всей истории искусства балтийских республик. Он пишет: «Вообще трудно говорить о каком-либо последовательном применении социологического метода, даже в его вульгарной форме. Скорее может идти речь о приспособлении интерпретации к конъюнктуре политической идеологии. Это проявлялось в выборе темы (по возможности, так называемое реалистическое искусство, но не модернизм), в обязательном введениях, описывающих социальные условия деятельности художников с точки зрения истории как борьбы классов, в манипуляциях понятием реализм, которое постепенно в более либеральные времена все расширялось, чтобы легитимировать ранее неприемлемые явления. Такая интерпретация обуславливала также аксиологические утверждения – постоянное прославление реализма, столь же постоянное указание на положительную связь приемлемых исторических явлений с так называемой демократической культурой и т.п.»<sup>8</sup>. Ситуация мало меняется и в 1980-е гг. Несмотря на то, что в этот период на фоне ослабления идеологического влияния в странах Балтии начали выходить монографические исследования и сборники статей, авторы которых расширительно подходили к выбору диапазона используемого методологического инструментария<sup>9</sup> и терминологического аппарата, говорить о значительных подвижках в изучении истории визуальной культуры рубежа XIX–XX вв. в этот период не приходится.

---

<sup>5</sup> Циелава С. Я. Искусство Латвии. С. 103.

<sup>6</sup> Циелава С. Я. Искусство Латвии. С. 103.

<sup>7</sup> Циелава С. Я. Искусство Латвии. С. 101.

<sup>8</sup> Клявиньш Э. История искусств в Латвии с точки зрения методологии // Art history in the Middle and East Europe. Process, personalities, methodologies. 2011. № 7. Р. 192.

<sup>9</sup> См., например: Искусство Прибалтики: Статьи и исследования. Таллин, 1981; Эстонское и эстонское советское искусство / Сост. И. Тедер. Таллин, 1989; Крастиньш Я. А. Стиль модерн в архитектуре Риги. М., 1988.

Лишь в 1990 г. на третьей конференции искусствоведов балтийских республик Борис Моисеевич Бернштейн, без преувеличений один из крупнейших советских и эстонских теоретиков искусства, заявляет о необходимости признания «истории многонационального советского искусства, какой она выглядела до недавнего времени, почти полной фальсификацией»<sup>10</sup>. По его мнению, фальсифицированными можно считать и принципы художественной жизни, и само искусство. Более того, Бернштейн утверждает, что историческое описание подверглось двойному подлогу, поскольку «поддельная реальность отражалась в кривых зеркалах догматического или несвободного искусствознания»<sup>11</sup>. Он фактически формулирует программу, которую с начала 1990-х гг. поэтапно реализует искусствоведческая наука стран Балтии. Бернштейн призывает: 1) вернуться к решению проблемы соотношения универсальной, ареальной и национальной истории искусства; 2) определить значение ренессанса национального культурного сознания в условиях обостренного переживания национальных начал, имеющее в советском ареале особые корни; 3) отказаться от всеобщей истории искусства, созданной на базе единого языка как непригодного для адекватного описания соответствующих явлений; 4) во главе угла поставить внутреннюю духовную связь историка с национальной стихией, обеспечивающей одновременно и знание генезиса и контекста художественных явлений, и понимание, необходимое для релевантных интерпретаций; 5) занять метапозицию и использовать метаязык при конструировании «внутреннего» описания национальной культуры. В отношении последнего тезиса Бернштейн делает следующее пояснение: «Трудно сказать, существует ли такая идеальная метапозиция, не укороченная ни в какой национальной или ареальной традиции. Ее реальным эквивалентом может быть “внешняя” позиция, которая скорее всего возникает на другом национальном или локальном культурном субстрате, вступает в диалогическое отношение с описываемым национальным искусством, сохраняя дистанцию, позволяющую проводить межнациональные сопоставления, определять сходства, типологизировать, устанавливать иерархии, то есть производить операции, необходимые для построения истории следующего уровня. Не “абсолютная метапозиция”, а движущаяся сеть диалогов между “внутренними” и “внешними” позициями может стать живым способом изображения многонациональных историй искусства»<sup>12</sup>.

В период с середины 1990-х до середины 2010-х гг. искусствоведы стран Балтии провели тщательную ревизию истории изобразительного искусства собственных государств, реализовали ряд крупных монографических проектов, в том числе в онлайн-формате<sup>13</sup>, направленных на популяризацию национальной культуры конца XIX – XX в., пересмотрели принципы построения музейных экспозиций, выдвинули новые

---

<sup>10</sup> Бернштейн Б. Замечания о предмете и методах истории многонационального советского искусства // Искусство и нация: Третья конференция искусствоведов балтийских республик, 10–12 мая 1990: Тезисы. Вильнюс: Издательство Института культуры и искусства АН Литвы, 1990. С. 13.

<sup>11</sup> Бернштейн Б. Замечания о предмете и методах... С. 14.

<sup>12</sup> Бернштейн Б. Замечания о предмете и методах... С. 16.

<sup>13</sup> Latvijas mākslas vesture: [Электронный ресурс] // URL: <https://www.makslasvesture.lv/> (дата обращения – 10.11.2021); Estonian Centre for Contemporary Art: [Электронный ресурс] // URL: <https://cca.ee/> (дата обращения – 10.11.2021); Lithuanian Integral Museum Information System: [Электронный ресурс] // URL: <https://www.limis.lt/> (дата обращения – 10.11.2021).

оригинальные методологические концепции, как например, теорию третьего пути, позволяющую отчасти решить проблему сосуществования политически ангажированного, глубоко институционализованного искусства и искусства неконформистского, а также представить «историю искусства [стран Балтии. – Е. К.] и музеев <...> как пространственный и временной консенсус»<sup>14</sup>. Однако предположения, высказанные Б. М. Бернштейном в 1990-м г., оказались пророческими. Для полноценного обобщения и синтеза накопленных знаний, преодоления методологического плюрализма и наивного провинциализма<sup>15</sup> при построении в полном смысле новой истории искусства стран Балтии рубежа XIX–XX вв. потребовалась та самая «метапозиция», занять которую в полной мере искусствоведы стран Балтии сумели при реализации крупных международных выставочных проектов 2018–2021 гг. Сохраняющим дистанцию «культурным субстратом» в данном случае выступили, с одной стороны, символизм как особое явление панъевропейской духовной жизни 1880–1910-х гг., с другой – непосредственно связанный с ним стиль ар нуво, который приблизительно в тот же период выработал универсальный набор узнаваемых художественно-выразительных тропов, позволяющих при сохранении локального своеобразия выражать общее для всей Европы идейно-эстетическое содержание.

Использование метаязыка при конструировании выставочной стратегии проекта «Дикие души. Символизм в странах Балтии» было детерминировано фигурой главного куратора – Родольфа Рапетти, одного из ведущих специалистов по истории искусства европейского символизма в мире, занимающего почетную должность главного хранителя культурного наследия (*conservateur en chef du patrimoine*) Дирекции Музеев Франции, бывшего хранителя Музея Орсе и директора Музея Жан-Жака Эннера и объединенных музеев Страсбурга, автора корпуса монографий по истории символизма и западноевропейского искусства 1860–1914 гг.<sup>16</sup> и организатора целого ряда крупных международных выставок, таких как «Мунк и Франция», «Одилон Редон», «Гюстав Кайботт: неизвестный художник», «От Ван Гога до Кандинского: символистский пейзаж в Европе 1880–1910» и др. Именно ему принадлежала идея и основная концепция выставки, разработка которой поэтапно велась с момента первого посещения Рапетти Эстонии, Латвии и Литвы в 1993 г.

Первоначально открытие проекта в стенах музея Орсе было запланировано на 2019 г. Однако уже в процессе подготовки приняли решение сдвинуть вернисаж выставки на 2018 г., таким образом приурочив ее к столетию со дня создания независимых стран Балтии. Несмотря на то, что сроки пересматривались в авральном режиме, это не повлияло на высокое качество и наукоемкость проекта. Реализация «Диких душ» в столь сжатые сроки во многом стала возможной благодаря международной команде, сформированной на базе крупнейших национальных музеев. В течение всего времени Рапетти плотно взаимодействовал с Сири Хельме, директором Музея искусства Эстонии, с Кади Полли, директором Музея искусства Куму, Марой Ласе, директором Национального

---

<sup>14</sup> Helme S. Conflicts and adaptations: How to display the art of the Soviet period // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 10. 2020. С. 678.

<sup>15</sup> Клявиньш Э. История искусств в Латвии с точки зрения методологии // Art history in the Middle and East Europe. Process, personalities, methodologies. 2011. № 7. Р. 194.

<sup>16</sup> См., например: Rapetti R. Le Symbolisme. Paris, 2005. 320 p.; Rapetti R., Cachin F. L'art du XIXe siècle 1850–1905. Paris, 1990. 630 p.



музея изобразительных искусств Латвии, и Гинтой Герхард-Упинице, главой департамента визуальных искусств Латвии того же музея, по совместительству выполняющей роль одного из центральных координаторов проекта, Ромуальдосом Будрисом, директором Музея искусств Литвы, Освальдом Даугелисом, директором Национального музея изобразительных искусств М. К. Чюрлёниса, а также с представителями еще не менее 14 музеев, библиотек, частных коллекций и фондов на территории Эстонии, Латвии, Литвы, Франции. Финансово-организационную поддержку оказывали министерства культуры стран-участниц, частные фонды и крупные международные компании.

Выставка, построенная на анализе произведений 37 мастеров, была условно поделена на три крупных блока, соответствующих формально-стилистическому, сюжетно-тематическому и жанровому своеобразие искусства символизма: мифы и легенды, душа и природа. Национальная принадлежность художников, чьи работы включили в экспозицию, не была принята в расчет. Это позволило Родольфу Рапетти и его команде использовать набор методологических принципов, который традиционно привлекается при изучении символизма, – герменевтику, семиотику, компаративистику, элементы структуралистского анализа и т. д. В результате и само выставочное пространство, и каталог со всеохватывающей синхронической таблицей, отражающей полноту и насыщенность культурной жизни стран Балтии рубежа XIX–XX вв., убедительно решали проблему типологизации художественного развития балтийских народов на важнейшем этапе национального возрождения. Историческое осмысление региональной принадлежности в рамках символистской практики настойчиво приводило зрителя к идее трансрегиональности культурного наследия стран Балтии и его органической включенности в общеевропейское художественное пространство. Построение выставки на основе выделения сюжетно-тематических доминант позволило показать «Битву» Николая Трийка (1910, Музей истории Эстонии, Таллин) или «Калева на спине орла» Оскара Каллиса (1917, Музей искусства Эстонии, Таллин) рядом с «Первым криком петуха» Яниса Розенталса (1905, Национальный музей изобразительных искусств Латвии, Рига) и «Нетонущим» Фердинанда Рушица (1904–1905, Музей искусства Литвы, Вильнюс). Пейзажи Иоганна Вальтера и Вильгельма Пурвитиса экспонировались рядом с произведениями Петраса Калпокаса и Конрада Мяги. Даже сугубо аутентичному Микалоюсу Константинасу Чюрлёнису был найден пандан в лице Оскара Каллиса и Балдера Томасберга. Семиотический подход, направленный на выделение единого образно-семантического поля, поддерживался и с помощью интермедийного равноправия – станковая и тиражная печатная графика, скульптура, исполненная в мраморе и терракоте, соседствовали с разноформатными работами в масле и темпера.

Был подготовлен многостраничный каталог выставки, который включал две развернутые вводные статьи Родольфа Рапетти и Жюлиана Гелена, а также три исследования, посвященные символизму в Эстонии, Латвии и Литве в историко-культурном срезе. Помимо художественной выставки в это же время в Париже организовали так называемый «Балтийский фестиваль», в рамках которого проходили масштабная научная конференция, посвященная искусству и культуре стран Балтии, образовательные лекции, круглые столы и кинопоказы, а также музыкальные вечера, где в течение недели можно было услышать выступление Кремерата Балтика под руководством Гидон Кремера, эстонский филармонический камерный хор в сопровождении литовской пианистки Музу Рубаките. Таким образом, экспозиция вписывалась в культурно-исторический контекст и отражала национальный колорит эпохи.

Организаторы выставки «Дикие души. Символизм в странах Балтии» видели свою цель, с одной стороны, в том, чтобы познакомить широкую общественность с малоизвестным европейскому зрителю изобразительным искусством стран Балтии рубежа XIX–XX вв. и найти новые научные подходы к его изучению. С другой стороны, кураторы стремились придать данному событию общественно-политический вес, лишней раз подчеркнув историческую и культурную включенность государств Балтии в процесс сложения единой Европы на протяжении всей истории их существования. Политически нейтральная выставка в стенах Музея Орсе, подготовленный к ней каталог, а также удачная рекламная кампания успешно служили реализации первой задачи. «Балтийский фестиваль» и научная конференция удовлетворяли второй. Важно подчеркнуть, что содержательно эти две части активно дополняли друг друга, образуя единое событие.

Вопрос социально-политической предопределенности развития символизма в странах Балтии был выведен за пределы выставочного пространства. В каталоге он затрагивался лишь по касательной, преимущественно во вступительном слове президентов четырех стран, которые отметили преимущество выставки и культурных событий первой половины XX в. – объединенной выставки балтийских народов 1937 г. в музее Трокадеро, парижской выставки латвийского искусства 1939 г. и другими. В своем приветствии, открывающем каталог, Эммануэль Макрон напомнил о «фундаментальных ценностях, которые образуют Европу. Ту Европу, которой балтийские страны всегда принадлежали своей географией, историей и миссией»<sup>17</sup>. Глава Латвийского государства Раймондс Вейонис рассматривает проект «Дикие души...» как свидетельство наличия старых художественных связей. Президенты Эстонии и Литвы сдвигают смысловые акценты в сторону проблемы стигматизации исторического прошлого в период нахождения стран Балтии в составе Российской империи и Советского союза<sup>18</sup>. К теме о европейском единстве и ценностях, которые ставят мастеров балтийского символизма в один ряд с ведущими представителями данного направления в странах Западной Европы, Керсти Кальюлайд добавляет акцент на проблеме культурной идентичности народов Балтии, сохраненной скорее вопреки ходу истории, чем благодаря ему. Отмечая, что «когда мы имеем дело с культурами, носителями которых является небольшое население – как в случае с Эстонией, Латвией или Литвой – мы часто обнаруживаем только сплав, гибрид нескольких важных культур», президент Эстонии подчеркивает: «Если бы малые культуры были лишь побочным продуктом более крупных, мы бы не говорили ни о символизме в странах Балтии, ни об эстонских рунических песнопениях, ни о традиционных костюмах маленького острова Муху. Мы бы, наоборот, сосредоточились на глобальной культуре, повсеместно обладающей одним лицом. С другой стороны – искусство, которое вы открываете на этой выставке, является зеркалом, заглянув в которое, каждый может убедиться в оригинальности культуры не столь уж далекой. Тем не менее, мы узнаем друг друга в этом зеркале и обнаруживаем в нем ценности, которые признаем общими – эстетические и этические, политические и гуманистические, – в силу того, что живем в одну эпоху»<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> *Ames sauvages. Le symbolisme dans les pays baltes: Catalogue d'exposition.* Paris: RNM, 2018. P. 4.

<sup>18</sup> *Ibid.* Pp. 5, 7.

<sup>19</sup> *Ibid.* P. 5.



Общественно-политическое значение выставки «Дикие души. Символизм в странах Балтии» весьма остро ощущалось на научной конференции во время круглых столов, тематика которых, опираясь на сюжеты выставки, была достаточно широка. Жюлиан Гелен во время своего выступления (как и в тексте статьи для каталога) старательно реконструировал историю балтийских этносов, начиная с первых упоминаний эстов Тацитом в трактате «Германия» и заканчивая историей балтийских народов во второй половине XX в. Аналогичные тенденции к размыванию тематической повестки наблюдались и в других научных докладах. Одним из приглашенных спикеров стала Вайра Вике-Фрейберга, президент Латвийской Республики в период с 1999 по 2007 г. В ее выступлении описывались драматические события латвийской иммиграции во время и после Второй мировой войны, что сильно уводило в сторону от непосредственной цели и задач выставки.

Тем не менее, дискуссии, развернутые в рамках научной конференции, стали важным дополнением к вопросу конструирования истории искусства стран Балтии. Родольф Рапетти внес пояснение к истории появления броского названия выставки. В предваряющем вернисаж интервью он рассказал, что предложение назвать проект «Дикие души» явилось по большей части его собственной кураторской инициативой, единогласно поддержанной остальными организаторами. Рапетти откровенно признался в том, что скалькировал название, удачно придуманное в начале 2010-х гг. директором финского «Атенеум» Анной Марией фон Бонсдорф для выставки символистского пейзажа в Хельсинки, и присоединил к нему французское прилагательное «sauvage», отсылающее к знаменитому высказыванию Поля Гогена – «Ce malgré moi de sauvage». Подобный искусствоведческий референс в сторону одного из ведущих художников-символистов Франции лишней раз указывал на наличие глубоких и давних традиций вербально-визуальной коммуникации между странами.

Не единожды поднимался вопрос используемой терминологии. Широко востребованное в отечественном и балтийском научном обороте словосочетание «национальный романтизм» требовало пояснений в силу его почти полного отсутствия в терминологическом вокабулярии французов. Под национальным романтизмом, в отношении которого на конференции синонимично использовалось словосочетание «романтический национализм», подразумевалось прежде всего художественное движение, направленное на идеализацию и поэтизацию прошлого и возникающее на территории тех стран, которые испытывают национальное угнетение, то есть в странах Балтии, Финляндии, Норвегии, Чехии, Ирландии, Шотландии. Хронологически и типологически движение национального романтизма во многом совпадает с изобразительным искусством символизма, однако оно приобретает особую национальную окраску, оправданную поисками собственной идентичности.

Терминологические уточнения сопровождалось в том числе пересмотром значения и национальной принадлежности отдельных персоналий. В частности, повышенное внимание и в каталоге, и в докладах на конференции было уделено личности Фердинанда Рушица, который до недавнего времени рассматривался либо как белорусский, либо как польский художник. На выставке 2018 г. творчество этого мастера было представлено в круге литовской национальной художественной школы. В пользу пересмотра сложившейся историографической традиции приводилось место и время создания произведений, а также тематическое своеобразие живописных и графических работ мастера.

Отдельное внимание было уделено вопросу построения и наполнения обновленных экспозиций национальных музейных комплексов, значительно реконструированных или возведенных с нуля в странах Балтии в последние 10–15 лет. Презентация обновленных экспозиционных пространств, а также анализ их выставочных перспектив выполняли сразу несколько функций. Во-первых, современная музейная экосистема стран Балтии и многообразие ее возможностей была представлена как один из эффективных инструментов повышения внутриевропейского культурного туризма. Во-вторых, находящиеся в плотной взаимосвязи музейные пространства преподносились в качестве современных, легко трансформируемых, адаптивных выставочных площадок, готовых принять почти любой крупный международный проект. «Дикие души. Символизм в странах Балтии» успешно это доказал в 2018–2021 гг. В-третьих, открытие новых музеев, а также пересмотр тех постоянных экспозиций, которые существовали в странах Балтии на протяжении XX в., явились свидетельством научно-искусствоведческой музеологической зрелости балтийских стран, способных на современном методологическом уровне конструировать как собственную национальную историю искусства, так и единую историю визуальной культуры всего балтийского региона, неразрывно связанную с общеевропейскими духовными поисками.

Вне зависимости от того, что осталось за скобками каталога, а также безотносительно политической акцентуации отдельных аспектов развития стран Балтии на протяжении XX в., прозвучавших на сопровождавших выставку мероприятиях, важно подчеркнуть, что реализованный международный выставочный проект «Дикие души. Символизм в странах Балтии» выполнил крайне важную функцию, а именно: благодаря оригинальному кураторскому нарративу, отличающемуся, как поэтично обозначил Родольф Рапетти, тропизмом в сторону символизма Северной Европы, вывел изобразительное искусство стран Балтии на общеевропейский уровень. Методология, примененная организаторами выставки, окончательно отошла от общепринятого в 1940–1980-е гг. марксистско-социологического подхода и развернулась в сторону актуальных современных методов, широко используемых при изучении истории искусства рубежа XIX–XX вв. Основные направления научно-исследовательского поиска оказались ориентированы на определение трансрегиональных особенностей, способных, с одной стороны, подчеркнуть художественное своеобразие локальных решений, а с другой – указать на наличие семантических и стилистических лиг, многочисленными нитями связывающих эстонское, латвийское и литовское искусство с художественными школами Франции, Германии и России. Предложенные Родольфом Рапетти и его командой решения позволили синтезировать научный опыт, аккумулированный в последние 30 лет искусствоведами Эстонии, Латвии и Литвы, и выразить его в форме многогранной истории искусства символизма в странах Балтии.

Значение выставочного проекта «Дикие души. Символизм в странах Балтии» огромно в том числе и для российского искусствоведения. Осуществленный балтийскими исследователями пересмотр научных позиций в отношении визуальной культуры их стран может служить прекрасной основой для ревизии и отечественной истории искусства эпохи символизма. Большая часть мастеров, чьи произведения были включены в экспозицию выставки, получали образование в России, в той или иной мере поддерживали тесные контакты со своими учителями и коллегами, в начале века участвовали в мероприятиях, организуемых в Москве и Петербурге. История символистского искусства

стран Балтии вполне способна открыть новые возможности в понимании творчества художников, скульпторов, архитекторов и мастеров декоративно-прикладного искусства, а также концептуально изменить наше представление о формах существования общенационального искусства и региональных школ.

#### Информация о статье

**Автор:** Ключина, Елена Витальевна – кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Orc ID 0000-0002-0006-5010, Researcher ID N-1715-2015, Scopus ID 57195929242; e-mail: elena.klyushina@gmail.com

**Заголовок:** Конструируя историю искусства: Современные кураторские стратегии в исследовании символизма стран Балтии

**Резюме:** Настоящая статья посвящена анализу кураторских стратегий, использованных в рамках международного выставочного проекта «Дикие души. Символика в странах Балтии», успешно реализованного под руководством Родольфа Рапетти в 2018–2021 гг. на базе Музея Орсе в Париже, Художественного музея Куму в Таллинне, Национальной художественной галереи в Вильнюсе и Латвийского национального художественного музея в Риге. Выявление оригинальности кураторского нарратива способствует определению актуальных исследовательских направлений в изучении визуальной культуры стран Балтии XIX–XX вв. Реализованный проект обладает мощным потенциалом для осуществления дальнейшего пересмотра конвенциональных представлений о генезисе и развитии искусства символизма в Эстонии, Латвии и Литве. Он также способствует формированию и широкому применению методологических подходов, которые ранее не применялись в отношении искусства указанных стран. Для понимания новизны избранных стратегий осуществляется анализ историографии искусства стран Балтии в период с 1940-х по 1980-е гг. Поворотным пунктом в истории изучения культуры конца XIX – начала XX вв. называется третья конференция искусствоведов балтийских республик в 1990 г., на которой Борис Берштейн призывает занять метапозицию и использовать метаязык при конструировании «внутреннего» описания национальной культуры. По мнению автора настоящей статьи, такой метапозицией, способной обобщить накопленные знания и предложить новый взгляд на развитие визуальной культуры, становится выставка «Дикие души. Символизм в странах Балтии». Используя универсальные подходы к изучению символизма, Родольф Рапетти вместе с коллегами из Эстонии, Латвии и Литвы демонстрирует трансрегиональную общность художественных явлений, имевших место в этих странах, а также убедительно доказывает включенность мастеров балтийских стран в общеевропейский художественный процесс рубежа XIX–XX вв.

**Ключевые слова:** символизм, ар нуво, кураторство, искусство Латвии, искусство Эстонии, искусство Литвы, страны Балтии, Борис Бернштейн, Родольф Рапетти, «Дикие души»

#### Литература, использованная в статье:

*Helme, Sirje.* Conflicts and adaptations: How to display the art of the Soviet period // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2020. Вып. 10. С. 676–681.

*Rapetti, Rodolphe.* Le Symbolisme. Paris: Flammarion, 2005. 320 p.

*Rapetti, Rodolphe; Cachin, Françoise.* L'art du XIXe siècle 1850–1905. Paris: Citadelles, 1990. 630 p.

Эстонское и эстонское советское искусство: Сборник статей / Пер. с эстонского; Сост. Инге Тедер. Таллин: Периодика, 1989. 119 с.

*Гросмане, Элита.* Развитие истории искусства в Латвии. Проблемы и решения // Art history in the Middle and East Europe. Process, personalities, methodologies. 2011. № 7. С. 137–143.

Искусство Прибалтики: Статьи и исследования. Таллин: Издательство «Кунст», 1981. 352 с.

*Клявиньш, Эдуардас.* История искусств в Латвии с точки зрения методологии // Art history in the Middle and East Europe. Process, personalities, methodologies. 2011. № 7. С. 188–195.

*Костина, Елена Михайловна.* Искусство Украины, Белоруссии, Латвии, Эстонии, Литвы, Грузии, Армении, Азербайджана конца XIX – начала XX века // Всеобщая история искусств. Т. 6. Кн. 2. Москва: Искусство, 1966. С. 76–86.

*Крастиньш, Янис Албертович.* Стиль модерн в архитектуре Риги. Москва: Стройиздат, 1988. 272 с.

*Циелава, Скайдрите Яновна.* Искусство Латвии. Ленинград: Искусство, 1979. (Очерки истории и теории изобразительного искусства). 308 с.

Information about the article

**Author:** Klyushina, Elena Vitalievna – PhD in Art History, associate professor, Russian State University for the Humanities, Orc ID 0000-0002-0006-5010, Researcher ID N-1715-2015, Scopus ID 57195929242; e-mail: elena.klyushina@gmail.com

**Title:** Constructing art history: Contemporary curatorial strategies in studying symbolism of the Baltic states

**Summary:** The article is devoted to the analysis of curatorial strategies used in the international exhibition «Wild Souls. Symbolism in the Baltic States», successfully implemented under the supervision of Rodolphe Rapetti in 2018–2021 in Paris, Tallinn, Vilnius and Riga. Revealing the originality of the curatorial narrative contributes to the identification of current research directions in the study of the Baltic countries visual culture of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries. The implemented project has the potential for further revision of generally accepted ideas about the genesis and development of the symbolist art in Estonia, Latvia and Lithuania. This also contributes to the formation and widespread dissemination of methodological approaches that have not been previously used in the art studies of these countries. To understand the novelty of the chosen strategies, historiographical analysis of art in the Baltic countries from the 1940s to the 1980s is carried out. The third conference of art historians of the Baltic republics in 1990 was called a turning point in the history of cultural studies. It is at this scientific event that Boris Bershtein calls for a metaposition and the usage of metalanguage in the construction of an «internal» description of national culture. According to the author of this article, an exhibition «Wild Souls» is intended to become such a metaposition, capable of summarizing the already accumulated knowledge and offering a new look at the development of visual culture. Using universal approaches to the study of symbolism, Rodolphe Rapetti, together with colleagues from Baltic museums, demonstrates the trans-regional community of artistic phenomena that took place in these countries, and also convincingly proves the involvement of the Baltic artists in the general European artistic process at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries.

**Keywords:** symbolism, art nouveau, curatorship, Latvian art, Estonian art, Lithuanian art, Baltic countries, Boris Bernstein, Rodolphe Rapetti, «Wild Souls»

**References:**

- Baltic art: Articles and Research.* Tallinn: Kunst Publ., 1981. 352 p. (in Russian).  
Cielava, Skaidrīte. *Art of Latvia.* Leningrad: Art Publ., 1979. 308 p. (in Russian).  
Grosmane, Elita. The development of art history in Latvia. Problems and solutions, in *Art history in the Middle and East Europe: Process, personalities, methodologies.* 2011. № 7. Pp. 137–143. (in Russian).  
Helme, Sirje. Conflicts and adaptations: How to display the art of the Soviet period, in *Actual problems of theory and history of art. 2020.* Vol. 10. Pp. 676–681.  
Kļaviņš, Eduards. Art history in Latvia from the standpoint of methodology, in *Art history in the Middle and East Europe. Process, personalities, methodologies.* 2011. № 7. Pp. 188–195. (in Russian).  
Kostina, Elena Mihaylovna. Art of Ukraine, Belarus, Latvia, Estonia, Lithuania, Georgia, Armenia, Azerbaijan in the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries, in *Vseobshchaya istoriya iskusstv.* Vol. 6. Part 2. Moscow: Art Publ., 1966. Pp. 76–86. (in Russian).  
Kraštinš, Janis Albertovich. *Art Nouveau style in the architecture of Riga.* Moscow: Stroyizdat Publ., 1988. 272 p. (in Russian).  
Rapetti, Rodolphe, Cachin, Françoise. *L'art du XIXe siècle 1850–1905.* Paris: Citadelles, 1990. 630 p.  
Rapetti, Rodolphe. *Le Symbolisme.* Paris: Flammarion, 2005. 320 p.  
*Estonian and Estonian Soviet Art:* Collection of articles. Translation from Estonian; Ed. by Inge Teder. Tallinn: Periodika Publ., 1989. 119 p. (in Russian).