

Ольга Давыдова

## Arrrt, Arrrt: Аксели Галлен-Каллела в монологе со «сфинксом»

Статья представляет первый в отечественном искусствознании комплексный анализ символистских аспектов творчества выдающегося финского мастера Аксели Галлен-Каллела (1865–1931). Исследовательский фокус сосредоточен на вопросе формирования индивидуальных особенностей визуальной поэтики Галлен-Каллела в связи с его интересом к символизму как художественной концепции искусства модерна. Вводимые в научный оборот новые источниковедческие и художественные материалы, посвященные финскому искусству второй половины XIX — первой трети XX века, призваны раскрыть характерные черты образного мира Галлен-Каллела, а также способствовать частичному заполнению лакуны, существующей в области изучения финского изобразительного искусства в России.

Ключевые слова:

*fin de siècle*, символизм, модерн,  
*Gesamtkunstwerk*,  
художники Финляндии,  
Аксели Галлен-Каллела.

«О, Халонен, брат мой, если кто и знает, что такое искусство, так это ты!»<sup>1</sup> — писал финский художник Аксели Галлен-Каллела<sup>2</sup> своему другу Пекке Халонену, автору северных пейзажных элегий, особенно выразительных в их зимнем снегостоянии («Зимний пейзаж. Мюллюкюля», 1896; «Заснеженные саженцы сосны», 1899; «Скала, покрытая льдом и снегом», 1911; все — Атенеум, Хельсинки). Эмоциональная сентенция Галлен-Каллела, которой предшествовала мысль о том, что «не следует стремиться выполнять столь священную миссию, как создание искусства <...> когда жизнь полна других забот» [33, p. 127], спонтанно раскрывает идеалистический взгляд художника на природу творчества — взгляд, который в ходе развития истории искусства на рубеже XIX–XX столетий был связан с романтико-символистской художественной концепцией. «Мы живем в век, который любит символы и тайны, даже если мы не можем или не хотим их объяснить» [24, S. 64], — замечал Юхани Ахо, финский писатель, входивший в близкий круг художника.

Аксели Галлен-Каллела (ил. 1) относился как раз к числу тех современников романиста, которые не только стремились постигнуть символические тайны природы и творчества, жизни и смерти в их всеобъемлющей духовной и физической реальности, но и упорно боролись

- 1 Письмо А. Галлена П. Халонену. 3 ноября 1894. Цит. по: [33, p. 127]. Книга на русском языке не издавалась. Здесь и далее: фрагменты из иностранных источников приводятся в переводе автора (если не оговорено иного).
- 2 Официально смена имени и фамилии со шведского варианта (Аксель Галлен) на финский (Аксели Галлен-Каллела) произошла в 1907 году, тем не менее художник и ранее (не систематически) использовал двойное написание. Обновленная фамилия, отражающая ренессансный принцип именования художников по роду и месту, восходила к названию семейной фермы «Каллела» в Лему, откуда происходил отец Аксели, первым сменивший финское написание (Каллела) на шведское (Галлен). На этом основании в данной статье фамилия будет употребляться и в том, и в другом виде вне зависимости от формальной юридической стороны. Кроме того, в авторском варианте текста приняты морфологические нормы, согласно которым ни одна из частей двойной фамилии художника при написании не склоняется (за исключением случаев, когда окончания были видоизменены в цитатах или названиях, официально закрепившихся в музейной практике).



1. Аксели Галлен-Каллела. Автопортрет во фреске. 1894  
Бумага, акварель. 31 × 23,5  
Частное собрание

за воплощение своего поэтического ответа на эти вопросы в искусстве. Однако, несмотря на близость северных широт, идеалистических «рубежных» исканий и вхождение Великого княжества Финляндского в состав Российской империи на правах частичной автономии до 1917 года; несмотря на все обстоятельства, располагающие к более пристальному вниманию к финскому искусству, драматургия его развития, даже «в лице» наиболее ярких и выдающихся представителей, в отечественном искусствознании изучена достаточно мало и избирательно<sup>3</sup>.

Данная статья не претендует на тотальный обзор материалов в поиске решения обозначенной проблемы. Нас прежде всего будет интересовать одна из граней творческих поисков Галлен-Каллела — вопрос его «взаимоотношений» с символизмом. Подобный акцент дает качественно

новое понимание особенностей художественного мышления мастеров *fin de siècle* на примере знаковой для Финляндии этого времени личности, творчество которой, по весьма характерному замечанию Андрея Левинсона, «первобытно», «самобытно» [10, с. 5] и при этом обнаруживает «параллельность в своем индивидуальном развитии с общей эволюцией европейского искусства», отмеченного «переходом от стремления отождествить искусство с жизнью — к абстракции и стилизации» [10, с. 6].

Если панорамно взглянуть на тот общий контекст, в котором Галлен-Каллела известен в России, то прежде всего выделяются два резонирующих друг с другом аспекта — реалистический, с определенно выраженными элементами натурализма, и декадентский. В связи с первым на уровне внешней ассоциации нельзя не вспомнить яркий по темпераменту образ, который был создан И. Е. Репиным в 1920 году («Портрет А. Галлен-Каллела», 1920, Атенеум, Хельсинки): «Он лицом — запорожец, да и характером»<sup>4</sup>. При этом не стоит забывать, что на более раннем этапе знакомства Репина с произведениями Галлен-Каллела Илья Ефимович отнесся к творческому кредо финского художника резко отрицательно<sup>5</sup>, открыв эмоциональную полемику по поводу современных дилетантских вкусов с мастерами «Мира искусства» (подробнее см.: [14, с. 1–8; 15, Художественная хроника, с. 23–27]), которые эстетически разделяли новаторские амбиции Галлен-Каллела («образчика

3 В связи с затронутым вопросом о русскоязычной историографии финского искусства, особо выделив универсальный труд М. И. Безруковой [1], адресуем читателя к общим искусствоведческим работам, отмеченным в библиографическом указателе «Символизм в визуальном искусстве: середина XIX — первая треть XX века» [18]. Из не вошедших в него публикаций, увидевших свет после сдачи рукописи Указателя в печать в 2019 году, обращаем внимание на следующие искусствоведческие материалы: [3; 17; 19]. В контексте рассматриваемой темы специально отметим издание более чем столетней давности — «Суждение о характере творчества и произведениях художника» Андрея Левинсона (1908) [10], которое до сих пор является, по сути, единственным русскоязычным научно-критическим очерком об искусстве Галлен-Каллела, построенным по монографическому принципу.

4 Письмо И. Е. Репина К. И. Чуковскому. 18 марта 1926. Цит. по: [20, с. 370].

5 В 1899 году, например, Репин писал А. С. Суворину о новых веяниях «дичающего искусства» как о «явном художественном атавизме в образчиках француза Повис-де-Шавана, Моне и других, финляндца Галена и нашего Сомова...» (Письмо И. Е. Репина А. С. Суворину. 7 февраля 1899. Цит. по: [20, с. 148–149]). С течением времени Репин изменил свое мнение о Галлен-Каллела, проникся симпатией к его «финскому» «живому духу» (Письмо И. Е. Репина С. М. Прохорову. 12 августа 1912. Цит. по: [20, с. 290]), о чем, в частности, писал К. И. Чуковскому в весьма патетичном тоне: «Я почти всякий момент нахожусь в состоянии покаяния <...> Это превосходный художник, серьезен и безукоризнен по отношению к форме» (Письмо И. Е. Репина К. И. Чуковскому. 18 марта 1926. Цит. по: [20, с. 370]).

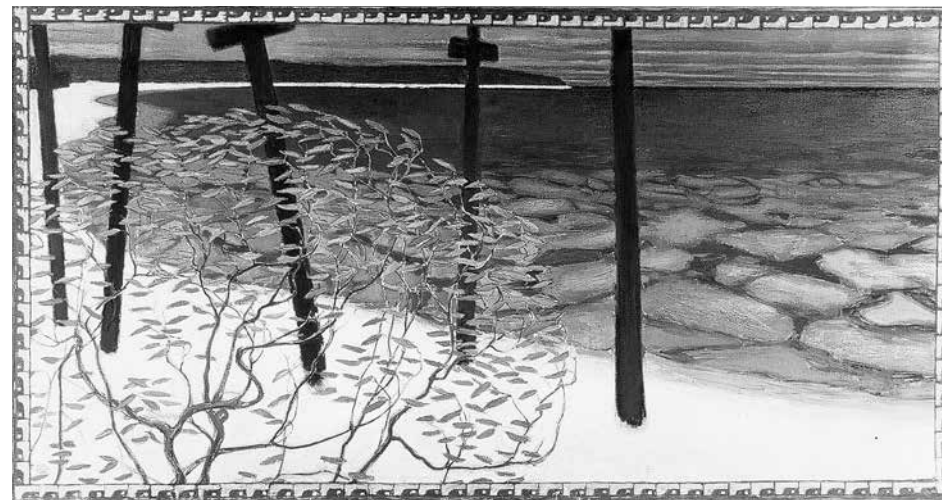
одичалости», по мнению Репина [14, с. 2]) в период вызревания символистских идей<sup>6</sup>. Характеристику декадента Аксели Галлен получил и от Максима Горького в момент первой встречи писателя с пластически запечатленными идеалами финского художника. В фельетонах, публиковавшихся на страницах «Нижегородского листка» и посвященных обзору Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде (1896), Горький уделил особое внимание критике «нового искусства» как в целом, так и в частности, среди которых оказалась «зеленая и нелепая картина» [5, с. 151] Галлен-Каллела *Conceptio artis* (1895), более подробно анализируемая ниже<sup>7</sup>. Колебания, проявившиеся в оценочных критериях упомянутых современников Галлен-Каллела, вполне закономерны. Связаны они прежде всего с многослойной спецификой творческого языка финского мастера, пережившего не одну серьезную схватку натурализма с символизмом в борьбе за нахождение равновесия между зримой формой и ее внутренним содержанием.

\*\*\*

Во всех своих проявлениях — и реалистических, и фантазийных — творчество Галлен-Каллела требует настроя сознания на охват визуальной темы в эпическом масштабе. Именно в эту эпическую стихию, причем изнутри индивидуального мироощущения художника, в значительной степени связанного с символистскими настроениями времени, мы и постараемся заглянуть, опираясь на оригинальные источники и артефакты. Даже там, где на первый взгляд очевиден только натурно-запечатленный образ, например, в работе «Старуха и кошка» (1885, Художественный музей, Турку), у Галлен-Каллела может быть скрыт сложно-временной ассоциативный план. «С самого детства меня всегда восхищала темная осень. Однако “живописная осень” с ее желтеющими

6 Галлен-Каллела был участником «Выставки русских и финляндских художников» (1898, Санкт-Петербург), «первого выступления “Мира искусства”, но пока еще не под таким названием» [2, с. 29]; а также первой Международной выставки картин, организованной журналом «Мир искусства» (1899, Санкт-Петербург). Репродукции работ финского мастера и заметки о нем в связи с международными выставками неоднократно публиковались в журнале на протяжении всего периода его издания (Мир искусства. 1899. Т. 1. № 1–12; 1900. Т. 4. № 13–24; 1901. Т. 6. № 7–12; 1904. Т. 1. № 1–3). На эту тему также см. упоминания в научной литературе: [16; 17].

7 О дальнейшей положительной динамике отношений Горького и Галлен-Каллела см.: [21].



2. Аксели Галлен-Каллела. *Осень*. 1902  
Эскиз фрески в мавзолее Юселиуса  
Холст, темпера, масло. 77 × 143  
Фонд Сигрид Юселиус, Пори

ми листьями, красноватыми кленами, при всей их роскоши, никогда не очаровывали меня» [34, Akka ja kissa], — вспоминал художник историю зарождения упомянутой картины, иконография которой была призвана отразить «суровую ветреную атмосферу с помощью изображения человека» [34, Akka ja kissa]. Это же настроение духовного ненастья, раскрываемое на волне новой эмоциональной динамики символизма через усугубленное одиночество пейзажного мотива, емко и лаконично зазвучит и в его «Осени» из цикла фресок мавзолея Юселиуса (финальный эскиз фрески «Осень», 1902, Фонд Сигрид Юселиус, Пори). (Ил. 2.)

Поэтика работ Галлен-Каллела — живописных, графических, архитектурных, декоративных, литературных<sup>8</sup> — отражает темперамент мастера-универсала, родственный не только жизненной силе, ощутимой в творениях художников эпохи Возрождения, но и волевым

8 Художник обладал неординарным по красочности даром слова, нашедшем выражение в двух сборниках его рассказов-воспоминаний. См.: [34; 35].



3. Аксели Галлен-Каллела. *Сага*  
(Ян Сибелиус и пейзаж-фантазия). 1894  
Бумага, гуашь, акварель. 24 × 30; 31 × 17  
Фонд Айнола, Ярвенпяя

порывам романтических натур периода «бури и натиска». «О, как прекрасна была эта картина до того, как я начал ее писать! — признавался художник в одной из частных бесед, имея в виду «Проклятие Куллерво» (1899, Атенеум, Хельсинки), — ...этот образ виделся мне, заставлял размышлять и грыз мой мозг целых пятнадцать лет. <...> Представьте себе, что иногда вы можете ненавидеть свою работу как смертельного врага, вести отчаянную битву за жизнь и чувствовать, что если победа не неизбежна, то ваши сухожилия ослабнут. И это — та же мысль, и та же работа, которые любил, стоя на коленях, с горящим сердцем» [59, S. 636–637].

Наедине со своим *внутренним сфинксом*, с тем, что сам художник с шутилой яростью страстно называл «*любимым предметом: arrrt, arrrt*»<sup>9</sup>, Галлен-Каллела стремился постигнуть тайну рождения визу-

ального языка. Проводя аналогию между искусством и одушевленной природной стихией, финский мастер откликнулся на одну из главных идей символизма — идею существования особой музыкальной субстанции как общего творческого начала, воплощаемого и в отдельном произведении, и в синтезе искусств. Эта всепроникающая «музыкальность» в финском искусстве рубежа XIX–XX веков имела глубоко самобытную интерпретацию, подготовленную национальными культурными истоками. Она опиралась на органичную взаимосвязь натурного наблюдения и воображаемой действительности, выходящей за его границы, что на индивидуальном уровне обусловило реалистические аспекты символизма Галлен-Каллела, а в более широком контексте проявилось в карелианизме — неоромантическом направлении за возрождение национального духа в финском искусстве «золотого века» (1880–1910-е), одним из основоположников которого в начале 1890-х годов был Галлен-Каллела. В этом же контексте нельзя забывать и другой пример выражения творческих поисков органичного синтеза природы реальной и духовно (образно) предчувствуемой, — теорию «естественной музыки» (музыки звуков природы) Яна Сибелиуса, разделявшуюся и его другом-художником<sup>10</sup> (см.: «Сага (Ян Сибелиус и пейзаж-фантазия)», 1894, Фонд Айнола, Ярвенпяя; картина известна под несколькими вариантами названия, в частности: «Сибелиус, сочинитель “Саги” (Сказка)»). (Ил. 3.)

*Gesamtkunstwerk*, опиравшийся на мысль о тотальном проявлении целостного художественного образа в разных сферах жизни, владел сознанием Галлен-Каллела с такой же силой, с какой он формировал новый стилистический язык конца XIX века — модерн. Поэтические тенденции модерна ощутимы как в постепенно складывавшемся декоративно-индустриальном пластическом строе целого ряда произведений Галлен-Каллела, так и в самих творческих принципах, подходах мастера к восприятию образа искусства в целом. Не случайно, например, что все элементы картины Галлен-Каллела продумывал комплексно («атмосферно»), учитывая синтез внешних деталей с внутренним строем композиции. Самостоятельно вырезая и раскрашивая рамы, он одновременно совмещал две задачи: расширял пространственные границы созданного им художественного образа и при этом наделял его обособленным индивидуальным

9 Письмо П. Галлена Л. Спарре. 15 февраля 1897. Цит. по: [33, p. 142]. Курсив мой. — О. Д.  
10 Подробнее о дружбе и творческих взаимовлияниях Сибелиуса и Галлен-Каллела см.: [27].

смыслом, который порой оставался закрытым для поверхностного формального восприятия. В связи с этим стоит вспомнить по музыкальному гармоничный, стилизованный под цветы, узор рамы «Водопада Мянтьюкоски» (1892–1894, частное собрание). Галлен-Каллела намеренно делает его похожим на мозаичный орнамент, сплетенный из радужных брызг потока, будто бы явленного зрителю сквозь прозрачное стекло другой, наложенной на него реальности искусства, которую символизируют струны, образующие одно целое с рамой. Подобное решение символически выражает амбивалентность реальности, обладающей зримой формой и потаенной экзистенцией. Нельзя в данном контексте не упомянуть и золотые резные крылья Иисуса, скрывающей тайные думы друзей-мыслителей на раме «Симпозиума» (1894, частное собрание)<sup>11</sup>; а также ажурные позолоченные створки деревянного неоготического табернакля, вырезанного Галленом специально для «*Ad Astra* (К звездам)» (1894–1896, Художественный институт, Чикаго), — произведения, сопровождавшего его всю жизнь в качестве личного алтаря-ковчежка с помещенным в него символическим образом воскресающей души. (Ил. 4.) В этом ряду следует отметить и деревянную раму картины «На пути в Туонелу» (1888/1894, Фонд Гёста Серлакиуса, Мянтья-Вилппула), завуалированный египетский

- 11 Устраняя возможность восприятия декоративного начала как элемента случайного, вводимого лишь в качестве украшения, Галлен-Каллела писал о задуманном целостном образе «Симпозиума» (или «Проблемы»), как работа называлась первоначально: «Я почти закончил свою картину с изображением Каюса [Роберта Каянуса, композитора и друга художника. — О. Д.], Сиббы [Яна Сибелиуса. — О. Д.] и меня. <...> Палитра в основном состоит из лимонно-желтого, огненно-оранжевого, кроваво-красного и глубокого изумрудного. Раму мы [Галлен и жена. — О. Д.] вырезаем из сосны, но не в стиле “рококо”, <...> а в египетском стиле. Из-за своих глубоких и длинных бороздок сосна оказывается чрезвычайно трудной для резьбы древесиной, но я уверен, что позолота скроет недостатки под своей несмыываемой “подписью» (Письмо А. Галлена Л. Спарре. 28 апреля 1894. Цит. по: [33, р. 122]).
- 12 Основание для ассоциации атмосферы, переданной в картине, с семантическими источниками не только народного финского фольклора, отраженного в названии («Туонела — Страна мертвых», см. об этом далее), но и с древнеегипетскими, дают как отдельные иконографические мотивы (например, гигантские лилии с корневищами, символизирующие, подобно стилизованному лотосу, дыхание Вечной жизни, воскресение в загробном мире), так и упомянутая Галленом в связи с описанием работы фамилия «Уилбур», которая могла намекать на американского египтолога Чарльза Эдвина Уилбура: «Наслаждаясь тем, что меня оставили в покое, заканчиваю “На пути в Туонелу” (Уилбур, как ты знаешь). Я нашел нужный мне реквизит в природе и изобразил его *a la nature morte Desgoffe*» (Письмо А. Галлена Л. Спарре. 28 апреля 1894. Цит. по: [33, р. 122]). Блез Александр Дегофф — популярный в свое время французский художник салонного направления, писавший преимущественно неодушевленные предметы, «мертвую природу». Среди символов, введенных в работу Галленом, фигурируют череп в короне, золотые монеты, книга и гигантские лилии.



4. Картина Аксели Галлен-Каллела *Ad Astra*, экспонируемая в табернакле с распахнутыми створками в доме-студии «Калела», Руовеси Фотография [Аксели Галлена-Каллель]. 12 × 17,6 Собрание фотографий Аксели Галлен-Каллела, Музей Галлен-Каллела, Эспоо



5. «Калела» зимой (Руовиси, Финляндия). 1895 Собрание фотографий Аксели Галлен-Каллела, Музей Галлен-Каллела, Эспоо

мистицизм<sup>12</sup> живописного пространства которой сложно вообразить без нее (что отмечал сам художник, обдумывая цветовую гамму рамы, решенной в красных, зеленых и золотых тонах<sup>13</sup>).

Стремление передать безграничность энергии художественного образа, проникающего в реальность на всех уровнях, ощутимо и в попытке Галлена физически выстроить вокруг себя пространство, созвучное тому внутреннему, интуитивно чувствуемому миру, который он пытался воплотить в своих произведениях. Отсюда и стремление к путешествиям («тоска по расстояниям» или «рюкзак и посох» [34, *Reppu ja sauva*], — как охарактеризовал это состояние сам художник); отсюда и жажда уединения, с силой монашеской концентрации погружающего в размышления над вопросами «трансцендентного»<sup>14</sup> характера. Внутренняя динамика настроений, владевших Галленом в тот или иной период, находила отражение не только в станковом (живописи и графике), но и в монументальном творчестве (см., например, эскизы

13 Цветовой строй рамы приведен в письме самого Галлен-Каллела. См.: Письмо А. Галлена Л. Спарре. 28 апреля 1894. Цит. по: [33, р. 122].

14 Письмо А. Галлена К. Каянусу. Апрель 1894. Цит. по: [33, р. 121].

1899–1900 годов для фресок Финляндского павильона на Всемирной выставке в Париже в 1900 году; эскизы фресок мавзолея Юселиуса, 1901–1903). Эмоциональная доминанта играла решающую роль и в архитектурных решениях «замков» художника — в выстроенных по его проекту домах-студиях в Руовеси («Калела», 1894–1895) и в Эспоо («Тарваспя», 1911–1913). Так, например, укрытая в лесной глуши «Калела» несет на себе печать страстного увлечения мастера природой Карелии и финским фольклором. (Ил. 5.) Примечательно, что даже лыжи художника, для которого ежедневная прогулка с этюдником в 60 км по снегу была привычным делом, проектировались «в стиле Калелы»<sup>15</sup>. В воспоминаниях финского писателя, историка искусств Йоханнеса Эквиста, в 1902 году бравшего у Галлена интервью для шведского журнала *Ord och Bild* («Изображение и слово»), сохранился эпизод, передающий образное воздействие жилища художника в Руовеси:

*Утром последнего дня уходящего года я отправился на поиски Галлена в глубь финской глуши. Мне предстоял день пути <...> мы поднялись на крутой каменистый холм между вековыми соснами и остановились перед высоким фронтоном дома, который в темноте выглядел странно фантастическим. <...> Сверху, из таинственного полумрака сводчатой деревянной крыши до нас донесся странный звон, похожий на звон далекого колокола. «Что это за песня?» — спросил я Галлена <...> «Это дүхи, — сказал он таинственно и медленно, — дүхи Хийси»<sup>16</sup>, которые в ярости от того, что не могут добраться до моей церкви» [59, S. 625–628]<sup>17</sup>.*

Подобное замечание, несмотря на условность шутки, не было лишено серьезного подтекста. Оно отражало характерное для Галлена — одного из наиболее самостоятельных мастеров своего времени — отношение к искусству как к явлению глубоко духовному, в высших своих

15 Письмо А. Галлена Л. Спарре. 15 февраля 1897. Цит. по: [33, p. 142].

16 Хийси — дух леса, призрак-великан, персонаж карело-финской мифологии, образ которого наиболее полно раскрыт в «Калевале». После христианизации стал ассоциироваться со злой силой, управлявшей нечистью — душами, не нашедшими загробного упокоения.

17 О теме храма, заложенной в программу дома-студии «Калела», о ее библейских смысловых истоках, а также о влиянии карельских и египетских мотивов на архитектуру дома и на метафорическое прочтение символики мастерской как места творческой мистерии подробнее см.: [40, pp. 247–254].

проявлениях требующему религиозного настроения. И ощущение это после периода материалистически ориентированного позитивизма середины XIX века оживил именно символизм.

\*\*\*

Долгое время в интерпретации искусства Галлен-Каллела (не только в отечественной науке) акцентировалась та сторона его творчества, которая связана с национальной тематикой и утверждением культурной самоидентичности Финляндии<sup>18</sup>. Подобный подход априори сосредотачивал внимание зрителей на реалистических чертах пластического языка художника. Нельзя не отметить, что данная трактовка (конечно, со своими идеологическими акцентами) импонировала оценочным критериям советского искусствознания, большую часть XX века отрицавшего новаторское художественное значение символизма и модерна. Так, например, именно под углом симпатий к повседневно-будничным аспектам реализма (в том числе и пейзажного характера) была проведена выставка Галлен-Каллела (совместно с Халоненом) в Эрмитаже в 1969 году [4]. Однако подобное положение дел, связанное с определенным упрощением сложной поэтики искусства финского мастера (хотя и по другим причинам), было характерно и для европейской ситуации в области изучения его творчества: «Галлен-Каллела испытал заметный упадок международной репутации со времен своей жизни, когда он широко выставлялся в Западной Европе наряду с Эдвардом Мунком. <...> Этот спад, отчасти, объясняется тем, что <...> подавляющее большинство его работ остаются в пределах Финляндии и являются известными, изучаемыми и канонизированными в основном финской аудиторией», — замечает современный финский исследователь [27].

И все же в последние десятилетия ситуация заметно изменилась, чему в немалой степени способствует охвативший Европу, Америку и Россию интерес к ранним модернистским процессам в искусстве

18 В качестве научного первоисточника отметим лишь одну важную веху как на этом пути, так и вообще в изучении творческой биографии Галлен-Каллела — монографию Онни Окконен 1949 года: [50] (на русском языке книга не издавалась). Данная линия сама по себе правомерна и исторически объективна. Однако в связи с нашей темой важно отметить те потенциально заложенные в подобных исследованиях векторы, которые, доминируя над остальными, приглушают в восприятии зрителя (тем более иностранного) множественные слои, стоявшие за формированием личности художника.



6. Аксели Галлен-Каллела  
*На пути в Туонела*. 1888/1894  
 Холст, масло. 138,5 × 39,5  
 Фонд Гёста Серлакиуса, Мянтя-  
 Вилппула

конца XIX — начала XX века, в частности к символизму. Все более часто и настойчиво творчество Галлен-Каллела рассматривают в контексте его взаимодействия с этим интернациональным течением, сыгравшим решающую роль в области смещения фокуса внимания с мира физического на метафизический, духовный. На означенном пути изучения многослойных оттенков диалога Галлен-Каллела с символизмом стоит отметить исследования — как персонально посвященные художнику [29; 38; 31; 30; 32; 46; 52; 51; et al.]<sup>19</sup>, так и контекстуально анализирующие его вклад в национально-романтическую традицию, в том числе и в рамках международных политематических выставочных проектов, охватывающих вопросы взаимодействия реализма с новаторскими тенденциями эпохи модерна в более широком семантическом ракурсе [3; 9; 12; 19; 22; 37; 41; 43; 49; 55; 58; et al.].

В истории искусства символизм — феномен парадоксальный: с одной стороны, это эстетически утонченное художественное направление для избранных, с другой — мощный прорыв в свободную от материальных закономерностей область образного мышления; кроме того, это модное интернациональное течение эпохи декаданса, а также национально мотивированное романтическое возрождение. Недаром именно в период расцвета символизма на разных языках в искусстве зазвучала мысль о новом Ренессансе. С эпохой модерна совпал и ренессанс финской культуры, в котором Галлен-Каллела играл одну из ключевых ролей.

При первом взгляде на проблему взаимоотношений Галлен-Каллела и символизма кажется, что тему можно ограничить локальным эпизодом — 1890-ми годами, периодом, в который были созданы произведения, наиболее явно связанные с этим художественным течением заложенной в них идеей. Прежде всего в данном ряду следует отметить такие работы, как «Водопад Мянтьюкоски» (1892–1894, частное собрание)<sup>20</sup>, «На пути в Туонелу» (1888/1894, Фонд Гёста Серлакиуса,

19 Позиции относительно трактовки символистских подтекстов и мотивов в творчестве Галлен-Каллела среди финских исследователей дискуссионны. Так, например, правнук художника историк искусств Янне Галлен-Каллела-Сирен оспаривает ряд наблюдений, сделанных в работах искусствоведа Салме Сараяс-Корте, являющейся одним из ведущих специалистов в области изучения финского символизма.

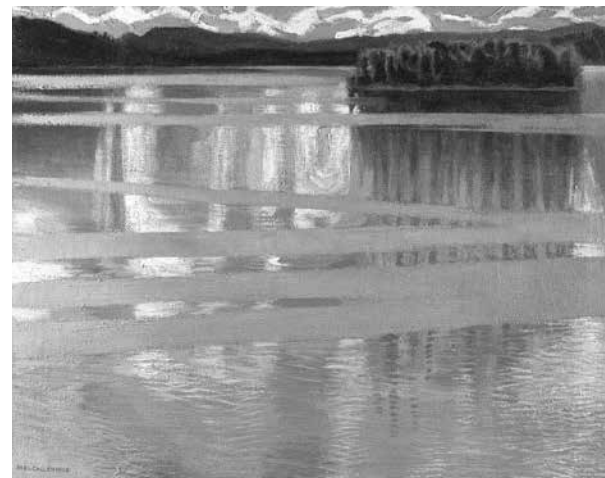
20 Учитывая необходимость наглядности при систематизации, позволим себе в данном абзаце повторить датировки и местонахождение тех нескольких произведений, которые уже встречались по тексту.

Мянття-Вилппула; ил. 6)<sup>21</sup>, «Река Смерти» (1893, Фонд Сигне и Ане Гилленберг, Хельсинки), «Симпозиум» (1894, частное собрание), *Ad Astra* (1894–1896, Художественный институт, Чикаго; вариант композиции — 1907, Фонд Сигне и Ане Гилленберг), «Марьятта-триптих» (1895, частное собрание), *Conceptio Artis* (1895, картина сохранилась только во фрагментах, так как в конце 1910-х была разрезана автором на части, две из которых находятся в Музее Галлен-Каллела, Эспоо)<sup>22</sup>, «Братоубийство» (1897, Атенеум, Хельсинки); «Мать Лемминкяйнена» (1897, Атенеум), цикл из четырех потолочных фресок на темы из «Калевалы» для Финляндского павильона Всемирной парижской выставки 1900 года (1899–1900, эскизы — Атенеум), композиции росписей мавзолея Юселиуса в Пори (1902–1903). Особое место в этом ряду занимают пейзажи художника. Преисполненные ассоциативного лиризма, они вместе с тем патетичны и символически значимы. В частности, к данной группе относятся пейзажные композиции мавзолея Юселиуса, а также космогонические по силе зеркальных метаморфоз вариации озерных и облачных мотивов: «Озерный вид» (1901, Атенеум); четыре варианта «Озера Кейтеле» (1904, частное собрание, Финляндия; 1905, Художественный музей Лахти; 1905, Национальная галерея, Лондон; ил. 7; 1906, частное собрание); «Облака над озером» (1904–1906, Музей Галлен-Каллела); «Озерный пейзаж» (1915, частное собрание) и другие. Здесь же нельзя специально не упомянуть метафорический пейзаж «Большой черный дятел» (гуашь, 1893, Атенеум; ил. 8)<sup>23</sup>, в лесной узорной раме которого заключен, по словам художника, «крик одинокой жизни в тишине дикой природы» (цит. по: [26, р. 117]).

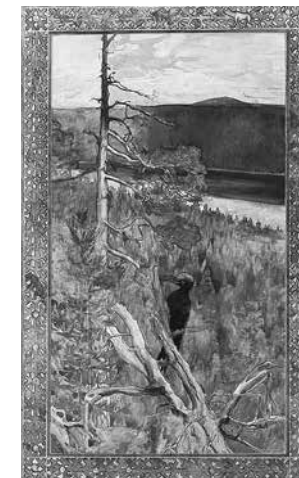
21 Допустимый вариант перевода названия картины — «Путешествие в Туонелу». Однако, на наш взгляд, оно упрощает сложно-временную характеристику, заложенную в этом произведении на иконографическом и психологическом уровнях и символизирующую потусторонний путь души в Царство мертвых. Туонела в финно-угорской мифологии — Страна мертвых, отделяемая от мира живых одноименной «черной» «святой речной пучиной» Туонелы (Туони), «сумрачным потоком», «Маналы глубоки-ми водами» («Калевала», руна 15). Манала (царство Маны) — загробный мир, остров, расположенный в недрах «мрачной», «туманной» страны Похьёла, в которой ее хозяйка старуха Лоухи прячет солнце. Похьёла противопоставляется «зеленым щазам» Вяйнёле — полянам «песен мудрости великой» Калевалы (мифической земли Калева, родоначальника главных героев-богатырей эпоса).

22 Эскиз к работе находится в Музее Галлен-Каллела; гуашь — 1894, Атенеум. Кроме того, идея была воплощена в целом ряде графических набросков, рельефе и обложке к книге Адольфа Пауля «Падший пророк» (1894, Музей Галлен-Каллела).

23 В творчестве Галлен-Каллела образ дятла брал истоки своего толкования в народной поэзии и символически воплощал мысль о смерти.



7. Аксели Галлен-Каллела  
Озеро Кейтеле. 1905  
Холст, масло. 53 × 66  
Национальная галерея, Лондон



8. Аксели Галлен-Каллела.  
Большой черный дятел. 1893  
Гуашь. 145 × 90  
Финская национальная галерея,  
Художественный музей Атенеум,  
Хельсинки

Рассматривая логику стилистической эволюции Галлена в связи с символистскими аспектами его творчества, нельзя не принимать во внимание и более ранние картины художника, такие как «Ангелы-хранители (Вороны)» (1888, Фонд Сигне и Ане Гилленберг), триптих «Легенда об Айно» (1888–1889, Банк Финляндии, Хельсинки; второй вариант — 1891, Атенеум; ил. 9) или «Ковка Сампо» (1893, Атенеум), хотя решение образно-поэтических задач в них еще настойчиво опирается на натуралистически ориентированный пластический язык, а не на декоративно-стилизаторские принципы модерна.

Точку зрения на символизм Галлена как на явление эпизодическое высказывали уже некоторые современники художника. Так, например, Йоханнес Эквист размышлял:

*В это время [середина 1890-х. — О. Д.] его творчество претерпело глубокие изменения. <...> Он хотел отбросить «проклятое мастерство»*



и вернуться к той простоте, которая рисует только душой. В этом стремлении к упрощению и стилизации его чаяния совпадали с чаяниями символизма, который в то время совершал свое триумфальное шествие по залам европейских сецессий. Художественные критики, конечно, не преминули сразу же приравнять его к символистам; однако, на мой взгляд, символистская тенденция имела сравнительно небольшое значение для внутреннего развития Галлена. Что вечного в символизме: дать за конкретными очертаниями произведения искусства то невидимое, которое Гёте определил словами: «...was von Menschen nicht gewuss/oder nicht bedacht,/durch das Labyrinth der Brust/wandelt in der Nacht»<sup>24</sup>. Это всегда было частью творчества Галлена [59, S. 632].

Данное мнение, однако, не лишено дискуссионного момента. Эквист воспринимал символизм в качестве узко программно направленного, что было естественно ввиду отсутствия временной дистанции, способной проявить роль художественного явления в общем масштабе истории искусства. А потому финский критик не включал в ход своих размышлений ту духовную закономерность, при которой именно новое символистское мироощущение, набиравшее силу с момента зарождения романтизма, и было источником внутренней логики развития символизма как направления и модерна как стиля. Более того, оно лежало в основе тех скрытых индивидуальных поисков, что велись художниками интуитивно на субъективном уровне. Метафорически используя выражение самого Эквиста, от внутренней лаборатории Галлена он был отделен целым днем заснеженного пути.

Какой же импульс таился в глубине артистических стремлений Галлен-Каллела? Если интересующую нас проблему рассмотреть с точки зрения вопросов художественного мышления и особенностей восприятия мира «изнутри» искусства, то оказывается, что роль символизма далеко не кратковременна и сюжетно ограничена. Символизм, создавший собственную образную систему, был прежде всего особым

24 Эквист цитирует заключительные строки романтического по концепции стихотворения И. В. Гёте «К луне» (*An den Mond*, 1789). Общий смысловой контекст, исходя из письма Эквиста, таков: «Что, неизвестное или не принятое во внимание людьми, движется по лабиринту души в ночи» (пер. с нем. мой. — О. Д.). В лирически стройной интерпретации Василия Жуковского это звучит, как: «Что в полночный тихий час/Слышимо душой./Очаровывает нас/Тайною мечтой» [8].



9. Аксели Галлен-Каллела. *Легенда об Айно*. Триптих. 1891 (второй вариант)  
Холст, масло. 200 × 413  
Финская национальная галерея,  
Художественный музей Атенеум,  
Хельсинки

умонастроением целого поколения. Причем связан он не только с иконографическими акцентами — таинственными знаками, мистическими видениями, химерами, сфинксами и другими героями эстетических утопий; но с прослеживаемой в произведениях мастеров этого направления тенденцией к максимальной поэтизации смыслов видимой реальности. Именно это последнее качество, достигшее в искусстве Галлен-Каллела визуально-эпического масштаба, и выводит разговор о символизме за пределы эпизода, делая его одним из главных участников драматургии творчества художника.

Основная дилемма интересующих нас взаимоотношений заключена в том, что стилистическая дорога Галлен-Каллела в область мифопоэтических задач символизма пролегла через реализм. Прибегая к метафорическому языку «Калевалы», процесс рождения образов в творческой лаборатории художника можно было бы сравнить с пламенной атмосферой кузницы Ильмаринена, в которой под неведомым наитием из сплава изначально тончайших предметов (молока нетленных коров, ячменного зерна, летней шерсти овец, кончика лебединого

пера), а затем и примешавшихся к ним практических материй (лука, щепок челнока, кусочков коровы с золотыми рогами, плуга) ковалась волшебная мельница счастья Сампо<sup>25</sup>. Иными словами, в контексте визуального мира Галлен-Каллела, плуг наводит на размышления о реализме в его естественной натуралистической ипостаси, лук переносит в область легендарно-историческую, а хрупкий вестник эстетики и красоты — лебединое перо — ассоциируется с символизмом, культивирующим образ лебедя.

Путь, которым художник приходит к образу, влияет на его индивидуальное выражение и значение в контексте истории искусства. Вот так и символизм Галлен-Каллела заключается не только в типичном для этого общеевропейского направления использовании программных тем и знаков, но и в той личностной эмоциональной ауре, что на самобытном уровне отражает процесс «эмансипации» поэтической интуиции художника под напором жизненных впечатлений. Именно это стремились подчеркнуть и сами символисты: «Пришел срок сказать совершенно откровенно и искренне — в настоящее время существует два класса художников: те, у кого есть талант — символисты; и те, у кого его нет — остальные», — ульгимативно постулировал французский символист Реми де Гурмон [цит. по: 43, S. 22]). И хотя Галлен-Каллела никогда не гнался за современностью<sup>26</sup>, стремясь прежде всего «догнать» актуальное для него внутреннее видение образа, для своей эпохи он, конечно, «остальным» не был. Современность искусства для Галлен-Каллела заключалась в умении сохранить самостоятельность хода (свой «посох и рюкзак») — хода, определяемого внутренним поэтическим влечением, — даже тогда, когда имеются комфортабельные средства передви-

25 Юхани Ахо оставил выразительное описание Сампо, отразив в нем поэтически-философский дух времени символизма: «Вопрос о том, что такое Сампо, поднимался с тех пор, как это загадочное имя впервые стало известно из "Калевалы". Ученые редко пытались дать определенный, полностью исчерпывающий ответ на этот вопрос. Говорили, что Сампо — это музыкальный инструмент, или изображение бога или храма, или — что это магический барабан или какой-то другой талисман. <...> Что бы ни породило этот воображаемый объект под названием Сампо, он так и остался воображаемым объектом, и именно таким он должен быть понят. <...> Оно [Сампо], как таковое, столь же туманно и непроницаемо, как и счастье. Ибо что такое счастье? А что такое истина? На эти вопросы можно ответить не больше, чем на вопрос: что такое Сампо?» [24, S. 63–64].

26 Примечательно рассуждение Галлен-Каллела о современном искусстве в контексте натуралистических тенденций середины 1880-х годов. См.: Письмо А. Галлена Б. О. Шауману. 3 апреля 1885. Цит. по: [33, p. 102].

жения по проложенным творческим дорогам. «Прошли десятилетия с тех пор, как я читал *Le Lys Rouge* [«Красная лилия», роман 1894 года. — О. Д.] Анатоля Франса, но я помню, как я влюбился в человека такого типа, какого писатель смоделировал в своей книге с Поля Верлена [поэт Шулетт. — О. Д.]» [34, *Reppu ja sauva*], — вспоминал художник, проливая свет на те артистические ориентиры, которые для него, как и для мятежников-символистов, были связаны с образом подлинного (в том числе и современного) поэта — «святого грешника», бродяги-странника, с бесмертной юностью в сердце пишущего духовные стихи.

\*\*\*

Чем же мог привлечь Галлена символизм, наиболее активный период сближения с которым в его жизни попадает, как мы обозначили, на 1890-е годы?

Известно, что первая реакция художника на символистское направление, представленное в рамках салона «Роза+Крест», дебютную выставку которого он посетил в Париже в 1892 году, была отрицательной [46, p. 33]. Однако стоит иметь в виду, что символизм проявлял себя по-разному и не был ограничен герметичной мистической доктриной бельгийского писателя и художественного критика Жозефа Пеладана, основавшего вышеупомянутый салон. Галлен-Каллела, увлеченный уже тогда драматургией «Калевалы», интуитивно чувствовал необходимость выхода за пределы натуралистической системы во имя создания новой образной реальности, основанной, как поэзия или музыка, на внутреннем слухе и зрении. В контексте ведшихся им с конца 1880-х годов поисков (очевидных уже в работах «Легенда об Айно», «Ковка Сампо») ему были близки проблемы, сформулированные в статье *Konst. En intervju med mig själf* («Искусство. Интервью с самим собой») шведским художником Рихардом Бергом, о котором упоминается в переписке Галлена с Адольфом Паулем (подробнее см.: [57, pp. 76, 90]). Опираясь на пример своей картины «Видение. Вид из Висбю» (1894, Национальный музей Швеции, Стокгольм), представлявшей по замыслу художника средневековую историческую фантазию на тему приближения к городу датского флота, золотые паруса которого должны были подчеркнуть ирреальный характер визуальной саги, Берг рассуждал о тех «поэтических вольностях», которые стилизация позволяет утвердить в искусстве:

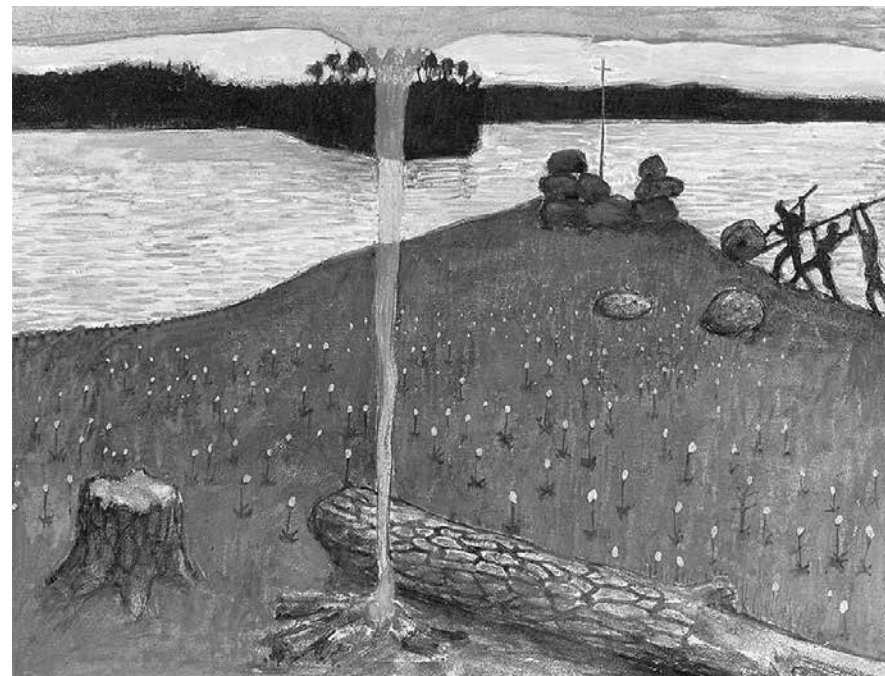
Стилизованное искусство — не новое, но и не мертвое изобретение. <...> *Натуралистическое искусство* <...> больше не подходит для картин, в которых воображение также хочет иметь право выбирать формы и цвета. У нас слишком богатый, слишком точный и слишком бдительный опыт наблюдений за явлениями природы, чтобы малейшая неправда или неправдоподобность в картине, малейший недостаток изучения, даже незначительный, не разрушил иллюзию целого. В стилизованном искусстве, напротив, объективная правда природы стоит лишь на третьем месте; там декоративность и эмоциональная сила изображения важнее иллюзии [25, S. 280].

Принципиальной (зачастую проявлявшейся без специальной программы) чертой символистского устроения было то, что во все индивидуальные и национальные варианты своего выражения символизм вносил новое измерение реальности — духовное, напрямую связанное с влиянием воображения на декоративные качества пластического языка. Не случайно, подчеркивая необходимость духовного подхода к творчеству, датский идеолог символизма Йоханнес Йоргенсен в первом выпуске журнала *Taarnet* («Башня»), экземпляр которого был у Галлен-Каллела<sup>27</sup>, сближал символизм и клерикализм, противопоставляя их натурализму<sup>28</sup>. Однако крупнейшие представители символизма в изобразительном искусстве в большинстве случаев были менее тенденциозными: прежде всего их влекла мечта, идеал — преображенная согласно художественным закономерностям *настоящая* (субъективно прочувствованная) реальность:

*Моему стремлению к настоящей жизни нет конца. Я солгу, если скажу, что люблю жизнь, потому что я люблю ее не такой, какая она есть, а такой, какой она должна быть. <...> Я хочу вернуться в переходное время между христианством и язычеством. Я хотел бы иметь замок в глубине пустыни, с башней, построенной из серого камня, сосны и дуба. Там бы я размышлял... —* писал Галлен-Каллела в 1897 году [цит. по: 51, р. 54].

27 Письмо А. Галлена Л. Спарре. 28 апреля 1894. Цит. по: [33, р. 123].

28 «...клерикализм, другими словами, является верой в другой мир, в загробную жизнь, в высшее существование, которое придает смысл этой запутанной земной жизни. Натурализм отвергает эту веру», — писал Йоргенсен [42, S. 52].



10. Аксели Галлен-Каллела. *Vanitas (Язычество и христианство)*. 1900  
Эскиз фрески для Финляндского павильона на Всемирной выставке в Париже. Бумага, гуашь. 25 × 31  
Частное собрание

Эта поэтичная *не-утопия* Галлен-Каллела, осуществленная им как в живописи, так и в архитектуре, вполне органично опиралась на символизм, заговоривший о привилегии души, интеллекта, вкуса над обыденно повседневным, не преображенным творческой энергией. Идеальная символистская формула, синтезирующая разновременные явления духовной и культурной истории, угадывается и в «Марьятта-триптихе», и в «Матери Лемминкяйнена», и в многочисленных пейзажных образах Галлена. Не случайно некоторые из них словно хранят отзвук той мифопоэтической гармонии символистского «рая», в которой дым древних языческих курильниц мирно струится на фоне вечно-го небесного заката, золотом сияния напоминающего свет сиенских

икон, виденных художником во время его итальянского путешествия 1898 года (см., например, эскиз фрески для парижской Всемирной выставки 1900 года «*Vanitas* (Язычество и Христианство)», 1900, частное собрание). (Ил. 10.) На вопрос Эквиста, как Галлен живет в безлюдном пространстве «Калелы», художник ответил словами, которые будто бы воплощали его визуализированные грезы:

*Что я делаю? Здесь, в тишине, я чувствую, нет, я убежден, что существует сказочная страна, такая же реальная, как и эта, и что она утолит жажду, которую мы испытываем, глядя в золото заката! <...> Вы увидите, что мы встретимся там. Эта земля — архетип самых прекрасных мыслей и мечтаний художников и скульпторов [59, S. 636].*

Подобная художественная вера — один из главных заветов, которые оставил символизм в системе эстетических ценностей эпохи модерна.

В отличие от других ранних модернистских течений, сверхзадача символистов не сводилась к стремлению изобрести что-то абсолютно новое на техническом уровне, а если подобные прорывы и происходили, то подготавливались они прежде всего внутренними поисками художников в области поэтики. Символисты стремились углубиться в душевную смыслообразующую сферу, изнутри движущую потребность в развитии выразительных возможностей пластического языка. Именно поэтому им была необходима «обратная перспектива», связь современности с прошлым. Причем связь эта должна была быть настолько органичной, непрерывной, удерживающей веру в неизбежность духовной традиции, что символизм, несмотря на индивидуалистический интерес к личности, обращал художников к национальным аспектам истории, к религии, мифологии и культуре той земли, которая, как в случае с Галлен-Каллелой, давала безграничную свободу воображению и художественной интуиции:

*В мире, в жизни и в природе нет ничего, кроме прекрасных сказок; и когда дверь откроется, войдите и примите это всей душой. Искусство — огромный вечный лес, где деревья растут так редко или так густо, как вы этого хотите. Луна, солнце и сверкающие звезды движутся по вашей воле, и когда вы приходите на берег озера в дикой местности — оно бездонно, если вы так хотите. <...> Если*

*вы захотите, день рассветет на другой стороне озера за скалистой горой, а лучи солнца будут просвечивать сквозь тонкую паутину, которая висит между вечными елями. Птицы могут начать свой концерт, а дух, обитающий за горой, будет сопровождать их пение на органе, — записал Галлен-Каллела 12 ноября 1894 [цит. по: 51, pp. 54, 58].*

Символизм узаконивал подобное художественное мироощущение, открывая дорогу новым интерпретационным подходам в визуальном искусстве: «*Душа и мир едины*», — вторил Йоханнес Йоргенсен размышлениям Галлен-Каллелы в статье *Symbolisme* («О символизме»), сравнивая два типа артистической личности — позитивиста и поэта: «Художник же [подразумевается художник-поэт. — О. Д.], напротив, инстинктивно и интуитивно постигает истинную суть бытия. Он чувствует связь своей души с душой природы, ощущает за кажущимся безразличием вещей внутренний мир, в котором его дух имеет вечное рождение» [42, S. 54–55]. И хотя сам Галлен не без доброй иронии описывал свое впечатление не только от датского символистского журнала<sup>29</sup>, но и от изощренного эстетизма новаторов французского искусства *Belle Époque*<sup>30</sup> или от мюнхенского журнала «Пан»<sup>31</sup>, дух символизма уже витал в его художественной концепции (в первом номере «Пана», например, были опубликованы заставка и концевая виньетка Галлен-Каллелы к стихотворению в прозе «Песнь короля» Пауля Шеербарта [53]). Дополнительные оттенки в понимание ситуации вносят и личные

29 В дружеском письме к шведскому художнику Луису Спарре, поселившемуся в Финляндии на волне увлечения Карелией, Галлен упоминал о журнале с ноткой добродушного юмора, вызванной, впрочем, не столько символизмом по существу, сколько художественным качеством иллюстраций, виньеток и воспроизведенных картин датчан, которые в его, Галлена, перерисованном виде получались, по мнению художника, лучше, чем в оригинале: «*Tårnet* стал отличным источником развлечений и очень поучительным введением в датский символизм». — Письмо А. Галлена Л. Спарре. 28 апреля 1894. Цит. по: [33, p. 123]. И все же идеи датчан, немцев, шведов, норвежцев, касающиеся новаторской трактовки декоративных и смысловых аспектов искусства, Галлена не оставляли безучастным, чему немало свидетельств в переписке.

30 «Эти французы — настоящие китайцы, должен я сказать», — замечал художник. Письмо А. Галлена Л. Спарре. 3 марта 1894. Цит. по: [33, p. 120].

31 В письме из Берлина к финской художнице Элин Даниельсон (Даниельсон-Гамбоджи) Галлен писал: «Возможно, вы слышали об объединении *Rap*; они запускают новый журнал, цель которого — проводить политику публикации «настоящего» искусства. Меня пригласили внести свой вклад, и в данный момент я работаю над изображением для первого номера. По мне, все это чистая чепуха». — Письмо А. Галлена Э. Даниельсон. 28 января 1895. Цит. по: [33, p. 129].

переживания Галлена во время его пребывания в Берлине. Несмотря на то что город многое дал художнику в плане профессионального развития — в частности, в области знакомства с гравировальной техникой, инструкции в постижении которой он воспринял от немецкого художника Йозефа Затлера, — Галлен-Каллела опасался, что его искусство не будет понято немецкими зрителями в силу заложенного в нем новаторского потенциала:

*Я планирую провести здесь выставку, но боюсь, что из этого ничего не выйдет. Я вижу, что мое искусство не для немцев. Я подозреваю, что они понимают только своих «старых добрых» немецких мастеров...<sup>32</sup>*

Сугубо реалистическая иконография, ограниченная возможностями натурной живописи, оказывалась недостаточной для создания поэтически ориентированного художественного образа. На сущностном уровне символисты не могли принять постулат Гюстава Курбе, лидера французского реализма середины XIX века, высказанного им в письме своим ученикам: «...живопись, по сути, конкретное искусство и может заключаться только в изображении реальных и существующих вещей. Иными словами, это физический язык, который состоит только из видимых объектов. Абстрактный объект, невидимый, несуществующий, не относится к области живописи» [28]. Символисты давали на это свой ответ: «Все настоящее искусство было и остается символическим. Повсюду у великих мастеров можно встретить природу, задуманную как внешний знак внутренней душевной жизни. Поэтому многие из их произведений снаружи кажутся неясными и невысказанными; их работы подобны расписным оконным стеклам, с которыми Гёте сравнивал свои стихи: их нужно видеть изнутри» [42, S. 56].

Этот взгляд на природу творчества разделял и Галлен-Каллела. Даже несмотря на его увлеченность поэтическим натурализмом Жюль Бастьен-Лепаж, художник не мог не испытать притяжение нематериального (абстрактного) начала, открываемого в художественном образе символизмом. Именно этого таинственного «сфинкса» призрачности, используя лексику эпохи модерна, Галлен-Каллела и попытался облечь

«в плоть», не желая полностью отказываться от реалистического языка и тем самым вступив на индивидуальный путь непростых отношений с новым художественным течением (символизмом).

Роль реализма второй половины XIX века в процессе формирования символизма, однако, намного сложнее, чем просто противостоящая. По сути, символизм модифицировал понимание реалистичности, переводя ее бытование из одной сферы сразу в несколько. Возможность разнонаправленных векторов развития творческого мышления была заложена уже в самом стремлении реализма к верификации образа как факта: в этом процессе символизм помогал найти ассоциативно более масштабные, артистически емкие художественно-смысловые эквиваленты. Так, например, несмотря на натуралистические и позитивистские тенденции, реализм пробуждал фантазию за счет документально-этнографических материалов, провоцирующих рост национального самосознания, влиявшего не только на «костюмизацию», но и на способность к мифопоэтизации национального духа. Понимая условность подобного сравнения, рискнем предположить, что если бы символизм ограничился более умеренными позициями, то в изобразительном искусстве он мог бы пойти по пути, ориентированном на «Садко» (1876, ГРМ) Ильи Репина. Однако этой дорогой символисты не пошли. По крайней мере, в русском искусстве мысль о компромиссах была радикально поколеблена стихийным символизмом Михаила Врубеля, преодолевшего реалистическую визуализацию истории как сказки и шагнувшего «в бездну времен», из которой извлекались не только сюжеты, но и философия, созвучная эпохе модерна. Логично, что в критических отзывах на Всероссийскую промышленную и художественную выставку 1896 года в Нижнем Новгороде поиски Врубеля и Галлен-Каллела характеризовались в одном ключе (как декадентские), хотя, по нашему мнению, между развитием и характером символистского искусства в России и Финляндии есть различия. Связаны они прежде всего с иными акцентами в переживании символистских возможностей раскрытия визуальной темы. В русском символизме опора на внутренние личностные ресурсы повела по пути эстетической поэтизации художественных образов в большей степени, чем их мифологизации: душевно-нюансированные оттенки переживания преобладали над чувственно-природными. В финском искусстве рубежа XIX–XX столетий доминировали другие задачи, в том числе заставлявшие и символизм включаться в область мифополитических поисков.

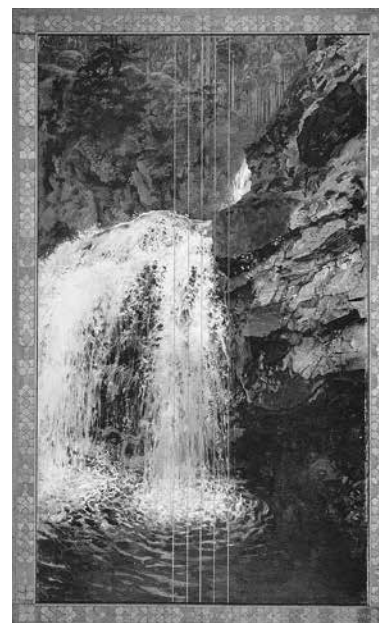
32 Письмо А. Галлена Э. Даниельсон. 28 января 1895. Цит. по: [33, p. 128].

\*\*\*

Необходимость обретения более утонченной стилистики для передачи духовно-поэтического аспекта визуальных образов с особой остротой возникла перед Галлен-Каллела уже после его визита в Париж в 1892 году. Этому процессу во многом способствовала и та хладнокровная реакция, которую вызвал его триптих «Легенда об Айно» (вторая версия, 1891), показанный на Салоне Марсова Поля. Несмотря на то что символизм никогда не был самоцелью в творчестве Галлен-Каллела, он открывал для художника возможность экспериментов в контексте тех исторических условий, которые были реальностью для Финляндии конца XIX века. Повсеместно пробудившаяся в это время артистическая вера в жизненную силу художественной иллюзии позволяла материализовать заветные чаяния в сфере национальной истории, придать руническому сказу статус реально существующей традиции, визуализируемой и природой, и искусством. Именно поэтому пейзажная (натурная) естественность мифопоэтических аспектов во многом и определяет финскую ипостась символизма Галлен-Каллела.

В качестве одной из ранних убедительных в своем образном решении попыток Галлена соединить реальный план, волнующий эмоциональными внушениями, с внутренней интонацией умозрительного идеала, следует рассмотреть вышеупомянутую картину «Водопад Мянтюкоски». (Ил. 11.)

Пять золотых струн от растворившегося в стихийном пространстве национального инструмента кантеле лаконично и емко передают символично-ассоциативное настроение и скрытые подтексты, которые на первом этапе разработки композиции должны были воплощать фигуры русалки и певца рун. Убрав из картины наглядный фигуративный элемент, Галлен, с одной стороны, приглушил повествовательность, с другой — усилил абстрактную метафоричность образа, придав ему и смысловую, и визуальную монументальность (на пластическом уровне отчасти за счет изменения формата картины с квадратного на прямоугольный). Достаточно смело совмещая два плана реальности — реальность физически узнаваемую, природную, и душевно предчувствуемую, условно-декоративную, — Галлен тем самым подчеркнул органическую связь между двумя вечными (по крайней мере, относительно земной жизни человека) началами — природой и духом, скрытым в ней подобно музыке.



11. Аксели Галлен-Каллела  
*Водопад в Мянтюкоски*  
1892–1894  
Холст, масло. 270 × 156  
(в раме: 303,5 × 191,2)  
Частное собрание



12. Пьер Амеде Марсель-Беронно  
*Орфей в Аиде*. 1897  
Холст, масло. 194 × 156  
Музей изящных искусств, Марсель

В контексте интернационального символизма «Водопад Мянтюкоски» — самобытный, проникнутый дыханием финской культуры вариант трактовки орфической темы, ключевой для символистов. Архетипический образ Орфея на рубеже XIX–XX веков стал символом внутреннего «я» художников-символистов, поэтическое мышление которых выводило историю искусств за пределы временных границ. Однако в самом иконографическом строе символизма культ истории, искусства и природы находил разные формы выражения. Индивидуальные особенности символистского мышления Галлена ярко проявляются при сравнении его композиции с произведением Пьера Амеде Марсель-Беронно «Орфей в Аиде (*Orphée*)» (1897, Музей изящных искусств, Марсель; ил. 12), страстная природная стихия которого намеренно лишена

той органичной интонации, что присуща естественному пейзажному мотиву. В концепции французского художника, продемонстрированной на шестой выставке салона «Роза+Крест», доминирует стремление тотально мистифицировать образ: перед нами водопад хаоса — царство смерти, лишь в золотистом свечении фона сохраняющее отсвет той музыкальной гармонии, которая на уровне потенциального совершенства заложена в струнах лиры Орфея. Психологический драматизм сцены здесь удален от настоящего на расстояние древнегреческого мифа, обращение к которому происходит в форме устойчивых в истории искусства ассоциативных значений. В отличие от насыщенного мистической символикой наглядного мифологизма полотна Марсель-Беронно, орфическая тема в образе, созданном Галленом, проведена более отвлеченно. Говоря о гармонизирующих законах творчества, финский мастер не дает открытых указаний на общеевропейские источники, чем устраняет аллегоризм. Мифологизм Галлена, выходя за границы античного мифа, как бы и чужд символизму в его мистическо-эзотерическом изводе, но в то же время связан с ним внутренними поэтико-ассоциативными символистскими поисками, выводящими реальный пейзаж за пределы натурной истории.

Зазвучавший в «Водопаде Мянтюкоски» мотив золотых струн, синтезирующий воспоминание о национальной народной поэзии с общеевропейским орфическим культом, в творчестве Галлен-Каллела станет универсальным символическим образом — визуальным камертоном к пониманию одушевленной памяти, таящейся в пейзажных формах северной природы. Лаконичный намек на незримо присутствующую в образном строе произведения животворящую музыку будет угадываться в целом ряде работ Галлена, в которых узор вибрирующих, как струны, солнечных лучей является не только декоративно выразительным решением, но и индивидуально найденным визуальным символом божественной гармонии, пронизывающей мироздание (например, «Мать Лемминкяйнена»; *Ad Astra* или иконографически перекликающееся с ней мотивом моления изображение «бледной, бескровной Девы» в иллюстрациях к роману «Семеро братьев» Алексиса Киви (работа над циклом была завершена в 1908 году); «Пейзаж», 1894, Фонд Айнола; узоры рюю (ковра) «Пламя», наброски которого относятся к 1899 году, и др.).

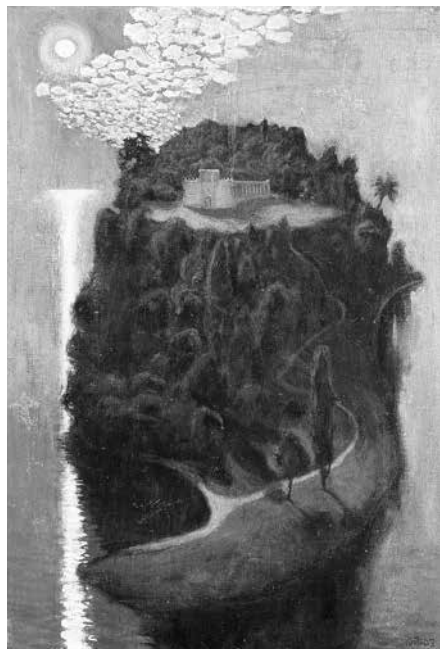
Интуитивное переосмысление архетипических образов европейского символизма в контексте национальных культурных традиций

характерно и для устойчивых в общеевропейском масштабе других мотивов Галлена, таких, например, как лебедь, который в финском романтико-символистском искусстве получил собственную интерпретационную историю, или луна.

Устремленность в бесконечность происходила изнутри личности Галлен-Каллела. Звезды, небо, лунный свет, закатное сияние, разлитое по зеркальной глади озер, перламутровые полосы поверхности которых словно хранят следы от лодки легендарного героя «Калевалы» Вяйнямёйна (как шутил сам художник по поводу серебристых V-образных ветровых узоров на воде «Озера Кейтеле»), относились к индивидуально переосмысленным темам, настроение которых метафорически отражало поэтическую восприимчивость художника. В одном из воспоминаний, вошедшем в сборник «Вечерних рассказов», Галлен пишет о воздействии лунного сияния на его образное мышление: «...каждый из нас в лунном свете ведет свой лунный монолог, интерпретируя сердечные ноты души. <...> Самые странные и интересные из наших фантазий о лунном свете — это те, которые перемещаются по землям троллей, призраков и смерти. Вероятно, в лунном свете есть что-то, что делает его подходящим полем для движения этих нематериальных сил в человеческом воображении. <...> В детстве я услышал от служанок небольшой стишок, который неизгладимо запечатлелся в моем сознании своей жутковатой странностью и который на протяжении многих лет питал мое воображение. <...> Луна сияет нежно./Мертвые ездят налегке./Боисься ли, грешник?» [34, *Kuu paistaa heleästi*].

Тема смерти как «вкрадчивой» схватки потусторонней реальности с временной жизнью за вечную душу, так или иначе, проходит во многих рассказах художника, который с большой эмоциональной выразительностью умел не только в живописи или графике, но и в слове передать зыбкий трепет душевного замешательства. Стоит отметить, что визуальному образу смерти в символистских работах Галлена присуща скорее мягкая романтически-сновиденческая, чем устрашающе-драматическая аура. Не случайно воспоминание об «Острове мертвых»<sup>33</sup> немецкого

33 Существует шесть одноименных вариантов произведения: 1880, Художественный музей, Базель; 1880, Музей Метрополитен, Нью-Йорк; 1883, Старая национальная галерея, Государственные музеи, Берлин; 1884, картина погибла в Роттердаме во время Второй мировой войны; 1886, Музей изобразительных искусств, Лейпциг; 1901, Государственный Эрмитаж.



13. Аксели Галлен-Каллела  
Остров мечтаний. 1902  
Холст, масло. 42,5 × 28,5  
Художественный музей, Турку

художника Арнольда Бёклина, этой культовой для символистов «картины для сновидений» (по словам самого автора; цит. по: [48, p. 151]), повлиявшей на фантазию многих европейских мастеров второй половины XIX века, Галлен проецирует на собственный «Остров мечтаний» (1902, Художественный музей, Турку; ил. 13). Смерть, уводящая душу с земли, ассоциативно сближается финским мастером с грезой, сном, голубым цветком («Смерть и цветок», 1896, Музей Галлен-Каллела, Эспоо; ил. 14), вечная мечта о котором соединена с неутрачиваемой памятью о потерянном рае или ушедшем человеке.

Превращение цветов в волшебные миры, орнаментально-декоративная природа которых органична внутренним грезам о райской гармонии, даже если эта гармония за пределами физически реальной жиз-



14. Аксели Галлен-Каллела  
Смерть и цветок. 1896  
Цветная гравюра  
на дереве. 9,5 × 5,5  
Музей Галлен-Каллелы, Эспоо



15. Аксели Галлен-Каллела  
Цветок смерти. 1895  
Силография. 16,5 × 14,5; 50 × 40  
Финская национальная галерея,  
Художественный музей Атенеум,  
Хельсинки

ни, было характерно и для русских художников символистского круга (подробнее см.: [7, с. 19–23]). Визуальный напев скрытой меж «смертью и цветами» музыки художник выразил и вербально, включив в композицию «Цветка смерти» (1895, Атенеум, Хельсинки; ил. 15), посвященную памяти умершей в 1895 году дочери Марьятты, собственные стихи: «На берегу черного ручья росла прекрасная прозрачная лилия./Во сне я сорвал эту лилию, но, увы, чтобы никогда не проснуться, ибо это был бледный цветок смерти...»<sup>34</sup> Метафизический аспект символизма, в котором художественные образы рождаются в процессе непрерывного

34 Письмо А. Галлена Л. Спарре. 10 декабря 1895. Цит. по: [33, p. 135].



взаимодействия жизни со смертью (земного, телесного — с бесплотным, потусторонним), естественно, фокусировал внимание Галлена на себе, приводя к попытке по-своему раскрыть эту колеблющуюся в поиске баланса поэтическую систему.

Внутренне непростую борьбу, которую Галлен вел с предметным миром, настойчиво вмешивающимся в более тонкую (астральную) ткань воображения, ярко демонстрирует метаморфоза, произошедшая с иносказательным образом красоты — тайны творческой жизни — в картине «Проблема» (ныне известной как «Симпозиум»). В апреле 1894 года Галлен описывал идею картины композитору Роберту Каянусу, одному из главных персонажей, изображенному в центре произведения, следующим образом:

*Трое мужчин сидят около стола, заваленного бутылками и стаканами. Джентльмен [Роберт Каянус. — О. Д.] во главе стола ведет дискуссию, спокойно и убедительно объясняет какой-то очень важный вопрос. Он подчеркивает свои слова движениями руки с сигаретой, зажатой между пальцами. Внезапно его взгляд становится пристальным, а прикрытые глаза расширяются. Он обращает внимание группы на то, что видит, а остальные [Ян Сибелиус и сам Галлен-Каллела. — О. Д.] издают возгласы ликования, когда понимают, что это — красота. Даже «репка» — четвертый мужчина в темно-коричневом бархатном пиджаке [Оскар Мериканто, композитор и музыкальный критик. — О. Д.], в ушах которого звучала только музыка, который до сих пор сидел, с преступным равнодушием вертя пальцами, теперь поднимает свою идеально круглую голову, желая понять, на что смотрят остальные. Ничего не видя, репка сбит с толку безумными заблуждениями своих товарищей. Однако когда он отворачивается, на его лице внезапно появляется широкая ухмылка. Он бросает украдкой взгляд на говорящего, наконец, по-своему понимая, что происходит. И, о, какое чудо они видят! <...> Эта картина станет украшением всех наших диких и чудесных вечеров, проведенных вместе; отныне я буду редко бывать в Хельсинки. В последнее время я жил, как монах в монастыре <...> посвящал большую часть своего времени вопросам «трансцендентного» характера. Здесь [на вилле Рапола, принадлежавшей родителям жены художника. — О. Д.] так мирно, что это идеальное для благословенной души время...<sup>35</sup>*

В первом варианте композиции «Симпозиум (*Problème*)» (1894<sup>36</sup>, Фонд Гёста Серлакиуса; ил. 16), решенном с элементом самоиронии, более фривольно, чем итоговая версия («Симпозиум»<sup>37</sup>, 1894, частное собрание; ил. 17), мистическое видение — красота, толкавшая «благородные души» друзей-мыслителей «за пределы повседневности, в безбрежный космос», «в глубины подсознания»<sup>38</sup>, была изображена слишком буквально и натуралистично. Согласно воспоминаниям художника Эрика Эрстрёма, в собрании которого находился описываемый вариант до передачи в коллекцию Гёсты Серлакиуса<sup>39</sup>, эта сверхъестественная точка притяжения представляла собой женщину, с которой сняты кожные покровы, по-видимому, в ознаменование серьезного погружения в творческие проблемы. Следует отметить, что сам Эрстрём делал акцент на другом толковании настольной обитательницы, от которой осталась только окровавленная нога с фрагментом руки у колена (остальную часть холста Галлен отрезал). Эрстрём интерпретировал женскую фигуру как символ материальной природы, которая была побеждена духовными идеалистическими устремлениями современных художников, композиторов и писателей, принимавших участие в вечерних (зачастую длившихся всю ночь) заседаниях «Симпозиума» — регулярных званых обедах, проходивших с осени 1892 года в ресторанах *Catan* («Катан»), *König* («Король»), *Kämp* («Сражение»). Если для участников встреч они были символическими аналогами философских бесед, восходящих к «Пиру» Платона (от греч. Συμπόσιον — симпосий)<sup>40</sup>, то для многих сторонних наблюдателей — декадентским клубом, о котором разрасталась гротескно преувеличенная

35 Письмо А. Галлена Р. Каянусу. Апрель 1894. Цит. по: [33, pp. 120–121].

36 Дата указана в соответствии с данными, опубликованными Фондом Гёста Серлакиуса (Мянття); в частности, см.: Akseli Gallen-Kallela's *Problem (Symposium)*, 1894 // Serlachius Museums. URL: <https://serlachius.fi/en/problem-symposium/> (дата обращения: 14.04.2023). В изданной в 2018 году монографии Марьи Лахельмы работа датирована 1893-м. См.: [46, p. 35].

37 Во время первого показа на Осенней выставке финских художников в 1894-м картина назвалась *Probleem*.

38 Ehrström E. Gallenin kahden maalauksen syntyvaiheet. 1932. Цит. по: [46, p. 34].

39 К Эрстрёму работа попала в начале 1900-х из дома-студии Галлена; в Калеле художник использовал холст в качестве оберточной тряпицы для телефона.

40 «Пир» («Пиршество», «Симпосий», «Симпозиум») — диалог Платона о проблеме любви, затрагивающий широкий аспект ее понимания, от буквального до отвлеченно-философского, сущностного. Написан в IV веке до н. э. и отражает в названии реальное место беседы — пир у драматурга Агафона, вернее, вторую часть вечерней званой трапезы у древних греков, во время которой подавалось вино.

молва<sup>41</sup>. И все же именно обмен творческими идеями, разговоры об искусстве, экзистенциальных вопросах человеческого существования определяли характер этих гельсингфорских «симпозиумов», о которых жена Яна Сибелиуса вспоминала: «Все трое были одинаково яркими и оригинальными в своих разговорах. <...> Остроумные, неожиданные повороты и глубокие мысли выходили из глубины их сознания. Это было похоже на игру в мяч, где мяч никогда не падал на землю, но продолжал элегантно перелетать от одного к другому» [цит. по: 47, р. 128]].

В отличие от Эрстрёма, шведский писатель Адольф Пауль, близкий друг Галлена, оказавший большое влияние на увлечение художника символизмом, описывал ныне незримый образ иначе — как сфинкса, что более соответствовало замыслам Галлена: «Мне кажется, мы неправильно поняли сфинкса в вашей картине Каюса<sup>42</sup> как символ женского начала. Пусть он будет тем, чем является на другой картине — прекрасным женским началом нашей фантазии... <...> Сфинкс, мать наших духовных детей, приходит на мгновение, витая подобно диковинной птице в волшебном, красочном сиянии, — на мгновение оказывается за нашим столом, готовый улететь в следующий момент»<sup>43</sup>.

Концепцией и персонажами работы Галлен был охвачен с неподдельным восхищением, переживая моменты подлинного творческого экстаза: «На мой взгляд, мне редко удавалось передать настроение как в этой картине, изображающей вас и Сиббе [Яна Сибелиуса. — О. Д.]. Возможно, это плохой знак! Прошлой зимой это стало навязчивой идеей,

41 Анекдотически яркий эпизод приводит финский писатель Сантери Левас, исследовавший творчество Яна Сибелиуса: «Ходили слухи о бурных пьяных вечеринках и странные истории о выносливости большой тройки [Галлена, Каянуса и Сибелиуса. — О. Д.]. С тех пор широко распространилась история о Каянусе, который якобы прямоком из питейного заведения отправился в Петербург дирижировать, а по возвращении встретил своих товарищей все за тем же столом, размышляющих о глубоких грехах. <...> Правда о вечерах “Симпозиума” была несколько иной. Конечно, молодые художники веселились вместе, но, как правило, они употребляли меньше алкоголя, чем считалось ранее. Они прекрасно проводили время вместе. У них были одинаковые проблемы, стремления и, прежде всего, одинаковый ментальный уровень. Где еще эти три великих человека искусства могли бы найти равных партнеров в разговоре, если ни в компании друг друга?» [47, р. 127]. Интересно в этом плане вспомнить слухи, которые окружали русских художников-символистов второй волны, входивших в группу «Голубая роза» и любивших встречаться в московском ресторане «Богемия». Подробнее об этом см.: [6].

42 В неформальной обстановке друзья Галлена иногда называли «Проблему» «картиной Каюса» — Роберта Каянуса, выступавшего в роли романтического идеологического лидера их встреч.

43 Письмо А. Пауля А. Галлен-Каллела. 1894. Цит. по: [29, р. 82].



16. Аксели Галлен-Каллела  
*Симпозиум (Problème)*. 1894  
Холст, масло. 58,5 × 56,5  
Фонд Гёста Серлакиуса, Мянтя-Вилппула



17. Аксели Галлен-Каллела  
*Симпозиум*. 1894  
Холст, масло. 74 × 100  
Частное собрание, Хельсинки

распространяясь и расцветая в моей голове, как какое-то загадочное растение из другого мира. Остальные мои работы пришлось отложить...»<sup>44</sup> Далее художник доверительно продолжал:

*В последнее время я был крайне непродуктивен. Поскольку я не могу соревноваться с весной в ее творческой силе, я добровольно сдался. За исключением носа, мои чувства полностью заблокированы для всех импульсов. Я не особо этому удивлен, некоторое время назад я проводил каждый час бодрствования, поглощая и внимательно изучая все, что я видел, слышал и чувствовал (своим шестым чувством), но в конце концов я измотал себя... <...> Напишите и расскажите мне все о ваших последних симпозиумах — накормите мою бедную голодающую душу! Расскажите мне о новых мирах, которые вы открыли в далеком будущем! В моих словах нет иронии, потому что я твердо верю в прогресс, и поскольку мой разум сейчас заблокирован, я надеюсь, что кто-то другой подтолкнет меня к отказу*

44 Письмо А. Галлена Р. Каянусу. 16 мая 1894. Цит. по: [33, р. 124].

от моей инерции. <...> В моей картине вы изображены мастером, а мы — вашими учениками, поэтому мое имя с любовью подписываю как ваш ученик — Галлен» [33, pp. 124–125].

Закономерно, что итоговая работа получила совершенно иную по психологической глубине трактовку. И семантическая, и декоративная продуманность обретают в окончательной версии геральдически стройную метафоричность. При этом, как можно заключить из переписки художника, он не отступал и от идеи передачи красоты как мистического видения, душа которого пронизывает всю природу особым напряженно-торжественным настроением — и багровые облака за фигурой художника, и таинственно растущий, словно «музыкальные мысли», финский лес за головой Сибелиуса, и темно-синее звездное небо с желтой луной. Причем если сравнить два варианта композиции, то можно заметить исчезновение из второй версии силуэтной прозрачно-белой фигуры, возносившейся в межпланетную бесконечность на описанном выше холсте. Трактующий исследователями и в философско-эзотерическом смысле как символ души, возносящейся в Вечную жизнь, и в библейском — как символ Христова Воскресения, на наш взгляд, этот иконографический мотив имеет глубоко индивидуальное значение визуализированного понимания Галлен-Каллела души как субстанции, наделенной бессмертием<sup>45</sup>.

Камертоном к видению красоты в «Проблеме», которая в большей степени сконцентрирована на вопросах творчества, служат крылья Иисуса, о появлении мотива которых Галлен сообщал в письме к своему другу по годам парижской молодости, норвежскому художнику Карлу Йоханнесу Дёрнбергеру<sup>46</sup>. Крылья эти кажутся вполне естественным визуальным-поэтическим эквивалентом тому разрастающемуся «зага-

45 Опираясь на целый ряд произведений Галлен-Каллела, в которых встречается подобный мотив фигуры с вытянутыми в небо руками, вслед за которыми тело устремляется ввысь, можно предположить, что данная индивидуально найденная иконография символизирует духовное воскресение, переход отжившей на земле души в «жизнь будущего века», то есть в Вечность. В контексте общехристианской традиции нельзя не отметить семантическую взаимосвязь мотива воздетых к небу рук с жестом заступнической молитвы, с древнейших времен воплощаемых в позе Оранты. Синтезируя христианское вероучение с личными философско-религиозными размышлениями, отразившими и искания современной Галлен-Каллела мысли о жизни после смерти в разных сферах ее проявления, этот образ стал универсальным визуальным символом веры художника в бессмертие человеческой души.

дочному растению из другого мира», о котором художник ранее писал Каянусу.

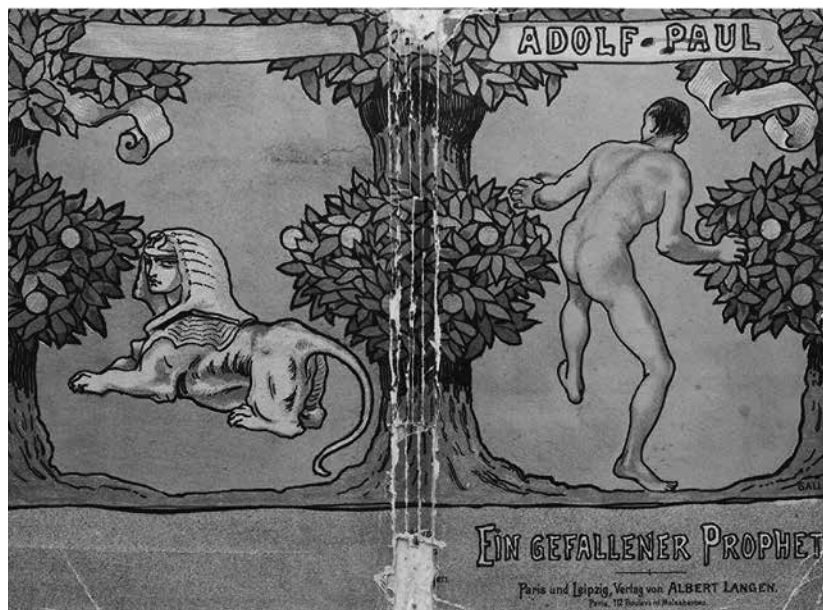
Завуалированная и обогащающая художественный язык ассоциация покровы Иисуса с символом недоступной для человеческого понимания божественной истины, сокрытой в природе, которую человек тем не менее из века в век упорно стремится постигнуть, проливает свет не только на субъективные эстетические ориентиры и философские настроения Галлена, но и на объективно существовавшую связь между романтическими (вспомним, например, покрывало Иисуса из стихотворения Фридриха Шиллера «Покрытый идол в Саисе», 1795) и символистскими творческими концепциями.

Сложный процесс визуального воплощения символистского образа раскрывает и другая, не менее программная и при этом не менее личная, композиция Галлен-Каллела — *Conceptio Artis* (как отмечалось выше, работа сохранилась лишь во фрагментарном виде и эскизах). Одним из импульсов к сложению иконографии *Conceptio Artis* Галлена послужил рассказ Адольфа Пауля «Грёза» (*En Dröm*, 1894; ил. 18). Именно такой русскоязычный эквивалент названия наиболее органичен внутренней поэтике произведения. По характеру повествования и сюжетной метафоричности рассказ Пауля — одновременно и сон, и мечта. Пространственно-временное действие в нем разворачивается как бы во сне, но в том, который длится после пробуждения, то есть как будто наяву, синтезируя желаемое с привидевшимся — с грёзой. Грёзы Галлен-Каллела (да и Адольфа Пауля), однако, не так прозрачны и невесомы, как, например, ирреальные видения русских художников-символистов круга «Голубой розы», хотя они так же неуловимы и музыкальны.

Галлен-Каллела манит схватка — схватка с тайной творчества, до конца непостижимой и изматывающей своей недоступностью: искусство для него — сфинкс, воплощающий в художественной форме «времен минувших сны», причем те сны, которые и «нашим предкам были неясны» [11], как замечал в «Гимне огню» близкий устремлениям художника поэт Эйно Лейно.

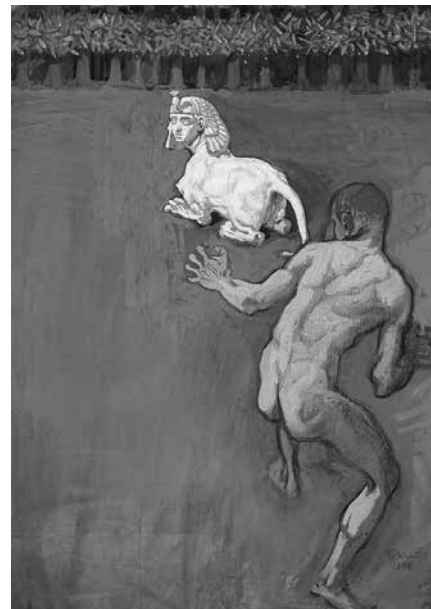
В поэтике *Conceptio Artis* (ил. 19–21) Галлен синтезирует мотивы реалистической живописи (к таким относится, как отмечал Эквист,

46 Письмо А. Галлена К. Дёрнбергеру. 15 сентября 1894 // Akseli Gallen-Kallela ja Carl Dörnbergerin taitellijajästävyys ja kirjeenvaihto 1885–1929. URL: [http://www.lahteilla.fi/gkd/#line/960/AGK\\_CD\\_15091894](http://www.lahteilla.fi/gkd/#line/960/AGK_CD_15091894) (дата обращения: 14.04.2023).

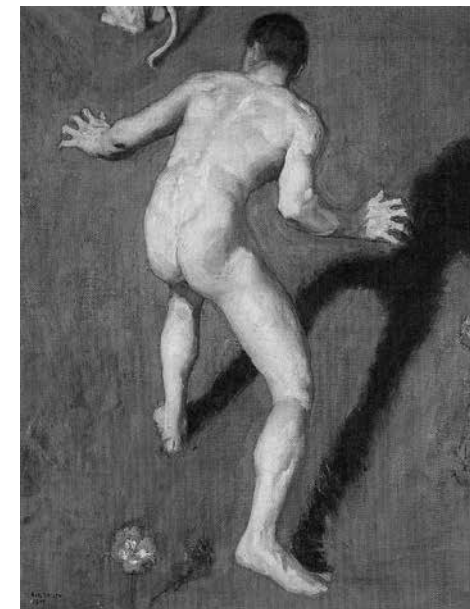


18. Обложка по эскизу Аксели Галлен-Каллела книги Адольфа Пауля *Падший пророк*. 1894  
Музей Галлен-Каллела, Эспоо

шедевр художника — написанная со спины мужская фигура в *Conceptio Artis*, 1895, Музей Галлен-Каллела) с мотивами-настроениями символистской мета-реальности. Медовый свет райского сада, «чарующий» взгляд сквозь строй интенсивно зеленых деревьев (на работе 1895 года, в той части, где изображен лес), приподнятая вверх золотисто-зеленая плоскость ровной лужайки, царственно возлежащий на ней и манящий воображение художника известково-белый сфинкс (вернее, сфинга) в полосатом клафте с уреем на лбу (гуашь *Conceptio Artis*, 1894, Атенеум) — все в этой композиции призвано передать тот диалог Галлен-Каллела с видением-мечтой, который в творческом плане велся в процессе одновременной борьбы и с натурой, и с воображением за их новое гармоничное воплощение в идеальной реальности произведения. Причем, как справедливо отмечает Янне Галлен-Каллела-Сирен, в более емком смысловом контексте эта идеальная художественная



19. Аксели Галлен-Каллела  
*Conceptio Artis*. 1894  
Бумага, гуашь. 65 × 47  
Финская национальная галерея,  
Художественный музей Атенеум,  
Хельсинки



20. Аксели Галлен-Каллела  
*Conceptio Artis*. 1895  
Холст, масло. 74 × 55,5  
Музей Галлен-Каллела, Эспоо  
Сохранившийся фрагмент



21. Аксели Галлен-Каллела  
*Conceptio Artis* (часть  
с изображением леса). 1895  
Холст, масло. 39 × 152  
Музей Галлен-Каллела, Эспоо

реальность синтезирует в себе два мира — природный и мифический (подробнее см.: [29, p. 86]).

Анализ того, насколько успешен был этот синтез и почему художник уничтожил свою картину по прошествии многих лет ее существования (предположительно в 1919 году [29, p. 84]) — вопрос для самостоятельного исследования (первый научный биограф Галлен-Каллела Онни Окконен, например, отрицательно оценивал работу, характеризуя ее как «вымученный гибрид» [50, pp. 298–300]). Однако в связи с избранным нами ракурсом важно другое: все перечисленные факты, включая и уничтожение, говорят не только о неудовлетворенности художника своим творением в силу его литературности или слабости пластического решения. Они, скорее, свидетельствуют об обратном — об исключительно важном значении этого произведения для Галлена, которое продолжало держать его в плену внутреннего очарования и спустя десятилетия. Глубоко интимное содержание *Conceptio Artis*, как представляется, берет исток в той сокровенной для художника области, которая не предназначена для широкой публики, так как связана с визуальным раскрепощением душевной жизни. Стремление воплотить внутренне видимое как субстанционально реальное, как то, что одновременно и существует, и не существует (уже или еще) — это душевная утопия, в которую художники, обогащенные символистским взглядом на природу искусства, верили без принуждения, даже если она и обрекала их на напряженные творческие поиски.

Синтез реального и воображаемого<sup>47</sup>, который Галлен-Каллела поставил перед собой главной целью, давался не сразу, требуя той борьбы за освобождение пластического языка от натуралистической памяти, которая привела к кульминационному перелому в области синтеза декоративного, смыслового и эмоционально-психологического начал в картине «Мать Лемминкяйнена». (Ил. 22.)

Очаровавший кружок единомышленников (в частности, Сибелиуса, Галлена, Лейно) поэтический эпизод из «Калевалы» о подвигах, смерти и воскрешении Лемминкяйнена (руны 13–15), в основу которого Элиас Лённрот положил лирическую поэму «Как я отплачу за любовь моей матери?» (подробнее об этом см.: [51, p. 52]), имеет многослой-

47 О роли воображения в процессе формирования идеальной реальности художественного произведения у Галлен-Каллела сохранились яркие воспоминания режиссера К. А. Марджанова. Подробнее см.: [13, с. 57–58].

ный символический подтекст в христианской, национальной и общеевропейской интерпретационной традиции. Как показала Салме Сараяс-Корте, несмотря на дискуссионность отдельных моментов ее исследования, сквозь призму перечисленных выше наслоений попытка Лемминкяйнена застрелить Лебеда реки Царства мертвых, на которую герой решается в числе двух других подвигов за руку невесты, выглядит как поэтическая метафора душевного стремления художника обрести недостижимое, ведь в народной финской поэзии лебедь служит символом сакрального. Подобная дерзость могла бы обернуться подлинной трагедией (симптоматично, что первоначальное название картины было «Лемминкяйнен в Туонеле»), если бы не страстная материнская мольба, спасающая сына от смерти воскрешением к жизни. Подобная семантика преодоления очевидно неизбежного позволяет исследователям увидеть в мифологизированном поэзией сюжете ассоциативную связь с христианской идеей воскресения души.

Картина тревожила художника не один год, пережив ряд метаморфоз в процессе своего создания с 1894 по 1897 год. Так, например, для достижения эмоционально неотразимого воздействия Галлен-Каллела менял цвет лебединому оперению, искал детали, которые могли бы приглушить натуралистичность впечатления от мертвой фигуры Лемминкяйнена:

*Приводящий в замешательство Лемминкяйнен в Туонеле лишает меня сил и омрачает мой дух. <...> Я не могу определиться с цветом лебеда, но могу вас уверить, что он больше не розовый<sup>48</sup>. Я прикрыл его [Лемминкяйнена. — О. Д.] лицо краем белого савана, на котором он лежит, что устраняет «мертвый взгляд», который меня так тревожил. Я также убрал рептилий, так что настроение стало более спокойным и сосредоточенным<sup>49</sup>.*

Подобный живой поиск деталей во многом, как представляется, происходил вследствие субъективного восприятия Галлен-Каллела не только сюжета, но и вообще характера своего персонажа, его «великой далекой тоски», которая всегда служит залогом поэтической миссии

48 Салме Сараяс-Корте пишет о первоначально задуманном цвете лебеда как красном. См.: [51, p. 58].

49 Письмо А. Галлена Л. Спарре. 15 февраля 1897. Цит. по: [33, p. 141].



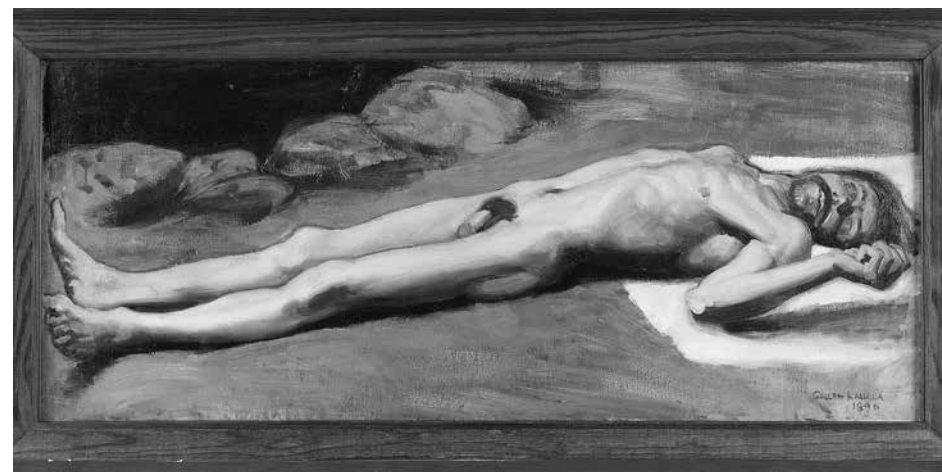
22. Аксели Галлен-Каллела  
Мать Лемминкяйнена. 1897  
Холст, темпера. 85,5 × 108,5  
Финская национальная галерея,  
Художественный музей Атенеум,  
Хельсинки

(вспомним упоминание Галлена о Верлене). Судя по высказываниям художника, Лемминкяйнен — «Странствующая Душа» («Вдаль глядящий», «Дальняя Душа»; подробнее см.: [34, Kauko-kaipu]), подлинный поэт, — был ему особенно близок, выступая в качестве своеобразного alter ego в самых ответственных композициях. Именно в образе убитого Лемминкяйнена художник изобразил себя в этюде «Мертвый Лемминкяйнен» (1896, Музей Галлен-Каллела)<sup>50</sup>, который, как показали современные исследования, первоначально был частью композиции «Ad Astra»<sup>51</sup>. (Ил. 23.)

Для правильного понимания значения и степени внутреннего сопереживания создававшемуся художественному образу, в котором

50 Рентгенограмму этюда «Мертвый Лемминкяйнен» (1896, Музей Галлен-Каллела, Эспоо) см. на сайте Музея Галлен-Каллела: <https://www.gallen-kallela.fi/kuollutlemminkainen/adastra/>.

51 Kuollut Lemminkäinen ja Ad Astra. URL: <https://www.gallen-kallela.fi/kuollutlemminkainen/adastra/> (дата обращения: 14.04.2023).



23. Аксели Галлен-Каллела  
Мертвый Лемминкяйнен. 1896  
Холст, масло. 35 × 85  
Музей Галлен-Каллела, Эспоо

одновременно заложена и боль прощания, и надежда на воскресение — следует отметить не только факт автопортретных черт в подготовительных эскизах к картине, но и то, что для образа матери Лемминкяйнена позировала мать художника: «В моей студии в Руовеси, чтобы получить нужный свет для модели, я построил специальную комнату, в которой он шел только с потолка. Я выкрасил стены полностью в черный цвет, чтобы усилить нужный световой эффект, и пригласил в качестве модели мою мать, так как она всегда была той, кого я имел в виду. Зачастую жесткость — *modus operandi* художника. Я намеренно старался, рисуя маму, придать ей страдальческий вид, уводя разговор на такие мрачные темы, что она, какой бы твердой ни была, наконец разрыдалась. Мне хватило одного раза. Теперь она умерла; да простит она меня за это» [34, Lemminkäisen äiti].

Рискнем предположить, что именно эта цепь глубоко личных самоотжествлений, с естественной силой внесшая в ауру картины отголосок подлинного душевного напряжения, рождаемого чувством ухода, независимо от того, постигает ли он языческого или христианского

героя, и позволило картине Галлен-Каллела перерасти в символический образ за пределами истории Лемминкяйнена.

По емкой лаконичности и иерархичности своего визуального строя «Мать Лемминкяйнена» – «финская Пьета» [54, S. 40] – подлинный шедевр символистского искусства в его национальном финском проявлении. Повествовательность, сведенная к строгим символам (солнечным струнам, указавшим матери тело сына, «божьей пчелке», давшей медовых капель для врачевания ран, белому савану на лице Лемминкяйнена), максимальный по силе концентрации трагизм, усиливаемый контрастной по отношению к лучам надежды бездной реки Туони, уносящей души в страну мертвых, лирическим символом которой, в данном случае, служит серый лебедь – все в картине преисполнено той художественно-цельной гармонией, которая уводит восприятие за пределы конкретно выраженного сюжета в область интуитивно постигаемых смыслов. Художественный образ Галлен-Каллела переживал с глубиной символистского погружения в тему, что вряд ли могло носить случайный (эпизодический) характер.

О роли символизма в качестве внутренне значимого для Галлен-Каллела опыта позволяет говорить и самая сакральная работа художника – *Ad Astra* (1894–1896, Художественный институт, Чикаго), всегда находившаяся в мастерской Галлена (где бы он ни жил) и даже участвовавшая в ритуале крещения его детей в Калеле в 1901 году [59, S. 63]. (Ил. 24.)

Створки *Ad Astra*, поддававшиеся воздействию времени (что с горечью отмечал художник уже в 1902 году), хранили уникальную визуальную исповедь, иконографически отразившую взгляд мастера не только на судьбу души за пределами материального мира, но, судя по развитию замысла, непосредственно на судьбу своей души в момент перехода в Вечность. Изображение души в женской ипостаси было характерно для художников-символистов, в творчестве которых неоплатонический идеал Вечной женственности зачастую отождествлялся с высшим проявлением душевного начала, живущего в природе и в человеке. В частности, подобную роль играют образы призрачных женских видений-душ на полотнах русского художника-символиста Виктора Борисова-Мусатова. Важно отметить, что стигматы, которые художник изначально собирался изобразить на ладонях, но отказался от этой идеи в своем личном первом (долгое время единственном) варианте картины (возможно, во избежание излишней схоластичности, а также и дерзновенности) и которые затем появились в повторе



24. Аксели Галлен-Каллела  
*Ad Astra*. 1894–1896  
Холст, масло, дерево. 76 × 85; 116,5 × 130  
Художественный институт, Чикаго

*Ad Astra*, написанном по частному заказу в 1907 году (Фонд Сигне и Ане Гилленберг)<sup>52</sup>, вероятнее всего, подчеркивали богоизбранность души, ее причастность тернистому пути Христа, то есть символизировали христианскую сущность той бессмертной части земной личности человека, которая устремлена к Богу. Этимология подобной трактовки, в которой иконография души оказывается напрямую связанной с образным подобием Христу, прослеживается и в небольшой черно-белой акварели Галлена «Христос в звездном небе» (1893, частное собрание).

Для понимания индивидуального значения сокровенно-камерной интонации, вложенной Галленом в ночное космическое пространство,

52 Подробнее об этом см.: [45, pp. 80–89].



25. Пит Мондриан. *Эволюция*. 1911  
Триптих. Холст, масло. 183 × 257,5  
Муниципальный музей, Гаага

в золотистый свет лучащихся волос, в прозрачные, но при этом весомо-плотные с бордовым отсветом (как в «Симпозиуме») облака, «преодолеваемые» бессмертной душой, когда она воспаряет «к звездам», оставляя на земле мертвое тело (эта часть холста была впоследствии отрезана, как упоминалось выше), небезынтересно сравнить *Ad Astra* финского мастера с «Эволюцией» Пита Мондриана (1911, Муниципальный музей, Гаага; ил. 25). В контексте своих семантических импульсов картина Галлена синтетична, так как в ней при желании можно увидеть и библейские мотивы, и отголоски оккультных толкований, и следы интереса Галлена к космической иконографии жизни души за гранью смерти, которая разворачивается на страницах научно-философских сочинений французского астронома Камиля Фламариона. «Вы живете среди невидимого мира» [23, с. 334]<sup>53</sup>, — вполне в символистском духе писал ученый. В своих сочинениях Фламарион прежде всего раскрывал космическое пространство как путь, по которому самосознающая

53 Первый вариант издания на русском языке (1893) романа-утопии К. Фламариона «Люмен» назывался «По волнам бесконечности» (*Dans l'espace immense*). Астрономическая фантазия».

душа постигает бесконечность: «...освободившись от сдерживавших ее [душу] уз магнитного притяжения, она возносится неведомою силой к той точке вселенной, куда влекут ее собственные стремления, чувства и надежды» [23, с. 8]. Из всех источников именно его образная концепция возрождающейся к небесной жизни души, выраженная в астрономической фантазии «Люмен» (1872), которая была представлена и в личной библиотеке Галлена [39, р. 92], могла дать наиболее действенный иконографический импульс визуальным ассоциациям художника. Стоит, однако, отметить, что иконография работы Галлена имеет собственные лирико-романтические истоки. Не случайно подобный мотив устремленности к звездам в возвышенную сферу божественной бесконечности, но уже не столько через смерть, сколько через любовь, через обоюдную мечту в союзе двух душ, когда и кипарисы на вершине земного склона зацветают как в райском саду, будет использован Галлен-Каллела в иллюстрации к вышеназванному поэтическому сочинению (с нотками абсурдистского импровизаторства) Пауля Шеербарта «Песнь короля» («Пан». 1895. №1. С. 2–3).

Работа Мондриана своими смыслами более конкретно связана с теософскими положениями «Тайной доктрины» Елены Блаватской (1888), с которой Галлен был также знаком ([51, р. 58]; et al.). Абстрактно-звучащие формы тела «Эволюции» Мондриана — звезды, треугольники, организующие пространство, иерархично выстроенное по смысловому взаимодействию голубого, желтого и красного цветов, — хотя и символизируют жизнь духовной энергии, однако передают ее ауру во внеличностном универсальном масштабе. При определенной символистской общности постижения вечных закономерностей бытия образы Мондриана и Галлен-Каллела, их визуальные языки оказываются по-разному дистанцированными от их индивидуального биографического центра.

Показательно, что субъективно личностная интерпретация судьбы души за гранью земной жизни, пластически сформулированная Галлен-Каллела в *Ad Astra*, с поэтическим бесстрашием синтезировала в себе отголоски научно-философской романтики и теософии с откровением Нового Завета, который художник постигал даже на уровне эстетических оттенков в передаче смысла. «У меня есть Новый Завет на французском языке, и в нем я нахожу самые прекрасные вещи. Фразы в нем не те, что мы выучили на финском или шведском; они дают совершенно иные мыслительные схемы...» — сообщал Галлен-Каллела в письме Адольфу



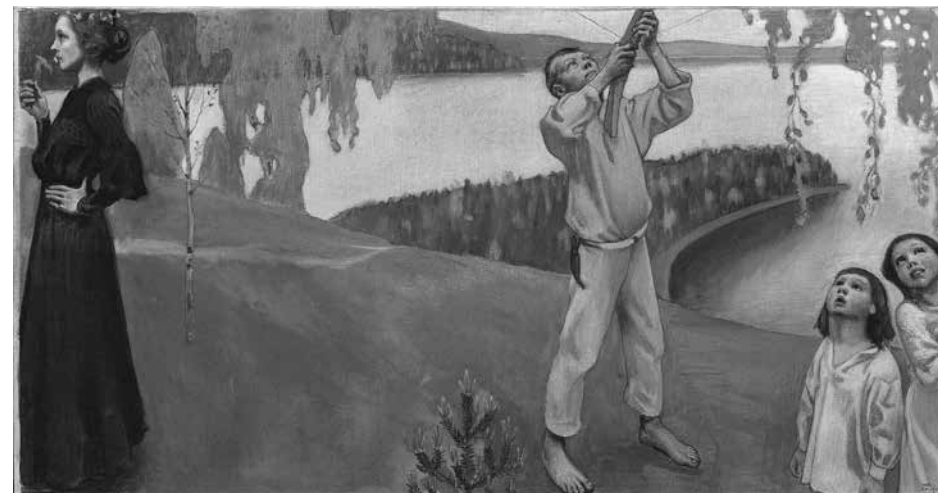
Паулю спустя несколько месяцев после завершения работы над картиной<sup>54</sup>. Как считает финский историк искусства Нина Коккинен, предложившая использовать особый термин «оккультуры» (англ. *occulture*; подробнее см.: [44, р. 46]) в качестве характеристики типичного для художников эпохи модерна интереса к оккультным исканиям в широком понимании этого слова (то есть в синтезе разных религиозно-философских размышлений и учений этого времени), Галлен-Каллела не был равнодушен к распространенной среди розенкрейцеров, эзотериков и теософов идее о духовном избранничестве художника: «Для него интерес к понятию инициированных мастеров сохранялся в течение многих лет — возможно, на протяжении всей его жизни. В конце 1890-х годов он все еще с энтузиазмом рассказывал об адептах Индии и мечтал оказаться в легендарных Гималаях, родине мастеров теософии» [44, р. 48].

Безусловно, отрицать опосредованное влияние извне приходящих знаний на сложение индивидуальных особенностей художественного мышления невозможно. Религиозно-христианские взгляды Галлена, его отношение к лютеранской церкви, его масонство<sup>55</sup>, как и знакомство с теориями Елены Блаватской, Альфреда Синнета, Эдуарда Шюре и Камиля Фламариона, его общение со Станиславом Пшибышевским, Августом Стриндбергом, Эдвардом Мунком, его увлечение творческой одиссеей в потусторонность Арнольда Бёклина, иррациональной патетикой Освальда Шпенглера<sup>56</sup> и индивидуализмом «поэта-философа» [34, *Filosoofista pikkupilaa*] Фридриха Ницше, романтическими образами Анатоля Франса, космическими мечтами Пауля Шеербарта, синтетичными иллюзиями Адольфа Пауля, погружение в поэзию карельского фольклора, в эпический мир «Калевалы» и «Сумерек Богов» Рихарда Вагнера — все это сыграло важную роль в сложении символистских особенностей мышления художника. Однако, на наш взгляд, для характеристики индивидуального места Галлен-Каллела в контексте эпохи модерна важно осознавать то, что он, как и большинство других самобытных мастеров, ныне определяющих свое время, имел интуитивное понимание органичного единства душевной и физической жизни. «Кос-

54 Письмо А. Галлена А. Паулю [1894]. Цит. по: [39, р. 208].

55 Как пишет Н. Коккинен, Галлен-Каллела был посвящен в первую степень масонства в 1923 году [45, р. 87].

56 Пессимистичному настрою «Заката Европы» Шпенглера Галлен все же внутренне сопротивлялся, о чем с умной (в духе Свифта) иронией пишет в своем рассказе «Философские пустячки». Подробнее см.: [34, *Filosoofista pikkupilaa*].



26. Аксели Галлен-Каллела. *Весна*  
1903. Эскиз фрески Мавзолея Юселиуса  
Холст, темпера. 77 × 145  
Финская национальная галерея,  
Художественный музей Атенеум,  
Хельсинки / Фонд Сигрид Юселиус, Пори

мическая» иконография Галлена, по сути, была лишь «точкой» поэтического совпадения в осмыслении феномена жизни души после смерти с поисками и ответами современных ему ученых, философов, теософов, литераторов и музыкантов. Подобной точкой совпадения, но уже в области постижения национального народного духа, были для Галлена сочинения Алексиса Киви, открытые им лишь в 26 лет. Творческая личность художника изначально обладала той характерной для рубежа XIX–XX столетий интуицией в постижении двумерной сущности видимого мира, которая на практике постепенно получала дополнительные подтверждения. Главным же источником развития этого синтетичного процесса распознавания предчувствий для финского мастера была природа, образотворческая роль которой требует отдельного исследования, так как она нашла выражение не только в чистом пейзажном творчестве Галлен-Каллела (включающем северные и африканские мотивы), но и в его монументальных замыслах, в частности, в иконографической программе Мавзолея Юселиуса в Пори (1898–1903). (Ил. 26.)

\*\*\*

Творческое наследие Галлен-Каллела — кульминационная визуализированная форма духовного выражения Финляндии, не только какой она сложилась исторически, но и какой она себя ощущала в конце XIX — первой трети XX века в потенциале внутренней культурной жизни. Размышляя о динамике развития поэтики художника на основе открывающихся в настоящее время документов, можно заключить, что жизненная сила его произведений в большинстве случаев рождалась в результате артистической схватки-слияния индивидуальности мастера с высшими устремлениями эпохи, воспринятыми в контексте национальных задач и традиций. На протяжении всего творческого пути бурный натиск воли художника стремился придать образно внятное русло неукротимой стихии воображения, из которой выступали то изоцированные в своем реализме персонажи («Без маски (Обнаженная)», 1888, Атенеум); то лирически-безудержные герои — музыканты («Сага (Ян Сибелиус и пейзаж-фантазия)», 1894, Фонд Айнола) и богатыри («вековечный песнопевец» Вяйнямёйнен в «Защите Сампо» в эскизе фрески купола Финляндского павильона на Всемирной выставке 1900 года в Париже, 1899, Атенеум); то по-символистски роковые лики и фигуры, сливающиеся с «узором» безмерных пучин (вспомним вулканически красные «помпейские» островки пламени его «Автопортрета во фреске», 1894, частное собрание, или голубой «Пожар в Саванне», 1910, частное собрание).

Несмотря на независимый темперамент, равнодействующие начала искусства Галлен-Каллела — эпическая экспрессивность и созидательная вдумчивость, — органично впитали в себя эмоциональную ауру и художественную метафизику эпохи модерна. Образы финского символизма, конечно, могли быть и другими: более антично утонченными, как у Магнуса Энкеля; более элегично меланхоличными, как у Вяйне Бломстедта; более интеллектуально терпкими и камерно субъективными, как у Хуго Симберга, ученика Галлена, восхищавшего мастера своей умной художественной интуицией. Однако преисполненные живого драматизма особенности взаимоотношений самого Аксели Галлен-Каллела со «сфинксом» символизма внесли в финский модерн свою, симфонии подобную ноту, свой индивидуальный патетический масштаб.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Безрукова М. И. Искусство Финляндии. Основные этапы становления национальной художественной школы. М.: Изобразительное искусство, 1986.
2. Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». Л.: Комитет популяризации художественных изданий при Государственной академии истории материальной культуры, 1928.
3. Васина Е. В. Виктор Васнецов и Аксели Галлен-Каллела. Версии национального романтизма // Художественная культура. 2019. № 4. С. 276–295.
4. Выставка произведений финских художников Аксели Галлена-Калелы и Пекка Халонена. Каталог выставки. Л.: Государственный Эрмитаж, 1969.
5. Горький М. Собрание сочинений в тридцати томах. Т. 23. Статьи: 1895–1906. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953.
6. Давыдова О. С. «Кентаврические» грезы, или «Голубые розы» московского декаданса // Experiment. A Journal of Russian Culture = Эксперимент. Журнал русской культуры. 2020. Vol. 26. Iss. 1. Pp. 139–188.
7. Давыдова О. С. Расширение «горизонтов»: Мария Якунчикова и символизм // Третьяковская галерея. 2020. № 3 (68). Приложение. URL: <https://www.tg-m.ru/magazine/archive/2020/3/maria-yakunchikova-simvolism> (дата обращения: 14.04.2023).
8. Жуковский В. А. К месяцу // Für Wenige. Для немногих. М.: В типографии Августа Семена, 1818. № II. С. 33.
9. Кириллов В. В. Северный модерн: образ, символ, знак. М.: Издательские решения, 2015.
10. Левинсон А. Аксель Галлен. Суждение о характере творчества и произведениях художника. СПб.: Профили, 1908.
11. Лейно Э. Гимн огню // Поэзия Финляндии. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 221.
12. Лисовский В. Г. Северный модерн: Национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX и XX веков. СПб.: Коло, 2016.
13. Марджанишвили (Марджанов) К. А. Воспоминания. Статьи и доклады. Статьи о Марджанишвили. Тбилиси: Заря Востока, 1958.
14. Мир искусства. 1899. № 10.

15. Мир искусства. 1900. № 1–2.
16. Мир искусства. К столетию выставки русских и финляндских художников 1898 года/Науч. ред. Е. Петрова; авт. ст.: В. Круглов, В. Лянин, Е. Петринова, А. Рейтала, С. Синисало. СПб.: Palace Edition, 1998.
17. Мусьянкова Н. А. Образ Финляндии на выставках «Мир искусства» // *Academia*. 2022. № 1. С. 34–47.
18. Некрасова К. Финляндия // Актуальные проблемы искусства символизма. В 2-х частях. Ч. II. Библиографический указатель: «Символизм в визуальном искусстве: середина XIX — первая треть XX века»/ Отв. ред. и сост. О. С. Давыдова. М.: Река времен, 2022. С. 488–491.
19. Пастон Э. В. Национальная традиция как источник стиля модерн: Россия — Западная Европа // *Искусствознание*. 2021. № 4. С. 180–217.
20. Репин И. Е. Избранные письма в двух томах. Т. 2. Письма 1893–1930. М.: Искусство, 1969.
21. Сойни Е. Г. Финляндия в творчестве Максима Горького // Бублиховские чтения: карельская научная школа исследования прибалтийско-финских языков и культур. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2016. С. 133–137.
22. Стиль жизни — стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX — начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия/ Отв. ред. Э. В. Пастон. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2000.
23. Фламарион К. По волнам бесконечности (Dans l'espace immense). Астрономическая фантазия/Пер. с фр. В. Ранцева. СПб.: Ф. Павленков, 1893.
24. Aho J. Hvad är Sampo? Med anledning af Axel Galléns tafla "Sampo smides" // *Ord och Bild*. Tredje årgången. 1894. S. 63–66.
25. Bergh R. Konst. En interview med mig själv // *Ord och Bild*. Tredje årgången. 1894. Sjätte häftet. S. 280–281.
26. Bonsdorff A.-M. von. Correspondences — Jean Sibelius in a Forest of Image and Myth // *Sibelius and the World of Art*. Helsinki: Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, 2014. Pp. 81–127.
27. Coleman W. L. Sibelius, Gallen-Kallela, and the Symposium: Painting Music in Fin-de-Siècle Finland // *Nineteenth-Century Art Worldwide*. 2014. Vol. 13. Iss. 2. URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn14/coleman-on-sibelius-gallen-kallela-and-the-symposium> (дата обращения: 14.04.2023).

28. Courbet G. Lettre de M. Courbet (Paris, 25 décembre 1861) // *Le Courrier du dimanche*. 1861. № 52. 29 décembre. P. 4.
29. "Fill Your Soul!". Paths of Research into the Art of Akseli Gallen-Kallela/Ed. by T. Wahlroos. Espoo: The Gallen-Kallela Museum, 2011.
30. [Gallen-Kallela A.] Akseli Gallen-Kallela — Eurooppalainen mestari // *Helsingin taidemuseo. Toimintakertomus\_2011\_web*. pdf. P. 22. URL: [https://www.hamhelsinki.fi/wp-content/uploads/2015/08/Toimintakertomus\\_2011\\_web.pdf](https://www.hamhelsinki.fi/wp-content/uploads/2015/08/Toimintakertomus_2011_web.pdf) (дата обращения: 14.04.2023).
31. [Gallen-Kallela A.] Akseli Gallen-Kallela. The Spirit of Finland/Ed. by D. Jackson, P. Wageman, J. Gallen-Kallela-Sirén. Groningen; Rotterdam; New York: Groninger Museum, 2006.
32. [Gallen-Kallela A.] Akseli Gallen-Kallela. Une passion finlandaise. Catalogue d'exposition/F. Chevallier, J. Gallen-Kallela-Sirén, L. Gutman-Hanhivaara, M. M. Moeller, Ph. Thiébaud. Paris: Musée d'Orsay, 2012.
33. [Gallen-Kallela A.] Sanan ja tunteen voimalla. Akseli Gallen-Kallelan kirjeitä = A Self-portrait in Words — the Letters of Akseli Gallen-Kallela/Compiled by J. Ilvas, translated by S. Kudel. Helsinki; Rauma: Valtion taidemuseo, 1996.
34. Gallen-Kallela A. Kallela-kirja I. Iltapuhde-jutelmia. Porvoo: WSOY, 1924. URL: <http://www.lonnrot.net/etext.html#Gallen> (дата обращения: 14.04.2023).
35. Gallen-Kallela A. Kallela-kirja II. Afrikka-Kirja. Porvoo: WSOY, 1931. URL: <http://www.lonnrot.net/etext.html#Gallen> (дата обращения: 14.04.2023).
36. Gallen-Kallela-Sirén J. Ad Astra // Akseli Gallen-Kallela. The Spirit of Finland/Ed. by D. Jackson, P. Wageman, J. Gallen-Kallela-Sirén. Groningen; Rotterdam; New York: Groninger Museum, 2006. Pp. 208–209.
37. Gallen-Kallela-Sirén J. Axell Gallen and the Art of Language: To paint the Unpaintable // *Symbolism in Danish and European painting, 1870–1910*. Catalog of the exhibition/Ed. by P. Nørgaard Larsen. [Copenhagen]: Statens Museum for Kunst, 2000. Pp. 216–225.
38. Gallen-Kallela-Sirén J. Minä palaan jalanjäljilleni Akseli Gallen-Kallelan elämä ja taide. Helsinki: Otava, 2001.
39. Gutman-Hanhivaara L. Gallen-Kallela. Ad Astra // *Traces du sacré* [catalogue publié à l'occasion de l'exposition présentée à Paris, Centre Pompidou, galerie 1, du 7 mai au 11 août 2008; présentée à Munich, Haus der Kunst, du 19 septembre 2008 au 11 janvier 2009]. Paris: Centre Pompidou, 2008. Pp. 92–93.

40. *Gutman-Hanhivaara L.* La maison d'artiste comme cadre de l'œuvre // La Maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe–XXe siècles). Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007. Pp. 247–254.

41. *Gutman-Hanhivaara L.* Musiikki ja hiljaisuus. Suomalaista symbolismia = Music and Silence. Finnish Symbolism. Helsinki: Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, 2007.

42. *Jørgensen J.* Symbolisme // Taarnet. Oktober 1893 – Marts 1894. S. 51–56.

43. *Koch S.* Ludving Fing // Taarnet. Oktober 1893 – Marts 1894. S. 22–30.

44. *Kokkinen N.* The Artist as Initiated Master Themes of Fin-de-Siècle Occulture in the Art of Akseli Gallen-Kallela // “Fill Your Soul!”. Paths of Research into the Art of Akseli Gallen-Kallela/Ed. by T. Wahlroos. Espoo: The Gallen-Kallela Museum, 2011. Pp. 46–59.

45. *Kokkinen N., Nylund L.* Akseli Gallen-Kallela // Signe and Ane Gyllenberg Foundation's Art Collection/Ed. by L. Nylund. Helsinki: Signe & Ane Gyllenbergs Stiftelse, 2017. Pp. 80–89.

46. *Lahelma M.* Akseli Gallen-Kallela. Artists of the Ateneum. Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 2018.

47. *Levas S.* Jean Sibelius: Muistelma suuresta ihmisestä. Helsinki: WSOY, 1986.

48. *Lucie-Smith E.* Symbolist Art. London: Thames & Hudson, 1977.

49. Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880–1910. Catalog of the exhibition/Ed. by K. Varnedoe. New York: Brooklyn Museum, 1982.

50. *Okkonen O. A.* Gallen-Kallela – Elämä ja taide. Porvoo: WSOY, 1949.

51. *Sarajas-Korte S.* Axel Gallén's Swan Symbolism // Akseli Gallen-Kallela. Ateneum, 16.2.–26.5.1996, Turku Art Museum, 26.6.–1.9.1996/ Catalogue / Ed. J. Ilvas; ed. of the English edition L. Ahtola-Moorhouse. Helsinki: Finnish National Gallery Ateneum, 1996. Pp. 48–59.

52. *Sarajas-Korte S.* Vid symbolismens källor: Den tidliga symbolismen i Finland 1890–1895. Jakobstad: Jakobstads tryckeri och tidnings AB, 1981.

53. *Scheerbart P.* Das Königslied [Gallen-Kallela A. Bildschirmschoner und Schlussvignette für das Prosagedicht] // Pan. 1895. №1. April–Mai. Pp. 2–3.

54. *Strengell G.* Finska mästare. Helsingfors: Helios, 1906.

55. Surface and Depth. Early modernism in Finland, 1890–1920/Ed. by R. Ojanper. Helsinki: Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, 2001.

56. The Sigrid Jusélius mausoleum/Ed. by K. Heinämies. Helsinki: Sigrid Jusélius Foundation, 2001.

57. *Turtiainen M.* “We could amuse ourselves by teaching the Symbolists Symbolism”. The Phases of a Sphinx in the Correspondence of Axel Gallén and the Author Adolf Paul // “Fill Your Soul!”. Paths of Research into the Art of Akseli Gallen-Kallela/Ed. by T. Wahlroos. Espoo: The Gallen-Kallela Museum, 2011. Pp. 71–92.

58. Van Gogh to Kandinsky: Symbolist landscape in Europe, 1880–1910/ Thomson R., Rapetti R., Fowle F., Bonsdorff A.-M. von, Bakker N. London: Thames & Hudson, 2012.

59. *Öhquist J.* Hos Axel Gallén // Ord och Bild. Elfte årgången. 1902. S. 625–638.