

*Д. О. Мартынова*

## ИЗОБРЕТАЯ НАЦИОНАЛЬНОЕ: ИСКУССТВО ЭСТОНИИ 1880–2000-Х ГОДОВ

### ВВЕДЕНИЕ

История Эстонии пережила балтийско-скандинавский, балтийско-немецкий, балтийско-русский, эстонский, советский периоды, и, соответственно, была помещена в художественно-культурные дискурсы разных стран и народов<sup>1</sup>. Отложили свой отпечаток на культуре и торгово-экономические связи, в которые с древних времен и в Средневековье были активно вовлечены территории современных Латвии и Эстонии в рамках государства Ливония. Можно сказать, что так называемая «культурная география»<sup>2</sup> стала для этой территории своеобразной точкой бифуркации, в разные периоды определяющей новый виток как в истории, так и в развитии искусства и обусловившей многовалентность и неоднозначность художественной среды. Видимо, эти же причины не позволили в полной мере сформироваться в Эстонии национальному искусству.

Последние двадцать лет музейные и кураторские стратегии в странах Балтии направлены на активные поиски собственной идентичности, национального и этнического своеобразия. Организация выездных выставок, представляющих балтийское искусство второй половины XIX–XXI в., сохраненное в национальных музеях, и совместные выставки различных институций позволили провести ревизию процессов проникновения эстетики европейского искусства (в том числе французского символизма) в прибалтийские страны.

<sup>1</sup> Подробнее об этом см., например: *Kodres K., Mickunaite G., Pelše S. Cultures of interruption. art history in the Baltic States: Estonia, Latvia, and Lithuania // Art history and visual studies in Europe: Transnational discourses and national frameworks / Eds. M. Rampley, Th. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, Ch. Schoell-Glass, C. J. M. Zijlmans. Boston: Brill, 2012. 2012. P. 274; Kodres K. Our Own Estonian Art History: Changing Geographies of Art-Historical Narrative // Kunstiteaduslikke Uurimusi. 2010. № 19 (3–4). P. 11; Филлюшкин А. И. «Милитаризированное средневековье» как фактор национального строительства (пример Эстонии) // Новое прошлое. 2016. № 3. С. 52.*

<sup>2</sup> Термин впервые введен исследовательницей из Эстонской академии художеств Кристой Кодрес. См.: *Kodres K. Our own Estonian Art history: Changing geographies of art-historical narrative // Kunstiteaduslikke Uurimusi. 2010. № 19 (3–4). P. 11.*

Выставленные на экспозициях работы художников впервые были продемонстрированы за пределами их стран.

Предметом активного научного интереса и выставочных программ становится искусство символизма. Анализируя прибалтийский символизм, можно проследить влияние европейского направления на генезис национальных образов в Прибалтике, сформировавшихся и под влиянием местных легенд и популярной культуры. Синтез приемов и образов из французского символизма и местного фольклора способствует выработке своеобразного творческого языка у прибалтийских художников и появлению оригинальных произведений.

В 2018 году в Латвийском национальном музее, Эстонском художественном музее, Литовском художественном музее, Национальном художественном музее имени М. К. Чюрлёниса и парижском музее Орсе была открыта выставка под названием «Дикие души. Символизм в искусстве стран Балтии», куратором которой выступил крупнейший исследователь Родольф Рапетти<sup>3</sup>. Экспозиция стала новаторским и решающим шагом, устраняющим сложившиеся aberrации, такие как франкоориентированность искусства символизма. Ее концепция состояла в том, что символистское движение существовало во всех трех странах Балтии. Оно опиралось на местную историю, фольклор и традиции, отличалось своеобразием и демонстрировало «балтийскую» идентичность, что было главным смыслом национального освободительного движения XIX века.

Проблему самоидентификации и трудности в разговоре о национальном выявляют и другие проекты последних лет. Приведем в пример выставку «Самовоссоздание. Эмансипированная женщина в эстонском и финском искусстве» (2020). Ориентируясь на опыт финских кураторов, к празднованию столетнего юбилея Художественного музея Эстонии было решено сделать экспозицию, посвященную творчеству художниц, малоизвестных как широкой публике, так и специалистам<sup>4</sup>. Выставка проводила параллели между эстонским и финским искусством. Как замечает директор музея KUMU Кади Полли, балтийские государства являются пограничным регионом<sup>5</sup>. Демонстрация этой пограничности с помощью регионального разграничения феминности показывает разрыв между территориально близкими странами.

Выставка обнажила еще одну aberrацию в формировании культуры и искусства Эстонии. Художественное образование, навыки копирования и даже частные уроки можно было получить только за рубежом, что также обуславливало некоторую «несамостоятельность» эстонского искусства середины XIX – середины XX в. В отличие от выставки в музее Орсе, где кураторы включали прибалтийское искусство в общеевропейский контекст, кураторы KUMU стремились с помощью компаративного анализа творчества эстонских и финских художниц провести не только параллели между прибалтийским

<sup>3</sup> Petre A. The value of wilderness // Estonian Art. 2018. № 2. Режим доступа: <https://www.estonianart.ee/art/the-value-of-wilderness/> (последнее посещение – 20 декабря 2021 г.).

<sup>4</sup> В брошюре, которую раздавали перед входом, название экспозиции объяснялось следующим образом. Женщины-художники до второй половины XX века не становились объектами исследований, их творчество оставалось в тени и до сих пор многие из них остаются непризнанными. На выставке через призму творчества художниц показаны изменения в самосознании женщин XIX в, изменения их социального положения, что нашло отражение как в деятельности самих художниц, так и в манере изображения женщин в целом.

<sup>5</sup> Леденёв В. Кади Полли: «Женщин в нашей коллекции старых мастеров оказалось не больше 5%» // Colta. Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/she/24524-direktor-muzeya-kumu-kadi-polli-intervyu-estonskoe-iskusstvoznanie-yulo-sooster> (последнее посещение – 10 января 2022 г.).

и скандинавским искусством, но и обнажить проблемы в формировании национального. Кураторы сделали акцент на происхождении и образовании художниц: прибалтийско-немецкое, эстонское, финское или финско-шведское, тем самым подчеркивались элементы заимствования и степень влияния, например, немецкого искусства на эстонское. Специфика женского, обычно домашнего, обучения, заключалась в копировании мастеров, на этой основе развивались вкусы и навыки художниц. Опора на искусство другой страны не способствовала развитию оригинальных техник и приемов. Это кураторы стремятся продемонстрировать и на сравнении советского искусства Эстонии с искусством Финляндии. С другой стороны – такой компаративный анализ позволил проследить формирование оригинальных техник и приемов.

Пограничный опыт взаимодействия Эстонии с другими регионами как провоцировал эстонцев на поиск собственных приемов и образов, так и наоборот способствовал отказу от найденных способов национальной идентификации в искусстве. Анализу этой проблемы посвящена выставка «Поэтика рубежей. Эстонское искусство 1918–2018», прошедшая в Третьяковской галерее в 2018 г. Экспозиция была открыта благодаря сотрудничеству Художественного музея Эстонии, различных частных коллекций и Третьяковской галереи. Она обнажила «визуальный кризис» в эстонском искусстве: образы, созданные в этот период, активно отрицали ряд «национальных» особенностей, сам исторический и социальный контекст. Яркий пример – амбивалентное творчество Юло Соостера или европоориентированная видеоинсталляция современной художницы Марге Монко «Бриллианты против камней».

Цель всех выставок – выявление специфически эстонского, балтийского культурного самосознания, то есть национальных особенностей визуальных образов<sup>6</sup>. Национальная идентификация до сих пор является болезненной темой для Эстонии и «рубежи», попытка отстоять собственные границы стали центральным маркером в современной культуре. Постараемся провести анализ так называемого «национального» и его восприятия в эстонском искусстве второй половины XIX – XXI в.

### КОНСТРУИРОВАНИЕ «НАЦИОНАЛЬНОГО»

Один из способов подойти к изучению современного эстонского искусства, как отмечает известный специалист Катрин Кивимаа, – анализ через призму вопросов формирования идентичности<sup>7</sup>. 1990-е годы характеризуются многочисленными работами

---

<sup>6</sup> Ученые отмечают, что художественные практики, формирующие в результате комплекс художественных произведений в рамках так называемого национального искусства, часто складываются благодаря идеям и теоретическим моделям, перенятым из других культур. Набор таких практик может конструироваться в зависимости от определенного выбора или политических соображений, например, в связи с транснациональной идентичностью (например, европейской, советской, скандинавской). Катрин Кивимаа подчеркивает, что анализируя историю искусства Эстонии необходимо принимать во внимание этнический плюрализм местной художественной жизни, и предостерегает от ошибки видеть национализм одной из наиболее значительных черт, сохранившихся в искусстве в разные годы (*Kivimaa K. Serving national culture? Changing ideologies of art history writing in Post-Soviet Estonia // Mind and matter—selected Papers of the Nordik: Conference for art historians / Ed. by J. Vakkari. Helsinki, 2009. P. 243*).

<sup>7</sup> *Kivimaa K. Re-thinking art history: Feminist art writing in post-Soviet Estonia // The History of art history in Central, Eastern and South-Eastern Europe, Torun, 14-16 Sep 2010 / Eds. by J. Malinowski et al. Torun: Nicolaus Copernicus University, 2012. P. 255–256.*

и целым рядом выставок, которые стремились определить признаки эстонского в изобразительном искусстве. Этот поиск отразился в новом проекте постоянной экспозиции музея KUMU в Таллине под названием «Пейзажи идентичности: эстонское искусство 1700–1945 гг.», рассказывающем об искусстве страны как синтезе многонациональных историй, превратившем эстонское художественное наследие в сочетание эстонских, балтийско-немецких и русских традиций. Роль искусства в формировании идентичности различных сообществ демонстрируется посредством обращения к ряду тем: связь балтийских немцев и их визуальной культуры с эстонцами, формирование образов в молодом национальном эстонском государстве, образы эмансипированных женщин и женщин-художниц, творчество в авторитарную эпоху 1930-х годов и во время Второй мировой войны. По определению куратора, эти темы должны были показать процесс конструирования собственной идентичности<sup>8</sup> в условиях сосуществования разных народов.

В проект музея KUMU входит зал под названием «Визуализация народа». Куратор Барт Пушоу выбрал один из самых противоречивых периодов в истории эстонского искусства. Он исследует, как художники изображали расу и расовые различия в 1920–1930-е годы. Возникновение Эстонской Республики в 1918 г. изменило социальное положение населения, позволило ощутить свободу от других культур. На волне популярного движения «black lives matter» куратор рассматривает понимание эстонцами расовой идентичности. Как отмечено на сайте музея, «глобальный охват европейского империализма способствовал частым контактам между эстонцами и выходцами из Африки, Азии и Америки». В ходе этих встреч стало очевидно, что общие категории расы имеют большее значение, чем конкретные категории этнической принадлежности или национальности, и это сместило границы таких понятий, как «красота», «уродство», «норма» или «патология»<sup>9</sup>.

В рамках экспозиции кураторы стремились подчеркнуть ревизию различных этнических образов Эстонии в связи с изменениями социокультурных концепций и временем. Эволюция восприятия так называемого «национального» связывается с разными факторами: популярной культурой, последствиями межвоенного периода и т. д. Все эти факторы находят отражение в названии залов: «Желание», «Красота и уродство», «Артисты», «Вечный Восток». В каждой из тем проводятся параллели между пограничными аспектами искусства: связи визуальной культуры прибалтийских немцев, эстонских и иностранных художников, значение местных и европейских образов в эстонском национальном государстве, влияние немецкого и советского искусства на эстонских женщин-художниц. Отдельные залы анализируют, как на визуальное конструирование идентичности наряду с высоким искусством повлияло творчество художников-любителей, тенденции в направлениях дизайна и графического оформления, а также развитие профессионального художественного образования.

По сути, проект музея KUMU подводит итог работы по осмыслению проблемы национального в эстонском искусстве. Мы видим, например, что куратор раздела «Пейзажи

---

<sup>8</sup> Landscapes of identity: Estonian art 1700–1945 // KUMU Art Museum. 2021. Режим доступа: <https://kumu.ekm.ee/en/syndmus/landscapes-of-identity-estonian-art-1700-1945/> (последнее посещение – 28 января 2022 г.).

<sup>9</sup> Project Space II: Rendering Race // KUMU Art Museum. 2021. Режим доступа: <https://kunstimuseum.ekm.ee/en/syndmus/project-space-ii-rendering-race/> (последнее посещение – 28 января 2022 г.).

идентичности» не просто приравнивает искусство Эстонии к африканскому, но и анализирует истоки проблемы формирования национального искусства.

В этой связи удивляет, что Пушоу, стремившийся продемонстрировать запутанную историю визуального поиска национальной идентичности, не включил в выставку иллюстрации и публикации, посвященные Калевипоэгу. Ведь примечательно, что само по себе обращение к «древнему» фольклору Эстонии началось благодаря немцу. Сага о Калевипоэге, борце с иноземными захватчиками, эстонский народный эпос, символ Эстонии, была собрана и написана Фридрихом Рейнхальдом Крейцвальдом в период с 1857 по 1861 г.<sup>10</sup> В 1903 г., как отмечает О. Ф. Батыршина, в газете «Linda» в номере от 11 декабря под псевдонимом К. Вахур была опубликована статья поэта Г. Суйтса «Об эстонском искусстве и об образах Калевипоэга»<sup>11</sup>. Суйтс-Вахур настаивал на проведении конкурса иллюстраций к эстонскому эпосу по аналогии с финнами, собравшими средства и объявившими конкурс на иллюстрирование «Калевалы». «Проиллюстрировать “Калевипоэг” – великое предназначение наших художников. Взяться за это может только человек особого, самобытного таланта. Ибо здесь предстоит акт созидания», – писал автор статьи<sup>12</sup>. Суйтс-Вахур призывал визуализировать национальный эпос, создать национальную мифопоэтику. Как итог, статья спровоцировала волну обращений к национальным сюжетам, способствовавшую формированию национального мифа.

При этом эстонское национальное было зависимо от немецкого искусства. Вклад балтийских немцев как в литературу, так и в изобразительное искусство определил линию развития движения национального романтизма в Эстонии. Художник Антс Лайкмаа (до 1935 года подписывался «Ханс Лайпман»), вынужденный уехать из Эстонии после событий 1905 года, создал в Финляндии ряд картин, на которых были запечатлены не только нравы и народы других государств, но и то, что ассоциировалось у него с Эстонией, – например, «Портрет доктора Крейцвальда» – основоположника эстонской национальной литературы. По сути, с помощью этой работы Лайкмаа символически стал сопричастен современникам, он показывал, как следит за развитием родной страны издалека, украсив по примеру современников рабочий кабинет созданным полотном. Однако тут стоит сделать оговорку: большинство работ Крейцвальд публиковал на немецком, несмотря на это, собранный им эпос положил начало эстонской национальной литературе, фольклористике, литературному языку и заложил основы самосознания эстонской нации. Крейцвальд показал, что эстонцы до прихода немцев имели свою развитую культуру, что и способствовало их обособлению от немецкого наследия. Как итог, Калевипоэг стал важным социокультурным феноменом, обращаясь к нему, эстонцы доказывали свое моральное право на собственную национальную культуру<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Стоит отметить, что развитие национального языка и литературы в Эстонии в целом было задержано рядом причин – см. об этом: *Vershik A. The language situation in Estonia // Journal of Baltic Studies. 2005. № 3 (36). P. 283–316.*

<sup>11</sup> *Батыршина О. Ф. Кристиан Рауд, Оскар Каллис и группа Vikerla как ключевые фигуры эстонского национал-романтизма // Кронос: Общественные науки. 2019. С. 5.*

<sup>12</sup> *Батыршина О. Ф. Кристиан Рауд, Оскар Каллис... С. 5.*

<sup>13</sup> Подробнее см., например: *Анист А. Я. Эстонская эпическая традиция и эпос «Калевипоэг» (О происхождении и развитии эстонско-финских преданий о Калеве и Калевипоэге) // Советская этнография. 1965. № 1. С. 51–52.* – Важно подчеркнуть, что труды Крейцвальда были ориентированы на немцев в Эстонии, что связано с отрицанием последними древнего эпоса и фольклора эстонцев.

Таким образом, фигура Крейцвальда стала основной в формировании национального, а издание Калевипоэга – знаковым событием для Эстонии<sup>14</sup>.

Мотивы, связанные с национальным эпосом, использовал в своем творчестве скульптор и художник Амантус Хейнрих Адамсон, который считается основателем эстонского национального искусства<sup>15</sup>. Он выполнил несколько монументальных произведений: памятник Иоганну Кёлеру (1911), «Калевипоэг у врат ада» (1922), памятник Фридриху Крейцвальду (1926). Художником, стремившимся понять своеобразие эстонского, был Кристьян Рауд – инициатор создания Эстонского Национального музея. Работа в музее позволила Рауду познакомиться с хранившимися в запасниках редкими записями древних эстонских песен и фольклорных текстов, собранных Крейцвальдом и положенных в основу «Калевипоэга»<sup>16</sup>. Помимо этого Рауд долгое время изучал и классифицировал предметы народного искусства на территории Эстонии, так как считал, что колорит и орнамент этих предметов – визуальное подтверждение оригинальных черт эстонской души.

В результате исследований и поисков Рауд создал цикл живописных полотен и иллюстраций по мотивам народного эстонского эпоса<sup>17</sup>. Из ряда иллюстраций выделяется один сюжет – «Ведьма и поросята». Примечательно, что художник обращается к этой теме. Свинья часто встречается в эстонском национальном фольклоре, так как в древние времена это животное занимало важное место в народных верованиях<sup>18</sup>: свиней защищали и считали их символом плодородия, богатства семьи, власти и могущества. Несмотря на характерные для Рауда гипертрофированность героев, угловатость, определенную мистификацию персонажей, сюжет пересекается с вполне общими для европейского символизма (особенно французского) темами. В христианской традиции свинья была нечистым животным, спутницей ведьмы. Рауд скрещивает две интерпретации – национальную эстонскую и христианскую европейскую – в своей презентации животного.

Ведьма-женщина в листе Рауда предстает как нечто сатанинское, пугающее, большое и архетипичное. Она угрожает обычной повседневной жизни: Рауд изобразил, как она покушается на поросят, по всей видимости, стоящих на поле в хуторе. Кража поросят привела бы к потере статуса и плодородия в семье, что угрожало не только финансовому положению, но и социальному статусу членов хозяйства. В листе прослеживается

<sup>14</sup> Обращение деятелей искусства к национальным сюжетам, последовавшее за изданием эпоса, позволило говорить о формировании «национального направления» в творчестве художников и скульпторов начала XX в. К ним можно отнести и Карла Майбаха, и Оскара Хоффманна, открывшего эстонскую жанровую картину, и скульптора Аугуста Вейценберга, создавшего несколько аллегорических скульптур, изображающих Эстонию, Россию. К приверженцам «национального» относят и художников, которые переехали в Эстонию до войны, например, Александра Сулеймана, неоднократно иллюстрировавшего национальный эпос; и других.

<sup>15</sup> *Villegcourt L.* L'Estonie. Paris: Rieder, 1932. P. 109–110.

<sup>16</sup> *Viiroja L.* Kristjan Raud 1865–1943. Looming ja mõtteavaldused. Tallinn, 1981. P. 50.

<sup>17</sup> Помимо Рауда к народному эпосу обращались Оскар Каллис (1892–1918), который создал около сорока картин, Николай Трийк (1884–1940) и Вялко Туул (1894–1918). См.: *Kart S.* Rahvaestetika – nahtavaks kujustatud mote ja kogemus // *Mäetagused*. 2010. № 44. P. 7–28.

<sup>18</sup> *Estonian folktales II. Animal tales // Folklore*. 2020. Режим доступа: [https://www.folklore.ee/era/pub/files/EMj2020\\_engsummary.pdf](https://www.folklore.ee/era/pub/files/EMj2020_engsummary.pdf) (последнее посещение – 28 января 2022 г.).

обращение к ремесленничеству, определенной «наивизации» образов, приемам «докультурного» искусства, а также к сюжетам и образам европейского искусства: достаточно вспомнить «Порнократию» бельгийца Фелисьена Ропса<sup>19</sup>.

В целом, колдовство, полиморфные существа, оборотни были неотъемлемой частью эстонского эпоса. Так, в монографии Пера Факснелда «Сатанинский феминизм: Люцифер как освободитель женщин в девятнадцатом веке» целая глава посвящена книге Айно Каллас «Невеста волка» («Суденморсян» («Sudenmorsian») на финском и «Хундимырся» («Hundimõrsja») на эстонском), в которой основное действие происходит в Эстонии XVII века<sup>20</sup>. Книга повествует о женщине, которая заключила договор с лешим, чтобы стать оборотнем. На этот поступок она пошла для того, чтобы испытать новые ощущения, увидеть мир по-новому. Факснелд отмечал, что в «Невесте волка» договор с нечистой силой освобождал женщину от семейных обязанностей, что пересекалось с идеями эмансипации этого периода. В данном контексте можно интерпретировать и работу Рауда: ведьма, крадущая благосостояние и семейный очаг, была олицетворением современной женщины. Этот прием не был изобретением Рауда: во Франции долгое время образ женщины был связан с концепцией «дочери Евы», несущей первородный грех с рождения. Однако смешение национального эпоса с европейскими концепциями позволило включить национальный эпос в контекст мирового искусства. Тенденция, намеченная Раудом, продолжилась в творчестве следующего поколения эстонских художников, боровшихся за национальное своеобразие эстонского искусства.

#### «Молодая Эстония» и проблема «национального»

В 1905–1915 гг. сложилось литературно-художественное объединение под названием «Молодая Эстония» («Noog Eesti»). Ее ключевыми представителями стали скульптор Яан Коорт, художники Конрад Мяги и Николай Трийк. Входившие в нее десять художников старались изменить культурную жизнь Эстонии в целом. Они инициировали разнообразные дискуссии об изобразительном искусстве и развитии культуры<sup>21</sup>, выступали против академизма и культивирования старого искусства, ездили в другие страны (Россия, Германия, Латвия) для того, чтобы ознакомиться с новыми модернистскими течениями и с помощью них провести ревизию сложившихся приемов и методов в эстонском искусстве. Благодаря художнику Николаю Трийку в объединение стали привлекать мастеров из Санкт-Петербурга (большинство из них учились в Академии Штиглица): Александра Тасса, Яана Коорта и Конрада Мяги, которые вдохновлялись скандинавским и французским искусством. Знакомство с искусством европейских

---

<sup>19</sup> Важно упомянуть, что братья Пауль и Кристьян Рауд, как и Антс Лайкмаа, долгое время учились за рубежом, в Мюнхене и Дюссельдорфе.

<sup>20</sup> *Faxneld P. Satanic feminism: Lucifer as the liberator of woman in Nineteenth-century culture.* Oxford, 2017. P. 186–189. – Тема оборотней стала ключевой для эстонского искусства. В 1912 г. Августом Китцбергом была написана пьеса «Оборотень», а в 1968 г. по этой пьесе эстонский кинорежиссер Лейда Лайус сняла одноименный фильм. В фольклоре оборотни вошли в цикл легенд-шаманского содержания. Образы человека или существа, которые постоянно меняли свое обличье, переключаются с идеями о ксенофобии: внутри или вне групповой ненавистью, охотой на ведьм.

<sup>21</sup> Подробнее см.: *Olesk S., Laak M. Noor-Eesti rollist eesti kirjandus- ja kultuuriloos // Methis. Studia Humaniora Estonica.* 2008. № 1–2. P. 7–12.

стран и приглашение иностранных мастеров привели к тому, что художники открыли журнал «Молодая Эстония», где публиковали статьи о неизвестных именах и течениях разных стран<sup>22</sup>. Подобные публикации можно сравнить с публикациями журнала «Мир искусства», который являлся рупором новых веяний в искусстве России.

В результате именно благодаря деятельности «Молодой Эстонии» в эстонском искусстве начались не только дебаты о новых течениях, но и критические, фундаментальные дискуссии о «национальном». Период «Молодой Эстонии» 1905–1915 гг. был эпохой больших перемен, и художники, связанные с этим движением, сыграли важную роль в последующих событиях. Они осознавали, что обращение к эпосу и народному промыслу не выведет эстонскую школу в авангард мирового искусства. Вместе они основали первую в тот период в Эстонии высшую художественную школу «Паллас» в 1918 году, а год спустя открыли одноименное учебное заведение в Тарту, где раскрывали свое представление о национальном эстонском искусстве<sup>23</sup>.

Конечно, обращение к европейским мастерам не подразумевало под собой отказ от эстонских национальных типов или эпоса. Художники стремились не разрушить образную систему национального мифа, скорее, наметилась тенденция к отказу от определенной идеализации нравов и быта Эстонии, как это проявилось в произведениях Амандуса Хейриха Адамсона или Йохана Кёлера. Идея заключалась в том, что невозможно опираться исключительно на народное искусство, надо стараться постигнуть западные художественные произведения для создания новой художественной традиции, которая возвеличила бы эстонское искусство<sup>24</sup>.

Взаимодействие искусства Запада и национальной эстонской традиции, можно проследить на примере творчества лидера «Молодой Эстонии» Николая Трийка, в чьих работах ярко раскрывается синтетизм и гибридная природа искусства Эстонии того периода. Трийк успел поучиться и поработать почти во всех возможных студиях и школах: в мастерской-студии Лайкмаа, в Академии Штиглица (из которой был исключен в связи с беспорядками 1905 г.), работал на Аландских островах, с 1907 по 1909 год обучался в Школе изящных искусств в Париже. Трийк экспериментировал с разнообразными течениями и художественными стратегиями.

Проблема идентификации и манифестации эстонских художников в русле мирового искусства обнажилась в 1919 г., когда состоялась обзорная выставка эстонского искусства. На ней было представлено всего несколько полотен, в основном, в академическом

<sup>22</sup> *Talvistu T. Noor-Eesti ja kunstnikud // Methis. Studia Humaniora Estonica. 2008. № 1–2. P. 232–234.*

<sup>23</sup> *Talvistu T. Noor-Eesti ja kunstnikud. 2008. № 1–2. P. 237–239.*

<sup>24</sup> До 1918 г. в Эстонии не существовало собственных художественных институтов. Единственным местом для обучения была школа-студия Антса Лайкмаа. Антс Лайкмаа совершил революционный шаг – после краткого периода обучения он ушел из Дюссельдорфской академии искусств и в 1903 году открыл свою школу-студию в Таллине, где около двадцати лет обучались сотни будущих профессиональных мастеров и художники-любители. Считается, что это одно из самых значительных событий в эстонском искусстве, и одним из первых проявлений творческой независимости (См. подробнее: *Pushaw B. Artistic Alliances and Revolutionary Rivalries in the Baltic Art World, 1890–1914 // International Journal for History, Culture and Modernity. 2016. №1 (4). P. 50–54*). По сути, до «Молодой Эстонии» каждый художник сам решал, как он будет репрезентировать национальный эпос, и обычно основой для создания мифопоэтических координат в произведении искусства становилась академическая живопись.



стиле, и на которой модернистские произведения Трийка подверглись жесткой критике. Неудивительно, что именно тогда родился миф о «страдающем художнике» Трийке, который до сих пор сохранился в истории эстонского искусства<sup>25</sup>. До Первой мировой войны завоевание европейской художественной сцены было серьезным личным испытанием во всех смыслах. В то время в Эстонии не существовало системы поддержки художников, она постепенно начала формироваться после провозглашения независимой Эстонской Республики в 1918 г. Трудности повседневной жизни (нехватка денег, сложности с продовольствием и жильем, адаптация к новой культурной среде без знания местного языка и т. д.), безусловно, заложили прочную основу для подобного стереотипа об эстонских художниках, которые могли соглашаться на любую работу, забывая о целях, которые изначально преследовали: обновление художественного языка, формирование нового национального образа.

Действительно, в Берлине художник соглашался на разную работу, которая требовала только базовых профессиональных навыков, например, на создание открыток для продажи в России<sup>26</sup>. Ожидаемо, что именно в берлинский период Трийк создает одни из самых экспрессивных полотен. Одна из них – портрет Антса Лайкмаа 1913 года – ностальгия по жизни на Родине. По возвращении он пишет работу «Мученик», которая отражает тревогу Трийка в тот период.

Эстонские модернисты первого поколения боролись за личный творческий прорыв, пытались «догнать» международную художественную сцену и создать необходимое интеллектуальное пространство для своей работы на Родине. На практике это означало, что Трийку приходилось работать государственным служащим, организовывать выставки и преподавать живопись в Палласе. Такой, в какой-то степени саморазрушительный, труд не закончился хорошо ни для одного из участников «Молодой Эстонии» первого поколения: Конрад Мяги умер от болезни в 1925 г., Николай Трийк пережил серьезный творческий кризис и начал злоупотреблять алкоголем, Александр Тасса полностью отказался от искусства и работал в охране наследия и музеях, скульптор Яан Коорт начал критиковать национальную политику в области искусства, а в 1934 г. покинул Эстонию, приняв предложение стать художественным руководителем на фабрике керамики Гжелль в России<sup>27</sup>.

### **Советская Эстония: Возрождение эстонского национального эпоса**

Советский период в истории искусства Эстонии острее представил проблему национальной идентичности. Как пишет Катрин Кивимаа, в 1990-е гг. встал вопрос о феминизме в искусстве<sup>28</sup> – на постсоветском пространстве современные художники использовали репрессивные образы и гендерные стереотипы Первой Республики (домохозяйка и т. д.), отрицая концепции гендерного равенства советского периода. В советской Эстонии

---

<sup>25</sup> *Abel T. Nikolai Triik – symbol of hybrid Estonian modernism // Estonian art. 2015. № 14/2. <https://www.estonianart.ee/art/nikolai-triik-symbol-of-hybrid-estonian-modernism/> (последнее посещение – 10 февраля 2022 г.).*

<sup>26</sup> *Abel T. Nikolai Triik – symbol of hybrid Estonian modernism. <https://www.estonianart.ee/art/nikolai-triik-symbol-of-hybrid-estonian-modernism/> (последнее посещение — 10 февраля 2022 г.).*

<sup>27</sup> *Saar J. From plough to stove Jaan Koort one hundred years later // Estonian Art. 2009. № 1. P. 42.*

<sup>28</sup> *Kivimaa K. Introducing sexual difference into Estonian art: Feminist tendencies during the 1990s // n. paradoxa. 2001. № 14. P. 14–16.*

параллельно развивалось несколько направлений: официальное и андеграундное. И в том, и в другом центральной проблемой все же выступало национальное прошлое эстонцев, самоидентификация эстонского народа как реакция на исторические события.

Этот процесс можно проследить в творческом наследии одного из самых известных художников Эстонии Юри Аррака. Аррак изначально получил профессию художника по металлу в Государственном художественном институте ЭССР. Знание промысла, умение работать с материалом, декоративно-прикладной характер первоначальной профессии повлияли на его стиль и образы. В 1960-х годах Аррак входил в состав ANK'64, который считается первым художественным коллективом в Советской Эстонии<sup>29</sup>. Эта группа, работавшая в Таллине с 1964 по 1969 г., послужила катализатором модернизации местной художественной сцены. Как заявил в 1960-х годах лидер ANK'64 Тынис Винт, современные художники должны были хорошо разбираться не только в искусстве СССР, но и в западном искусстве разных эпох, а также в последних достижениях науки и техники<sup>30</sup>. Эту тенденцию можно увидеть в работах Аррака второй половины 1960-х гг., в его экспериментах с сюрреализмом, абстракционизмом, новым реализмом, а также с исторической живописью.

Одна из причин популярности Аррака – его обращение к эстонскому национальному эпосу и сказкам. Он иллюстрировал детскую книжку о хуторе Панга-Рехе, его родном хуторе, для которого он придумал персонажей, похожих на героев традиционного фольклора, создал советский мультфильм «Большой Тылл» в 1980 г. о персонаже эстонской мифологии – великане, сражавшемся с врагами своего народа (аллюзия на эстонцев, борющихся за собственную самоидентификацию). Навеванные языческой культурой архаичной Эстонии – в той же степени, что и собственным воображением, – его образы представляют собой гибкую семиотическую систему<sup>31</sup>. Его изображения, чем-то напоминающие эстонские археологические и этнографические артефакты, тем не менее изображают всевозможные события: фольклорные и легендарные, исторические и современные (например, иллюстрации майв<sup>32</sup> к детской книге 1975 г., подвеска «Майв» (1976) или рисованная мультипликация к мультфильму «Большой Тылл»<sup>33</sup> по мотивам эстонских народных сказаний).

События Пражской весны 1968 года и их результат нарушили художественную свободу периода Оттепели. В результате многие художники решили отказаться от модернистских экспериментов и вернуться к более традиционным формам изображения и символического выражения. Изучение эстонского наследия стало формой скрытого сопротивления и средством сохранения национальной культуры в условиях

<sup>29</sup> Подробнее см.: *Hain J.* ANK 64 // *Kunst* 50. 1977. № 1. P. 44.

<sup>30</sup> *Vint T.* «Nooruse» rohelises auditooriumis: Tõnis Vint, Mõtteid, arvamusi, poleemikat // *Noorus*. 1968. № 8. P. 6–7.

<sup>31</sup> *Taidre E.* Jüri Arrak: Interpreting Visual Archetypes in Estonia // *MoMA*. Post notes on art in a global context. 2021. Режим доступа: <https://post.moma.org/juri-arrak-interpreting-visual-archetypes-in-estonia/> (последнее посещение — 28 февраля 2022 г.).

<sup>32</sup> Майв — король кротов, обитатель хутора Панга-Рехе. При этом имя Майв произошло от перестановки букв слова *vaim*, означающего «дух».

<sup>33</sup> Сам режиссер говорил, что в этом мультфильме герой, преданный родине, сражается, забыв о собственных горестях, и умирает за свободу народа. См.: *Ямпольский М. Б.* От эпоса к гротеску // *Искусство кино*. 1984. № 9. С. 42–48.

унификации<sup>34</sup>. В том же году были проведены Таллиннская триеннале печати, выставки современной гравюры с акцентом на Балтийский регион. Возрастающая роль плакатного искусства на художественной сцене Эстонии 1980-х гг. сопровождалась экспериментами с печатными техниками и художественными стилями. Плакат вступил в диалог с другими видами искусства и привнес ряд инновационных приемов в визуальную культуру, которые впоследствии перекочевали в эстонское искусство 1990–2000-х годов.

### **Искусство Эстонии в 1990–2000-е годы: Кризис идентичности**

В 1990-е гг. ситуация меняется: эстонцы испытывают новый кризис идентичности и национального самосознания. Выйдя из СССР и стремясь вступить в Европейский союз, эстонцы осознают, что они не могут, по выражению Ййве Массо, «создать собственную Нокиа»: равняясь на скандинавов и их успешную самоидентификацию, эстонцы понимают, что им не создать собственного, национального «продукта»<sup>35</sup>. Отвергающие советское прошлое и не являющиеся ни скандинавами, ни немцами, эстонцы испытывают кризис национального сознания. В области искусства кризис ощущался еще сильнее в связи с противостоянием разных поколений, появлением новых приемов, техник, технологий и методологий. С созданием Второй Эстонской республики эстонцы стали чаще устраивать фестивали и выставки, принимать участие в значительных художественных мероприятиях по всему миру. Такое расширение пространства оказало значительное влияние на местных художников. В то же время общество переходного периода пребывало в растерянности и неопределенности, что проявилось в том, что довольно многие художественные явления этого периода трудно классифицировать или даже назвать тенденциями или движениями.

Эстонские художники начали системно заниматься искусством видео и фотографии, что не одобрялось до 1990-х гг. Человек, его самоидентичность и тело стали основным объектом изображения, поскольку можно было с помощью различных концепций телесности, проникающих в эстонское искусство из скандинавских стран, продемонстрировать как общую коллективную травму, так и собственные переживания. Яркими примерами проектов с применением медиа, посвященных проблеме собственной и национальной идентичностям, являются видео- и фотоработы Эне-Лийс Семпер и Марка Райдпере. Эне-Лийс Семпер известна своими театральными постановками и видеоперформансами. Главную роль в своих визуальных произведениях Семпер почти всегда играет сама, ее физическое присутствие *in situ* – центр всего произведения. В видеоработе «Вылизанная комната» (2000) Семпер лижет стены белой, стерильной комнаты, пытаясь «прощупать», «ощутить» пространство. В «Оазисе» (1999) ее рот становится горшком с распустившимся цветком, который заполняют землей. Подобный прием в этот период может считываться как попытка «почувствовать корни». Ощущение травматичности событий 1990-х гг., потери идентичности, попытку понять, кто ты есть, ярко передает Марк Райдпере в серии фотографий самого себя 1997 года под названием «Ию».

---

<sup>34</sup> *Taidre E. Jüri Arrak: Interpreting Visual Archetypes in Estonia // MoMA. Post notes on art in a global context. 2021. Режим доступа: <https://post.moma.org/juri-arrak-interpreting-visual-archetypes-in-estonia/> (последнее посещение – 28 февраля 2022 г.).*

<sup>35</sup> *Masso I. Freedom Euphoria or Post-Communist Hangover? // Nosy Nineties. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art of the 1990s / Eds. by S. Helme, J. Saar. Tallinn, 2001. P. 23–27.*

Переосмыслению культурных дискурсов и разных исторических этапов Эстонии посвящено творчество художницы Лийны Сийб, которая принадлежит к предперестроенному поколению. Переход в новую историческую эпоху оказал определенное влияние на художницу: двойная идентичность Сийб – советское прошлое и капиталистическая неолиберальная идеология, – повлияла на тематику ее работ. Сама Сийб отмечала, что современное искусство Эстонии находится, в определенной степени, под угрозой, так как в Эстонии происходит своего рода процесс «провинциализации», обращенный скорее внутрь, чем наружу<sup>36</sup> – то есть эстонцы сконцентрированы не на глобальных процессах, а на локальных. Такие перемены обуславливают в их творчестве «традиционалистский подход»: эстонские современные художники больше обращаются к практикам и образам прошлого.

Так, на ретроспективной выставке Сийб «Политика рая» в Таллинском художественном зале были продемонстрированы цветные фотографии, представленные в виде световых коробов, и видеоработы. Одна из видеоработ носила ироничное название «Ошибка забвения» и была посвящена поездке художницы с матерью в Киев в год Чернобыльской катастрофы. К этому произведению Сийб создала плакат к несуществующему фильму на тему первомайских парадов после ядерной катастрофы. В этот же период она создает серию плакатов к вымышленным, несуществующим фильмам, где высмеивает различные феминные дискурсы XX века и прошлых эпох (колдовства и ведьм).

Тема колдовства и ведьм была затронута Лийной Сийб и в серии фотографий «Женщина занимает мало места», экспонируемой в павильоне Эстонии на 54-й Венецианской биеннале в 2011 году. В этой серии Сийб пыталась продемонстрировать, как женщины живут в рабочей среде, опираясь на народные сказки и эзотерические феминные практики, такие как гадание или колдовство. Впоследствии Сийб создала отдельную работу на тему ведьм, которая так и называлась — «Ведьмы». В ней художница анализировала то, как в Эстонии искали и стигматизировали ведьм в XIX веке.

Поэтапной визуальной разработкой коллективной травмы в результате пограничности Эстонии и вопросов национальной идентичности занимается художница-киберфеминистка Маре Тралла, которая была одной из ведущих молодых художниц в 1990–2000-х гг. Как отмечает Катрин Кивимаа, Тралла специально романтизировала и «национализировала» собственный образ: она одевалась в национальный костюм, собирала корни и травы в лесу, старалась выполнять всю домашнюю работу<sup>37</sup>.

Такая репрезентационная стратегия сама по себе свидетельствует о новом национальном пробуждении<sup>38</sup>. Самая характерная работа, свидетельствующая об этом «пробуждении» – интерактивная видеоинсталляция Тралла «Пой со мной» (2000), которая сейчас экспонируется в музее KUMU. В ней Тралла иронично обыгрывает символ национальной независимости Эстонии – Фестиваль песни. Народное и коллективное пение было символом националистического пробуждения, сплочения эстонцев. В этой работе

---

<sup>36</sup> *Eprner E.* Dealing with yourself through others. Interview with Liina Siib // *Estonian Art*. 2011. № 1. Режим доступа: <http://www.estonianart.ee/art/dealing-with-yourself-through-others/> (последнее посещение – 11 марта 2022 г.).

<sup>37</sup> *Kivimaa K.* Mare Tralla. Stories of a «Disgusting Girl». Cyberfeminist and trans/national, technolaughter in Mare Tralla's art // *Estonian Artists 3* / Ed. by A. Trossek. P. 16–25. – См. также: *Schwab M.* Art and identity: The Soviet woman in Estonian art // *Estonian Art*. 2010. № 1. P. 18–21.

<sup>38</sup> В Эстонии негативно реагировали и реагируют на феминизм.

зритель сталкивается с анимацией женского персонажа, его играет сама художница. Она одета в нелепый костюм, который подчеркивает ироничность работы (купальник и шапочка для плавания, красные леггинсы и кроссовки) и находится на знаменитой в Эстонии сцене. Видеоинсталляция партиципаторна: именно зритель «вдыхает жизнь» в женщину, заставляет ее петь. Перед зрителем находится микрофон, в который он должен спеть или что-то произнести. После этого фигура начинает множиться, издавая самые разнообразные звуки, иронично имитирующие коллективное пение.

Этот гротескный персонаж был создан для того, чтобы вызвать смех и позволить зрителю посмеяться над официальными формами исполнения и воссозданием официально утвержденной национальной идентичности, собственным прошлым, характеризующимся националистическим рвением. Действительно, в 1990-е годы на первый план выходят ирония, самоирония, гротеск, вульгарный фольклор и другие виды комической культуры. Цель использования этих стратегий – критика культурных стереотипов.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, мы видим, что изначальный «кризис идентичности» эстонцев, связанный с балтийско-скандинавским, балтийско-немецким и советским периодами, лег в основу художественных стратегий и практик всего эстонского искусства. Попытки выявить специфические эстонские черты в искусстве и культуре приводили к тому, что художники отвергали часть исторического и культурного опыта нации. Если в XIX в. эстонские художники опирались на западное искусство, конструируя собственный национальный миф, в начале XX в. отказывались от линии «национального романтизма» и призывали активно использовать практики европейских школ, то в начале XX–XXI вв. они выступают с резкой критикой всего «инородного». В советский период мастера часто обращались к «досоветской» культуре, осмысливая национальный фольклор и западное искусство. Оказавшись в условиях новой реальности в 1990-е гг., отвергнув накопленный поколениями опыт, уже на новых основаниях эстонские художники пытаются ответить на вопрос о том, в чем состоит национальная культурно-художественная уникальность и «инаковость» по отношению к другим. Они используют различные приемы, осмысливают культуру через сатиру и иронию, насмехаясь над «национальными» практиками. Подобная амбивалентность восприятия «национального» закрепилась и в кураторских практиках современной Эстонии. Задавая вопрос о сугубо «национальном» в искусстве Эстонии, кураторы встают в определенный теоретический и визуальный тупик, так как невозможно отделить эстонское искусство любого периода от иностранных и советского дискурсов. В связи с этим концепт так называемого «национального» до сих пор остро стоит в современном искусстве Эстонии.

#### Информация о статье

**Автор:** Мартынова, Дарья Олеговна – ассистент, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Российская Федерация, Orc ID 0000-0003-0426-6458, Researcher ID AAK-1891-2020; e-mail: d.o.martynova@gmail.com

**Заголовок:** Изобретая национальное: Искусство Эстонии 1880–2000-х гг.

**Резюме:** Автор рассматривает визуальные стратегии репрезентации концепции «национального» в искусстве Эстонии в конце XIX – начале XXI века. Анализируя социокультурные дискурсы в эстонском искусстве, автор приходит к выводу, что изначальный «кризис идентичности» эстонцев, связанный с балтийско-скандинавским, балтийско-немецким и советским периодами, лег в основу художественных стратегий и практик всего эстонского искусства. Попытки выявить специфические

эстонские черты в искусстве и культуре приводили к тому, что художники отвергали часть исторического и культурного опыта нации. Так, в начале XX века «Молодая Эстония» отказывалась от линии «национального романтизма» Кристьяна Рауда, а в 1990-е годы молодые художники (Лийна Сийб и Маре Тралла) отрицали советское прошлое, создавая ироничные, отгалкивающие произведения на эту тему. Это привело к тому, что последние двадцать лет музейные и кураторские стратегии в странах Балтии направлены на активные поиски собственной идентичности, национального и этнического своеобразия. Однако амбивалентность восприятия «национального» отражается и в выставках современной Эстонии: задавая вопрос о сугубо «национальном» в искусстве, кураторы встают в определенный теоретический и визуальный тупик, так как невозможно отделить эстонское искусство любого периода от иностранных дискурсов и советского дискурса. Как итог, выявление «специфически эстонского», «балтийского» культурного самосознания, то есть национальных особенностей визуальных образов затруднено. В связи с этим концепт так называемого «национального» до сих пор остро стоит в современном искусстве Эстонии.

**Ключевые слова:** эстонское искусство, историография эстонского искусства, национальный романтизм, «Молодая Эстония», Кристьян Рауд, Маре Тралла, этничность, идентичность, искусство

**Литература, использованная в статье:**

*Аннист, Аугуст Яанович.* Эстонская эпическая традиция и эпос «Калевипоэг» (О происхождении и развитии эстонско-финских преданий о Калеве и Калевипоэге) // Советская этнография. 1965. № 1. С. 51–59.

*Батыришина, Ольга Фаридтовна.* Кристьян Рауд, Оскар Каллис и группа Vikerla как ключевые фигуры эстонского национал-романтизма // Кронос: Общественные науки. 2019. № 3 (17). С. 4–8.

*Филлюшкин, Александр Ильич.* «Милитаризированное средневековье» как фактор национального строительства (пример Эстонии) // Новое прошлое. 2016. № 3. С. 50–67.

*Ямпольский, Михаил Бениаминович.* От эпоса к гротеску // Искусство кино. 1984. № 9. С. 42–48.

*Abel, Tiina.* Nikolai Triik – symbol of hybrid Estonian modernism // Estonian art. 2015. № 14/2. Режим доступа: <https://www.estonianart.ee/art/nikolai-triik-symbol-of-hybrid-estonian-modernism/> (последнее посещение – 10 февраля 2022 г.).

*Erner, Eero.* Dealing with yourself through others. Interview with Liina Siib // Estonian Art. 2011. № 1. Режим доступа: <http://www.estonianart.ee/art/dealing-with-yourself-through-others/> (последнее посещение – 11 марта 2022 г.).

Estonian folktales II. Animal tales // Folklore. 2020. Режим доступа: [https://www.folklore.ee/era/pub/files/EMj2020\\_engsummary.pdf](https://www.folklore.ee/era/pub/files/EMj2020_engsummary.pdf) (последнее посещение – 28 января 2022 г.).

*Hain, Juri.* ANK 64 // Kunst 50. 1977. № 1. P. 44.

*Faxneld, Per.* Satanic feminism: Lucifer as the liberator of woman in nineteenth century culture. Oxford: Oxford University Press, 2017. 576 p.

*Kart, Summatavet.* Rahvaesteetika – nahtavaks kujustatud mote ja kogemus // Mäetagused. 2010. № 44. P. 7–28.

*Kivimaa, Katrin.* Introducing sexual difference into Estonian art: Feminist tendencies during the 1990s // n. paradoxa. 2001. № 14. P. 14–29.

*Kivimaa, Katrin.* Mare Tralla. Stories of a ‘disgusting girl’: Cyberfeminist and trans/national, techno-laughter in Mare Tralla’s art // Estonian Artists. 3<sup>d</sup> ed. / Ed. by A. Trossek. Tallinn: Estonian Centre for Contemporary Art, 2007. P. 16–25.

*Kivimaa, Katrin.* Serving national culture? changing ideologies of art history writing in Post-Soviet Estonia // Mind and matter—selected papers of the Nordik: Conference for art historians / Ed. by J. Vakkari. Helsinki: Society of Art History in Finland, 2009. P. 243–253.

*Kivimaa, Katrin.* Re-thinking art history: Feminist art writing in Post-Soviet Estonia // The history of art history in Central, Eastern and South-Eastern Europe: Conference materials (Torun, 14–16 Sep 2010) / Eds. J. Malinowski et al. Torun: Nicolaus Copernicus University, 2012. P. 255–260.

*Kodres, Krista.* Our own Estonian art history: Changing geographies of art-historical narrative // Kunstiteaduslikke Uurimusi. 2010. № 19 (3–4). P. 11–25.

*Kodres, Krista, Mickunaite, Giedre, Pelše Stella.* Cultures of interruption. Art history in the Baltic States: Estonia, Latvia, and Lithuania // Art history and visual studies in Europe: Transnational discourses and national frameworks / Eds. M. Rampley, Th. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, Ch. Schoell-Glass, C. J. M. Zijlmans. Boston: Brill, 2012. P. 249–250.

*Masso, Ivi.* Freedom Euphoria or Post-Communist Hangover? // Nosy Nineties. Problems, themes and meanings in Estonian art of the 1990s / Eds. by S. Helme, J. Saar. Tallinn: CCA, 2001. P. 23–34.

Olesk, Sirje, Laak, Marin. Noor-Eesti rollist eesti kirjandus- ja kultuuriloos // Methis. *Studia Humaniora Estonica*. 2008. № 1–2. P. 7–12.

Petre, Auguste. The Value of Wilderness // *Estonian Art*. 2018. № 2. Режим доступа: <https://www.estonianart.ee/art/the-value-of-wilderness/> (последнее посещение – 20 декабря 2021 г.).

Pushaw, Bart. Artistic alliances and revolutionary rivalries in the Baltic art world, 1890–1914 // *International journal for history, culture and modernity*. 2016. № 1 (4). P. 42–72.

Saar, Johannes. From plough to stove Jaan Koort one hundred years later // *Estonian Art*. 2009. № 1. P. 41–43.

Schwab, Michael. Art and identity: The soviet woman in Estonian art // *Estonian Art*. 2010. № 1. P. 18–21.

Taidre, Elnara. Jüri Arrak: Interpreting visual archetypes in Estonia // *MoMA Journal*. Post notes on art in a global context. 2021. Режим доступа: <https://post.moma.org/juri-arrak-interpreting-visual-archetypes-in-estonia/> последнее посещение – 12 января 2022 г.).

Talvistu, Tiit. Noor-Eesti ja kunstnikud // Methis. *Studia Humaniora Estonica*. 2008. № 1–2. P. 229–241.

Verschik, Anna. The Language Situation in Estonia // *Journal of Baltic Studies*. 2005. № 3 (36). P. 283–316.

Viiraja, Lehti. Kristjan Raud 1865-1943. Looming ja mõtteavaldused. Tallinn: Eesti NSV Kunst, 1981. 242 p.

Vint, Tõnis. «Nooruse» rohelises auditooriumis: Mõtteid, arvamus, poleemikat // *Noorus*. 1968. № 8. P. 6–7.

#### Information about the article

**Author:** Martynova, Daria Olegovna – Assistant, Institute of History, Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russia, Orc ID 0000-0003-0426-6458, Researcher ID AAK-1891-2020; e-mail: d.o.martynova@gmail.com

**Title:** Inventing the National: The art of Estonia in the 1880s–2000s.

**Summary:** In the article, the author analyzes the visual strategies of the representation of the concept of «national» in the art of Estonia in the late XIXth-early XXIst century. Analyzing the socio-cultural discourses in Estonian art, the author comes to the conclusion that the initial «identity crisis» of Estonians associated with the Baltic-Scandinavian, Baltic-German and Soviet periods formed the basis of artistic strategies and practices of all Estonian art. Attempts to identify specifically Estonian features in art and culture led to the fact that artists rejected part of the historical and cultural experience of the nation: for example, at the beginning of the twentieth century, «Young Estonia» («Noor Eesti») rejected the line of «national romanticism» by Kristjan Raud, and in the 1990s, young artists (Liina Siib and Mare Tralla) denied the Soviet past, creating ironic, repulsive works on this topic. This has led to the fact that over the past twenty years, museum and curatorial strategies in the Baltic States have been aimed at actively searching for their own identity and national and ethnic identity. However, the ambivalence of the perception of the «national» is also reflected in the exhibitions of modern Estonia: asking a question about the purely «national» in Estonian art, curators get into a certain theoretical and visual dead end, since it is impossible to separate Estonian art of any period from foreign and Soviet discourses. As a result, it is difficult to identify the «specifically Estonian», «Baltic» cultural identity, that is, the national characteristics of visual images. In this regard, the concept of the so-called «national» is still acute in contemporary art in Estonia.

**Keywords:** Estonian art, historiography of Estonian art, national romanticism, «Young Estonia», Kristjan Raud, Mare Tralla, identity, nationalism, ethnicity, national myth

#### References:

Abel, Tiina. Nikolai Triik – symbol of hybrid Estonian modernism, in *Estonian art*. 2015. № 14/2. URL: <https://www.estonianart.ee/art/nikolai-triik-symbol-of-hybrid-estonian-modernism/> (date of access – 10 февраля 2022 г.).

Annist, August Jaanovich. Jestonskaja jepicheseskaja tradicija i jepos «Kalevipojeg» (O proishozhdenii i razvitiu jestonsko-finskih predanii o Kaleve i Kalevipojege) [The Estonian epic tradition and the epic “Kalevipoege”]. (About the origin and development of the Estonian-Finnish legends about Kalev and Kalevipoege), in *Sovetskaya etnografiya*. 1965. № 1. Pp. 51–59. (in Russian).

Batyrshina, Ol'ga Faridtovna. Kristjan Raud, Oskar Kallis i grupp Vikerla kak ključevye figury jestonskogo nacional-romantizma [Kristjan Raud, Oskar Kallis and the group Vikerla as key figures of Estonian National Romanticism], in *Kronos: Obshhestvennye nauki*. 2019. № 3 (17). Pp. 4–8. (in Russian).

Epner, Eero. Dealing with Yourself Through Others. Interview with Liina Siib, in *Estonian Art*. 2011. № 1. URL: <http://www.estonianart.ee/art/dealing-with-yourself-through-others/> (date of access – 11 марта 2022 г.).

Estonian folktales II. Animal tales, in *Folklore*. 2020. URL: [https://www.folklore.ee/era/pub/files/EMj2020\\_engsummary.pdf](https://www.folklore.ee/era/pub/files/EMj2020_engsummary.pdf) (date of access – 28 января 2022 г.).

Faxneld, Per. *Satanic feminism: Lucifer as the liberator of woman in Nineteenth century culture*. Oxford: Oxford University Press, 2017. 576 p.

- Filjushkin, Aleksandr Ilyich. «Militarizirovannoe srednevekovye» kak faktor nacional'nogo stroitel'stva (primer Estonii) [«Militarized Middle Ages» as a factor of nation-building (the example of Estonia)], in *Novoe proshloe*. 2016. № 3. Pp. 50–67. (in Russian).
- Hain, Juri. ANK 64, in *Kunst* 50. 1977. № 1. P. 44.
- Kart, Summatavet. Rahvaestetika – nahtavaks kujustatud mote ja kogemus [Folk aesthetics-skin-shaped mote and experience], in *Mäetagused*. 2010. № 44. Pp. 7–28. (in Estonian).
- Kivimaa, Katrin. Introducing sexual difference into Estonian Art: Feminist tendencies during the 1990s, in *n. paradoxa*. 2001. № 14. Pp. 14–29.
- Kivimaa, Katrin. Mare Tralla. Stories of a «Disgusting Girl»: Cyberfeminist and trans/national, techno-laughter in Mare Tralla's art, in *Estonian Artists 3*, A. Trossek (ed.). Tallinn: Estonian Centre for Contemporary Art, 2007. Pp. 16–25.
- Kivimaa, Katrin. Re-thinking art history: feminist art writing in Post-Soviet Estonia, in *The History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe: Conference materials (Torun, 14–16 Sep 2010)*. J. Malinowski et al. (eds.). Torun: Nicolaus Copernicus University, 2012. Pp. 255–260.
- Kivimaa, Katrin. Serving national culture? Changing ideologies of art history writing in Post-Soviet Estonia, in *Mind and Matter—Selected Papers of the Nordik 2009 Conference for Art Historians*, J. Vakkari (ed.). Helsinki: Society of Art History in Finland. Pp. 243–253.
- Kodres, Krista, Mickunaite, Giedre, Peļše Stella. Cultures of interruption. art history in the Baltic States: Estonia, Latvia, and Lithuania, in *Art history and visual studies in Europe: Transnational discourses and national frameworks*. 2012. Pp. 249–250.
- Kodres, Krista. Our own Estonian art history: Changing geographies of art-historical narrative, in *Kunstiteaduslikke Uurimusi*. 2010. № 19 (3–4). Pp. 11–25.
- Masso, Iivi. Freedom Euphoria or Post-Communist Hangover?, in *Nosy Nineties. Problems, themes and meanings in Estonian art of the 1990s*, S. Helme, J. Saar (eds.). Tallinn: CCA, 2001. Pp. 23–34.
- Olesk, Sirje, Laak, Marin. Noor-Eesti rollist eesti kirjandus- ja kultuuriloos [The role of young Estonia in Estonian literary and cultural history], in *Methis. Studia Humaniora Estonica*. 2008. № 1–2. Pp. 7–12. (in Estonian).
- Petre, Auguste. The value of wilderness, in *Estonian Art*. 2018. № 2. URL: <https://www.estonianart.ee/art/the-value-of-wilderness/> (date of access – 20 December 2021).
- Pushaw, Bart. Artistic Alliances and Revolutionary Rivalries in the Baltic Art World, 1890–1914, in *International Journal for History, Culture and Modernity*. 2016. № 1 (4). Pp. 42–72.
- Saar, Johannes. From plough to stove Jaan Koort one hundred years later, in *Estonian Art*. 2009. № 1. Pp. 41–43.
- Schwab, Michael. Art and identity: The Soviet woman in Estonian Art, in *Estonian art*. 2010. № 1. Pp. 18–21.
- Taidre, Elnara. Jüri Arrak: Interpreting visual archetypes in Estonia, in *MoMA Journal. Post notes on art in a global context*. 2021. URL: <https://post.moma.org/juri-arrak-interpreting-visual-archetypes-in-estonia/> (date of access – 12 January 2022).
- Talvistu, Tiiu. Noor-Eesti ja kunstnikud [Young-Estonia and artists], in *Methis. Studia Humaniora Estonica*. 2008. № 1–2. Pp. 229–241.
- Verschik, Anna. The language situation in Estonia, in *Journal of Baltic Studies*. 2005. № 3(36). Pp. 283–316.
- Viiraja, Lehti. *Kristjan Raud 1865–1943. Looming ja mõtteavaldused [Kristjan Raud 1865–1943. Art and thought statements]*. Tallinn: Eesti NSV Kunst, 1981. 242 p. (in Estonian).
- Villocourt, Louis. *L'Estonie [Estonia]*. Paris: Rieder, 1932. 136 p. (in French).
- Vint, Tõnis. «Nooruse» rohelises auditooriumis: Mõtteid, arvamusi, poleemikat [In the green auditorium of «youth»: Thoughts, opinions, controversy], in *Noorus*. 1968. № 8. Pp. 6–7. (in Estonian).
- Yampol'skiy, Mikhail Beniaminovich. Ot eposa k grotesku [From the epic to the grotesque], in *Iskusstvo kino*. 1984. № 9. Pp. 42–48. (in Russian).