

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

**«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ
имени А. Л. Штиглица»**

На правах рукописи

Карюк Тамара Андреевна

**ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФИНСКИХ РУЙЮ
КОНЦА XIX — СЕРЕДИНЫ XX ВВ.**

Специальность 5.10.3. — Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
профессор
Цветкова Наталия Николаевна

Санкт-Петербург
2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТУРЫ ФИНЛЯНДИИ XIX — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВВ. КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ВОРСОВОГО КОВРОТКАЧЕСТВА.....	28
1.1. Специфика культурной и художественной жизни Финляндии XIX — первой половины XX вв.	30
1.2. Руйю как символ национальной культуры: история происхождения, технология изготовления и художественная эволюция	61
ГЛАВА 2. СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСКУССТВА РУЙЮ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВВ.	82
2.1. Объединение «Друзья финского ремесла»: истоки, влияния и декоративные особенности текстильной практики 1890–1900-х гг.....	84
2.2. Художественные особенности текстильных изделий в творчестве Э. Сааринена в Финляндии: принцип «тотального дизайна»	113
ГЛАВА 3. ПОИСКИ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ В ИСКУССТВЕ ФИНСКОГО КОВРОТКАЧЕСТВА ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ — СЕРЕДИНЫ XX В.....	126
3.1. К вопросу о влиянии искусства народных руйю на распространение и декоративное решение ворсовых ковров 1920–1930-х гг.	127
3.2. Эволюция декоративных решений ворсовых ковров второй четверти — середины XX в.	142
3.3. Студия Лойи Сааринен и текстильное отделение в Академии искусств в Крэнбруке: история создания и художественные особенности текстильных изделий 1920–1950-х гг.	169
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	191
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	199
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.....	220
ИЛЛЮСТРАЦИИ.....	254

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования искусства финских руйю конца XIX — середины XX вв. определяется высокой значимостью этого явления на данном этапе в истории текстиля, а также всего финского искусства и культуры. Долгое время Финляндия, имевшая сложную историю обретения национальной целостности, находилась на периферии художественной жизни. Изменения произошли в XIX в., когда внутривосточные события обусловили подъем национального самосознания финнов и зародился неподдельный интерес к народной культуре. Особенно ярко это повлияло на предметную среду, в том числе текстиль, который с конца XIX в. приобрел непреходящую ценность для финского населения.

Подлинным символом национальной культуры стали руйю (фин. *ruiju* — «толстая ткань») — сотканые вручную ковры, имевшие льняную, конопляную или хлопчатобумажную основу и длинный шерстяной ворс. На разных этапах своего развития руйю демонстрировали исключительные навыки финских мастеров. Художественно-эстетические качества народных ворсовых ковров, воспетые ведущими представителями творческой интеллигенции и вызвавшие неподдельный интерес ученых и коллекционеров, побудили художников переосмыслить традиционное наследие и выработать новые принципы декора. Так, с конца XIX в. эволюция декоративного решения руйю во многом происходила под влиянием актуальных художественных тенденций. Вместе с тем анализ искусства руйю, производство которых представляло в обозначенный период наибольший интерес, позволяет определить, что декор произведений всегда демонстрировал важность национальной идеи и наследия народной культуры. Это проявилось как в характерном композиционном, стилистическом и цветовом оформлении, так и в самой устойчивости традиции ворсового ковроткачества на территории Финляндии.

Изучение финских руйю конца XIX — середины XX вв. также

продиктовано их широким влиянием на другие разновидности текстиля. Это подтверждает творческий опыт выдающихся финских дизайнеров Элиеля Сааринена¹ и его супруги Лойи Сааринен, которые во время работы в Академии искусств в Крэнбруке в США занимались созданием безворсовых ковров, инспирированных наследием руйю, а также финской художницы Марианны Стренгелль, возглавившей текстильное отделение учебного заведения после ухода Л. Сааринен. Само обстоятельство учреждения текстильной студии Л. Сааринен — художницей, не имевшей профессионального образования в области текстиля и до переезда в США проявлявшей сравнительно небольшой интерес к созданию текстильных изделий, — свидетельствует о важности традиции ворсового ковроткачества для финских мастеров и необходимости его исследования для более глубокого понимания особенностей развития культуры и искусства Финляндии.

Повышенный научно-исследовательский интерес к области финского декоративно-прикладного искусства и дизайна, истории текстиля и вопросам формирования декоративного языка изделий также обуславливает актуальность работы. В последнее время ученые все чаще обращаются к изучению данных вопросов, а в музеях и галереях финский дизайн, в том числе текстиль, нередко выступает в качестве исследуемого феномена.

Особенно актуальным становится изучение декоративного решения финских руйю с опорой на историко-культурный контекст. Поиски национального самосознания являлись определяющей чертой эволюции культуры Финляндии. Новое философско-эстетическое мышление спровоцировало выработку индивидуальных средств выражения в искусстве и дизайне. Формирование собственного национального стиля и стремление к вовлеченности в общеевропейский художественный процесс оказали существенное влияние на развитие ворсового ковроткачества Финляндии, ставшего уже к началу XX в. одним из наиболее выдающихся явлений в

¹ Несмотря на то, что Э. Сааринен прежде всего известен как архитектор, в диссертации большее внимание уделяется его экспериментам в области текстиля, в связи с чем автор нередко называет финского мастера дизайнером.

искусстве этого периода. В результате ворсовые ковры руйю получили международное признание благодаря оригинальным предложениям и ярким, уникальным решениям художников и дизайнеров.

Всесторонний анализ истории развития с акцентом на художественно-стилевые особенности финских руйю конца XIX — середины XX вв. дает возможность выявить изменения в отношении к данному виду искусства, определить его роль не только на локальной, но и международной арене и проследить эволюцию декоративных решений текстильных изделий рассматриваемого периода. Опыт финских мастеров, занимавшихся созданием ковров и гобеленов с опорой на народные традиции, оказывается значимым и для определения характера всего финского искусства — с одной стороны, следующего актуальным художественным тенденциям, с другой, сохраняющего свое национальное своеобразие.

Состояние и степень научной разработанности проблемы

Теоретической базой исследования послужил широкий круг научных публикаций по различным направлениям изучения затронутой предметной области. К ним относятся историко-культурные проблемы Финляндии рубежа XIX–XX вв., отразившиеся на ее художественной жизни; история карело-финского фольклора, оказавшая существенное влияние на искусство руйю; особенности формирования финского национального движения, имеющего большое значение для понимания своеобразия финского искусства рассматриваемого периода; национальная идея в культуре и искусстве Финляндии и др. Эти вопросы широко освещены как в зарубежной, так и отечественной науке, и их изучение оказалось необходимым для поставленной в диссертации проблемы.

Исследовательский интерес к руйю возник на рубеже XIX–XX вв., что отразилось на проведении многочисленных выставок ворсовых ковров и появлении первых упоминаний о них в периодических изданиях. Последние представляли собой, как правило, положительные отзывы обозревателей, искусствоведов, художников, архитекторов и дизайнеров этого периода,

заметки рекламного характера, описания выставок или отдельных произведений текстильного искусства. В некоторых журналах встречаются статьи ведущих финских критиков, рассматривающих искусство ворсового ковроткачества как подлинное художественное явление².

Первые серьезные попытки изучить природу ворсовых ковров XV–XIX вв. предпринимаются в 1920-е гг., и важную роль в этом процессе сыграл основатель школы финской этнографии У. Т. Сирелиус. Публикация его монографии «Финские ковры: История текстиля»³ вызвала большой резонанс в научном сообществе и стала первым систематическим трудом о народных ворсовых коврах. Автор провел тщательную работу по исследованию памятников на всей территории Финляндии, что позволило подробно описать историю их происхождения, а также выделить технико-технологические и декоративные особенности ворсовых изделий, происходивших из разных регионов страны. Наиболее ценной является разработанная У. Т. Сирелиусом типология руйю по декору и композиционным схемам, актуальная и сейчас. В 1926 г. была издана англоязычная версия монографии⁴, оказавшая существенное влияние на узнаваемость руйю за рубежом. Исследовательская работа финского ученого остается первым комплексным исследованием, посвященным истории народного ворсового ковроткачества Финляндии, и в настоящее время.

Кроме У. Т. Сирелиуса изучением финских ворсовых ковров занимались В. Сильван, автор изданной в 1934 г. монографии «Шведские руйю»⁵, и Т. Вахтер⁶, куратор этнографического отдела Национального музея в

² Например: Fataburen: Nordiska museets och Skansens årsbok. Stockholm, 1918. S. 161–165; Brummer-Korvenkontio A. Suomen ryijyt // Käsiteollisuus. 1924. № 6. S. 98–99; Kuoppamäki L. Ryijykirjamme // Käsiteollisuus. 1924. № 6. S. 92–93.

³ Sirelius U. T. Suomen ryijyt: Tekstiilihistoriallinen tutkimus. Helsinki, 1924.

⁴ Sirelius U. T. The Ryijy-Rugs of Finland: Historical Study. Helsinki, 1926.

⁵ Sylvan V. Svenska ryor. Stockholm, 1934.

⁶ Например: Vahter T. Om tekniken i gamla ryor // Domus: Tidskrift för inredningskonst, konstindustri, måleri och skulptur. 1933. № 1. S. 12–14; Vahter T. Vanhoista ryijyistä ja niiden vaakuna-aiheista // Kotiteollisuus. 1955. S. 68–69.

Хельсинки, специалист по истории женского ремесла⁷.

Исследования о финском искусстве, в том числе руйю, в этот период все чаще издавались на иностранных языках. К ним относятся, например, труды профессора Хельсинкского университета О. Окконена, переведенные на английский, немецкий, французский и другие языки. В своей работе «Финское искусство»⁸ автор проводит краткий анализ истории ворсовых ковров, называя их лучшим доказательством таланта финнов. Особенно высоко он оценивал народные изделия, что прослеживается в его заметках, опубликованных в периодических изданиях⁹. Также О. Окконен занимался изучением произведений Аксели Галлен-Каллела, в творчестве которого проектирование и коллекционирование руйю занимали важное место¹⁰.

Более разносторонние исследования ворсового ковроутчества, включающие изучение не только народных изделий, но и произведений современных текстильных дизайнеров, появляются во второй половине XX в. Изображения и краткие описательные сведения о руйю приводятся в работе «Книга финского дизайна “Орнамо”» 1962 г.¹¹ «Орнамо», основанное в 1911 г., является старейшим сообществом, объединившим финских архитекторов и дизайнеров и свидетельствующим о важности развития декоративно-прикладного искусства и ремесла в Финляндии. В книге были опубликованы работы современных художниц Евы Бруммер, Тойни Нистрём, Кирсти Ильвессало и др.

К наиболее выдающимся трудам относится изданная в 1971 г. монография «Руйю»¹², в которой автор А. Тойкка-Карвонен систематизирует знания как о народных ворсовых коврах, так и авторских решениях вплоть до 1970-х гг. Исследователь изучает не только историю, но и декор руйю, выявляя

⁷ Onatsu J. Tuuni Vahter kuvasi naisten töitä. 2015 [Электронный ресурс на фин. яз.]. Режим доступа: <https://www.museovirasto.fi/fi/kokoelma-ja-tietopalvelut/kuvakokoelmat/ajankohtaista/kamera-lehden-artikkelit-2015/tuuni-vahter-kuvasi-naisten-toita> (дата обращения: 05.05.2023).

⁸ Okkonen O. Die Finnische Kunst. Berlin, 1944.

⁹ Например: Okkonen O. Suomen ryijyt // Uusi Suomi. 1924. № 243. S. 21–22.

¹⁰ Например: Okkonen O. A. Gallen-Kallela: elämä ja taide. WSOY, 1949.

¹¹ The Ornamo Book of Finnish Design. Finnish society of Crafts and Design. Helsinki, 1962.

¹² Toikka-Karvonen A. Ryijy. Helsinki, 1971.

их стилистические особенности и обозначая влияние популярных художественных тенденций разных периодов. Монография стала одним из первых исследований, анализирующих ворсовые ковры второй четверти — середины XX в. Отметим, что труд появился в результате многолетнего изучения данного вопроса, о чем свидетельствуют более ранние статьи А. Тойкка-Карвонен в периодических изданиях¹³.

В конце XX в. также было издано несколько монографий, посвященных руйю. Среди них работы «Руйю. Ковры Финляндии»¹⁴ М. Аав в соавторстве с А.-Л. Амберг и Р. Пюльккянен, «Руйю. Пособие для обучающихся ремеслу текстилю»¹⁵ Т. Ниеминен, «Книга о руйю»¹⁶ Т. Ханникайнен. Труды содержат сведения об истории происхождения руйю, особенностях их создания и знакомят читателей с наиболее интересными изделиями, как правило, последних лет.

Современное исследование ранних и поздних руйю проводят Т. Сопанен и Л. Виллберг в монографии «Ковры руйю продолжают жить: Финские руйю 1778–2008»¹⁷, изданной на финском и английском языках. Значимость вклада Т. Сопанена, ботаника по образованию, в изучение финских ворсовых ковров сложно переоценить — его обширная коллекция, насчитывающая более 300 произведений, нередко экспонировалась в Финляндии и за ее пределами. Одной из последних стала выставка руйю из собрания коллекционера, прошедшая в Национальном музее современного искусства в Киото в начале 2023 г. Монография, включающая около 200 изображений руйю, большая часть которых происходит из коллекции Т. Сопанена, была подготовлена совместно с Л. Виллберг. Исследователь и куратор музея в Тампере составила аннотации к изделиям и проанализировала историю и особенности руйю. Приведенные сведения послужили ценным источником для написания настоящей работы, а

¹³ Toikka-Karvonen A. Finnish ryijy rugs... old and new // Craft Horizons. March / April 1954. Vol. 14. No. 2. P. 16–20.

¹⁴ Aav M. (toim.). Ryijy Rugs from Finland. Helsinki, 1983.

¹⁵ Nieminen T. Ryijynukka. Opas Textiilityötä Opettaville. Vantaa, 1984.

¹⁶ Hännikäinen T. Ryijykirja. Helsinki, 1996.

¹⁷ Sapanen T., Willberg L. Ryijy elää. Suomalaisia ryijyjä 1778–2008. Helsinki: Lönnberg Print, 2008; Sapanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008.

представленные в монографии изображения ворсовых ковров позволили справиться с задачами исследования и рассмотреть большой пласт текстильных изделий.

Одним из самых известных современных исследователей текстильного искусства Финляндии является Л. Свинхуфвуд, куратор Музея дизайна Хельсинки. Ее публикации отличаются вариативностью вопросов и проблем, затрагивающих разные аспекты в истории ворсового ковроткачества Финляндии и финского текстиля в целом. Л. Свинхуфвуд всегда оперирует большой выборкой архивных материалов и приводит ранее не публиковавшиеся сведения. Среди ее исследований стоит выделить работы, посвященные национальному своеобразию финских руйю, например, статьи «Финский текстиль на пути к современности»¹⁸, «Финские руйю — живая традиция и взгляд художников»¹⁹, «Ручное ткачество: Производство межвоенной эпохи»²⁰, «От эскизов и образцов к учетным журналам и объявлениям: На материале искусствоведческого исследования современного искусства текстиля»²¹. Информация, представленная в этих публикациях, позволяет сделать вывод об интересе автора к фактографической канве, нежели к определению художественно-стилистической специфики ворсовых ковров. Собранные в результате многолетних исследований и диссертационной работы сведения легли в основу монографии «Современные руйю, ткани на отрез и текстиль ручной работы. Текстильное искусство и текстильная индустрия Финляндии в эпоху Интербеллум»²², написанной Л. Свинхуфвуд в 2009 г.

В этом же году к одноименной выставке в Музее дизайна Хельсинки был издан каталог «Руйю! Финский ворсовый ковер»²³, представивший научные

¹⁸ Finnish Modern Design: Utopian Ideals and Everyday Realities, 1930–1997. New York, 2000. P. 181–202.

¹⁹ Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 9–19.

²⁰ Fallan K. Scandinavian Design: Alternative Histories. London; New York, 2012. P. 48–64.

²¹ Svinhufvud L. From Sketches and Samples to Ledgers and Advertisements: On the Material of Art-Historical Research in Modern Textile Art // Tahiti. 2012. Vol. 2. № 4 [Электронный ресурс на англ. яз.]. URL: <https://tahiti.journal.fi/article/view/85467/44417> (дата обращения: 07.05.2022, 15.05.2022).

²² Svinhufvud L. Moderneja ryijyä, metritavaraa ja käsityötä. Helsinki, 2009.

²³ Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009.

материалы сотрудников музеев Финляндии: упомянутых Л. Свинхувуд и Л. Виллберг, а также П. Сихво, Р. Кава, А. Висанто и др. Статьи посвящены исследованиям У. Т. Сирелиуса, собирательской и публичной деятельности Габриэля Энгберга и Эмиля Седеркройца, имевшей большое значение для развития руйю, а также творчеству отдельных финских мастеров по текстилю, например, Уры Симберг-Эрстрём.

Изучение ворсового ковроткачества Финляндии оказывается привлекательным не только для финских, но и других зарубежных ученых, среди которых стоит выделить британскую исследовательницу скандинавского искусства Ш. Эшби. В своей статье «Национальное строительство и дизайн: Финский текстиль и творчество “Друзей финского ремесла”»²⁴ она анализирует художественные решения изделий, созданных в рамках объединения в конце XIX — начале XX вв., и пытается определить специфику финского текстильного искусства. Деятельность объединения «Друзья финского ремесла» нередко становится предметом для изучения в трудах Л. Свинхувуд, однако всегда рассматривается в контексте той или иной заявленной автором проблемы. Отдельное внимание Ш. Эшби уделяет истории организации ассоциации, а также произведениям А. Галлен-Каллела, Э. Сааринена, Вяйнё Бломстедта преимущественно 1890–1900-х гг. Ее статья является одной из редких написанных зарубежными исследователями работ, посвященных изучению отдельных аспектов в истории ворсового ковроткачества Финляндии.

Ворсовые ковры руйю также упоминаются в монографии американского исследователя, работника Музея искусств округа Лос-Анджелес У. Каплан²⁵. В главе, посвященной реализации программных установок движения «Искусства и ремесла» в странах Скандинавии и Финляндии, У. Каплан проводит краткий обзор основных достижений в разных видах

²⁴ Ashby C. Nation Building and Design: Finnish Textiles and the Work of the Friends of Finnish Handicrafts // Journal of Design History. 2010. Vol. 23. № 4. P. 351–365.

²⁵ Kaplan W. The Arts & Crafts Movement in Europe & America: Design for the Modern World 1880–1920. London, 2004.

пространственных искусств в этот период, упоминая деятельность компании Луиса Спарре, продукцию фирмы «Арабия», оформление финского павильона к выставке 1900 г. и руйю.

Отдельные аспекты обозначенной проблемы рассматриваются в трудах, подготовленных финскими исследователями на английском языке. К ним относятся коллективная монография «Идеология. Форма. Материал. Коллекции Музея дизайна Хельсинки»²⁶, в которой авторы описывают историю развития искусства ворсового ковроткачества в контексте становления декоративно-прикладного искусства и дизайна Финляндии на примере предметов из собрания Музея дизайна Хельсинки. В своей работе «Финский дизайн. Краткая история»²⁷ профессор Университета Аалто П. Корвенмаа также изучает этапы развития финского дизайна, не обходя вниманием текстильные изделия мастеров. Приведенные сведения носят, однако, ознакомительный характер и не содержат анализа художественно-стилистических особенностей руйю.

Для изучения творческой деятельности отдельных авторов привлекались как труды молодых финских исследователей последних лет²⁸, так и электронные ресурсы, в частности «Библиографический словарь Финляндии»²⁹, располагающий обширным биографическим материалом о деятелях культуры и искусства на шведском языке, и заметки финских ученых о В. Бломстедте³⁰, А. Галлен-Каллела, Ярле Эклунде³¹, Импи Сотавалта³² и др.

²⁶ Ideology. Form. Material. The Collections of Design Museum Helsinki. Designmuseum, 2013.

²⁷ Korvenmaa P. Finnish Design: A Concise History. Helsinki, 2009.

²⁸ Wirilander H. Maria Schwartzbergin suunnittelemien messukasukan konservointi ja kirkkotekstellien konservoinnin etiikkaa. Muotoiluinstituutti, 2004; Siekkinen A. Vihkirijy kirkkotilassa. Suomen evankelis-luterilaisten kirkkojen vihkirijyjen piirteitä ja symboliikan sanomaa. Pro gradututkielma. Helsingin yliopisto, 2020; Essel A. Värit ja niiden semioottiset merkitykset suomalaisissa ryijyissä 1779–1979. Pro gradututkielma. Helsingin yliopisto, 2020.

²⁹ Biografiskt lexikon för Finland 2: Ryska tiden / Red. H. Knif et al. [Электронный ресурс на швед. яз.]. Helsingfors, 2009. URL: <https://www.blf.fi/artiklar.php> (дата обращения: 12.04.2022, 24.04.2022, 23.03.2022, 03.05.2022).

³⁰ Väinö Blomstedt, Painter and textile designer [Электронный ресурс на англ. яз.].

URL: <https://suomenkäsityönystavat.fi/vaino-blomstedt-150-years-since-his-birth-on-april-1-2021?lang=en> (дата обращения: 19.03.2022).

³¹ Karsikas U. Hanna-Kaisa Korolainen was inspired by two rya rugs [Электронный ресурс на англ. яз.]. URL: <https://ingoodhands.fi/hanna-kaisa-korolainen-was-inspired-by-two-rya-rugs/#> (дата обращения: 09.10.2021).

³² Karsikas U. The Rya Rugs of Impi Sotavalta as an Inspiration for Henri Tervapuro [Электронный ресурс на англ. яз.]. URL: <https://ingoodhands.fi/the-rya-rugs-of-impi-sotavalta-as-an-inspiration-for-henri-tervapuro/>; Anttila E.

Важным в контексте заявленной темы стало исследование творческой деятельности Э. Сааринена и Л. Сааринен в Академии искусств в Крэнбруке. За время изучения их экспериментов в области текстиля не было обнаружено ни одной комплексной монографии, посвященной данной проблеме, которая обычно рассматривается лишь как часть профессиональной деятельности финских мастеров. Трудов, анализирующих творчество Л. Сааринен, значительно меньше в сравнении с работами, изучающими произведения ее супруга.

Текстильная практика в Академии искусств в Крэнбруке до 1980-х гг. не привлекала внимание исследователей. Наиболее фундаментальным стал труд «Дизайн в Америке: философия Крэнбрука 1925–1950»³³ и проведенное в его рамках исследование, посвященное текстилю. К. Ш. Майер-Тармэн анализирует ковры и гобелены, сотканые в студии Л. Сааринен, описывает их художественное решение, обозначает предпосылки открытия студии и текстильного отделения в составе школы. Работа дает возможность изучить важные архивные материалы и является первой попыткой проанализировать текстильное искусство Академии Крэнбрук. Кроме того, материал, систематизированный и проанализированный автором, не утратил своей актуальности и по сей день является единственным наиболее полным исследованием текстиля студии Л. Сааринен.

Сведения об отдельных изделиях также приводятся в некоторых статьях. В публикации «Плетение монументальной поверхности Первой Христианской церкви, Колумбус, Индиана»³⁴ Р. Радзински исследован декор гобелена «Нагорная проповедь», проанализировано его взаимодействие с интерьером Первой Христианской церкви. Статья «Влияние шведской практики на американское ткачество XX века»³⁵ М. Т. Марцольф позволяет сформировать

Wetterhoffin Värikkäät Taitelijat [Электронный ресурс на фин. яз.]. URL: <https://www.wetterhoff.fi/img/file.php?id=1029> (дата обращения: 10.05.2022).

³³ Design in America. The Cranbrook Vision 1925–1950. New York, 1983.

³⁴ Rudzinski R. D. Weaving the Monumental Surface First Christian Church, Columbus, Indiana // Archipelagos: Outposts of the Americas. 92nd ACSA Annual Meeting. Miami, Fl. March 18–21, 2004. P. 530–537.

³⁵ Marzolf Marion T. The Swedish Presence in 20th-Century American Weaving // Textile Society of America Symposium Proceedings. 2006. № 314. P. 163–171.

представление об условиях, на фоне которых произошла апроприация искусства шведского ткачества в американском текстиле XX в. Благодаря этому удалось выявить, что практическая деятельность Л. Сааринен и использование приемов шведского ткачества были вполне закономерны для американского искусства этого времени. Статья «Оформляя архитектуру»³⁶, рассматривающая эксперименты Пипсан в области дизайна платьев и текстиля, помогла сделать вывод о существенном влиянии Ар Деко на текстильные разработки Лойи и ее дочери.

В путеводителе «Дом и сад семьи Сааринен. Путеводитель для посетителей»³⁷, составленном исследователями истории Крэнбрука, содержится информация о декоре некоторых ковров, спроектированных Лойей и Элиелем. Хотя в работе описаны лишь отдельные произведения, художественное оформление ковров проанализировано в контексте интерьерных решений, что позволяет сделать вывод о взаимосвязи текстиля и архитектурных сооружений. Монография Д. Коплос и Б. Метклафа «Создатели: История американских ремесленных мастерских»³⁸ содержит сведения не только о деятельности Э. Сааринена, но и об экспериментах текстильной студии Л. Сааринен, в том числе художественном оформлении тех или иных изделий.

Интерес к изучению текстильной студии Л. Сааринен проявили и финские исследователи, о чем свидетельствуют статьи Л. Свинхувуд «Карта Крэнбрука: Поиск значений в текстильном искусстве»³⁹ или «Политика текстильного предпринимательства: Лойя Сааринен и ее текстильная мастерская в объединении Крэнбрук»⁴⁰. На примере деятельности Л. Сааринен

³⁶ Resnikoff S. Fashioning Architecture // Cranbrook Kitchen Sink. March 26, 2014.

URL: <https://cranbrookkitchensink.wordpress.com/2014/03/26/fashioning-architecture/> (дата обращения: 05.12.2020).

³⁷ Saارينен House and Garden. Visitor's Guide. Cranbrook Art Museum, 2007.

³⁸ Koplos J., Metcalf B. Makers: A History of American Studio Craft. University of North Carolina Press, 2010.

³⁹ Svinhufvud L. The Cranbrook Map: Locating Meanings in Textile Art // Imagining Spaces and Places / Ed. by Saija Isomaa. Newcastle upon Tyne, 2013. P. 199–227.

⁴⁰ Svinhufvud L. The Politics of Textile Entrepreneurship Loja Saارينен and Her Weaving Studio in the Cranbrook Art Community // Textiles and Politics: Textile Society of America 13th Biennial Symposium Proceedings. September, 2012. P. 1–7.

автор доказывает исключительность сложившейся на территории США текстильной практики. Проведенный Л. Свинхувуд анализ принципов работы текстильной студии в Крэнбруке, определение нюансов производственного процесса и авторства изделий является новаторским и представляет большую научную ценность.

К числу последних современных исследований, посвященных данному вопросу, относится книга «Ковры эпохи Ар Деко»⁴¹. Ее автор С. Дэй рассматривает текстиль студии Л. Сааринен в контексте развития искусства текстиля в США, предваряя анализ работ художницы изучением экспериментов Ф. Л. Райта. Также автор отмечает значимость идей движения «Искусства и ремесла» для американской практики и подчеркивает их влияние на формирование художественного языка эпохи Ар Деко. В исследовании кратко проанализировано декоративное решение тех ковров студии, в которых, по мнению С. Дэй, наиболее отчетливо читается стилистика нового стиля.

В отечественной искусствоведческой науке не было обнаружено ни одного исследования, посвященного истории и декоративным особенностям финских ворсовых ковров, а также экспериментам студии Л. Сааринен в области текстиля. Встречаются лишь упоминания об отдельных текстильных изделиях в рамках заявленной проблемы.

В научном архиве Российского этнографического музея хранятся два дела, содержащие информацию об истории поступления финских ворсовых ковров в коллекцию музея⁴². Хотя руйю, собранные усилиями У. Т. Сирелиуса и краеведа Й. В. Котикоски, относятся к народным, а не авторским изделиям, описи к ним содержат сведения, позволяющие сформировать представление о традиционной иконографии изделий.

Наибольшую ценность также представляет каталог «Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде 1913

⁴¹ Day S. Carpets of the Art Deco Era. London, 2015.

⁴² АРЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 354; АРЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 587.

г.»⁴³, изданный в 1914 г. по итогам Второй Всероссийской кустарной выставки, прошедшей в Петрограде в марте 1913 г. В статье, посвященной истории коврового дела и представленным на выставке образцам, отмечается скудность сведений о финском ковроткачестве. В то же время авторы перечисляют разновидности финского текстиля, такие как тканые покрывала раану или тякяня. Руйю, по их мнению, обладали особым значением, несмотря на фактически полное прекращение производства в начале XX в. Хотя материал носит скорее обзорный характер, он позволяет сделать вывод о попытках проанализировать текстильное искусство Финляндии в отечественной науке, а также вводит в российский научный оборот основные терминологические понятия из истории финского текстиля.

Среди современных трудов стоит выделить статью «Искусство Финляндии на парижской Всемирной выставке 1900 года»⁴⁴ М. И. Безруковой-Долматовской, в которой автор проводит анализ экспозиции павильона, его внешнего и внутреннего решения, в том числе ворсовых ковров, рассматривает творчество экспонентов А. Галлен-Каллела, Л. Спарре, Альфреда Уильяма Финча и др. Особенно важной становится мысль об ориентации финского прикладного искусства на национальную традицию: природу, народное творчество, естественные материалы и простоту форм.

В своей диссертации «Шведские ковры и декоративные полотна XX — начала XXI века (мастерская Марты Маас-Фчеттерштром)»⁴⁵ М. С. Широковских также обращает внимание на искусство руйю и предпринимает попытку рассмотреть особенности декоративного и технического исполнения отдельных образцов. Несмотря на то, что основной фокус этого исследования составляют эксперименты шведских мастеров,

⁴³ Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. / [под ред. проф. А. В. Прахова]; Гл. упр. землеустройства и земледелия. Петроград, 1914.

⁴⁴ Безрукова-Долматовская М. Искусство Финляндии на парижской Всемирной выставке 1900 года // *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*. М., 2000. С. 513–523.

⁴⁵ Широковских М. С. Шведские ковры и декоративные полотна XX–начала XXI века (мастерская Марты Маас-Фчеттерштром): дис. ... канд. иск. СПб., 2014.

М. С. Широковских впервые среди российских исследователей описывает историю создания ворсовых ковров и определяет художественные черты некоторых изделий, в том числе опираясь на труды финских ученых.

Эти же эксперименты, а также работы Эммы Зальцман, Марии Шварцберг, Евы Маннергейм-Спарре рассмотрены в статье Е. В. Ярмоленко «Финские ворсовые ковры конца XIX — начала XX в.: От традиции к модерну»⁴⁶, являющейся единственным русскоязычным исследованием по обозначенной теме. Автор определяет особенности рую эпохи национального романтизма на примере некоторых известных экспериментов в этой области.

При написании диссертационного исследования также привлекались косвенные материалы для исчерпывающего анализа рассматриваемых вопросов. Среди них труды А. В. Иконникова⁴⁷, представляющие одну из первых попыток полноценного исследования архитектурных памятников Финляндии как эпохи национального романтизма, так и более позднего времени, В. С. Горюнова и М. П. Тубли⁴⁸, статья К. Малич⁴⁹, в которой автор выявляет особенности финской архитектуры эпохи модернизма и перечисляет основные памятники этого периода.

Важные сведения были почерпнуты из монографии В. Г. Лисовского «Северный модерн»⁵⁰. В главе о финской архитектуре петербургский исследователь изучает творчество ее наиболее ярких представителей — Э. Сааринена, Армаса Линдгрена, Германа Гезеллиуса, Ларса Сонка, Онни Тарьянне и др. — и проводит анализ их архитектурных сооружений. Выводы, сделанные В. Г. Лисовским в ходе своего исследования, позволили проанализировать взаимосвязь текстильных изделий, спроектированных

⁴⁶ Ярмоленко Е. В. Финские ворсовые ковры конца XIX — начала XX в.: от традиции к модерну // Архитектон: известия вузов. 2017. № 2 (58). С. 1–8.

⁴⁷ Иконников А. В. Новая архитектура Финляндии. М., 1972; Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Т. I. М., 2001.

⁴⁸ Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. СПб., 1994.

⁴⁹ Золотое поколение. Модернизм в финской архитектуре и дизайне: каталог выставки. СПб., 2015. С. 11–30.

⁵⁰ Лисовский В. Северный модерн: национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX и XX веков. СПб., 2018.

финскими архитекторами, с интерьером. Размышления М. Кабакчи о природе национальной идентичности, ценные для диссертации, связаны с профессиональной деятельностью финского архитектора Л. Сонка и отражены в ее монографии «Ларс Сонк: Полвека финской архитектуры»⁵¹. Отдельные аспекты, не соприкасающиеся с историей ворсовых ковров, но акцентирующие национальный характер финского декоративно-прикладного искусства и дизайна, затронуты в работах, посвященных творчеству отдельных мастеров. Диссертация Л. Г. Горшковой «Финская школа стеклоделия 1930–1970-е годы (Алвар Аалто, Тапио Вирккала, Тимо Сарпанева)»⁵², статьи М. В. Васильевой «Из истории финской керамической фирмы “Арабия”»⁵³ и Е. В. Ключиной «Бельгийский акцент финского авангарда: искусство Альфреда Вильяма Финча в Финляндии»⁵⁴ свидетельствуют о возросшем за последние годы научно-исследовательском интересе к этой области.

Подводя итог историографическому обзору, можно сделать вывод о вариативности исследовательских работ, посвященных искусству руйю. История изучения ворсового ковроткачества, начавшаяся в 1920-е гг., демонстрирует внимание ученых к разным аспектам заявленной темы. Проблематика вызывает меньший научный интерес со стороны российских исследователей, в то время как финские специалисты, располагающие возможностью более предметного анализа финских ворсовых ковров, вносят значительный вклад в исследование данного художественного феномена. Вместе с тем трудов, в которых была бы предпринята попытка проанализировать эволюцию декоративного решения руйю и определить их стилевую принадлежность и художественные особенности в контексте формирования исторической, культурной и национальной идентичности

⁵¹ Кабакчи М. Ларс Сонк. Полвека финской архитектуры. СПб, 2019.

⁵² Горшкова Л. Г. Финская школа стеклоделия 1930–1970-е годы: дис. ... канд. иск. М., 2006.

⁵³ Васильева М. В. Из истории финской керамической фирмы «Арабия» // Санкт-Петербург и страны Северной Европы: Материалы десятой ежегодной международной научной конференции (16–17 апреля 2008 г.). СПб., 2009. С. 368–377.

⁵⁴ Ключина Е. В. Бельгийский акцент финского авангарда: искусство Альфреда Вильяма Финча в Финляндии // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2020. № 10. С. 158–166.

Финляндии, а также рассмотреть эксперименты, созданные финскими мастерами не только внутри страны, но и за ее пределами, обнаружено не было.

База источников диссертационного исследования представлена архивными материалами, текстильными изделиями финских мастеров, а также привлеченными для исчерпывающего изучения вопроса эскизами и рисунками текстиля, произведениями изобразительного искусства и фотоматериалами, хранящимися в музеях Финляндии, Швеции, России, Франции и США. К ним относятся Художественный музей Атенеум, Музей дизайна Хельсинки, Национальный музей Финляндии и его филиалы, Городской музей в Хельсинки, Музей Галлен-Каллела в г. Эспоо, Музей ремесел Финляндии в г. Ювяскюля, Музей Ваприики в г. Тампере, Музей Южной Карелии в г. Лаппеенранта, Национальный музей Швеции, Музей Северных стран в Стокгольме, Музей в Бохуслене в Швеции, Российский этнографический музей в Санкт-Петербурге, музей д'Орсэ в Париже, Художественный музей в Крэнбруке, Метрополитен-музей, Чикагский институт искусств. С коллекциями и экспозициями некоторых из них, в частности Художественного музея Атенеум, Музея дизайна Хельсинки, Национального музея Финляндии и его филиалами, Российского этнографического музея в Санкт-Петербурге, музея д'Орсэ в Париже, автору удалось поработать лично.

Среди использованных в работе литературных источников стоит выделить периодические издания, содержащие не только сведения описательного характера, но и изображения некоторых текстильных изделий: финские «Вязание крючком и спицами»⁵⁵, «Дерево: официальный представитель столярной промышленности и мебельной торговли»⁵⁶, «Дом и общество»⁵⁷, «Домашнее искусство»⁵⁸, «Домашний очаг»⁵⁹, «Ежегодник

⁵⁵ Virkkaus- ja Neuletyöt (фин.).

⁵⁶ Puuteos: Puuseppäteollisuuden ja huonekalukaupan virallinen äänenkannattaja (фин.).

⁵⁷ Koti ja Yhteiskunta (фин.).

⁵⁸ Kotitaide (фин.).

⁵⁹ Kotiliesi (фин.).

ассоциации художников “Орнамо”»⁶⁰, «Женский голос»⁶¹, «Карелия»⁶², «Неовиус»⁶³, «Новая Финляндия»⁶⁴, «Ремесла»⁶⁵, «Финская женщина»⁶⁶, «Финский иллюстрированный журнал»⁶⁷, «Хельсинкские новости»⁶⁸, газету «Хувудстадсбладет»⁶⁹ на шведском языке, издаваемые в России «Зодчий», «Мир искусства» и «Огонек». В процессе работы привлекались редкие труды самих мастеров, состоявших в текстильных ассоциациях, — например, книга мастера по текстилю А. Хеллен «Руководство по окрашиванию изделий растительными материалами в домашних условиях»⁷⁰, написанная по результатам обучения художницы в Норвегии. Также особой ценностью обладали издания, выпуск которых начался с 1930-х гг. Они содержат схемы плетения рую и представляют актуальные модели текстильных изделий того или иного периода.

Доступ к отдельным описаниям и фотографическим изображениям объектов, находящихся в коллекциях музеев, архивах и библиотеках Финляндии, был осуществлен через электронный портал «<https://finna.fi>»⁷¹, представляющий собой оцифрованную коллекцию предметов искусства, в том числе текстильных произведений и фотоматериалов. Во время поиска и изучения материалов вспомогательным инструментом послужили электронные каталоги ряда финских и других зарубежных музеев, а также цифровые базы Национальной библиотеки Финляндии⁷², Финской

⁶⁰ Koristetaiteilijain liitto Ornamon vuosikirja (фин.).

⁶¹ Naisten Ääni (фин.).

⁶² Karjala (фин.).

⁶³ Neovius (фин.).

⁶⁴ Uusi Suomi (фин.).

⁶⁵ Käsateollisuus (фин.).

⁶⁶ Suomen Nainen (фин.).

⁶⁷ Suomen Kuvalehti (фин.).

⁶⁸ Helsingin Sanomat (фин.).

⁶⁹ Hufvudstadsbladet (швед.).

⁷⁰ Suomen Käsityön ystävien, Hellen A. Neuvoja kotivärjäykseen kasviaineilla. Neljäs tarkistettu ja lisätty painos. Helsingissä, 1919.

⁷¹ Finna.fi Search Service [Электронный ресурс на фин. яз.]. URL: <https://www.finna.fi>.

⁷² Цифровая база Национальной библиотеки Финляндии [Электронный ресурс на фин. яз.]. URL: <https://digi.kansalliskirjasto.fi>.

национальной галереи⁷³, Центра коллекций и исследований в Крэнбруке⁷⁴.

Цель диссертации состоит в выявлении художественно-стилевых особенностей финских руйю конца XIX — середины XX вв. с определением как общих тенденциозных для эпохи черт, так и характерных самобытных проектных решений.

Поставленная цель определила круг **задач** диссертационного исследования:

— охарактеризовать художественную жизнь и историко-культурный фон в Финляндии XIX — середины XX вв., оказавшие существенное влияние на развитие и характер искусства ворсового ковроткачества в обозначенный период;

— изучить историю происхождения финских ворсовых ковров, выявить художественные особенности декоративного решения народных руйю, классифицировать их по характеру декора;

— выявить доминантные векторы развития искусства руйю в конце XIX — середине XX вв., определить его стилевые тенденции и художественно-эстетические качества, очертить круг ведущих мастеров и текстильных объединений этого периода, исследовать их деятельность, принципы и организацию работы.

Объектом исследования являются финские руйю конца XIX — середины XX вв.

Предметом исследования становятся художественно-стилевые особенности искусства финских руйю конца XIX — середины XX вв.

Хронологические границы исследования заданы в соответствии с творческой деятельностью финских художников по текстилю 1890–1950-х гг. Нижняя граница обусловлена обращением мастеров к народному искусству ворсового ковроткачества, началом работы текстильных ассоциаций в 1880–

⁷³ Цифровая база Финской национальной галереи [Электронный ресурс на фин. яз.]. URL: <https://www.kansallisgalleria.fi>.

⁷⁴ Центр коллекций и исследований в Крэнбруке [Электронный ресурс на англ. яз.]. URL: <https://center.cranbrook.edu/archives>.

1890-е гг., продиктованной ростом национального самосознания, и появлением авторских текстильных изделий, отличающихся многообразием смысловых контекстов. Окончание периода связано с завершением эпохи модернизма, что сказалось на изменении декора текстиля и способствовало формированию интернационального характера декора изделий.

Географические границы исследования определены регионами распространения текстильных экспериментов финских мастеров рассматриваемого периода. Изучается творчество художников, проживавших и работавших в Хельсинки и его пригородах, современном Выборгском районе, а также народные изделия, встречавшиеся на всей территории Финляндии. В рамках обозначенной темы представляет интерес деятельность иммигрировавших в США финских мастеров и работа текстильных объединений соседних стран, в частности Швеции.

Методология и методы исследования определены содержанием темы, формулировкой целей и спецификой поставленных задач.

Работа носит *междисциплинарный характер*, поскольку для достижения цели диссертации представлялось необходимым использование данных из смежных областей наук: искусствоведения, культурологии, истории, истории материальной культуры.

В качестве основного метода исследования избран традиционный метод искусствоведческого анализа, а именно *формально-стилистический анализ* самих текстильных изделий и их эскизов, созданных финскими мастерами в конце XIX — середине XX вв. Обозначение композиционных систем, приемов изображений и художественно-выразительных средств текстиля Финляндии позволило решить вопросы о хронологии, взаимовлияниях, особенностях художественного языка той или иной эпохи.

Необходимость определения семантики мотивов, используемых в декоре текстиля, обусловила применение *иконологического метода*, в результате чего композиционные схемы изделий подверглись интерпретации с позиции их традиционно-смысловых значений. *Иконографический метод* позволил

изучить тематические особенности и выявить художественно-образные черты в декоре финского текстиля. Эти методы дали возможность составить более целостное представление о рассматриваемом явлении.

Сравнительный анализ способствовал последовательному и обоснованному сопоставлению текстильных изделий финских мастеров как в рамках одного эксперимента, так и при изучении творчества разных художников и на разных этапах с целью обозначения специфики рассматриваемых работ. Данный метод применен не только по отношению к произведениям текстильного искусства, но и к обстоятельствам, сопутствующим их созданию. Это дало возможность выявить глобальные тенденции, отличающиеся от частных характеристик изделий отдельных мастеров.

Кроме того, для достижения поставленных задач использовались методы общеисторического научного исследования. К ним относится *историко-генетический метод*, позволивший определить истоки происхождения искусства ворсового ковроткачества и выявить закономерности его развития; *историко-типологический метод*, с помощью которого исследуемые произведения текстиля были классифицированы по технике их изготовления и способам декора, а также оценены общие и индивидуальные художественные черты произведений; *метод периодизации*, взятый для обозначения этапов исторического и художественного развития ворсового ковроткачества в конце XIX — середине XX вв.; *историко-биографический метод*, использовавшийся для изучения творческой деятельности наиболее выдающихся финских мастеров, оказавших существенное влияние на искусство текстиля вышеозначенного периода.

Поскольку диссертация опирается на принципы научной объективности, изучение ворсового ковроткачества предполагает исследование общей историко-культурной ситуации Финляндии в конце XIX — середине XX вв. Так, в первой главе диссертации используется *контекстный метод*, обусловленный необходимостью уточнения исторического контекста и

определения сопутствующих культурных процессов, в рамках которых происходила эволюция финского ворсового ковроткачества в данный период. Этот метод позволил поместить произведения, выполненные в длинно-ворсовой технике, в широкий контекст финской культурной среды, выявить художественно-культурные взаимовлияния между текстильными изделиями и другими видами искусства, определить преемственность художественных традиций на разных временных этапах.

Данное соединение традиционных методов искусствознания с комплексным подходом, учитывающим относящиеся к теме материалы из смежных наук, обеспечило состоятельность и достоверность результатов, полученных в ходе диссертационного исследования.

Научная новизна диссертационного исследования состоит в том, что впервые:

- осуществлено комплексное исследование феномена ворсового ковроткачества, включающее изучение народных ворсовых ковров XVIII–XIX вв., произведений мастеров, работавших за пределами Финляндии, а также инспирированных рую безворсовых изделий рассматриваемого периода;
- предпринята попытка раскрыть явление ворсового ковроткачества Финляндии в контексте исторической, культурной и художественной ситуации XIX — середины XX вв., в которой определяющим значением обладала проблема национальной идентичности, обусловившая своеобразие художественной образности текстиля искомого периода и устойчивость традиции ворсового ковроткачества;
- осуществлена авторская типологизация произведений текстиля в соответствии с их композиционными схемами и художественными приемами, обозначены характерные для каждого из определенных этапов художественно-стилевые черты текстильных изделий;
- введен в научный оборот российского искусствознания обширный круг предметов текстильного искусства финских мастеров конца XIX — середины XX вв., а также более ранних изделий;

— к исследованию привлечены памятники из собраний российских и зарубежных музеев, которые ранее не анализировались специалистами.

Научная значимость исследования заключается во введении в научный оборот нового фактологического и исследовательского материала по изучению ворсового ковроткачества Финляндии конца XIX — середины XX вв. и определению его художественно-стилевых особенностей. Это открывает новые перспективы для интерпретации национального концепта в декоративно-прикладном искусстве Финляндии рассматриваемого периода и создания целостного представления о развитии финского ворсового ковроткачества. Результаты работы могут быть использованы для дальнейших исследований финского дизайна и изучении других аспектов текстильного искусства Финляндии, например, его развития во второй половине XX — первой четверти XXI вв., эволюции в контексте гендерной проблематики или формирования предпринимательской деятельности в области декоративно-прикладного искусства и дизайна. Исследование также показало актуальность теоретико-методологических принципов междисциплинарности и использования данных из смежных областей наук, в частности истории и культурологии, для искусствоведческих исследований в области декоративно-прикладного искусства.

Практическая ценность исследования связана с научной, педагогической и музейной практической деятельностью. Результаты работы, достигнутые в ходе исследования, могут способствовать систематизации и углублению знаний по истории художественного текстиля и служить научно-методической основой для разработки учебных программ по дисциплинам, пособий и справочников в области истории искусства Скандинавии и Финляндии, дизайна, истории текстильного искусства в специализированных вузах. Основные положения исследования и собранный иллюстративный материал могут стать полезными для современных художников по текстилю и дизайнеров в их практической деятельности, а также использоваться в музейной практике для атрибуции предметов, подготовки и организации

тематических выставочных проектов, составления каталогов и иллюстрированных альбомов.

Положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Эволюция финских руйю в конце XIX — середине XX вв. происходила в условиях становления и развития идеи национальной идентичности, которая привела к автономному статусу страны и на определенных этапах вызвала рост национального самосознания. Это имело важное значение для финского ворсового ковроткачества и повлияло на устойчивость народной традиции, а также художественно-эстетические качества произведений.
2. Финские руйю конца XIX — середины XX вв. носят амбивалентный характер. С одной стороны, они декларируют свою принадлежность к международной практике, что проявляется в обращении к популярным интернациональным художественным направлениям. С другой стороны, произведения демонстрируют устойчивость национального концепта, о чем свидетельствуют национально-романтическое звучание эпохи модерна на рубеже XIX–XX вв., непрекращающееся даже в середине XX в. обращение финских мастеров к северной природе, образам национального эпоса «Калевала», природным материалам, народной культуре, прикладным формам и ремеслам.
3. С 1890–1900-х гг. появляются авторские текстильные изделия, характеризующиеся уникальностью своих декоративных решений. Вместе с тем наследие народных ворсовых ковров оказывало существенное влияние на художественную выразительность и тематическую направленность декора текстильных изделий на протяжении всего рассматриваемого периода.
4. Ассоциация «Друзья финского ремесла» стала ведущей организацией в области производства текстильных изделий в Финляндии. Сотрудничество с ней в 1890–1900-е гг. таких мастеров, как А. Галлен-Каллела, Э. Сааринен, В. Бломстедт и др., явилось определяющим не только для распространения финских руйю и улучшения их художественно-эстетических качеств, но и для дальнейшего развития объединения.

5. Текстильные изделия, созданные финскими мастерами за пределами Финляндии, демонстрируют эволюцию художественной образности от национального романтизма к освобожденным от реминисценций принципам эпохи модернизма. При этом произведения сохраняют финское национальное своеобразие, что проявляется в обращении к искусству рую, заимствовании характерных для него приемов и художественно-эстетических особенностей.

Апробация и внедрение результатов исследования.

Основные результаты работы отражены в 8 публикациях (объем 5,48 п.л.), 3 из которых размещены в изданиях, входящих в перечень рецензируемых научных журналов, рекомендованных ВАК Минобрнауки России (объем 2,62 п.л.).

Отдельные положения диссертационного исследования были изложены в докладах на научных конференциях, в том числе Международной научно-практической конференции «Месмахеровские чтения – 2021» (Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 18–19 марта 2021 г.), Международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты» (Школа дизайна НИУ ВШЭ, 21–23 апреля 2021 г.), Научно-практической конференции «Конгресс мод. Развитие отечественного дизайна» (Российская академия художеств, 07 апреля 2022 г.), VI Ежегодном Форуме молодых исследователей искусства и культуры «Научная весна» (Государственный институт искусствознания, 27–29 апреля 2022 г.), VII Международной научной конференции «Искусствознание: наука, опыт, просвещение» (Государственный институт искусствознания, 21–22 сентября 2023 г.).

Структура и объем диссертации обусловлены целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, трех глав, поделенных на разделы, заключения, списка литературы и иллюстрированного приложения. Текст диссертации изложен на 219 страницах, библиография насчитывает 226

наименований, в том числе на финском, английском, шведском и немецком языках. Иллюстрированное приложение состоит из 289 изображений.

ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТУРЫ ФИНЛЯНДИИ XIX — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВВ. КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ВОРСОВОГО КОВРОТКАЧЕСТВА

Культурная и художественная жизнь Финляндии, которая с эпохи раннего Средневековья существовала в составе Швеции, а с 1809 по 1917 гг. — Российской империи, долгое время не имела узнаваемого художественного профиля. Однако в XIX в., за столетие до обретения независимости, положение существенно изменилось: стремление к автономному статусу напрямую повлияло на формирование национальной идентичности, что отразилось на художественном развитии страны. В архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве появились самобытные и уникальные решения, которые стали отличать Финляндию от скандинавских и европейских стран.

Основой уникальной художественной программы, которая принесла финнам всемирную известность, стали идеи национального романтизма — одного из направлений эпохи модерна, сложившегося в Финляндии и Скандинавии на рубеже XIX–XX вв. Состоявшееся в его рамках возрождение фольклорных мотивов и обращение к традиционной культуре финского народа повлекло за собой внимание к текстилю, в том числе домотканым ворсовым коврам руйю. Таким образом, и разновидность изделий, и их художественное решение демонстрировали развитие национальной идеи, имевшей важное значение для финских мастеров во второй половине XIX — первой половине XX вв.

Национальный аспект сохранил устойчивость и в более позднее время, что, с одной стороны, было связано с внутривнутриполитическими изменениями, в частности провозглашением государственной независимости Финляндии в 1917 г., с другой — особенностью мировосприятия финнов, продолживших черпать вдохновение в северной природе и национальных мотивах и оберегавших свою национальную культуру. Вместе с тем произведения,

созданные в Финляндии в эпоху модернизма, имели интернациональные черты, что позволило приобщиться к общемировому художественному процессу.

Выявление особенностей историко-культурного развития Финляндии XIX — первой половины XX вв., спровоцировавших возрождение интереса к народным ремеслам, в том числе ворсовому ковроткачеству, и изучение истории и специфики традиционных финских ворсовых ковров становятся главными задачами настоящей главы.

1.1. Специфика культурной и художественной жизни Финляндии XIX — первой половины XX вв.

Развитие ворсового ковроткачества, ставшего одним из ярких явлений в декоративно-прикладном искусстве и дизайне Финляндии конца XIX–XX вв., было продиктовано историко-культурными проблемами, с которыми столкнулось финское общество еще в начале XIX в. Художественная жизнь страны рассматриваемого периода прежде всего была связана с формированием исторической идентичности и поисками национального самосознания, оказавшими существенное влияние на творчество финских мастеров.

Национальная идентичность — это сложный, многогранный феномен, включающий в себя социальные, культурологические, а также этнические аспекты. Поиски идентичности в разных странах имеют свои особенности, продиктованные историей, культурой и цивилизационными характеристиками этих стран. Считается, что «национальная идентичность развивается в процессе исторических перемен, характеризуя определенную степень роста национального самосознания»⁷⁵.

Образование автономного Великого княжества Финляндского в составе Российской империи в результате Русско-шведской войны 1808–1809 гг. стало переломным моментом в истории Финляндии. Э. Г. Карху писал, что «автономное положение Финляндии и уже сам факт ее отрыва от Швеции, долго угрожавшей финнам ассимиляцией, были восприняты патриотически настроенными финскими интеллигентами как обещание более самобытного развития, как стимул для усиления национально-культурной деятельности»⁷⁶. Несмотря на то, что присоединение Финляндии к России было завоевательным актом, Великое княжество Финляндское действительно обладало своими конституцией, законами, значительно отличавшимися от российских,

⁷⁵ Батырев Д. Н. Проблема национальной идентичности в глобализирующемся мире. Ростов-на-Дону, 2009. С. 20–21.

⁷⁶ Карху Э. Г. История литературы Финляндии. От истоков до конца XIX века. Л., 1979. С. 104.

вероисповеданием и позднее даже собственной армией. Как отмечают исследователи О. Юссила, С. Хентиля и Ю. Невакиви, у финского народа оказалось гораздо больше привилегий, чем во времена шведского великодержавия⁷⁷.

На сейме, созванном 29 марта 1809 г. по указу Александра I в городе Борго (ныне — Порвоо), финские подданные присягнули русскому императору, а он в свою очередь заявил, что возводит финский народ до уровня «нации среди наций»⁷⁸, и поклялся не менять законы, установившиеся в Финляндии еще под шведским управлением.

Большое значение в становлении финской национальной мысли сыграло движение феннофильства — культурного течения рубежа XVII–XVIII вв., исторически и концептуально предшествующего фенномании. Зарождение феннофильского движения было обусловлено подчиненным положением финского языка относительно шведского и невозможностью его развития в текущих условиях. Например, в основанной в 1640 г. в Або (ныне — Турку) Королевской академии, являвшейся первым университетом Финляндии, весь учебный процесс был построен исключительно на шведском языке и латыни. В связи с этим феннофилы пытались отстоять право финского народа, языка и культуры на самостоятельное существование⁷⁹. Главной исторической миссией феннофилов, по мнению ученых, было собирание и изучение древнего фольклора и воспевание с его помощью крестьянского труда⁸⁰. Среди известных представителей движения исследователи выделяют Д. Юслениуса, полагавшего, что финны были древнейшим народом земли, а финский язык — одним из «изначальных»⁸¹, и Х. Г. Портана, который пришел к выводу об

⁷⁷ Юссила О., Хентиля С., Невакиви Ю. Политическая история Финляндии 1809–1995. М., 1998. С. 32.

⁷⁸ Шиловский П. Акты, относящиеся к политическому положению Финляндии. СПб., 1903. С. 138.

⁷⁹ Братчикова Н. С. Развитие грамматической мысли и литературных течений в Финляндии в XVIII веке // Вестник угроведения. 2015. № 3 (22). С. 9.

⁸⁰ Нилова В. И. Глазунов, фенномания и карелианизм // Художественный мир музыкального произведения. 2013. 1 (12). С. 176.

⁸¹ Сто замечательных финнов. Калейдоскоп биографий. Хельсинки, 2004. С. 774.

уникальности финской нации, а также развивал идею самостоятельности финно-угорской группы языков, относящейся к алтайской языковой семье⁸².

В истории финской культуры особенно важны 1810–1820-е гг., ставшие периодом «первого национального пробуждения»⁸³. Именно в это время впервые была выдвинута идея уравнивания в правах финского и шведского языков и укрепления культурно-языковой общности. Так появилось сформировавшееся под влиянием идей романтизма финское национальное движение, известное как «фенномания»⁸⁴. Как отмечает И. Р. Такала, она строилась на неогуманистическом представлении о языке и народной поэзии как основе национального идентитета⁸⁵. Деятели культурной фенномании выступали за мирные преобразования в рамках существующего политического строя.

Деятельность приверженцев движения Й. Л. Рунеберга и Э. Лённрота оказала значительное влияние на художественную жизнь Финляндии конца XIX — начала XX в. Произведения доцента филологии Императорского Александровского университета⁸⁶ Й. Л. Рунеберга, по мнению исследователей, заложили основы финского «официального национализма»⁸⁷. К ним относятся поэмы «Охотники на лосей», «Ханна» и «Рождественский вечер», цикл баллад «Рассказы прапорщика Столя» об участниках русско-шведской войны 1808–1809 гг. и стихотворение «Наш край», переложенное на музыку Ф. Пациуса и ставшее первым национальным гимном Финляндии.

⁸² Сто замечательных финнов. Хельсинки, 2004. С. 471–480.

⁸³ Карху Э. Г. История литературы Финляндии. От истоков до конца XIX века. Л., 1979. С. 105.

⁸⁴ Фенномания как социальное, политическое и культурное явление вызывает большой интерес со стороны отечественных исследователей. См., например: Колесников Д. Е. Деятели культурной фенномании и их вклад в финское национальное движение // Управленческое консультирование. 2018. № 3. С. 127–131; Колесников Д. Е. Феннофильское культурное течение как идейный исток фенномании // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. 2018. Т. 9. № 1. С. 7–13; Няrvянен С. Г., Троицкий С. А. Процесс национальной идентификации народов Финляндии в XIX веке: фенномания и феннофильство // *Studia Culturae*. 2018. Вып. 3 (37). *Academia*. С. 43–58; Погодин С. Н. Фенномания и процесс становления национального сознания в Российской империи в XIX веке // *Международные отношения и диалог культур*. 2015. № 3. С. 347–356.

⁸⁵ Такала И. Р. Финляндская линия: Очерки истории национальной мысли Финляндии (вторая половина XVIII — первая половина XIX века). М., 2013. С. 26.

⁸⁶ Наименование Хельсинкского университета в период с 1827 по 1917 гг.

⁸⁷ Клинге М. На чужбине и дома. СПб., 2005. С. 199.

Главной заслугой лингвиста и фольклориста Э. Лённрота считается создание героического образа финского народа в эпосе «Калевала», изданном в двух томах в 1835–1836 гг. Первое издание, известное как «Старая Калевала», состояло из тридцати двух рун и сочетало строки народной поэзии — материалы, записанные от разных рунопевцев, — и собственное сочинение автора. Оно стало своеобразным катализатором возникновения финского национализма и идентичности, определив курс будущего духовного развития страны⁸⁸. Эпос, в котором отсутствовала единая сюжетная линия, повествовал о сотворении мира, рождении главного героя Вяйнямёйнена и дуальных мирах — Калевале и Похьёле. О том, что работа Э. Лённрота обладает непреходящей историко-культурной ценностью и является одним из главных символов Финляндии, рассуждает В. Я. Пропп, отмечая, что «через “Калевалу” он [Э. Лённрот — Т. К.] показал всему миру, что народ, к которому он принадлежал, не пустое географическое понятие, что он обладает единственной в мире, ни с чем не сравнимой сокровищницей народного творчества»⁸⁹. Второе, дополненное материалами других собирателей, издание вышло в 1849 г. под названием «Новая Калевала». Сборник народных эпических песен состоял из пятидесяти рун и включал свадебные песни и обряды, заклинания и заговоры-обереги, похоронные плачи.

С 28 февраля 1860 г. финны отмечают День национального эпоса, который с 1920-х гг. становится и Днем финского флага⁹⁰. Этот праздник, важной частью которого является «Калевальский карнавал», ежегодно отмечается в поселке Калевала (Республика Карелия) — в месте, где, согласно преданиям, происходили основные действия финского эпоса. Таким образом, создание собственного национального мифа, получившего признание на государственном уровне, стало одним из ярких проявлений поисков национального самосознания финнов.

⁸⁸ Цит. по: Морозова И. В. Финно-американская идентичность и стратегии ее определения в современной финно-американской литературе // Ежегодник финно-угорских исследований. 2021. Т. 15. № 4. С. 644–645.

⁸⁹ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976. С. 305.

⁹⁰ 28 февраля — дата, указанная Э. Лённротом под предисловием к первому изданию «Калевалы».

Закрепление фенномании как идейно-культурного и национального движения произошло благодаря деятельности Й. В. Снельмана, развивавшего мысль о национальном духе. По мнению философа, лучшей формой воплощения национального самосознания являлась литература, созданная на языке народа. Финская интеллигенция, говорившая на шведском, не могла стать основой для формирования новой образованной элиты и содействовать развитию страны. Так, благосостояние государства зависело от формирования национальной культуры, которая открыла бы каналы влияния народа⁹¹. В своем главном философском труде «Учение о государстве»⁹² Й. В. Снельман описал причины для формирования национальной идентичности Финляндии и сформулировал способы достижения этой цели, соединив вопросы национального, социально-политического и экономического развития страны⁹³.

Период «национального пробуждения» связан и с именем А. И. Арвидссона — историка и преподавателя Туркусской академии. Именно ему принадлежит известное изречение: «Шведами мы уже не являемся, русскими становиться не хотим. Так будем же финнами»⁹⁴. В своей газете «Утренняя газета Або»⁹⁵ А. И. Арвидссон освещал различные социальные и политические проблемы, требовал расширения гражданских свобод, призывал финнов активизироваться как нации.

По словам Л. В. Суни, на рубеже 1820-х гг. в связи с ростом антиконституционных настроений в российском обществе внутренняя политика Александра I начала переживать кризис⁹⁶. Последние годы его правления отличались ужесточением в управлении Финляндией и

⁹¹ Мейнандер Х. История Финляндии. Линии, структуры, переломные моменты. М., 2017. С. 97; Колесников Д. Е. Фенномания как система взглядов Й. В. Снельмана // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. 2010. № 2 (111). С. 179.

⁹² Snellman J. V. *Läran om Staten*. Stockholm, 1842.

⁹³ Такала И. Р. Финляндская линия: Очерки истории национальной мысли Финляндии (вторая половина XVIII — первая половина XIX века). М., 2013. С. 47.

⁹⁴ Юссила О. Великое княжество Финляндское 1809–1917. Хельсинки, 2009. С. 131.

⁹⁵ *Åbo Morgonblad* (шв.).

⁹⁶ Суни Л. В. Великое княжество Финляндское (первая половина XIX в.). Становление автономии. Петрозаводск, 2013. С. 48.

ограничением предоставленных ей ранее прав. Для литературных произведений учреждалась цензура, усилился контроль за газетами и журналами, не только печатаемыми в Финляндии, но и ввозимыми из-за границы. В 1850 г. Николаем I было принято положение, запретившее публикацию практически любой литературы на финском языке, кроме религиозной и сельскохозяйственной. По мнению исследователей, именно эти запреты стали толчком для развития феннизации, в процессе которой финны стремились отстоять свою самость и самобытность⁹⁷.

Положение изменилось благодаря реформам, инициированным императором Александром II, который был впечатлен лояльностью финнов в период Крымской войны (1853–1856 гг.). В 1863 г. после долгого перерыва был созван финляндский сейм, утверждена Конституция, закрепившая права и основы государственного строя Финского княжества, а финский язык получил статус официального и был введен в делопроизводство.

По словам К. С. Балашовой, конец XIX в., в частности период царствования Александра III, в Финляндии ознаменовался началом «русификации», рост которой шел параллельно с усилением финского национализма⁹⁸. Во время правления Николая II политика, ограничивающая автономию Финляндии, была продолжена. В 1899 г. финский парламент лишился права издавать законы, а через год в государственных учреждениях Финляндии официально был принят русский язык. Эти и другие реформы спровоцировали волну забастовок, в результате которых стране были возвращены прежние законы⁹⁹. Патриотизм финнов проявлялся даже в самых бедных слоях населения, о котором писали русские туристы, делаясь впечатлениями о Финляндии¹⁰⁰.

⁹⁷ Колесников Д. Е. Финское национальное пробуждение как политический феномен (в период правления Николая I) // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2009. № 5. С. 67.

⁹⁸ Балашова К. С. Динамика развития Российско-Финляндских культурных связей // Проблемы истории России и стран северной Европы: от Средних веков до наших дней. СПб., 2009. С. 346.

⁹⁹ Дерябин Ю. С. Россия и становление государственности Финляндии // Современная Европа. № 4. М., 2009. С. 11–12.

¹⁰⁰ Цит. по: Яковлев О. А. Финляндия глазами русских путешественников и туристов (XIX – начало XX вв.) // Санкт-Петербург и Страны Северной Европы: Материалы четвертой ежегодной научной конференции (25–26 апреля 2002 г.). СПб., 2003. С. 77.

Недовольство ограничением автономии и усилившиеся поиски национальной идентичности нашли отражение в творческой деятельности финских мастеров на рубеже XIX–XX вв. Искусство, по словам исследователя А. Ю. Чукурова, «было призвано стать манифестом обретающей свой голос Финляндии»¹⁰¹. В том числе по этой причине философские и эстетические установки программы национального романтизма получили широкое распространение и определили развитие всей художественной жизни страны в конце XIX — начале XX в.

Национальный романтизм считается одним из проявлений модерна, широкое распространение которого до сих пор вызывает сложности в терминологии и определении территориальных и хронологических границ. Искусство модерна представлено несколькими течениями, среди которых наиболее известны: флоральное, развивавшееся в контексте бельгийского и французского Ар Нуво, рациональное (геометрическое), характерное для Венского сецессиона и Школы Глазго, неоклассическое и национально-романтическое (неоромантическое)¹⁰². Некоторые исследователи определяют эти течения как «общеευропейские стилеобразующие направления антиэклетического движения <...> модерна», выделяя, главным образом применительно к архитектуре, «рациональный модерн» (рационалистическое направление), «интернациональный модерн» (символистическое направление), «неорусский стиль» (национальная ветвь романтизма) и «неоклассицизм с модернистским уклоном» (неоклассицистическое направление)¹⁰³. Несмотря на подчас противоположные установки, эти направления объединяло общее мировоззрение «fin de siècle» («конец века»), которое, с одной стороны, ассоциировалось с декадансом, духовным разложением и утратой нравственных критериев, а с другой — откликалось на

¹⁰¹ Чукуров А. Ю. «Состояние мира: одновременность»: художественная культура Скандинавских стран и Финляндии в пространстве концептов. СПб., 2011. С. 20.

¹⁰² Власов В. Г. Стили в искусстве: словарь. Т. 1: Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура. СПб., 1998. С. 334.

¹⁰³ Тубли М. П. Эпоха модерна — пример синергетического культурного пространства // Terra Aestheticae. 2018. № 1. С. 158; См. также: Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. СПб., 1994. С. 96–100.

прогрессивные идеи своего времени¹⁰⁴. Хотя выдвигаемые суждения относительно природы и истории модерна отличаются вариативностью, фокус настоящего исследования составляет именно национально-романтическое движение, определившее развитие искусства Финляндии конца XIX — начала XX в.

Творчество представителей национального романтизма, проявивших интерес к народной культуре своей страны, представляло собой отрицательную реакцию на эклектизм. Хотя движение носило интернациональный характер, в каждом регионе оно обладало своей спецификой. В Финляндии развитие национального романтизма во многом было обусловлено предшествовавшим романтическим движением и фенноманией в том числе. В данном контексте наиболее точным представляется приведенное В. Г. Лисовским утверждение о том, что, если романтизм расценивать не как стиль, а как особую систему ценностей, мировоззрение, в котором бессознательное и чувственное начало преобладает над логикой и рационализмом, то можно сделать вывод о значительном влиянии романтических настроений на протяжении всего XIX в. Исследователь рассуждает о том, что преемственность национального романтизма определяется не наличием тех или иных художественных особенностей, объединяющих или отличающих его от романтизма, а вниманием к национальной традиции — черте, присущей романтическому образу мышления, и установке, которая до этого момента не вызывала пристального интереса. Ее ярким выражением становится увлечение стариной: фольклором, эпосом, народными ремеслами, крестьянской культурой, древним зодчеством, средневековыми стилями¹⁰⁵. В то же время нельзя не согласиться с утверждением, что, несмотря на сосредоточенность на собственной культуре и самосознании, формы национальной романтики, вслед за романтизмом — первым интернациональным стилем, непосредственно

¹⁰⁴ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М., 1989. С. 9.

¹⁰⁵ Лисовский В. Северный модерн: Национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX и XX веков. СПб., 2018. С. 35–36.

связанным с системой национальных культур, — маркировали принадлежность к международной практике¹⁰⁶. Данный тезис объясняет интегрированность страны, при всей ее обособленности и национальном своеобразии, в общеевропейский культурный и художественный процесс.

Отличительной особенностью финской художественной жизни конца XIX — начала XX в. является появление такого культурного феномена, как карелианизм, возникшего на волне укрепления национальной идеи. Его цель состояла в переосмыслении и отражении природы и культуры Карелии, а также легендарного героического прошлого и воспетых в «Калевале» национальных традиций в художественном творчестве. Под знаком национального эпоса, отмечает Э. Г. Карху, проходит развитие всей финской культуры XIX в., особенно творчества писателей и художников романтического направления¹⁰⁷. Распространение карелианизма совпало и с начавшимся в 1860-е гг. политическим этапом фенномании.

В рамках изучения культуры и искусства Финляндии встречаются разные интерпретации карелианизма как художественного феномена. Одни исследователи расценивают его в качестве переходного этапа к искусству мечты и романтики 1890-х гг.¹⁰⁸ Другие полагают, что карелианизм, апеллируя к образам древней народной истории, является проявлением национального романтизма¹⁰⁹. Последнее утверждение представляется наиболее достоверным, поскольку возникновение карелианизма происходило на волне распространения романтических идей, став отличительной чертой одного из направлений эпохи модерна. В истории изобразительного искусства подобное изучение эпических поэм, подкрепленное вниманием к народной культуре, и рецепция их сюжетов были известны в более раннее время и характерны для

¹⁰⁶ Васильева Е. В. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. 2020. № 3 (37). С. 62.

¹⁰⁷ Карху Э. Г. История литературы Финляндии. От истоков до конца XIX века. Л., 1979. С. 168.

¹⁰⁸ Финская живопись 1750–1900: Каталог выставки. Хельсинки, 1979. С. 62.

¹⁰⁹ Суворова Л. В. Жанровая живопись Великого княжества Финляндского (1809–1917) как художественный феномен: дис. ... канд. иск. М., 2013. С. 97; Кириллов В. Национально-фольклорная традиция в финском искусстве последней четверти XIX века // 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. М., 2000. С. 506.

романтической традиции в целом. Например, увлечение образами германского эпоса «Песнь о Нибелунгах» нашло отражение в работах таких романистов, как Ю. Ш. фон Карольсфельд или И. Г. Фюсли. В связи с этим подобное исследование финскими художниками калевальского цикла, этнических традиций и северной природы представляется закономерным. Эти художественные образы ассоциировались у авторов с подлинной «финскостью», составившей основу их национальной идентичности.

Сам термин «карелианизм» впервые был введен в употребление Ю. Хирном в 1939 г. В своей работе «Путешественники и провидцы» финский ученый уделяет особое внимание роли путешествий художников и других представителей творческой интеллигенции в Карелию, а также фольклорной традиции, в частности эпоса «Калевала», в финской культуре конца XIX в. Карелию, в особенности ее Беломорскую часть, посещали А. Галлен-Каллела, Л. Спарре¹¹⁰, Пекка Халонен и др. Финские мастера находили в ней истинную красоту и черпали вдохновение в образах природы и народного быта вдали от городской инфраструктуры. Восхищение карельской природой и увлечение «Калевалой», по мнению Ю. Хирна, были тесно связаны, и эта связь лежала в основе целого направления, для которого автор предлагает термин «карелианизм»¹¹¹. Хотя работа Ю. Хирна являлась первым трудом, определившим концепцию карелианизма, такие исследователи, как Э. Аспелин-Хаапкюля или О. Окконен, еще в первом десятилетии XX в. рассуждали о роли карельской культуры в творчестве современных финских авторов¹¹².

Профессор Х. Сихво, анализируя явление, отмечает, что появление карелианизма было тесным образом связано с важными для финского человека понятиями традиции, национальности и идентичности, и указывает на

¹¹⁰ Свои наблюдения и впечатления от поездки в Карелию Л. Спарре отразил в одноименном труде. См.: Sparre L. Kalevalan kansaa katsomassa. Porvoo, 1930.

¹¹¹ Hirn Y. Matkamieniä ja tietäjiä: Tutkielmia suomalaisesta sivistyksestä ja Kalevala-romantiikasta. Helsinki, 1939. S. 203.

¹¹² Aspelin E. Suomalainen kuvaamataide 1900 // Valvoja. 1901. No. 1. S. 52–66; Aspelin E. Suomalainen kuvaamataide 1901 // Valvoja. 1902. S. 40–55.

политический характер феномена¹¹³. По его мнению, карелианизм возник как «стремление финского национального движения преобразовать культурную идентичность в политическую»¹¹⁴. Так, во второй половине XIX в. финские активисты, сторонники идеи создания Великой Финляндии, часто посещали Беломорскую Карелию. Тем не менее, помимо идеологической и политической составляющей, исследователи отмечают романтический характер карелианизма, сопряженный с утопическим мироощущением, стремлением к уединению и эскапизмом¹¹⁵. Это нашло отражение не только в поездках, но и в самом творчестве представителей творческой интеллигенции, искавших вдохновение в карельском укладе и «Калевале».

К ним относится Эйно Лейно, один из известных представителей неоромантизма в литературе, которого фольклорные образы подтолкнули к написанию пьесы «Борьба за свет» или, например, баллады «Илерми». Персонажи «Калевалы» становились героями стихотворений и баллад Ларина-Кюёсти¹¹⁶. Поиск истоков национальной культуры были увлечены композиторы Роберт Каянус, среди произведений которого написанные по сюжетам «Калевалы» «Смерть Куллерво» (1881) и «Айно» (1885), или Ян Сибелиус, автор симфонической поэмы «Куллерво» (1890–1892) и легенды о Лемминкяйнене (1893–1895).

Тем не менее именно в живописи, архитектуре и прикладных практиках благодаря новым художественным образам идеи карелианизма были реализованы ярче всего. Сам Э. Лейно признавался, что «уже школьником читал “Калевалу” и даже сильно ею интересовался. Но приобщиться к “Калевале” меня побудили изобразительное искусство и музыка, точнее,

¹¹³ Х. Сихво посвятил природе карелианизма отдельное исследование. См.: Sihvo H. Karjalan kuva. Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana. Helsinki, 2003.

¹¹⁴ Цит. по: Витухновская М. Финское влияние на национальную мобилизацию в Российской Карелии (1905–1917) // Финский фактор в истории и культуре Карелии XX века. Гуманитарные исследования. Вып. 3. 2009. С. 56; Sihvo H. Karelia: a source of Finnish national history // National history and identity – Approaches to the writing of national history in the North-East Baltic region nineteenth and twentieth centuries. Studia fennica ethnologia 6. Helsinki, 1999. S. 195.

¹¹⁵ Fingerroos O. The Karelia of Memories – Utopias of a Place // Oral Tradition. 2006. 23 (2). P. 95–108.

¹¹⁶ Сойни Е. Г. Взаимопроникновение русской и финской литературы в первой половине XX века. М., 2017. С. 118–120.

творчество группы, состоявшей из Галлена, Сибелиуса, Халонена и Викстрёма. Я стал ревностнейшим национальным неоромантиком»¹¹⁷. Можно согласиться с утверждением Л. В. Суворовой, что национальный романтизм в изобразительном искусстве Финляндии 1890-х гг. являлся одним из проявлений традиции символизма. В отличие от линии, подразумевавшей интуитивное постижение сознания и отход от реалистического восприятия действительности, что проявилось в творчестве таких авторов, как Магнус Энкель или Эллен Теслефф, в основе второго направления лежала романтическая концепция реальности. Именно в ее рамках появились произведения на темы «Калевалы», в которых мифологические образы изображались в качестве реальных сцен, а грех, порок или смерть иллюстрировались в условно-декоративной среде обитания героев эпоса¹¹⁸.

К выдающимся представителям национального романтизма в Финляндии и, в частности, карелианизма относится А. Галлен-Каллела, который сам отмечал влияние карельской природы и культуры в своем творчестве¹¹⁹. Идеи и образы «Калевалы» были реализованы во многих произведениях автора, среди которых ксилографии, подготовленные в 1891 г. к переизданию национального эпоса Э. Лённрота; триптих «Легенда об Айно» (1891, Художественный музей Атенеум) (Ил. 1), демонстрировавший устремления художника к идеализму и натурализму и символизировавший начало карелианизма в финском искусстве; отмеченные декоративной, линейной манерой произведения «Защита Сампо» (1896, Художественный музей Турку) (Ил. 2), «Мать Лемминкяйнена» (1897, Художественный музей Атенеум), «Месть Йоукахайнена» (1897, Художественный музей Турку) или «Братоубийца» (1897, Художественный музей Атенеум), решение и декоративные приемы которых отсылают к средневековым шпалерам, фрескам

¹¹⁷ Цит. по: Рахимова Э. Г. Калевальский неоромантизм: трансформация фольклорного наследия в поэзии Эйно Лейно: автореф. дис. ... канд. филолог. наук. М., 1997. С. 7.

¹¹⁸ Суворова Л. В. Жанровая живопись Великого княжества Финляндского (1809–1917) как художественный феномен: дис. ... канд. иск. М., 2013. С. 97–98.

¹¹⁹ Hirn Y. Matkamieniä ja tietäjiä: Tutkielmia suomalaisesta sivistyksestä ja Kalevala-romantiikasta. Helsinki: Otava, 1939. S. 202–203.

доколумбового времени или росписям на стенах средневековых финских церквей¹²⁰. Наибольшую известность приобрело оформление А. Галлен-Каллела павильона Финляндии на Всемирной выставке в Париже в 1900 г., включавшее четыре фрески со сценами из калевальского цикла. Обладавшие глубоким символическим значением и приобретшие особую актуальность в период укрепления национальной идентичности, они, по словам М. И. Безруковой-Долматовской, ознаменовали возрождение монументальной живописи в Финляндии¹²¹.

Последователем карелианизма являлся пейзажист П. Халонен, отмечавший, что в Карелии до сих пор существует калевальский уклад жизни. Пережив влияние французского искусства, художник стал черпать вдохновение в образах северной природы: «Париж, который еще недавно был всем и вся, теперь утратил обаяние единственного на земле места, где на человека снисходит благодать. Теперь возникло желание освободиться от чужих влияний, увидеть жизнь своей страны своими собственными глазами. Стремилась к более личному восприятию явлений, тосковали по неведомым прежде окраинам, чтобы там приникнуть к родным истокам»¹²². Результатом творческих поисков стали жанровые и пейзажные композиции (Ил. 3), в которых П. Халонен акцентировал внимание на северной природе, создавая либо лирический, проникновенный образ, либо эпический и героический¹²³. Эти образы художник наделял чертами национальной самобытности, олицетворяя тем самым характер финского народа.

Крестьянская культура и народный быт Карелии повлияли и на организацию жилой среды. Присущее карелианизму стремление к эскапизму нашло отражение в строительстве художниками собственных усадеб,

¹²⁰ Sinisalo S. "Nostalgia for the Primordial. Primitiveness". Surface and depth. Early Modernism in Finland 1890–1920. Helsinki, 2001. P. 72, 79.

¹²¹ Безрукова-Долматовская М. И. Искусство Финляндии на парижской Всемирной выставке 1900 года // 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. М., 2000. С. 516.

¹²² Цит. по: Карху Э. Г. История литературы Финляндии: XX век. Л., 1990. С. 94.

¹²³ Безрукова М. И. Искусство Финляндии. М.: Изобразительное искусство, 1986. С. 116.

одновременно выступавших мастерскими, вдали от населенных пунктов. В 1894 г. скульптор Эрик Викстрём построил для себя лесную студию в Висавуори, которая через два года была уничтожена пожаром. По словам В. Г. Лисовского, композиция деревянной постройки, передававшая романтическое настроение, сочетала в себе черты, характерные для карельского крестьянского зодчества и раннего модерна¹²⁴. По тому же пути пошел и А. Галлен-Каллела, спроектировав собственный дом-ателье «Каллела»¹²⁵ у лесного озера в приходе Руовеси в 1895 г. (Ил. 4). В письме Л. Спарре, написанном в марте 1894 г., А. Галлен-Каллела сообщал: «Сколь сильно я мечтаю о собственной студии — доме, где будет просторно и светло, где я смогу дать волю своему воображению, и месте, в котором новые идеи будут приходить ко мне без всяких мучений»¹²⁶. В конечном итоге, созданная на гранитной скале постройка, состоявшая из толстых брусьев и имевшая намеренно огрубленную конструкцию, своим обликом напоминала карельские деревянные избы. В этих же традициях было исполнено убранство интерьера, наполненное предметами, привезенными художником из Карелии (Ил. 5).

Традиции карельского зодчества прослеживались и в архитектурных сооружениях Л. Сонка. Как замечает М. К. Кабакчи, композиционные решения деревянных вилл «Лассес» в Финстрёме (1895) и К. Хальберга в Мариехамне (1897) свидетельствуют о переплетении нескольких стилистических тенденций: карелианизма, нашедшего выражение в резьбе фасадов; норвежской архитектуры, в частности «драконьего стиля», — в украшениях крыш; японизма, проявившегося в искривленной форме перекрытий. Воздействие образцов народной архитектуры и крестьянского быта, отмеченное в виллах Э. Викстрёма и А. Галлен-Каллела, прослеживается во

¹²⁴ Лисовский В. Северный модерн: Национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX и XX веков. СПб., 2018. С. 96–97.

¹²⁵ Как известно, Аксель Галлен изменил свое имя на «финский манер» — Аксели, — а в 1902 г. добавил к своей шведской фамилии прозвище «Каллела». Название его дома-ателье в Руовеси было созвучно национальному эпосу «Калевала» и представляло собой сокращенную версию фамилии художника, несмотря на то что первоначально в письмах и зарисовках фигурировало название «Каллела».

¹²⁶ Цит. по: Akseli Gallen-Kallela: Näyttelyluettelo: Ateneum 16.2–26.5.1996, Turku Art Museum 26.6–1.9.1996. Helsinki, 1996. P. 115.

внутренней отделке усадьбы «Айнола» для Я. Сибелиуса (1903–1904), где дерево стало основным материалом¹²⁷. Остальные постройки архитектора, такие как церкви Св. Михаила в Турку (1899–1907) и Св. Иоанна в Тампере (1902–1907), здания Приватбанка (1903) и Телефонной ассоциации в Хельсинки (1904–1905) выполнены в рамках национально-романтической тенденции. Для нее характерны стилизация, внимание к дереву и камню, образному языку природы и средневекового искусства, синтез финской каменной архитектуры с особенностями архитектуры северного классицизма или неоготики.

Эти же черты характеризуют постройки, спроектированные Э. Саариненом, А. Линдгреном и Г. Гезеллиусом, которые работали в составе организованного в конце 1896 г. бюро. Наиболее известным сооружением их авторства стало здание павильона Финляндии на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. (Ил. 6). Современников поражал «оригинальный стиль», соответствовавший местной природе и вкусам: «Сосновые шишки и листья неньюфара в орнаментовке представляют флору “страны тысячи озер”, а фауну — лягушки, выдры и белки, а также гирлянды голов медведей, волков и лосей»¹²⁸. Здание было построено в основном из дерева, благодаря чему удалось передать ощущение живой пластичности. В то же время экстерьер и интерьер постройки обнаруживали сходство с финскими средневековыми каменными церквями (Ил. 7). Экспозиция павильона, которая располагалась в двух основных секциях, соединенных холлом с купольным покрытием, демонстрировала образ жизни финского народа¹²⁹. Помимо упомянутых фресок А. Галлен-Каллела, в экспозицию были включены декоративные панно В. Бломстедта, П. Халонена, Альберта Эдельфельта, М. Энкеля и др.

¹²⁷ Кабакчи М. К. Ларс Сонк. Полвека финской архитектуры. СПб.: Любавич, 2019. С. 67, 76; Лисовский В. Северный модерн: Национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX и XX веков. СПб., 2018. С. 101–103.

¹²⁸ Дмитриев Е. Парижская всемирная выставка 1900 г. Финляндский павильон. Париж, 18 апреля (1 мая) // Огонек. 1900. № 16. 27 апреля (10 мая). С. 123.

¹²⁹ Безрукова-Долматовская М. И. Искусство Финляндии на парижской Всемирной выставке 1900 года // 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. М., 2000. С. 514–515.

В рамках национально-романтической программы особую роль играло декоративно-прикладное искусство — область, которая со второй половины XIX в. приобрела новый художественный статус. Внимание к прикладным практикам было обусловлено влиянием английской традиции, в частности движения «Искусства и ремесла». В его основе лежали теоретические идеи представителя культурно-исторической школы Джона Рёскина и практические поиски Уильяма Морриса. Д. Рёскин видел красоту в ручном труде и полагал, что «для произведения искусства не нужно ни быстроты сообщения, ни конкуренции, ни выставок; для процветания искусства нужно украсить свои жилища и остаться дома»¹³⁰. У. Моррис, будучи противником индустриальной культуры, особое внимание уделял оформлению предметно-пространственной среды и декоративно-прикладному искусству, которые наиболее ярко выражали индивидуальность творческого начала¹³¹. Так, под руководством Уолтера Крейна участники Общества выставок искусств и ремесел¹³², ознаменовавшего «начало конца станковой деспотии»¹³³, стали приверженцами движения «Искусства и ремесла», идеология которого строилась на изучении опыта прошлого, а именно культуры Средневековья, воспитании через искусство, его интеграции в повседневную жизнь, верности национальным традициям и материалам и воспевании ручного труда.

Эти эстетические взгляды оказались близки мировосприятию финнов, ценивших ручной труд и почитавших национальные традиции. Вслед за теоретиками и практиками «Искусств и ремесел» художники конца XIX в. стали заниматься, по выражению Е. В. Васильевой, реконструкцией

¹³⁰ Рёскин Дж. Искусство и действительность. М., 1900. С. 232–233.

¹³¹ Подобно Д. Рёскину, У. Моррис ценил красоту и органичность средневекового искусства — качества, которые, как он полагал, отсутствовали в современной индустриализированной культуре. По его словам, «искусство является воплощением радости, которую приносит человеку труд, но гнет индустриального производства делает эту радость недоступной... По законам капитализма производство ведется не столько для удовлетворения насущных потребностей, сколько для получения прибыли, отсюда обилие бросовых изделий, лишенных художественной привлекательности для потребителей и не способствующих повышению благосостояния рабочих, не говоря уже о воспитании эстетического вкуса». Цит. по: Адамс С. Движение искусств и ремесел. Путеводитель по стилю. М., 2000. С. 9–10.

¹³² Arts and Crafts Exhibition Society (англ.).

¹³³ Цит. по: Kaplan W. The Arts & Crafts Movement in Europe & America: Design for the Modern World 1880–1920. London, 2004. P. 11.

прошлого¹³⁴. Данный феномен значительно повлиял на формирование нового направления в финском искусстве, определив вектор развития национально-романтической доктрины. В результате были выработаны новые смысловые принципы и художественные модели, которые во многом опирались на идеи, высказанные английскими теоретиками и практиками в середине XIX в.

Их реализацией стало учреждение Финского общества ремесел и дизайна¹³⁵ в Хельсинки в 1875 г. В задачи объединения входила популяризация прикладных практик, вытесненных нарастающей индустриализацией, которая привела к понижению художественного вкуса и смешению стилей. Общество взяло руководство над Школой прикладных искусств, открытой в 1871 г. по инициативе К. Г. Эстландера. Профессор эстетики университета Хельсинки настаивал на профессиональном обучении проектированию объектов предметно-пространственной среды и отказе от импортирования. Также Финское общество ремесел и дизайна занималось развитием собрания прикладного искусства, приобретенного на Всемирной выставке в Вене в 1873 г. По мнению К. Г. Эстландера, в отличие от предметов исторической коллекции, являвшихся своеобразной документацией того или иного события или эпохи, изделия прикладного искусства могли использоваться в качестве образцов и прививать вкус¹³⁶. В этом отношении Финляндия во многом опиралась на опыт шведов. Так, обучение прикладному искусству в Швеции началось еще в 1844 г., а годом позже появилась Шведская ассоциация ремесел¹³⁷, по аналогии с которой была создано финское сообщество¹³⁸.

В этих событиях можно увидеть не только повышенный интерес к предметно-пространственной среде, но и стремление к национальной целостности, подразумевавшее отказ от импортной продукции и поиски новых художественных средств в крестьянской культуре и национально-фольклорной

¹³⁴ Васильева Е. В. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. 2020. № 3 (37). С. 65.

¹³⁵ Suomen Taideteollisuusyhdistys (фин.).

¹³⁶ Sarpaneva T., Bruun E., Kruskopf E. Finnish Design 1875–1975: 100 Years of Finnish Industrial Design. Helsinki, 1975. P. 10–14.

¹³⁷ Svenska Slöjdföreningen (швед.).

¹³⁸ Korvenmaa P. Finnish Design: A Concise History. Helsinki, 2009. P. 17.

традиции. Этот процесс побудил мастеров обратиться к народным ремеслам, которые не принято было относить к элитарному искусству, и выработать новые, современные формы и стилистические приемы, соответствующие созданным ими архитектурным постройкам. Одной из основных областей для экспериментирования стали текстильные изделия — ворсовые ковры руйю, олицетворявшие давно существовавшую традицию финского коврового ткачества. Внимание к ним со стороны выдающихся финских мастеров, в том числе А. Галлен-Каллела и Э. Сааринена, сделало практику руйю одной из самых выразительных в финском искусстве.

Наряду с классическими формами, заимствованными из народной культуры, распространение получили предметы промышленного производства, образность которых, однако, соответствовала национально-романтической модели. В этом отношении примечательна деятельность мебельной фабрики «Ирис»¹³⁹, учредителем которой стал художник и друг А. Галлен-Каллела Л. Спарре. Хотя компания, располагавшаяся в городе Порвоо, функционировала лишь с 1897 по 1902 гг., она стала первым успешным экспериментом в области финского промышленного дизайна, обладавшем, несмотря на характер своего производства, национально-романтической целостностью. Созданная во многом под влиянием идей движения «Искусства и ремесла» мебель сочетала фабричный характер производства, проявлявшийся в сдержанном декоре, умеренности пропорций и внимании к конструкции, и индивидуальный подход (Ил. 8). Иногда мастера использовали обивку, декор которой демонстрировал влияние фольклорных мотивов¹⁴⁰.

В работе фабрики принимала участие супруга Л. Спарре Е. Маннергейм-Спарре, которая занималась книжным оформлением. Помимо создания акварельных рисунков, художница украшала кожаные обложки с помощью

¹³⁹ Aktiebolaget Iris (швед.).

¹⁴⁰ Подробнее: Amberg A.-L. Sparre, Louis // Biografiskt lexikon för Finland 2: Ryska tiden. Helsingfors, 2009 [Электронный ресурс на швед. яз.]. URL: <https://www.blf.fi/artikel.php?id=3642> (дата обращения: 24.04.2022); Sparre Currie T. A Scandinavian Story: Two Families Allied in Art and Marriage. Bloomington, 2008.

тиснения (Ил. 9). Иконографическую основу ее декора составлял флористический орнамент, выполненный в духе Ар Нуво. В некоторых случаях оформление включало пейзажи или символические элементы, соответствовавшие интернациональной стилистике модерна¹⁴¹.

С осени 1897 г. в фабрике «Ирис» начала работу керамическая мастерская под руководством А. У. Финча, с которым Л. Спарре познакомился в Бельгии. А. У. Финч, ранее сотрудничавший с Анри ван де Вельде, разделял идеи бельгийского модерна, стилистика которого прочитывалась в линейном динамичном рисунке созданных им керамических изделий и изразцов. Сдержанное цветовое решение, основанное на красных, зеленых и синих оттенках, растительные мотивы и использование техники сграффито стали отличительными чертами керамической продукции фабрики «Ирис»¹⁴² (Ил. 10).

Более масштабной в этом отношении явилась деятельность фирмы «Арабия»¹⁴³, которая была основана в 1874 г. и являлась дочерним предприятием шведского производителя фарфора «Рёрстранд»¹⁴⁴. Заинтересованные в российских покупателях, шведы учредили компанию в Хельсинки из экономических соображений¹⁴⁵. Независимость «Арабия» приобрела лишь в 1916 г., когда «Рёрстранд» продал акционерный капитал финнам. С этого же момента мастера начали работать над созданием уникального стиля. Тем не менее индивидуальные разработки, отличающиеся новизной художественного решения, впервые появились в 1893 г., когда директором предприятия был назначен Густав Херлиц¹⁴⁶. Наиболее известной

¹⁴¹ Подробнее: Tamminen M. Kirjansidoksia. Bokband: Eva Mannerheim-Sparre 1870–1957. Porvoo Museo; Borgå Museum, 1997; Konttinen R. Mannerheim Sparre, Eva // Biografiskt lexikon för Finland 2: Ryska tiden. Helsingfors, 2009 [Электронный ресурс на швед. яз.]. URL: <https://www.blf.fi/artikel.php?id=4366> (дата обращения: 12.04.2022).

¹⁴² Подробнее: Ключина Е. В. Бельгийский акцент финского авангарда: искусство Альфреда Вильяма Финча в Финляндии // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2020. № 10. С. 158–166.

¹⁴³ Arabia (фин.).

¹⁴⁴ Rörstrand (швед.).

¹⁴⁵ McCready K. Art Deco and Modernist Ceramics. London, 1995. P. 130.

¹⁴⁶ Цит. по: Васильева М. В. Из истории финской керамической фирмы «Арабия» // Санкт-Петербург и страны Северной Европы: Материалы десятой ежегодной международной научной конференции (16–17 апреля 2008 г.). СПб., 2009. С. 368.

стала серия ваз «Фенния»¹⁴⁷, разработанная по проекту архитектора Жака Аренберга (Ил. 11). Сочетание геометрических элементов, часто встречающихся в народной культуре, и характерных для новых стилевых тенденций природных мотивов — цветов или кленовых листьев, — стало ярким выражением национальной идеи в искусстве керамики. Именно природа, по словам А. Пиркко, являлась главным источником вдохновения для создания уникальных фарфоровых и керамических изделий: «Долгая, темная зима и короткое, яркое лето дарят нам динамичный, вечно сменяющийся ритм жизни. За спокойным созерцанием следует жизненная динамика, мрачную атмосферу сменяет игра насыщенных красок, <...> что порождает желание творить»¹⁴⁸.

Стремление к развитию собственных мануфактур и постепенному отказу от импортной продукции способствовало учреждению стеклодувной фабрики «Ииттала»¹⁴⁹ в 1881 г. Несмотря на то, что популярность компании принесло сотрудничество с такими дизайнерами, как А. Аалто, Т. Вирккала или Кай Франк, художественное решение ранних изделий соответствовало общепринятым в конце XIX — начале XX в. настроениям. Так, образный язык, использованный шведским мастером Альфредом Густафссоном в оформлении серии стаканов «Великий человек»¹⁵⁰, был призван укрепить национальный дух финского народа с помощью изображений выдающихся личностей, внесших существенный вклад в историю Финляндии (Ил. 12). Среди них были поэт Й. Л. Рунеберг, Й. В. Снельман, барон К. Г. Маннергейм, а также создатель «Калевалы» Э. Лённрот.

Хотя развитие Финляндии, как и стран Скандинавии, носило во многом изолированный характер, новые идеи, порывавшие с устоявшимися традициями и нацеленные на преобразование окружающей среды, не могли не повлиять на мировосприятие финнов. К 1904 г. интерес, который мастера

¹⁴⁷ Fennia (фин.).

¹⁴⁸ Pirkko A. Arabia design. Helsinki, 1958. S. 3.

¹⁴⁹ Iittala (фин.).

¹⁵⁰ Storman (швед.).

проявляли к английским практикам, сместился на Германию и Австрию¹⁵¹. Начавшиеся в середине 1900-х гг. преобразования были связаны с необходимостью разработки иных подходов и средств, соответствующих новой программе художественного модернизма.

По мнению некоторых ученых, развитие в Финляндии концепций модернизма стало возможным именно благодаря национально-романтическим течениям. Их непосредственным продолжением явился интернациональный стиль — оформившееся в 1930-х гг. направление, базирующееся на стремлении к утилитарности, эргономичности и функциональности произведений архитектуры и дизайна¹⁵². Использование его форм, как отмечают исследователи, стало неотъемлемой частью художественной программы финского модернизма¹⁵³. В связи с этим синтез национальных черт и особенностей интернационального направления был обязательным маркером развития искусства Финляндии на протяжении всего XX в.¹⁵⁴ Трансляция концепций и образов будущего, сохраняющих при этом национальную специфику, осуществлялась прежде всего через архитектуру и дизайн.

В отличие от других стран, где формирование изобразительной программы происходило радикальным путем, характер эволюции финского модернизма являлся последовательным. В то же время переход к новой художественной эстетике наметился рано и был осуществлен достаточно быстро. Так, уже в 1901 г., в период расцвета национально-романтической доктрины, архитектор и художественный критик Густав Стренгелль в эссе «Новые ценности красоты»¹⁵⁵, опубликованном в специальном издании

¹⁵¹ Kaplan W. *The Arts & Crafts Movement in Europe & America: Design for the Modern World 1880–1920*. London, 2004. P. 217.

¹⁵² Власов В. Г. *Стили в искусстве: словарь*. Т. 1: Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура. СПб., 1998. С. 586.

¹⁵³ Васильева Е. В. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // *Человек. Культура. Образование*. 2020. № 3 (37). С. 64–65; Lane V. M. *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*. Cambridge University Press, 2000.

¹⁵⁴ Fiell C., Fiell P. *Scandinavian design*. Köln, 2002. P. 36.

¹⁵⁵ *Nya skönhetsvärden* (швед.).

Художественного музея Атенеум, заявил о необходимости выработки иных принципов эстетического восприятия, основывающихся на рационализме. Архитектор призывал к преобразованию художественно-стилистической программы Ар Нуво в пользу упрощения формы и смещения акцента на материал. Настаивая на практическом, функциональном подходе к проектированию, Г. Стренгелль отмечал важность машинного производства, использования новых материалов и абстрактной, математически точной стилистики орнамента, подчеркивающей рациональное движение масс самой конструкции¹⁵⁶. Организация интерьера, по его мнению, должна была исходить из его функционального назначения, а объекты предметно-пространственной среды стоило создавать с расчетом на утилитарность и удобство в использовании: «Стул красив лишь тогда, когда он отвечает своей функции. Он может не иметь никакого декора, если он удобен и его конструкция не препятствует ясному выражению функционального назначения всех частей; если стул хорошо “построен”, он будет красив»¹⁵⁷. Искусство национального романтизма не обладало насыщенной декоративностью и орнаментальностью, в отличие от французской или бельгийской версии Ар Нуво. Вместе с тем и архитектура, и декоративно-прикладное искусство начала 1900-х гг. еще были далеки от идеи чистой конструкции и максимального выражения функции объекта, о которой размышлял Г. Стренгелль в своем сочинении¹⁵⁸.

Конфликт между национально-романтической традицией и рационализмом является отличительной чертой финского искусства этого времени. Особенно ярко он обнаружил себя в архитектуре во время обсуждения итогов конкурса на проект железнодорожного вокзала в Хельсинки, победу в котором одержал Э. Сааринен. Второй участник, архитектор Сигурд Фростерус, раскритиковал Э. Сааринена и эстетику национального романтизма в целом. Так, разгоревшаяся дискуссия

¹⁵⁶ Sarje K. Gustaf Strengell and Nordic Modernism // The Nordic Journal of Aesthetics. 2008. № 35. P. 93–94.

¹⁵⁷ Цит. по: Ibid. P. 94.

¹⁵⁸ Sarpaneva T., Bruun E., Kruskopf E. Finnish Design 1875–1975: 100 Years of Finnish Industrial Design. Helsinki, 1975. P. 51.

способствовала распространению идей рационалистического течения в Финляндии¹⁵⁹. По мнению А. В. Иконникова, здание железнодорожного вокзала завершило период национального романтизма в архитектуре¹⁶⁰.

Благодаря Февральской революции 1917 г. автономное положение Финляндии было восстановлено. В декабре этого же года страна провозгласила свою независимость и вскоре была признана мировым сообществом как суверенное государство. Вместе с тем проблема финской идентичности сохранила свою устойчивость и в 1920–1930-е гг. Отчасти на это повлияли события, произошедшие в 1920 г., а именно заключение Тартуского мирного договора, в результате которого часть финского «исконного дома» оказалась запертой в границах Советской России. С этого момента в Финляндии возникло множество националистических организаций, идеологи которых вдохновлялись идеей «потерянного дома»¹⁶¹.

С признанием Финляндии независимой страной в 1917 г. появилась потребность в выработке принципиально иных художественных средств, которые явились бы новым выражением национальной идеи финского искусства. Период 1920-х гг. нередко характеризуют как «нордический классицизм»¹⁶², что было связано с обращением скандинавских и финских мастеров к «“вечным” эстетическим нормативам»¹⁶³ классицизма. К наиболее характерным неоклассическим произведениям относятся здания Ипотечной

¹⁵⁹ Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. СПб., 1994. С. 99.

¹⁶⁰ Иконников А. В. Новая архитектура Финляндии. М., 1972. С. 15.

¹⁶¹ В связи с этим наивысшее развитие получила идея Великой Финляндии, цель которой состояла в объединении финно-угорских народов, проживающих по побережью Балтийского моря, Восточной Карелии, Ингерманландии, а также на территориях северной Норвегии и Швеции. Идея, однако, была полностью забыта после Второй мировой войны. Подробнее: Кононенко В., Межевич Н. М. Региональная самоидентификация Финляндии: поиск пространственных основ // Санкт-Петербург и страны Северной Европы: Материалы четвертой ежегодной Международной научной конференции (25–26 апреля 2002 г.). СПб., 2003. С. 299–305.

¹⁶² Хронологические границы нордического классицизма большинство исследователей определяет как 1910–1930-е гг. Период 1920-х гг. отличается наибольшей выразительностью и количеством сооружений этого архитектурного направления. Подробнее: Finland: [Publ. on the occasion of the Exhib. “20th-century Architecture, Finland”]. Munich; London; New York, 2000; Цветкова П. О. Нордический классицизм 1910–1930-х годов // Academia. Архитектура и строительство. 2021. № 1. С. 31–39; Stewart J. Nordic Classicism: Scandinavian Architecture 1910–1930. London, 2018.

¹⁶³ Иконников А. В. Новая архитектура Финляндии. М., 1972. С. 18.

Ассоциации и Фондовой биржи (1910–1911), спроектированные Л. Сонком¹⁶⁴, универмаг «Стокманн», построенный по проекту С. Фростеруса в 1926–1931 гг., здание Парламента в Хельсинки Й. З. Сирена (Ил. 13), величественный объем которого исследователи сравнивают с масштабными пропорциями скальных храмов Древнего Египта¹⁶⁵. Черты неоклассицизма в финском дизайне, складывающегося во многом под воздействием Швеции, проявились чуть позже в работах Вернера Веста, Карин Брюггман и др.

Помимо классицистических тенденций, в финском искусстве конца 1920–1930-х гг. прослеживается влияние американского Ар Деко. Свойственные стилю лаконичность, конструктивность, устремленность и простота форм характерны для здания банка «Юнион», возведенного в 1929 г. по проекту Паули Бломстедта (Ил. 14). Некоторые черты Ар Деко прочитываются в декоративном оформлении ворсовых ковров, которые будут рассмотрены в следующих главах настоящего исследования.

Следует отметить, что интерес финских мастеров — как архитекторов, так и дизайнеров — к американской практике был не случайным. Проблема национального самосознания и связанный с ней вопрос формирования уникального художественного стиля остро стояли перед обеими странами, в характере развития которых можно выявить несколько общих тенденций. Во-первых, и США, и Финляндия, несмотря на богатую этническую историю, являлись сравнительно молодыми государствами. По словам Е. В. Васильевой, мастера, движимые необходимостью создания национального стиля, столкнулись с невозможностью использования классического, в частности античного, наследия, которое явилось отправной точкой для развития Италии, Франции, России или Швеции¹⁶⁶. Во-вторых, обострение проблемы было спровоцировано географической отдаленностью обеих стран от Центральной

¹⁶⁴ Кабакчи М. К. Гражданские постройки Ларса Сонка — от модерна к неоклассицизму // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. 2012. № 4. С. 216.

¹⁶⁵ Finland: [Publ. on the occasion of the Exhib. "20th-century Architecture, Finland"]. Munich; London; New York, 2000. P. 188.

¹⁶⁶ Васильева Е. В. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. 2020. № 3 (37). С. 64.

Европы, которая на рубеже XIX и XX вв. оставалась местом сосредоточения новых идей и актуальных практик. В качестве источников, необходимых для выработки нового образного языка, использовались традиционные, этнические формы. В то время как на сложение финского искусства конца XIX в. сильное влияние оказали крестьянский быт, мифология и история Карелии, американские мастера обращались к доколумбовой или древневосточной культуре. В 1920–1930-е гг. и финское, и американское искусство, отмеченное стремлением к самоидентичности, сформировалось на основе универсальной художественной программы модернизма, которая в обеих странах приобрела свою специфику. Изначально появившееся во Франции искусство Ар Деко, вобравшее в себя множество тенденций и построенное на переплетении разных традиций, стало настоящим национальным стилем, который превратил 1920-е гг. в одно из самых выдающихся десятилетий в истории США. В Финляндии в 1930-е гг. отправной точкой для дальнейшего развития искусства стал функционализм, который, несмотря на свой интернациональный характер, явился подлинным выражением «финскости». Финны, как замечает К. Малич, «были готовы к официальному восприятию доктрины модернизма как ни одна другая нация. Зарождение нового стиля совпало с началом важнейшего этапа в истории страны — возникновением молодого независимого государства»¹⁶⁷.

В основе финского функционализма лежала национальная идея, базирующаяся на связи человека с природой. Это стало принципиальным отличием от европейских стран, где функционализм исключал принадлежность к каким-либо историческим, культурным и этническим традициям, отвергал художественное творчество и универсальную духовность, заключался в поиске формальных основ «чистой» функциональной формы, абсолютизировал такие материалы, как стекло, сталь и бетон¹⁶⁸. Финские мастера, напротив, используя новые инструменты,

¹⁶⁷ Золотое поколение. Модернизм в финской архитектуре и дизайне: каталог выставки. СПб., 2015. С. 18–19.

¹⁶⁸ Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. Т. X: Ф–Я. СПб., 2010. С. 238.

продолжали развивать в своем творчестве важные для финского человека темы: преемственность народной культуре и любовь к северной природе. При этом одной из главных задач оставалось найти решение, в котором, с одной стороны, функциональность станет первостепенным свойством, а с другой — будут отражены особенности финской культуры и мировосприятия в целом.

Наиболее выдающимся представителем функционализма стал архитектор и дизайнер А. Аалто. В разных областях он стремился реализовать свою главную цель — «удовлетворение человеческих потребностей»¹⁶⁹. Программа функционализма — как направления, в котором утилитарность и функциональность являлись первостепенными категориями, — оказалась наиболее подходящей. По словам Й. Шильдта, начиная с 1930-х гг. А. Аалто скептически воспринимал технологическую концепцию рационального течения и его враждебное отношение к природе¹⁷⁰. Творчество архитектора, напротив, во многом сформировалось под влиянием традиционных ценностей Финляндии и психологии ее народа. Эту особенность отмечал и З. Гидион, анализируя творчество финского архитектора и дизайнера: «Где бы ни находился Аалто, Финляндия всегда была с ним <...>». Новые средства выражения и язык форм, выработанные в 1930-е гг., также позволили А. Аалто наделить унифицированные, стандартизированные формы эмоциональным содержанием¹⁷¹.

В поисках компромисса между локальными традициями и современными тенденциями А. Аалто стремился создать гармоничный облик, сочетая искусственные материалы, популярность которых была инициирована духом эпохи, с натуральными. Он остановил свой выбор на дереве — материале, непосредственно связанном с природой Финляндии. Помимо создания яркого национального образа, применение дерева было закономерным для страны, богатой лесными ресурсами¹⁷². Это как нельзя

¹⁶⁹ Архитектура и гуманизм: Сборник статей / Алвар Аалто. М., 1978. С. 6.

¹⁷⁰ Schildt G. Alvar Aalto: The Complete catalogue of architecture, design & art. London, 1994. P. 170.

¹⁷¹ Гидион З. Пространство, время, архитектура. М., 1984. С. 340, 361.

¹⁷² Цит. по: Chevallier F. Finland through French Eyes: Alvar Aalto's Pavilion at the Paris International Exhibition of 1937 // Studies in the Decorative Arts. Fall–Winter 1999–2000. Vol. 7. № 1. P. 68.

лучше соответствовало концептуальным установкам функционализма. Так, из сосновой рейки был набран акустический потолок в интерьере лекционного зала библиотеки в Выборге (1927–1935) (Ил. 15). С помощью дерева были оформлены павильоны к Всемирным выставкам в Париже (1937) и Нью-Йорке (1939). Не только найденное А. Аалто и его супругой Айно архитектурное решение нью-йоркского павильона, своими очертаниями напоминающее северное сияние или иные природные формы, но и экспозиция, разделенная на четыре тематических блока — «Страна», «Люди», «Работа» и «Товары», — явились репрезентацией национальной культуры и жизни в Финляндии (Ил. 16). Органическая концепция А. Аалто нашла выражение и в таких сооружениях, как здание санатория Паймио около Турку (1929–1933) или вилла Майреа (1938–1939), интерьер которой был спроектирован Айно. По словам исследователей, в основе решения виллы лежала идея о гармонии между человеком, природой и искусством¹⁷³.

Вслед за сторонниками концепции «Gesamtkunstwerk» А. Аалто, ставя превыше всего архитектуру, ценил идею единения всех видов искусства¹⁷⁴. В связи с этим творчество архитектора охватило широкое поле деятельности — от проектирования мебели до производства текстиля и осветительных приборов¹⁷⁵. Производство, популяризацию и продажу предметов обеспечивала компания «Артек»¹⁷⁶, основанная Алваром и Айно в 1935 г.¹⁷⁷ Подобно тому, как А. Аалто балансировал на грани интуитивного, эмоционального начала, проявляющегося в региональной специфике, и функционального, технологичного, соответствующего практике модернизма, так и само название компании, представляющее аббревиатуру слов «art» (искусство) и «technology» (технология), демонстрировало амбивалентность не только творчества автора, но и финского искусства в целом.

¹⁷³ Finland: [Publ. on the occasion of the Exhib. "20th-century Architecture, Finland"]. Munich; London; New York, 2000. P. 206.

¹⁷⁴ Архитектура и гуманизм: Сборник статей / Алвар Аалто. М., 1978. С. 84.

¹⁷⁵ См.: Alvar Aalto / Ed. by Flieg K. Zürich, 1963; Architecture and Furniture: Aalto. New York, 1938.

¹⁷⁶ Artek (фин.).

¹⁷⁷ Золотое поколение. Модернизм в финской архитектуре и дизайне: каталог выставки. СПб., 2015. С. 47.

Возвышение национального духа характерно для всех произведений А. Аалто, включая и его эксперименты в области стекла. Полноценное развитие эта идея получила в созданной в 1936 г. серии работ «Савой»¹⁷⁸, в которой наиболее известной стала ваза, позднее названная по имени своего автора (Ил. 17). Как замечает Л. Горшкова, волнообразная, упругая линия среза изделия, задающая множество больших и маленьких изгибов, повторяла очертания озера — самого известного образа финского пейзажа¹⁷⁹. Несмотря на стремление отразить локальную особенность страны, А. Аалто создал утилитарный, эргономичный объект, минималистичная и при этом совершенная форма которого являлась единственным декоративным приемом.

Идеи, сформулированные в 1930-е гг., оказали существенное влияние на художественные поиски финских мастеров и в послевоенное время. В качестве примера можно привести проекты предметов интерьера для студенческого общежития «Академия Домус»¹⁸⁰ Илмари Тапиоваара, который, опираясь на опыт А. Аалто, использовал массив дерева и гнутую фанеру (Ил. 18). Вместе с тем стул и столы данного проекта были разборными — такая модификация позволяла экономить на хранении и транспортировке¹⁸¹.

Дуализм финского сознания, с одной стороны, апеллирующего к современным функциональным формам, а с другой — тяготеющего к национальной культуре и родной природе, нашел отражение и в творчестве дизайнера Артту Бруммера, работавшего в Центральной школе искусств и ремесел в Хельсинки с 1919 г. и возглавлявшего ее с 1944 по 1951 гг. Его взгляды исследователи характеризуют как антирационалистические. Установки А. Бруммера были инспирированы движением «Искусства и ремесла» и художественными экспериментами приверженцев национально-романтической концепции. В найденных А. Бруммером формах можно было увидеть и обращение к природе Финляндии, и уникальность авторского

¹⁷⁸ Savoy (фин.).

¹⁷⁹ Горшкова Л. Г. Финская школа стеклоделия 1930–1970-е годы: Алвар Аалто, Тапио Вирккала, Тимо Сарпанева: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006. С. 51–53.

¹⁸⁰ Domus Academia (фин.).

¹⁸¹ Золотое поколение. Модернизм в финской архитектуре и дизайне: каталог выставки. СПб., 2015. С. 48.

замысла. По словам студентов, именно А. Бруммер, настаивавший на важности национальной идеи, вдохновил их на поиски новых форм среди образов финской природы. Из всех декоративно-прикладных видов искусства дизайнер выделял ворсовые ковры руйю, называя их «робким детищем грозных лесов и цветущих лугов», которое особенно необходимо беречь в эпоху стандартизированного производства¹⁸². Он принимал активное участие в деятельности объединения «Друзья финского ремесла», пополнял коллекцию музея народными ворсовыми коврами и способствовал выделению средств на их реставрацию¹⁸³.

Несмотря на всеохватность и влияние интернациональной стилистики, финская школа продолжила дело формирования национальной идеи и сохранила свое своеобразие. Вдохновение в северной природе Финляндии черпали такие мастера, как Т. Вирккала, Тимо Сарпанева или Ойва Тойкка, передававшие своим изделиям из стекла лиричность и изящество природных образов. Так, объем вазы «Лисичка»¹⁸⁴, созданной Т. Вирккала в 1946 г., с одной стороны, имитировал форму гриба, с другой — сопрягался с идеей абстрактных форм, позволявших сочетать в одном предмете утилитарность и художественность¹⁸⁵. Мотивы финской природы повлияли и на характер паттернов, разработанных дизайнерами текстильной компании «Маримекко». Сохранившаяся традиция ворсовых ковров руйю тоже стала ярким примером обогащения региональной, специфической для искусства Финляндии традиции декоративными формами, соответствующими актуальным стилистическим тенденциям.

Как замечает Х. Калха, при изучении предметов финского дизайна эпохи модернизма часто упоминается их универсальность. Модернистская идея о создании «более красивых вещей для повседневного использования», применимая к финским изделиям и нашедшая выражение в практичности,

¹⁸² Finnish Modern Design: Utopian Ideals and Everyday Realities, 1930–1997. New York, 2000. P. 40–41.

¹⁸³ Ideology. Form. Material. The Collections of Design Museum Helsinki. Designmuseo, 2013. P. 87.

¹⁸⁴ Kantarelli (фин.).

¹⁸⁵ Korvenmaa P. Finnish Design: A Concise History. Helsinki, 2009. P. 160, 162.

функциональности, лаконичности и сдержанности декоративного оформления объектов, объединяет Финляндию со странами Скандинавии¹⁸⁶. Вместе с тем наиболее важным отличием финского искусства являлось непримиримое стремление к самоидентичности, обусловленное историческим контекстом и прочитывающееся даже в самых, казалось бы, интернациональных формах. Это прежде всего отразилось на развитии идеи, предполагающей обращение к северной природе и культуре и нашедшей отражение в выразительной форме объектов и используемых материалах.

Таким образом, формирование исторической идентичности и поиски национального самосознания, составившие идейную основу развития Финляндии в XIX — первой половине XX вв., заставили мастеров обратиться к изучению истории страны и ее культуры. Черпая вдохновение в устройстве крестьянского быта, фольклорных традициях и карельской природе, художники и архитекторы сумели создать работы, определившие наступление эпохи национального романтизма. Вместе с тем представители движения занимались не копированием уже известных образов, а их вдумчивой интерпретацией с учетом актуальных стилевых тенденций, уделяя особое внимание оформлению предметно-пространственной среды. Декоративно-прикладное искусство, имевшее тесную связь с народной культурой и ремеслами, стало областью для творческого экспериментирования как профессиональных мастеров, так и художников и архитекторов, отказавшихся от идеи разделения искусства на массовое и элитарное. Сложившийся на рубеже веков интерес к прикладным практикам, сопряженный с продолжающей свое развитие национальной идеей, спровоцировал не только дальнейшее появление уникальных изделий, но и становление финской школы дизайна.

В XX в., несмотря на широкое влияние интернационального стиля, творчество финских мастеров демонстрирует устойчивость национальной идеи, что связано как с исторической памятью и внутривосточным

¹⁸⁶ Finnish Modern Design: Utopian Ideals and Everyday Realities, 1930–1997. New York, 2000. P. 29.

контекстом, так и особенностями мировосприятия. Тесное взаимодействие человека с природой, сопряженное со стремлением к комфортной организации среды с помощью функциональных, практичных, эргономичных произведений, является определяющим качеством искусства Финляндии рассматриваемого периода. О широте проявления этого феномена свидетельствует его влияние, распространившееся на все виды дизайна, который, как отмечается исследователями, «стал частью нового художественного проекта современности»¹⁸⁷. В этом историко-культурном и художественном контексте развивалось искусство ворсового ковроткачества, интерес к которому был спровоцирован рассмотренными философско-мировоззренческими проблемами финского общества конца XIX — первой половины XX в. Их изучение и краткий обзор не только объясняют обращение мастеров к забытому народному ремеслу, но и позволяют выделить художественно-стилевые особенности ворсовых ковров, благодаря которым искусство ворсового ковроткачества приобрело национальное своеобразие.

¹⁸⁷ Цит. по: Васильева Е. В. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. 2020. № 3 (37). С. 64.

1.2. Руйю как символ национальной культуры: история происхождения, технология изготовления и художественная эволюция

Обусловленные во многом историческими событиями, а также изменениями в культурной и художественной жизни, поиски национальной идентичности предопределили обращение к традиционной культуре финского народа и переосмыслению ценности ее наследия. Возрождение интереса к фольклорным мотивам и народным ремеслам в конце XIX в. повлекло за собой внимание к объектам предметно-пространственной среды, в том числе текстилю. Финский домотканый ворсовый ковер руйю, традиция создания которого уходит корнями в эпоху викингов, позволил реализовать новые творческие идеи. История руйю, способы их изготовления и типология декоративного решения подробно изучены финскими исследователями. В настоящем случае представляется целесообразным осветить ключевые исторические аспекты возникновения руйю, описать технологию их создания и выявить особенности традиционного декоративного решения, которые позволят не только проследить изменения в стилистике ворсовых ковров, произошедшие в конце XIX — первой половине XX вв., но и обозначить важную роль руйю в контексте формирования национального самосознания финнов.

Руйю (фин. *ruiju* — «толстая ткань») — сотканный вручную ковер, который состоит из льняной, конопляной или хлопчатобумажной основы и шерстяного ворса. Технология его изготовления напоминает технику восточного ковроткачества, однако отличительным свойством является большее число прокидок утка между рядами узлов¹⁸⁸, что влияет на ступенчатость ворса и, соответственно, рельефность поверхности (Ил. 19, 20). Вместе с тем ворс восточного ковра, как отмечают исследователи, более плотный, частый и короткий, поскольку подобные изделия располагались

¹⁸⁸ Широковских М. С. Шведские ковры и декоративные полотна XX–начала XXI века (мастерская Марты Маас-Фчеттерштром): дис. ... канд. иск. СПб., 2014. С. 37.

преимущественно на полу¹⁸⁹. Длина ворса финских ворсовых ковров может достигать 4 см, однако в некоторых случаях с точностью определить размер сложно в силу удовлетворительной сохранности изделий (Ил. 21). В любом случае финскую практику вряд ли можно назвать апроприацией восточной, так как техника изготовления ворсового ковра была проста и широко известна во всем мире.

По наблюдению У. Т. Сирелиуса, руйю могли состоять из двух частей, сшитых между собой (Ил. 22, 23). Их можно было изготавливать на более узких станках, в то время как производство цельного изделия подразумевало использование ткацкого станка, позволявшего создать руйю такой ширины. Так как технология производства руйю была известна не каждому, иногда приглашались мастера, специализировавшиеся на этом виде коврового ткачества и приносившие с собой необходимое оборудование. В таких случаях руйю ткались в четыре руки. Также исследователь отмечает, что практика изготовления руйю из двух частей в большей степени характерна для Швеции, в частности таких провинций, как Хельсингланд, Смоланд, Блекинге, и острова Эланд, где она сохранилась вплоть до XIX в. В то же время на территории Финляндии руйю из двух частей, популярные на протяжении всего XVI в., практически исчезли к началу XVIII столетия¹⁹⁰. Это повлияло в первую очередь на декоративное решение: линия стыка между двумя частями изделия затрудняла создание целостной и более сложной композиции, что, однако, стало возможным благодаря появлению широкого станка.

Происхождение руйю тесно связано с эпохой викингов. Если обратиться к этимологии слова, то, как отмечают Т. Сопанен и Л. Виллберг, само название «*ryijy*» происходит от шведского «*rya*», что означает «длинный ворс». Аналогичное определение «*ru*» было известно в Ирландии, которая стала одной из первых стран, подвергшихся нападению со стороны викингов¹⁹¹. У. Т. Сирелиус, ссылаясь на лингвиста Я. Фалька, указывает, что в датских и

¹⁸⁹ Toikka-Karvonen A. Ryijy. Helsinki, 1971. S. 11.

¹⁹⁰ Sirelius U. T. The Ryijy-Rugs of Finland: A Historical Study. Helsinki, 1926. P. 37, 231.

¹⁹¹ Sapanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 13.

норвежских текстах XVI и XVII вв. встречается форма «*ruh*», обозначающая «грубый» или «ворсистый»¹⁹². В некоторых исследованиях выдвигается предположение, что название ворсового ковра образовано от древнескандинавского «*ryru*», означавшего «безвкусный» или «грубый». Также говорится, что руйю — это ворсовый ковер, который появился в Финляндии благодаря шведскому поселению, обосновавшемуся в прибрежном регионе между городами Порвоо и Вааса и Аландскими островами во времена крестовых походов¹⁹³.

Первое упоминание руйю, по свидетельству У. Т. Сирелиуса, встречается в рукописи 1451–1452 гг., описывающей правила монастыря в Вадстене, в разделе, касающемся постельного белья¹⁹⁴. Это позволяет сделать вывод, что ворсовые ковры в Средние века использовались, в основном, в качестве одеял, ширина которых зависела от количества спящих под ними людей. Предназначение руйю было таким же и в эпоху викингов — особенно практичны подобные покрытия были во время длительных морских путешествий. Шерсть имела свойство не только согревать, но и отталкивать соленую воду — так, ворсовая греющая сторона ковра ночью была обратной, а днем, когда руйю использовали в качестве покрытия, — лицевой.

Так же, как и многие предметы, ворсовые ковры могли служить дипломатическими подарками. По словам исследователей, герцог Финляндский и будущий шведский король Юхан III преподнес руйю наследнице английского престола Елизавете I во время ведения переговоров о ее браке с его братом Эриком XIV в 1559 г.¹⁹⁵ Будучи неотъемлемой частью свадебной культуры, руйю использовались и во время самой церемонии, что влияло на их декоративное решение. Шведские и норвежские тексты XVI в. содержат сведения о том, что руйю мог быть частью приданого невесты, в связи с чем семья не жалела средств на создание подобного изделия. Ворсовые

¹⁹² Sirelius U. T. *The Ryjy-Rugs of Finland: A Historical Study*. Helsinki, 1926. P. 5.

¹⁹³ Nieminen T. *Ryjynukka. Opas Textiilityötä Opettaville*. Vantaa, 1984. S. 6.

¹⁹⁴ Sirelius U. T. *The Ryjy-Rugs of Finland: Historical Study*. Helsinki, 1926. P. 6–7.

¹⁹⁵ Nieminen T. *Ryjynukka. Opas Textiilityötä Opettaville*. Vantaa, 1984. S. 10.

ковры также заменили медвежьи шкуры, на которых священнослужители стояли перед паствой¹⁹⁶. На территории Норвегии руйю долгое время накрывали лодки, сани или кровать, однако здесь изделия не перешли в разряд произведений декоративно-прикладного искусства, как это впоследствии произошло в Финляндии и Швеции¹⁹⁷.

Наибольшей популярностью ворсовые ковры пользовались в Финляндии, территория которой на тот момент находилась в составе Швеции. В середине XVI в., по решению короля Г. Васы, были организованы мастерские по производству руйю в королевских резиденциях и крепостях. Ткачи, овладевшие навыком ворсового ткачества, делились своими знаниями в городской и сельской среде, благодаря чему традиция руйю получила распространение и среди местных жителей. Каждый мастер, замечают Т. Сопанен и Л. Виллберг, уже имел некий выработанный с годами образец, который изменялся ввиду пожеланий заказчика и доступности материалов¹⁹⁸. Хотя производством изделий занимались и в Швеции, Г. Васа распорядился привозить руйю именно из Финляндии, что свидетельствует о лучшем качестве и большей художественной выразительности ворсовых ковров. Руйю создавали и в монастырях — например, с середины XV и до конца XVI вв. в биргиттинском монастыре города Наантали ворсовое ткачество входило в обязательный распорядок дня¹⁹⁹.

Хотя применение конопляного волокна и изготовление из него холста было известно финнам с древнейших времен²⁰⁰, руйю XVI–XVII вв., как правило, имели льняную основу и лишь в редких случаях — конопляную. Для уточных нитей обычно брали весеннюю шерсть, качество которой уступало осенней, использовавшейся лишь для ворса. Руйю того времени не обладали высокой художественной ценностью, а служили в большей степени

¹⁹⁶ Sirelius U. T. *The Ryijy-Rugs of Finland: Historical Study*. Helsinki, 1926. P. 6–7; Sopenan T., Willberg L. *The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008*. Kuopio, Finland, 2008. P. 21.

¹⁹⁷ Sopenan T., Willberg L. *The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008*. Kuopio, Finland, 2008. P. 17.

¹⁹⁸ *Ibid.* P. 29.

¹⁹⁹ Nieminen T. *Ryijynukka. Opas Textiilityötä Opettaville*. Vantaa, 1984. S. 10.

²⁰⁰ Гайдук Д. *Энциклопедия конопли*. М., 2002. С. 237.

утилитарным целям, в связи с чем главными качествами являлись износостойкость и долговечность материала. Стоимость руйю, которая была достаточно высокой, зависела в этот период не только от уровня исполнения, но и количества используемой шерсти, следовательно, веса самого изделия²⁰¹.

В XVIII в. производство руйю было сосредоточено, главным образом, в юго-западной части Финляндии, в таких регионах, как Уусимаа, Сатакунта, Хяме, а также в Южной Остроботнии на западе и Центральной Финляндии. В Остроботнии или Хяме ворсовые ковры сохраняли свою основную функцию, но в то же время жители других регионов обратили внимание на декоративные свойства руйю, с помощью которых можно было существенно украсить интерьер. Так, нити утка и основы выбирались не из шерсти, а, в основном, из льна, что заметно облегчило вес изделий. По словам исследователей, в 1820-е гг., ознаменовавшиеся развитием хлопчатобумажной промышленности на территории Финляндии, для основы стали использовать хлопковые нити, которые перешли из разряда дорогостоящих материалов в доступные²⁰². Чтобы подчеркнуть узор, ворс руйю делали более коротким. Если ворсовые ковры XVI в. были тяжелыми, имели длинный и редкий ворс, который усиливал их функциональную сторону, то ворс руйю XVIII–XIX вв. был коротким, но при этом густым, что влияло на легкость изделия и разнообразие декоративных приемов.

Художественное решение ворсовых ковров является наиболее примечательной чертой данного вида изделий, подчеркивающей их масштабные характеристики, объединяющей производство и интерьер в законченный стилистический ансамбль, а также несущей в себе определенный смысл и символику, зависящие от функционального назначения руйю. Оформление ворсовых ковров часто определялось финансовыми

²⁰¹ Walker S., Evans M., Cassidy T., Jung J., Twigger Holroyd A. Design Roots: Culturally Significant Designs, Products and Practices. London, 2018. P. 6.

URL: https://www.researchgate.net/publication/325119506_Making_and_its_Cultural_Ecological_Foundations (дата обращения: 02.04.2022); Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 17.

²⁰² Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 36–37.

возможностями заказчика: если королевская знать или члены богатых сословий могли заказать индивидуальное декоративное решение, то представители более низких классов при изготовлении рую руководствовались в первую очередь доступностью материала.

Цветовое решение многих произведений, датируемых XVI в. и распространенных на территориях Швеции, Норвегии и Финляндии, было монохромным, поскольку использовалась некрашенная пряжа черных, белых и серых оттенков. Однако встречались и рую, которые имели простой геометрический декор и были окрашены в неяркие красные, коричневые, желтые и зеленые тона, реже — голубые. Эти цвета, а также черный оттенок, ставшие впоследствии основными в декоративном оформлении ворсовых ковров, получали при помощи растительных красителей. У. Т. Сирелиус приводит в своем исследовании несколько примеров — так, коричневую краску добывали из корней подмаренника, плауна или еловых шишек в зависимости от желаемого оттенка, желтую — из листьев березы, багульника или хамедафны²⁰³. Позднее, благодаря произошедшей в 1737 г. легализации торговли красителем индиго, который добывался из листьев индигоноски в Индии и на Среднем Востоке, рую приобрели глубину и вариативность цвета²⁰⁴ (Ил. 24), в то время как использование красно-коричневых оттенков было сведено к минимуму. Впоследствии был добавлен ярко-красный цвет, полученный из ввозимой в Европу мексиканской кошенили, количество которой в середине XVIII в. оценивалось в 350 тонн в год²⁰⁵. Цветовые решения со временем изменились: если в конце XVII — начале XVIII в. популярным являлся желтый цвет, то в конце XVIII — первой половине XIX в. — черный²⁰⁶. Отметим, что решение традиционных ворсовых ковров зависело от региона. Например, на лапландских рую, которых также называли полурую, лишь

²⁰³ Sirelius U. T. *The Ryijy-Rugs of Finland: A Historical Study*. Helsinki, 1926. P. 223–224.

²⁰⁴ Пастуро М. Синий. История цвета. М., 2015. С. 72; Toikka-Karvonen A. *Ryijy*. Helsinki, 1971. S. 125.

²⁰⁵ Пастуро М. Красный. История цвета. М., 2019. С. 91.

²⁰⁶ Sirelius U. T. *The Ryijy-Rugs of Finland: A Historical Study*. Helsinki, 1926. P. 225, 227.

сам узор был образован длинным ворсом, а между декоративными элементами проступали белые нити основы²⁰⁷ (Ил. 25).

Как правило, выделяется несколько вариантов оформления руюю. На плоскости ранних изделий преобладал простой геометрический орнамент, состоявший из полос, квадратов и комбинаций из них; также можно было обнаружить деревянное клеймо владельца²⁰⁸. Чаще всего ворсовые ковры имели выделенную центральную часть и канву по периметру. Изделия без канвы редко встречались на территории Финляндии (Ил. 26) — зато, как отмечает У. Т. Сирелиус, мастера, проживавшие в шведских провинциях Смоланд, Упланд и на острове Эланд, предпочитали создавать именно такие руюю²⁰⁹. На поверхности ворсовых ковров XVI–XVII вв. центральное поле было исполнено в одном цвете, а канва, в некоторых случаях декорированная полосами, — в другом. Так, поле самого раннего руюю, на котором указан год изготовления «1695», выполнена в охристо-оранжевых тонах, а канва, лишенная декоративных элементов, обладает изумрудным оттенком (Ил. 27).

В изделиях XVIII–XIX вв. декор канвы, как правило, более сложен и включает многочисленные мотивы. Примером таких руюю является ворсовый ковер из коллекции Национального музея Финляндии, выполненный в XIX в. (Ил. 28). Его центральная часть украшена небольшими волнообразными полосами в виде вкраплений из белых и оранжевых нитей, а орнаментальная канва — геометрическими элементами в виде ромбов. В других случаях решение канвы включает флоральные мотивы, однако руюю с таким оформлением встречаются реже. Тем не менее в декоре изделий, датированных XIX в., канва не всегда имеет какие-либо элементы. Так, в двух образцах из собрания Российского этнографического музея основным художественным мотивом выступают разноцветные ромбы, плотно заполняющие средник, а канва, в обоих случаях лишенная какого-либо декора, служит лишь обрамлением центральной композиции (Ил. 29, 30). Последний, по архивным

²⁰⁷ Nieminen T. Ryijynukka. Opas Textiilityötä Opettaville. Vantaa, 1984. S. 6.

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ Sirelius U. T. The Ryijy-Rugs of Finland: A Historical Study. Helsinki, 1926. P. 206.

сведениям, происходит из деревни Веккула прихода Ямса, и его декор «довольно распространенный в Korpihähti и Jämsä в прошлом столетии»²¹⁰.

Ворсовые ковры также могли иметь диагональные полосы — например, к рую такого типа относится ворсовый ковер XIX в. из собрания Национального музея Финляндии, на плоскости которого можно различить зигзагообразные элементы, расположенные по диагонали в центральной части (Ил. 31). Также существуют изделия, оформление которых состоит из квадратов (Ил. 32, 33). В первом случае рую, очевидно, соткан из двух частей, о чем свидетельствует линия стыка.

Анализируя художественное оформление традиционных рую, можно определить несколько повторяющихся декоративных элементов, встречающихся, как правило, в оформлении средника. Среди геометрических мотивов выделяются квадраты, ромбы или кресты. В каких-то случаях эти элементы являлись главным декоративным мотивом и заполняли все центральное поле (Ил. 34), в других — дополняли общую композицию, включавшую другие изображения. Появление таких мотивов обусловлено, главным образом, свадебными традициями, согласно которым, как считали местные жители, вытканые на поверхности рую символы оберегали молодоженов и сулили им долгую и счастливую семейную жизнь. Древние магические знаки переплетались с символами христианской культуры, а с ними соседствовали фигуры животных и людей, облаченных в характерную для моды XVIII в. одежду. Изображение женщин встречалось гораздо чаще — даже на свадебных изделиях, замечают Т. Сопанен и Л. Виллберг, фигура жениха могла быть заменена на женские²¹¹. Например, декоративное решение рую 1800 г., происходящего из региона Хяме²¹² и ныне представленного в собрании Российского этнографического музея (Ил. 35), включает, помимо

²¹⁰ Собрание рую в Российском этнографическом музее сформировалось благодаря собирательской деятельности У.Т. Сирелиуса, коллекции которого поступили в Этнографический отдел Русского музея императора Александра III по предложению заведующего музеем Н. М. Могилянского. В научном архиве РЭМ представлено дело, содержащее переписку финского ученого с директором, описи материалов, фотографии и рисунки. АРЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 587. Л. 8.

²¹¹ Sopenen T., Willberg L. *The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008*. Kuopio, Finland, 2008. P. 28.

²¹² АРЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 587. Л. 28.

разнообразных символов, цветов и зигзагов, изображения женских фигур, симметрично расположенных по сторонам центральной оси.

Часто встречаются декоративные элементы в виде сердец. Такой мотив выткан на ворсовом ковре 1825 г., внутри него можно увидеть дату, а по сторонам — кресты и деревья, украшающие средник (Ил. 36). «<...> На верхушках деревьев изображения птиц, т. е. символы радости», — пишет У. Т. Сирелиус²¹³.

В некоторых случаях вместе с сердцем изображается и влюбленная пара. В качестве примера приведем один из образцов коллекции Российского этнографического музея, датированный 1820 г.²¹⁴, с изображением жениха и коронованной невесты. Отметим, что изображение в верхней части композиции перевернуто: об этом свидетельствуют и заключенное в сердце древо жизни с растущими вверх ветвями, и характерные для подобного типа изделий надписи (Ил. 37). По рассказу владелицы ковра, отмечает У. Т. Сирелиус, «свадебную елку несли тайком в спальную невесты или в избу»²¹⁵. На руйю 1827 г. сердце выткано в середине центрального поля, внутри него — дата, а женские и мужские фигуры расположены по обе стороны в нижней части композиции (Ил. 38). В описи говорится, что «шерстяное одеяло, сделано свадебною полостью дочери Руоппаанмяки 1827 г. Переходило от дедушки г-ну Эверт Мякинен, который его продал»^{216 217}.

На руйю, которые изготавливали по случаю свадебного торжества, обычно указывали год свадьбы, который, соответственно, являлся годом создания ворсового ковра. Со временем декоративное оформление было дополнено инициалами владельца, состоящими из трех букв: первая

²¹³ Там же. Л. 54.

²¹⁴ В описи указан 1824 г. Там же.

²¹⁵ Там же.

²¹⁶ АРЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 354. Л. 22. Этот руйю поступил в коллекцию РЭМ в 1914 г. благодаря усилиям Й. В. Котикоски. Подробнее о собрании финского краеведа, представленного в РЭМ: Русанова Н.Н. Финский краевед Й.-В. Котикоски и его коллекции // Историко-культурный ландшафт Северо-Запада. Четвертые Шёгреновские чтения. СПб., 2011. С. 329–341.

²¹⁷ В переводе описи Й. В. Котикоски ворсовые ковры, которые краевед называет «туіју», именуются как «шерстяные одеяла» или «полость». Это свидетельствует о том, что название «руйю» было неизвестно в русскоязычной среде.

обозначала имя невесты, вторая — ее отчество (имя отца), третья — пол или степень родства. Рассмотрим руйю из собрания Национального музея Финляндии (Ил. 39). В верхней части центрального поля можно увидеть дату создания ворсового ковра и, соответственно, проведения свадебного торжества — 1828, — а также инициалы, где «О» означает имя невесты, «Н» — ее отчество, а «Т» — дочь (фин. *tytär*). Например, в рассмотренном выше декоре изделия 1820 г. из собрания Российского этнографического музея надпись «УЛАНТ» расшифровывается как «Ulla Heikin tytär», в дословном переводе «Улла дочь Генриха» (Ил. 37), или «Ульриха Генриховна», как указывает У. Т. Сирелиус²¹⁸. Инициалы есть и в декоре ковра 1825 г., где «МІТ» расшифровывается как «Maria Juhan tytär», или «Мария Ивановна» (Ил. 36)²¹⁹.

В оформлении некоторых руйю, замечают исследователи, последняя буква заменена на «D», что указывает на ее шведское происхождение (швед. *dotter*), или на «S», если ворсовый ковер заказывали родители жениха (швед. *son* — сын)²²⁰. Примером подобного декоративного решения, которое встречается гораздо реже, является руйю 1836 г. из коллекции Национального музея Финляндии (Ил. 40).

Для некоторых ворсовых ковров, не относящихся к свадебному церемониалу, характерно изображение октаграммы (восьмилучевой звезды) (Ил. 41) — мотива, часто использовавшегося в оформлении восточных килимов. Звезда обычно располагалась в центре в окружении геометрических мотивов, элементов, напоминающих четырехлистный клевер, или сердец. В качестве примера можно привести два руйю из коллекции Российского этнографического музея: если в первом случае изображение восьмилучевой звезды является одним из главных декоративных элементов и располагается в центре (Ил. 42), то во втором чередующиеся по цвету октаграммы декорируют раму изделия (Ил. 43). Подобные решения, по словам У. Т. Сирелиуса,

²¹⁸ АРЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 587. Л. 54; Докучаева М.А. Сирелиус Ууно Таави. URL: <https://ethnomuseum.ru/collections/collectors/sirelius-uuno-taavi/> (дата обращения: 02.03.2024).

²¹⁹ АРЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 587. Л. 54.

²²⁰ Sopenan T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 29.

свойственны руйю, которые были произведены на территории Восточного Хяме²²¹. Так, действительно, образцы из коллекции музея происходят из Тавастгусской губернии, или региона Хяме.

Изображение тюльпана было распространено не только в искусстве финского ворсового ковроткачества, но и всей декоративно-прикладной практике барочной эпохи. Его популярность, отмечают Т. Сопанен и Л. Виллберг, была вызвана миграцией высших сословий, обусловленной военными конфликтами в Швеции в XVIII в., на территорию Финляндии²²². Существует несколько вариаций изображения тюльпана: это руйю с двумя или тремя тюльпанами (Ил. 44); тюльпанами, обрамленными зигзагообразными полосами (Ил. 45); тюльпанами, помещенными в вазы (Ил. 46); тюльпанами в окружении геометрических элементов или пальметт (Ил. 47). Стоит отметить, что пальметты тоже могли выступать основным декоративным мотивом, целиком заполняя центральное поле руйю или его канву (Ил. 48).

К популярным мотивам относится и изображение дерева, которое, вероятно, финские мастера копировали со средневековых тканей церковного назначения²²³. Такие ворсовые ковры изготавливались в Центральной Финляндии, регионах Сатакунта, Уусима и Хяме, а также в районе Порвоо²²⁴. Композиция этих руйю, так же, как и в предыдущем случае, могла включать одно или несколько деревьев (Ил. 49), деревья, чередующиеся с геометрическими мотивами или другими элементами, например, вазами, сердцами (Ил. 50), тюльпанами или изображениями людей (Ил. 51). В декоре руйю, представленного в экспозиции Российского этнографического музея, геометризированные изображения деревьев украшают не только средник, но и раму изделия (Ил. 52).

Цветочные композиции, помимо тюльпанов, могли состоять и из изображений гвоздик — такие решения были распространены, как отмечает

²²¹ Sirelius U. T. *The Ryijy-Rugs of Finland: Historical Study*. Helsinki, 1926. P. 82.

²²² Sapanen T., Willberg L. *The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008*. Kuopio, Finland, 2008. P. 32.

²²³ Sirelius U. T. *The Ryijy-Rugs of Finland: A Historical Study*. Helsinki, 1926. P. 124.

²²⁴ Sapanen T., Willberg L. *The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008*. Kuopio, Finland, 2008. P. 31.

У. Т. Сирелиус, в городе Раахе (до обретения независимости — Брагестада) и на севере Центральной Финляндии во второй половине XVIII — начале XIX вв.²²⁵ Гвоздики обычно располагались по углам поля и сочетались с другими цветами, в том числе тюльпанами, зооморфными мотивами или другими элементами (Ил. 53). На ковре из коллекции Российского этнографического гвоздики, сделанного, по сообщению одного из владельцев, приблизительно в 1790-е гг.²²⁶, гвоздики вытканы по периметру средника, а их соцветия рассеяны и по центральному полю, и по раме, перемежаясь с X-образными геометрическими элементами (Ил. 54).

На руйю этого времени также можно встретить изображение венка, обрамляющего центральную композицию, которая состояла из зооморфных, растительных мотивов; вазы с одним цветком или цветами, нередко располагавшейся в центре; или инициалов владельца. Также на более поздних изделиях можно увидеть изображения в виде корон, сердец с кругами, лент и других элементов, заимствованных из западноевропейской традиции. Подчеркнем, что все вышеперечисленные декоративные мотивы использовались как в оформлении средника, так и самой канвы.

Начиная с XVII в. декоративное решение финских ворсовых ковров складывалось под воздействием художественных направлений, определивших развитие европейского искусства. Так, влияние барокко выразилось в укрупненных декоративных элементах, их плотном расположении, большом количестве цветочных композиций, ваз, геральдических символов, а также более динамичных и подвижных линиях (Ил. 55). Изменилось и цветовое решение руйю, сочетавшее темные оттенки, в которых обычно исполнялся фон изделия, и яркие декоративные элементы, преимущественно красного, желтого и зеленого цветов. По мнению Т. Сопанена и Л. Виллберг, такой прием был необходим, так как интерьерные решения XVII в. подразумевали использование темной мебели, а комнаты освещались лишь с помощью свечей

²²⁵ Sirelius U. T. The Ryjy-Rugs of Finland: A Historical Study. Helsinki, 1926. P. 181.

²²⁶ АРЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 587. Л. 33.

или огня, исходящего из камина²²⁷. Стоит отметить, что ворсовые ковры, имеющие барочные черты в декоративном решении, часто датируются серединой или второй половиной XVIII в., что свидетельствует об обособленном развитии финского искусства и его медленной интеграции в общеевропейский художественный контекст.

В изделиях второй половины XVIII в. наблюдается влияние густавианского стиля, характерного для развития шведского и, следовательно, финского искусства этой эпохи²²⁸. Применительно к рую густавианский стиль, образность которого апеллирует к классицизму, нашел отражение в большом количестве линий и реже — в вертикальных членениях (Ил. 56), разделяющих центральную часть ворсового ковра. Влияние этого направления также проявилось в строгих, упорядоченных в своем решении декоративных рамах, обрамляющих поле. Декор некоторых ворсовых ковров этого периода включает и цветочные гирлянды, но они, в отличие от рокайльных композиций, имеют менее волнообразную форму и более плоскостное решение (Ил. 57).

Рокайльные черты, проявившиеся в обилии цветочных форм, тоже наблюдаются в оформлении некоторых рую (Ил. 58). Финские мастера не отказываются от традиционной схемы и заполняют цветочными мотивами как центральное поле, так и канву, сохраняя логику композиционного движения. Основная часть в таком случае обычно состоит из цветов, которые расположены по рядам и иногда могут быть наклонены друг к другу. Такой

²²⁷ Sopanen T., Willberg L. *The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008*. Kuopio, Finland, 2008. P. 25.

²²⁸ Густавианский стиль — направление в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве Швеции и Финляндии конца XVIII — начала XIX вв., хронологически соответствующее времени правления шведских королей Густава III Адольфа и Густава IV Адольфа. Этот период характеризуется формированием и распространением неоклассицизма: поначалу с преобладанием рокайльных форм, а позднее — с ориентацией на классические образцы палладианской архитектуры. См., например: Nikula R. *Architecture and Landscape. The building of Finland*. Helsinki, 1993; Groth H. *Neo-Classicism in the North: Swedish furniture and interiors, 1770–1850*. London, 1999; Александрова Л. Б. *Классицизм в архитектуре Финляндии второй половины XVIII в. Густавианский период (1775–1809)* // Санкт-Петербург и страны Северной Европы: Материалы Двенадцатой ежегодной научной конференции (14–15 апреля 2010 г.). СПб., 2011. С. 355–368; Богданова Д. В., Каптиков А. Ю. *Развитие архитектуры Швеции в период правления Густава III* // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2013. № 2. С. 60–64; Цветкова П. О. *Шведский классицизм XVII–XVIII веков* // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2020. № 4/1. С. 76–84.

мотив, отмечает У. Т. Сирелиус, использовался в европейских текстильных изделиях, которые привозились в Финляндию и копировались местными мастерами²²⁹. Руйю с подобным декором обычно датируются второй половиной XVIII — началом XIX вв.

Ворсовые ковры XIX в. закономерно имели более сложное композиционное решение. Так, цветочные мотивы, популярность которых была навеяна тенденциями рококо, усложнились и приобрели более полновесную, выразительную форму, демонстрировавшую стремление мастера создать не плоскостное, как это было ранее, а объемно-пространственное решение. Композиция часто включает характерные для европейской традиции элементы, такие как рог изобилия, птицы, различные завитки, цветочные гирлянды (Ил. 59), и целые пейзажи (Ил. 60). Сама схема руйю в отдельных случаях тоже становится более свободной: канва намечена условно при помощи цветочных гирлянд, отсутствует очерченная линия бордюра. В подобных сюжетах исследователи видят влияние романтизма, характерного для художественной жизни конца XVIII — начала XIX вв. Эти решения, замечает У. Т. Сирелиус, финские мастера отчасти заимствовали из немецких декоративных орнаментов, опубликованных в доступных им книгах и альбомах²³⁰. Несмотря на то, что середина XIX в. в европейском искусстве отмечена развитием других направлений, такие руйю продолжают изготавливаться вплоть до 1860-х гг.

Во второй половине XIX в. традиция создания свадебных руйю постепенно сошла на нет. Ворсовые ковры также все реже использовались в качестве покрывал. Тем не менее руйю не вышли из употребления, а, напротив, обрели новое назначение. Помимо украшения стен, ворсовыми коврами стали застилать скамьи, причем так, чтобы верхняя часть крепилась к стене или спинке дивана, а нижняя оставалась свободной для ног (Ил. 61). Подобное расположение было традиционным для финской культуры, однако в более

²²⁹ Sirelius U. T. *The Ryjy-Rugs of Finland: A Historical Study*. Helsinki, 1926. P. 190.

²³⁰ *Ibid.* P. 194–196.

позднее время его использовали как декоративный прием. В связи с новыми функциями, как уже отмечалось ранее, длина ворса руйю уменьшилась, так же, как и расстояние между рядами узлов. Внимание мастеров все больше занимали декоративные мотивы, украшавшие поверхность финских изделий. В некоторых из них наблюдалось влияние декора восточных ковров, которые появились в домах обеспеченных людей еще в конце XVIII в. На этот же период пришлось изобретение анилиновых красителей, которые также стали использовать финские ткачи. Искусственные краски, однако, плохо выносили воздействие света, поэтому руйю, окрашенные с помощью анилиновых красителей, со временем утратили яркость цветового решения.

Стилистические особенности ворсовых ковров конца XIX — начала XX вв., соответствующих художественной программе национального романтизма, составляют предмет для изучения в следующей главе. Тем не менее в рамках настоящего параграфа необходимо упомянуть о восприятии руйю представителями творческой интеллигенции в данный период, в результате чего ворсовое ковроткачество стало ярким проявлением национального самосознания финнов в культурной и художественной жизни.

Несмотря на вышеперечисленные особенности руйю, а также повышенный интерес к их декоративному решению со стороны финских художников 1890–1900-х гг., традиция финского ковроткачества, цитируют исследователи, обладала низким уровнем узнаваемости и популярности среди широкого населения²³¹. Можно предположить, что причина состояла в нарастающей индустриализации и промышленном производстве изделий, более доступных по своему ценовому качеству и легких в изготовлении. Кроме того, уже к началу XX в. руйю практически полностью утратили свою первичную функцию, что могло повлиять на объемы производства. Вместе с тем, как было выяснено в предыдущем параграфе, поиски национальной идентичности, усилившиеся в конце XIX в., обусловили внимание к народным ремеслам. Особое значение приобрела и эстетическая составляющая,

²³¹ Toikka-Karvonen A. Ryijy. Helsinki, 1971. S. 314.

благодаря которой среди всех текстильных изделий именно руйю выступали объектом для изучения и художественного экспериментирования.

Обращение к традиционным ворсовым коврам более ранней эпохи со стороны мастеров, занимавшихся текстильным производством, и художников, увлекавшихся историей руйю, зафиксировано в конце XIX в. Ворсовые ковры коллекционировал А. Галлен-Каллела — один из них находился в мастерской художника во Франции. Об этом свидетельствуют его полотна, на которых модели запечатлены на фоне одного и того же руйю. Ворсовые ковры собирал и скульптор Э. Седеркройц, последователь карелианизма и сторонник национальной идеи в искусстве. В творчестве Э. Сааринена и его супруги Лойи практика руйю тоже имела особенно важное значение. На фотографии 1903 г. можно увидеть развешенные на стенах усадьбы Виттреск ворсовые ковры более раннего времени, на что указывает характерное декоративное решение (Ил. 62).

Популярность народных ворсовых ковров нарастала в 1910 гг. По описанию П. Сихво, в декабре 1910 г. состоялась первая выставка-продажа товаров для дома, организованная инспектором по домашнему хозяйству Л. Мякиненем в «Рыцарском доме» (Доме сословий) в Хельсинки. Для выставки, которая длилась всего неделю, было отобрано 260 руйю из разных городов страны. Непроданные ворсовые ковры были переданы в коллекцию Национального музея Финляндии. Часть руйю была приобретена сотрудником музея У. Т. Сирелиусом и легла в основу его личной коллекции²³².

Помимо прочего, барон Седеркройц вел активную выставочную деятельность. Руйю из его собрания были представлены в отеле «Сеурахуоне» в Хельсинки в 1912 г. В этом же году во время организации собственной выставки скульптур в музее «Атенеум» Э. Седеркройц украсил зал народными ворсовыми коврами (Ил. 63). Р. Кава приводит цитату художественного критика Э. Рихтера, восхитившегося коллекцией Э. Седеркройца, из его статьи

²³² Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 34.

в газете «Хельсинкские новости»²³³: «На выставке можно увидеть руйю с узорами, которые были приобретены самим художником у жителей его родного региона. Многим из них более 100 лет. Висящие на стенах словно картины, они привлекают взгляд зрителя своими приглушенными, бледными, но по-прежнему глубокими цветами, излучающими теплую красоту»²³⁴.

В марте 1913 г. ворсовые ковры были также показаны в Петрограде, где прошла Вторая Всероссийская кустарная выставка, организованная Главным управлением землеустройства и земледелия, под покровительством императрицы Александры Федоровны. На сохранившихся фотографиях можно различить как традиционные изделия, так и авторские образцы, спроектированные художниками в начале XX в. (Ил. 64, 65). Тем не менее в каталоге «Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде 1913 г.», где представлены изображения некоторых изделий, содержатся сведения о том, что руйю с народным декором являются копиями, сделанными современными мастерами²³⁵. Изображенные на коврах даты «1913» скорее всего свидетельствуют о том, что руйю были изготовлены специально к выставке. Авторы каталога также предполагают, что буквы «ВММД» на одном из ковров, очевидно созданном по случаю свадебного торжества, представляют собой инициалы владельца подлинного произведения²³⁶.

Еще одна выставка состоялась в марте 1914 г. в Северном музее в Стокгольме. Здесь впервые были представлены скандинавские ворсовые ковры, в числе которых находилось несколько финских руйю из Центральной Финляндии, приобретенных музеем у коллекционера А. Г. Санделла в 1910 г. По словам ученых, это событие побудило исследователей Швеции обратиться

²³³ Helsingin Sanomat (фин.).

²³⁴ Цит. по: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 24; R-r E. Emil Cederkreutz // Helsingin Sanomat. 1912. № 278. S. 6. Подробнее также: Kava R. Man and Idea: A Short History of the Baron Emil Cederkreutz' Museum // Nordisk museologi. 1992. № 2. S. 109–116.

²³⁵ Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. / [под ред. проф. А. В. Прахова]; Гл. упр. землеустройства и земледелия. Петроград, 1914. Табл. XXVII.

²³⁶ Там же.

к изучению шведских ковров, которые, по их мнению, во многом уступали финским в цветовом соотношении и качестве самого ворса²³⁷.

Однако наиболее знаменательным событием стала первая выставка традиционных руйю, которая состоялась в галерее Хёрхаммер в Хельсинки в декабре 1918 г. при содействии У. Т. Сирелиуса (Ил. 66). По замечанию исследователей, всего было представлено 114 ворсовых ковров из коллекции самой галереи, насчитывавшей 125 образцов, а также Национального музея Финляндии, Государственного музея домашнего хозяйства, объединения «Друзья финского ремесла», личного собрания барона Седеркройца и других коллекционеров, в том числе Л. Мякинена, У. Т. Сирелиуса, художников Ээро Ярнефельта, Эрика Эрстрёма и др.²³⁸ Большая часть руйю датировалась XIX в., самые ранние изделия относились к концу XVIII в., а поздние — к 1860-м гг. Выставка стала поворотным событием в восприятии традиции финского ворсового ковроткачества, благодаря которому широкая аудитория смогла оценить его культурно-историческую и художественную ценность. Это отмечалось и в статье «Судьба руйю», опубликованной в шведской газете «Хувудстадсбладет» в мае 1919 г.: «Декабрьская выставка, которая приобрела высокое научно-эстетическое значение благодаря первоклассной кураторской работе доктора Сирелиуса, привлекла большое внимание и помогла руйю выйти из долгого забвения»²³⁹. В предисловии каталога к выставке У. Т. Сирелиус подчеркивал значимость традиционных руйю, сравнивая их с восточными коврами, «которые обычно производились несколькими мастерами, в то время как финские ворсовые ковры являлись примером индивидуальной, авторской работы»²⁴⁰.

И. Хёрхаммер, основатель галереи и торговец предметами искусства, принял решение об организации аналогичного выездного проекта в Копенгагене с целью популяризации руйю за рубежом. Выставка, прошедшая

²³⁷ Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 24.

²³⁸ Toikka-Karvonen A. Ryijy. Helsinki, 1971. S. 314; Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 34.

²³⁹ Ryornas öden // Hufvudstadsbladet. 1919. Maj 14. № 131. S. 9.

²⁴⁰ Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. P. 273.

осенью 1919 г., имела большой успех. По словам исследователей, мероприятие в Копенгагене положило начало европейским выставкам финских ворсовых ковров, в том числе в Германии и Франции. Одни были организованы И. Хёрхаммером самостоятельно, другие — в сотрудничестве с Национальным музеем Финляндии²⁴¹ и У. Т. Сирелиусом. Как отмечает А. Тойкка-Карвонен, выставка спровоцировала интерес и частных коллекционеров, в числе которых были коммерческий советник Н. Тиркконен и генерал К. Г. Маннергейм²⁴². По замечанию У. Т. Сирелиуса, сам президент Финляндии²⁴³ тоже приобрел несколько ворсовых ковров для украшения интерьеров Президентского дворца в Хельсинки²⁴⁴.

В 1919 г. начался процесс документации памятников с целью их сохранения — ворсовые ковры, в том числе из коллекций А. Галлен-Каллела, Э. Сааринена и К. Г. Маннергейма, фотографировались или копировались. Реплики были настолько высококачественными, что некоторые из них, наряду с авторскими образцами, поступили в продажу²⁴⁵. Осенью 1920 г. студенты Центральной школы искусств и ремесел под руководством архитектора Р. Бломстедта сделали акварельные зарисовки финских руйю из коллекции галереи Хёрхаммер²⁴⁶.

Большое значение для распространения руйю имели публикации научных исследований. К ним, например, относятся статья К. К. Мейнандера «Финские руйю», опубликованная в Ежегоднике Северного музея и музея «Скансен» в 1918 г., где автор замечал, что руйю «обладают притягательностью народного творчества»²⁴⁷; монография «Финские ковры: История текстиля» У. Т. Сирелиуса 1924 г., в которой этнограф предложил классификацию ворсовых ковров по композиционному и цветовому решению;

²⁴¹ Reitala A. Hörhamner, Ivar // Biografiskt lexikon för Finland 2: Ryska tiden. Helsingfors, 2009 [Электронный ресурс на швед. яз.]. URL: <https://www.blf.fi/artikel.php?id=3401> (дата обращения: 03.05.2022).

²⁴² Toikka-Karvonen A. Ryijy. Helsinki, 1971. S. 319.

²⁴³ На тот момент президентом Финляндии являлся К. Ю. Стольберг (1919–1925).

²⁴⁴ Цит. по: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 37.

²⁴⁵ Svinhufvud L. Moderneja ryijyä, metritavaraa ja käsityötä. Helsinki: Designmuseo, 2009. S. 91.

²⁴⁶ Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 37.

²⁴⁷ Fataburen: Nordiska museets och Skansens årsbok. Stockholm, 1918. S. 165.

изданная в этом же году статья Л. Куоппамяки, в которой автор одобрил изготовление копий руйю и создание современных вариаций для тех домов, в которых не сохранилось ни одного народного ворсового ковра²⁴⁸.

В развитии традиции финского коврового ткачества видели ценность не только исследователи текстильного искусства, но и сами художники и дизайнеры. Л. Свинхувуд приводит в пример А. Бруммера, который питал любовь к народным ремеслам и являлся приверженцем национальной идеи, несмотря на то что популярность художественно-эстетической программы национального романтизма на тот момент уже сошла на нет²⁴⁹. В опубликованной в журнале «Ремесла» рецензии на монографию У. Т. Сирелиуса А. Бруммер восхищался трудом исследователя, отмечая, что «книга является частью фундамента, на котором зиждется самобытная финская культура. Мы ставим ее в один ряд <...> с “Калевалой” и Библией»²⁵⁰. Чувством национальной гордости, которое у автора вызывают финские ворсовые ковры, проникнуто все его сочинение: «Эта книга вызывает во мне национальный экстаз, и я мечтаю о том времени, когда Финляндия станет великой и сильной нацией, когда мы сможем поднять свой взор на тех, кто издает законы и представляет волю народа, и увидеть прекрасный огромный красный руйю, расстилающийся по ступеням Хельсинского собора <...>. Нашу национальную культуру должно распространить и <...> выразить во всех вещах»²⁵¹. Традиционные финские ворсовые ковры А. Бруммер также называл «детисцем природы», в которых нашла отражение «эпоха величайшей красоты, целостности и гармонии»²⁵².

Проанализированные в предыдущем параграфе и связанные с феноменом национального самосознания особенности культурно-исторического развития Финляндии в XIX — первой половине XX вв. нашли выражение не только в политической и социокультурной динамике страны, но

²⁴⁸ Kuoppamäki L. Ryijykirjamme // Käsiteollisuus. 1924. № 6. S. 92.

²⁴⁹ Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 11.

²⁵⁰ Brummer-Korvenkontio A. Suomen ryijyt // Käsiteollisuus. 1924. № 6. S. 98.

²⁵¹ Ibid. S. 99.

²⁵² Ibid.

и художественной жизни финнов. Обращение выдающихся мастеров, а также исследователей и коллекционеров к руйю обусловлено богатой историей ворсовых ковров, их большими декоративными возможностями и национальным своеобразием. В связи с этим на волне подъема национального идентитета художники взяли за основу для творческих экспериментов именно этот вид текстильного искусства, выразив в его стилистике сначала идеи национального романтизма, а позже — модернизма. В результате руйю стали расцениваться как подлинный символ национальной культуры.

ГЛАВА 2. СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСКУССТВА РУЙЮ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВВ.

Формирование национальной идентичности предопределило развитие художественной жизни Финляндии конца XIX — начала XX вв. Текстиль отражал этот процесс, перейдя из категории, связанной сугубо с утилитарным назначением и предметно-пространственной средой, в область высокого художественного творчества. Выдающиеся представители финского искусства использовали текстиль, с одной стороны, как средство выражения своей национальной и культурной самобытности, с другой — как способ диалога с европейскими странами и популярными художественными течениями. В первую очередь это сказалось на выборе именно ворсовых ковров, составлявших большую часть создаваемых текстильных изделий. Декоративное решение руйю этого периода сочетало в себе особенности народных произведений и стилистические черты эпохи модерна, которые в Финляндии воплотились в форме национального романтизма.

Одним из наиболее значимых событий, произошедших в конце XIX в. и повлиявших на развитие искусства ворсового ковроткачества в Финляндии в XX в., стало учреждение ассоциации «Друзья финского ремесла»²⁵³. Сообщество не только занималось обучением технологии создания руйю и других текстильных изделий, профессиональным развитием мастеров в рамках организации, но и сотрудничало с выдающимися художниками и архитекторами, представителями национального романтизма. А. Галлен-Каллела, В. Бломстедт, Я. Эклунд и др. разрабатывали декоративное оформление ворсовых ковров и гобеленов, а некоторые из них обучали состоявших в объединении мастеров приемам рисунка и композиции. Если для многих работа с текстилем стала, однако, лишь эпизодом в профессиональной

²⁵³ Suomen Käsityön Ystävät (фин.). В переводе на английский язык используется наименование «Friends of Finnish Handicraft». В каталоге «Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г.» название объединения переводится на русский язык как «Мастерская Друзей Рукоделия» (Табл. XXVII). Здесь и далее — «Друзья финского ремесла».

деятельности, в творчестве финского архитектора Э. Сааринена ей всегда отводилось особенно важное место. Влияние искусства ворсового ковроткачества прослеживается на протяжении всего его творческого пути, начавшегося в Финляндии.

Настоящая глава ставит перед собой цель выявить художественное своеобразие искусства финских ружей в конце XIX — начале XX вв. с помощью рассмотрения историко-культурных аспектов их развития в данный период, определения круга наиболее ярких мастеров и анализа декоративно-композиционных решений созданных ими произведений.

2.1. Объединение «Друзья финского ремесла»: истоки, влияния и декоративные особенности текстильной практики 1890–1900-х гг.

Конец XIX в., как отмечалось в предыдущей главе, характеризуется развитием национального романтизма и сформировавшихся в рамках национальной идеи культурных и художественных проявлений, специфичных для Финляндии. Среди всех особенно выделяется карелианизм. Установки, с одной стороны, акцентировавшие национальное своеобразие, с другой — во многом носившие интернациональный характер, существенно повлияли на развитие искусства ворсового ковроткачества. Финские мастера, черпая вдохновение в собственной культуре, на волне национального подъема продолжили традицию изготовления руйю. При этом изделия стали более качественными и приобрели выдающиеся художественные свойства. Благодаря этому искусство руйю стало одним из ярких феноменов эпохи и окончательно перешло из категории видов народного искусства, долгое время считавшихся второстепенными, в область высокого художественного творчества.

Одним из наиболее значимых явлений, изменивших отношение к декоративно-прикладному искусству и, в частности, традиции финского ковроткачества, стала текстильная практика «Друзей финского ремесла». Сообщество было образовано в 1879 г. по инициативе архитектора Йохана Якоба (Жака) Аренберга (Ил. 67) и художницы Фанни Чурберг²⁵⁴ (Ил. 68), которые объединили финских и шведских мастеров, главным образом женщин, с целью сохранения национального орнамента и продолжения развития традиционных технологий ткачества.

Создание «Друзей финского ремесла» стало своеобразной реакцией на происходящие в это время события. В 1876 г., на следующий год после учреждения Финского общества ремесел и дизайна, в Гельсингфорсе (ныне —

²⁵⁴ В русскоязычной литературе в некоторых случаях встречается следующее написание фамилии «Churberg»: «Черберг», «Курберг».

Хельсинки) состоялась промышленная выставка, на которой финны продемонстрировали свои достижения в области индустриального производства и искусства (Ил. 69). Особым вниманием пользовалась этнографическая часть, где демонстрировались предметы крестьянского быта и одежды. Несмотря на ее малочисленность по сравнению с секциями, представлявшими продукты промышленного производства или произведения изобразительного искусства, посетители восхищались реалистичностью экспозиции и ее национальным характером²⁵⁵. Выставка имела невероятный промышленный, художественный и политический успех. По словам М. Клинге, она показала совершеннолетие нации, и ее проведение сравнивали с учреждением сейма²⁵⁶.

Взятый во второй половине XIX в. курс на создание готовой продукции и переход от ручного труда к машинному привел к ухудшению качества производимых изделий. Реакцией стала резкая критика со стороны представителей движения «Искусства и ремесла», считавших, что индустриализация и механизация труда и искусства спровоцировали кризис культуры XIX в. Этими принципами руководствовалась и Ф. Чурберг, полагавшая, что забвение народного ремесла и пренебрежение его ценностью было вызвано результатами индустриализации, а также популярностью европейской моды: «У нас, женщин, есть слабость, присущая всем без исключения, — раболепие перед модой, “Mode de Paris”»²⁵⁷. Подобные идеи шли вразрез с актуальными общемировыми установками о прогрессивном, индустриализированном обществе. Однако, отмечают исследователи, Ф. Чурберг и ее единомышленники не критиковали промышленный прогресс как феномен, а скорее выступали против замены аутентичных, характеризующих финскую традицию предметов быта искусственными²⁵⁸.

²⁵⁵ Cultures of International Exhibitions 1840–1940: Great Exhibitions in the Margins. London and New York, 2015. P. 302–303.

²⁵⁶ Клинге М. На чужбине и дома. СПб., 2005. С. 309.

²⁵⁷ Цит. по: Ashby C. Nation Building and Design: Finnish Textiles and the Work of the Friends of Finnish Handicrafts // Journal of Design History. 2010. Vol. 23. № 4. P. 354–355.

²⁵⁸ Ibid. P. 355.

В то же время возрождение национального самосознания было связано с выходом Финляндии, демонстрировавшей достижения в области индустриального и экономического развития, на международную арену. Как замечал профессор эстетики университета Хельсинки К. Г. Эстландер, возрождение национального самосознания и чувства собственного достоинства финнов произошло после того, как Финляндия приняла участие в промышленной выставке 1866 г. в Стокгольме²⁵⁹. Развитие промышленного производства, появление заводов и фабрик повлекли за собой рост рабочих мест, что, в одном случае, способствовало развитию экономики и урбанизации, а в другом — укреплению национального быта²⁶⁰. Также активное участие Финляндии в общемировой трансформации из аграрной экономики в индустриальную не могло не повлиять на сплоченность общества.

Следует отметить, что создание объединений, подобных «Друзьям финского ремесла», характерно не только для Финляндии. Популярность таких сообществ была связана с распространением идеи о ценности исторического прошлого и его переосмысления в современной среде. Например, аналогичные художественные организации появились и в России — кружки в имении Абрамцево и в селе Талашкино были созданы по инициативе С. Мамонтова и княгини М. Тенишевой. Представители русской творческой интеллигенции, в том числе и художники, состоявшие в кружках, стремились нащупать национальную почву искусства и использовать наследие народного творчества в современной практике. Важным аспектом их деятельности стало возрождение русских народных промыслов и создание предметов быта, в связи с чем в Абрамцево были организованы различные мастерские, например, столярная или керамическая. В Талашкине была открыта сельскохозяйственная школа с классами, где мальчиков учили гончарному или столярному делу, а девочек — рукоделию²⁶¹. Созданные участниками кружков

²⁵⁹ Клинге М. На чужбине и дома. СПб., 2005. С. 308.

²⁶⁰ Няръвянен С. Г. Карелианизм как механизм национальной идентификации народов Карелии и Финляндии // Вече. Журнал русской философии и культуры. 2018. № 30. С. 242–243.

²⁶¹ Власов В. Г. Стили в искусстве: словарь. Т. 1: Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура. СПб., 1998. С. 33, 553.

произведения стали результатом желания использовать достижения народного творчества и трансформировать их в новую пластическую систему, более известную как «русский стиль»²⁶².

Задача возрождения традиционной культуры и ее адаптации к повседневности стояла и перед основателями объединения «Друзья финского ремесла». Они, однако, ориентировались на конкретную область — воссоздание и преобразование традиции финского ворсового ковроткачества. Теми же принципами руководствовались мастера аналогичного объединения «Друзья ремесла»²⁶³, образованного в Стокгольме пятью годами ранее, в 1874 г.

Тесная связь стран, спровоцированная долгим нахождением Финляндии в составе Швеции, не ставится под сомнение. Это повлияло в том числе на культурное и художественное развитие финнов во второй половине XIX в. Так, исследователи отмечают сходство в конструкции павильонов на выставках в Стокгольме и Хельсинки в 1866 и 1876 гг. соответственно. Форма в виде ротонды, использование дерева, расположение фонтана как основной доминанты в интерьере павильонов и даже одинаковое размещение стендов — все эти факты свидетельствуют об апроприации шведского опыта (Ил. 70). Более того, многие из организаторов финской выставки были по происхождению шведами, иммигрировавшими в Финляндию²⁶⁴. Архитектор павильона Теодор Хейер — автор проекта здания Художественного музея Атенеум в Хельсинки — учился в Королевском институте искусств в Стокгольме, и на его художественный почерк во многом повлиял шведский архитектор Фредрик Вильгельм Шоландер²⁶⁵.

Представленный на выставке фарфор компании «Арабия» тоже апеллировал к шведской традиции. Фирма являлась дочерним предприятием

²⁶² Антонова Е. А. Новый национальный стиль в русском модерне // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2012. Т. 67. № 3. С. 83–84.

²⁶³ Handarbetets Vänner (швед.).

²⁶⁴ Цит. по: Cultures of International Exhibitions 1840–1940: Great Exhibitions in the Margins. London and New York, 2015. P. 301.

²⁶⁵ Amberg A.-L. Højjer, Theodor // Biografiskt lexikon för Finland 2: Ryska tiden. Helsingfors, 2009 [Электронный ресурс на швед. яз.]. URL: <https://blf.fi/artikel.php?id=3400> (дата обращения: 23.03.2022).

шведской компании «Рёрстранд» и только с 1916 г. (по мнению некоторых ученых — с 1893 г.²⁶⁶) начала работать над созданием уникальной для финской практики продукции. В период проведения промышленной выставки в Хельсинки компания «Рёрстранд» не только отправила в Финляндию своих художников и мастеров, но и поделилась с финскими специалистами характерными формами фарфоровых изделий и способами их орнаментации. Посетители выставки в Хельсинки отмечали, что продукция компании «Арабия» больше похожа на шведскую, чем на финскую²⁶⁷.

В связи с этим учреждение в Финляндии объединения, аналогичного стокгольмскому, представляется закономерным. Для того, чтобы изучить особенности организации и устройства ассоциации «Друзья финского ремесла», кратко проанализируем историю сообщества «Друзья ремесла» в Швеции. Распоряжение властей в середине 1870-х гг. о необходимости продвижения народных ремесел, а также положительная оценка коллекции вышивок, представленных Ханной Винге и Софией Адлерспарре на Всемирной выставке в Вене в 1873 г., спровоцировали создание ассоциации в Швеции, которая занималась бы популяризацией текстиля в условиях развивающегося индустриализма²⁶⁸. Дополнительным фактором послужили реформы 1858 и 1864 гг., благодаря которым женщины получили право на учреждение и руководство предприятиями. Так, первый совет включал 20 женщин, и его председателем являлась С. Адлерспарре (Ил. 71). По словам исследователей, «Друзья ремесла» стали объединением, которое было основано женщинами, которым управляли женщины и который давал им возможность зарабатывать, занимаясь текстильным производством²⁶⁹. Ассоциация включала в себя школу, в которой можно было овладеть основами

²⁶⁶ Цит. по: Васильева М. В. Из истории финской керамической фирмы «Арабия» // Санкт-Петербург и страны Северной Европы: Материалы десятой ежегодной международной научной конференции (16–17 апреля 2008 г.). СПб., 2009. С. 368.

²⁶⁷ Цит. по: Cultures of International Exhibitions 1840–1940: Great Exhibitions in the Margins. London and New York, 2015. P. 301.

²⁶⁸ Подробнее: Rohlieb M. Handarbetets Vänner. Stockholm, 1897.

²⁶⁹ Holmberg A. Händer som lyder. Hantverkarna vid Handarbetets Vänner. Stockholm, 2015. S. 8–9.

ткацкого ремесла, мастерскую, состоявшую из отделений ткачества и вышивания, и магазин в центре Стокгольма²⁷⁰.

В 1875 г. в объединение входили 32 женщины, а в 1876 г. — 60 ткачей, которые создавали текстиль, отличавшийся высокохудожественными свойствами и мастерством технического исполнения. Это проявлялось в свободных композициях и усложненном плетении изделий, предназначенных в основном для церковного убранства²⁷¹. Основную часть продукции составляли гладкотканые безворсовые ковры, которые создавались путем перемежающихся уточных нитей и в шведской традиции ткачества получили название «ролакан»²⁷². Производство такого текстиля обходилось гораздо дешевле и осуществлялось быстрее, чем изготовление гобеленов. Также изделия, созданные в этой технике, отличались высокой прочностью и износостойкостью²⁷³ (Ил. 72). Уже в 1876 г. «Друзья ремесла» принимали участие в международных выставках. Их продукция пользовалась успехом и вызывала интерес со стороны заказчиков.

При рассмотрении ранних изделий, созданных мастерами ассоциации, мы отмечаем большое количество образцов, сотканных на льняной или шерстяной основе и апеллирующих к традиции крестьянского ручного ткачества (Ил. 73). В работах преобладают геометрические рисунки в виде полос, ромбов, октаграмм, снежинок, иногда применяется растительный орнамент. На антепендиумах, или параментарях, — тканях, покрывающих алтарь, — используются характерные для религиозной традиции символы и образы (Ил. 74).

С утверждением национального романтизма в Швеции изменился образный язык произведений, и получил развитие художественный текстиль. Все чаще встречаются приемы и стилизации, вдохновленные средневековыми декоративными формами, о чем свидетельствуют обилие растительных

²⁷⁰ Holmberg A. Masters and Apprentices of Textiles Craft // *Techne series: Research in sloyd education and crafts science*. 2013. A, 20 (3). P. 21.

²⁷¹ Цит. по: Holmberg A. *Händer som lyder. Hantverkarna vid Handarbetets Vänner*. Stockholm, 2015. S. 14–15.

²⁷² Röllakan (швед.).

²⁷³ *Design in America. The Cranbrook Vision 1925–1950*. New York, 1983. P. 177.

элементов, геральдические символы и характерные сюжеты. Наволочки или тканые обложки для книг украшались геометризированными изображениями цветов, стеблей и сердец (Ил. 75).

Это время также отмечено сотрудничеством сообщества со шведскими художниками, такими как Карл Ларссон, Гуннар Халльстрём или Анна Боберг, которые создавали эскизы для гобеленов. Несмотря на то, что подобные эксперименты проводились нечасто, поскольку мастера ассоциации были сосредоточены на производстве в первую очередь практичных изделий²⁷⁴, данные образцы отличались высокой художественной выразительностью.

В стилистике модерна и одновременно символизма был выполнен гобелен «Иггдрасиль»²⁷⁵, созданный по эскизу Г. Халльстрёма в 1905 г. (Ил. 76). Об этом говорит не только обращение к одному из известных образов германо-скандинавской мифологии — Мировому дереву, — но и стилизованная манера изображения, а также приглушенная цветовая гамма, основу которой составляют оттенки синего и зеленого. Современники отмечали прекрасное композиционное и колористическое решение — так, внимание писателя А. Стриндберга, проходившего во время ночной прогулки мимо витрины магазина «Друзья ремесла», привлек символический сюжет произведения²⁷⁶. Выполненный Г. Халльстрёмом картон, хранящийся в коллекции Национального музея Швеции, носит название «Вальхалла». Подобная атрибуция, вероятно, связана с тем, что некоторые композиционные элементы, такие как небесный чертог, застилающие его силуэт облака²⁷⁷, а также Биврёст — радужный мост, соединяющий мир богов Асгард с другими мирами, — читаются отчетливее, чем на гобелене. Судя по сохранившейся фотографии, над изготовлением «Иггдрасиля» работали два мастера, один из которых, предположительно, являлся учеником другого²⁷⁸ (Ил. 77).

²⁷⁴ Handarbetets Vänner och Konstnärerna. Stockholm, 1991. S. 51.

²⁷⁵ Yggdrasil (швед.).

²⁷⁶ Ord och Bild. Illustrerad Månadsskrift. Adertonde årgången. Stockholm, 1909. S. 473; Holmberg A. Händer som lyder. Hantverkarna vid Handarbetets Vänner. Stockholm, 2015. S. 106.

²⁷⁷ Holmberg A. Händer som lyder. Hantverkarna vid Handarbetets Vänner. Stockholm, 2015. S. 107.

²⁷⁸ Ibid.

Искусность рисунка и исполнения отмечается и в отношении гобелена «Венера и Дюймовочка»²⁷⁹, сотканного по рисунку К. Ларссона в 1909 г.²⁸⁰ (Ил. 78). Выбор сюжета — встреча в Северном лесу богини весны, цветущих садов и любви с героиней одноименной сказки Х. К. Андерсена — соответствует популярным в этот период идеям. Романтическому настроению вторит и стилистика композиции, проявляющаяся в контурном изображении, тонком и мягком колорите, обилии природных оттенков и волнообразных геометрических и растительных элементов, украшающих декоративную канву произведения. Вместе с тем рисунок выполнен в характерной для К. Ларссона манере, работам которого, как замечают исследователи творчества художника, свойственны акварельная, эскизная техника письма, линейный стиль, лирическое настроение, поэтическое восприятие природы, монументальная целостность и гармония цвета²⁸¹.

Организация и принципы работы объединения «Друзья финского ремесла» имели много общего со шведской ассоциацией. Более того, известно, что оно действительно создавалось по аналогии с объединением в Стокгольме. Так, в статье, опубликованной по случаю празднования 50-летия объединения «Друзья финского ремесла», А. Бруммер приводит слова Ф. Чурберг о том, что для успеха новой организации необходимо отправить выбранного участника в Стокгольм для изучения методов работы шведской ассоциации «Друзья ремесла»²⁸².

Несмотря на то, что в процессе формирования финского сообщества принимали участие и мужчины, оно тоже занималось развитием женского ремесла и управлялось главным образом женщинами, многие из которых поддерживали фенноманию. Участники также стремились распространить идеи в народные массы, что отличалось, например, от изолированной

²⁷⁹ Venus och Tummelisa (швед.).

²⁸⁰ Ord och Bild. Illustrerad Månadsskrift. Adertonde årgången. Stockholm, 1909. S. 473.

²⁸¹ Пьювогель Л. Карл Ларссон. Рисунки и акварели. М., 2006. С. 8–13; Иванова В. Н. Национально-романтические тенденции в монументальном творчестве шведского художника Карла Ларссона // Актуальные проблемы монументального искусства. СПб., 2021. С. 231–236.

²⁸² Brummer A. Suomen Käsityön Ystävät 50-vuotias // Domus. 1930. No. 6. S. 125.

художественной деятельности в Абрамцеве или Талашкине. В журнале «Дом и общество» можно было найти выкройки тканей и платьев, разработанных мастерами «Друзей финского ремесла», для самостоятельного изготовления. Популярности изделий способствовали и выставки, которые, по словам Ш. Эшби, с конца XIX в. проводились на регулярной основе²⁸³.

Одной из главных задач объединения стало обращение к финскому ворсовому ковроткачеству, в результате чего не только декоративные свойства, но и сам выбор разновидности текстильных изделий повлияли на формирование национального стиля в текстильной практике Финляндии. Ф. Чурберг, которая, как указывается, обладала ярким темпераментом и выражала собственное видение окружающего мира²⁸⁴, стремилась опровергнуть распространенное мнение о том, что ремесленный характер произведений во многом уступал современным изделиям, созданным при помощи новых технических средств в других странах или копирующим известные европейские образцы. Художница настаивала на важности сохранения традиции руйю: «Пока мужчина пел старинные песни “Калевалы” и облекал свои мысли в стихи, его жена украшала их небогатый дом тканями самых разных оттенков и форм. Обладая чувством прекрасного, богатым воображением и изобретательностью, она создавала простейшие изделия, которые тем не менее были достойны похвалы. В работах каждый мог увидеть следование национальным традициям <...>. Таким образом, сама того не подозревая, женщина создала ковры, которые составили основу коллекций этнографических музеев и продемонстрировали ценные качества, полезные не только для дальнейшего развития финского ремесла, но и промышленного искусства»²⁸⁵.

В ранний период своего творчества соучредитель ассоциации Й. Я. Аренберг тоже руководствовался стремлением создать подлинный

²⁸³ Ashby C. Nation Building and Design: Finnish Textiles and the Work of the Friends of Finnish Handicrafts // Journal of Design History. 2010. Vol. 23. № 4. P. 355.

²⁸⁴ Финская живопись 1750–1900: Каталог выставки. Хельсинки, 1979. С. 56.

²⁸⁵ Цит. по: Ashby C. Nation Building and Design: Finnish Textiles and the Work of the Friends of Finnish Handicrafts // Journal of Design History. 2010. Vol. 23. № 4. P. 355.

национальный стиль за счет обращения к народным ремеслам и их адаптации к современным требованиям²⁸⁶. Несмотря на то, что основным вектором его творческой деятельности являлась архитектура, Й. Я. Аренберг экспериментировал и в области декоративно-прикладного искусства. Архитектор работал в компании «Арабия», занимаясь расширением выпускаемых заготовок и форм²⁸⁷. Оформленные им керамические изделия, в том числе одна из известных серий ваз «Фенния», отличались разнообразием абстрактных и фигуративных декоративных элементов, отмеченных стремлением к национальной самобытности.

В 1888 г. в Копенгагене состоялась художественно-промышленная выставка, интерьер финского павильона для которой был спроектирован Й. Я. Аренбергом. Текстильным оформлением занимались мастера объединения «Друзья финского ремесла» (Ил. 79). С одной стороны, в решении пространства и его декоративных элементах очевидно следование распространенным в этот период стилистическим тенденциям. Гостиная напоминала шатер, завешенный драпировками с разнообразным геометрическим орнаментом. Подобный образ был актуален и соответствовал всеобщему увлечению восточными мотивами в конце XIX в. С другой стороны, мастера, работавшие над оформлением комнаты, стремились наделить ее чертами, свойственными финской национальной традиции. Например, подвешивание ткани к потолочным балкам или развеска предметов одежды на стенах являлись характерными признаками интерьера крестьянского дома. Изогнутые, плавные формы предметов мебели, сделанных из березы и сосны, также свидетельствуют об обращении к народной и, следовательно, национально-романтической традиции. Решение

²⁸⁶ Ahrenberg, Johan Jacob // Biografiskt lexikon för Finland 2: Ryska tiden. Helsingfors, 2009 [Электронный ресурс на швед. яз.]. URL: <https://blf.fi/artikel.php?id=3106> (дата обращения: 23.03.2022).

²⁸⁷ Смирнова И. М., Гамаюнов П. П. История развития финского бренда «Арабия». Путь сохранения традиций // Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. 2015. № 4. С. 169.

павильона было отмечено высокой оценкой: один из ковров был приобретен кронпринцессой Дании, а создатели награждены серебряной медалью²⁸⁸.

И Й. Я. Аренберг, и Ф. Чурберг стремились к популяризации традиционного текстиля, что было невозможно без введения в его решение актуальных художественных мотивов. Так, декоративное оформление ворсовых ковров, созданных на рубеже веков, соответствовало эстетике национального романтизма. Как и большинство произведений этого периода, сюжетные композиции рую отличало наличие конкретной тематики, часто фольклорного или исторического толка, а их художественное решение — стилизация и декоративность изображения, подчеркнутая цельность замысла и обращение к природным образам. Последнее особенно влияло на колорит, который состоял преимущественно из зеленых, синих, песочных, бежевых и оливковых тонов. Рисунки либо воспроизводили конкретный сюжет, связанный с обрядами, языческими ритуалами или народными традициями, либо состояли из геометризованных повторяющихся элементов. По словам исследователей, присущая модерну удлиненность и утонченность линии сказалась и на самой форме ковра, который теперь достигал трех–четырёх метров в длину вместо традиционных двух. В композиции изделий, созданных в период с 1900 по 1920-е гг., присутствовала четко выраженная вертикаль²⁸⁹.

Сотрудничество мастеров ассоциации «Друзья финского ремесла» с финскими архитекторами и художниками стало распространенным явлением. Свои творческие поиски представители национального романтизма начали реализовывать и в текстиле, благодаря чему были созданы не просто предметы утилитарного назначения, а настоящие художественные произведения.

Такие изделия были представлены в финском павильоне на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. А. Галлен-Каллела выступил автором решения одного из помещений, так называемой «комнаты Ирис», где были

²⁸⁸ Ashby C. Nation Building and Design: Finnish Textiles and the Work of the Friends of Finnish Handicrafts // Journal of Design History. 2010. Vol. 23. № 4. P. 356.

²⁸⁹ Цит. по: Широковских М. С. Шведские ковры и декоративные полотна XX–начала XXI века (мастерская Марты Маас-Фчеттерштром): дис. ... канд. иск. СПб., 2014. С. 43.

представлены предметы мебели и текстиля, изготовленные мастерами фабрики «Ирис» и ассоциации «Друзья финского ремесла» по его рисункам (Ил. 80). В 1898 г. на оформление комнаты был проведен конкурс, однако ни один из представленных проектов не был признан подходящим. Кандидатуру А. Галлен-Каллела предложил руководитель фабрики Л. Спарре, состоявший в текстильном объединении: «<...> Вы — единственный, <...> кому мы можем доверять», — писал Л. Спарре. На это А. Галлен-Каллела отвечал, что художник оказывает ему «великую честь этим предложением»²⁹⁰.

Первоначально предполагалось создание спальни, однако впоследствии было принято решение о преобразовании ее в гостиную. Весной 1899 г. все проекты были подготовлены. Оформление интерьера воспроизводило национальные сюжеты, которые проявлялись в стилизованных образах финской природы, украшавших и произведения текстиля (Ил. 81). Основным мотивом, повторяющимся в обивочных тканях и занавесках, стала абстрактная ель с шишками, выполненная в геометрической манере (Ил. 82). В той же стилистике были сделаны и настенный фриз с изображением куропаток, и ткань, сшитая мастерами «Друзей финского ремесла» (Ил. 83). Предметы мебели, отмечает М. И. Безрукова-Долматовская, стали свидетельством первых успехов финского промышленного дизайна²⁹¹. Современник, архитектор П. Макаров в статье «Финляндское декоративное искусство» описывал душевный характер интерьера: «Несмотря на всю внешнюю суровость финляндской комнаты <...> она тем не менее влекла к себе своею удивительной уютностью <...>. Что-то родное, деревенское, простое чувствовалось в ней, и хотелось остаться в этом уголке, где все было исполнено самыми простыми средствами, где сосна с успехом заменяла дуб, простое сукно — бархат, а суровое полотно — шелк»²⁹².

²⁹⁰ Цит. по: Безрукова-Долматовская М. И. Искусство Финляндии на парижской Всемирной выставке 1900 года // *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.* М., 2000. С. 517.

²⁹¹ Там же.

²⁹² М[акаров]в П. М. Финляндское декоративное искусство // *Зодчий.* 1903. № 14. С. 184.

Наиболее выдающимися произведениями, представленными в интерьере, стали руйю «Пламя»²⁹³ и «Меч»²⁹⁴. Обращение А. Галлен-Каллела к ворсовым коврам неслучайно — художник коллекционировал руйю, и его собрание насчитывало более 30 ворсовых ковров²⁹⁵. Их изображения можно встретить и в живописных работах А. Галлен-Каллела. Главная героиня картины «Без маски»²⁹⁶ (1888, Художественный музей Атенеум) сидит на скамье, накрытой ворсовым ковром с характерным для ранних изделий декором (Ил. 84). Этот же руйю можно увидеть на полотнах, написанных А. Галлен-Каллела в Париже: «Мать и дитя» (1887, Художественный музей Гёста Серлакиуса) (Ил. 85), «Портрет Ээро Ярнефельта» (1888, частное собрание), «Женщина на фоне руйю с изображением петуха» (1888, Музей Галлен-Каллела) (Ил. 86), «Мать у постели больного ребенка» (1888, Музей Галлен-Каллела). Народный ворсовый ковер был соткан в городе Кеуруу по случаю свадьбы, о чем свидетельствует характерный рисунок, состоящий из изображений жениха и невесты, птиц, тюльпанов и содержащий дату изготовления «1782», а также инициалы «MMSA» (Ил. 87). Руйю находился в коллекции А. Галлен-Каллела, который взял его с собой в свою студию в Париже, где были написаны перечисленные произведения²⁹⁷. Это акцентирует важность национальной идеи в творчестве финских мастеров, для которых главным источником вдохновения оставалась собственная культура.

Ковер «Пламя», показанный в 1900 г., стал самым популярным произведением, выполненным в традиционной длинно-ворсовой технике, и первой работой, которая задала новое направление в текстильном искусстве²⁹⁸ (Ил. 88). По словам М. И. Безруковой-Долматовской, своим названием руйю был обязан зрителю, у которого листья папоротника — основной элемент

²⁹³ Liekki (фин.).

²⁹⁴ Miekka (фин.).

²⁹⁵ Toikka-Karvonen A. Ryijy. Helsinki, 1971. S. 297.

²⁹⁶ Démasquée (фр.).

²⁹⁷ Keuruun ryijy. URL: <https://www.keuruunmuseo.fi/index.php/naeyttelyt/menneet/130-keuruun-ryijy> (дата обращения: 04.05.2023).

²⁹⁸ Karsikas U. Hanna-Kaisa Korolainen was inspired by two rya rugs [Электронный ресурс]. URL: <https://ingoodhands.fi/hanna-kaisa-korolainen-was-inspired-by-two-rya-rugs/#> (дата обращения: 09.10.2021).

композиции — ассоциировались с языками пламени. Утверждение этого образа произошло в 1900-е гг., когда мастера «Друзей финского ремесла» изготовили два варианта руйю в красном и черном цветах²⁹⁹ (Ил. 89). Ворсовый ковер для Всемирной выставки в Париже был соткан мастером объединения А. Хеллен.

На экспонируемом изделии языки пламени, имевшие геометризованную форму и располагавшиеся в нижней части композиции, были выполнены в синих оттенках. Также А. Галлен-Каллела использовал характерный для народных руйю элемент — декоративную раму, исполненную в зеленых и коричневых тонах. Несмотря на яркость цветового решения реализованных произведений, эскизы художника отличались бóльшим богатством цветовых нюансов, что было связано с дефицитом красителей³⁰⁰ (Ил. 90).

Известный мотив, в котором соединялись особенности народной культуры, карельской вышивки и эстетики национального романтизма, стал символом финского декоративно-прикладного искусства начала XX в. Выдающимся было не только его художественное решение, но и расположение на скамье — традиция, к которой впервые за долгое время обращается А. Галлен-Каллела. Как отмечает Ш. Эшби, именно благодаря ковру «Пламя» руйю начали воспринимать иначе³⁰¹. Отныне ворсовый ковер был не просто

²⁹⁹ Безрукова-Долматовская М. И. Искусство Финляндии на парижской Всемирной выставке 1900 года // *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.* М., 2000. С. 518.

³⁰⁰ Положение изменилось лишь только в 1902 г., когда А. Хеллен была отправлена ассоциацией в Норвегию, чтобы научиться использовать растительные красители. В этом же году объединение запустило в работу собственный красильный завод для самостоятельного крашения пряжи и возрождения традиционных техник окрашивания изделий, заменив тем самым химические анилиновые красители. С 1904 по 1919 гг. «Друзья финского ремесла» проводили курсы окрашивания тканей по всей Финляндии. В 1905 г. была опубликована книга А. Хеллен «Руководство по окрашиванию изделий растительными материалами в домашних условиях» (*Neuvoja kotivärjäykseen kasviaineilla*). Мастера объединения полагали, что пряжа, окрашенная натуральными красителями, более мягкая, красивая и насыщенная по цвету, чем ткань, которую красили химическими материалами. Кроме того, обращение к данной практике было вызвано популярностью национальных тенденций. Подробнее: Suomen Käsitöiden ystävien, Hellen A. *Neuvoja kotivärjäykseen kasviaineilla. Neljäs tarkistettu ja lisätty painos.* Helsingissä, 1919; Manninen R. *Villakirjonta.* Jyväskylä, 2019. S. 31; Toikka-Karvonen A. *Ryjy.* Helsinki, 1971. S. 301.

³⁰¹ Ashby C. *Nation Building and Design: Finnish Textiles and the Work of the Friends of Finnish Handicrafts* // *Journal of Design History.* 2010. Vol. 23. P. 357.

предметом повседневной культуры, а настоящим художественным произведением, образное решение которого стало результатом вдумчивой, кропотливой работы автора. Впоследствии руйю «Пламя» был подарен А. Галлен-Каллела Э. Сааринену для оформления усадьбы Виттреск.

А. Галлен-Каллела создал несколько вариаций ворсового ковра, последняя из которых датировалась 1915 г. На экспозиции в музее д'Орсэ представлен руйю, спроектированный и созданный около 1906 г. по заказу финского предпринимателя и мецената У. Стаудингера, в коллекции которого он ранее находился (Ил. 91). Декор ворсового ковра более лаконичный и сдержанный: фон средника лишен каких-либо дополнительных декоративных элементов, мотив папоротника все больше напоминает языки пламени, рама узкая и имеет однородный кирпичный оттенок³⁰². Можно предположить, что руйю был заказан У. Стаудингером по случаю строительства виллы Йоханна (1905–1906) по проекту Селима Арвида Линдквиста. Однако на фотографии, сделанной в 1910 г., из собрания Городского музея в Хельсинки различается фрагмент другой вариации руйю «Пламя» А. Галлен-Каллела. В данном случае листья папоротника более широкие, извилистые и целиком декорируют средник изделия (Ил. 92). В связи с этим доподлинно неизвестно, украшал ли ворсовый ковер какие-либо интерьеры.

Несмотря на оригинальность художественного решения, ковер «Меч» (Ил. 93), представленный на выставке в 1900 г., был менее известен. В отличие от предыдущего изделия, его композиция более статична, и в ней практически отсутствуют ритмическое движение и динамика. Хотя А. Тойкка-Карвонен полагает, что декор руйю в меньшей степени соответствует тенденциям национального романтизма, его приглушенная цветовая гамма, большое количество оттенков синего и коричневого, а также характерная геометрическая стилистика свидетельствуют об обратном. Тем не менее можно согласиться с утверждением, что использованные декоративные

³⁰² Более подробное описание и провенанс изделия представлены на сайте музея д'Орсэ: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/tapis-modele-flamme-145223> (дата обращения: 15.03.2024).

элементы отсылают больше к общеевропейской стилистике модерна, нежели эстетике национального романтизма³⁰³.

В начале 1900-х гг. А. Галлен-Каллела разработал несколько изделий на заказ — их объединяет темная цветовая гамма, волнообразные линии и напряженная композиция³⁰⁴. К этой группе работ относится ворсовый ковер «Ящерица»³⁰⁵, эскиз для которого был создан художником в 1903 г. (Ил. 94). Ритмическую основу композиции составляет спиралевидное движение, которому подчинены все декоративные элементы. В отличие от предыдущих произведений, здесь отсутствует геометризованный декор на фоне или канве руйю, выполненный в стилистике национального романтизма. Главное украшение изделия — это волнообразные, извивающиеся линии и узор на спинке животного. Вместе с тем, как отмечают исследователи, несмотря на стремление к более объектному, фигуративному изображению, рисунок получился чрезмерно декоративным³⁰⁶. В связи с этим, чтобы различить и объяснить тот или иной элемент, требуются определенные усилия.

Изделия, созданные ассоциацией «Друзья финского ремесла» при участии архитекторов и художников в начале XX в., можно условно разделить на две группы. Первая включает руйю, художественное решение которых продолжает линию А. Галлен-Каллела и состоит из геометризованных, полуабстрактных изображений в стилистике национального романтизма. Во второй группе представлены гобелены, фигуративные композиции которых воспроизводят конкретные сюжеты: языческие или мистические обряды, ритуалы или народные праздники.

В. Бломстедт — первый художник, который официально состоял в ассоциации, — экспериментировал как в области абстрактных, так и сюжетных композиций. Он не только занимался созданием собственных текстильных изделий, но и принимал участие в коллективном производстве.

³⁰³ Toikka-Karvonen A. Ryijy. Helsinki, 1971. S. 308.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Lisko (фин.).

³⁰⁶ Ibid.

В. Бломstedт помогал мастерам объединения находить правильное композиционное решение работ и гармонично сочетать цветовые оттенки. Отмечается, что уровень художественной выразительности произведений, созданных в период сотрудничества В. Бломstedта с сообществом с 1900 по 1903 гг., значительно вырос³⁰⁷.

Ко многим рую, сотканным по дизайну художника, сохранились эскизы. Так, рисунок, созданный для ворсового ковра «Весна»³⁰⁸, демонстрирует яркость цветового решения, что соответствует заданной тематике (Ил. 95). В. Бломstedт часто использовал одинаковую композиционную схему: симметричный центральный элемент обрамлен мелкими геометризированными растительными деталями, заполняющими фон изделия. Декоративная канва, состоящая из геометрических элементов, разворачивается не по всему периметру рую, а только по двум противоположным сторонам. Работы имеют насыщенный, яркий колорит, в основе которого лежат природные оттенки. Аналогичные свойства отличают ковер «Мозаика»³⁰⁹, в оформлении которого доминируют зеленые и бежевые тона (Ил. 96).

Стоит отметить, что рую, созданные по эскизам В. Бломstedта, тоже экспонировались. Так, на одной из сохранившихся фотографий с изображением экспозиции павильона Финляндии на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде слева от ворсового ковра «Пламя» А. Галлен-Каллела можно увидеть рую «Мозаика» В. Бломstedта (Ил. 65). Также один из ковров В. Бломstedта был представлен на Первой Всероссийской кустарной выставке, состоявшейся в Петербурге в 1902 г. Об этом свидетельствует статья И. Грабаря, в которой критик поделился

³⁰⁷ Väinö Blomstedt, Painter and textile designer [Электронный ресурс]. URL: <https://suomenkasityonystavat.fi/vaino-blomstedt-150-years-since-his-birth-on-april-1-2021?lang=en> (дата обращения: 19.03.2022).

³⁰⁸ Lähde (фин.).

³⁰⁹ Mosaiikki (фин.).

впечатлениями о выставке: «В Финляндском отделе есть также красивые ковры, в особенности один, сделанный по рисунку Бломстеда»³¹⁰.

Среди работ художника выделяются рую удлиненной формы, предназначенные для застила скамьи. К таким относятся ковры «Лошади»³¹¹ (Ил. 97) и «Птица»³¹² (Ил. 98), эскизы которых были созданы в 1907 г. и 1909 г. соответственно. Композиции обоих изделий построены по такой же схеме: в верхней части — симметричный циклический мотив, который, как правило, является доминантой сюжета. В первом случае это изображения четырех лошадей, во втором — растительных мотивов, напоминающих по своим очертаниям уходящие под землю корни. В основе нижнего регистра лежит та же схема, однако трехчастные элементы выполняют больше декоративную функцию. Остальное пространство в центре заполняют вытянутые мотивы, задающие динамику и ритм и связывающие нижнюю и верхнюю часть рую. Цветовое решение обоих рую состоит из тонов, характерных для произведений, выполненных в стилистике национального романтизма: синих, желтых, теплых охристых, коричневых и красноватых оттенков.

Аналогичным образом решена композиция рую, представленного в экспозиции музея д'Орсэ (Ил. 99). Главным мотивом является дерево, на раскидистых стилизованных ветвях которого изображены по две птицы с каждой стороны. Фон в верхнем сегменте изделия выткан нитями оранжевого цвета, в то время как основная часть ковра имеет зеленовато-охристый оттенок. Земля изображена условно, с помощью крестовидных элементов изумрудного и кирпичного оттенков, отсылающих, как и само древо жизни, к традиционной иконографии народного длинно-ворсового ткачества. В рисунках В. Бломстеда исследователи часто видят сходство с работами художников Венских мастерских, в частности Йозефа Хоффмана или Людвиг Генриха Юнгникаля, что проявляется в пропорциональном

³¹⁰ Грабарь И.Е. Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России // Мир искусства. 1902. Т. 7. № 3. С. 56.

³¹¹ Hevoset (фин.).

³¹² Lintu (фин.).

соотношении полос, использовании клеток и пустых пространств в декоре текстильных изделий³¹³.

К группе изделий, декор которых предполагал создание фигуративной композиции, относится разработанный В. Бломstedтом гобелен «Жертва»³¹⁴ (Ил. 100), экспонировавшийся на выставке «Друзей финского ремесла» зимой 1901 г. Работа является примером того, насколько сильно на тот момент были размыты границы между изобразительным и текстильным искусством. Ткань часто воспринималась в качестве холста, дававшего возможность для творческого экспериментирования.

В. Бломstedт воспроизвел сцену подношения божествам: мужчина, финн по происхождению, преклонил колено перед тотемным столбом. Важная роль в данном случае отведена изображению северной флоры и фауны: раскидистым елям, покрытым мхом камням, ящерицам и птицам. По словам Ш. Эшби, представление о том, что история разворачивается в дохристианское время, складывается за счет воспроизведения характерных атрибутов: меховой шкуры, нити с клыками на голове и пуукко³¹⁵, повязанного на поясе³¹⁶. Однако композиция — это своего рода стилизация, появившаяся в результате романтизированного восприятия дохристианской эпохи, языческой культуры и мифологии, что свойственно художникам конца XIX — начала XX вв. Само изображение выполнено в стилистике национального романтизма и отличается линейностью, декоративностью, мягкостью цветовой гаммы и разнообразием волнообразных мотивов и декоративных элементов.

Следует отметить, что выбранная В. Бломstedтом разновидность текстиля — гобелен — приобрела особую популярность на рубеже веков. Над художественным решением гобеленов в разных странах работали многие художники: чуть ранее У. Моррис и Эдвард Бёрн-Джонс — в Англии,

³¹³ Цит. по: Широковских М. С. Шведские ковры и декоративные полотна XX–начала XXI века (мастерская Марты Маас-Фчетгерштром): дис. ... канд. иск. СПб., 2014. С. 44.

³¹⁴ Uhrí (фин.).

³¹⁵ Пуукко — традиционный финский нож с фиксированным клинком.

³¹⁶ Ashby C. Nation Building and Design: Finnish Textiles and the Work of the Friends of Finnish Handicrafts // Journal of Design History. 2010. Vol. 23. P. 359.

К. Ларссон и Г. Халльстрём — в Швеции, Фрида Хансен и Герхард Мунте — в Норвегии и т.д. Гобелен давал автору возможность напрямую взаимодействовать с предметно-пространственной средой, но при этом использовать те же изобразительные средства и методы, что в живописи или графике. Несмотря на то, что для финнов гобелен как вид текстильного искусства был мало связан с народной традицией, обращение к этой практике, замечает Ш. Эшби, символизировало возрождение интереса к тканям ручной работы³¹⁷. В это время окончательно формируется такое явление, как художественный текстиль, отличающийся уникальностью авторского замысла и разнообразием стилистических приемов.

В 1904 г. по случаю 25-летия объединения «Друзья финского ремесла» была организована масштабная выставка. Представленные текстильные изделия, некоторые из которых были созданы непосредственно к выставке, демонстрировали вариативность стилевых тенденций. Одни больше соответствовали интернациональной стилистике модерна, в то время как в основе декора других лежало увлечение фольклором и народными традициями. К последним относится гобелен «Празднование Хелка» (Ил. 101), созданный по эскизу художницы Виви Дальберг-Мюнстерхьелм и описанный в рецензии на выставку в журнале «Домашнее искусство» в 1905 г.³¹⁸ Хелка — приходившийся на начало посева языческий праздник, во время которого финны молили высшие силы о хорошем урожае. Празднование сопровождалось шествием незамужних девушек, жжением костров, танцами и рунопением³¹⁹. Интерес к этой традиции возник еще в начале XIX в., когда К. А. Готтлунд и Э. Лённрот посетили деревню Ритвала в Сяаксмяки, где празднование Хелка велось до сих пор. Вероятно, его описание Э. Лённротом во время путешествия в Куусамо в 1831 г. легло в основу сюжета, выбранного

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ Suomen Käsiyön Ystävät // Kotitaide. 1905. No. 1. S. 1–5.

³¹⁹ Подробнее: Kailo K. The Helka Fest – Traces of a Finno-Ugric Matriarchy and Worldview? // Societies of Peace. Past, Present, Future. 2. World Congress on Matriarchal Studies. 2005. URL: https://www.academia.edu/45814257/The_Helka_Fest_Traces_of_a_Finno_Ugric_Matriarchy_and_Worldview (дата обращения: 10.10.2023).

В. Дальберг-Мюнстерхьелм для своего эскиза³²⁰. Так, связанные с празднованием фразы из народных песен, которые были собраны известным фольклористом, украшают декоративную раму гобелена. На нем в свою очередь запечатлено праздничное шествие взявшихся за руки девушек к пылающему костру, разворачивающееся на фоне постепенно пробуждающейся после зимы природы. Отметим, что изображение не отличается от других сюжетных гобеленов этого периода: теплый колорит, линейная стилистика и повествовательность композиции соответствуют образной целостности национального романтизма. Несмотря на то, что В. Дальберг-Мюнстерхьелм, выбирая другую разновидность текстиля, отходит от геометрической стилизации, свойственной рую, концепция национальной самобытности была реализована за счет обращения к фольклору и народной культуре.

Та же стилистика характерна для гобелена «Ойгонна»³²¹, созданного по рисунку А. Эдельфельта мастерами объединения «Друзья финского ремесла» (Ил. 102). Аналогичной является иллюстрация художника 1895 г. для поэмы «Король Фьялар», написанной Й. Л. Рунебергом в 1844 г. (Ил. 103)³²². Сравнивая книжную иллюстрацию и гобелен, мы отмечаем большую условность и линейность изображения на текстильном изделии, что, безусловно, продиктовано ограниченными возможностями технологии ручного ткачества. В рецензии к выставке, содержащей описание и фотографию гобелена А. Эдельфельта, отмечается яркость колорита и мощь природы, которая в композиции изделия занимает более важное место по сравнению с произведением В. Дальберг-Мюнстерхьелм³²³. На наш взгляд, подобные выводы носят субъективный характер.

³²⁰ Путешествия Элиаса Лённрота: Путевые заметки, дневники, письма 1828–1842 гг. Петрозаводск, 1985. С. 73–75; Suomen Käsityön Ystävät // Kotitaide. 1905. No. 1. S. 2.

³²¹ Oihonna (фин.).

³²² Рунеберг Й. Л. Избранное. Лирика. «Сказания фенрика Столя» (отдельные баллады). «Король Фьялар». Критические статьи. Письма. СПб., 2004. С. 119–176.

³²³ Suomen Käsityön Ystävät // Kotitaide. 1905. No. 1. S. 2.

В целом, искусство гобеленового ткачества пользовалось меньшей популярностью, чем искусство руйю, что существенно отразилось и на количестве создаваемых изделий. Современники отмечали: «Желательно, чтобы финских художников, проявляющих интерес к этому виду декоративно-прикладного искусства [гобеленовому ткачеству — Т. К.], было больше. На выставке “Друзей финского ремесла” зрители имели возможность увидеть несколько изумительных эскизов, созданных художником Бломстедтом. Пусть этот старинный и великолепный метод ткачества найдет среди нас все больше практикующих, и пусть он совершенствуется и улучшается под влиянием наших общих интересов и художественного вкуса. Таким образом, и мы сможем украшать свои дома коврами, которые будут радовать глаз гармоничными цветами и изысканными узорами»³²⁴.

С мастерами ассоциации «Друзья финского ремесла» сотрудничал также Я. Эклунд — финский архитектор, который непродолжительное время работал с бюро «Гезеллиус-Линдгрэн-Сааринен». Наиболее известным изделием, созданным при его участии, стал ворсовый ковер «Чайка»³²⁵ (Ил. 104), предназначенный для здания Ипотечной ассоциации Финляндии. Я. Эклунд спроектировал ковер для скамьи — о его функциональном назначении свидетельствует вытянутая форма, а также высокая плотность изделия, что, как отмечает А. Тойкка-Карвонен, требовалось для его износостойкости при повседневном использовании³²⁶. Основу симметричной композиции составляет изображение волны, которая декорирована вертикальными штрихами, имитирующими течение воды. Как и в решении ранее рассмотренных руйю, основным является верхний регистр, в котором изображены разлетающаяся по сторонам пена и чайки, выстроившиеся полукругом у взмывающей ввысь волны. Нижняя часть изделия украшена абстрактными геометрическими повторяющимися элементами. Стоит отметить, что решение руйю во многом перекликается с гравюрами в стиле

³²⁴ Gobeliinista ja Kuvakudonnasta // Kotitaide. 1902. No. 6. S. 55, 57.

³²⁵ Lokki (фин.).

³²⁶ Toikka-Karvonen A. Ryijy. Helsinki, 1971. S. 308.

укиё-э. Динамичность движения и драматическое настроение, созданное за счет контрастного цветового решения, большое количество округлых, волнообразных линий, а также сама тематика изделия отсылают к одной из известнейших работ Кацусики Хокусая «Большая волна в Канагаве» (Ил. 105). Плоскостной узор руйю также напоминает декоративные элементы, разрабатывавшиеся в катагами — японском искусстве создания бумажных трафаретов для окрашивания тканей. Ворсовый ковер «Чайка» был представлен на выставке «Япономания в Северных странах. 1875–1918», прошедшей в Художественном музее Атенеум в 2016 г.

Восточная тематика находит отражение и в других работах Я. Эклунда. На фотографии, опубликованной в одном из номеров журнала «Домашнее искусство», можно увидеть наволочки, созданные по эскизам финского архитектора и его коллеги А. Линдгрена (Ил. 106). С одной стороны, текучие формы и характерная стилизация декоративных элементов свойственны эстетике национального романтизма. С другой — множество цветочных мотивов, упорядоченные плавные линии, тонкая и детальная проработка, а также в некоторых случаях композиционный строй, не принимающий во внимание ограниченность пространства, свидетельствуют об увлечении японским искусством, распространившимся в Финляндии несколько позже, чем в других европейских странах, — в 1890–1900-е гг.

Более 20 рисунков текстиля разработал и Г. Энгберг, сотрудничавший с ассоциацией с 1901 по 1906 гг. В 1902 г. художник одержал победу в конкурсе на лучший дизайн руйю, представив модели «Лишайник»³²⁷ и «Сосна»³²⁸. Декоративное решение ковра «Тюльпан»³²⁹ отличается большей геометризацией, вариативностью зигзагообразных линий, предвосхищающих эстетику Ар Деко (Ил. 107). В то же время композиционная схема и повторяющиеся цветочные мотивы в нижней части изделия являются характерными признаками произведений начала 1900-х гг. Выбор такого

³²⁷ Jäkälä (фин.).

³²⁸ Mänty (фин.); Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. S. 27–28.

³²⁹ Tulppaan (фин.).

сюжета мог быть продиктован интересом Г. Энгберга к народным руйю, в декоре которых тюльпан был популярным декоративным элементом. Художник внес большой вклад в формирование коллекции руйю в музее Хяме, став его директором в 1907 г.³³⁰

Сотрудничество финских художников и архитекторов с мастерами ассоциации «Друзья финского ремесла» оказало значительное влияние на ее дальнейшее развитие. Среди известных представителей творческой интеллигенции рубежа XIX и XX вв., экспериментировавших с художественным решением руйю, также были А. Линдгрэн, Э. Сааринен, С. Викстрём-Пааер, Л. Спарре, О. Элениус и др. Финско-шведская художница Хелена Шерфбек тоже сотрудничала с объединением и разработала оформление для наволочки в виде характерных растительных мотивов (Ил. 108). Один из обозревателей журнала «Домашнее искусство», работавший под псевдонимом «А. Л.», высоко оценил творчество художников и отметил их вклад в развитие искусства руйю: «Первой работой, привлекавшей внимание, стал прекрасный руйю, сделанный Аксели Галленом для Парижской выставки 1900 г. После нее автор также создал несколько ворсовых ковров. Вяйнё Бломстедт, являвшийся художественным директором “Друзей финского ремесла” и оказавший значительное влияние на искусство руйю за последние несколько лет; Габриэль Энгберг, чьи гармоничные цвета и богатые и изысканные сюжеты вызывали всеобщее восхищение; Луис Спарре и его простые стилизации; Эрик Эрстрём и другие — все они продемонстрировали свои навыки в области текстиля. Работы этих авторов, несомненно, существенно повлияли на возрождение и развитие прекрасного искусства ворсового ткачества»³³¹.

Помимо сотрудничавших с объединением художников, в составе ассоциации на постоянной основе работали мастера, которые не только создавали, но и разрабатывали оформление будущих руйю. Как и в шведском

³³⁰ Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. S. 28–29.

³³¹ Цит. по: Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 46.

сообществе, большинство из них были женщинами. К ним относится Э. Зальцман, одна из первых художниц по текстилю, чьи работы тоже были выполнены в стилистике национального романтизма. Композиции руйю ее авторства включали характерные зооморфные и растительные элементы, украшавшие экстерьеры и интерьеры зданий того времени. В основе цветовой палитры преобладали приглушенные серо-зеленые, синие, красно-коричневые оттенки, что особенно заметно на примере ковров «Шишка»³³² (Ил. 109) или «Орлы»³³³ (Ил. 110). Фотография с изображением последнего изделия была опубликована в одном из номеров журнала «Женский голос» — так, руйю «Орлы» экспонировался на выставке, организованной объединением «Друзья финского ремесла» в 1907 г. Ворсовый ковер традиционно расположен на скамье, поверх него — подушки, декор которых сочетает черты народного искусства и стилистику модерна (Ил. 111). Несмотря на то, что автор статьи рассуждает о «несказанной простоте рисунков» и художественных средств³³⁴, стоит отметить, что создание подобной композиции требовало понимания основ композиционного построения и высокого художественного мастерства.

Аналогичные признаки отличают руйю, сотканный в начале XX в., с изображением трех симметричных групп, состоящих из цветов и листьев (Ил. 112). Хотя данное изделие до сих пор не имеет точного авторства, его стилистические черты позволяют исследователям приписывать ковер Э. Зальцман, что представляется логичным и обоснованным³³⁵.

Композиционные решения, созданные художницей, вписывались в общую художественную практику ассоциации. Вытянутая форма ворсовых ковров, симметричное распределение элементов, разделение плоскости на верхний, центральный и нижний ряды с повторяющимися элементами объединяют творчество Э. Зальцман с работами Г. Энгберга и В. Бломстедта. Эта преемственность являлась характерной чертой деятельности объединения

³³² Kärä (фин.).

³³³ Kotkat (фин.).

³³⁴ Suomalaisen Käsityön Ystävien Näyttely // Naisten Ääni. 1908. No. 22. S. 317.

³³⁵ Sopenen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 214.

в начале XX в. с учетом помощи В. Бломстедта в разработке декора руйю. Подобные композиционные черты прослеживаются и в произведениях других художниц, таких как Х. Шёблом, Лина Палмгрен и М. Шварцберг.

В решение ковра «Весенние птицы»³³⁶, несмотря на национально-романтический характер, который передается природными образами и сине-зеленой цветовой гаммой, Л. Палмгрен внесла элементы интернациональной стилистики модерна (Ил. 113). Это видно в геометризованных изображениях птиц, абстрактные формы которых напоминают сдвоенные декоративные элементы, часто встречавшиеся в оформлении предметной среды в рассматриваемый период.

Те же признаки свойственны руйю, представленному на выставке объединения весной 1913 г. (Ил. 114). Судя по фотографии, которая, к сожалению, не позволяет в полной мере изучить художественное решение изделия, его декор отличается высокой степенью детализации и не обладает ярко выраженным национальным характером, что объясняется более поздним созданием ковра. Художница подготовила к выставке целый комплект текстильных изделий, о котором в журнале встречается следующее упоминание: «Группа, созданная г-жой Палмгрен, имеет более темную, но удивительно гармоничную цветовую гамму. Особенно впечатляет скатерть с разноцветным узором, использование которого в таком масштабе является редкостью. Ее поддерживает ковер на полу, выполненный в аналогичном стиле. Скатерти и подушки придают всему образу очарование и изысканность»³³⁷.

Большое количество эскизов для руйю и других текстильных изделий было создано М. Шварцберг, которая, по словам Т. Сопанена и Л. Виллберг, занимала разные должности в ассоциации «Друзья финского ремесла» с 1902 по 1917 гг.³³⁸ Ее ранние работы, датируемые до 1910-х гг., отражают следование известным художественным принципам объединения. Среди

³³⁶ Kuusilinnut (фин.).

³³⁷ Suomen Käsitöiden Ystävien // Suomen Nainen. 1913. No. 10. S. 120.

³³⁸ Sopenen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 219.

первых произведений выделяются эскизы «Клематисы»³³⁹ и «Роза»³⁴⁰ из собрания Музея дизайна в Хельсинки, которые, вероятно, были вдохновлены одноименной серией текстиля Э. Сааринена, созданной в 1904 г. Раннее творчество художницы также включает в себя ворсовый ковер, разделенный на три части и украшенный растительными мотивами, напоминающими форму ирисов (Ил. 115). Основная часть изделия заполнена абстрактными листьями зеленого цвета, а в нижней части условно изображена земля и корни растений, принимающие свойственную модерну извилистую форму. Ружю характеризуется ярким цветовым решением, основанным на активных зеленых, красных и золотистых оттенках. Заметим, что М. Шварцберг часто создавала композиции с изображением ирисов, внося небольшие изменения в их цветовую гамму или количество изображенных элементов (Ил. 116).

В поздних работах художницы преобладали более лаконичные мотивы, характерные для неоклассической стилистики. Декор ворсового ковра для саней, несмотря на сохраняющееся влияние национально-романтической традиции³⁴¹, отражает влияние новых тенденций (Ил. 117). Этому способствует колорит, в основе которого лежат контрастные черные, желтые и красные оттенки, а также геометризованная линейная композиция. Сам мотив, напоминающий ствол дерева с элементами в форме сердец, отсылает к традиционному декору финских ворсовых ковров XVIII–XIX вв. Следует отметить, что и М. Шварцберг, и Л. Палмгрен, которая вступила в объединение «Друзья финского ремесла» в 1901 г., следуя за В. Бломstedтом, активно участвовали в создании декоративного оформления текстильных изделий³⁴², что выделяло их среди мастеров, ответственных исключительно за производство.

С 1904 г. участники объединения начали разрабатывать текстильные изделия для украшения евангелическо-лютеранских церквей во время

³³⁹ Clematis (фин.).

³⁴⁰ Ruusu (фин.).

³⁴¹ Ibid. P. 222.

³⁴² Finnish Modern Design: Utopian Ideals and Everyday Realities, 1930–1997. New York, 2000. P. 396.

различных обрядов и богослужений³⁴³. Как было упомянуто ранее, такая практика была популярной в шведской ассоциации «Друзья ремесла» уже с конца XIX в. Помимо алтарных облачений, художники, вдохновленные традицией руйю, создавали ворсовые ковры для декорирования алтарных зон во время свадебных церемоний. Несколько таких изделий было разработано Е. Маннергейм-Спарре, женой Л. Спарре. Художественное оформление ее руйю апеллировало к практике модерна, в частности югендстилю и Венскому сецессиону. Утонченные и изящные декоративные мотивы имитировали вуали или шлейфы свадебных платьев (Ил. 118, 119). Романтическое настроение передавалось с помощью характерных цветочных элементов и светлой цветовой гаммы, состоявшей преимущественно из белых, серых и зеленых оттенков. Стоит отметить, что созданный Е. Спарре текстиль критиковался современниками за «игривость, свойственную рококо», «парижскую изысканность», «отсутствие воображения» и «развитие известных карельских декоративных форм», которые не подходили торжественному и мрачному интерьеру финского дома (Ил. 120)³⁴⁴. Декор руйю действительно в большей степени отмечен интернациональным влиянием этой эпохи, что, однако, не умаляет художественных качеств этого изделия.

Искусство создания ворсовых ковров и гобеленов являлось одним из главных занятий для мастеров объединения «Друзья финского ремесла». Однако на многочисленных выставках регулярно представлялись и другие текстильные изделия: скатерти, салфетки, наволочки для подушек, коврики для кресел, фартуки, тканые обложки для книг, шторы для окон, дверных проемов и батарей. Эти работы, созданные в начале XX в. такими мастерами, как Э. Рут, И. Эклунд, В. Баер и др., характеризуются симметричными композициями и утонченным, изящным декором, вдохновленным национально-романтической традицией. В текстильных изделиях часто

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ Vennervirta L. Vähän Louis ja Eva Sparren Taidenäyttelystä // Kotitaide. 1908. No. 3. S. 35.

преобладают стилизованные изображения цветов, листьев, полос и завитков, подчеркивающих форму самих произведений (Ил. 121).

Деятельность ассоциации «Друзья финского ремесла» конца XIX — начале XX вв. представляет собой выдающееся явление не только в истории финского текстиля, но и в искусстве эпохи модерна. К 1920-м гг. объединение стало крупнейшим производителем текстильных изделий, в особенности ворсовых ковров руйю, отличавшихся высокими художественными и техническими характеристиками. Интерес к актуальным стилистическим тенденциям начала XX в. сыграл важную роль в дальнейшем взаимодействии мастеров с современными художественными течениями эпохи модернизма.

2.2. Художественные особенности текстильных изделий в творчестве

Э. Сааринена в Финляндии: принцип «тотального дизайна»

В области ворсового ковроткачества экспериментировали многие представители художественной интеллигенции. Одним из наиболее выдающихся стало творчество Э. Сааринена, связанное с широко распространенной в тот период концепцией «тотального дизайна», или принципом «Gesamtkunstwerk». Напомним, что объединить все виды искусства и создать универсальное произведение, предложил немецкий композитор Р. Вагнер. Концепция, высказанная им в эссе «Искусство и революция»³⁴⁵ в 1849 г., легла в основу эстетической платформы конца XIX — начала XX вв. В эпоху модерна архитекторы проектировали целые ансамбли, выдержанные в единой стилистической манере, и создавали тем самым «тотальное» произведение искусства. В. С. Турчин отмечал, что искусство таким образом претворялось в жизнь, которая в свою очередь уподоблялась искусству. Идея необходимости создания «художественно творимой жизни» стала основой универсальной синтетичности произведений³⁴⁶.

Несмотря на то, что Э. Сааринен известен в первую очередь как архитектор, разработка текстильных изделий всегда занимала важное место в его профессиональной деятельности. Будучи сторонником комплексного подхода и наследником принципов У. Морриса, стремившегося преодолеть эклектизм и создать единый стиль, Э. Сааринен мыслил архитектурное сооружение как ансамбль. Эта философия, получившая развитие в концепции «тотального дизайна», подразумевала проектирование не только архитектурных форм, но и всех деталей интерьера. Примерами такого подхода были работы У. Морриса, а также Филипа Уэбба, Ч. Войси, Уильяма Летаби, А. ван де Вельде, Франца фон Штука и др. Все они обладали синтетичным

³⁴⁵ Die Kunst und die Revolution (нем.). См.: Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 107–141.

³⁴⁶ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 32.

мышлением, благодаря чему созданные ими произведения представляли собой законченные и гармоничные художественные высказывания.

Творчество Э. Сааринена можно разделить на два периода: финский и американский. В настоящем параграфе рассматривается первый этап, связанный с жизнью и работой в Финляндии. Особый интерес представляют такие спроектированные Э. Саариненом сооружения, как виллы Виттреск, Суур-Мерийоки и Витторп. Текстильное оформление этих усадеб было неотъемлемой частью их внутреннего убранства, представлявшего собой цельный ансамбль.

Перед тем как перейти к изучению и анализу созданных Э. Саариненом произведений, следует обозначить важную роль, которую сыграла супруга архитектора Лойя в его творческой деятельности, особенно в области текстиля. После свадьбы, а затем рождения дочери Евы-Лизы (Пипсан) в 1905 г. семья путешествовала по Европе, останавливаясь во Франции, Швейцарии, Австрии и Германии. Именно в это время Лойя, скульптор по образованию, проявила интерес к искусству ручного ткачества и начала изучать основы ткацкого ремесла. Если большинство ранних творческих экспериментов, связанных с усадьбой Виттреск, приписываются Э. Сааринену и другим финским мастерам, то более поздние произведения, созданные после переезда супругов в США, часто создавались ими вместе.

Первым проектом, определившим особенности текстильного искусства Э. Сааринена, стало оформление загородной усадьбы Виттреск, расположенной в Киркконумми, недалеко от Хельсинки. Вилла была спроектирована в 1901–1903 гг. творческим коллективом, в который, помимо Э. Сааринена, входили брат Лойи Г. Гезеллиус и архитектор А. Линдгрэн. Усадьба Виттреск, по словам В. Г. Лисовского, аккумулировала в себе черты, характерные для финской архитектуры национального романтизма (Ил. 122). Это нашло выражение в контрастном взаимодействии традиционных материалов — камня и дерева, — динамике композиции, объединяющей несколько сопрягающихся друг с другом частей, фактурных переходах и

колористической программе, в которой преобладали природные оттенки³⁴⁷. При проектировании виллы архитекторы также руководствовались принципом «Gesamtkunstwerk», в основе которого лежали композиционная цельность и ясность, свойственные архитектуре этого времени.

Усадьба состояла из главного дома, в южном крыле которого жил Э. Сааринен, а в северном — А. Линдгрэн, и «Черного дома», предназначенного для Г. Гезеллиуса. Внутреннее оформление комплекса также являлось результатом совместного творчества и соответствовало идеям национального романтизма (Ил. 123, 124). Особое внимание было уделено текстилю, созданием которого занимался преимущественно Э. Сааринен. В это время его супруга тоже начала экспериментировать с текстилем, оборудовав одну из комнат под свои занятия³⁴⁸ (Ил. 125). Тем не менее самостоятельную работу в этой области Л. Сааринен вела в более поздний период своего творчества.

Текстильные изделия интерьеров усадьбы Виттреск были реализованы мастерами объединения «Друзья финского ремесла». Их основную часть составляли руйю, которые располагались главным образом на скамьях. Их укладывали так, чтобы оставался свободный край для укрытия ног, — таким образом, Э. Сааринен использовал наследие народной культуры. В основе декоративного решения этих произведений лежали черты национального романтизма.

Единственным оригинальным текстильным изделием, которое в настоящее время можно увидеть в интерьерах усадьбы, является ворсовый ковер в детской комнате, созданный по дизайну Э. Сааринена и сотканный мастерами ассоциации «Друзья финского ремесла» в 1908 г.³⁴⁹ (Ил. 126). Его композиция служит доказательством тому, что архитектор проектировал все детали интерьера в соответствии с общей декоративной программой, которая

³⁴⁷ Лисовский В. Северный модерн: Национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX и XX веков. СПб., 2018. С. 111–112.

³⁴⁸ Svinhufvud L. The Cranbrook Map: Locating Meanings in Textile Art // Imagining Spaces and Places. Newcastle upon Tyne, 2013. P. 214.

³⁴⁹ Marjamäki J. Hvitträsk: guidebook. Helsinki, 2013. P. 34.

включала геометрический декор потолка и столбов, лаконичную мебель, изготовленную специально для детей в меньших размерах, оформление печи, разработанное В. Бломстедтом, и эскиз витража авторства Ольги Гуммер-Эрстрём. Внушительные размеры руюю не противоречат компактному пространству комнаты, а, напротив, создают необходимый акцент в мебельной группе. С той же целью был выбран колорит, гармонирующий с теплым цветовым решением детской комнаты.

Основой геометризированной композиции руюю является изображение дерева, что развивает природную тематику всего интерьера. Дерево — Мировое дерево, или древо жизни, — в мифопоэтическом сознании [в том числе финно-угорских народов и родственных им культур — Т. К.] воплощает универсальную концепцию мира и является символом витальности³⁵⁰. Более того, данный мотив, как было выяснено в первой главе диссертации, широко использовался в народных текстильных изделиях, и поэтому выбор образа, часто встречающегося в творческой деятельности семьи Сааринен, для оформления детской комнаты не был случайным.

Другое произведение, руюю «Сказка»³⁵¹, находилось на скамье в обеденной комнате (Ил. 127). Над ее оформлением работал не только Э. Сааринен, но и В. Бломстедт, который, вероятно, создал потолочные фрески, О. Гуммер-Эрстрём, спроектировавшая витраж «Соперничающие женихи», и сама Лойя, разработавшая дизайн лампы. По словам исследователей, в 1914 г. руюю «Сказка» заменил другой находившийся здесь ранее ковер³⁵². Об этом свидетельствует и упоминание ворсового ковра как нового изделия, представленного на одной из выставок объединения «Друзья финского ремесла», в 35 номере журнала «Женский голос», выпущенном осенью 1914 г.³⁵³

³⁵⁰ Мифы народов мира: Энциклопедия. Электронное издание [Электронный ресурс]. М., 2008. С. 330. URL: <http://prussia.online/books/mifi-narodov-mira-1980-el> (дата обращения: 23.01.2022).

³⁵¹ Satu-ryijy (фин.).

³⁵² Marjamäki J. Hvitträsk: guidebook. Helsinki, 2013. P. 22.

³⁵³ Suomen Käsityön Ystävien suysnäyttely // Naisten Ääni. 1914. No. 35. S. 435–436.

Композиция настоящего произведения, который является точной копией оригинала и выполнен в 1990 г.³⁵⁴, носит повествовательный характер и изображает сцены из жизни семьи Сааринен в усадьбе Виттреск. Поверхность ковра разделена на несколько сегментов, каждый из которых представляет отдельный сюжет (Ил. 128). Большую часть занимают зооморфные и растительные мотивы, среди которых выделяется стилизованное изображение дерева. На некоторых фрагментах можно различить изображения Лойи и детей: старшей дочери Пипсан в образе принцессы и сына Ээро, окруженного животными (Ил. 129). Также присутствуют инициалы автора изделия «ES» (Элиель Сааринен) (Ил. 130), указаны дата создания и название виллы «Hvitträsk» (Ил. 131). Несмотря на в целом положительные отзывы, современники критиковали произведение за фрагментарность его декора, вызванную слишком ярким цветовым решением элементов, конфликтовавших с таким же насыщенным по цвету фоном³⁵⁵.

Мотив башни, изображенной на поверхности ковра, часто встречается как в декоре текстильных изделий, созданных впоследствии Элиелем и Лойей, так и в остальном оформлении усадьбы Виттреск. В Средние века, благодаря своему расположению и обзорной позиции, башни символизировали крепость и защиту³⁵⁶. Использование этого образа не случайно, так как идеи движения «Искусства и ремесла», во многом апеллирующие к средневековой, в частности готической, эстетике и практике, были важны для семьи Сааринен в данный период. Это соответствовало и средневековой стилистике комнаты: стрельчатым сводам, оконным проемам с аналогичным завершением, стилизованной росписи, характерной цветовой гамме и композиции витража (Ил. 132). Ассоциация дома с башней, символизирующей неприступную

³⁵⁴ Tiihonen T., Arvilommi K., Suomen Käsitöiden Ystävät, v. & Saarinen E. Penkkiryijy; ryijy [Электронный ресурс на фин. яз.].

URL: <https://www.finna.fi/Record/museovirasto.22CF3D2758025548504299B4694C1F97?imgid=1> (дата обращения: 04.01.2022).

³⁵⁵ Suomen Käsitöiden Ystävien syysnäyttely // Naisten Ääni. 1914. No. 35. S. 436.

³⁵⁶ Иванова Л. В., Черниева З. Л. Мифологема башни в современном изобразительном искусстве // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2017. № 12 (86). С. 68.

крепость, также вторило общей концепции, в основе которой лежало понимание постройки как семейной усадьбы.

Несмотря на связь изделия с народными руйю, его стилизованная композиция выполнена, таким образом, в соответствии с образностью национального романтизма. Как указывают исследователи, эта особенность, аналогично всему интерьерному решению, свидетельствует о стремлении не просто возродить этнические традиции, а использовать и усовершенствовать декоративную программу, основанную на развитии средневековой тематики³⁵⁷.

В гостиной, сердце усадьбы Виттреск, находился еще один ворсовый ковер — руйю «Пламя», спроектированный А. Галлен-Каллела в 1899 г. и подаренный художником Э. Сааринену. Даже спустя 25 лет после строительства виллы среди всех текстильных изделий современники выделяли именно этот ковер, который, по их мнению, придавал особенный колорит комнате³⁵⁸. В настоящее время в экспозиции дома-музея представлена копия изделия, изготовленная мастерами объединения «Друзья финского ремесла» (Ил. 133). Цветовая гамма руйю гармонирует с цветовым решением интерьера, в котором преобладают синие, охристые, коричневые и бежевые оттенки. Комнату, кроме прочих предметов, украшает и созданная Л. Сааринен деревянная люстра с 24 свечами, число которых соответствовало количеству часов в сутках (Ил. 134).

В 1904 г. Э. Сааринен разработал коллекцию текстильных изделий под названием «Роза»³⁵⁹ для оформления будуара на выставке, посвященной 25-летию объединения «Друзья финского ремесла»³⁶⁰. Особенной популярностью пользовался руйю, в декоре которого отмечается влияние национального романтизма (Ил. 135). Это выражается в цветовом решении, где преобладают нюансные серо-коричневые и зеленые оттенки, наиболее соответствующие

³⁵⁷ Howard J. Art Nouveau: International and National Styles in Europe. New York, 1996. P. 175; Karsikas U. Hanna-Kaisa Korolainen was inspired by two rya rugs [Электронный ресурс]. URL: <https://ingoodhands.fi/hanna-kaisa-korolainen-was-inspired-by-two-rya-rugs/#> (дата обращения: 09.10.2021).

³⁵⁸ Vikman R. Eräs Koti // Suomen Kuvalehti. 1928. No 28. S. 1215.

³⁵⁹ Ruusu (фин.).

³⁶⁰ Marjamäki J. Hvitträsk: guidebook. Helsinki, 2013. P. 28.

природной тематике, а также в самой композиции, включающей лиственную лозу и розы. Если на эскизе изображение розы выполнено в более фигуративной манере, то на самом ковре оно имеет абстрактную геометрическую форму.

В этом и других образах можно усмотреть сходство с идеями Чарльза Ренни Макинтоша, которые оказали значительное воздействие на искусство начала XX в. Древо жизни, стебли и розы являются распространенными декоративными мотивами в произведениях английского архитектора, в том числе декоративных ленточных панно или дверей Ивовых чайных комнат в Глазго (1897–1904)³⁶¹ (Ил. 136, 137). Некоторые приемы, которые Э. Сааринен использует при проектировании усадьбы Виттреск, созвучны концепциям организации жилого пространства Ч. Р. Макинтоша, особенно в интерьерах особняка Хилл-хаус в Хеленсбурге (1902–1904) (Ил. 138). К ним относятся применение розы в качестве основного мотива как в текстильных изделиях оранжереи и спальни комнаты в Виттреске (Ил. 139, 140, 141), так и в оформлении предметов мебели (Ил. 142), стилизация в отдельных интерьерных решениях, характерная цветовая гамма, основанная на белых, розовых и зеленых оттенках. Влияние «эмоциональности и тонких линий» английского архитектора отмечали и современники, которые тем не менее подчеркивали оригинальность работы Э. Сааринена³⁶². В данном случае следует говорить скорее о широте распространения стилевых веяний эпохи модерна, так как строительство финской виллы и особняка Хилл-хаус проводилось практически одновременно.

Усадьба Виттреск является примером реализации популярной в тот период концепции «тотального дизайна», где каждая составляющая, включая текстильные изделия, соответствовала общей стилистике интерьера. Еще одним загородным домом, созданным Э. Саариненом, Г. Гезеллиусом и

³⁶¹ Поляков Е. Н., Дончук Т. В. Шотландская версия стиля модерн в дизайнерских работах Ч. Р. Макинтоша и М. Макдональд // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2018. Т. 20. № 5. С. 16.

³⁶² Suomen Käsityön Ystävät // Kotitaide. 1905. No. 1. S. 4.

А. Линдгреном с учетом идеи синтеза искусств, была несохранившаяся усадьба Суур-Мерийоки. Она была построена в 1901–1903 гг. по заказу М. Нойшеллера, предпринимателя и акционера петербургской фирмы «Треугольник».

По словам исследователей, архитекторы учитывали национальность будущего владельца, и в решении усадьбы преобладали черты, характерные для эпохи модерна и античной традиции, при этом обращение к финской национальной стилистике сводилось к минимуму³⁶³. Это утверждение спорно, поскольку национальный романтизм сочетал в себе сдержанность, свойственную финской культуре, живописный характер, отразившийся на динамике объемов, контраст материалов и средневековую стилизацию, которая проявилась как во внешнем, так и во внутреннем оформлении усадьбы. Цилиндрический объем и высокая крыша, напоминавшая шлем древнего воина, придавали вилле внешнее сходство с крепостью³⁶⁴ (Ил. 143).

Это романтическое настроение усиливалось внутри сводчатыми перекрытиями, арочными проемами со стрельчатыми завершениями, мощными стволами колонн и монументальными формами (Ил. 144). Мебель тоже отличалась массивностью и имела геометрический декор, основанный на мотиве ортогональной «решетки» (Ил. 145). Так, работы, созданные профессиональными мастерами, напоминали непритязательные изделия народных умельцев³⁶⁵. Подобный подход также позволяет увидеть некоторое сходство между национальным романтизмом и рациональной версией модерна, которая выражалась в строгих силуэтах и геометрических формах, созданных участниками Венских мастерских или супругами Макинтош.

Текстильное оформление усадьбы Суур-Мерийоки, включавшее 15 рую, было разработано художниками бюро «Гезеллиус-Линдгренов-Сааринен» и выполнено мастерами «Друзья финского ремесла». Фотографии некоторых

³⁶³ Howard J. Art Nouveau: International and National Styles in Europe. New York, 1996. P. 176.

³⁶⁴ Лисовский В. Северный модерн: Национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX и XX веков. СПб., 2018. С. 116.

³⁶⁵ Там же.

изделий можно увидеть в одном из выпусков журнала «Домашнее искусство» за 1903 г. (Ил. 146, 147)³⁶⁶. Информация о том, что они были созданы для дома в Суур-Мерийоки, содержится в первом номере издания за 1904 г. Также в этом выпуске вносятся некоторые исправления, включающие уточнение авторства гобелена, ранее приписанного коллективу «Гезеллиус-Линдгрэн-Сааринен», В. Бломстедта³⁶⁷.

Значительная часть изделий, в том числе сохранившийся ковер, созданный по дизайну Э. Сааринена (Ил. 148), была изготовлена под руководством О. Гуммер-Эрстрём³⁶⁸. На ворсовом ковре указаны инициалы заказчика «MN» и дата его создания «1903». Этот прием отсылает к декору народных руйю, рассмотренных в предыдущей главе исследования. На большой размер ковра — 222 x 192 см — повлияло его расположение. Судя по сохранившимся фотографиям 1910–1930-х гг., руйю висел на стене у арочного проема в центральном зале, который также был спроектирован Э. Саариненом (Ил. 149).

Сюжет ворсового ковра соответствует веяниям эпохи модерна, и использованный в нем образ древа жизни развивает природную и одновременно национальную тематику, имевшую важное значение в творчестве финского архитектора. Упорядоченность и цельность строго симметричной композиции сообщают принцип исокефалии и монументальные формы, ориентированные по вертикали. В то же время рисунок носит декоративный характер, о чем свидетельствуют ритмически организованные геометризованные формы и множество мелких деталей. Национальный характер передает и цветовая палитра, сочетающая зеленые, приглушенные голубоватые, бежевые и розовые оттенки. Подобный колорит

³⁶⁶ Rasioista // Kotitaide. 1903. No. 6. S. 57–60.

³⁶⁷ K.S.K. Käynti Suur-Merijoella // Kotitaide. 1904. No. 1. S. 1–6.

³⁶⁸ Suomen Käsitöiden Ystävät. V. Ryijy; Suur-Merijoen kartanon keskushallin ryijy [Электронный ресурс на фин. яз.]. URL: <https://www.finna.fi/Record/siiri.urn:nbn:fi-vapriikkihttp%253A%252F%252Fwww.profium.com%252Farchive%252Farchivedobject-14d23e68-49b6-d8de-56d4-2d2cfc36abd7?lng=en-gb&imgid=1> (дата обращения: 10.02.2022); Karsikas U. Hanna-Kaisa Korolainen was inspired by two rya rugs [Электронный ресурс]. URL: <https://ingoodhands.fi/hanna-kaisa-korolainen-was-inspired-by-two-rya-rugs/#> (дата обращения: 09.10.2021).

соответствовал не только природной тематике произведения, но и всему оформлению усадьбы Суур-Мерийоки, несмотря на то что декор мебели был более сдержанным и лаконичным. Художественное решение ворсового ковра, как и других элементов интерьера, развивало фольклорную тему и намеренно имитировало наивность и небрежность, свойственные работам непрофессиональных мастеров.

Строительство усадьбы Витторп происходило в 1901–1904 гг. одновременно с вышеупомянутыми постройками. Отмечается, что решение дома, так же, как и виллы Виттреск, возникло в ходе переосмысления исторического прошлого Финляндии и органическая связь с традицией была достигнута за счет аутентичности форм и материалов³⁶⁹. Во внешнем облике здания мы можем увидеть хорошо известные нам приемы: контрастное противопоставление глади стены рельефной каменной кладке, напряженную динамику объемов и плоскостей, компактную и цельную композицию³⁷⁰ (Ил. 150). О решении интерьера можно судить не только по сохранившимся фотографиям (Ил. 151), но и по эскизам, созданным Э. Саариненом. При разработке проекта архитектор учитывал особенности внутреннего решения и прорабатывал декор каждой детали, в том числе и текстиля, который, однако, в этом интерьере имел второстепенное значение.

Текстильное оформление усадьбы Витторп включало скатерти и настольные дорожки с изображением завитков, наволочки, украшенные растительным орнаментом, а также обивочные ткани для кресел (Ил. 152, 153). Основу их декора составляют стилизованные изображения деревьев — один из любимых мотивов Э. Сааринена. На фотографии можно увидеть фрагмент ковра, расположенного рядом с камином (Ил. 154). Его решение включает геометрические элементы, которые, с одной стороны, соответствуют

³⁶⁹ Быстрова Т. Ю. От национального романтизма к технической реальности: Элиэль Готтлиб Сааринен (1873–1950) // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2012. № 3. Ч. 1. С. 52.

³⁷⁰ Лисовский В. Г. Северный модерн: Национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX и XX веков. СПб., 2018. С. 117–118.

романтической стилистике интерьера, а с другой — своими вертикальными и строго геометрическими формами предвосхищают неоклассицизм.

Анализируя сооружения, созданные в бюро «Гезеллиус-Линдгрэн-Сааринен», исследователи указывают на проблему определения степени индивидуального вклада каждого архитектора. Относительно интерьерных решений можно сделать вывод, что их проектированием в соответствии с идеей «тотального дизайна» в большей степени занимался Э. Сааринен, несмотря на то что каждый элемент внутреннего убранства выполнялся мастером, специализирующимся на конкретной области³⁷¹. Следовательно, архитектор также являлся автором текстильного дизайна, о чем свидетельствуют подписанные эскизы и его сотрудничество с объединением «Друзья финского ремесла».

Отметим, что не только Э. Сааринен, проектируя архитектурные сооружения, продумывал текстильное оформление согласно концепции «Gesamtkunstwerk». Вероятно, А. Линдгрэн, работая над интерьером здания страховой компании на ул. Лённротинкату в 1909–1911 гг., создал и ворсовый ковер³⁷² (Ил. 155). Его вытянутая форма вновь свидетельствует о том, что изделие предназначалось для покрытия скамьи, а композиционная схема и цветовая гамма указывают на влияние национального романтизма. Декоративное решение рюю состоит из геометризированных стилизованных элементов, которые напоминают ствол дерева с корнями, уходящими в землю, или разрастающиеся ветви с листьями, украшенные соцветиями в центре. В оформлении также встречаются изображения крестов — мотив, происходящий из народных ворсовых ковров. В то же время изделие способствует завершенности композиции, становясь связующим звеном между мебельной группой и остальным интерьером, выполненным в светлых тонах (Ил. 156). Знаком того, что внутреннее решение рассматривалось как единое целое, является перевернутая «елочная» форма передних ножек стульев и деталей

³⁷¹ Там же. С. 120.

³⁷² Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 45, 217.

боковых тумб, перекликающаяся с декоративными элементами ворсового ковра.

А. Линдгрэн, как и Э. Сааринен, долго сотрудничал с ассоциацией «Друзья финского ремесла» и продолжал оказывать ей поддержку и в более позднее время³⁷³. В начале своей профессиональной деятельности архитектор принимал участие в конкурсах объединения, проектируя текстильные изделия. В 1904 г. А. Линдгрэн разработал алтарные облачения, которые были представлены на выставке (Ил. 157). Алтарные покровы и занавеска для арочного окна, имитирующая витраж, были декорированы вышивками на религиозную тематику. На занавеске можно увидеть изображение водной струи в окружении ветвей терна с цветущими розами (Ил. 158). Аналогичные ветви с шипами украшали симметричную композицию алтарного покрывала, в то время как ткань, покрывающая бордюр алтарной зоны, была декорирована стежками, образующими перевернутые треугольники. Они, по словам современников, символизировали капли крови Иисуса Христа³⁷⁴. Разработанный А. Линдгрэном тонкий и изящный декор в духе национального романтизма не противоречил сакральному назначению текстильных изделий. Цельность и гармоничность решения свидетельствовали в свою очередь о комплексном подходе к проектированию.

В то время как эксперименты финских архитекторов в области текстиля характеризуются меньшим разнообразием, творчество Э. Сааринена демонстрирует его интерес к оформлению интерьеров с помощью текстильных изделий, в особенности ворсовых ковров. Это подтверждает и особая любовь архитектора к рую — судя по сохранившимся фотографиям, в усадьбе Виттреск находились и народные изделия. Увлечение текстилем передалось жене Э. Сааринена Лойе, которая впоследствии стала известна как руководитель собственной студии в Академии искусств в Крэнбруке и автор

³⁷³ Brummer A. Suomen Käsityön Ystävät 50-vuotias // *Domus*. 1930. No. 6. S. 136.

³⁷⁴ Suomen Käsityön Ystävät // *Kotitaide*. 1905. No. 1. S. 4.

выдающихся произведений текстильного искусства, аккумулировавших в себе национальные особенности и актуальные художественные тенденции эпохи.

ГЛАВА 3. ПОИСКИ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ В ИСКУССТВЕ ФИНСКОГО КОВРОТКАЧЕСТВА ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ — СЕРЕДИНЫ XX В.

Вторая четверть XX в. характеризуется изменением культурной и художественной повестки, повлиявшей на формообразование и стилистическое решение произведений. Именно в это время складывается новое отношение к декоративно-прикладному искусству, которое стало ассоциироваться с проектной деятельностью, массовым производством, промышленными товарами, а также соответствовать таким категориям, как утилитарность, целесообразность, экономичность и эргономичность.

В Финляндии в рассматриваемый период разрабатывались формы и принципы, соответствующие идеям эпохи модернизма, но при этом сохраняющие свое национальное своеобразие. Руйю по-прежнему оставались наиболее популярным видом текстильного искусства, и финские мастера часто подражали народным ворсовым изделиям, используя новые художественные средства и стилевые решения. В то же время к середине XX в. большой интерес начали представлять и безворсовые ковры. Так, черпая вдохновение в народном искусстве, иммигрировавшие в США финские мастера, такие как Л. Сааринен и М. Стренгелль, работали преимущественно над созданием гобеленов.

История развития ворсового ковроткачества Финляндии во второй четверти — середине XX в., эволюция его декоративного решения, что привело к утверждению руйю в качестве национального символа страны, а также художественные особенности других текстильных изделий, созданных финскими художниками и дизайнерами, в том числе за пределами страны, являются предметом изучения в данной главе исследования.

3.1. К вопросу о влиянии искусства народных руйю на распространение и декоративное решение ворсовых ковров 1920–1930-х гг.

Эпоха модернизма, описываемая М. Ю. Германом как укорененная в открытиях классического авангарда система новых «художественных кодов», была во многом построена на отрицании³⁷⁵. Тем не менее Финляндия шла своим путем, в основе которого лежало стремление к обновлению художественного языка, сопряженное с вниманием к национальной идее и поисками самосознания. Интерес к народным руйю, которые стали символом новой независимой страны и ее уникальной национальной культуры, сохранялся во второй четверти — середине XX в. Традиционные ворсовые ковры, по мнению художественного критика О. Окконена, были источником для дальнейшего развития текстильного искусства. Он считал их одними из наиболее впечатляющих достижений финской культуры и, подобно А. Бруммеру, сравнивал изысканность их декоративного решения с красотой природы: «Словно вся красота красок, которую можно найти в дремучих лесах и финских болотах, в сиянии ночи и рассвете, на летних цветочных полях, среди молодых сосен и в осенней природе, отражена в богатом и раскрепощенном языке цвета [руйю — Т. К.], который разливается словно музыка»³⁷⁶.

С 1920-х гг. народные ворсовые ковры стали широко экспонироваться в Финляндии. Одной из крупнейших являлась выставка руйю, организованная по инициативе «Финско-шведской ассоциации Марты»³⁷⁷ в Национальном музее Финляндии в 1927 г. Выставка не только способствовала популяризации финского текстиля, но и укрепила важную национальную идею, имевшую особое значение для финской культуры. Ассоциация была основана в 1899 г. с целью защиты национальной целостности и самобытности страны и

³⁷⁵ Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб., 2003. С. 8–9.

³⁷⁶ Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 12.

³⁷⁷ Finlands svenska Marthaförbundet (швед.).

предоставляла женщинам возможность получения образования на всей территории Финляндии³⁷⁸.

В начале 1930-х гг. прошло несколько выставок, на которых была представлена коллекция финских ворсовых ковров из музея Хяме, возглавляемого Г. Энгбергом. Художник, будучи страстным поклонником руйю, долгое время занимался комплектацией музейного собрания. Благодаря его сотрудничеству с торговцем А. Винтером, в коллекцию музея поступило более 100 традиционных ворсовых ковров из разных регионов Финляндии. Помимо выставки в самом музее Хяме, прошедшей в 1930 г., руйю из музейной коллекции выставлялись в Художественном музее Тампере и музее «Кунстхалле» в Хельсинки³⁷⁹.

Тенденцию поддерживали и мастера объединения «Друзья финского ремесла», продолжая регулярно проводить конкурсные выставки текстильного дизайна. Первая состоялась в начале 1920-х гг. с целью обогатить существующий ассортимент моделей ворсовых ковров с помощью новых приемов и решений. Ворс руйю, предназначенных для размещения на стенах, был более тонким по сравнению с густыми ворсовыми коврами, используемыми как напольное покрытие. Кроме участников конкурсов, дизайном и изготовлением руйю, в том числе на заказ, занимались мастера, работавшие в ассоциации «Друзья финского ремесла». Так, условный коллектив, состоявший из художниц Т. Нистрём и И. Сотавалта, начал свою деятельность уже в 1917 г.³⁸⁰

Чуть ранее, в 1912 г., текстильное производство объединения было переведено в другое помещение, и новым направлением в работе ассоциации стали документация и реставрация народных руйю. По словам А. Тойкка-Карвонен, их восстановление не только обеспечило сохранение важных исторических памятников, что, безусловно, являлось приоритетной задачей,

³⁷⁸ Marthaförbundet. Historik [Электронный ресурс на швед. яз.]. URL: <https://www.martha.fi/om-oss/historik> (дата обращения: 05.05.2022).

³⁷⁹ Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 30.

³⁸⁰ Sopenen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 48.

но и познакомило общественность с культурным наследием предшествующих поколений³⁸¹.

Период Интербеллум, как отмечает Л. Свинхувуд, характеризуется появлением небольших текстильных студий. Ими руководили профессионально обученные художницы, многие из которых ранее работали в объединении «Друзья финского ремесла». Среди них можно выделить Эльзу Каллио, Катрин Варен-Варис, Дору Юнг, Майю Кансанен, Еву Анттила, Л. Палмгрен, М. Шварцберг и др. По словам исследовательницы, в период 1920–1930-х гг. в стране существовало около 20 таких текстильных студий и небольших предприятий³⁸². К ним относятся, например, текстильная мастерская Греты Скогстер или студия декоративно-прикладного искусства Маргариты Альстедт, основанная в 1924 г. В рамках этой тенденции организация Л. Сааринен мастерской в США, деятельность которой будет рассмотрена в одном из параграфов данной главы, представляется закономерной. Общими чертами как для ассоциации, так и для отдельных текстильных компаний были копирование ранних образцов и создание изделий, вдохновленных декором народных ворсовых ковров.

Еще в 1910-е гг. художницы К. Варен-Варис и Т. Нистрём, помогавшие У. Т. Сирелиусу в проведении исследования, взялись за перерисовку старых руйю. Реплики ранних изделий создавала и И. Сотавалта в начале 1920-х гг.³⁸³ Это занятие, вероятно, оказало влияние на самостоятельное творчество художницы, во многом перекликавшееся с ворсовыми коврами XVIII–XIX вв. Некоторые произведения, по словам Т. Сопанена и Л. Виллберг, были включены в издание У. Т. Сирелиуса, а также стали доступны для продажи³⁸⁴.

³⁸¹ Toikka-Karvonen A. Ryijy. Helsinki, 1971. S. 314.

³⁸² Svinhufvud L. From Sketches and Samples to Ledgers and Advertisements: On the Material of Art-Historical Research in Modern Textile Art // Tahiti. 2012. Vol. 2. № 4 [Электронный ресурс]. URL: <https://tahiti.journal.fi/article/view/85467/44417> (дата обращения: 07.05.2022).

³⁸³ Цит. по: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 12.

³⁸⁴ Sopenen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 48.

Одной из наиболее известных фирм в это время была компания «Неовиус»³⁸⁵, для которой профессиональные художницы изготавливали уникальные модели. Как указывает Л. Свинхувуд, современные рую, выполненные в духе народных ворсовых ковров, были представлены на выставке 1927 г. в Лувре³⁸⁶. Это позволило зрителям не только сравнить ранние и поздние образцы, но и оценить важность национальной идеи, повлиявшей на узнаваемость традиции финского ковроткачества в 1920-е гг. — период продолжения развития авангардных идей и разрыва с устоявшимся художественными нормами в других странах.

Тем не менее при копировании ранних произведений художницы вносили некоторые изменения в современные образцы. Например, укладка нитей стала более точной и ровной по длине. Также рую имели меньший размер, чтобы лучше гармонировать с компактными формами интерьера³⁸⁷. Если ширина народных ворсовых ковров варьировалась в среднем между 135 и 150 см, а длина — между 180 и 200 см, то изделия 1920–1930-х гг. обладали более скромными параметрами, примерно 110 x 150 см. По мнению исследователей, художницы не догадались обратить внимание на цвет узлов с обратной стороны народных рую, в связи с чем колористическое решение современных образцов подбиралось на основе визуального сходства³⁸⁸.

В 1929 г. в Центральной школе искусств и ремесел была введена специализированная программа обучения художников и дизайнеров техникам народного ручного ткачества, что свидетельствует о необычайной популярности рую. Работа с ранними образцами позволяла находить более

³⁸⁵ «Neovius» — финская акционерная компания, занимавшаяся продажей нитей и ткацких станков и основанная в 1889 г. Т. Неовиусом. Офис находился по адресу: г. Хельсинки, ул. Калеванкату, 12. Фирма имела магазины как в столице, так и в других городах Финляндии, предлагая свою продукцию оптом и в розницу. Впоследствии при компании была открыта школа ткачества, обучавшая всех желающих искусству создания не только рую, но и других текстильных изделий. Одной из ее главных задач было содействие импортозамещению. Компания также осуществляла выпуск собственных периодических изданий «Neovius» (1927–1934) и «Virkkau- ja Neuletöiden» (1928–1972). С 1929 г. с ней начали сотрудничать профессиональные мастера, специализирующиеся на создании рую. Подробнее: Neovius: Suomen kone- ja kankaankutojien sekä käsityönharrastajien äänenkannattaa. 1931–1934; Virkkau- ja Neuletöiden. 1928–1939; Svinhufvud L. *Moderneja ryijyä, metritavaraa ja käsityötä*. Designmuseo, 2009. S. 91.

³⁸⁶ Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 12.

³⁸⁷ Sopanen T., Willberg L. *The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008*. Kuopio, Finland, 2008. P. 48.

³⁸⁸ Ibid.

современные и усовершенствованные решения для новых изделий³⁸⁹. Следует отметить, что авторами текстильных изделий в данный период являлись в основном женщины, в то время как на рубеже XIX–XX вв. с рую экспериментировали преимущественно мужчины.

В 1930-е гг. искусство создания рую стало доступным не только профессиональным мастерам, но и каждому, кто хотел украсить свой дом ворсовым ковром. Появились первые журналы с моделями рую, некоторые из которых содержали информацию о схемах плетения, размерах, количестве пряжи и даже цене нитей, предлагавшихся в специализированных магазинах³⁹⁰. Издатели отмечали растущий спрос на ворсовые изделия, что сказывалось на их популярности как на территории страны, так и за рубежом. Так, в одном из выпусков журнала «Неовиус» была опубликована заметка о «лихорадке рую», которая распространилась в США³⁹¹. Особое внимание уделялось связи современных образцов с традицией народного ковроткачества и стремлению ее сохранить, но лишь с учетом актуальных художественных тенденций³⁹². Искусство самостоятельного изготовления рую, перешедшее в конце XIX в. из категории народного творчества в профессиональное мастерство, в 1930-е гг. снова нашло отклик среди населения, что подчеркивает важность исторического наследия и национальной традиции.

Декор рую, созданных в эпоху модерна, с одной стороны, отражал характерные особенности этого периода, а с другой — транслировал финское художественное мировосприятие, включавшее любовь к природным мотивам, лиричность и образную поэтичность. Тем не менее эти изделия имели лишь небольшое сходство с ворсовыми коврами XVIII–XIX вв. Хотя отдельные композиционные элементы, такие как декоративная рама или мотивы в виде деревьев, цветов и животных, встречались в декоре ворсовых ковров рубежа XIX–XX вв., их преемственность была выражена неярко.

³⁸⁹ Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 12.

³⁹⁰ Kotilieden Aitan ryijyjä. Porvoo; Helsinki, 1934. S. 3.

³⁹¹ Neovius: Suomen kone- ja kankaankutojien sekä käsityönharrastajien äänenkannattaa. 01.01.1931. No. 1. S. 19.

³⁹² Suomalaisia Ryijymalleja – Some of the Latest Models of the Finnish Rugs – Finska Ryemönster. Neovius Oy., 1938. S. 2.

Противоположная тенденция наблюдается в оформлении текстильных изделий более позднего времени. Если решение ковров 1910-х гг. еще тяготело к стилистике национального романтизма, то в декоре рую 1920 — начала 1930-х гг. мы видим характерные черты народных ворсовых ковров, которые, однако, сочетаются со стилистическими приемами эпохи модернизма. Так, по словам Е. Анттила, «на протяжении всей своей истории народное ткачество строго следовало существующим традиционным техникам. Текстильное искусство нового времени [1920–1930-х гг. — Т. К.] во многом опирается на них, не копируя буквально, а используя их в качестве образцов для создания новых форм, отвечающих современным требованиям»³⁹³.

Примером таких изделий служат работы Т. Нистрём, художницы, которая присоединилась к ассоциации «Друзья финского ремесла» в 1917 г. и была ответственной за разработку декоративных решений ворсовых ковров³⁹⁴. Даже в ее ранних произведениях, например, в рую, созданном в 1919 г. (Ил. 159), можно отметить использование классических декоративных приемов, таких как композиционная схема и растительные мотивы. В то же время цветовой решение и линейность, графичность рисунка отражают влияние неоклассицизма, распространенного в Финляндии в тот период.

Более традиционными выглядят ворсовые ковры, спроектированные художницей в 1920–1940-е гг. Само расположение и геометризованная форма декоративных элементов, как и использование природных цветовых оттенков, в этих изделиях напоминают приемы, свойственные народным рую. Так, декор ворсового ковра Т. Нистрём из собрания музея Кюменлааксо содержит повторяющиеся геометрические элементы, которые украшают декоративную раму, и дополняющий их растительный узор в виде закрытых бутонов цвета индиго (Ил. 160). Эти мотивы, как отмечалось в первой главе исследования, характерны для оформления народных ворсовых ковров. Отличительной особенностью произведения Т. Нистрём становится более

³⁹³ Цит. по: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 12.

³⁹⁴ Цит. по: Wirilander H. Maria Schwartzbergin suunnittelemien messukasukan konservointi ja kirkkotekstellien konservoinnin etiikkaa. Muotoiluinstituutti, 2004. S. 48.

сложная по своему декоративному решению композиция средника, имеющая темный фон. Она включает в себя изображение амфоры, из которой вырастают раскидистые ветви с сидящими на них птицами. Над сосудом с обеих сторон расположены солнце и сердца — элементы, часто встречающиеся в декоре рую более раннего периода.

Аналогичными художественными признаками обладает рую «Цветок жизни»³⁹⁵ (Ил. 161), спроектированный художницей Айно Бэкман в 1932 г. Если бы на рую не была указана дата его изготовления, изделие можно было бы отнести к группе народных ворсовых ковров. В центре композиции, разворачивающейся на темном фоне, изображен тюльпан, часто встречающийся на более ранних образцах. Само поле украшено элементами в виде цветов и сердец, рама декорирована ромбами и крестами. Эти мотивы можно увидеть в традиционных изделиях, распространенных в Центральной Финляндии. Несмотря на характерную для конца 1920 — середины 1930-х гг. цветовую гамму, включающую темно-коричневые, оранжевые и бежевые тона, ни композиция, ни характер декора не выдают влияния новых стилистических тенденций. В связи с этим, отмечают Т. Сопанен и Л. Виллберг, изделие А. Бэкман часто можно было встретить в обычных жилых домах³⁹⁶.

Лайла Карттунен тоже была поклонницей искусства народного финского ковроткачества, и на ее творчество значительно повлияли идеи А. Бруммера. Художница полагала, что современные рую должны быть выполнены с опорой на традиционное наследие. В своих изделиях 1920-х гг. Л. Карттунен стремилась сохранить народную стилистику, используя характерные образы, композиционные схемы и приглушенную цветовую гамму природных оттенков. В то же время, по мнению художницы, мастера должны были учитывать требования времени и адаптировать свои работы к современной среде³⁹⁷. Рую «Четыре оленя»³⁹⁸, созданный в 1928 г., является примером

³⁹⁵ Elämänkukka (фин.).

³⁹⁶ Sopenen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 245.

³⁹⁷ Anttila E. Wetterhoffin Värikkäät Taitelijat. S. 13 [Электронный ресурс на фин. яз.]. URL: <https://www.wetterhoff.fi/img/file.php?id=1029> (дата обращения: 29.04.2022).

³⁹⁸ Neljä peuraa (фин.).

слияния этих тенденций (Ил. 162). В среднике разворачивается симметричная композиция, состоящая из повторяющихся зигзагообразных элементов. Ее окружают изображения оленей и растительные мотивы, имитирующие лес. Композиционное построение, состоящее из средника и рамы, а также цветовая гамма роднят произведение Л. Карттунен с ранними ворсовыми коврами. В пользу этого свидетельствуют и отдельные декоративные элементы, такие как зигзаги и дата создания изделия, расположенная в верхней части. Тем не менее образная динамика и более изощренная манера изображения зооморфных и растительных мотивов являются признаком нового стиля.

И. Сотавалта, присоединившаяся к ассоциации «Друзья финского ремесла» вместе с Т. Нистрём в 1917 г., тоже внесла определенные элементы народных руйю в декор своих изделий, разработанных в 1920-е гг. В качестве примера рассмотрим ворсовый ковер, созданный художницей в 1929 г. (Ил. 163). Средник, рама, украшенная повторяющимися растительными мотивами, наличие ромбов, а также изображение женской фигуры в платье, находящейся в центральной части руйю, свидетельствуют о влиянии традиционного искусства и, в частности, свадебных ворсовых ковров. В верхней части поля присутствует дата создания изделия, а в нижней — инициалы «AN», обозначающие имя и фамилию либо заказчика, либо невесты.

Искусство народного ткачества также послужило источником вдохновения для декора ворсового ковра, авторство которого, вероятно, принадлежит И. Сотавалта, из коллекции Музея дизайна в Хельсинки (Ил. 164). Автор сохраняет традиционную композиционную схему, состоящую из средника, условно разделенного на три части, и рамы с геометрическими элементами. В верхней и нижней частях изображен замок, по сторонам от него размещены коронованные львы в геральдической позе, символизирующие власть правителя над своими подданными и олицетворяющие гордость, мужество и храбрость³⁹⁹. Подобные мотивы были заимствованы финнами из средневековой европейской культуры и использовались в оформлении руйю

³⁹⁹ Похлебкин В.В. Словарь международной символики и эмблематики. М., 2001. С. 230.

начиная с XVIII в. В центре располагается изображение цветка, напоминающего тюльпан, и дата создания ворсового ковра «1929».

На то, что И. Сотавалта может являться автором данного изделия, указывают аналогичные, хоть и менее геометризированные, изображения львов, которые украшают ворсовый ковер художницы, представленный на выставке в Берлине летом 1926 г. (Ил. 165). Он экспонировался вместе с произведением Т. Нистрём и тремя современными рую из коллекции Министерства иностранных дел Финляндии, а также ранними ворсовыми коврами. Композиции обоих изделий выполнены в народной стилистике и отмечены минимальным влиянием новых художественных тенденций. Выставка была организована У. Т. Сирелиусом при поддержке правительства Финляндии и Отдела художественной промышленности министерства Германии и показана не только в Берлине, но и в других городах страны⁴⁰⁰.

Некоторые рую 1920-х гг., несмотря на определенные заимствования традиционных элементов, демонстрировали проявления индивидуального стиля мастера и увлечение новыми художественными влияниями. Ворсовый ковер «Охотник»⁴⁰¹, созданный И. Сотавалта в 1926 г., еще отличается от ее поздних экспериментов (Ил. 166). По словам исследователей, в изделиях раннего периода художница часто изображала диких животных, обитавших в лесах Финляндии. Особенно ей нравились лоси, очертания которых напоминали оленей⁴⁰². Тем не менее, хотя И. Сотавалта сохранила традиционную композицию, характерную для народных рую, декоративное решение ворсового ковра, а именно его насыщенность, сложный сюжет и, самое главное, динамика рисунка и увеличенные геометризированные фигуры, отражает стремление обогатить художественный язык новыми способами, сложившимися под влиянием функционализма. Для более выразительного ритма И. Сотавалта использует прием инверсии, проявляющийся в

⁴⁰⁰ Suomalaisia ryjyjä // Kotiliesi. 1926. No. 16. S. 463; Suomalaiset ryjyjt ulkomailla // Käsitéollisuus. 1926. No. 1. S. 74–76.

⁴⁰¹ Metsämies (фин.).

⁴⁰² Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 233.

изображениях направленных друг на друга бегущих животных и развернутых в противоположные стороны фигурах охотников.

Аналогичными характеристиками обладает рую «Лоси»⁴⁰³ 1928 г. (Ил. 167). Новый поход иллюстрируют динамичный сюжет, не похожий на статичные композиции народных ворсовых ковров, и крупные геометризованные фигуры животных. Следует отметить, что, в отличие от народных изделий, где повторяющиеся элементы обычно идентичны, в декоре ковра И. Сотавалта лоси изображаются по-разному. Также отличаются имитирующие лес растительные мотивы, расположенные с обеих сторон фигур животных. Однако сама композиция, в соответствии с которой повествование разворачивается в центре и образуется декоративная рама, отсылает к традиционным приемам оформления рую.

Декоративное решение ворсового ковра, созданного И. Сотавалта около 1930 г., отражает эволюцию стиля художницы (Ил. 168). Структура композиции остается верной традиционному формату, где средник и рама украшены элементами, характерными для ранних рую: сердцами, ромбами, тюльпанами и другими растительными мотивами. Цветовая гамма изделия не сильно отличается от ворсовых ковров XVII–XIX вв., где часто использовались коричневые и красные оттенки. Тем не менее геометризация, динамичность и увеличенный размер декоративных элементов свидетельствуют о новых художественных тенденциях. Примечательно, что центральное поле соткано из красных нитей, в то время как рама имеет черный цвет, что существенно отличает цветовое решение этой работы от более ранних рую. Напомним, что в народных ворсовых коврах сюжет чаще всего разворачивался на темном фоне, а канва имела красный, охристый или коричневый оттенок. Эта условно названная «серия» рую с изображением лосей, по наблюдению Т. Сопанена и Л. Виллберг, была создана И. Сотавалта для коллекции моделей ворсовых ковров объединения «Друзья финского ремесла»⁴⁰⁴.

⁴⁰³ Hirvet (фин.).

⁴⁰⁴ Ibid. P. 235.

Несмотря на то, что с начала 1930-х гг. вырабатывается новый художественный стиль, отличающийся от декора народных изделий, в некоторых произведениях по-прежнему используются традиционные приемы. Так, для оформления ружья «Мой собственный»⁴⁰⁵ художница Илона Ялава выбирает классическую схему, свойственную ранним ворсовым коврам (Ил. 169). На белом поле представлено геометризованное изображение, напоминающее дерево жизни и состоящее из линий, квадратов и ромбов. Рама тоже декорирована ромбами, квадратами и крестами — элементами, характерными для народных ружья. Однако отличительными особенностями изделия, которые не позволяют отнести его к ранним работам, являются условная, абстрактная манера изображения, увеличенные расстояния между крупными декоративными элементами, а также необычное для народных произведений расположение даты создания в нижней части композиции и инициалов в левом нижнем и правом нижнем углах.

О том, что в 1920 — начале 1930-х гг. влияние народного творчества было по-прежнему значительным, свидетельствует характерная цветовая гамма ружья, в которой использовались оттенки коричневого, красного, бежевого, охристого, нежно-зеленого или индиго. Е. Анттила считала, что цветовое решение являлось одним из наиболее выдающихся достоинств ранних ворсовых ковров. Их символические сюжеты, по мнению художницы, в течение долгого времени оказывали влияние на современные текстильные эксперименты, хотя и не обладали первостепенным значением⁴⁰⁶. Действительно, анализируя декор ворсовых ковров конца 1920 — начала 1930-х гг., мы замечаем, что, несмотря на заимствование отдельных элементов — цветов, сердец, геометрических мотивов, — композиции приобрели совершенно новое звучание. Хотя художницы часто следовали традиционной иконографии, оформление ружья этого периода отличается более сложным исполнением и насыщенным декором.

⁴⁰⁵ Oma (фин.).

⁴⁰⁶ Цит. по: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 12.

В качестве примера, в декоре которого обнаруживается постепенный переход к новому образному языку, рассмотрим ворсовый ковер «Эскиз»⁴⁰⁷, созданный по дизайну Е. Бруммер и выполненный мастерами объединения «Друзья финского ремесла» в 1932 г. (Ил. 170). Его симметричная композиция содержит элементы, характерные для свадебных рую: кресты, ромбы, геометрические мотивы, цветы, напоминающие тюльпаны, и фигуры молодоженов. Однако стилизация этих объектов, их расположение, увеличенный размер и сама композиция, пока что симметричная, но при этом уже несколько хаотичная, свидетельствуют об индивидуальном подходе, в котором авторская интерпретация сочетается с современными тенденциями.

По словам Т. Сопанена и Л. Виллберг, само название рую «Эскиз» указывает на новый метод производства текстильных изделий. Если первый этап изготовления ворсового ковра обязательно подразумевал разработку детального рабочего проекта, то в данном случае Е. Бруммер создала лишь обобщенный эскиз и рекомендовала нити для ткачества. Этот метод стал популярным и определял взаимодействие дизайнера и ткача на протяжении всего XX в.⁴⁰⁸

На технологию изготовления ворсовых ковров существенно повлияло развитие машинной индустрии и массового производства. Так, рую Е. Бруммер был представлен в журнале «Домашний очаг»⁴⁰⁹ как образец для самостоятельного создания в домашних условиях. Л. Свинхувуд и М. Коийонен отмечают, что наборы для самостоятельного ткачества, не требующие станка, распространялись по всей стране и отправлялись по почте⁴¹⁰. Вероятно, речь идет о шитье рую на ткани — имитации ворса способом вышивки при помощи специальной иглы-крючка. Таким образом,

⁴⁰⁷ Luonnos (фин.).

⁴⁰⁸ Sopianen T., Willberg L. *The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008*. Kuopio, Finland, 2008. P. 276.

⁴⁰⁹ Журнал «Домашний очаг» был одним из самых популярных периодических изданий, освещавших актуальные тенденции в искусстве финского ковроткачества. Также в нем давались инструкции по созданию рую по эскизам и моделям финских мастеров. Представленные в приложении ворсовые ковры можно было приобрести в готовом виде или заказать необходимые материалы для самостоятельного изготовления.

⁴¹⁰ Svinhufvud L. *From Sketches and Samples to Ledgers and Advertisements: On the Material of Art-Historical Research in Modern Textile Art* // Tahiti. 2012. Vol. 2. № 4 [Электронный ресурс]. URL: <https://tahiti.journal.fi/article/view/85467/44417> (дата обращения: 15.05.2022).

уникальные декоративные решения становились доступными для широких масс, что соответствовало идеям эпохи модернизма. А. Бруммер, один из популяризаторов и поклонников искусства руйю, подчеркивал разницу между коврами, сделанными для конкурса или на заказ, и моделью для воспроизведения: «Если мы хотим дать руйю более широкую социальную основу, монохромные цветные ковры — не самые подходящие модели для новичков. Декоративные решения, предназначенные для воспроизведения, должны содержать четкие области цвета, как старые финские ворсовые изделия»⁴¹¹.

Современники призывали к осторожности в выборе текстильных изделий для изготовления в домашних условиях, опасаясь распространения копий, уступавших по своим техническим и художественным свойствам профессиональным работам: «Особенно внимательно стоит подойти к распространению инструкций по ткачеству и книг с выкройками — в данном случае допускаются только лучшие образцы. Каждый рисунок, предоставляемый художником к публикации, должен проходить тщательный отбор. Он не должен иметь слишком сложные формы или множество цветов, особенно тонких, промежуточных оттенков, даже легкое изменение которых может полностью испортить конечный результат. Необходимо учитывать, что такая модель может распространиться с невероятной скоростью, словно лесной пожар, благодаря популярности ткачества среди женщин нашей страны. И если это произойдет, то исправить положение будет крайне сложно»⁴¹².

Влияние народного искусства также отразилось на декоре изделий, созданных на религиозную тематику. Как и в 1900–1910-е гг., мастера 1920–1930-х гг. занимались проектированием и шитьем тканей религиозного назначения, учитывая как традиционные приемы оформления изделий и особенности церковной тематики, так и новые стилистические тенденции.

⁴¹¹ Цит. по: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 13.

⁴¹² Leena. Pientä pakinaa kankaankudonnasta ja kudontamalleista // Käsitéollisuus. 1925. No. 1. S. 10–11.

Ассоциация «Друзья финского ремесла» также проводила конкурсы на создание лучших церковных текстильных изделий, изображения которых публиковались в периодических изданиях⁴¹³.

В выпуске журнала «Домашний очаг» 1925 г. можно найти статью, написанную финским пастором Э. Сормуненом и содержащую рекомендации по разработке алтарных облачений. Среди них стоит выделить обязательное соблюдение историко-культурного аспекта, осторожность и скромность в необходимых обновлениях и соответствие новых художественных решений архитектуре церкви⁴¹⁴. В качестве примеров гармоничных современных алтарных облачений приводятся антепендиум «Евангелисты» Л. Палмгрена и руйю М. Шварцберг — художниц, которые в начале XX в. создавали изделия в стиле национального романтизма. Решение их работ учитывает особенности религиозной концепции и церковных интерьеров и в то же время соответствует новым стилистическим требованиям. Особенно ярко это проявляется в декоре ворсового ковра, фигуративная композиция которого включает изображение Иисуса Христа, окруженного евангелистами и свечами, в мандорле (Ил. 171). Декоративная рама руйю с изображением крестов указывает на традицию оформления народных ворсовых ковров, но композиция и манера изображения, обладающая некоторой степенью условности, отражают влияние новых художественных требований.

Более традиционно выглядит ворсовый ковер «Духовные дети»⁴¹⁵ Греты Страндберг, изображение которого было опубликовано в выпуске журнала «Домашний очаг» за 1930 г. (Ил. 172). Лишь бахрома внизу, изображение церкви и дата «1930» указывают на то, что изделие было создано в более позднее время. Классическая традиционная схема, симметричная композиция, использование инициалов и характерных декоративных элементов в виде дерева, крестов, тюльпанов и изображений юношей и

⁴¹³ Например, в журнале «Ремесла» встречаются изображения изделий, одержавших победу в конкурсах: *Käsitéollisuus*. 1925. No. 1. S. 8; *Suomen Käsityön Ystävät O.Y:N Kirkollisten Käsitöitten Kilpailu // Käsitéollisuus: Suomen Käsityönopettajain Liiton Ulosantama*. 1926. No. 3. S. 54.

⁴¹⁴ Sormunen E. *Kirkollisista käsitöistä // Kotiliesi*. 1925. No. 12. S. 324–325.

⁴¹⁵ *Rippilapset* (фин.).

девушек свидетельствуют об обращении к искусству народных ворсовых ковров.

Рассмотрев историю руйю в начале XX в. и проанализировав работы финских художников 1920–1930-х гг., можно прийти к выводу о высокой популярности данного вида текстильных изделий на территории Финляндии. На волне внутривосточных изменений, обусловивших подъем национального самосознания, именно ворсовые ковры являлись символом национальной культуры, отображавшим мировосприятие финнов. С ростом их значения народные руйю выступили источником вдохновения для современных мастеров, которые пытались сохранить историко-культурное наследие. Большое внимание этому явлению также уделяли исследователи, а выставки, которые проводились все чаще, прославляли искусство руйю не только на территории Финляндии, но и за рубежом. Мастера 1920–1930-х гг. обращались к искусству создания традиционных ворсовых ковров, перенимая композицию, отдельные декоративные элементы и цветовое решение. Однако общие тенденции эпохи модернизма наложили отпечаток на художественный язык текстильных изделий, соединив особенности, характерные для народных руйю, и новаторские художественные подходы.

3.2. Эволюция декоративных решений ворсовых ковров второй четверти — середины XX в.

Во второй четверти — середине XX в. руйю по-прежнему оставались наиболее популярной разновидностью финского текстиля. Арми Ратиа, идеолог бренда «Маримекко», считала, что руйю являлись неотъемлемой частью финской традиции, и отмечала, что в скором времени искусство создания ворсовых ковров переживет Ренессанс, пусть и в несколько видоизмененной форме⁴¹⁶. Ворсовые ковры середины XX в. действительно стали настоящим символом эпохи, но их художественный язык существенно отличался от более ранних изделий. Вместе с тем тенденции, берущие свое начало в авангардном опыте и характеризующие развитие руйю в конце 1920–1930-х гг., во многом послужили отправной точкой для новых художественных поисков.

По словам исследователей, значительное влияние на декоративное решение ворсовых ковров 1920–1930-х гг. оказал неоклассицизм⁴¹⁷. Признаки направления, пришедшего в Финляндию из Швеции, можно было обнаружить и в других видах искусства, в том числе архитектуре и мебельном дизайне. Как отмечалось в первой главе исследования, под воздействием неоклассицизма сформировался облик архитектурных сооружений, созданных Л. Сонком, С. Фростерусом, Ю. Сиреном, а также отдельные мебельные проекты В. Веста, К. Брюггман и др. Характерными особенностями направления стали обращение к классической традиции и ее интерпретация, симметрия и строгость форм, лаконичность пластических трактовок, монументальность и замкнутость решений⁴¹⁸.

Некоторые из перечисленных черт нашли отражение в декоративном решении финских руйю. Так, произошло упрощение композиции и декора

⁴¹⁶ Цит. по: Marimekko: Fabrics, Fashion, Architecture. Yale University Press, New Haven and London, 2004. P. 33.

⁴¹⁷ Toikka-Karvonen A. Ryijy. Helsinki, 1971. S. 325.

⁴¹⁸ Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. Т. VI: Н–О. СПб., 2007. С. 152–181.

ворсовых ковров, несмотря на то что в отдельных произведениях сохранилась классическая схема, состоявшая из средника и декоративной, иногда сдвоенной, рамы. К таким изделиям относится напольный ворсовый ковер М. Альстедт-Вилландт, стороны которого украшает абстрактный мотив, напоминающий меандр⁴¹⁹, а геометризованная центральная композиция в виде дерева отражает влияние сдержанных, замкнутых форм неоклассицизма (Ил. 173). Похожая стилистика отличает строго симметричное декоративное решение безворсового ковра, созданного М. Альстедт-Вилландт для ковровой фабрики «Аалтонен»⁴²⁰ в 1925 г., с переплетающимися растительными и геометрическими элементами (Ил. 174). В качестве еще одного примера можно привести небольшой руйю, сотканный Т. Нистрём, вероятно, для украшения стены (Ил. 175). Эти работы высоко оценивались современниками, которые признавали талант упомянутых авторов. Например, отмечалось, что М. Альстедт-Вилландт особенно тонко чувствовала цвет, а декор ее ворсовых ковров свидетельствовал о развитом чувстве форме⁴²¹.

Неоклассическое влияние проявлялось не только в лаконичном симметричном рисунке, но и в ином по своему содержанию декоре. Подтверждением может служить эскиз руйю Карин Викстедт, декорированный полосами и полупрозрачными наложенными друг на друга квадратами в центре (Ил. 176). Однако, несмотря на очевидные признаки неоклассицизма, упрощенный, но одновременно далекий от классической композиционной схемы финских руйю декор может свидетельствовать о нарастающей популярности функционализма. Об этом свидетельствуют и другие произведения в области финской архитектуры и дизайна, в художественном решении которых иногда сложно провести четкую границу между двумя направлениями.

Менее выраженным было влияние Ар Деко, лишь отдельные черты которого прослеживались в облике зданий или дизайне некоторых предметов,

⁴¹⁹ Toikka-Karvonen A. Ryijy. Helsinki, 1971. S. 330, 326.

⁴²⁰ Aaltosen mattokutomo (фин.).

⁴²¹ Sopenan T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 50.

сохранявших свои национальные особенности. То, что эстетика этого стиля была воспринята финнами в меньшей степени, доказывает экспозиция павильона на Международной выставке современного декоративного и промышленного искусства в Париже в 1925 г. Финляндия относилась к группе стран, которые на современный манер интерпретировали приемы и принципы народного искусства⁴²². Время проведения выставки совпало с популярностью национальной культуры в стране, в связи с чем У. Т. Сирелиус и И. Хёрхаммер планировали представить в финском павильоне рую XVIII–XIX вв. Однако это предложение вызвало негативную реакцию, в результате чего на парижской выставке экспонировались современные ворсовые ковры⁴²³.

Одним из редких произведений текстильного искусства, воспроизводивших навеянный эпохой Ар Деко образ, стал рую 1930-х гг. из коллекции Музея дизайна в Хельсинки (Ил. 177). В центре композиции изображена девушка, освещенная софитами. Вытянутый рисунок, линейная манера, платье характерного силуэта и выбранный неизвестным автором сюжет позволяют считать рую своеобразным оммажем американскому Ар Деко. Ворсовый ковер можно сравнить с аналогичными по своему декору текстильными изделиями, созданными шведскими мастерами студии Л. Сааринен в Академии искусств в Крэнбруке. Гобелен Л. Холм «Первый вид Нью-Йорка»⁴²⁴ не просто воспроизводит здание небоскреба, иконический символ новой эпохи в США, но и демонстрирует новаторское художественное решение, найденное в геометризованных формах, декоративных элементах, яркой цветовой палитре с насыщенными красными и темно-серыми оттенками (Ил. 178). Стоит отметить, что в искусстве Финляндии такие примеры встречаются довольно редко, что позволяет с большой осторожностью утверждать о влиянии Ар Деко на декор финских рую 1920–1930-х гг.

Новые тенденции, связанные с распространением функционализма и модернизма в целом в странах Скандинавии и Финляндии,

⁴²² Хилльер В., Эскритт С. *Стиль Ар Деко*. М., 2005. С. 32–33, 140.

⁴²³ Цит. по: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 15.

⁴²⁴ First Sight of New York (англ.).

продемонстрировала Стокгольмская выставка искусств, ремесел и домашнего хозяйства. Организованная шведским обществом «Искусства и ремесла» под руководством искусствоведа Г. Паулссона в 1930 г., выставка декларировала идею о слиянии искусства и индустрии⁴²⁵. Экспозиция была разделена на несколько тематических блоков и представляла произведения, которые обнаруживали новый пластический язык и рациональный, стандартизированный подход, в области архитектуры, дизайна и промышленного производства. Особое внимание было уделено экспозиции текстиля, где демонстрировались работы некоторых шведских ассоциаций, а также таких мастеров, как Эльза Гуллберг и Марта Моос-Фьеттерстрём. Фотографии отдела позволяют отметить вариативность представленных решений (Ил. 179, 180). Так, помимо традиционных изделий, на выставке встречались образцы, вдохновленные лаконичным художественным языком, восходившим к экспериментам школы Баухаус.

О некоторых произведениях, представленных на выставке, писали и финские обозреватели. Они отмечали высокий уровень шведской текстильной промышленности и ручного ткачества, в области которого мастера «нащупывали “новое направление”, которое, однако, пока не нашло глубокого отражения в их творчестве. Цветовая палитра, за исключением нескольких удачных образцов, казалась излишне сдержанной и монотонной, в связи с чем возникает вопрос, смогли бы эти произведения вписаться в суровую эстетику функционализма, для которой они, по всей видимости, и создавались»⁴²⁶.

Стокгольмская выставка являлась ярким, хоть и противоречивым⁴²⁷, манифестом новой эстетики, а ее организаторы и участники, включая

⁴²⁵ Tostrup E. *Architecture and Rhetoric: Text and Design in Architectural Competitions, Oslo 1939–1996*. London, 1999. P. 65.

⁴²⁶ Kärki A. *Kudonnan tuotteet tukholman näyttelyssä // Käsitéollisuus*. 1930. No. 6. S. 97–98.

⁴²⁷ Выставка, ставшая выражением новой эстетики, критиковалась современниками. Среди них был ее участник, архитектор К. Мальмстен, который настаивал на важности ремесленных традиций и национального характера произведений искусства, выступая против индустриального производства и идей функционализма. На Стокгольмской выставке 1930 г. были также представлены менее актуальные художественные решения, инспирированные шведским неоклассицизмом (*Swedish Grace*). Сами организаторы подчеркивали, что на выставке не будет отдаваться предпочтение какому-либо конкретному направлению и будут показаны работы шведских мастеров, обладающие высокими техническими и художественными свойствами. Подробнее: Rudberg E. *The Stockholm Exhibition 1930. Modernism's Breakthrough in Sweden*. Stockholm, 1999; Marklund C.,

архитекторов Г. Асплунда и У. Орена, в своем манифесте «Принимай»⁴²⁸ акцентировали важность модернизации искусства через принятие программы функционализма, или «функиса»⁴²⁹. Эти идеи оказали существенное влияние на развитие дизайна в Финляндии, где создание универсальных предметов стало важнейшим принципом: «В наше время стандартизация превратилась в один из главных трендов, и это касается даже такой традиционной сферы, как ремесло. <...> Стандартизация в дизайне интерьера не ставит своей целью создать нечто уникальное, привлекательное или достичь вершины художественного мастерства. Она направлена на создание практичного и эстетически приемлемого решения, доступного для людей с ограниченными финансовыми возможностями. <...> Красота предмета не обязательно зависит от сложности его формы или от простоты, однако оба подхода имеют право на существование. <...> В нашем быстро меняющемся, технически наполненном и прагматичном мире выразительность дизайна, напротив, часто заключается в его простоте, отражая дух времени как в самих формах, так и в цветовом решении»⁴³⁰.

В то же время финские критики и сами дизайнеры считали важным сохранять национальное своеобразие своей культуры, несмотря на влияние функционализма⁴³¹. Особенно это касалось искусства создания ворсовых ковров. «Не стоит стремиться к стандартизации ружью, поскольку в данном случае она не требуется, — заявлял А. Бруммер. — Уникальность и индивидуальные предпочтения в этом виде искусства гораздо важнее стандартов. Вопрос же о том, насколько современные ковры вписываются в новые интерьеры, которые создают архитекторы, остается открытым»⁴³².

Stadius P. Acceptance and Conformity Merging Modernity with Nationalism in the Stockholm Exhibition in 1930 // Culture Unbound Journal of Current Cultural Research. Vol. 2. 2010. P. 609–634.

⁴²⁸ Acceptera (швед.).

⁴²⁹ Seelow A. M. Reconstructing the Stockholm Exhibition 1930. Stockholm, 2016. P. 28–30.

⁴³⁰ Brummer A. Aikamme suuntauksia // Koristetaiteilijain liitto Ornamon vuosikirja. 1933. No. 6. S. 37–38, 43.

⁴³¹ Об этом писала А. Кярки в журнале «Ремесла»: Kärki A. Kudonnan tuotteet tukholman näyttelyssä // Käsiteollisuus. 1930. No. 6. S. 98.

⁴³² Brummer A. Aikamme suuntauksia // Koristetaiteilijain liitto Ornamon vuosikirja. 1933. No. 6. S. 47.

Одним из выдающихся текстильных дизайнеров 1920–1930-х гг. заслуженно считается И. Сотавалта. Она активно сотрудничала с литературно-художественной группой «Носители огня»⁴³³, целью которой было возрождение культурных связей, нарушенных военными действиями, с европейскими странами и обновление художественной жизни⁴³⁴. Посетив Стокгольмскую выставку 1930 г., И. Сотавалта познакомилась с работами шведских архитекторов и дизайнеров. Также художница много путешествовала по Европе, побывав в Германии, Австрии, Франции и Италии⁴³⁵. Вероятно, эксперименты школы Баухаус и работы французских, немецких и шведских мастеров вдохновили ее на создание руйю в духе функционализма.

Анализируя произведения И. Сотавалта второй половины 1920-х гг., мы отмечаем использование новых художественных приемов, несмотря на ощутимое влияние стилистики народных ворсовых ковров. В 1930-е гг. художница представила иное видение декора руйю. В одном из таких изделий И. Сотавалта отказалась от классической декоративной схемы, которая предполагала наличие главного сюжета, разворачивающегося на темном прямоугольном фоне в центре, и широкой канвы (Ил. 181). Хотя на первый взгляд композиция ворсового ковра может показаться хаотичной, за яркими оттенками и множеством геометрических мотивов прослеживается четкая структура. Композиция разделена на три части, а сам декор построен по принципу инверсии, в связи с чем элементы располагаются в обратном порядке по обе стороны от условной центральной оси. Художественное решение руйю носит черты абстракционизма, но сохраняет традиционные цветочные мотивы в виде тюльпанов, выполненных в геометрической манере. Особое внимание привлекает новаторское цветовое решение: вместо привычных приглушенных,

⁴³³ Tulenkantajat (фин.).

⁴³⁴ Литературная энциклопедия. Т. 11. М., 1939. С. 746–747.

⁴³⁵ Karsikas U. The Rya Rugs of Impi Sotavalta as an Inspiration for Henri Tervapuro [Электронный ресурс]. URL: <https://ingoodhands.fi/the-rya-rugs-of-impi-sotavalta-as-an-inspiration-for-henri-tervapuro/> (дата обращения: 10.05.2022).

естественных оттенков И. Сотавалта выбрала яркие, насыщенные искусственные тона.

Руйю «Высокая гора»⁴³⁶ (Ил. 182) имеет классическую композицию, включающую центральное поле и широкую декоративную канву. Однако стилистика изделия свидетельствует о влиянии новой эстетики. Разноцветные блоки на поверхности ковра символически представляют различные объекты. Центральное поле украшено синими и розовыми прямоугольниками, напоминающими гору, в то время как канва, состоящая из блоков коричневого, охристого и бежевого оттенков, воспроизводит землю. Руйю И. Сотавалта, таким образом, можно охарактеризовать как колорограмму, представляющую абстрактную интерпретацию отдельных образов.

В основе подобных работ лежит художественный принцип «колор-блокинг»⁴³⁷. К ним относятся как произведения, следующие традиционной для народных ворсовых ковров декоративной схеме, так и руйю с более экспериментальными композиционными и цветовыми решениями. Многообразие подходов демонстрируют сохранившиеся эскизы И. Сотавалта. Некоторые из них сочетают новаторские принципы с использованием классической композиции (Ил. 183, 184). Основной акцент в данных работах делается на цвете, который апеллирует скорее к авангардным тенденциям, нежели народным ворсовым коврам.

По мнению Т. Сопанена и Л. Виллберг, даже в небольших изделиях И. Сотавалта проявляется мастерство композиционного решения и умение создавать оригинальные цветовые сочетания. В качестве примера можно привести настенный ворсовый ковер «Мерцание»⁴³⁸, в котором под видом свободно расположенных геометрических форм в виде прямоугольников и зигзагов скрываются растительные мотивы (Ил. 185)⁴³⁹. Акцентные элементы выделены черным цветом, а ритмичные зигзагообразные линии воссоздают

⁴³⁶ Tunturi (фин.).

⁴³⁷ Palikkatyöli (фин.); Toikka-Karvonen A. Ryijy. Helsinki, 1971. S. 333.

⁴³⁸ Väre (фин.).

⁴³⁹ Sapanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 51.

динамику и пульсацию. Ковер экспонировался на одной из выставок, организованных сообществом «Друзья финского ремесла», в начале 1930-х гг. и стал одним из первых экспериментов И. Сотавалта в области функционализма.

Переход от народной эстетики к модернизму демонстрирует настенный руйю «Журавли»⁴⁴⁰ (Ил. 186). Хотя классическая композиция сохраняется, канва, декорированная вертикальными полосами, выступает лишь в роли фона, на котором выделен центральный сюжет. Основной мотив, представляющий журавлей среди цветов, несмотря на то что выполнен в геометрической манере, сохраняет ясность восприятия и узнаваемость изображения. Более поздние работы, например, руйю «Дерево счастья»⁴⁴¹, стилизованы настолько, что только отдельные элементы, в данном случае зигзаги и прямоугольники, напоминают конкретные образы — ветви и листву дерева (Ил. 187). Однако интересно, что И. Сотавалта умело вводит и традиционные мотивы, такие как геометризированные тюльпаны и дату создания ворсового ковра в верхней части композиции. Центральный мотив с изображением дерева также восходит к декоративным образам народных руйю.

Популярными были также работы Л. Карттунен, эволюция творчества которой особенно заметна в произведениях 1930-х гг. Ворсовый ковер «Пески пустыни»⁴⁴² (Ил. 188) выполнен в стилизованной манере: на фоне светлых прямоугольных фигур, отражающих название руйю, сверху и снизу выделяются фигуры молодого человека и девушки, объединенные вертикальными линиями. Несмотря на то, что руйю с подобным декором чаще всего изготавливались по случаю свадьбы, здесь, помимо нехарактерного расположения изображений людей, отсутствуют традиционные дата торжества и инициалы молодоженов.

⁴⁴⁰ Kurjet (фин.).

⁴⁴¹ Onnenruu (фин.).

⁴⁴² Aavikon hiekkaa (фин.).

Декор ворсового ковра «День»⁴⁴³ (Ил. 189), изображение которого в 1931 г. украсило страницы журнала «Домашний очаг», носит еще более стилизованный характер. Но даже такой прием позволяет различить в отдельных декоративных элементах известные образы, особенно если сравнивать изделия Л. Карттунен с работами И. Сотавалта. Характерными чертами ее художественной манеры являются тонкость исполнения, внимание к симметрии и линейный рисунок. По мнению исследователей, именно Л. Карттунен была среди тех, кто первыми призывал отойти от традиционного копирования народных ружью и искать новые пути, соответствующие духу своего времени⁴⁴⁴.

Примером обращения к новой стилистике также является ворсовый ковер, созданный в середине 1930-х гг. Э. Каллио, одним из первых дизайнеров объединения «Друзья финского ремесла» (Ил. 190). Прямоугольные блоки разных цветов и размеров заполняют изделие, создавая упорядоченную и симметричную композицию, лишенную дополнительных деталей в виде инициалов или даты создания. Яркие контрасты, лаконичные линии и графические символы задают динамику и ритм, характерные для произведений эпохи модернизма. Решение Э. Каллио находит параллели в экспериментах авангардных художников, таких как Пауль Клее или Пит Мондриан (Ил. 191), откуда художница могла черпать вдохновение. В аналогичном стиле выполнены ворсовые ковры Т. Нистрём (Ил. 192, 193), в декоре которых, несмотря на наличие фигуративных элементов, используются абстрактные геометрические формы и популярный в 1930-е гг. художественный принцип «колор-блокинг».

Идеи функционализма оказали влияние и на творчество художницы А. Бэкман. В предыдущем параграфе мы рассмотрели ружью «Цветок жизни», вдохновленный финским народным текстильным искусством. Ворсовый ковер

⁴⁴³ Päivike (фин.).

⁴⁴⁴ Цит. по: Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 54.

«Праздник»⁴⁴⁵, датированный началом 1930-х гг., демонстрирует иное художественное решение (Ил. 194). Прямоугольники различных цветов, зигзаги и сложные линии, характерные для эстетики «функис», затрудняют понимание сюжета. Тем не менее приглушенные тона, классическая композиция руйю и такие примитивные геометрические элементы, как ромбы и кресты, указывают на то, что корни творчества А. Бэкман уходят в народное искусство, даже в контексте развития современных художественных тенденций.

Для некоторых дизайнеров работа с текстилем носила эпизодический характер. К ним относится Рунар Энгблом, более известный своими экспериментами в области мебели и стекла. Декор руйю, созданных по его проектам, как правило, включал изображения тюльпанов или других цветочных мотивов, заимствованных из народного искусства. Некоторые решения, предложенные Р. Энгбломом, выглядят более традиционно и опираются на классическую композицию руйю (Ил. 195), в то время как другие указывают на популярность функционализма (Ил. 196).

Над созданием ворсовых ковров также работали Лиза Йоханссон-Папе и Гуннель Густафссон-Нюман, которые преимущественно создавали осветительные приборы и произведения художественного стекла. Тем не менее в периодических изданиях 1930-х гг., а также в коллекциях музеев мы находим текстильные проекты и фотографии разработанных художницами изделий, свидетельствующих о влиянии функционализма (Ил. 197). Так, в эскизах руйю из собрания Музея дизайна Хельсинки Г. Густафссон-Нюман использует лаконичный декор, состоящий из полос и геометрических мотивов, а также стандартную цветовую гамму из серых, серо-голубых, зеленых и коричневых оттенков (Ил. 198, 199). Аналогичное решение встречается в работах, изображения которых были опубликованы в одном из выпусков «Ежегодника ассоциации “Орнамо”» (Ил. 200). Особый интерес представляет ковер, в

⁴⁴⁵ Juhlaryijy (фин.).

финской традиции носящий название «матто»⁴⁴⁶ (Ил. 201). Его декор в виде трапеций, расположенных горизонтальными рядами, сделан в технике создания рую, в то время как сам ковер является гладкотканым. Подобные изделия также встречаются в творчестве Мартты Тайпале, Т. Нистрём, К. Викстедт, М. Тикканен и др.

1930-е гг. стали переломным десятилетием в искусстве ворсового ковроткачества Финляндии. Мастера стремились приобщиться к международному художественному контексту, переосмысливая тенденции эпохи модернизма в своем творчестве. Декор рую этого периода, например, ворсовых ковров Ауне Айряпаа (Ил. 202) или Е. Бруммер (Ил. 203), напоминает текстильные изделия школы Баухаус, прекратившей свое существование к 1932 г. К общим чертам относятся линейность рисунка, акцент на абстрактные геометрические мотивы и техника «колор-блокинг», которую активно использовали представители ткацкой мастерской Анни Альберс и Гунта Штёльцль.

А. Альберс, считавшая, что ткачество в любой своей форме является конструктивным процессом⁴⁴⁷, мастерски структурировала плоскость гобеленов с помощью одинаковых по размеру цветных блоков. Дизайн ее изделий был лаконичным, и их цветовая палитра обычно ограничивалась двумя–тремя оттенками (Ил. 204). Композиция гобелена Рут Холлос, созданного в 1926 г., тоже состояла из одних прямоугольников, разный размер которых влиял на большую динамику и ритмичность (Ил. 205). Функциональный подход и цветовое решение, использовавшиеся немецкими авторами, отсылают к знаменитым произведениям эпохи авангарда, например, неопластическим экспериментам П. Мондриана.

Несмотря на увлечение эстетикой функционализма, наложившей яркий отпечаток на декор ворсовых ковров в 1930-е гг., финские мастера по-прежнему обращались к традиционным народным мотивам, сочетая их,

⁴⁴⁶ Matto (фин.).

⁴⁴⁷ Цит. по: Anni Albers. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2018. P. 25.

однако, с новыми художественными решениями. Об этом свидетельствуют произведения художницы Г. Страндберг, сотрудничавшей с объединением «Друзья финского ремесла». Хотя в одном из ее ружей, декорированном прямоугольными блоками, прослеживается влияние функционализма, приглушенные природные оттенки и композиция напоминают искусство народного ворсового ковроткачества (Ил. 206).

Некоторые из ее изделий обладали более фигуративной манерой исполнения и воспроизводили отдельные сюжеты. Например, ружей «Лебедь из Туонелы»⁴⁴⁸ (Ил. 207) иллюстрирует сцену из «Калевалы». На выбор Г. Страндберг мог повлиять не только мифологический эпос, но и популярная симфоническая поэма Я. Сибелиуса «Туонельский лебедь», написанная в 1893 г. Декоративная композиция, мотивы в виде тюльпанов и других цветов, дата создания в верхней части произведения напоминают народные ворсовые ковры. В то же время не характерная для ранних изделий цветовая гамма и сюжет, который акцентирует в первую очередь художественную ценность ружей, подчеркивают влияние эстетики эпохи модернизма. Стоит отметить, что работы Г. Страндберг обладают особенной узнаваемостью: их отличает тонкая, линейная манера, схематичность объектов и большое количество зигзагообразных линий (Ил. 208).

Ворсовый ковер «Сватовство Вяйнямёйнена и Ильмаринена»⁴⁴⁹ неизвестного авторства тоже воспроизводит сцену из «Калевалы» (Ил. 209). Слева в геометризированной манере изображен плывущий на лодке Вяйнямёйнен, а под ним — часть управляемых лошадью саней, которые принадлежат его сопернику Ильмаринену. Справа находится изображение деревянного дома с забором, над которым виднеется часть крыши с флагштоком, вероятно, символизирующая Похьёлу⁴⁵⁰. Несмотря на абстрактный характер декора, выбор данного сюжета обусловлен важностью

⁴⁴⁸ Tuonelan Joutsen (фин.).

⁴⁴⁹ Väinämöisen ja Ilmarisen kosintaretki (фин.).

⁴⁵⁰ Sopenan T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 263.

национального наследия и неугасающим интересом к народной культуре и мифологии собственной страны.

Еще одна сцена из карело-финского эпоса разворачивается в декоре настенного ворсового ковра начала 1930-х гг. (Ил. 210). Ее главным героем является дух леса Хийси в образе лося, которого в тринадцатой руне «Калевалы» хозяйка Похьёлы поручает поймать Лемминкяйнену, желающему жениться на ее дочери. Геометризованная фигура животного окружена деревьями, вероятно, символизирующими лес. Сам декор руйю носит абстрактный характер и отличается тонкостью изображения. По мнению Т. Сопанена и Л. Виллберг, цветовое решение изделия указывает на то, что автором ворсового ковра могла являться М. Альстедт-Вилландт. В то же время стилизованный характер изображений напоминает художественную манеру И. Сотавалта⁴⁵¹. Возможно, линейный почерк последней просматривается и в предыдущей работе, хотя такое предположение основано лишь на визуальном сходстве.

Аналогичный сюжет воспроизводит руйю «Небесная птица»⁴⁵² (Ил. 211), созданный инженером и художником Акселем Вильгельмом Райтио из компании «Неовиус», где он руководил отделом ткачества⁴⁵³. На темном фоне в центре изделия величественно парит орел. Над птицей представлены две сцены из Калевалы: охота Лемминкяйнена на лося и вспахивание поля с змеями. В нижней части изображены две пары соединенных рук — мотив, уходящий корнями в Средние века, — а по сторонам расположены зеркально отображающиеся пейзажи. Стоит отметить, что А. В. Райтио создал несколько вариаций этого руйю, одна из которых хранится в собрании Музея ремесел в Ювяскюля и датируется 1932 г. (Ил. 212).

Среди известных произведений художника также выделяется ворсовый ковер «Фермер»⁴⁵⁴ (Ил. 213). Его композиция состоит из трех сцен,

⁴⁵¹ Ibid. P. 265.

⁴⁵² Ilman lintu (фин.).

⁴⁵³ Neovius: Suomen kone- ja kankaankutojien sekä käsityöharrastajien äänenkannattaja. 1934. No. 1. S. 13.

⁴⁵⁴ Maamiehen gujju (фин.).

изображающих основные занятия фермера: плужную вспашку, посевные работы и жатву. Несмотря на абстрактный и монументальный характер изображения, сюжет считывается легко. Поля рую украшены коричневыми прямоугольниками, имитирующими землю, и декоративными элементами в виде сараев и снопов сена. Фигуры фермера, направленные в разные стороны, расположенные в углах стога и прямоугольники разных оттенков обеспечивают ритм композиции. По словам исследователей, в журнале «Неовиус» отмечались серьезность темы, затронутой А. В. Райтио, и сентиментальность подхода к изображению фермерского труда⁴⁵⁵.

Похожий мотив художник использует в декоре рую 1930-х гг. с изображением человека на нартах, запряженных оленем (Ил. 214). Скорее всего, в данном случае представлен сюжет, связанный с культурой саамов, о чем свидетельствует изображение народного жилища кувакса. Заснеженный пейзаж, на фоне которого разворачивается сцена, передан холодными серо-голубыми тонами, а в решении декоративной канвы, состоящей из геометрических мотивов, используются цвета, встречающиеся в гакти — традиционной саамской одежде. Работы А. В. Райтио, экспонировавшиеся на выставках компании «Неовиус», высоко оценивались современниками: «Модели, созданные г-ном Райтио, имеют высокий уровень цветового решения и композиционного замысла. Они излучают нежность и эстетическую красоту, что делает их особенно привлекательными даже для непрофессионалов»⁴⁵⁶.

Повествовательный характер носили и другие изделия, к которым можно отнести ворсовые ковры, созданные по дизайну М. Альстедт-Вилландт. Т. Сопанен и Л. Виллберг предлагают следующее прочтение сюжета ее знаменитого рую «Волхвы»⁴⁵⁷ (Ил. 215): в центре три волхва, возвращающиеся домой идвигающиеся на восток, выше них — Мария с младенцем Иисусом и Иосиф на лошадях, направляющиеся на запад в Египет.

⁴⁵⁵ Sopenan T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 252.

⁴⁵⁶ H. H. Onnistunut ryijynäyttely // Neovius. 1931. No. 7. S. 14.

⁴⁵⁷ Tietäjät (фин.).

Под ними изображено цветущее дерево — символ вечной жизни. Пустынный пейзаж представлен горизонтальными полосами, а по бокам ковра изображены извилистые ветви, характерные для творчества М. Альстедт-Вилландт⁴⁵⁸. Похожий декор имеет руйю «Сказка»⁴⁵⁹ с изображением дерева и двух людей, собирающих плоды (Ил. 216). Влияние функционализма в данном случае выражено более ярко, что подтверждают графический геометризованный рисунок и решение фона, состоящего из прямоугольных фигур. Декоративная канва обозначена условно при помощи сдвоенных линий.

Иногда в художественном решении руйю центральными становились бытовые сюжеты. Так, основой декора ворсового ковра М. Тайпале выступают две прядильщицы, изображенные не на абстрактном фоне, а в интерьере, о чем говорят очертания окна (Ил. 217). В отличие от тонких рисунков И. Сотавалта, М. Тайпале предпочитала более абстрактные изображения, сведенные к простым геометрическим мотивам. Вместе с тем композиция носит фигуративный характер — лишь фон, декорированный красными и оранжевыми прямоугольниками, свидетельствует о влиянии функционализма. Уже в этих произведениях прослеживаются характерные черты зрелого творчества М. Тайпале, в котором фигуративные композиции и особенно портреты играли ключевую роль (Ил. 218).

К концу 1930-х гг. в декоре руйю произошло смягчение геометрических мотивов и линий в пользу эмоциональной экспрессии и подвижности рисунка. Тем не менее некоторые изделия по-прежнему сохраняли влияние функционализма. Примером служит руйю «Святой Георгий»⁴⁶⁰ 1939 г., симметричная композиция которого состоит из прямоугольных фрагментов и геометризованных изображений цветов, замков и растений (Ил. 219). Основной мотив — Георгий, убивающий дракона (или змея), в окружении принцесс — является аллегорией борьбы добра и зла. Выбор такого сюжета, вероятно, был навеян популярностью сказаний, легенд и историй о рыцарстве,

⁴⁵⁸ Sopenan T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 257.

⁴⁵⁹ Satu (фин.).

⁴⁶⁰ Pyhä Yrjänä (фин.).

образы из которых часто использовались в декоре руйю. В то же время создание подобных изображений могло быть вызвано событиями советско-финляндской войны 1939–1940 гг.

Во многом аналогичный декор имеет ворсовый ковер, который был создан несколько ранее, в 1932 г., по проекту К. Варен (Ил. 220). Его название «Герб Финляндии» отражает главный сюжет, выбранный для оформления этого изделия, — изображение герба Юго-Западной Финляндии, или провинции Исконная Финляндия. В центре ковра располагается собственно изображение герба: золотой коронованный рыцарский шлем, за которым скрещиваются два копья с шведскими флагами, на красном фоне. Под ним находится изображение замка Турку, ранее — города Або, являвшегося столицей региона и Великого княжества Финляндского с 1809 по 1812 г. По сторонам симметричной композиции снизу изображены окна замка с геометрическими мотивами, а сверху — парусник и усадьба, обозначающие былое процветание и торговые связи провинции. К. Варен мастерски удается воплотить идею прославления исторического региона Финляндии при помощи детального фигуративного изображения, но при этом придать ему современный вид посредством цветных прямоугольных блоков и деления на сегменты. Современники также отмечали красоту цветового решения ворсового ковра, представленного на выставке компании «Неовиус»: «Колорит руйю чрезвычайно нежный и изысканный: герб теплых коричневых оттенков на фоне насыщенного красного, изображение серого замка, белоснежный парус корабля и очертания усадебного дома выделяются на фоне других тонов — красно-коричневого, зелено-желтого, а также оттенков голубого. Все цветовые нюансы отличаются красотой и мягкостью»⁴⁶¹.

К работам, свидетельствующим о переходе к новой изобразительной манере, относятся изделия Виолы Гростен. До своего переезда в Швецию в 1945 г. художница работала в ассоциации «Друзья финского ремесла». В

⁴⁶¹ Helsinkiläinen ryijynäyttely // Neovius. 1932. No. 3. S. 12.

декоре руйю «Соловей»⁴⁶² отсутствуют характерные для более ранних произведений деление фона или центрального сюжета на прямоугольные блоки (Ил. 221). Главным мотивом служит стилизованное дерево, дополненное тонкими, линейными изображениями животных, птиц, деревьев и листьев. Эта фигуративная композиция носит более повествовательный характер по сравнению с ворсовыми коврами начала 1930-х гг.

В руйю «Пурпурный»⁴⁶³ основной мотив — лист или дерево с ветвями — трактован еще более необычно (Ил. 222). В. Гростен отступает от строгих композиционных схем, придавая изображению динамику и ритм. Это достигается за счет волнообразных, подвижных контуров центрального декоративного элемента, от которого по светлому фону расходятся вибрирующие линии фиолетового и лимонного оттенков.

Черпая вдохновение в природе, на рубеже 1930–1940-х гг. В. Гростен выработала принципиально иную художественно-стилистическую манеру, ознаменовавшую новый этап в декоре руйю в середине XX в. Одним из выдающихся является ворсовый ковер, выполненный около 1939 г. (Ил. 223). Несмотря на влияние народной традиции, проявившееся в использовании классической композиционной схемы, диагональных полос и декоративном решении канвы, светлая цветовая палитра, ритмичность и лаконичность декора демонстрируют распространение новой стилистики.

Окончательное утверждение данных художественных тенденций в искусстве руйю произошло во второй половине 1940-х гг. На развитие этого процесса, вероятнее всего, повлияли события Второй мировой войны, подтолкнувшие художников к более экспрессивным с точки зрения цвета и экспериментальным по своему характеру декоративным решениям. Яркий колорит ворсовых ковров высоко оценивался уже на рубеже 1930–1940-х гг. Шведский критик Г. Нэстрём замечал: «Разве может современная финская живопись подарить еще более бурную и страстную музыку цвета, чем ту,

⁴⁶² Satakieli (фин.).

⁴⁶³ Purppurapunainen (фин.).

которой обладают некоторые руйю Виолы Гростен или Тойни Нистрём? Их работы, словно звезды, сияют среди темных елей»⁴⁶⁴.

Эта особенность была характерна не только для искусства руйю. Так, потрясающим чувством цвета, по мнению современников, обладали художницы, которые, кроме ворсовых ковров, создавали и другие текстильные изделия. Описывая одну из выставок, А. Линдстрём отмечает заслуги признанных текстильных дизайнеров, таких как М. Кансанен, Г. Скогстер, Е. Антилла и Т. Нистрём, а также Е. Эклёф, Г. Юнг и М. Либек, для которых эксперименты в области текстиля являлись эпизодом в их творческой деятельности. Автор статьи отмечает яркость и смелость цветовых решений, в особенности использование темно-синих и лавандовых оттенков, которые не встречались в оформлении народных руйю⁴⁶⁵.

Однако особенно выразительными были ворсовые ковры, созданные по рисункам Е. Бруммер. Окончив Центральную школу искусств и ремесел в 1924 г., художница активно сотрудничала с объединением «Друзья финского ремесла», специализируясь исключительно на дизайне ворсовых ковров⁴⁶⁶. По словам исследователей, Е. Бруммер не состояла в штате организации и работала преимущественно дома⁴⁶⁷. Руйю «Эскиз», созданный по ее проекту в 1932 г., еще тогда предвосхитил переход к новой художественной образности. Вероятно, именно его имел в виду автор статьи, описывавший выставку Финского общества искусств и ремесел и ассоциации «Орнамо», прошедшую в Доме искусств в 1932 г., в журнале «Дерево: официальный представитель столярной промышленности и мебельной торговли». По его мнению, руйю являлся самым интересным среди представленных обществом «Друзья финского ремесла» изделием, которое «очаровывало свежестью цвета и новаторством композиционного решения»⁴⁶⁸.

⁴⁶⁴ Цит. по: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 13.

⁴⁶⁵ Lindström A. Vuoden taideteollisuusnäyttelyä katsomassa // Suomen Nainen. 1933. No. 12. S. 173.

⁴⁶⁶ Korvenmaa P. Finnish Design: A Concise History. Helsinki, 2009. P. 91.

⁴⁶⁷ Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 281.

⁴⁶⁸ Taideteollisuusnäyttely // Puuteos: Puuseppäteollisuuden ja huonekalukaupan virallinen äänenkannattaja. 1932. No. 5–6. S. 56.

Примером более позднего творчества Е. Бруммер служит ворсовый ковер «Летняя ночь»⁴⁶⁹ 1946–1950 гг., декор которого не имеет четкой композиционной схемы. Абстрактные на первый взгляд декоративные элементы на самом деле изображают людей, животных и растения. Цветовая палитра изделия выделяется насыщенностью и глубиной, отличаясь от руюю 1920–1930-х гг. Оригинальный ворсовый ковер был решен в тепло-зеленых оттенках, в то время как популярный в настоящее время руюю в голубых и фиолетовых тонах был создан по случаю выставки, подготовленной к столетию художницы в 2001 г.⁴⁷⁰ (Ил. 224).

Е. Бруммер, при всем новаторстве, часто обращалась к искусству народных ворсовых ковров. Она утверждала, что руюю должны сохранять свою первоначальную функцию — согревать, принося тепло и уют в современные интерьеры⁴⁷¹. Влияние традиционного наследия прослеживалось и в декоре ее текстильных изделий, как, например, в руюю «Синий миг»⁴⁷², сочетающем новое понимание цвета с классической декоративной композицией (Ил. 225). Стоит отметить, что техника работы с ворсом, который стал более длинным в произведениях середины XX в., тоже претерпела изменения. Если раньше нити ровнялись ножницами, то теперь их обрезали тупым ножом⁴⁷³, в результате чего поверхность ковра приобретала большую выразительность.

В декоре руюю «Костер в День святой Троицы»⁴⁷⁴ Е. Бруммер использовала цветовые сочетания, характерные для народных ворсовых ковров (Ил. 226). Мотив в форме песочных часов, который часто встречается в декоре ранних изделий, в данном случае, вероятно, символизирует языки пламени костра, разжигаемого по традиции в День святой Троицы. Хотя декоративные элементы на поверхности ковра выстраиваются в ряды, их

⁴⁶⁹ Kesäyö (фин.).

⁴⁷⁰ Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 279.

⁴⁷¹ Ibid. P. 65–66.

⁴⁷² Sininen hetki (фин.).

⁴⁷³ Ibid. P. 64.

⁴⁷⁴ Helavalkeat (фин.).

неровное расположение придает композиции живописность и динамику, типичные для руйю 1950-х гг.

Изображение песочных часов встречается и в других текстильных изделиях Е. Бруммер. В качестве примера можно привести руйю «Море»⁴⁷⁵, созданный к выставке ворсовых ковров для художественных музеев Норвегии в 1956 г. (Ил. 227). Е. Бруммер одержала победу в конкурсе, и ковер, исполненный по ее эскизу, стал частью коллекции Музея прикладного искусства Осло. Декор изделия составляют изображения песочных часов разных размеров: маленькие выстроены рядами и образуют неровный квадрат, в то время как более крупные элементы заполняют оставшуюся поверхность руйю. Благодаря рисунку, хранящемуся в коллекции Музея дизайна, мы можем определить отличительную черту творчества Е. Бруммер. Так, художница, ориентируясь на работу с произведениями изобразительного искусства, предпочитала создавать эскиз, набросок для будущего изделия, а не точный чертеж. Это давало определенную свободу мастеру, занимавшемуся изготовлением руйю⁴⁷⁶.

К характерным произведениям текстильного искусства середины XX в. относятся также черно-белые ворсовые ковры. Руйю «Зебра»⁴⁷⁷, созданный Е. Бруммер в 1951 г., существенно отличается от других изделий художницы. Его декор в точности воспроизводит окраску зебры, в результате чего ковер напоминает шкуру животного (Ил. 228). В той же цветовой гамме выполнен руйю «Липа»⁴⁷⁸ авторства Л. Ринг, также сотрудничавшей с объединением «Друзья финского ремесла» (Ил. 229). В оформлении изделия используются ряды вертикальных полос, расположенные в центре и являющиеся главным декоративным мотивом, и элементы в виде галочек в верхней и нижней части ковра. Руйю «Пингвин»⁴⁷⁹, созданный по дизайну художницы Л. Эскола, с его абстрактным черно-белым декоративным решением, как и произведение

⁴⁷⁵ Merja (фин.).

⁴⁷⁶ Ibid. P. 63–64, 283.

⁴⁷⁷ Seebra (фин.).

⁴⁷⁸ Niinipuu (фин.).

⁴⁷⁹ Pingviini (фин.).

Е. Бруммер, воспроизводит окраску и внешние характеристики животного — черную спинку и небольшие по размерам крылья (Ил. 230). Так, художники, используя разнообразные декоративные приемы, в том числе абстрактный характер изображения, минималистичный дизайн и цветовую палитру, ограниченную двумя или тремя оттенками, продолжали развивать темы, связанные с изучением и восприятием окружающего мира.

Еще одной художницей, декорировавшей свои изделия с помощью природных мотивов, является К. Ильвессало. В 1947 г. она возглавила ткацкое отделение ассоциации «Друзья финского ремесла», а в 1952 г. основала собственную студию, в которой разработала свыше 300 проектов руйю. Ее работы пользовались популярностью и за пределами Финляндии⁴⁸⁰.

В творчестве К. Ильвессало приемы, взятые из народного искусства руйю, гармонировали с актуальными художественными тенденциями. Это иллюстрирует ворсовый ковер «Красная шапочка»⁴⁸¹, декор которого, в частности композиционная схема, состоящая из центрального сюжета и декоративной канвы, геометрические мотивы и цвета природных оттенков, напоминают народные руйю (Ил. 231). Однако динамичность поверхности, обусловленная длинным ворсом и чередованием красных и белых нитей, указывают на новые художественные веяния. Похожий декор имеет руйю «Черный дятел»⁴⁸², основу которого составляет решетка и ромбовидный орнамент (Ил. 232).

Любовь К. Ильвессало к финской природе проявилась в работах «Пожар в лесу»⁴⁸³ (Ил. 233) и «Лес»⁴⁸⁴ (Ил. 234). В первом случае центральным мотивом является охваченное красным пламенем дерево, листья которого имеют треугольную форму. Несмотря на стилизацию, сюжет изделия узнаваем. В декоре второго ворсового ковра изображение раскидистого дерева условно обозначает лес и заполняет всю поверхность изделия. Насыщенный в центре

⁴⁸⁰ Ibid. P. 67.

⁴⁸¹ Punahilkka (фин.).

⁴⁸² Palokärki (фин.).

⁴⁸³ Metsässä palaa (фин.).

⁴⁸⁴ Sananjalkametsä (фин.).

цвет, состоящий из черных, оливковых и зеленых оттенков, смягчается по мере движения к краям и сменяется нежно-зелеными, кремовыми и серо-голубыми тонами. В этой же цветовой гамме выполнен руйю «Осенний лес»⁴⁸⁵ (Ил. 235), и, хотя декоративная решетчатая композиция из квадратов и ромбов лишь отдаленно напоминает деревья, землистый колорит ворсового ковра передает атмосферу осеннего леса.

Среди мастеров, занимавшихся дизайном и изготовлением руйю в середине и второй половине XX в., особенно известна У. Симберг-Эрстрём. Уже на заре своего творчества она удостоилась высокой оценки, а затем получила международное признание после участия в выставке финского художественного текстиля в Копенгагене⁴⁸⁶. Отличительной особенностью декора руйю У. Симберг-Эрстрём являются плоскости цвета, варьирующиеся до десятков оттенков и заполняющие большую часть поверхности изделия. По словам исследователей, сама художница признавала, что цвет являлся для нее основным средством художественной выразительности: «Цвет создает основу для декора моих руйю, и благодаря ему узоры производят полноценный эффект»⁴⁸⁷. У. Симберг-Эрстрём редко описывала цветовой решение одним словом и разделяла его на множественные оттенки⁴⁸⁸.

Ранние произведения 1940-х гг. демонстрируют постепенно формирующуюся индивидуальную манеру мастера. Например, плоскость руйю «Туман»⁴⁸⁹ полностью заполнена зеленым цветом, на фоне которого проступают пятна грязно-голубого, коричневого, красного, фиолетового и других оттенков, вероятно, обозначающие смутно угадываемые формы и предметы, окутанные туманом (Ил. 236).

Этот мотив нашел свое продолжение в одном из наиболее знаменитых произведений У. Симберг-Эрстрём — руйю «Четыре цвета»⁴⁹⁰ (Ил. 237). Две

⁴⁸⁵ Syysmetsä (фин.).

⁴⁸⁶ Ibid. P. 66–67.

⁴⁸⁷ Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 51.

⁴⁸⁸ Ibid.

⁴⁸⁹ Sumu (Dimma) (фин.).

⁴⁹⁰ Neljä väriä (фин.).

диагонали делят плоскость ковра на четыре треугольника, образуя декоративный элемент, напоминающий песочные часы и часто встречающийся в декоре народных изделий. Т. Сопанен и Л. Виллберг отмечают, что именно это решение повлияло на популярность произведения, которое часто стали использовать в церковных свадебных церемониях⁴⁹¹. На расстоянии декоративные треугольники кажутся монохромными, однако при близком рассмотрении можно заметить, что художница использовала нити разных оттенков. В частности, в одной из версий, созданной в 1958 г., фиолетовая часть состоит из ворсовых нитей глицинового, пурпурного, виноградного, баклажанового и сине-фиолетового тонов, а зелено-голубая — белого, оливкового, изумрудного и бирюзового оттенков.

Мотив в виде песочных часов также используется в декоре рую «Старый»⁴⁹², название которого, как и само художественное решение, отсылает к традициям народного искусства (Ил. 238). Это проявляется в использовании не только классического декоративного элемента, но и композиции в виде центрального поля и канвы. В то же время лаконичный дизайн и цветовое решение ворсового ковра свидетельствуют о принципиально новых приемах оформления рую. Традиционная композиционная схема является основой и ворсового ковра «Патетический»⁴⁹³ (Ил. 239), новаторство которому сообщают вертикальные полосы, простирающиеся за пределами декоративной канвы, тем самым декорируя всю плоскость изделия.

В своих работах 1960-х гг., например, рую «Гранат»⁴⁹⁴ (Ил. 240) или «Роза»⁴⁹⁵ (Ил. 241), У. Симберг-Эрстрём придает природным мотивам абстрактную геометрическую форму. Этот прием часто использовался текстильными дизайнерами середины XX в. в декоре не только ворсовых ковров, но и многочисленных набивных тканей. Одним из наиболее известных

⁴⁹¹ Sopenan T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 291.

⁴⁹² Vanha (фин.).

⁴⁹³ Pathetique (фр.).

⁴⁹⁴ Granata (фин.).

⁴⁹⁵ Rosa (фин.).

произведений У. Симберг-Эрстрём этого периода является руйю «Лес»⁴⁹⁶ (Ил. 242), который демонстрировался на всемирной выставке «Экспо-67» и стал символом «колористических» ворсовых ковров (Ил. 243). Изделия У. Симберг-Эрстрём, несмотря на функциональность и практичность, представляют собой полноценные произведения искусства, которые можно приравнять к живописным полотнам. По словам исследователей, для достижения максимального эффекта их предпочтительно размещать в просторных и минималистичных комнатах, тем самым подчеркивая художественную ценность и выразительность изделия. В результате, ворсовые ковры У. Симберг-Эрстрём чаще всего декорировали не камерные интерьеры, а общественные пространства⁴⁹⁷.

Следует отметить, что руйю можно классифицировать не только по их стилистическому решению, но и форме, которая претерпела значительные изменения еще в 1920–1930-е гг. До начала XX в. ворсовые ковры выполняли четко определенные функции: они служили покрывалами для скамеек, одеялами или напольными покрытиями. С течением времени руйю все чаще использовались в качестве важного декоративного элемента. Они становились одним из ключевых акцентов в интерьере, который неизбежно влиял на размеры и назначение ворсовых ковров.

В частности, руйю начали размещать на стенах, прежде всего в гостиных (Ил. 244). Ворсовые ковры являлись удачной альтернативой дорогостоящим картинам, выступая ярким декоративным элементом, обогащающим внутреннее пространство. Особую популярность обрели небольшие по размеру ворсовые ковры, отражающие необходимость декорирования компактных городских квартир. Т. Сопанен и Л. Виллберг отмечают быстрый рост интереса к таким изделиям среди потребителей. В результате возникло большое количество маленьких руйю, форма которых сводилась к квадратной или прямоугольной, узких ворсовых ковров, разработанных специально для

⁴⁹⁶ Metsä (фин.).

⁴⁹⁷ Ibid. P. 67.

кресел-качалок (Ил. 245), и даже выполненных в этой технике чехлов для подушек⁴⁹⁸. Характерной особенностью настенных руйю был не только их компактный размер, но и использование отдельных нитей, создающих бахрому, вдоль нижнего края изделия.

Реакция на новое предназначение ворсовых ковров была неоднозначной. В мартовском выпуске 1935 г. журнала «Домашний очаг» А. Бруммер выступил с призывом вернуть руйю обратно на пол, утверждая: «Услышав слово “руйю”, так хорошо знакомое нам, финнам, лишь один человек связывает его с полом, в то время как остальные 99 — со стеной. Этот пример отражает сегодняшнее состояние искусства ручного ткачества, <...> когда текстиль украшает стены. Нам необходимо отказаться от этого дилетантского подхода и сконцентрироваться на производстве предметов, предназначенных для длительного пользования»⁴⁹⁹.

В 1950-е гг. дискуссия приобрела новый оборот, что, вероятно, было связано с активной выставочной деятельностью за пределами Финляндии⁵⁰⁰. Несмотря на то что гобелены использовались для декора стен в европейских и американских интерьерах, аналогичное размещение руйю вызвало немало споров. Возможно, сомнения спровоцировал длинный ворс ковров, свойственный напольным покрытиям. Л. Свинхуфвуд цитирует слова финского архитектора А. Эрви, предпочитавшего видеть руйю на полу, в то время как на международных финских выставках они обычно экспонировались на стенах: «Иностранцы должны задаться вопросом, для чего мы на самом деле используем эти пушистые кусочки квадратной формы. Простые объяснения, отсылающие к национальной традиции или первобытным художественным устремлениям, кажутся недостаточными»⁵⁰¹.

Для самих художников, таких как Е. Бруммер или У. Симберг-Эрстрём, эти дискуссии казались менее существенными — они даже в шутку предлагали

⁴⁹⁸ Ibid. P. 60.

⁴⁹⁹ Brummer A. Päästäkää meidät seinältä permannolle! // Kotiliesi. 1935. No. 5. S. 180.

⁵⁰⁰ Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 71.

⁵⁰¹ Цит. по: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 15.

повесить ворсовые ковры на потолок⁵⁰². Л. Свинхувуд подчеркивает, что к концу 1930-х гг. термин «руйю» использовался в основном для обозначения ворсовых ковров на стенах, в то время как изделия, размещенные на полу, просто именовались «коврами» или «напольными коврами»⁵⁰³.

Помимо изменений, произошедших в декоре руйю и их форме, в середине XX в. был также выработан иной подход к производству ворсовых ковров. Как и на рубеже XIX–XX вв., все чаще в создании руйю участвовали два мастера: дизайнер, разрабатывавший декор изделия, и ткач, воплощавший его в жизнь. Большое значение приобрели навыки работы с цветом, так как для создания сложных по своему колориту изделий требовались опыт и внимательность мастера. Проведенный анализ произведений позволяет сделать вывод о том, что, в отличие от более ранней практики, ткач получил творческую свободу и мог более свободно интерпретировать разработанный дизайнером эскиз будущего изделия, допуская возможность изменений в процессе работы. В то же время популярная в 1920–1930-е гг. идея о создании ворсовых ковров в домашних условиях постепенно уступила место профессиональному производству и, как подчеркивает Л. Свинхувуд, широко критиковалась современниками⁵⁰⁴.

Во второй четверти — середине XX в. руйю, наряду с другими достижениями финских дизайнеров, завоевали мировое признание. Значимым событием в этом процессе стали Миланские триеннале — на первой же выставке в 1933 г. Е. Бруммер получила почетный диплом⁵⁰⁵. Успех повторился и в 1950-е гг., когда Е. Бруммер, К. Ильвессало и У. Симберг-Эрстрём были удостоены наград за свои работы (Ил. 246). Художники также активно участвовали в выставках, способствующих популяризации скандинавского и финского дизайна в Европе и США (Ил. 247), что привело к беспрецедентному успеху финских ворсовых ковров на международном рынке. Если в конце

⁵⁰² Цит. по: Ibid.

⁵⁰³ Svinhufvud L. *Moderneja ryijyä, metritavaraa ja käsityötä*. Designmuseo, 2009. S. 87.

⁵⁰⁴ Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki, 2009. S. 13, 17.

⁵⁰⁵ Sopenan T., Willberg L. *The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008*. Kuopio, Finland, 2008. P. 70.

1930-х гг. руйю, выполненные в народном стиле, продавались гораздо успешнее моделей в духе функционализма⁵⁰⁶, то, по словам исследователей, к концу 1950-х гг. в ассоциации «Друзья финского ремесла» значительно увеличился объем выручки от зарубежных продаж современных ворсовых ковров. Около ста готовых изделий и наборов для самостоятельного изготовления руйю ежегодно экспортировались в такие страны, как Англия, Швеция и США⁵⁰⁷.

Таким образом, проанализировав эволюцию финского ворсового ковроткачества во второй четверти — середине XX в., можно сделать вывод об изменении восприятия текстильных изделий, которые все чаще считались полноценными художественными произведениями и все реже — предметами бытового назначения. С 1920-х гг. эта тенденция получила распространение во многих странах, в том числе Германии, Австрии, Франции, России и США. Однако для Финляндии искусство ворсовых ковров всегда имело уникальное значение и подчеркивало связь с национальной культурой.

Декор руйю 1920–1930-х гг., хотя и отражал влияние таких популярных стилистических тенденций и художественных направлений, как неоклассицизм, Ар Деко и функционализм, неизменно включал мотивы, характерные для народного искусства. Изделия середины XX в. отличались смелостью и оригинальностью авторской мысли, богатством цветовых нюансов и разнообразием форм — чертами, продолжившими свое развитие во второй половине XX в. Художники непрерывно исследовали темы, важные для финского человека и связанные с любовью к природе и уважением к традициям. Так, дизайн финских руйю на протяжении второй четверти — середины XX в. сочетал новые художественные решения с неизменным обаянием народной культуры Финляндии, демонстрируя органичное слияние новаторских и традиционных особенностей в искусстве текстиля.

⁵⁰⁶ Svinhufvud L. *Moderneja ryijyä, metritavaraa ja käsityötä*. Designmuseo, 2009. S. 94.

⁵⁰⁷ *Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug*. Helsinki, 2009. S. 13–14.

3.3. Студия Лойи Сааринен и текстильное отделение в Академии искусств в Крэнбруке: история создания и художественные особенности текстильных изделий 1920–1950-х гг.

Изучая текстильное искусство финских мастеров первой половины — середины XX в., мы обращаем внимание на разработки, не только созданные на территории Финляндии, но и за ее пределами. Профессиональная деятельность архитекторов, художников и дизайнеров, эмигрировавших из родной страны по разным причинам, всегда стоит особняком в истории изучаемого феномена. К их числу относится Э. Сааринен, чьи творческие эксперименты в Финляндии были рассмотрены в предыдущей главе. Несмотря на отъезд в США, Элиель и его супруга Лойя по-прежнему испытывали большое уважение к национальной культуре, оказавшей влияние на их дальнейшее творчество. Так, ворсовые ковры руйю послужили источником вдохновения для их работы в Академии искусств в Крэнбруке, в особенности для Л. Сааринен, возглавившей текстильную студию в учебном учреждении.

Деятельность в объединении Крэнбрук в США стала первым полноценным опытом в новой для Л. Сааринен области. Напомним, что Лойя начала изучать искусство текстиля и осваивать азы ткацкого ремесла после знакомства с Элиелем, практикуясь в усадьбе Виттреск. Вслед за своим супругом Л. Сааринен руководствовалась концепцией «тотального дизайна» и синтеза искусств и продумывала решение текстильных изделий, опираясь на общую стилистику внутреннего пространства. Многие работы, созданные в США, были разработаны Лойей и Элиелем в соавторстве, в связи с чем вопрос атрибуции произведений стоит достаточно остро. Тем не менее текстильные изделия, спроектированные Э. и Л. Сааринен, а затем и мастерами, которые работали в студии художницы, во многом идентичны, что позволяет рассматривать их как целостное художественное явление.

Крэнбрук, который иногда называют американским эквивалентом школы Баухаус⁵⁰⁸, представлял собой большой образовательный комплекс, в составе которого находились Академия искусств, епископальная церковь, школы Бруксайд, Кингсвуд (для девочек) и Крэнбрук (для мальчиков), Научный институт, а также музей и библиотека (Ил. 248). Его основателем и главным идеологом стал американский издатель и филантроп Дж. Бут, который предложил Э. Сааринену разработать проект здания в Блумфилд Хиллс на территории, приобретенной им в 1904 г.

Э. Сааринен вместе с остальными членами семьи на тот момент уже жил в США. Существует мнение, что переезд, состоявшийся в 1923 г., был спровоцирован участием архитектора в конкурсе на проектирование главного офиса издания «Чикаго Трибьюн», на котором ему было присуждено второе место (Ил. 249). Однако исследователи отмечают, что на принятие этого решения повлияли в большей степени неблагоприятные экономические условия жизни в Финляндии⁵⁰⁹. В течение года Сааринены жили в городе Эванстон в штате Иллинойс, где Л. Сааринен продолжала свои текстильные эксперименты и вместе с дочерью Пипсан представляла на выставках батйки⁵¹⁰. В 1924 г. Элиеля пригласили преподавать на архитектурном факультете в Мичиганском университете в Энн-Арбор, где он познакомился с сыном Дж. Бута⁵¹¹.

Э. Сааринен не только стал автором проектов зданий на территории объединения Крэнбрук, но и принял непосредственное участие в формировании педагогической модели в Академии искусств. Оба учредителя разделяли идеи движения «Искусства и ремесла» и полагали, что именно они должны лечь в основу программы новой институции. Дж. Бут стремился интегрировать декоративно-прикладное искусство в архитектуру и дизайн,

⁵⁰⁸ Hundred Years of Finnish Design: From the Rafaela & Kaj Forsblom collection. Stockholm, 2017. P. 158.

⁵⁰⁹ Encyclopedia of Interior Design. London; New York, 1997. P. 1108.

⁵¹⁰ Koplos J., Metcalf B. Makers: A History of American Studio Craft. University of North Carolina Press, 2010. P. 128.

⁵¹¹ За творческими успехами Э. Сааринена в США продолжали следить и финские обозреватели: Eliel Saarinen. Esittely ja Tervehdys // Arkkitehti. 1932. No. 3. S. 33–41.

отойти от шаблонного характера массовой продукции и усовершенствовать эстетические и нравственные вкусы⁵¹². Э. Сааринен мечтал об учреждении, созданном по типу школы Баухаус, где архитекторы, художники и дизайнеры развивали бы свои профессиональные навыки в единой, гомогенной среде. В частности, это соответствовало его представлению об архитектуре, которая включала как городское планирование, так и проектирование мебели⁵¹³.

Географическая обособленность и особенности сложившейся на территории США исторической конъюнктуры существенно повлияли на систему образования, принятую в учреждениях художественно-промышленного типа. В подобных учебных заведениях поощрялись свободное творчество, постоянная коммуникация преподавателей и студентов, отсутствие строго выстроенной иерархии (Ил. 250). Академия искусств в Крэнбруке не стала исключением, являясь в первую очередь, как замечал Э. Сааринен, местом для творчества, предоставляющим возможность учиться в благоприятной атмосфере под руководством выдающихся мастеров⁵¹⁴. Такие принципы имели сходство с образовательной моделью Академии Платона, основными установками которой являлись совместная жизнь наставников и учеников, стремление к высшему благу, создание образовательной среды, не зависимой от внешних условий, формирование свободно мыслящего, духовно развитого человека⁵¹⁵.

Стоит отметить, что в первые годы существования в Академии искусств в Крэнбруке могли учиться те, кто обладал определенным опытом и имел какую-либо профессиональную квалификацию. В соответствии с современной образовательной системой школа являлась постдипломным художественным учреждением, предназначенным для аспирантов.

⁵¹² Быстрова Т. Ю. От национального романтизма к технической реальности: Элиэль Готтлиб Сааринен (1873–1950) // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2012. № 3. Ч. 2. С. 37.

⁵¹³ Merkel J. Eero Saarinen. New York, 2014. P. 21.

⁵¹⁴ Цит. по: Design in America. The Cranbrook Vision 1925–1950. New York, 1983. P. 29–30.

⁵¹⁵ Быстрова Т. Ю. От национального романтизма к технической реальности: Элиэль Готтлиб Сааринен (1873–1950) // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2012. № 3. Ч. 2. С. 38; Голубинцев В. О., Данцев А. А., Любченко В. С. Философия науки. Ростов-на-Дону, 2007. С. 114.

Несмотря на то, что официальное открытие состоялось в 1932 г., Академия начала свою работу гораздо раньше. Ее приоритетным направлением стала разработка предметов дизайна, которые соответствовали актуальным тенденциям того времени. Хотя Э. Сааринен и Дж. Бут являлись сторонниками движения «Искусства и ремесла», главный принцип — отказ от машинного производства и поощрение ремесленного характера работы — не был основополагающей идеей образовательного подхода, принятого в Академии искусств в Крэнбруке. Э. Сааринен отмечал, что «первая и наиболее важная задача заключается в разработке соизмеримого нашему времени дизайна. И если она соблюдена, абсолютно не важно, используем ли мы ручной труд или машинный. <...> И тот, и другой в равной степени важен»⁵¹⁶.

Эти особенности отразились на характере прикладной практики, неотъемлемой частью которой стали обучение искусству текстиля и, самое главное, производство этих изделий. Их появление было обусловлено необходимостью текстильного оформления компактных интерьеров, которые Э. Сааринен создавал вместе со своими студентами. Несмотря на то, что архитектор имел существенный опыт в этой области, характеризуемый его ранним творчеством, идею наладить производство тканей непосредственно на территории объединения Крэнбрук предложила Л. Сааринен. Так, в октябре 1928 г. была открыта студия Л. Сааринен (Ил. 251), а годом позже — не зависимое от нее текстильное отделение. Художница не преподавала на факультете, поскольку в меньшей степени интересовалась процессом обучения приемам ткачества и вышивания. Скорее всего, это связано с тем, что Лойя, как и ее муж, больше специализировалась на разработке разнообразных дизайн-решений и практически не занималась самим ткачеством. Такая задача лежала на приглашенных в студию шведских и финских мастеров по текстилю (Ил. 252, 253).

В 1930 г. мастерские дизайна отделились от Академии. Их основной задачей стало изготовление изделий, которое не зависело от основной учебной

⁵¹⁶ Цит. по: Design in America. The Cranbrook Vision 1925–1950. New York, 1983. P. 29–30.

программы. Каждый мог совершить заказ на желаемое произведение, выручка от которого полностью принадлежала мастерской. Студия Л. Сааринен не стала исключением: так, часть произведений была разработана по заказу частных лиц, остальные же изделия проектировались для оформления зданий образовательного комплекса в Крэнбруке. Л. Сааринен, по словам Л. Свинхувуд, была грамотным управленцем и имела выдающиеся организаторские навыки. И хотя на протяжении 1920–1930-х гг. в Америке были популярны изделия массового производства, в том числе набивные ткани, художница сумела модернизировать декоративный язык текстиля, созданного ручным способом, и извлечь из него прибыль⁵¹⁷.

Несмотря на свое образование в области скульптуры, к моменту переезда в США Л. Сааринен уже владела основами ткацкого ремесла. Так, перед открытием студии, между 1925 и 1928 гг., она вернулась в Хельсинки, чтобы пройти курс по ткачеству. Помимо работы со скульптурой, Л. Сааринен имела опыт в оформлении интерьеров, что позволяло ей находить правильное взаимодействие масс и объемов, а также цветов и материалов. Многими принципами художница пользовалась при разработке декора произведений текстильного искусства.

Текстильные изделия в студии Л. Сааринен изготавливались из качественных, преимущественно натуральных материалов: льна, шелка, шерсти, хлопка, синтетического волокна. Обычно их приобретали в странах Северной Европы: лен везли из Швеции, а домотканую материю покупали в Финляндии. Какие-то ткани заказывались и у американских производителей — так, нити для ковровой основы поставляла компания «Эмиль Бернат энд Санс»⁵¹⁸, в то время как вискозу приобретали у фирмы «Робинсон Рэйон»⁵¹⁹.

Коллективное взаимодействие являлось базовым принципом работы студии. В процессе создания изделия было задействовано несколько человек:

⁵¹⁷ Svinhufvud L. *The Cranbrook Map: Locating Meanings in Textile Art // Imagining Spaces and Places*. Newcastle upon Tyne, 2013. P. 215.

⁵¹⁸ Emile Bernat and Sons (англ.).

⁵¹⁹ Robinson Rayon (англ.); *Design in America. The Cranbrook Vision 1925–1950*. New York, 1983. P. 176–177, 187.

художники, которые разрабатывали эскиз, и мастера, ответственные за его реализацию. Тем не менее для Л. Сааринен была важна узнаваемость произведений студии, что подразумевало обязательное указание имени как создававшего эскиз художника, так и ткача. Таким образом, в то время как производственный процесс следовал логике индустриального производства, несмотря на первостепенность ручного труда, а работа студии основывалась на принципах корпоративной культуры, определение имени художника и мастера способствовало закреплению права собственности студии на продукцию⁵²⁰. Отметим, что руйю, изготавливаемые на территории Финляндии в 1920–1930-х гг., тоже часто содержали информацию об авторе, в связи с чем связь Л. Сааринен с традициями родной страны представляется очевидной.

Вместе с тем, как указывалось ранее, с точностью определить авторство того или иного изделия порой оказывается затруднительным. Творчество Л. Сааринен нередко изучают в контексте ее работы с супругом, так как произведения, созданные Лойей и Элиелем, отличаются аналогичной стилистикой. Дизайн многих образцов является результатом их совместной деятельности — более того известно, что Л. Сааринен всегда согласовывала окончательный вариант эскиза с мужем. Иногда с текстилем работали Пипсан и Ээро. Лойя со своей стороны принимала участие в планировании архитектурных сооружений, создавая модели для построек Элиеля⁵²¹. Таким образом, студия представляла собой целое семейное предприятие, которое, несмотря на свою обособленность, являлось частью комплекса в Крэнбруке⁵²².

Прежде чем перейти к изучению стилистики изделий, стоит отметить, что в студии Л. Сааринен изготавливались преимущественно безворсовые ковры и гобелены. Хотя их технико-технологические особенности

⁵²⁰ Svinhufvud L. The Cranbrook Map: Locating Meanings in Textile Art // *Imagining Spaces and Places*. Newcastle upon Tyne, 2013. P. 215.

⁵²¹ Цит. по: Rudzinski R. D. Weaving the Monumental Surface First Christian Church, Columbus, Indiana // *Archipelagos: Outposts of the Americas*. 92nd ACSA Annual Meeting. Miami, 2004. P. 532.

⁵²² Svinhufvud L. The Politics of Textile Entrepreneurship Loja Saارينен and Her Weaving Studio in the Cranbrook Art Community // *Textiles and Politics: Textile Society of America 13th Biennial Symposium Proceedings*. September, 2012. P. 6–7.

представляют безусловный интерес, наиболее примечательно декоративное решение, отличающееся многообразием смыслов и переплетением разных художественных и культурных традиций. Среди них можно выделить три наиболее очевидных источника формирования декоративного языка рассматриваемых изделий: национальную практику финского коврового ткачества, эстетику национального романтизма и искусство Ар Деко.

Развитие традиций народного текстильного искусства и образности национального романтизма в 1920–1930-х гг. было обязано ранней текстильной практике, рассмотренной на примере усадеб Виттреск, Суур-Мерийоки и Витторп. Это проявляется не только в обращении к известному типу ковровых изделий — руйю, — но и характерному декору, в основе которого лежит сочетание простых зооморфных, флоральных и фигуративных элементов, выполненных в геометризированной манере. Принципиально новым стало использование приемов Ар Деко — одного из популярных направлений в американском искусстве эпохи «ревущих двадцатых» и получившего развитие в эстетике стримлайн.

Во многом апеллирующее к рациональной версии модерна, в частности практике Венских мастерских, явление Ар Деко отвечало продиктованным временем запросам на экспериментальный характер создаваемых произведений. Сам стиль, отличающийся разнообразием смысловых контекстов, имел амбивалентную сущность: с одной стороны, в нем было много классических реминисценций, с другой — Ар Деко был восприимчив к новациям модернизма и апеллировал к образам современности⁵²³. Эстетика стримлайн как американская вариация стиля нагляднее всего была реализована в архитектуре небоскребов, таких как Крайслер-билдинг, Ирвинг-траст-билдинг, Филм-сентер-билдинг и др. Устремленные графические контуры зданий олицетворяли скорость, экспрессию и динамику — черты,

⁵²³ Корнев П. К. Идеи ар деко в США 1920–1940-х гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2018. Июнь, № 2 (35). С. 72; Филичева Н. В. О геометрических формах и организации архитектурного пространства Ар Деко // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2013. Т. 2. № 4. С. 256.

инициированные духом эпохи (Ил. 254). Но в то же время в интерьерах небоскребов прочитываются мотивы, отсылающие к искусству Востока или доколумбового времени, о чем свидетельствуют свойственные им образы и стремление к роскоши и помпезности, проявляющееся в использовании характерных материалов (Ил. 255).

Сочетание традиционного, архаичного и остросовременного присуще и художественному языку гобеленов, созданных в студии Л. Сааринен. Мастерская начала свою работу в период, когда развернулось строительство сооружений нового типа, в том числе в Детройте, поблизости от которого находился образовательный комплекс в Крэнбруке. Эстетика Ар Деко, увлечение которой охватило все крупные города, не могла не стать источником для поисков новой художественной выразительности в творчестве финских мастеров, которые всегда были восприимчивы к экспериментальным, лаконичным формам. Вместе с тем в практике семьи Сааринен прочитывается влияние и шведской вариации стиля, знакомой и понятной как Элиелю, так и Лойе. Так, во многом аналогичные мотивы можно увидеть в интерьере знакового памятника шведского Ар Деко — лайнера «Кунгсхольм», архитектором которого был К. Бергстен (Ил. 256). Подобная стилистика, проявляющаяся в обтекаемой геометрии, четких и выверенных формах, стремительных и чистых линиях, жестком, зигзагообразном контуре, отчетливо видна и в декоративных решениях изделий студии Л. Сааринен.

Одним из первых заданий стало текстильное оформление построенного по задумке Элиеля дома, в котором жили сами Сааринены. В этом, а также других проектах, например, школе Крэнбрук или Кингсвуд, архитектор продолжает развитие принципов, обнаруженных еще в Финляндии. И хотя традиции национального романтизма уступают место геометрической, лаконичной стилистике, отчасти заимствованной из архитектуры прерий Ф. Л. Райта и функциональной практики П. Беренса, концепция «Gesamtkunstwerk» находит в данном случае свое полное воплощение⁵²⁴.

⁵²⁴ Цит. по: Design in America. The Cranbrook Vision 1925–1950. New York, 1983. P. 27.

Так, в соответствии с моррисовским подходом дом, как и финские усадьбы, представлял собой произведение «тотального дизайна». В связи с этим все детали интерьера, в том числе и текстиль, служили созданию единого, целостного образа. В декоративных решениях текстильных изделий копировалась форма каких-либо предметов или дублировалась общая цветовая гамма. Например, на поверхности ковра, расположенного в гостиной, изображены геометрические блоки, которые напоминают кирпичную кладку фасадов дома и перекликаются с декором на дверцах небольшого комода. Оттенки изделия повторяют цветовое решение обивки стульев и соответствуют всей колористической программе комнаты, основанной на теплых коричневых и охристых оттенках. Обращенный в сторону камина и имеющий вытянутую форму ковер является ориентиром и задает вектор движения. В то же время он слегка смещен от центра, благодаря чему сохранена динамика и подвижность внутреннего пространства⁵²⁵ (Ил. 257).

Аналогичное декоративное и цветовое решение имеют ковры, один из которых находится на полу в объединенной с гостиной библиотеке, а другой — на скамье. В последнем случае такое расположение продиктовано скорее особенностями дизайн-решения, нежели стремлением сохранить истинное функциональное назначение ковров финского типа. Тем не менее подобный прием свидетельствует о важности национальной традиции.

Одной из наиболее выдающихся с точки зрения дизайна интерьера является обеденная комната октагональной формы, проектом которой занимался Э. Сааринен (Ил. 258). В ее оформлении архитектор умело соединяет несколько актуальных на тот момент тенденций. С одной стороны, использование разноуровневого освещения и зонирование пространства с помощью света пользовались популярностью в странах Скандинавии и Финляндии. К таким практикам, воспринятым от Ч. Р. Макинтоша и впоследствии перенятым представителями Венских мастерских, часто обращались финские архитекторы, например, А. Аалто или П. Бломstedт. С

⁵²⁵ Saarinen House and Garden. Visitor's Guide. Cranbrook Art Museum, 2007. P. 3.

другой стороны, Э. Сааринен за основу берет сюжет, характерный для традиции Ар Деко, а именно восприимчивость к египетским, доколумбовым и шумерским мотивам. Так, спинки стульев напоминают по своей форме пальметты и папирусы — образы, во многом обладающие наднациональным характером. Об обращении именно к этому источнику визуальности говорят и ниши, которые имеют не полуциркулярное, а ступенчатое завершение и по форме аналогичны зиккуратам. Шерстяной ковер, сотканный по эскизам Э. Сааринена компанией «Бэрримор Симлесс Уилтонс»⁵²⁶ в Филадельфии, отличается более сдержанным решением, которое нейтрализует яркость и активность образов мебельной группы. Декор ковра в виде концентрических восьмиугольников в точности повторяет план комнаты, а цветовое решение, выдержанное в пастельной гамме, соответствует цвету стен и потолка.

Особенности внутреннего оформления пространства учитывает и Л. Сааринен, проектируя текстильные изделия для кабинета-студии. Композиция центрального ковра и ковра в алькове вторит компактным, вытянутым очертаниям помещения и дублирует цвет обивки мебели и других предметов интерьера. Целостности образа способствует и декор текстиля, покрывающего сидение угловой скамьи. Вертикальные, многоступенчатые формы, служащие главным декоративным элементом, своими очертаниями напоминают устремленные ввысь небоскребы (Ил. 259, 260).

Э. и Л. Сааринен занимались не только оформлением своего дома. Большое внимание было уделено решениям зданий, являвшихся частью образовательного комплекса Крэнбрук. Текстильные изделия для интерьеров школы Кингсвуд были спроектированы супругами совместно. Разрабатывая планировку, Элиель, по словам исследователей, обозначил расположение коврового покрытия (Ил. 261). Этот факт свидетельствует о значимости текстильного оформления, являвшегося для архитектора неотъемлемой частью любого интерьера⁵²⁷. Декоративное решение ковра в кабинете

⁵²⁶ Barrymore Seamless Wiltons (англ.).

⁵²⁷ Design in America. The Cranbrook Vision 1925–1950. New York, 1983. P. 181.

директора авторства Л. Сааринен имеет четкую структуру, в которой концентрический тип орнамента снова становится основным. Элементы, расположенные по внешнему контуру, имитируют каменную кладку и напоминают экраны, которыми закрывали батареи в интерьерах школы⁵²⁸. Композиция в центре состоит из многоступенчатых геометрических элементов, напоминающих кирпичи. За счет жесткого контура и выверенного расположения всех декоративных деталей рисунок приобретает математическую точность, что соотносится с компактными формами кабинета и его лаконичной отделкой (Ил. 262).

Образной схеме Ар Деко соответствует решение ковра в вестибюле школы Кингсвуд. Его графическая структура, апеллирующая к чистым формам и геометрическим сюжетам, с одной стороны, повторяет точные силуэты геометричной и сосредоточенной в себе архитектуры Древнего Египта, а с другой — является частью общей стилистики интерьера. Она проявляется в декоративном решении витражных композиций, прямоугольных панелях стен и очерченных контурах мебельных групп (Ил. 263).

Структурность и конструктивность прочитываются и в декоре одного из наиболее крупноформатных изделий — гобелене «Королева Мая», представленном в столовой школы Кингсвуд (Ил. 264). Сохранился эскиз работы (Ил. 265), а также небольшой предварительный образец с изображением фигуры одной из девушек, что, как отмечают исследователи, является редким случаем в изучении текстильной практики студии Л. Сааринен⁵²⁹. В качестве сюжета Лойя и Элиель выбрали празднование языческого Праздника Мая, который символизирует скорый приход лета. Все композиционные элементы — птицы, деревья, фигуры девушек и королевы — отличает характерная эстетике Ар Деко линейная манера. В данном случае дизайнеры используют аналогичный прием, который был рассмотрен на примере ковра в кабинете директрисы: на плоскость гобелена наложена

⁵²⁸ Ibid. P. 183.

⁵²⁹ Ibid. P. 192.

декоративная сетка, которая структурирует композицию, разделяя ее на симметричные сегменты. Обращение к такому мотиву исследователи объясняют стремлением Лойи и Элиеля провести аналогию с внешним обликом зданий, расположенных на территории объединения. Так, рисунок, который задает кирпичная кладка, повторяется и на поверхности текстильных изделий в виде схематической сетки⁵³⁰. Он дублируется в интерьере: в простенках между окнами, выложенных каменными блоками, небольших оконных проемах в верхней части стен и спинках стульев.

Путешествуя по Европе, Сааринены могли видеть построенный в 1899 г. Майолик-хаус О. Вагнера в Вене (Ил. 266). Здание имеет неоклассическую форму и облицовано плитками, которые в совокупности составляют изображение раскидистого дерева. Образ собран из элементов, выполненных в духе модерна, и считывается лишь с расстояния. Такой же сюжет прослеживается в декоративном решении гобелена — только рисунок имеет абстрактную форму. Изделие также может быть связано с произведениями Ч. Р. Макинтоша и М. Макдональд. Декоративное панно «Королева Мая», созданное М. Макдональд для Ивовых чайных комнат, обнаруживает сходство с гобеленом Э. и Л. Сааринен не только в самом сюжете, но и в композиционном и цветовом решениях (Ил. 267). Все остальные детали — геометризованные формы и вертикально ориентированные, многоступенчатые паттерны, расположенные в нижнем регистре и многократно повторяющиеся в изделиях Лойи и Элиеля, — свидетельствуют об обращении к практике Ар Деко. Даже изображенные девушки одеты по моде этого времени и носят платья прямого кроя длиной чуть ниже колена, лодочки черного цвета и укороченную стрижку.

Такие изделия, как ковер «Королева Мая» или гобелен с изображением карты объединения Крэнбрук (Ил. 268), представляют собой авторское высказывание, сочетающее разнообразные традиции, тенденции и идеи. Для

⁵³⁰ Rudzinski R. D. Weaving the Monumental Surface First Christian Church, Columbus, Indiana // Archipelagos: Outposts of the Americas. 92nd ACSA Annual Meeting. Miami, 2004. P. 534.

последнего Элиель создает схематическую композицию, на которой с высоты птичьего полета можно увидеть все основные постройки на территории Крэнбрук. В центре изображено здание Академии искусств, выше него — Научный институт. В правом верхнем углу можно различить очертания школы Кингсвуд, а слева — школы Крэнбрук. Также на этой условной карте расположены скульптуры К. Миллеса, греческий театр и павильон. Э. Сааринен не соблюдает правила перспективы и не рассчитывает масштаб: например, работы К. Миллеса обладают внушительными размерами и не соотносятся с пропорциями архитектурных сооружений⁵³¹. В правом нижнем углу, как полагают исследователи, изображены Дж. Бут в виде медведя (или пингвина) в смокинге и сам архитектор, который держит макет⁵³². Вероятно, это макет здания расширенного Научного института, которое Элиель предлагал переместить и расположить на месте павильона. Однако Дж. Бут не уступил партнеру, и сооружение осталось на том же месте⁵³³. Хотя гобелен, благодаря своему сюжету, выбивается из группы изделий, созданных Э. и Л. Сааринен, его декоративное решение выполнено в той же манере. Об этом свидетельствуют геометризированные изображения декоративных элементов, а также мягкий, приглушенный колорит.

Еще одна работа — ковер 1928–1929 гг. — предназначалась для выставки Ар Деко, проходившей в музее Метрополитен в 1929 г. Отметим, что в Финляндии следили за творчеством семьи Сааринен — так, об их успехе писала финская газета «Финский иллюстрированный журнал», прилагавшая изображения созданной Саариненами экспозиции⁵³⁴. Декор ковра, разработанного Л. Сааринен, соотносился с дизайном обеденной комнаты, которая демонстрировала новаторство подхода авторов (Ил. 269, 270). Одним из основных элементов композиции является изображение павлина,

⁵³¹ Saarinen E. Cranbrook Map Tapestry [Электронный ресурс]. URL: <https://cranbrookartmuseum.org/artwork/eliel-saarinen-cranbrook-map-tapestry/> (дата обращения: 25.02.2022).

⁵³² Design in America. The Cranbrook Vision 1925–1950. New York, 1983. P. 187.

⁵³³ Saarinen E. Cranbrook Map Tapestry [Электронный ресурс]. URL: <https://cranbrookartmuseum.org/artwork/eliel-saarinen-cranbrook-map-tapestry/> (дата обращения: 25.02.2022)

⁵³⁴ Suomalaista sisustustaidetta Amerikassa // Suomen Kuvalehti. 1929. No. 16. S. 760–761.

популярное в художественной практике Крэнбрука. Причина обращения к этому образу, который обладает большой вариативностью семантических значений, кроется в наиболее близком идеям финских мастеров толковании, а именно представлении о крылатых существах, расположенных по бокам мирового древа⁵³⁵. Э. Сааринен часто использует изображение павлина, например, в оформлении центральных входных ворот или металлической подставки для дров в камине (Ил. 271). Вероятно, архитектор стремился уравновесить строгую, линейную стилистику интерьера и окружающего пространства⁵³⁶. Мотив был популярен и в текстильном искусстве — он повторяется в художественном решении гобелена 1932 г. Образ в виде стилизованного павлиньего хвоста дублируется в оформлении рассматриваемой обеденной комнаты, в частности в раппорте обоев, которые декорируют стены. Таким образом, детали представленного на выставке интерьера связаны одной темой и имеют общее стилистическое решение, соответствующее практике Ар Деко.

Изображение павлина появляется и в композиции гобелена «Ковер № 2»⁵³⁷ 1928–1929 гг., разработанного Лойей и Элиелем для оформления самой студии (Ил. 272). Декоративное решение этого изделия цитирует образность национального финского искусства за счет развития природной тематики и использования цветового решения, построенного на природных оттенках. Так, основу ковра составляет симметричный рисунок в виде геометризированных елей, окрашенных в зеленые, синие и охристые тона. Тем не менее художники не отказываются от стилистики Ар Деко — пирамиды, напоминающие зиккураты, вертикальный формат, очерченные, линейные формы имеют много общего с архитектурой и дизайном этой эпохи. Ковер является одним из образцов, на которых можно увидеть вышитые инициалы Академии в Крэнбруке «СА» и имя Э. Сааринена⁵³⁸. Несмотря на то, что работа

⁵³⁵ Чернышева М. И., Дубовицкий А. Б. Царские (царственные) и солнечные птицы (павлин, феникс, петух и орел) // *Пространство и время*. 2016. № 3–4 (25–26). С. 158.

⁵³⁶ *Strut: The Peacock and Beauty in Art*. Hudson River Museum, 2014. P. 107.

⁵³⁷ *Rug No. 2* (англ.).

⁵³⁸ *Design in America. The Cranbrook Vision 1925–1950*. New York, 1983. P. 177.

предназначалась для оформления конкретного помещения, ее художественное решение соответствовало стилистике интерьеров Академии⁵³⁹.

Изображения зиккуратов, так же, как и павлинов, часто встречаются в композициях текстильных изделий, что вновь свидетельствует о внимании к древневосточной, в частности месопотамской, культуре. В 1928 г. Лойя спроектировала ковер, который некоторым исследователям напоминает саджда — исламский молитвенный коврик⁵⁴⁰ (Ил. 273). Сааринены не отказываются от своего излюбленного сюжета — в 1933 г. Лойя разработала и сшила ковер «Древо жизни» (Ил. 274). Если на ранних изделиях, спроектированных Элиелем для усадеб Виттреск или Суур-Мерийоки, мы видим геометризированные, но лирические и природные мотивы, отвечающие эстетике национального романтизма, то в работе 1933 г. и цветовое решение — сочетание красного и черного оттенков, — и строгая, геометрическая манера исполнения утверждают популярность нового художественного направления. В то же время сам сюжет говорит об обращении к народным руну, в декоре которых изображение дерева имело особое значение.

Тесная связь между интерьерным решением и произведениями текстильного искусства прослеживается в оформлении Первой Христианской церкви, спроектированной Э. Саариненом, его сыном Ээро и учеником, известным дизайнером Ч. Имзом, в городе Колумбус штата Индиана. Здание церкви состоит из двух отдельных прямоугольных массивов горизонтальной и вертикальной ориентации (Ил. 275). Несмотря на сложность атрибуции, об участии Ээро свидетельствуют чистые и освобожденные от каких-либо реминисценций формы, хотя общий характер сооружения соответствует стилистике, свойственной постройкам Элиеля. Лаконичный интерьер нуждался в аналогичном оформлении, в результате чего в 1941 г. архитектор при помощи своей супруги разработал гобелен «Нагорная проповедь»⁵⁴¹,

⁵³⁹ Loja Saarinen and Eliel Saarinen. Rug No. 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://cranbrookartmuseum.org/artwork/loja-saarinen-and-eliel-saarinen/> (дата обращения: 22.11.2018).

⁵⁴⁰ Koplos J., Metcalf B. Makers: A History of American Studio Craft. University of North Carolina Press, 2010. P. 128.

⁵⁴¹ Sermon on the Mount (англ.).

который до сих пор украшает алтарную часть храма (Ил. 276). На гобелене изображены фигуры тринадцати людей, взгляд которых устремлен на восседающего на троне Иисуса Христа, в окружении деревьев, птиц и овец.

Композиция изделия и его исполнение говорят об усовершенствовании как технологических, так и художественных навыков Лойи за 10 лет работы в студии. В декоративном решении гобелена можно увидеть ранние приемы оформления текстиля: использование сетки, геометризацию форм, мягкий колорит. В то же время композицию отличает непревзойденное ощущение единства и глубины, отсутствующее в предыдущих изделиях. Геометрическая трактовка форм, вероятно, была продиктована архитектурными особенностями прямоугольного пространства церкви, тем более что ее проектирование и разработка декоративного решения гобелена велись одновременно (Ил. 277, 278). Сетчатая поверхность гобелена в данном случае апеллирует как к кирпичной кладке стен сооружения, так и к известняковым панелям на центральном фасаде. Эта структура, которая задана не только декоративным решением, но и самой технологией плетения — пересечением вертикальных нитей основы с горизонтальными нитями утка, — перекликается и с оконными проемами, вертикальные формы которых прерываются горизонтальными импостами, и с аналогичным декоративным решением деревянного экрана, закрывающего орган⁵⁴². Несмотря на то, что во всех предыдущих работах отмечается тесная связь с окружающим пространством, при проектировании Первой Христианской церкви и разработке гобелена для ее интерьера Элиелю и Лойе удалось создать абсолютно целостный и совершенный с этой точки зрения образ. В этом наблюдается следование принципам, обнаруженным во время работы в Финляндии, — стремление создать законченный и целостный образ в соответствии с идеей единения искусств.

⁵⁴² Rudzinski R. D. Weaving the Monumental Surface First Christian Church, Columbus, Indiana // Archipelagos: Outposts of the Americas. 92nd ACSA Annual Meeting. Miami, 2004. P. 534–536.

В 1942 г. Л. Сааринен покинула Академию искусств в Крэнбруке, в связи с чем студия была упразднена. По предположению исследователей, ее уход был спровоцирован критикой Дж. Бута, настаивавшего на развитии текстильного отделения, которое бы способствовало повышению конкурентоспособности учебного заведения. Л. Сааринен, напротив, была в большей степени заинтересована в популяризации студии, результаты работы в которой, по ее мнению, и мотивировали абитуриентов поступать в Академию⁵⁴³.

Согласно описанию к архивным документам, Лойя экспериментировала с текстилем вплоть до конца 1940-х гг.⁵⁴⁴ За это время произведения художницы побывали на выставках в разных городах США, в том числе Нью-Йорке, Вашингтоне и Энн-Арборе. В последний раз ее имя упоминалось на прошедшей в Чикагском институте искусств и Королевском музее Онтарио в 1945 г. выставке работ, созданных студентами Академии искусств в Крэнбруке. Спустя год из Крэнбрука ушел и Э. Сааринен, после чего Академию возглавил З. Зепеши, ставший ее президентом в 1959 г.

После ухода Лойи руководство отделением ткачества и текстильного дизайна взяла на себя М. Стренгелль — финская художница и близкая подруга Э. Сааринена. В 1937 г. она иммигрировала в США по предложению архитектора взять на себя обязанности инструктора по ткачеству на текстильном отделении Крэнбрука. Хотя Лойя была его главой, развитие текстильной студии, как отмечалось выше, ее интересовало больше, в связи с чем М. Стренгелль самостоятельно руководила всем учебным процессом⁵⁴⁵.

До переезда в США художница, окончив Центральную школу искусств и ремесел в Хельсинки, занималась дизайном ковров, гобеленов и обивочных тканей в компании «Хемфлит-Котиакеруус»⁵⁴⁶, принадлежавшей ее матери А. Вегеллиус. М. Стренгелль принимала участие во многих международных

⁵⁴³ Design in America. The Cranbrook Vision 1925–1950. New York, 1983. P. 192.

⁵⁴⁴ Saarinen Family Papers // Cranbrook Archives. Bloomfield Hills, Michigan. P. 3.

⁵⁴⁵ Marianne Strengell Papers // Cranbrook Archives. Bloomfield Hills, Michigan. P. 2.

⁵⁴⁶ Hemflit-Kotiahkeruus (фин.).

выставках, в том числе в Барселоне, Антверпене, Милане и в Париже⁵⁴⁷. Узнаваемости ее работ способствовала выставка, состоявшаяся в Национальном музее Швеции в 1934 г. По воспоминаниям М. Стренгелль, ее работы произвели впечатление на аудиторию и стали доказательством тому, что текстиль, созданный за пределами Швеции, тоже демонстрировал новаторство и обладал выдающимися смысловыми и художественными формами⁵⁴⁸. По приглашению художника и арт-менеджера К. Дессау М. Стренгелль некоторое время создавала изделия для его студии в Копенгагене и занималась обучением датских художниц.

М. Стренгелль в меньшей степени привлекал процесс изготовления текстильных изделий. По воспоминаниям художницы, она «всегда была дизайнером, не ткачом»⁵⁴⁹. Декоративное решение ее работ отличалось от художественных приемов семьи Сааринен. В работах М. Стренгелль акцент приходился на цветовые сочетания и переплетения, за счет которых ткани приобретали структурность. Еще в европейский период своего творчества, осознав, что новая эпоха требует других средств, художница использовала возможности, которые давали материал и цвет (Ил. 279, 280). Обращаясь к национальному текстилю, но не пытаясь возродить особенности его художественного решения, М. Стренгелль вводила яркие цвета и применяла широкий спектр волокнистых материалов.

Во время работы в Финляндии художница также занималась созданием руйю, декор которых отличался большей лаконичностью по сравнению с изделиями, разработанными ее коллегами (Ил. 281). В выпуске «Ежегодника ассоциации “Орнамо”» за 1936 г. можно обнаружить изображение полуруйю, в решении которого используется традиционная композиция, состоящая из центрального поля и канвы (Ил. 282). Также М. Стренгелль вводит декоративные элементы в виде еловых веток, апеллируя к природным образам

⁵⁴⁷ Design in America. The Cranbrook Vision 1925–1950. New York, 1983. P. 193.

⁵⁴⁸ Brown R. Oral history interview with Marianne Strengell, 1982 January 8–December 16 // Smithsonian Institution. Archives of American Art. P. 13 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-marianne-strengell-12411#transcript> (дата обращения: 07.01.2022).

⁵⁴⁹ Ibid. P. 11.

Финляндии. В то же время решение ковра отличается сдержанностью и геометричностью, характерными для произведений второй половины 1930-х гг.

В Академии искусств в Крэнбруке студенты текстильного отделения под руководством М. Стренгелль осваивали ткацкое ремесло, изучали устройство станка и работу на нем и, самое главное, учились создавать оригинальные образцы, без опоры на существующие традиции и идеи. Ее ученик и впоследствии известный текстильный дизайнер Э. Россбах вспоминал, как во время одного из занятий М. Стренгелль была крайне недовольна, узнав, что студенты берут за основу скандинавские текстильные изделия и используют характерные цветовые сочетания⁵⁵⁰. Также художница полагала, что студентам важно понимать и экономические особенности текстильной индустрии, в связи с чем разработка дизайна изделий для конкретных ценовых категорий являлась одним из заданий в процессе обучения. По ее мнению, тщательно продуманный и качественный продукт, выполненный в определенном ценовом диапазоне, был более востребованным и, следовательно, ценным, чем изделие, имевшее лишь необычное стилистическое решение⁵⁵¹.

Этим же идеям М. Стренгелль следовала при создании собственных произведений. Работы 1940-х гг. — декоративные, обивочные и занавесочные ткани — сделаны преимущественно из натуральных материалов, таких как хлопок, шерсть, джут или мохер, с добавлением искусственных: вискозы, шенилла, ацетатного шелка и др. (Ил. 283, 284). В основе этих произведений лежит структурный принцип, благодаря которому текстура тканей формируется не за счет декоративных элементов, а переплетения нитей. Этот подход сближает М. Стренгелль с участниками ткацкой мастерской школы Баухаус, для которых первостепенным качеством текстильного изделия была в первую очередь его «осязаемость», а не декоративность.

⁵⁵⁰ Fiely M. E. “Within a Framework of Limitations”. Marianne Strengell’s Work as an Educator, Weaver, and Designer. MA Thesis. Bowling Green State University. 2006. P. 34.

⁵⁵¹ Ibid. P. 35.

На работу текстильного отделения Академии искусств в Крэнбруке существенно повлияла поездка М. Стренгелль на Филиппины в 1951 г. Благодаря ей произошло техническое усовершенствование ткацких станков, способствовавшее производству большего числа текстильных изделий за сравнительно короткое время. Также М. Стренгелль начала применять традиционные филиппинские волокна, соответствовавшие лаконичному дизайну ее тканей. Кокосовая шелуха, а также конопляные, тростниковые, ананасовые волокна вошли в число основных материалов, использовавшихся в дальнейшей практике в Крэнбруке⁵⁵². М. Стренгелль также стала одной из первых, кто работал с синтетическим волокном. По словам исследователей, универсальность новых тканей и нитей, более легких в обращении и дающих неограниченные колористические возможности, способствовала широкому применению текстиля в оформлении интерьерных решений, предметов мебели и автомобилей⁵⁵³.

Изучая текстильные изделия М. Стренгелль 1950-х гг., можно наблюдать усложнение их цветового решения и разнообразие текстур, что достигается за счет использования разных технологий. Среди изделий этого периода особенно выделяются ковры с разноцветным ворсом, отсылающие к традиции финского ковроткачества. Если в творчестве Элиеля и Лойи наследие народной культуры проявилось в сюжетах, природных образах и стилистике произведений, то М. Стренгелль обращается к технико-технологическому аспекту, в результате чего созданные ею ковры имеют длинный, как у руйю, ворс. Тем не менее декор изделий, в отличие от работ, созданных мастерами в Финляндии и часто содержащих в своем решении природные мотивы, носит абстрактный характер и состоит из крупных полос, различающихся не только по цвету, но и технике плетения (Ил. 285, 286). Подобный ворсовый ковер большого размера располагался в студии художницы (Ил. 287). Полосы являлись одним из излюбленных декоративных приемов М. Стренгелль. Они

⁵⁵² Marianne Strengell Papers // Cranbrook Archives. Bloomfield Hills, Michigan. P. 2.

⁵⁵³ Ibid.

украшали не только ворсовые ковры, но и другие изделия — например, одеяло из мохера, в цветовом решении которого преобладали насыщенные оранжевые и фиолетовые тона (Ил. 288).

С конца 1940-х гг. М. Стренгелль экспериментировала в технике шелкографии и создавала набивные ткани ярких цветов для компаний «Нолл»⁵⁵⁴ и «Сааринен-Свонсон»⁵⁵⁵. Абстрактные паттерны позволяли использовать эти ткани в качестве обивочного материала или занавесок⁵⁵⁶. Помимо этого, М. Стренгелль разрабатывала текстиль для оформления интерьеров технического центра «Дженерал Моторс»⁵⁵⁷, спроектированного Э. Саариненом, обивочные ткани для автомобильных салонов компаний «Форд», «Крайслер» и др. Наиболее известным стал образец «Гадж-Махал» (Ил. 289), созданный для обивки салона автомобиля «Линкольн Континенталь» 1954 г. В сдержанное цветовое решение художница ввела металлические нити, что соответствовало эстетике автомобильного дизайна и технического прогресса.

Проанализировав деятельность студии Л. Сааринен и текстильного отделения в Академии искусств в Крэнбруке, мы отмечаем их непреходящее значение в определении особенностей эволюции искусства ручного ткачества финских мастеров 1920–1950-х гг. Несмотря на то, что Элиель, Лойя и М. Стренгелль работали за пределами Финляндии, они сумели интегрировать важные для финнов черты национальной культуры в свое творчество. Вместе с тем созданные ими изделия отличались богатством смысловых концепций и, следовательно, художественным разнообразием. Появившиеся в другом контексте, произведения финских дизайнеров впитали особенности и этой культуры, что повлияло на уникальность авторского замысла. При этом многообразии идей, культурных и художественных тенденций эпохи финским

⁵⁵⁴ Knoll Associates (англ.).

⁵⁵⁵ The Saarinen Swanson Group (англ.).

⁵⁵⁶ Design in America. The Cranbrook Vision 1925–1950. New York, 1983. P. 197.

⁵⁵⁷ The General Motors Technical Center (англ.).

мастерам удалось предложить универсальные решения, соответствующие
наднациональным идеям эпохи модернизма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель диссертации состояла в выявлении художественно-стилевых особенностей финских руйю конца XIX — середины XX вв. с определением как общих тенденциозных для эпохи черт, так и характерных самобытных проектных решений. В связи с этим был исследован широкий спектр текстильных изделий этого периода, выделены ведущие финские мастера и организации, проанализирована эволюция художественно-стилистических особенностей ворсового, а также инспирированного его решениями безворсового ковроткачества.

Проведенное исследование позволяет сделать следующие **выводы**, исходящие из содержания диссертации и перечисленных во введении задач. Поиски самоидентичности, начавшиеся задолго до обретения Финляндией независимого положения, обусловили первостепенность национальной идеи в творчестве финских мастеров. Наиболее яркое выражение она получила в период 1890–1900-х гг., совпав с распространением национального романтизма. Источниками вдохновения для последователей национального романтизма и карелианизма — специфичного для Финляндии культурного и художественного движения — явились эпос «Калевала», ставший национальным символом страны, народная культура и природа Карелии.

Одним из наиболее ярких феноменов народного искусства Финляндии был ворсовый ковер руйю, традиция создания которого корнями уходит в эпоху викингов. Руйю представляли собой сотканые вручную ковры, имевшие шерстяной ворс и основу из льна, конопли или хлопка. Их отличительным свойством являлось большее число прокидок утка между рядами узлов, влиявшее на ступенчатость ворса и, следовательно, рельефность поверхности. Руйю, за исключением использования во время морских путешествий, в более поздний период обычно служили одеялами или напольными покрытиями. Хотя этот вид ручного ткачества был также известен на территории современных Швеции, Норвегии и в меньшей степени Дании,

именно финские изделия отличались высокими художественными и техническими характеристиками. Об этом, в том числе, свидетельствует разнообразный декор ворсовых ковров, многие элементы которого впоследствии апроприировали мастера конца XIX — начала XX вв.

Благодаря своим выдающимся качествам, а также широкому распространению в финских регионах, искусство руйю вызвало интерес не только со стороны художников и мастеров, но исследователей и коллекционеров. В результате на волне роста национального самосознания руйю стал выдающимся явлением в культуре и искусстве страны и относился к самым популярным видам текстильных изделий конца XIX — первой половины XX вв.

Важное место в истории финских руйю вышеозначенного периода занимает деятельность ассоциации «Друзья финского ремесла». Изначально организованное по аналогии с одноименным шведским объединением и поддерживающее женское ремесло, сообщество превратилось в настоящую художественную организацию, с которой сотрудничали именитые мастера этого периода: архитекторы, скульпторы и живописцы, проявившие интерес к созданию декора ворсовых ковров. С 1900-х гг. ассоциация «Друзья финского ремесла» стала полноценной компанией, в штате которой работали собственные художники и дизайнеры, занимавшиеся разработкой текстильных изделий, в том числе руйю.

Основной художественной программой, влияние которой прослеживается в стилистике изделий конца XIX — начала XX вв., стал национальный романтизм. Композиции руйю и гобеленов часто воспроизводили конкретную тему, обычно фольклорного или исторического толка — например, сюжеты из национального эпоса «Калевала». Ворсовые и безворсовые ковры изображали языческие мифы и предания и были связаны с народной культурой. Декоративное решение произведений также включало природные образы и стилизованные мотивы, характерные для эстетики

национального романтизма или интернациональной стилистики эпохи модерна.

Ворсовые ковры, созданные в конце XIX — начале XX вв., чаще всего имели вытянутую форму, симметричное построение и определенную композиционную схему, в соответствии с которой поверхность изделия была разделена на верхний, центральный и нижний ряды с повторяющимися декоративными элементами, а рисунок обладал симметричным построением. Их художественное оформление отличалось стилизацией, декоративностью изображения и цельностью замысла. Цветовое решение состояло преимущественно из природных приглушенных оттенков, включавших зеленые, синие, песочные, бежевые и оливковые тона.

Наиболее выдающимися в этот период были текстильные эксперименты А. Галлен-Каллела, В. Бломстедта, Я. Эклунда и Г. Энгберга. Благодаря их участию в деятельности организации «Друзья финского ремесла», ткачи Э. Зальцман, М. Шварцберг, Л. Палмгрен, Е. Маннергейм-Спарре и др. создавали ворсовые ковры, не уступавшие по виртуозности решения произведениям, разработанным профессиональными художниками и архитекторами, сотрудничавшими с ассоциацией. Особенным показателем высокого мастерства финских мастеров стало появление ворсового ковра «Пламя», спроектированного А. Галлен-Каллела и сотканного мастером текстильной ассоциации «Друзья финского ремесла» А. Хеллен для декорирования финского павильона на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. Руйю обладал уникальным художественным решением и продемонстрировал переплетение особенностей национального менталитета, нашедших выражение в природных образах, и стилевых тенденций национального романтизма. Ворсовый ковер, став настоящим произведением искусства, не только показал художественную зрелость его автора, но и ознаменовал новый этап в восприятии искусства текстиля, перешедшего из разряда бытового назначения в область высокого художественного мастерства.

1910-е гг. отмечены нарастающей популярностью народных ворсовых ковров. Несмотря на то, что первое обращение к руйю со стороны профессиональных мастеров зафиксировано в 1890–1900-е гг., искусство ворсового ковроткачества обладало небольшой узнаваемостью. На волне подъема национального самосознания, благодаря активной выставочной деятельности, осуществленной усилиями Э. Седеркройца, И. Хёрхаммера, Г. Энгберга, а также исследованиям, проведенным У. Т. Сирелиусом и другими учеными, традиция финских руйю получила распространение как в широких, так и профессиональных кругах в период 1910–1930-х гг.

Творчество мастеров 1920 – начала 1930-х гг., которые занимались не только копированием и перерисовкой народных изделий, но и создавали соответствующие их стилистике образцы, также демонстрирует увлечение традиционными ворсовыми коврами. Наиболее известные работы этого периода принадлежат Т. Нистрём, А. Бэкман, Л. Карттунен, И. Сотавалта. В основе декора их руйю лежат характерные для традиционного текстиля композиционные схемы, используются геометрические зооморфные, антропоморфные и растительные мотивы, цветовое решение создается с помощью натуральных красящих компонентов, вводятся дополнительные декоративные элементы в виде инициалов и даты изготовления изделия, встречающиеся в оформлении свадебных руйю XVII–XIX вв.

В первой половине XX в. популярным стал интернациональный стиль, тенденции которого существенно повлияли на характер финского искусства эпохи модернизма, сохранявшего при этом национальную целостность. Так, распространение получили неоклассицизм, Ар Деко и функционализм, мотивы которых отразились на форме и художественном решении произведений архитектуры и дизайна. В отличие от представителей национального романтизма и карелианизма, ностальгирующих по народной культуре и создающих разного рода имитации, архитекторы и дизайнеры эпохи модернизма стремились разработать функциональные, утилитарные и эргономичные формы при помощи художественных образов и материалов,

характерных для Финляндии. При этом, несмотря на принадлежность к современной интернациональной художественной практике, финская школа отличалась национальным своеобразием, что проявилось в любви к северной природе, внимании к природным материалам и одухотворенности, эмоциональности образного мира.

На декоративное решение рую 1920 – начала 1930-х гг. наибольшее влияние оказал функционализм, в результате чего появились рую в стиле «функис». Их декор предполагал использование геометрических форм и абстракций, графической, линейной манеры изображения и принципа «колор-блокинг». Такие эксперименты наблюдаются в творчестве финских художниц М. Альстедт-Вилландт, К. Викстедт, И. Сотавалта, Л. Карттунен, Г. Страндберг, Э. Каллио и др. Тем не менее, наряду с произведениями, декларировавшими принадлежность к международной практике, в 1930-е гг. появлялись более традиционные рую с изображением сельских и бытовых сцен, образов из «Калевалы», ветхозаветного цикла, преданий, сказаний и историй о рыцарстве, свидетельствовавших о лирическом характере произведений и обращении к истории и культуре своей страны.

1930-е гг. послужили прологом к выработке самостоятельной художественной позиции финского текстильного искусства. Уже в середине XX в. оно продемонстрировало оригинальность и самобытность авторских декоративных решений, освобожденных от очевидных реминисценций. К концу 1930-х гг. в декоре ворсовых ковров произошли изменения, в результате чего геометрические мотивы и линии уступили эмоциональной экспрессии и подвижности рисунка.

Новые тенденции окончательно укрепились во второй половине 1940-х гг., в связи с чем художники устремились к яркому цвету, выразительной и экспериментальной по своему характеру художественной образности. Отличительным признаком рую середины XX в. стало богатство цветовых нюансов, достигнутое с помощью переплетения нитей разных оттенков. В то же время такие мастера, как В. Гростен, Е. Бруммер, К. Ильвессало,

У. Симберг-Эрстрём, продолжали развивать важные для финского человека темы, связанные с восприятием природы и почитанием традиций. Их творчество получило высокое признание на международных выставках, в том числе на Миланских триеннале. Произведения именно этого периода ознаменовали новый этап в истории финских руйю, показав смелость и новаторство авторских идей, вариативность художественных средств и богатство цветовых нюансов, но при этом не утратив своего национального обаяния, заключавшегося в любви финнов к природе и ее образности.

Руйю второй четверти — середины XX в. можно классифицировать не только по их стилистическому решению, но и форме. Ворсовые ковры больших размеров обычно располагали на полу; маленькие руйю, форма которых сводилась к квадратной или прямоугольной, и руйю со свисающими нитями по нижнему краю в виде бахромы висели на стенах; также существовали узкие ворсовые коврики для кресел-качалок и исполненные в этой технике чехлы для подушек.

Отличительным по своим масштабам и эволюции стало творчество Э. Сааринена и Л. Сааринен. На раннем этапе своей профессиональной деятельности в Финляндии архитектор разрабатывал текстильное оформление для усадеб Виттреск, Суур-Мерийоки и Витторп, руководствуясь идеей синтеза искусств. Текстильные изделия демонстрировали влияние национального романтизма и способствовали формированию целостного по своему стилистическому решению архитектурного ансамбля.

После переезда из Финляндии в США, где архитектор преподавал в Академии искусств в Крэнбруке, Элиель продолжил экспериментировать в области текстиля со своей супругой Лойей. Созданные ими изделия в гладкой (гобеленовой) технике свидетельствовали о переосмыслении традиций на новой культурной основе. Источниками образности безворсовых ковров служили финская национальная, а также доколумбовая и восточная культура, стилистика Ар Деко и эстетика стримлайн. К особенностям разработанных в США изделий относится и свойственное финским художникам стремление к

конструктивной ясности и рациональности, в результате чего текстиль отличался богатством смысловых контекстов.

Несмотря на влияние разных художественных направлений, созданные Лойей и Элиелем ковры и гобелены всегда являлись неотъемлемой частью внутреннего пространства. В работах американского периода художники проводили тонкие и не столь очевидные параллели с интерьерными решениями, находившие отражение в декоре изделий. Сформировавшееся во время работы в Финляндии представление жилого и общественного здания в виде универсальной формулы, аккумулирующей в себе все виды искусства и реализуемой посредством целостной предметно-пространственной среды, вне сомнений оказалось определяющим при разработке текстиля.

Хотя деятельность студии Л. Сааринен и текстильного отделения Академии искусств в Крэнбруке носит локальный характер, она демонстрирует успешное интегрирование европейских, в частности финских, экспериментов в новую среду. Об этом свидетельствует и творчество возглавившей отделение после ухода Лойи финской художницы М. Стренгелль. Текстильные изделия ее авторства, с одной стороны, отсылают к традиции народных руйю, что находит отражение в создании ковров с длинным ворсом. С другой стороны, М. Стренгелль делает акцент на структурности поверхности произведений, используя разные техники плетения. Также художница обращается к яркому цвету и абстрактным решениям в виде полос и линий, соответствовавших интернациональному характеру эпохи модернизма.

На основании проведенного исследования, изучения поставленных во введении аспектов и логических заключений можно прийти к выводу о том, что история развития ворсового ковроткачества Финляндии конца XIX — середины XX вв. представляет собой поэтапную эволюцию художественных решений, результатом которой явилось международное признание финских текстильных изделий. Однако, несмотря на последовательные изменения, произошедшие в художественной образности текстиля, его декор всегда в той

или иной степени демонстрировал индивидуальность и самобытность. Таким образом, основой своеобразия руйю, созданных финскими мастерами в конце XIX — середине XX вв., стала их двойственная природа. С одной стороны, она проявилась в восприятии стилистических черт и возможностей популярных европейских и американских художественных течений, что повлияло на актуальность и востребованность финского текстиля на международной арене. С другой стороны, обращение мастеров к традиционной практике ворсового ковроткачества и характерной художественной стилистике, демонстрирующей их увлечение национальным эпосом, народной культурой или северной природой на разных этапах своего творчества, позволило сохранить национальную специфику и выработать оригинальные решения.

Уникальность феномена финских руйю конца XIX — середины XX вв. прежде всего проявляется в их художественно-стилевом многообразии, широком влиянии на другие разновидности текстиля и сохранении национального характера при стремлении приобщиться к международной художественной практике. Количество финских мастеров, задействованных в процессе обновления традиции ворсового ковроткачества, которая на протяжении долгого времени являлась частью народной культуры, и высокое, с позиции художественно-эстетических предпочтений, качество создаваемых ими работ делают искусство финских руйю выдающимся явлением, без исследования которого картина развития искусства и дизайна Финляндии на данном этапе оказывается существенно неполной.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Адамс С. Движение искусств и ремесел. Путеводитель по стилю. — М.: Радуга, 2000. — 128 с.
2. Архив Российского этнографического музея. Ф. 1. Оп. 2. Д. 354. 38 л. — Переписка с И. В. Котикоски о покупке коллекции финских предметов, опись и фотография материалов, собранных в 1912–1914 гг. в приходах Ямся и Картилакти.
3. Архив Российского этнографического музея. Ф. 1. Оп. 2. Д. 587. 86 л. — Переписка с доктором У. Т. Сирелиусом и А. О. Хейкелем, работниками Этнографического музея Финляндии о собирании материалов по финской, шведской и карельской этнографии. Описи материалов, рисунки и фотографии.
4. Вагнер Р. Избранные работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошеровой; вступит. статья А. Ф. Лосева. — М.: Искусство, 1978. — 695 с.
5. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. / В. Г. Власов. — Т. VI: Н–О. — СПб., 2007. — 592 с.
6. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. / В. Г. Власов. — Т. X: Ф–Я. — СПб., 2010. — 944 с.
7. Власов В. Г. Стили в искусстве: словарь / В. Г. Власов. — Т. 1: Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура. — СПб.: Лита, 1998. — 672 с.
8. Гайдук Д. Энциклопедия конопли. — М.: Интерпритейшен, 2002. — 278 с.
9. Грабарь И.Е. Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России // Мир искусства. — 1902. — Т. 7. — № 3. — С. 51–56.

10. Дмитриев Е. Парижская всемирная выставка 1900 г. Финляндский павильон. Париж, 18 апреля (1 мая) // Огонек. — 1900. — № 16. — 27 апреля (10 мая). — С. 123.
11. Золотое поколение. Модернизм в финской архитектуре и дизайне: каталог выставки / Авт. ст.: Юкка Саволайнен и др. — СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2015. — 301 с.
12. Литературная энциклопедия: В 11 т. / Гл. ред. А. В. Луначарский. — Т. 11. — М.: Художественная литература, 1939. — 824 с.
13. Макаров П. М. (П. М-ов). Финляндское декоративное искусство // Зодчий. — 1903. — № 14. — С. 183–187.
14. Похлебкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики. — М.: Международные отношения, 2001. — 560 с.
15. Путешествия Элиаса Лённрота: Путевые заметки, дневники, письма 1828–1842 гг. / Пер. с фин. В. И. Кийранен и Р. П. Ремшуевой. — Петрозаводск: Издательство «Карелия», 1985. — 320 с.
16. Рескин Дж. Искусство и действительность / Пер. О. М. Соловьевой. — М.: Типолитография Т-ва И. Н. Кушнерев и Ко, 1900. — 319 с.
17. Рунеберг Й. Л. Избранное. Лирика. «Сказания фенрика Столя» (отдельные баллады). «Король Фьялар». Критические статьи. Письма / Пер. со швед. В. Дорофеева, Е. Дорофеевой; Сост., вступ. ст. и коммент. Е. Дорофеевой. — СПб.: Издательский дом «Коло», 2004. — 304 с.
18. Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. / [под ред. проф. А. В. Прахова]; Гл. упр. землеустройства и земледелия. — Пг.: Главное управление землеустройства и земледелия, 1914. — 85 с.
19. Сто замечательных финнов. Калейдоскоп биографий / Под ред. Т. Вихавайнена; пер. с фин. И. М. Соломеща. — Хельсинки: Общество финской литературы, 2004. — 814 с.

20. Финская живопись 1750–1900: Каталог выставки / Сост. Т. Аркио и др.; пер. М. Вейялайнен и др. — Хельсинки: Художественный музей Атенеум, 1979. — 95 с.
21. Хилльер В., Эскритт С. Стиль Ар Деко. — М.: Искусство, 2005. — 240 с.
22. Шиловский П. Акты, относящиеся к политическому положению Финляндии. — СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1903. — 143 с.
23. Akseli Gallen-Kallela: Näyttelyluettelo: Ateneum 16.2–26.5.1996, Turku Art Museum 26.6–1.9.1996. — Helsinki: The Finnish national gallery Ateneum, 1996. — 408 p.
24. Anni Albers. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen / Katalog. — Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen: Hirmer, 2018. — 192 s.
25. Architecture and Furniture: Aalto. — New York: Museum of Modern Art, 1938. — 48 p.
26. Aspelin E. Suomalainen kuvaamataide 1900 // Valvoja. — 1901. — No. 1. — S. 52–66.
27. Aspelin E. Suomalainen kuvaamataide 1901 // Valvoja. — 1902. — No. 1. — S. 40–55.
28. Brummer A. Aikamme suuntauksia // Koristetaiteilijain liitto Ornamon vuosikirja. — 01.01.1933. — No. 6. — S. 15–56.
29. Brummer A. Päästäkää meidät seinältä permannelle! // Kotiliesi. — 1935. — No. 5. — S. 180–181.
30. Brummer A. Suomen Käsityön Ystävät 50-vuotias // Domus: Aikakauslehti Sisustustaidetta, Taideteollisuutta, Maalaus- ja Kuvanveistotaidetta Varten. — 01.01.1930. — No. 6. — S. 136.
31. Brummer-Korvenkontio A. Suomen ryijyt // Käsiteollisuus. — 1924. — No. 6. — S. 98–99.
32. Eliel Saarinen. Esittely ja Tervehdys // Arkkitehti. — 01.03.1932. — No. 3. — S. 33–41.

33. Encyclopedia of Interior Design / Ed. J. Banham. — London and New York: Routledge, 1997. — 1600 p.
34. Fataburen: Nordiska museets och Skansens årsbok. — Stockholm: Nordiska museets förlag, 1918. — 50 s.
35. Gobeliinista ja Kuvakudonnasta // Kotitaide. — 01.12.1902. — No. 6. — S. 53–57.
36. H. H. Onnistunut ryijynäyttely // Neovius. — 01.11.1931. — No. 7. — S. 14.
37. Handarbetets Vänner och Konstnärerna / Katalog. — Stockholm: Liljevahls konsthall, 1991. — 147 s.
38. Helsinkiläinen ryijynäyttely // Neovius. — 01.04.1932. — No. 3. — S. 12–13.
39. Ideology. Form. Material. The Collections of Design Museum / Ed. by H. Leppänen, A. Svenskberg, L. Svinhufvud, M. Vilhunen. — Helsinki: Designmuseum, 2013. — 194 s.
40. K.S.K. Käynti Suur-Merijoella // Kotitaide. — 01.02.1904. — No. 1. — S. 1–6.
41. Kotilieden Aitan ryijyjä. — Porvoo; Helsinki: WSOY, 1934. — 81 s.
42. Kuoppamäki L. Ryijykirjamme // Käsiteollisuus. — 1924. — No. 6. — S. 92–93.
43. Kärki A. Kudonnan tuotteet tukholman näyttelyssä // Käsiteollisuus: Suomen Käsiyönopettajain Liiton Ulosantama. — 01.01.1930. — No. 6. — S. 95–98.
44. Leena. Pientä pakinaa kankaankudonnasta ja kudontamalleista // Käsiteollisuus. — 01.01.1925. — No. 1. — S. 9–12.
45. Lindström A. Vuoden taideteollisuusnäyttelyä katsomassa // Suomen Nainen. — 01.12.1933. — No. 12. — S. 173–174.
46. Marjamäki J. Hvitträsk: guidebook. — Helsinki: The National Board of Antiquities, 2013. — 94 p.

47. Neovius: Suomen kone- ja kankaankutojien sekä käsityöharrastajien äänenkannattaa. — 01.01.1931. — No. 1. — 32 s.
48. Okkonen O. Suomen ryijyt // Uusi Suomi. — 19.10.1924. — No 243. — S. 21–22.
49. Ollonqvist M. Suomalainen taidekäsityö juhlii. “Suomen Käsityön Ystävät” 50-vuotias // Kotiliesi. — 15.11.1930. — No. 22. — S. 971–973.
50. Ord och Bild. Illustrerad Månadsskrift. Nionde årgången. — Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1900. — 688 s.
51. Ord och Bild. Illustrerad Månadsskrift. Adertonde årgången. — Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1909. — 672 s.
52. R-r E. Emil Cederkreutz // Helsingin Sanomat. — 1912. — No. 278. — S. 6.
53. Rasioista // Kotitaide. — 01.11.1903. — No. 6. — S. 57–60.
54. Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug / Katalog. — Helsinki: Designmuseum, 2009. — 295 s.
55. Rohtlieb M. Handarbetets Vänner. — Stockholm, 1897. — 16 s.
56. Ryornas öden // Hufvudstadsbladet. — 1919. — Maj 14. — No. 131. — S. 9.
57. Saarinen House and Garden. Visitor’s Guide. — Cranbrook Art Museum, 2007. — 5 p.
58. Schildt G. Alvar Aalto: The Complete catalogue of architecture, design & art. — London: Academy Editions, 1994. — 317 p.
59. Sirelius U. T. Suomen ryijyt: Tekstiilihistoriallinen tutkimus. — Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1924. — 239 s.
60. Snellman J. V. Läran om Staten. — Stockholm: Zacharias Haeggström, 1842. — 448 s.
61. Sormunen E. Kirkollisista käsitöistä // Kotiliesi. — 01.06.1925. — No. 12. — S. 324–327.
62. Sparre L. Kalevalan kansaa katsomassa. — Porvoo: WSOY, 1930. — 154 s.

63. Suomalaisen Käsityön Ystävien Näyttely // Naisten Ääni. — 01.01.1908. — No. 22. — S. 317–318.
64. Suomalaiset ryijyt ulkomailla // Käsiteollisuus: Suomen Käsityönopettajain Liiton Ulosantama. — 01.01.1926. — No. 1. — S. 74–76.
65. Suomalaisia Ryijymalleja – Some of the Latest Models of the Finnish Rugs – Finska Ryemönster. — Helsinki: Neovius Oy, 1938. — 24 s.
66. Suomalaisia ryijyjä // Kotiliesi. — 01.08.1926. — No. 16. — S. 463.
67. Suomalaista sisustustaidetta Amerikassa // Suomen Kuvalahti. — 20.04.1929. — No. 16. — S. 760–761.
68. Suomen Käsityön ystävien, Hellen A. Neuvoja kotivärjäykseen kasviaineilla. — Neljäs tarkistettu ja lisätty painos. — Helsingissä: Raittiuskansan Kirjapainossa, 1919. — 176 s.
69. Suomen Käsityön Ystävien syysnäyttely // Naisten Ääni. — 07.11.1914. — No. 35. — S. 435–436.
70. Suomen Käsityön Ystävien // Suomen Nainen. — 15.05.1913. — No. 10. — S. 120.
71. Suomen Käsityön Ystävät // Kotitaide. — 1905. — No. 1. — S. 1–5.
72. Suomen Käsityön Ystävät O.Y:N Kirkollisten Käsitöitten Kilpailu // Käsiteollisuus: Suomen Käsityönopettajain Liiton Ulosantama. — 01.01.1926. — No. 3. — S. 54–55.
73. Taideteollisuusnäyttely // Puuteos: Puuseppäteollisuuden ja huonekalukaupan virallinen äänenkannattaja. — 01.11.1932. — No. 5–6. — S. 55–56.
74. The Ornamo Book of Finnish Design / Ed. by J. Cedercreutz, A. Ratia. — Finnish society of Crafts and Design. — Helsinki, 1962. — 135 s.
75. Vennervirta L. Vähän Louis ja Eva Sparren Taidenäyttelystä // Kotitaide. — 01.03.1908. — No. 3. — S. 33–36.
76. Vikman R. Eräs Koti // Suomen Kuvalehti. — 07.07.1928. — No 28. — S. 1215.

Литература

77. Александрова Л. Б. Классицизм в архитектуре Финляндии второй половины XVIII в. Густавианский период (1775–1809) // Санкт-Петербург и страны Северной Европы: Материалы двенадцатой ежегодной научной конференции (14–15 апреля 2010 г.). — СПб.: РХГИ, 2011. — С. 355–368.
78. Антонова Е. А. Новый национальный стиль в русском модерне // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2012. — Т. 67. — № 3. — С. 81–85.
79. Архитектура и гуманизм: сборник статей / Алвар Аалто. Сост., вступит. статья, комментарии и библиография. А. И. Гозака; Пер. с финского, английского, французского и немецкого. — М.: Издательство «Прогресс», 1978. — 221 с.
80. Балашова К. С. Динамика развития Российско-Финляндских культурных связей // Проблемы истории России и стран северной Европы: от Средних веков до наших дней (к 90-летию со дня рождения И. П. Шаскольского). — СПб.: ООО «АИК», 2009. — С. 345–351.
81. Батырев Д. Н. Проблема национальной идентичности в глобализирующемся мире: социально-философский анализ: автореф. дис. ... канд. философ. наук: 09.00.11 / Батырев Дольган Николаевич. — Ростов-на-Дону, 2009. — 35 с.
82. Безрукова М. И. Искусство Финляндии. Основные этапы становления национальной художественной школы. — М.: Изобразительное искусство, 1986. — 256 с.
83. Безрукова-Долматовская М. Искусство Финляндии на парижской Всемирной выставке 1900 года // 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. — М.: ГТГ, 2000. — С. 513–523.

84. Богданова Д. В., Каптиков А. Ю. Развитие архитектуры Швеции в период правления Густава III // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — 2013. — № 2. — С. 60–64.
85. Братчикова Н. С. Развитие грамматической мысли и литературных течений в Финляндии в XVIII веке // Вестник угроведения. — 2015. — № 3 (22). — С. 17–19.
86. Быстрова Т. Ю. От национального романтизма к технической реальности: Элиэль Готтлиб Сааринен (1873–1950) // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — 2012. — № 3. — Ч. 1, 2. — С. 35–49.
87. Васильева Е. В. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. — 2020. — № 3 (37). — С. 57–72.
88. Васильева М. В. Из истории финской керамической фирмы «Арабия» // Санкт-Петербург и страны Северной Европы: Материалы десятой ежегодной международной научной конференции (16–17 апреля 2008 г.). — СПб.: РХГА, 2009. — С. 368–377.
89. Витухновская М. А. Финское влияние на национальную мобилизацию в Российской Карелии (1905–1917) // Финский фактор в истории и культуре Карелии XX века. — Гуманитарные исследования. — Вып. 3. — Петрозаводск: КарНЦ, 2009. — С. 55–72.
90. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. — СПб.: Азбука-классика, 2003. — 480 с.
91. Гидион З. Пространство, время, архитектура / Пер. с нем. М. В. Леонене, И. Л. Черня. — 3-е изд. — М.: Стройиздат, 1984. — 455 с.
92. Голубинцев В. О., Данцев А. А., Любченко В. С. Философия науки. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. — 541 с.
93. Горшкова Л. Г. Финская школа стеклоделия 1930–1970-е годы: Алвар Аалто, Тапио Вирккала, Тимо Сарпанева: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Горшкова Любовь Германовна. — М., 2006. — 165 с.

94. Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. — 2-е изд. — СПб.: Стройиздат СПб, 1994. — 360 с.
95. Дерябин Ю. С. Россия и становление государственности Финляндии // Современная Европа. — 2009. — № 4. — С. 5–13.
96. Иванова В. Н. Национально-романтические тенденции в монументальном творчестве шведского художника Карла Ларссона // Актуальные проблемы монументального искусства. — СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2021. — С. 230–237.
97. Иванова Л. В., Черниева З. Л. Мифологема башни в современном изобразительном искусстве // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2017. — № 12 (86). — С. 67–70.
98. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. — Т. I. — М.: Прогресс-традиция, 2001. — 656 с.
99. Иконников А. В. Новая архитектура Финляндии. — М.: Стройиздат, 1972. — 144 с.
100. Кабакчи М. К. Гражданские постройки Ларса Сонка — от модерна к неоклассицизму // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Искусствоведение. — 2012. — № 4. — С. 198–216.
101. Кабакчи М. К. Ларс Сонк. Полвека финской архитектуры. — СПб.: Любавич, 2019. — 192 с.
102. Карху Э. Г. История литературы Финляндии. От истоков до конца XIX века. — Л.: Наука, 1979. — 512 с.
103. Карху Э. Г. История литературы Финляндии: XX век. — Л.: Наука, 1990. — 607 с.
104. Кириллов В. Национально-фольклорная традиция в финском искусстве последней четверти XIX века // 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. — М.: ГТГ, 2000. — С. 503–512.

105. Клинге М. На чужбине и дома. — СПб.: Коло, 2005. — 304 с.

106. Ключина Е. В. Бельгийский акцент финского авангарда: искусство Альфреда Вильяма Финча в Финляндии // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2020. — № 10. — С. 158–166.

107. Колесников Д. Е. Деятели культурной фенномании и их вклад в финское национальное движение // Управленческое консультирование. — 2018. — № 3. — С. 127–131.

108. Колесников Д. Е. Фенномания как система взглядов Й. В. Снельмана // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. — 2010. — № 2 (111). — С. 177–182.

109. Колесников Д. Е. Феннофильское культурное течение как идейный исток фенномании // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. — 2018. — Т. 9. — № 1. — С. 7–13.

110. Колесников Д. Е. Финское национальное пробуждение как политический феномен (в период правления Николая I) // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. — 2009. — № 5. — С. 64–67.

111. Кононенко В., Межевич Н. М. Региональная самоидентификация Финляндии: поиск пространственных основ // Санкт-Петербург и страны Северной Европы: Материалы четвертой ежегодной Международной научной конференции (25–26 апреля 2002 г.). — СПб.: РХГИ, 2003. — С. 299–304.

112. Корнев П. К. Идеи ар деко в США 1920–1940-х гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2018. — № 2 (35). — С. 71–76.

113. Лисовский В. Г. Северный модерн: Национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX и XX веков. — СПб.: Коло, 2018. — 520 с.

114. Мейнандер Х. История Финляндии. Линии, структуры, переломные моменты. — М.: Весь мир, 2008. — 238 с.
115. Морозова И. В. Финно-американская идентичность и стратегии ее определения в современной финно-американской литературе // Ежегодник финно-угорских исследований. — 2021. — Т. 15. — № 4. — С. 642–653.
116. Нилова В. И. Глазунов, фенномания и карелианизм // Проблемы музыкальной науки. — 2013. — № 1 (12). — С. 171–177.
117. Няръвянен С. Г. Карелианизм как механизм национальной идентификации народов Карелии и Финляндии // Вече. Журнал русской философии и культуры. — 2018. — № 30. — С. 241–251.
118. Няръвянен С. Г., Троицкий С. А. Процесс национальной идентификации народов Финляндии в XIX веке: фенномания и феннофильство // *Studia Culturae*. — 2018. — Вып. 3 (37). — Academia. — С. 43–58.
119. Пастуро М. Красный. История цвета. — М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 160 с.
120. Пастуро М. Синий. История цвета. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 144 с.
121. Погодин С. Н. Фенномания и процесс становления национального сознания в Российской империи в XIX веке // Международные отношения и диалог культур. — 2015. — № 3. — С. 347–356.
122. Поляков Е. Н., Дончук Т. В. Шотландская версия стиля модерн в дизайнерских работах Ч. Р. Макинтоша и М. Макдональд // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. — 2018. — Т. 20. — № 5. — С. 9–34.
123. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. — М.: Наука, 1976. — 328 с.
124. Пьювогель Л. Карл Ларссон. Рисунки и акварели. — М.: Taschen, 2006. — 96 с.

125. Рахимова Э. Г. Калевальский неоромантизм: трансформация фольклорного наследия в поэзии Эйно Лейно: автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.05, 10.01.09 / Рахимова Элина Гансовна. — М., 1997. — 27 с.
126. Русанова Н.Н. Финский краевед Й.-В. Котикоски и его коллекции // Историко-культурный ландшафт Северо-Запада. Четвертые Шёгреновские чтения. — СПб.: Изд-во «Европейский Дом», 2011. — С. 329–341.
127. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. — М.: Искусство, 1989. — 296 с.
128. Смирнова И. М., Гамаюнов П. П. История развития финского бренда «Арабия». Путь сохранения традиций // Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. — 2015. — № 4. — С. 168–172.
129. Сойни Е. Г. Взаимопроникновение русской и финской литературы в первой половине XX века. — 2-е изд. — М.: Издательский Дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2017. — 464 с.
130. Суворова Л. В. Жанровая живопись Великого княжества Финляндского (1809–1917) как художественный феномен: дис. ... канд. иск.: 17.00.04 / Суворова Лариса Владимировна. — М., 2013. — 313 с.
131. Суни Л. В. Великое княжество Финляндское (первая половина XIX в.). Становление автономии. — Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2013. — 137 с.
132. Такала И. Р. Финляндская линия: Очерки истории национальной мысли Финляндии (вторая половина XVIII — первая половина XIX века). — М.: Директ-Медиа, 2013. — 76 с.
133. Тубли М. П. Эпоха модерна — пример синергетического культурного пространства // Terra Aestheticae. — 2018. — № 1. — С. 145–169.
134. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. — М.: Издательство МГУ, 1993. — 248 с.
135. Филичева Н. В. О геометрических формах и организации архитектурного пространства Ар Деко // Вестник Ленинградского

государственного университета им. А. С. Пушкина. — 2013. — Т. 2: Философия. — № 4. — С. 255–262.

136. Цветкова П. О. Нордический классицизм 1910–1930-х годов // *Academia. Архитектура и строительство*. — 2021. — № 1. — С. 31–39.

137. Цветкова П. О. Шведский классицизм XVII–XVIII веков // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. — 2020. — № 4/1. — С. 76–84.

138. Чернышева М. И., Дубовицкий А. Б. Царские (царственные) и солнечные птицы (павлин, феникс, петух и орел) // *Пространство и время*. — 2016. — № 3–4 (25–26). — С. 156–174.

139. Чукуров А. Ю. «Состояние мира: одновременность»: художественная культура Скандинавских стран и Финляндии в пространстве концептов. — СПб.: Астерион, 2011. — 199 с.

140. Широковских М. С. Шведские ковры и декоративные полотна XX — начала XXI века (мастерская Марты Маас-Фчеттерштром): дис. ... канд. иск.: 17.00.04 / Широковских Маргарита Сергеевна. — СПб., 2014. — 273 с.

141. Юссила О. Великое княжество Финляндское 1809–1917. — Хельсинки: Ruslania Books Oy, 2009. — 842 с.

142. Юссила О., Хентилия С., Невакиви Ю. Политическая история Финляндии 1809–1995. — М.: Весь мир, 1998. — 384 с.

143. Яковлев О. А. Финляндия глазами русских путешественников и туристов (XIX – начало XX вв.) // Санкт-Петербург и страны Северной Европы: Материалы четвертой ежегодной Международной научной конференции (25–26 апреля 2002 г.). — СПб.: РХГИ, 2003. — С. 74–79.

144. Ярмоленко Е. В. Финские ворсовые ковры конца XIX — начала XX в.: от традиции к модерну // *Архитектон: известия вузов*. — 2017. — № 2 (58). — С. 1–8.

145. Alvar Aalto / Ed. by Flieg K. — Zürich: Editions Girsberger, 1963. — 271 p.

146. Ashby C. Nation Building and Design: Finnish Textiles and the Work of the Friends of Finnish Handicrafts // *Journal of Design History*. — 2010. — Vol. 23. — № 4. — P. 351–365.
147. Chevallier F. Finland through French Eyes: Alvar Aalto's Pavilion at the Paris International Exhibition of 1937 // *Studies in the Decorative Arts*. — Fall–Winter 1999–2000. — Vol. 7. — № 1. — P. 65–105.
148. Christ-Janer A. Eliel Saarinen: Finnish-American architect and educator. — Chicago; London: University of Chicago Press, 1979. — 169 p.
149. *Cultures of International Exhibitions 1840–1940: Great Exhibitions in the Margins* / Ed. by Filipová M. — London and New York: Routledge, 2015. — 376 p.
150. Day S. *Carpets of the Art Deco Era*. — London: Thames & Hudson, 2015. — 224 p.
151. *Design in America. The Cranbrook Vision 1925–1950* / Detroit Institute of Arts. — New York: Harry N Abrams Inc., 1983. — 352 p.
152. Essel A. Värät ja niiden semioottiset merkitykset suomalaisissa ryijyissä 1779–1979. Pro-gradututkielma. — Helsingin yliopisto, 2020. — 76 s.
153. Fallan K. *Scandinavian Design: Alternative Histories*. — London; New York: Berg, 2012. — 322 p.
154. Fiell C., Fiell P. *Scandinavian design*. — Köln: Taschen, 2002. — 704 p.
155. Fiely M. E. “Within a Framework of Limitations”. Marianne Strengell's Work as an Educator, Weaver, and Designer / MA Thesis. — Bowling Green State University. — 2006. — 96 p.
156. Fingerroos O. The Karelia of Memories – Utopias of a Place // *Oral Tradition*. — 2006. — 23 (2). — P. 95–108.
157. Finland: [Publ. on the occasion of the Exhibition “20th-century Architecture, Finland”] / Ed. by M.-R. Norri et al. — Munich; London; New York: Prestel, 2000. — 327 p.

158. Finnish Modern Design: Utopian Ideals and Everyday Realities, 1930–1997 / Ed. by M. Aav, N. Stritzler-Levine. — New York: Yale University Press, 2000. — 412 p.
159. Groth H. Neo-Classicism in the North: Swedish furniture and interiors, 1770–1850. — New York: Thames & Hudson, 1990. — 224 s.
160. Hirn Y. Matkamieniä ja tietäjiä: Tutkielmia suomalaisesta sivistyksestä ja Kalevala-romantiikasta. — Helsinki: Otava, 1939. — 282 s.
161. Holmberg A. Händer som lyder. Hantverkarna vid Handarbetets Vänner. — Stockholm: Nordiska museets förlag, 2015. — 207 s.
162. Holmberg A. Masters and Apprentices of Textiles Craft // *Techne series: Research in sloyd education and crafts science*. — 2013. — A, 20 (3). — P. 20–32.
163. Howard J. Art Nouveau: International and National Styles in Europe. — New York: Manchester University Press, 1996. — 240 p.
164. Hundred Years of Finnish Design: From the Rafaela & Kaj Forsblom collection / Ed. by B. Kulvik. — Stockholm: Nationalmuseum, 2017. — 208 p.
165. Hännikäinen T. Ryijykirja. — Helsinki: Ajatus, 1996. — 120 s.
166. Kaplan W. The Arts & Crafts Movement in Europe & America: Design for the Modern World 1880–1920. — 1st edition. — London: Thames & Hudson, 2004. — 320 p.
167. Kava R. Man and Idea: A Short History of the Baron Emil Cedercreutz' Museum // *Nordisk museologi*. — 1992. — № 2. — S. 109–116.
168. Koplos J., Metcalf B. Makers: A History of American Studio Craft. — University of North Carolina Press, 2010. — 544 p.
169. Korvenmaa P. Finnish Design: A Concise History. — Helsinki: University of Art and Design Helsinki, 2009. — 352 p.
170. Lane B. M. National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries. — Cambridge University Press, 2000. — 432 p.
171. Manninen R. Villakirjonta. — Jyväskylä: Suomen Käsiyön Museo, 2019. — 40 s.

172. Marimekko: Fabrics, Fashion, Architecture / Ed. by M. Aav. — New Haven and London; New York: Yale University Press, 2004. — 336 p.
173. Marklund C., Stadius P. Acceptance and Conformity Merging Modernity with Nationalism in the Stockholm Exhibition in 1930 // Culture Unbound Journal of Current Cultural Research. — Vol. 2. — December 2010. — P. 609–634.
174. Marzolf Marion T. The Swedish Presence in 20th-Century American Weaving // Textile Society of America Symposium Proceedings. — 2006. — № 314. — P. 163–171.
175. McCready K. Art Deco and Modernist Ceramics. — London: Thames and Hudson, 1995. — 192 p.
176. Merkel J. Eero Saarinen. — New York: Phaidon Press, 2014. — 256 p.
177. Nieminen T. Ryijynukka. Opas Textiilityötä Opettaville. — Vantaa: Kunnallispaino Oy, 1984. — 49 s.
178. Nikula R. Architecture and Landscape. The building of Finland. — Helsinki, 1993. — 159 s.
179. Okkonen O. A. Gallen-Kallela: elämä ja taide. — Porvoo-Helsinki: WSOY, 1961. — 944 s.
180. Okkonen O. Die Finnische Kunst. — Berlin: W. Limpert, 1944. — 104 s.
181. Pirkko A. Arabia design. — Helsinki: Otava, 1958. — 56 s.
182. Rudberg E. The Stockholm Exhibition 1930. Modernism's Breakthrough in Sweden. — Stockholm: Stockholmia, 1999. — 238 p.
183. Rudzinski R. D. Weaving the Monumental Surface First Christian Church, Columbus, Indiana // Archipelagos: Outposts of the Americas. 92nd ACSA Annual Meeting. — March 18–21, 2004. — P. 530–537.
184. Sarje K. Gustaf Strengell and Nordic Modernism // The Nordic Journal of Aesthetics. — 2008. — № 35. — P. 93–120.

185. Sarpaneva T., Bruun E., Kruskopf E. *Finnish Design 1875–1975: 100 Years of Finnish Industrial Design*. — 1st edition. — Helsinki: Otava, 1975. — 117 p.
186. Seelow A. M. *Reconstructing the Stockholm Exhibition 1930*. — Stockholm: Arkitektur Förlag, 2016. — 272 p.
187. Siekkinen A. *Vihkiryijy kirkkotilassa. Suomen evankelis-luterilaisten kirkkojen vihkiryijyjien piirteitä ja symboliikan sanomaa*. Pro-gradututkielma. — Helsingin yliopisto, 2020. — 97 s.
188. Sihvo H. *Karelia: A Source of Finnish National History // National History and Identity – Approaches to the Writing of National History in the North-East Baltic Region Nineteenth and Twentieth Centuries (Studia Fennica: Ethnologica 6) / Toim. Branch M*. — Helsinki: Finnish Literature Society, 1999. — S. 126–134.
189. Sihvo H. *Karjalan kuva. Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana*. — Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2003. — 513 s.
190. Sinisalo S. “Nostalgia for the Primordial. Primitiveness”. *Surface and depth. Early Modernism in Finland 1890–1920*. — Helsinki: Ateneum Art Museum, 2001. — 399 p.
191. Sirelius U. T. *The Ryijy-Rugs of Finland: A Historical Study*. — Helsinki: Otava, 1926. — 251 p.
192. Sopenan T., Willberg L. *The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008*. — Kuopio, Finland: Kuopio Museum of Cultural History, 2008. — 395 p.
193. Sparre Currie T. *A Scandinavian Story: Two Families Allied in Art and Marriage*. — Bloomington: Xlibris Corporation, 2008. — 292 p.
194. Stewart J. *Nordic Classicism: Scandinavian Architecture 1910–1930*. — London: Bloomsbury Visual Arts, 2018. — 208 p.
195. *Strut: The Peacock and Beauty in Art / Ed. by Bartholomew F. Bland, Laura L. Vookles*. — Hudson River Museum: Fordham University Press, 2014. — 200 p.

196. Svinhufvud L. *Moderneja ryijyä, metritavaraa ja käsityötä*. — Helsinki: Designmuseo, 2009. — 227 s.
197. Svinhufvud L. *The Cranbrook Map: Locating Meanings in Textile Art // Imagining Spaces and Places*. — Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. — P. 199–227.
198. Svinhufvud L. *The Politics of Textile Entrepreneurship Loja Saarinen and Her Weaving Studio in the Cranbrook Art Community // Textiles and Politics: Textile Society of America 13th Biennial Symposium Proceedings*. — September, 2012. — P. 1–7.
199. Sylvan V. *Svenska ryor*. — Stockholm: Natur och kultur, 1934. — 142 s.
200. Tamminen M. *Kirjansidoksia*. Bokband: Eva Mannerheim-Sparre 1870–1957. — Porvoo: Porvoon Museo; Borgå: Borgå Museum, 1997. — 92 s.
201. Toikka-Karvonen A. *Finnish ryijy rugs... old and new // Craft Horizons*. — March / April 1954. — Vol. 14. — No. 2. — P. 16–20.
202. Toikka-Karvonen A. *Ryijy*. — Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1971. — 522 s.
203. Tostrup E. *Architecture and Rhetoric: Text and Design in Architectural Competitions, Oslo 1939–1996*. — London: Papadakis Publisher, 1999. — 216 p.
204. Vahter T. *Om tekniken i gamla ryor // Domus: Tidskrift för inredningskonst, konstindustri, måleri och skulptur*. — 1933. — № 1. — S. 12–14.
205. Vahter T. *Vanhoista ryijyistä ja niiden vaakuna-aiheista // Kotiteollisuus*. — 1955. — S. 68–69.
206. Walker S., Evans M., Cassidy T., Jung J., Twigger Holroyd A. *Design Roots: Culturally Significant Designs, Products and Practices*. — London: Bloomsbury Academic, 2018. — 400 p.
207. Wirilander H. *Maria Schwartzbergin suunnitteleman messukasukan konservointi ja kirkkotekstellien konservoinnin etiikkaa: Opinnäytetyön nimi*. — Muotoiluinstituutti, 2004. — 161 s.

Электронные ресурсы

208. Докучаева М.А. Сирелиус Ууно Таави [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://ethnomuseum.ru/collections/collectors/sirelius-uuno-taavi/>.
209. Мифы народов мира: Энциклопедия. Электронное издание [Электронный ресурс] / Гл. ред. С. А. Токарев. — М., 2008. — 1147 с. — Режим доступа: <http://prussia.online/books/mifi-narodov-mira-1980-el>.
210. Anttila E. Wetterhoffin Värikkäät Taitelijat [Электронный ресурс на фин. яз.]. — 59 s. — Access: <https://www.wetterhoff.fi/img/file.php?id=1029>.
211. Biografiskt lexikon för Finland 2: Ryska tiden / Red. H. Knif et al. [Электронный ресурс на швед. яз.]. — Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 2009. — Access: <https://www.blf.fi/artiklar.php>.
212. Brown R. Oral history interview with Marianne Strengell, 1982 January 8–December 16 [Электронный ресурс на англ. яз.]. — Smithsonian Institution. — Archives of American Art. — 79 p. — Access: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-marianne-strengell-12411#transcript>.
213. Kailo K. The Helka Fest – Traces of a Finno-Ugric Matriarchy and Worldview? [Электронный ресурс на англ. яз.]. — Societies of Peace. Past, Present, Future. 2. World Congress on Matriarchal Studies. — 2005. — P. 1–14. — Access: https://www.academia.edu/45814257/The_Helka_Fest_Traces_of_a_Finno_Ugric_Matriarchy_and_Worldview.
214. Karsikas U. Hanna-Kaisa Korolainen was inspired by two rya rugs [Электронный ресурс на англ. яз.]. — Access: <https://ingoodhands.fi/hanna-kaisa-korolainen-was-inspired-by-two-rya-rugs/#>.
215. Karsikas U. The Rya Rugs of Impi Sotavalta as an Inspiration for Henri Tervapuro. [Электронный ресурс на англ. яз.]. — Access: <https://ingoodhands.fi/the-rya-rugs-of-impi-sotavalta-as-an-inspiration-for-henri-tervapuro/>.

216. Keuruun ryijy. [Электронный ресурс на фин. яз.]. — Access: <https://www.keuruunmuseo.fi/index.php/naeyttelyt/menneet/130-keuruun-ryijy>.
217. Loja Saarinen and Eliel Saarinen. Rug No. 2 [Электронный ресурс на англ. яз.]. — Access: <https://cranbrookartmuseum.org/artwork/loja-saarinen-and-eliel-saarinen/>.
218. Marianne Strengell Papers [Электронный ресурс на англ. яз.]. — Cranbrook Archives. — Bloomfield Hills, Michigan. — 16 p. — Access: https://www.cranbrook.edu/sites/default/files/ftpimages/120/misc/misc_87182.pdf.
219. Marthaförbundet. Historik. [Электронный ресурс на швед. яз.]. — Access: <https://www.martha.fi/om-oss/historik>.
220. Onatsu J. Tuyni Vahter kuvasi naisten töitä. [Электронный ресурс на фин. яз.]. — 2015. — Access: <https://www.museovirasto.fi/fi/kokoelma-jatietopalvelut/kuvakokoelmat/ajankohtaista/kamera-lehden-artikkelit-2015/tyyni-vahter-kuvasi-naisten-toita>.
221. Resnikoff S. Fashioning Architecture // Cranbrook Kitchen Sink. — March 26, 2014. [Электронный ресурс на англ. яз.]. — Access: <https://cranbrookkitchensink.wordpress.com/2014/03/26/fashioning-architecture/>.
222. Saarinen E. Cranbrook Map Tapestry [Электронный ресурс на англ. яз.]. — Access: <https://cranbrookartmuseum.org/artwork/eliel-saarinen-cranbrook-map-tapestry/>.
223. Saarinen Family Papers [Электронный ресурс на англ. яз.]. — Cranbrook Archives. — Bloomfield Hills, Michigan. — 23 p. — Access: <https://www.cranbrook.edu/sites/default/files/uploads/Saarinen%20Family%20Papers.pdf>.
224. Svinhufvud L. From Sketches and Samples to Ledgers and Advertisements: On the Material of Art-Historical Research in Modern Textile Art [Электронный ресурс на англ. яз.]. // Tahiti. — 2012. — Vol. 2. — № 4. — Access: <https://tahiti.journal.fi/article/view/85467/44417>.

225. Tapis : modèle flamme. Akseli Gallen-Kallela [Электронный ресурс на англ. яз.]. — Access: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/tapis-modele-flamme-145223>.

226. Väinö Blomstedt, Painter and textile designer [Электронный ресурс на англ. яз.]. — Access: <https://suomenkasityonystavat.fi/vaino-blomstedt-150-years-since-his-birth-on-april-1-2021?lang=en>.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Иллюстрация 1. Аксели Галлен-Каллела. Легенда об Айно. 1891. Доска, масло. 154 x 308. Художественный музей Атенеум, Хельсинки.

Иллюстрация 2. Аксели Галлен-Каллела. Защита Сампо. 1896. Холст, темпера. 122 x 125. Художественный музей Турку, Турку.

Иллюстрация 3. Пекка Халонен. Скала, покрытая льдом и снегом. 1911. Холст, масло. 96,5 x 155,5. Художественный музей Атенеум, Хельсинки.

Иллюстрация 4. Аксели Галлен-Каллела. Дом-ателье «Калела». Главный фасад. 1895. Руовеси, Финляндия. Фотография Т. Канервы. 1970–1979. 21 x 17. Агентство по сохранению историко-культурного наследия Финляндии. Коллекция исторических изображений.

Иллюстрация 5. Аксели Галлен-Каллела. Интерьер дома-ателье «Калела». 1895. Руовеси, Финляндия. Фотография (неизвестный фотограф). Архив Университета Аалто.

Иллюстрация 6. Элиель Сааринен, Армас Линдгрэн, Герман Гезеллиус. Здание павильона Финляндии на Всемирной выставке в Париже. 1900. Париж, Франция. Фотография (неизвестный фотограф). 27,5 x 20,8. Агентство по сохранению историко-культурного наследия Финляндии. Коллекция исторических изображений.

Иллюстрация 7. Элиель Сааринен, Армас Линдгрэн, Герман Гезеллиус; Аксели Галлен-Каллела (фрески). Интерьер павильона Финляндии на Всемирной выставке в Париже. 1900. Париж, Франция. Фотография (неизвестный фотограф). 20,8 x 27,2. Агентство по сохранению историко-культурного наследия Финляндии. Коллекция исторических изображений.

Иллюстрация 8. Луис Спарре, фабрика «Ирис». Письменный стол. 1897–1902. Береза, латунь, лак. 221 x 146,5 x 80. Городской музей, Хельсинки.

Иллюстрация 9. Ева Маннергейм-Спарре. Обложка книги. Ок. 1900. Кожа, тиснение. Источник: Ord och Bild. Illustrerad Månadsskrift. Nionde årgången. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1900. S. 623.

Иллюстрация 10. Альфред Уильям Финч, фабрика «Ирис». Ваза. 1897–1902. Глина, цветная глазурь. 25,5 (h), 18,4 (d). Музейный центр, Турку.

Иллюстрация 11. Йохан Якоб (Жак) Аренберг, фабрика «Арабия». Вазы из серии «Фенния». Ок. 1902 (производство 1902–1920-е гг.). Фаянс, глазурь, деколь. Музей д’Орсэ, Париж. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 12. Альфред Густафссон, фабрика «Ииттала». Стакан с изображением Й. Л. Рунеберга. Серия «Великий человек». 1904. Прозрачное обесцвеченное стекло, резьба. 8,8 x 6,3. Городской музей, Хельсинки.

Иллюстрация 13. Йохан Зигфрид Сирен. Здание Парламента. Главный фасад. 1927–1931. Хельсинки, Финляндия. Фотография А. Пьетинена. 1930-е. 10 x 15. Агентство по сохранению историко-культурного наследия Финляндии. Коллекция исторических изображений.

Иллюстрация 14. Паули Бломстедт. Здание банка «Юнион». 1926–1929. Хельсинки, Финляндия. Фотография А. Пьетинена. Нач. 1940-х. 10 x 15. Агентство по сохранению историко-культурного наследия Финляндии. Коллекция исторических изображений.

Иллюстрация 15. Алвар Аалто. Лекционный зал библиотеки в Выборге. 1927–1935. Выборг, Россия. Фотография Г. Велина. 1930-е. Фонд Алвара Аалто.

Иллюстрация 16. Алвар Аалто. Павильон Финляндии на Всемирной выставке в Нью-Йорке. 1939. Нью-Йорк, США. Фотография Э. Столлера. 1939. Фонд Алвара Аалто.

Иллюстрация 17. Алвар Аалто, фабрика «Кархула-Ииттала». Ваза «Савой». 1936. Стекло. 14,3 x 20,7; 16,7 (d). Музей стекла в Корнинге, США.

Иллюстрация 18. Илмари Тапиоваара, деревообрабатывающий завод в Керава. Стул «Домус». 1946. Березовая фанера. 77,5 x 57 x 46,5. Музейный центр, Турку.

Иллюстрация 19. Двойной «турецкий» узел (на двух нитях основы) концами под петлю. Фрагмент рую. XIX в. (?). Лен, шерсть. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 20. Фрагмент с изображением обратной стороны руйю. Первая половина XIX в. Лен, шерсть. 185 x 140. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 21. Руйю – ковер, выполненный в длинно-ворсовой технике. Фрагмент с изображением лицевой стороны. Первая половина XIX в. Лен, шерсть. 185 x 140. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 22. Руйю, сшитый из двух частей. Лицевая и оборотная стороны. 1740-е. Шерсть. 188 x 145. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 23. Руйю, сшитый из двух частей. Лицевая и оборотная стороны. 1779. Лен, шерсть. 205 x 151. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 24. Руйю. 1700-е. Лен, шерсть. 173 x 157. Музейный центр, Турку.

Иллюстрация 25. Лапландский руйю (полуруйю). XIX в. Лен, шерсть. 154 x 133. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 26. Руйю без декоративной канвы. XVIII в. Лен, шерсть. 170 x 165. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 27. Руйю. 1695. Лен, шерсть. 183 x 144. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 28. Руйю с декорированной канвой. XIX в. Лен, шерсть. 184 x 130. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 29. Руйю. 1805–1810. Корпилахти, Финляндия. Лен, шерсть. 183 x 148. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 30. Руйю двусторонний. Ок. 1805–1810. Веккула, Ямса, Финляндия. Лен, шерсть. 180 x 157. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 31. Руйю с декором типа «диагональ». XIX в. Лен, шерсть. 179 x 136. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 32. Руйю с декором в виде квадратов. 1800–1829. Лен, шерсть. 161 x 135. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 33. Руйю. Начало XIX в. Кюльмякоски, Финляндия. Лен, шерсть. 185 x 140. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 34. Руйю с декором в виде крестов. 1800–1829. Лен, шерсть. 180 x 131. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 35. Руйю. 1800. Хяме, Финляндия. Шерсть. 187–188 x 153–156. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 36. Руйю. 1825. Ямса, Финляндия. Шерсть. 191–194 x 152–154. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 37. Руйю. 1820. Пункалайдун, Финляндия. Лен, шерсть. 181–187 x 140–145. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 38. Руйю. 1827. Ямса, Финляндия. Шерсть. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 39. Руйю, изготовленный по случаю свадьбы. 1828. Лен, шерсть. 195 x 141. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 40. Руйю, изготовленный по случаю свадьбы. 1836. Лен, шерсть. 172 x 146. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 41. Руйю с изображением крестоцвета. 1786. Лен, шерсть. 177 x 153. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 42. Руйю. 1811–1812. Ямса, Финляндия. Шерсть. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 43. Руйю. 1790 (?). Ренко, Финляндия. Лен, шерсть. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 44. Руйю. 1797. Кюльмякоски, Финляндия. Шерсть. 186–190 x 150–152. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 45. Руйю с изображением тюльпана и зигзагов. 1797. Лен, шерсть. 200 x 150. Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.

Иллюстрация 46. Руйю с изображением тюльпанов и ваз. 1810. Лен, шерсть. 200 x 141. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 47. Руйю с изображением тюльпанов и пальметт. 1790. Лен, шерсть. 212 x 145. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 48. Руйю с изображением пальметт. 1797. Лен, шерсть. 203 x 153. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 49. Руйю с изображением деревьев. 1835. Лен, шерсть. 180 x 137. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 50. Руйю с изображением деревьев и сердец. 1839. Лен, шерсть. 175 x 149. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 51. Руйю с изображением деревьев и мужских и женских фигур. 1780–1800. Лен, шерсть. 171 x 162. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 52. Руйю в экспозиции музея. 1812. Виролахти, Финляндия. Лен, шерсть. 194 x 150. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 53. Руйю с изображением тюльпана в вазе и гвоздик. 1783. Лен, шерсть. 173 x 160. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 54. Руйю. 1790-е (?). Кюльмякоски, Финляндия. Шерсть. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 55. Руйю в стиле барокко. 1797. Лен, шерсть. 188 x 150. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 56. Руйю, созданный по модели 1788 г. в густавианском стиле из коллекции Э. Сааринена. 1940. Хлопок, шерсть. 205 x 140. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 57. Руйю в густавианском стиле. 1775. Конопля, шерсть. 174 x 145. Музейный центр, Турку.

Иллюстрация 58. Руйю в стиле рококо. 1756. Шерсть. 205 x 167. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 59. Руйю с изображением цветов. 1864. Шерсть. 191 x 137. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 60. Руйю с изображением пейзажа в окружении цветочных гирлянд. 1829–1870. Лен, шерсть. 200 x 127. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

Иллюстрация 61. Руйю в интерьере квартиры учительницы Альмы Ранкала. 1913. Финляндия. Фотография (неизвестный фотограф). 15 x 11. Музеи Куоккала, Лемпяля.

Иллюстрация 62. Элиель Сааринен, Армас Линдгрэн, Герман Гезеллиус. Интерьер усадьбы Виттреск. Гостиная (фрагмент). 1901–1903. Киркконумми, Финляндия. Фотография Л. Сааринен (?). 1903.

Иллюстрация 63. Скульптура Эмиля Седеркройца и его коллекция руйю на выставке в Художественном музее Атенеум. 1912. Хельсинки, Финляндия. Фотография (неизвестный автор). Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 24.

Иллюстрация 64. Финские руйю на Второй Всероссийской кустарной выставке. 1913. Петроград, Российская империя. Фотография (неизвестный автор). Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.

Иллюстрация 65. Финские руйю на Второй Всероссийской кустарной выставке. Стенд объединения «Друзья финского ремесла». 1913. Петроград,

Российская империя. Фотография (неизвестный автор). Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.

Иллюстрация 66. Экспозиция интерьера в галерее Хёрхаммер. Нач. 1920-х. Хельсинки, Финляндия. Фотография (неизвестный автор). Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseum, 2009. P. 36.

Иллюстрация 67. Йохан Якоб (Жак) Аренберг. 1847–1914. Фотография Д. Ниблина. 1880-е. 10 x 6. Хельсинки, Финляндия. Агентство по сохранению историко-культурного наследия Финляндии. Коллекция исторических изображений.

Иллюстрация 68. Фанни Чурберг. 1845–1892. Фотография Ч. Рииса. 1870-е. 10 x 6,3. Хельсинки, Финляндия. Агентство по сохранению историко-культурного наследия Финляндии. Коллекция исторических изображений.

Иллюстрация 69. Промышленная выставка в Хельсинки. Экспозиция. 1876. Фотография Ч. Рииса. 1876. Городской музей, Хельсинки.

Иллюстрация 70. Промышленная выставка в Стокгольме. Фонтан Йохана Питера Молина, витрины с фарфоровыми изделиями, произведенными фирмой «Рёрстранд». 1866. Фотография ателье «В. Юрениус и Л. Квист». 1866. Стокгольм, Швеция. Архив Технического музея, Стокгольм.

Иллюстрация 71. Карин Софья Адлерспарре. 1823–1895. Фотография Б. Валериус. Ок. 1860–1870-х гг. Музей Северных стран, Стокгольм.

Иллюстрация 72. Наволочка, выполненная в технике «ролакан». Фрагмент. Музей Северных стран, Стокгольм.

Иллюстрация 73. Лилли Виттшо Цикерман и интерьер выставки ремесел в Стенунгсунде. Лето, 1924. Фотография И. Энандер. Музей в Бохуслене, Швеция.

Иллюстрация 74. София Гисберг. Антепендиум для городской церкви в Сундсвалле. 1884. Фотография (неизвестный автор). Источник: Электронный архив изображений объединения «Друзья ремесла». URL: <https://www.hv-textil.se/var-historik/bildarkiv/antependium-av-sofia-gisberg-1884/>.

Иллюстрация 75. Агнес Брантинг. Обложка для книги. 1900. Ткань, вышивка. Источник: Электронный архив изображений объединения «Друзья ремесла». URL: <https://www.hv-textil.se/var-historik/bildarkiv/bokkladen-av-agnes-branting-1900/>.

Иллюстрация 76. Гуннар Халльстрём. Эскиз гобелена «Иггдрасиль» («Вальхалла»). 1905. 370 x 160. Национальный музей Швеции, Стокгольм.

Иллюстрация 77. Мастера по текстилю из объединения «Друзья ремесла» во время работы над созданием гобелена «Иггдрасиль» по эскизу Г. Халльстрёма. 1906. Фотография (неизвестный автор). Музей Северных стран, Стокгольм.

Иллюстрация 78. Карл Ларссон (дизайнер), объединение «Друзья ремесла» (производитель). Гобелен «Венера и Дюймовочка». 1904 (производство 1909). Лен, шерсть. 260 x 345. Национальный музей Швеции, Стокгольм.

Иллюстрация 79. Экспозиция Скандинавской выставки промышленности, сельского хозяйства и искусства. Интерьер, спроектированный и реализованный Ж. Аренбергом и мастерами объединения «Друзья финского ремесла». 1888. Копенгаген, Дания. Фотография Ю. Йенсена. Датский технический университет. Источник: Ashby C. *Nation Building and Design: Finnish Textiles and the Work of the Friends of Finnish Handicrafts // Journal of Design History*. 2010. Vol. 23. № 4. P. 356.

Иллюстрация 80. Аксели Галлен-Каллела, Луис Спарре, объединение «Друзья финского ремесла», фабрика «Ирис». Интерьер «Комната Ирис», представленный на Всемирной выставке в Париже. Фрагмент. 1900. Париж, Франция. Фотография (неизвестный автор). 12 x 17. Агентство по сохранению историко-культурного наследия Финляндии. Коллекция исторических изображений.

Иллюстрация 81. Аксели Галлен-Каллела, Луис Спарре, Альфред Уильям Финч, объединение «Друзья финского ремесла», фабрика «Ирис». Интерьер «Комната Ирис», представленный на Всемирной выставке в Париже.

Фрагмент. 1900. Париж, Франция. Фотография (неизвестный автор). 12 x 17. Агентство по сохранению историко-культурного наследия Финляндии. Коллекция исторических изображений.

Иллюстрация 82. Аксели Галлен-Каллела, фабрика «Ирис». Стул. Ок. 1899. Дерево, ткань. Музей А. Галлен-Каллелы, Эспоо.

Иллюстрация 83. Аксели Галлен-Каллела, Луис Спарре, объединение «Друзья финского ремесла», фабрика «Ирис». Интерьер «Комната Ирис», представленный на Всемирной выставке в Париже. Фрагмент. 1900. Париж, Франция. Фотография (неизвестный автор). 12 x 17. Агентство по сохранению историко-культурного наследия Финляндии. Коллекция исторических изображений.

Иллюстрация 84. Аксели Галлен-Каллела. Без маски. 1888. Холст, масло. 65,5 x 54,5. Художественный музей Атенеум, Хельсинки.

Иллюстрация 85. Аксели Галлен-Каллела. Мать и дитя. 1887. Холст, масло. 65,5 x 55. Художественный музей Гёста Серлакиуса, Мяннта-Вилппула.

Иллюстрация 86. Аксели Галлен-Каллела. Женщина на фоне ружья с изображением петуха. 1888. Холст, масло. 65,5 x 55. Музей Галлен-Каллела, Эспоо.

Иллюстрация 87. Ружье из коллекции А. Галлен-Каллела. 1782. Лен, шерсть. 207 x 152,5. Музей Галлен-Каллела, Эспоо.

Иллюстрация 88. Аксели Галлен-Каллела (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Ружье «Пламя». 1899 (1984). Лен, шерсть. 250 x 175. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 79.

Иллюстрация 89. Аксели Галлен-Каллела (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Ружье «Пламя». 1902 (1913). Лен, шерсть. 307 x 172. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 81.

Иллюстрация 90. Аксели Галлен-Каллела. Эскиз руйю «Пламя» (фрагмент). 1899. Бумага, акварель. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 78.

Иллюстрация 91. Аксели Галлен-Каллела (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Пламя». Ок. 1906. Лен, шерсть. 340 x 190. Музей д'Орсэ, Париж. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 92. Руйю «Пламя» в интерьере виллы Йоханна в Хельсинки. 1910. Городской музей, Хельсинки. Фотография А. Фалтина. 12 x 17,5. Агентство по сохранению историко-культурного наследия Финляндии. Коллекция исторических изображений.

Иллюстрация 93. Аксели Галлен-Каллела (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Меч». 1899–1902 (1915). Лен, шерсть. 212 x 162. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 82–83.

Иллюстрация 94. Аксели Галлен-Каллела (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Ящерица». 1903 (1914). Лен, шерсть. 185 x 138. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 85.

Иллюстрация 95. Вяйнё Бломстедт. Эскиз к руйю «Весна». 1909. Бумага, акварель. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 90.

Иллюстрация 96. Вяйнё Бломстедт (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Мозаика». Ок. 1900 (дизайн). Лен, шерсть. 125 x 208. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Объединение «Друзья финского ремесла». <https://suomenkasityonystavat.fi/product/mosaiikki>.

Иллюстрация 97. Вяйнё Бломстедт (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Лошади». 1907 (1900-е). Лен, шерсть. 360 x 190. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 212.

Иллюстрация 98. Вяйнё Бломстедт (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Птицы». 1909. Лен, шерсть. 372 x 165. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 90.

Иллюстрация 99. Вяйнё Бломстедт (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. Ок. 1904. Лен, шерсть. 230 x 170. Музей д'Орсэ, Париж. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 100. Вяйнё Бломстедт (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Гобелен «Жертва». 1901. Хлопок, шерсть. 138 x 86. Музей дизайна, Хельсинки. Фотография Р. Трескелин.

Иллюстрация 101. Виви Дальберг-Мюнстерхьелм (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Гобелен «Провозглашение о вознесении». 1904. Хлопок, шерсть. Музей дизайна, Хельсинки. Фотография Р. Трескелин.

Иллюстрация 102. Альберт Эдельфельт (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Гобелен «Ойгонна». 1895–1905. Фотография (неизвестный автор). Источник: Suomen Käsitöiden Ystävät // Kotitaide. 1905. No. 1. S. 3.

Иллюстрация 103. Альберт Эдельфельт. Иллюстрация к поэме Й. Л. Рунеберга «Король Фьялар». 1895. Бумага, хромофотография. Ф. Тильманн. Источник: Ю. Вайнио. Коллекция изображений.
URL: <https://www.comicartfans.com/gallerypiece.asp?piece=1318908>

Иллюстрация 104. Ярл Эклунд (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Чайка». Ок. 1904. Лен, шерсть. 387 x 201. Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.

Иллюстрация 105. Кацусика Хокусай. Большая волна в Канагаве. 1823–1831. Бумага, чернила, водяные краски; гравюра. 25,4 x 38,1. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Иллюстрация 106. Ярл Эклунд, Армас Линдгрэн (дизайн). Наволочки для подушек. Не позднее 1909. Фотография (неизвестный автор). Источник: *Muistoja ja Vaikutelmia Japanista // Kotitaide*. 1909. 01.09.1909. No. 9. S. 112.

Иллюстрация 107. Габриэль Энгберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Тюльпаны». 1905 (дизайн). Лен, шерсть. 312 x 178. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: *Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug*. Helsinki: Designmuseum, 2009. P. 87.

Иллюстрация 108. Хелена Шерфбек (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Наволочка. Нач. 1900-х (дизайн). 52 x 63. Источник: Объединение «Друзья финского ремесла». URL: <https://suomenkasityonystavat.fi/product/ruunut>.

Иллюстрация 109. Эмма Зальцман (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Шишка». Нач. 1900-х (дизайн). Лен, шерсть. 125 x 185. Источник: Объединение «Друзья финского ремесла». URL: <https://suomenkasityonystavat.fi/product/kapy>.

Иллюстрация 110. Эмма Зальцман (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Орлы». Нач. 1900-х (дизайн). Лен, шерсть. 125 x 220. Источник: Объединение «Друзья финского ремесла». URL: <https://suomenkasityonystavat.fi/product/kotkat>.

Иллюстрация 111. Руйю «Орлы» Эммы Зальцман на выставке, организованной объединением «Друзья финского ремесла». 1907. Хельсинки, Финляндия. Фотография (неизвестный автор). Источник: *Suomalaisen Käsitöiden Ystävien Näyttely // Naisten Ääni*. 1908. No. 22. S. 317.

Иллюстрация 112. Эмма Зальцман (?) (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. Нач. 1900-х. Лен, шерсть. 345 x 188. Источник: *Sorapanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008*. Kuopio, Finland, 2008. P. 214.

Иллюстрация 113. Лина Палмгрэн (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Весенние птицы». Нач. 1900-х

(дизайн). Лен, шерсть. 145 x 125. Источник: Объединение «Друзья финского ремесла». URL: <https://suomenkasityonystavat.fi/product/kuusilinnut>.

Иллюстрация 114. Лина Палмгрен (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Текстильные изделия на выставке, организованной объединением «Друзья финского ремесла». 1913. Хельсинки, Финляндия. Фотография (неизвестный автор). Источник: Suomen Käsityön Ystäväin // Suomen Nainen. 15.05.1913. No. 10. S. 120.

Иллюстрация 115. Мария Шварцберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. Нач. 1900-х. Лен, шерсть. 273 x 150. Коллекция Т. Сопанена. Источник: Soperan T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Куорю, Finland, 2008. P. 218.

Иллюстрация 116. Мария Шварцберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. Нач. 1900-х. Лен, шерсть. 297 x 144. Источник: Soperan T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Куорю, Finland, 2008. P. 221.

Иллюстрация 117. Мария Шварцберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. 1912. Лен, шерсть. 138 x 111. Источник: Soperan T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Куорю, Finland, 2008. P. 222.

Иллюстрация 118. Ева Маннергейм-Спарре (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Ева». 1908 (дизайн). Лен, шерсть. 110 x 160. Источник: Объединение «Друзья финского ремесла». URL: <https://suomenkasityonystavat.fi/product/eva>.

Иллюстрация 119. Ева Маннергейм-Спарре (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Молодая девушка». Нач. 1900-х (дизайн). Лен, шерсть. 110 x 225. Источник: Объединение «Друзья финского ремесла». URL: <https://suomenkasityonystavat.fi/product/nuoren-tyton-ruiju>.

Иллюстрация 120. Ева Маннергейм-Спарре (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Текстильные изделия на выставке,

организованной объединением «Друзья финского ремесла». 1908. Хельсинки, Финляндия. Фотография (неизвестный автор). Источник: Vennervirta L. Vähän Louis ja Eva Sparren Taidenäyttelystä // Kotitaide. 01.03.1908. No. 3. S. 35.

Иллюстрация 121. Объединение «Друзья финского ремесла». Текстильные изделия. Не позднее 1908. Хельсинки, Финляндия. Фотография (неизвестный автор). Источник: Suomalaisen Käsitöiden Ystävien Näyttely // Naisten Ääni. 01.01.1908. No. 22. S. 317–318.

Иллюстрация 122. Элиель Сааринен, Армас Линдгрэн, Герман Гезеллиус. Усадьба Виттреск. 1901–1903. Киркконумми, Финляндия. Фотография автора. 2022.

Иллюстрация 123. Элиель Сааринен, Армас Линдгрэн, Герман Гезеллиус. Интерьер усадьбы Виттреск. Гостиная (фрагмент). 1901–1903. Киркконумми, Финляндия. Фотография С. Брандер. После 1916 г. 17,4 x 23,2. Агентство по сохранению историко-культурного наследия Финляндии. Коллекция исторических изображений.

Иллюстрация 124. Элиель Сааринен, Армас Линдгрэн, Герман Гезеллиус. Интерьер усадьбы Виттреск. Гостиная (фрагмент). 1901–1903. Киркконумми, Финляндия. Фотография И. Ярвинена. 2012. Агентство по сохранению историко-культурного наследия Финляндии. Коллекция исторических изображений.

Иллюстрация 125. Ткацкий станок на цокольном этаже усадьбы Виттреск. Киркконумми, Финляндия. Фотография автора. 2022.

Иллюстрация 126. Элиель Сааринен (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Рую в детской комнате усадьбы Виттреск. 1900-е. Лен, шерсть. Киркконумми, Финляндия. Фотография автора. 2022.

Иллюстрация 127. Элиель Сааринен, Армас Линдгрэн, Герман Гезеллиус. Интерьер усадьбы Виттреск. Гостиная (фрагмент). 1901–1903. Киркконумми, Финляндия. Фотография автора. 2022.

Иллюстрация 128. Элиель Сааринен. Эскиз рую «Сказка». 1914. Бумага, акварель, карандаш. Музей финской архитектуры, Хельсинки.

Иллюстрация 129. Элиель Сааринен (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Сказка». Фрагмент с изображением Лойи. 1914 (1990). Лен, шерсть. 378 x 299 x 247 x 230. Киркконумми, Финляндия.

Иллюстрация 130. Элиель Сааринен (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Сказка». Фрагмент с изображением инициалов «ES». 1914 (1990). Лен, шерсть. 378 x 299 x 247 x 230. Киркконумми, Финляндия.

Иллюстрация 131. Элиель Сааринен (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Сказка». Фрагмент с изображением надписи «Hvitträsk». 1914 (1990). Лен, шерсть. 378 x 299 x 247 x 230. Киркконумми, Финляндия.

Иллюстрация 132. Ольга Гуммер-Эрстрём. Витраж в усадьбе Виттреск. 1905. 66,8 x 164,5. Киркконумми, Финляндия. Фотография автора. 2022.

Иллюстрация 133. Аксели Галлен-Каллела (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Копия руйю «Пламя» в гостиной усадьбы Виттреск. 1899 (дизайн). Киркконумми, Финляндия. Фотография автора. 2022.

Иллюстрация 134. Лойя Сааринен (дизайн). Люстра в гостиной усадьбы Виттреск. 1903. Дерево. Киркконумми, Финляндия. Фотография автора. 2022.

Иллюстрация 135. Элиель Сааринен. Эскиз к руйю «Роза». 1904. Бумага, акварель. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ashby C. *Nation Building and Design: Finnish Textiles and the Work of the Friends of Finnish Handicrafts // Journal of Design History*. 2010. Vol. 23. № 4. P. 361.

Иллюстрация 136. Маргарет Макдональд Макинтош. Панно «О вы, все вы, прогуливающиеся по Уиллоувуду». 1903. Стекло, масляная краска, полудрагоценные камни. Ивовые чайные комнаты, Глазго. Художественная галерея и музей Кельвингроув, Глазго.

Иллюстрация 137. Чарльз Ренни Макинтош (дизайн), Уильям Дуглас (роспись), Джеймс Грант (производство). Двери. 1903. Сосна, металл, стекло.

Ивовые чайные комнаты, Глазго. Источник: Brown A. Tea and Symmetry // The Magazine Antiques. September 24, 2019. URL: <https://www.themagazineantiques.com/article/tea-and-symmetry/>.

Иллюстрация 138. Чарльз Ренни Макинтош (дизайн). Мотив розы в оформлении лампы и обоев. 1902–1904. Хилл-хаус, Хеленсбург, Шотландия. Источник: Brown A. Tea and Symmetry // The Magazine Antiques. September 24, 2019. URL: <https://www.themagazineantiques.com/article/tea-and-symmetry/>.

Иллюстрация 139. Элиель Сааринен (дизайн). Копия наволочки в оранжевые усадьбы Виттреск из серии «Роза». 1904 (оригинальное изделие). Лен, вышивка. Киркконумми, Финляндия. Фотография автора. 2022.

Иллюстрация 140. Элиель Сааринен (дизайн). Копия скатерти в оранжевые усадьбы Виттреск из серии «Роза». 1904 (оригинальное изделие). Лен, вышивка. Киркконумми, Финляндия. Фотография автора. 2022.

Иллюстрация 141. Элиель Сааринен (дизайн). Копия занавесок в спальне усадьбы Виттреск из серии «Роза». 1904 (оригинальное изделие). Лен, вышивка. Киркконумми, Финляндия. Фотография автора. 2022.

Иллюстрация 142. Элиель Сааринен (дизайн). Барельеф с изображением башни и роз на кровати в усадьбе Виттреск. 1910-е. Дерево. Киркконумми, Финляндия. Фотография автора. 2022.

Иллюстрация 143. Элиель Сааринен, Армас Линдгрэн, Герман Гезеллиус. Усадьба Суур-Мерийоки. Вид на башню. 1901–1903. Выборгский район, Россия. Фотография С. Брандер. 1912. 18 x 24. Агентство по сохранению историко-культурного наследия Финляндии. Коллекция исторических изображений.

Иллюстрация 144. Элиель Сааринен, Армас Линдгрэн, Герман Гезеллиус. Интерьер усадьбы Суур-Мерийоки. Гостиная (фрагмент). 1901–1903. Выборгский район, Россия. Фотография С. Брандер. 1912. Агентство по сохранению историко-культурного наследия Финляндии. Коллекция исторических изображений.

Иллюстрация 145. Элиель Сааринен, Армас Линдгрэн, Герман Гезеллиус. Интерьер усадьбы Суур-Мерийоки. Детская комната (фрагмент). 1901–1903. Выборгский район, Россия. Фотография (неизвестный автор). Агентство по сохранению историко-культурного наследия Финляндии. Коллекция исторических изображений.

Иллюстрация 146. Бюро «Гезеллиус-Линдгрэн-Сааринен» (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Подушки для усадьбы Суур-Мерийоки. 1901–1903. Фотография (неизвестный автор). 1903. Источник: *Rasioista // Kotitaide*. 1903. No. 6. S. 57.

Иллюстрация 147. Фрагмент интерьера усадьбы Суур-Мерийоки. 1901–1903. Фотография (неизвестный автор). 1903. Источник: *Rasioista // Kotitaide*. 1903. No. 6. S. 57.

Иллюстрация 148. Элиель Сааринен (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Рую из усадьбы Суур-Мерийоки. 1903. Лен, шерсть. 222 x 192. Музей Ваприики, Тампере.

Иллюстрация 149. Элиель Сааринен (дизайн). Рую в гостиной усадьбы Суур-Мерийоки. 1903. Фотография (неизвестный автор). 1920–1939. Музей Южной Карелии, Лаппеенранта.

Иллюстрация 150. Элиель Сааринен, Армас Линдгрэн, Герман Гезеллиус. Усадьба Витторп. 1901–1904. Киркконумми, Финляндия. Фотография Э. Сундстрёма. 1900–1929. Городской музей, Хельсинки.

Иллюстрация 151. Элиель Сааринен, Армас Линдгрэн, Герман Гезеллиус. Интерьер усадьбы Витторп. 1901–1904. Киркконумми, Финляндия. Фотография Э. Сундстрёма. 1902. 13 x 18. Городской музей, Хельсинки.

Иллюстрация 152. Элиель Сааринен. Эскиз интерьера усадьбы Витторп. 1902. Бумага, акварель. Архив университета Аалто.

Иллюстрация 153. Элиель Сааринен. Эскиз интерьера усадьбы Витторп. 1902. Бумага, акварель. Архив университета Аалто.

Иллюстрация 154. Элиель Сааринен, Армас Линдгрэн, Герман Гезеллиус. Интерьер усадьбы Витторп. 1901–1904. Киркконумми, Финляндия. Фотография Э. Сундстрёма. 1902. 13 x 18. Городской музей, Хельсинки.

Иллюстрация 155. Армас Линдгрэн (?) (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. Ок. 1909 (дизайн). 430 x 191. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 217.

Иллюстрация 156. Армас Линдгрэн (?). Руйю в интерьере здания страховой компании на ул. Лённротинкату. 1909–1911. Фотография К. Хагельстам. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 45.

Иллюстрация 157. Армас Линдгрэн (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Алтарные облачения. 1904. Фотография (неизвестный автор). Источник: Suomen Käsityön Ystävät // Kotitaide. 1905. No. 1. S. 2.

Иллюстрация 158. Армас Линдгрэн (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Занавеска для арочного окна. 1904. Фотография (неизвестный автор). Источник: Suomen Käsityön Ystävät // Kotitaide. 1905. No. 1. S. 2.

Иллюстрация 159. Тойни Нистрём (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. 1919. Шерсть. 307 x 211. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 92.

Иллюстрация 160. Тойни Нистрём. Руйю. 1930–1949. Хлопок, шерсть. Музей Кюменлааксо, Котка.

Иллюстрация 161. Айно Бэкман. Руйю «Цветок жизни». 1932 (дизайн). Шерсть. 152 x 108. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 245.

Иллюстрация 162. Лайла Мария Карттунен. Руйю «Четыре оленя». 1928. Хлопок, шерсть. Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.

Иллюстрация 163. Импи Сотавалта (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. 1929. Шерсть. 205 x 135. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 102.

Иллюстрация 164. Импи Сотавалта (?). Руйю. 1929. Шерсть. 233 x 178. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 103.

Иллюстрация 165. Импи Сотавалта (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. Не позднее 1926. Шерсть. 400 x 255. Источник: Suomalaisia ryijyjä // Kotiliesi. 1926. No. 16. S. 463.

Иллюстрация 166. Импи Сотавалта. Руйю «Охотник». 1926 (дизайн). Шерсть. 172 x 137. Коллекция Т. Сопанена. Источник: Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 232.

Иллюстрация 167. Импи Сотавалта (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Лоси». 1928. 110 x 165. Источник: Toikka-Karvonen A. Ryijy. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1971. S. 318.

Иллюстрация 168. Импи Сотавалта. Руйю. Ок. 1930 (дизайн). Шерсть. 307 x 175. Источник: Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 234.

Иллюстрация 169. Илона Ялава. Руйю «Мой собственный». 1932. Шерсть. Источник: Kotilieden Aitan ryijyjä. Porvoo; Helsinki: WSOY, 1934. S. 29.

Иллюстрация 170. Ева Бруммер (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Эскиз». 1932 (дизайн). Шерсть. 168 x 118. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 123.

Иллюстрация 171. Лина Палмгрен и Мария Шварцберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю и алтарные облачения. Не позднее 1925. Фотография (неизвестный автор). Источник: Sormunen E. Kirkollisista käsitöistä // Kotiliesi. 1925. No. 12. S. 324–325.

Иллюстрация 172. Грета Страндберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Духовные дети». Не позднее 1930. Фотография (неизвестный автор). Источник: Ollonqvist M. Suomalainen taidekäsityö juhlii. “Suomen Käsityön Ystävät” 50-vuotias // Kotiliesi. 1930. No. 22. S. 971.

Иллюстрация 173. Маргарита Альстедт-Вилландт. Руйю. 1927. Шерсть. Источник: Toikka-Karvonen A. Ryijy. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1971. S. 326.

Иллюстрация 174. Маргарита Альстедт-Вилландт. Ковер, выполненный в гладкой (гобеленовой) технике, для ковровой фабрики «Аалтонен». 1925. Шерсть. 365 x 243. Источник: <https://www.artnet.com/artists/margareta-ahlstedt-willandt/a-1925-flat-weave-carpet-for-aaltosen-mattokutomo-qАНТВ7ebnKBig-gR64vqng2>.

Иллюстрация 175. Тойни Нистрём. Руйю. 1930-е. Шерсть. 70 x 70. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 127.

Иллюстрация 176. Карин Викстедт. Эскиз руйю в стиле «функис». 1930-е. Бумага, акварель. Коллекция объединения «Друзья финского ремесла», Хельсинки. Источник: Toikka-Karvonen A. Ryijy. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1971. S. 326.

Иллюстрация 177. Руйю. 1930-е. Шерсть. 200 x 105. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 113.

Иллюстрация 178. Лилиан Холм. Ковер «Первый вид Нью-Йорка». 1930-е. Лен, шерсть, хлопок. 208,2 x 162,5. Институт искусств Флинта, Мичиган.

Источник: Design in America. The Cranbrook Vision 1925–1950. New York, 1983. P. 189.

Иллюстрация 179. Экспозиция текстиля на Стокгольмской выставке искусств, ремесел и домашнего хозяйства. 1930. Стокгольм, Швеция. Фотография Г. Кронквиста. Источник: Digitalmuseum. ARKM. 1990-106-081.

Иллюстрация 180. Эльза Гуллберг и экспозиция текстиля на Стокгольмской выставке искусств, ремесел и домашнего хозяйства. 1930. Стокгольм, Швеция. Фотография (неизвестный автор). Источник: Digitalmuseum. ARKM. 1985-109-222.

Иллюстрация 181. Импи Сотавалта. Руйю. 1930-е. Шерсть. 89 x 155. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 106.

Иллюстрация 182. Импи Сотавалта. Руйю «Высокая гора». Ок. 1930. Шерсть. 212 x 155. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 107.

Иллюстрация 183. Импи Сотавалта. Эскиз руйю по заказу ковровой фабрики «Аалтонен». 1930-е. Бумага, акварель. 38,5 x 26,5. Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.

Иллюстрация 184. Импи Сотавалта. Эскиз руйю по заказу ковровой фабрики «Аалтонен». 1920-е. Бумага, акварель. 37 x 26,5. Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.

Иллюстрация 185. Импи Сотавалта. Руйю «Мерцание». Нач. 1930-х (дизайн). Шерсть. 76 x 70. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 51.

Иллюстрация 186. Импи Сотавалта. Руйю «Журавли». Нач. 1930-х (дизайн). Шерсть. 98 x 149. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 237.

Иллюстрация 187. Импи Сотавалта. Руйю «Дерево счастья». 1935. Шерсть. 152 x 119. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 238.

Иллюстрация 188. Лайла Карттунен. Руйю «Пески пустыни». Нач. 1930-х. Шерсть. 188 x 118. Источник: Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 241.

Иллюстрация 189. Лайла Карттунен. Руйю «День». 1930. Шерсть. 130 x 180. Источник: Kotiliesi. 1931. No. 7. S. 309.

Иллюстрация 190. Эльза Каллио. Руйю. 1930-е (?). Шерсть. Коллекция Т. Сопанена. Источник: Выставка коллекции Т. Сопанена в Художественной галерее в Хельсинки. 2021. URL: <https://arkionkaunis.blogspot.com/2021/06/jaiko-taidehallin-ryijynayttely-koronan.html>.

Иллюстрация 191. Пауль Клее. Красно-зеленые и фиолетово-желтые ритмы. 1920. Картон, масло, чернила. 37,5 x 33,7. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Иллюстрация 192. Тойни Нистрём (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. 1930-е. Шерсть. Коллекция Т. Сопанена. Источник: Выставка коллекции Т. Сопанена в Художественной галерее в Хельсинки. 2021. URL: <https://arkionkaunis.blogspot.com/2021/06/jaiko-taidehallin-ryijynayttely-koronan.html>.

Иллюстрация 193. Тойни Нистрём (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Море». Не позднее 1930. Фотография (неизвестный фотограф). Источник: Brummer A. Suomen Käsitöiden Ystävät 50-vuotias // Domus. 1930. No. 6. S. 129.

Иллюстрация 194. Айно Бэкман. Руйю «Праздник». Нач. 1930-х. Шерсть. 140 x 111. Источник: Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 247.

Иллюстрация 195. Рунар Энгблом (дизайн). Руйю «Сад роз». 1925–1935. Шерсть. 142 x 95. Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.

Иллюстрация 196. Рунар Энгблом (дизайн). Руйю. Не позднее 1933. Фотография (неизвестный фотограф). Источник: Brummer A. Aikamme suuntauksia // Koristetaiteilijain liitto Ornamon vuosikirja. 1933. No. 6. S. 42.

Иллюстрация 197. Лиза Йоханссон-Папе (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Полуруйю. Не позднее 1933. Фотография (неизвестный фотограф). Источник: Brummer A. Aikamme suuntauksia // Koristetaiteilijain liitto Ornamon vuosikirja. 1933. No. 6. S. 43.

Иллюстрация 198. Гуннель Густафссон-Нюман. Эскиз ковра. 1933. Бумага, акварель, карандаш. 38,5 x 28,5. Музей дизайна, Хельсинки.

Иллюстрация 199. Гуннель Густафссон-Нюман. Эскиз ковра. 1935. Бумага, акварель, карандаш. 36 x 25. Музей дизайна, Хельсинки.

Иллюстрация 200. Гуннель Густафссон-Нюман (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. Не позднее 1933. Фотография (неизвестный фотограф). Источник: Brummer A. Aikamme suuntauksia // Koristetaiteilijain liitto Ornamon vuosikirja. 1933. No. 6. S. 37.

Иллюстрация 201. Гуннель Густафссон-Нюман (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Матто. Не позднее 1933. Фотография (неизвестный фотограф). Источник: Brummer A. Aikamme suuntauksia // Koristetaiteilijain liitto Ornamon vuosikirja. 1933. No. 6. S. 36.

Иллюстрация 202. Ауне Айряпаа (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. Не позднее 1930. Фотография (неизвестный фотограф). Источник: Brummer A. Suomen Käsitöiden Ystävät 50-vuotias // Domus. 1930. No. 6. S. 126.

Иллюстрация 203. Ева Бруммер (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. Не позднее 1930. Фотография (неизвестный фотограф). Источник: Brummer A. Suomen Käsitöiden Ystävät 50-vuotias // Domus. 1930. No. 6. S. 131.

Иллюстрация 204. Анни Альберс. Гобелен «Черное, белое, красное». 1926. Хлопок, шелк. 175 x 118. Архив Баухаус, Берлин.

Иллюстрация 205. Рут Холлос. Гобелен. 1927. Хлопок, шерсть, вискоза. Архив Баухаус, Берлин. Источник: Weltge S. W. Bauhaus-Textilien: Kunst und Künstlerinnen der Webwerkstatt. Edition Stemmler, 1993. S. 66.

Иллюстрация 206. Грета Страндберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. 1930. Шерсть. 359 x 262. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 108.

Иллюстрация 207. Грета Страндберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Лебедь из Туонелы». 1937. Шерсть. 168 x 119. Музей Ваприики, Тампере.

Иллюстрация 208. Грета Страндберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. Не позднее 1930. Фотография (неизвестный фотограф). Источник: Brummer A. Suomen Käsitöiden Ystävät 50-vuotias // Domus. 1930. No. 6. S. 128.

Иллюстрация 209. Руйю «Сватовство Вяйнямёйнена и Ильмаринена». Нач. 1930-х. Шерсть. 189 x 141. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 262.

Иллюстрация 210. Руйю со сценой из «Калевалы». Нач. 1930-х. Шерсть. 210 x 144. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 264.

Иллюстрация 211. Аксель Вильгельм Райтио (дизайн). Руйю «Небесная птица». Нач. 1930-х. Шерсть. 88 x 120. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 252.

Иллюстрация 212. Аксель Вильгельм Райтио (дизайн). Руйю «Небесная птица». 1932. Хлопок, шерсть. 80 x 130,5. Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.

Иллюстрация 213. Аксель Вильгельм Райтио (дизайн), Пюкяля Тюне (производство). Руйю «Фермер». 1935–1937 (1938–1945). Хлопок, шерсть. 134 x 105. Городские музеи Лахти.

Иллюстрация 214. Аксель Вильгельм Райтио (дизайн). Руйю «Беги, как северный олень». 1930-е. Шерсть. 127 x 105. Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.

Иллюстрация 215. Маргарита Альстедт-Вилландт. Руйю «Волхвы». 1934. Шерсть. 157 x 108. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 117.

Иллюстрация 216. Маргарита Альстедт-Вилландт. Руйю «Сказка». Сер. 1930-х. Шерсть. 158 x 99. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 256.

Иллюстрация 217. Мартта Тайпале. Руйю «Прядильщицы». Нач. 1930-х. Шерсть. 160 x 97. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 249.

Иллюстрация 218. Мартта Тайпале. Гобелен. 1960–1965. Лен, шерсть, хлопок, шелк, вискоза, нейлон, металлическая фольга. 26,6 x 28,6. Институт искусств Чикаго.

Иллюстрация 219. Руйю «Святой Георгий». 1938. Шерсть. 210 x 139. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 268.

Иллюстрация 220. Катрин Варен. Руйю «Герб Финляндии». 1932. 120 x 150. Источник: Virkkaus- ja Neuletyöt. 1932. No. 9. S. 14.

Иллюстрация 221. Виола Гростен. Руйю «Соловей». Конец 1930-х (дизайн). 146 x 120. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 272.

Иллюстрация 222. Виола Гростен. Руйю «Пурпурный». 1939 (дизайн). 177 x 114. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 273.

Иллюстрация 223. Виола Гростен (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Диагональ». Ок. 1939. Шерсть. 309 x 151. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 128–129.

Иллюстрация 224. Ева Бруммер (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Летняя ночь». 1946–1950 (дизайн). Шерсть. 162 x 119. Источник: Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 279.

Иллюстрация 225. Ева Бруммер (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Синий миг». Ок. 1940. Шерсть. 186 x 128. Музей дизайна, Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 131.

Иллюстрация 226. Ева Бруммер (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Костер в День святой Троицы». 1956 (дизайн). Шерсть. 190 x 130. Источник: Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 281.

Иллюстрация 227. Ева Бруммер (дизайн), Аннели Марьониemi (производство). Руйю «Море». 1956 (2005). Шерсть. 166 x 143. Источник: Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 283.

Иллюстрация 228. Ева Бруммер (дизайн), Маргит Альблад (производство). Руйю «Зебра». 1951 (1982). Шерсть. 178 x 118. Объединение «Друзья финского ремесла» ©. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 141.

Иллюстрация 229. Лотта Ринг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Липа». 1953 (1979). Шерсть. 165 x 118. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 145.

Иллюстрация 230. Леа Эскола (дизайн), Пиркко Силлфорс (производство). Руйю «Пингвин». 1958 (1975). Шерсть. 188 x 125. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 151.

Иллюстрация 231. Кирсти Ильвессало (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Красная шапочка». 1949 (дизайн). Шерсть. 163 x 118. Источник: Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 302.

Иллюстрация 232. Кирсти Ильвессало (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Черный дятел». 1954 (дизайн). Шерсть. 171 x 119. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 307.

Иллюстрация 233. Кирсти Ильвессало (дизайн). Руйю «Пожар в лесу». 1955 (дизайн). Шерсть. 151 x 105. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 305.

Иллюстрация 234. Кирсти Ильвессало (дизайн), Аили Хелениус (производство). Руйю «Лес». 1953 (дизайн). Шерсть. 171 x 115. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 155.

Иллюстрация 235. Кирсти Ильвессало (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Осенний лес». 1956 (дизайн). Шерсть. 196 x 124. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 309.

Иллюстрация 236. Ура Симберг-Эрстрём (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Туман». 1946 (1950-е). Шерсть. 177 x 125. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. P. 139.

Иллюстрация 237. Ура Симберг-Эрстрём (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Четыре цвета». 1956 (дизайн). Шерсть. 156 x 106. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 291.

Иллюстрация 238. Ура Симберг-Эрстрём. Руйю «Старый». 1959 (дизайн). Шерсть. 156 x 106. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 293.

Иллюстрация 239. Ура Симберг-Эрстрём. Руйю «Патетический». 1959 (дизайн). Шерсть. 175 x 133. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 294.

Иллюстрация 240. Ура Симберг-Эрстрём. Руйю «Гранат». 1963 (дизайн). Шерсть. 157 x 133. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 299.

Иллюстрация 241. Ура Симберг-Эрстрём (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Роза». 1963 (дизайн). Шерсть. 151 x 1325. Источник: Soranen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, Finland, 2008. P. 296.

Иллюстрация 242. Ура Симберг-Эрстрём (дизайн), Элиз Розенберг, Эстер Санделл (производство). Руйю «Лес». 1967. Ратуша Хельсинки. Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. S. 53.

Иллюстрация 243. Ура Симберг-Эрстрём и руйю «Лес», спроектированный для Всемирной выставки «Экспо-67» в Монреале. 1967. Фотография Э. Хейнонена. 24 x 18. Городской музей, Хельсинки.

Иллюстрация 244. Интерьер гостиной комнаты. Фотография П. Салакка. 1940-е. 10 x 14. Архив изображений. Музеи Лаппеенранты.

Иллюстрация 245. Аксель Вильгельм Райтио (дизайн). Руйю для кресла-качалки. Модель K15. 1930-е. 170 x 40. Музей Ваприйки, Тампере.

Иллюстрация 246. Павильон Финляндии на 9-й Миланской триеннале. 1951. Милан. Фотография (неизвестный фотограф). Источник: <https://www.designforum.fi/aikajana/milanon-ix-triennaali-ja-h-o-gummerus/>.

Иллюстрация 247. Выставка финских ковров в Музее Виктории и Альберта. 1958. Лондон. Фотография (неизвестный фотограф). Источник: Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug. Helsinki: Designmuseo, 2009. S. 16.

Иллюстрация 248. Элиель Сааринен. Здание Академии искусств в Крэнбруке. Вид с юга. 1925–1942. Блумфилд Хиллс, США. Фотография ателье «Фотографы Хедрик-Блессинг». 1940. Источник: Christ-Janer A. Eliel Saarinen: Finnish-American architect and educator. Chicago; London, 1979. P. 105.

Иллюстрация 249. Элиель Сааринен. Этуд проекта главного офиса издания «Чикаго Трибьюн». 1923. Калька, карандаш. 59,6 x 43,1. Художественный музей, Крэнбрук.

Иллюстрация 250. Элиель Сааринен (в центре), Чарльз Имз (слева) и студенты архитектурного отделения 1941. Блумфилд Хиллс, США. Фотография. Архив Крэнбрук, Блумфилд Хиллс.

Иллюстрация 251. Студия Лойи Сааринен в Академии искусств в Крэнбруке. 1930. Блумфилд Хиллс, США. Фотография (неизвестный автор). Архив Крэнбрук, Блумфилд Хиллс. Источник: Mio L. S. Look up! Studio Loja Saarinen Ceiling Murals // Cranbrook Kitchen Sink. April 26, 2019.

Иллюстрация 252. Лойя Сааринен, Майя Андерссон Вирде, Вальборг Нордквист и Рагольд Джонсон в студии Л. Сааринен. Ок. 1930. Блумфилд Хиллс, США. Фотограф газеты «Новости Детройта». Архив Крэнбрук, Блумфилд Хиллс.

Иллюстрация 253. Шведские мастера за работой в студии Л. Сааринен (слева направо: Элизабет Эдмарк, Мари Бэкселл, Пегги Броберг, Герда Нуберг). Ок. 1931. Блумфилд Хиллс, США. Фотография (неизвестный автор). Архив Крэнбрук, Блумфилд Хиллс.

Иллюстрация 254. Джон и Дональд Паркинсоны. Универмаг «Буллокс Уиллшир». 1928. Лос-Анджелес, США. Фотография Дж. Шульмана. 1969. Архив Дж. Шульмана. Исследовательский институт Гетти.

Иллюстрация 255. Уирт Роуланд. Интерьер Юнион-траст-билдинг. Двери лифта. 1929. Детройт, США. Монель-металл, цветное стекло, нумидийский красный мрамор. Источник: Хилльер В., Эскритт С. Стил Ар Деко. М., 2005. С. 82.

Иллюстрация 256. Карл Бергстен. Лайнер «Кунгсхольм». Вестибюль первого класса. 1928. Фотография (неизвестный автор). Американско-шведский исторический музей, Филадельфия.

Иллюстрация 257. Элиель Сааринен, Лойя Сааринен, студия Лойи Сааринен. Дом семьи Сааринен. Гостиная (фрагмент). 1928–1930.

Блумфилд Хиллс, США. Фотография Б. Кораба. Архив Крэнбрук, Блумфилд Хиллс.

Иллюстрация 258. Элиель Сааринен. Дом семьи Сааринен. Обеденная комната. 1928–1930. Блумфилд Хиллс, США. Фотография Б. Кораба. Художественный музей в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс.

Иллюстрация 259. Элиель Сааринен, Лойя Сааринен. Дом семьи Сааринен. Кабинет-студия. 1928–1930. Блумфилд Хиллс, США. Фотография (неизвестный фотограф). 1935. Архив Крэнбрук, Блумфилд Хиллс.

Иллюстрация 260. Элиель Сааринен, Лойя Сааринен. Дом семьи Сааринен. Кабинет-студия (альков). 1928–1930. Блумфилд Хиллс, США. Фотография (неизвестный фотограф). 1949. Архив Крэнбрук, Блумфилд Хиллс.

Иллюстрация 261. Элиель Сааринен. Проект коврового покрытия для школы Кингсвуд. Ок. 1930–1931. Бумага, чернила, карандаш. 73,7 x 129,6. Художественный музей в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс. Источник: Design in America. The Cranbrook Vision 1925–1950. New York, 1983. P. 183.

Иллюстрация 262. Элиель Сааринен (архитектор); Лойя Сааринен (текстиль), студия Лойи Сааринен. Кабинет директрисы в школе Кингсвуд (фрагмент). 1931. Блумфилд Хиллс, США. Фотография Р. Аскью. 1933. Архив Крэнбрук, Блумфилд Хиллс.

Иллюстрация 263. Элиель Сааринен (архитектор); Лойя Сааринен (текстиль), студия Лойи Сааринен. Вестибюль школы Кингсвуд. Ок. 1931. Блумфилд Хиллс, США. Фотография Р. Аскью. 1933. Архив Крэнбрук, Блумфилд Хиллс.

Иллюстрация 264. Элиель Сааринен (архитектор); Лойя Сааринен (текстиль), студия Лойи Сааринен. Столовая школы Кингсвуд. Ок. 1932. Блумфилд Хиллс, США. Фотография Д. Хьюгса. Архив Крэнбрука, Блумфилд Хиллс.

Иллюстрация 265. Элиель Сааринен, Лойя Сааринен. Эскиз гобелена «Королева Мая». 1932. Бумага, акварель, гуашь. 71,1 x 67,3. Художественный музей в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс.

Иллюстрация 266. Отто Вагнер. Майоликовый дом. Главный фасад. 1898. Вена, Австрия. Фотография (неизвестный автор). Источник: Электронный ресурс Архив. URL: <https://artchive.ru>.

Иллюстрация 267. Маргарет Макдональд Макинтош. Панно «Королева Мая» для дамской комнаты в Чайных комнатах на Ингрэм-стрит. 1900. Панель, грунт, холст, олово, масло, шпагат, стеклянные бусины, нить, перламутр. 158,8 x 457. Художественная галерея и музей Кельвингроув, Глазго.

Иллюстрация 268. Элиель Сааринен, Лойя Сааринен (дизайн), Лириан Холм и Рут Ингварсон (производство). Гобелен с изображением карты объединения Крэнбрук. 1935. Лен, шелк, шерсть. 262,9 x 313,7. Художественный музей в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс.

Иллюстрация 269. Лойя Сааринен (дизайн), студия Лойи Сааринен (производство). Ковер № 3 для школы Кингсвуд. 1928–1929. Хлопок, шерсть. 168,9 x 124,5. Художественный музей в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс. Фотография Дж. Хефнера. 2022.

Иллюстрация 270. Элиель Сааринен, Лойя Сааринен, Пипсан Сааринен (дизайн). Обеденная комната для выставки в Метрополитен-музее. 1929. Фотография (неизвестный фотограф). Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Иллюстрация 271. Элиель Сааринен. Дом семьи Сааринен. Гостиная (фрагмент). 1928–1930. Блумфилд Хиллс, США. Фотография (неизвестный фотограф). 1970-е. Архив Крэнбрук, Блумфилд Хиллс.

Иллюстрация 272. Элиель Сааринен, Лойя Сааринен (дизайн), студия Лойи Сааринен (производство). Ковер № 2. 1928–1929. Хлопок, шерсть. 280,6 x 99. Художественный музей в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс.

Иллюстрация 273. Лойя Сааринен (дизайн), студия Лойи Сааринен (производство). Ковер № 1. 1928. Хлопок, шерсть. Художественный музей в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс. Фотография П. Д. Ририка. Центр

коллекционирования и исследования Крэнбрук, Блумфилд Хиллс. Источник: Hodges M. H. Art Deco rugs by Loja Saarinen in rare display // The Detroit News. URL: <https://eu.detroitnews.com/story/entertainment/arts/2019/08/19/art-deco-rugs-loja-saarinen-rare-display/2024040001/>.

Иллюстрация 274. Лойя Сааринен (дизайн, производство). Гобелен «Древо жизни». Ок. 1933. Лен, шерсть. 153,7 x 137,2. Художественный музей в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс. Фотография Дж. Хефнера. 2022.

Иллюстрация 275. Элиель Сааринен (при участии Ээро Сааринена, Чарльза Имза). Первая Христианская церковь. 1940–1942. Колумбус, США. Фотография ателье «Студия Смит». 1941. Архив Крэнбрук, Блумфилд Хиллс.

Иллюстрация 276. Элиель Сааринен, Лойя Сааринен (дизайн), Лилиан Холм и Рут Ингварсон (производство). Гобелен «Нагорная проповедь» для Первой Христианской церкви. 1941. Лен, шерсть. Колумбус, США. Фотография Х. Фрутс. Источник: Adkisson K. Weaving lesson: Saarinen's Sermon on the Mount // Cranbrook Kitchen Sink. August 02, 2019. URL: <https://cranbrookkitchensink.com/tag/studio-loja-saarinen-the-art-and-architecture-of-weaving/>.

Иллюстрация 277. Элиель Сааринен (при участии Ээро Сааринена, Чарльза Имза). Интерьер Первой Христианской церкви (фрагмент). 1940–1942. Колумбус, США. Фотография (неизвестный автор). Журнал «Прогрессивная архитектура». Источник: Adkisson K. Weaving lesson: Saarinen's Sermon on the Mount // Cranbrook Kitchen Sink. August 02, 2019. URL: <https://cranbrookkitchensink.com/tag/studio-loja-saarinen-the-art-and-architecture-of-weaving/>.

Иллюстрация 278. Элиель Сааринен (при участии Ээро Сааринена, Чарльза Имза). Интерьер Первой Христианской церкви (фрагмент). Восточное крыло. 1940–1942. Колумбус, США. Фотография (неизвестный фотограф). 1942. Архив Крэнбрук, Блумфилд Хиллс.

Иллюстрация 279. Марианна Стренгелль (дизайн), компания «Хемфлит-Котиакеруус» (производство). Образец мебельной ткани. 1920–1930-е (?). Хлопок. 17 x 28. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

Иллюстрация 280. Марианна Стренгелль (дизайн), компания «Хемфлит-Котиакеруус» (производство). Образец мебельной ткани. 1920–1930-е (?). Хлопок. 17 x 40. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

Иллюстрация 281. Марианна Стренгелль, компания «Хемфлит-Котиакеруус». Руйю. Не позднее 1933. Фотография (неизвестный фотограф). Источник: Brummer A. Aikamme suuntauksia // Koristetaiteilijain liitto Ornamon vuosikirja. 1933. No. 6. S. 46.

Иллюстрация 282. Марианна Стренгелль, компания «Хемфлит-Котиакеруус». Полуруйю. Не позднее 1936. Фотография (неизвестный фотограф). Источник: Koristetaiteilijain liitto Ornamon vuosikirja. 1936. No. 8. S. 51.

Иллюстрация 283. Марианна Стренгелль (дизайн), Герда Ньюберг (производство). Ткань. 1946. Академия искусств в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс. Хлопок, шерсть, вискоза. 208,2 x 98,5. Институт искусств Чикаго.

Иллюстрация 284. Марианна Стренгелль. Образец ткани. 1940-е. Хлопок, ацетат, шенилл. 67,3 x 62,2. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Иллюстрация 285. Марианна Стренгелль. Ворсовый ковер. 1950-е. Хлопок, шерсть, лен. 33,5 x 21,1. Институт искусств Чикаго. No. 1983.755u.

Иллюстрация 286. Марианна Стренгелль. Ворсовый ковер. 1957. Джут, шерсть, вискоза, хлопок. 97,3 x 20,1. Институт искусств Чикаго. No. 1983.755b.

Иллюстрация 287. Студия Марианны Стренгелль в Академии искусств в Крэнбруке. 1950-е. Блумфилд Хиллс. Фотография (неизвестный фотограф). Архив Крэнбрук, Блумфилд Хиллс.

Иллюстрация 288. Марианна Стренгелль. Одеяло. Ок. 1950. Мохер, майлар. 184 x 170. Художественный музей в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс. САМ 1984.89. Фотография Р. Х. Хенсли и Т. Тайера.

Иллюстрация 289. Марианна Стренгелль (дизайн), компания «Чатем» (производство). Образец ткани «Тадж-Махал». 1959. Вискоза, хлопок, люрекс. 184,8 x 158,3. Институт искусств Чикаго. No. 1983.754.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. А. Галлен-Каллела. Легенда об Айно. 1891.

Художественный музей Атенеум, Хельсинки.



Ил. 2. А. Галлен-Каллела. Защита Сампо. 1896.

Художественный музей Турку, Турку.



Ил. 3. П. Халонен. Скала, покрытая льдом и снегом. 1911. Художественный музей Атенеум, Хельсинки.



Ил. 4. А. Галлен-Каллела. Дом-ателье «Калела». Главный фасад. 1895.
Руовеси, Финляндия.



Ил. 5. А. Галлен-Каллела. Интерьер дома-ателье «Калела». 1895.
Руовеси, Финляндия.



Ил. 6. Э. Сааринен, А. Линдгрен, Г. Гезеллиус. Здание павильона Финляндии на Всемирной выставке в Париже. 1900. Париж, Франция.



Ил. 7. Э. Сааринен, А. Линдгрен, Г. Гезеллиус; А. Галлен-Каллела (фрески). Интерьер павильона Финляндии на Всемирной выставке в Париже. 1900. Париж, Франция.



Ил. 8. Л. Спарре, фабрика «Ирис». Письменный стол. 1897–1902.
Городской музей, Хельсинки.



Ил. 9. Е. Маннергейм-Спарре. Обложка книги.
Ок. 1900.



Ил. 10. А. У. Финч, фабрика «Ирис». Ваза. 1897–1902.
Музейный центр, Турку.



Ил. 11. Й. Я. Аренберг, фабрика «Арабия». Вазы из серии «Фенния». Ок. 1902
(производство 1902–1920-е гг.). Музей д'Орсэ, Париж.



Ил. 12. А. Густафссон, фабрика «Ииттала». Стакан с изображением
Й. Л. Рунеберга. Серия «Великий человек». 1904. Городской музей,
Хельсинки.



Ил. 13. Й. З. Сирен. Здание Парламента. Главный фасад. 1927–1931.
Хельсинки, Финляндия.



Ил. 14. П. Бломстедт. Здание банка «Юнион». 1926–1929.
Хельсинки, Финляндия.



Ил. 15. А. Аалто. Лекционный зал библиотеки в Выборге.
1927–1935. Выборг, Россия.



Ил. 16. А. Аалто. Павильон Финляндии на Всемирной выставке в Нью-Йорке.
1939. Нью-Йорк, США.



Ил. 17. А. Аалто, фабрика «Кархула-Ииттала». Ваза «Савой». 1936.
Музей стекла в Корнинге, США.



Ил. 18. И. Тапиоваара. Стул «Домус». 1946. Музейный центр, Турку.



Ил. 19. Двойной «турецкий» узел (на двух нитях основы) концами под петлю.
Российский этнографический музей, Санкт-Петербург.



Ил. 20. Фрагмент с изображением обратной стороны руйю.
Российский этнографический музей, Санкт-Петербург.



Ил. 21. Руйю – ковер, выполненный в длинно-ворсовой технике. Фрагмент с изображением лицевой стороны. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург.



Ил. 22. Руйю, сшитый из двух частей. Лицевая и оборотная стороны. 1740-е. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

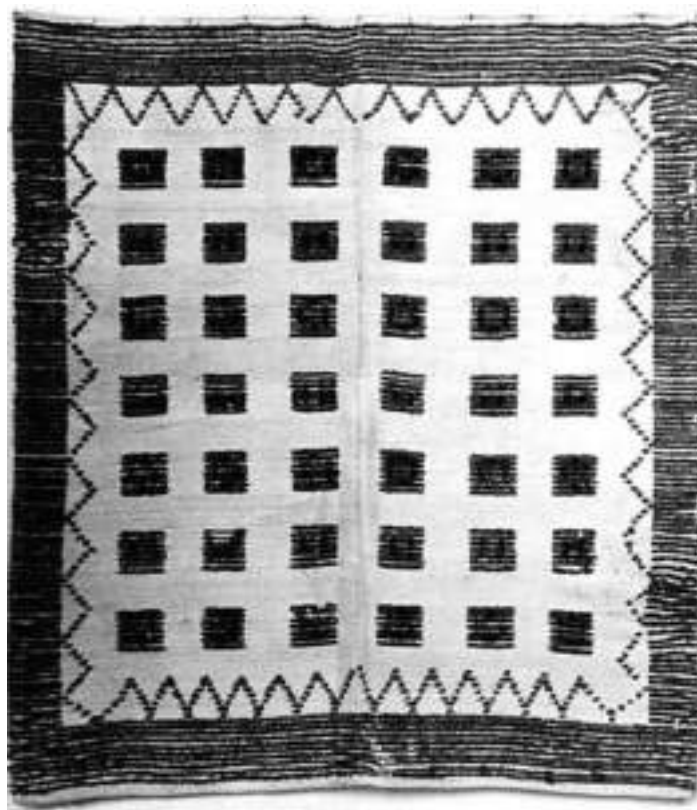


Ил. 23. Руйю, сшитый из двух частей. Лицевая и оборотная стороны. 1779.

Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 24. Руйю. 1700-е. Музейный центр, Турку.



Ил. 25. Лапландский руйю (полуруйю). XIX в.
Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 26. Руйю без декоративной канвы. XVIII в.
Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 27. Руйю. 1695. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 28. Руйю с декорированной канвой. XIX в.
Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 29. Руйю. 1805–1810. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург.



Ил. 30. Руйю. Ок. 1805–1810. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург.



Ил. 31. Руйю с декором типа «диагональ». XIX в.
Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 32. Руйю с декором в виде квадратов. 1800–1829.
Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 33. Руйю. Начало XIX в. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург.



Ил. 34. Руйю с декором в виде крестов. 1800–1829. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 35. Руйю. 1800. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург.



Ил. 36. Руйю. 1825. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург.



Ил. 37. Руйю. 1820. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург.



Ил. 38. Руйю. 1827. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург.



Ил. 39. Руйю, изготовленный по случаю свадьбы. 1828.
Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 40. Руйю, изготовленный по случаю свадьбы. 1836.
Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 41. Руйю с изображением крестоцвета. 1786. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 42. Руйю. 1811–1812. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург.



Ил. 43. Руйю. 1790 (?). Российский этнографический музей, Санкт-Петербург.



Ил. 44. Руйю. 1797. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург.



Ил. 45. Руйю с изображением тюльпана и зигзагов. 1797.
Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.



Ил. 46. Руйю с изображением тюльпанов и ваз. 1810.
Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 47. Руйю с изображением тюльпанов и пальметт. 1790.

Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 48. Руйю с изображением пальметт. 1797.

Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 49. Руйю с изображением деревьев. 1835.
Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 50. Руйю с изображением деревьев и сердец. 1839.
Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 51. Руйю с изображением деревьев и мужских и женских фигур. 1780–1800. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 52. Руйю в экспозиции музея. 1812. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург.



Ил. 53. Руйю с изображением тюльпана в вазе и гвоздик. 1783.
Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 54. Руйю. 1790-е (?). Российский этнографический музей, Санкт-Петербург.



Ил. 55. Руйю в стиле барокко. 1797.

Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 56. Руйю, созданный по модели 1788 г. в густавианском стиле из коллекции Э. Сааринена. 1940. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 57. Руйю в густавианском стиле. 1775. Музейный центр, Турку.



Ил. 58. Руйю в стиле рококо. 1756.

Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 59. Руйю с изображением цветов. 1864.
Национальный музей Финляндии, Хельсинки.



Ил. 60. Руйю с изображением пейзажа в окружении цветочных гирлянд.
1829–1870. Национальный музей Финляндии, Хельсинки.

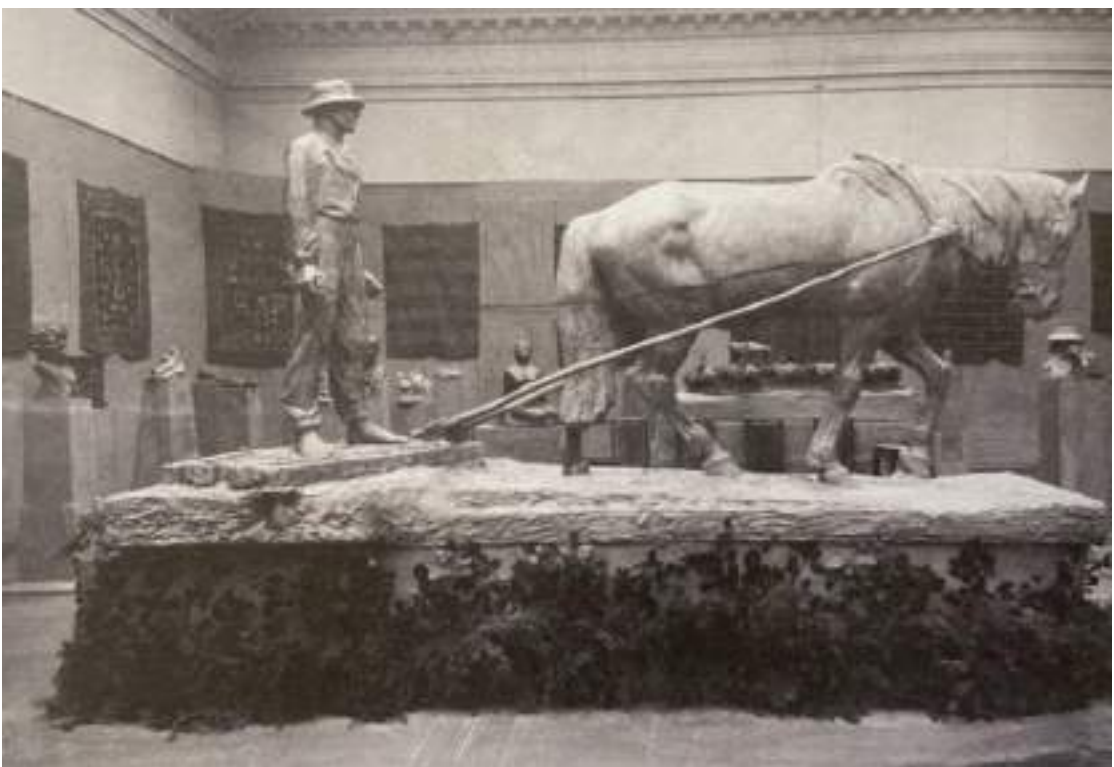


Ил. 61. Руйю в интерьере квартиры учительницы Альмы Ранкала. 1913.

Музеи Куоккала, Лемпяля.



Ил. 62. Э. Сааринен, А. Линдгрэн, Г. Гезеллиус. Интерьер усадьбы Виттреск. Гостиная (фрагмент). 1901–1903. Киркконумми, Финляндия.



Ил. 63. Скульптура Э. Седеркройца и его коллекция руйю на выставке в Художественном музее Атенеум. 1912. Хельсинки, Финляндия.



Ил. 64. Финские рую на Второй Всероссийской кустарной выставке. 1913.
Петроград, Российская империя.



Ил. 65. Финские рую на Второй Всероссийской кустарной выставке. Стенд
объединения «Друзья финского ремесла». 1913. Петроград, Российская
империя



Ил. 66. Экспозиция интерьера в галерее Хёрхаммер. Нач. 1920-х.
Хельсинки, Финляндия.



Ил. 67. Йохан Якоб (Жак) Аренберг. 1847–1914.



Ил. 68. Фанни Чурберг. 1845–1892.



Ил. 69. Промышленная выставка в Хельсинки. Экспозиция. 1876.



Ил. 70. Промышленная выставка в Стокгольме. Фонтан Й. П. Молина, витрины с фарфоровыми изделиями, произведенными фирмой «Рёрstrand».
1866.



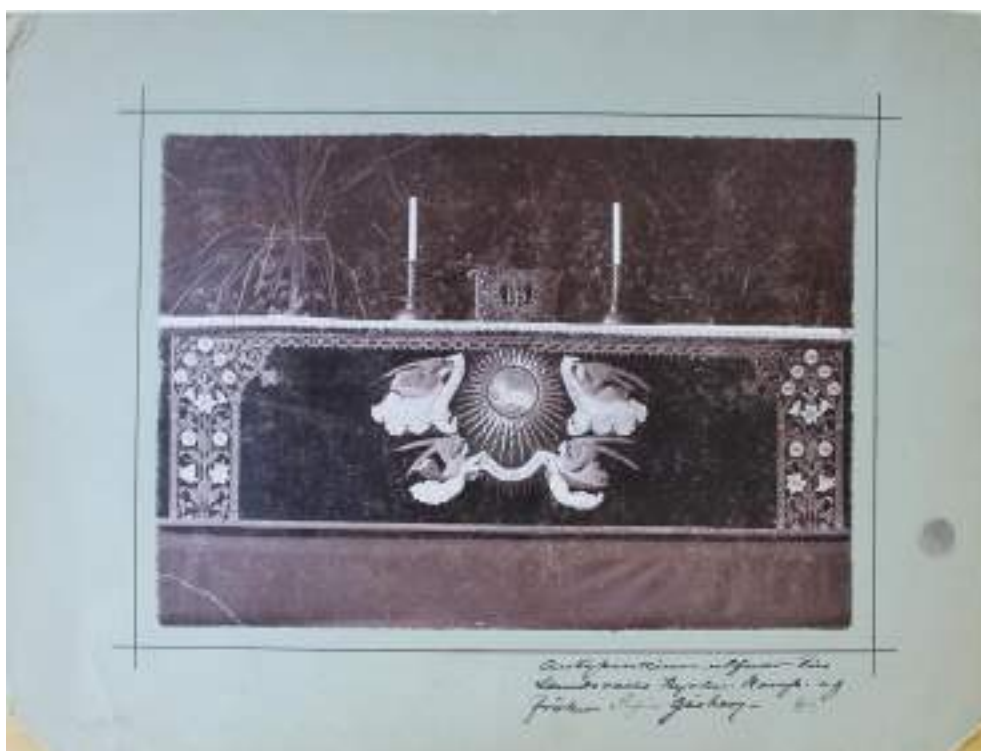
Ил. 71. К. С. Адлерспарре. 1823–1895.



Ил. 72. Наволочка, выполненная в технике «ролакан». Фрагмент.
Музей Северных стран, Стокгольм.



Ил. 73. Л. Цикерман и интерьер выставки ремесел в Стенунгсунде.
Лето, 1924.



Ил. 74. С. Гисберг. Антепендиум для городской церкви в Сундсвалле. 1884.



Ил. 75. А. Брантинг. Обложка для книги. 1900.



Ил. 76. Г. Халльстрём. Эскиз гобелена «Иггдрасиль» («Вальхалла»). 1905.

Национальный музей Швеции, Стокгольм.



Ил. 77. Мастера по текстилю из объединения «Друзья ремесла» во время работы над созданием гобелена «Иггдрасиль» по эскизу Г. Халльстрёма. 1906.



Ил. 78. К. Ларссон (дизайнер), объединение «Друзья ремесла»
(производитель). Гобелен «Венера и Дюймовочка». 1904 (производство 1909).
Национальный музей Швеции, Стокгольм.



Ил. 79. Экспозиция Скандинавской выставки промышленности, сельского хозяйства и искусства. Интерьер, спроектированный и реализованный Ж. Аренбергом и мастерами объединения «Друзья финского ремесла». 1888. Копенгаген, Дания.



Ил. 80. А. Галлен-Каллела, Л. Спарре, объединение «Друзья финского ремесла», фабрика «Ирис». Интерьер «Комната Ирис», представленный на Всемирной выставке в Париже. Фрагмент. 1900.



Ил. 81. А. Галлен-Каллела, Л. Спарре, А. У. Финч, объединение «Друзья финского ремесла», фабрика «Ирис». Интерьер «Комната Ирис», представленный на Всемирной выставке в Париже. Фрагмент. 1900. Париж, Франция.



Ил. 82. А. Галлен-Каллела, фабрика «Ирис». Стул. Ок. 1899.
Музей Галлен-Каллела, Эспоо.



Ил. 83. А. Галлен-Каллела, Л. Спарре, объединение «Друзья финского ремесла», фабрика «Ирис». Интерьер «Комната Ирис», представленный на Всемирной выставке в Париже. Фрагмент. 1900.



Ил. 84. А. Галлен-Каллела. Без маски. 1888.
Художественный музей Атенеум, Хельсинки.



Ил. 85. А. Галлен-Каллела. Мать и дитя. 1887.
Художественный музей Гёста Серлакиуса, Мяннга-Вилппула.

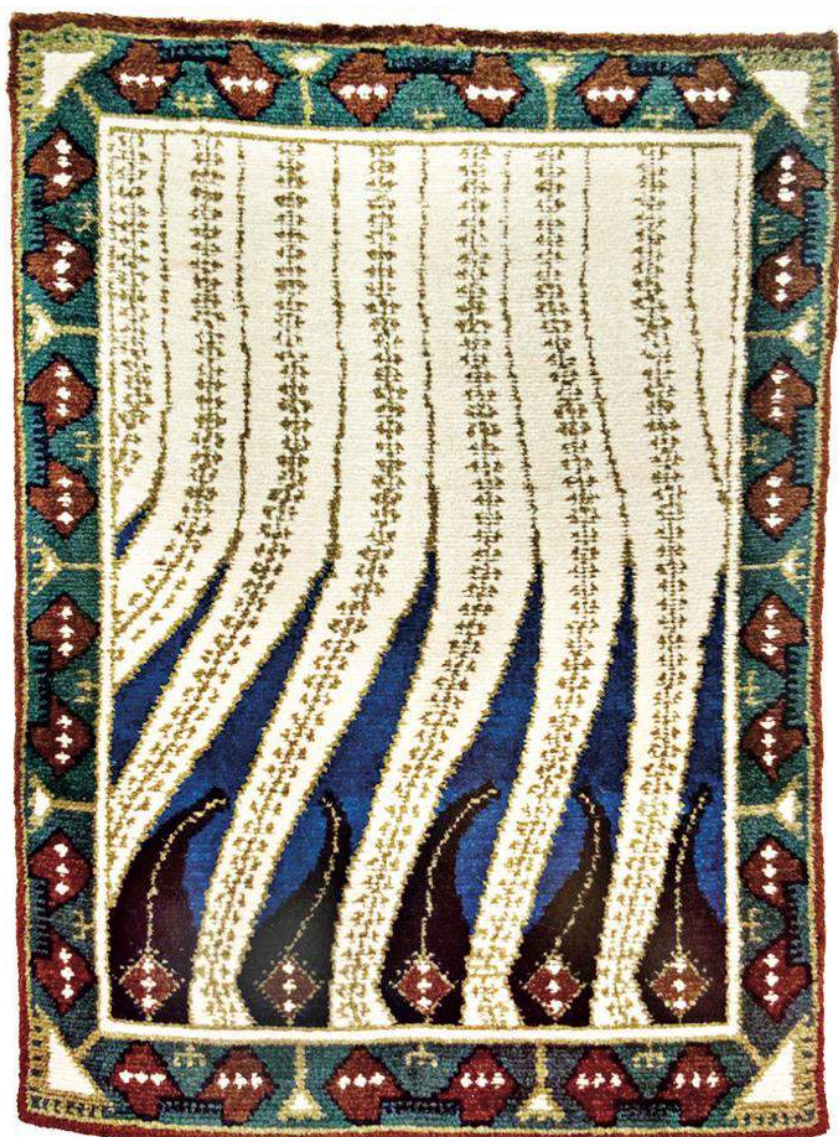


Ил. 86. А. Галлен-Каллела. Женщина на фоне руйю с изображением петуха.
1888. Музей Галлен-Каллела, Эспоо.



Ил. 87. Руйю из коллекции А. Галлен-Каллела. 1782.

Музей Галлен-Каллела, Эспоо.



Ил. 88. А. Галлен-Каллела (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Рую «Пламя». 1899 (1984). Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 89. А. Галлен-Каллела (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Рубю «Пламя». 1902 (1913). Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 90. А. Галлен-Каллела. Эскиз рубю «Пламя» (фрагмент). 1899. Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 91. А. Галлен-Каллела (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Пламя». Ок. 1906. Музей д'Орсэ, Париж.



Ил. 92. Руйю «Пламя» в интерьере виллы Йоханна в Хельсинки. 1910.
Городской музей, Хельсинки.



Ил. 93. А. Галлен-Каллела (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Меч». 1899–1902 (1915). Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 94. А. Галлен-Каллела (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Ящерица». 1903 (1914). Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 95. В. Бломstedт. Эскиз к руйю «Весна». 1909.
Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 96. В. Бломstedт (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю «Мозаика». Ок. 1900 (дизайн).
Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 97. В. Бломstedт (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Лошади». 1907 (1900-е). Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 98. В. Бломстедт (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Птицы». 1909. Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 99. В. Бломстедт (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. Ок. 1904. Музей д'Орсэ, Париж.



Ил. 100. В. Бломстедт (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Гобелен «Жертва». 1901. Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 101. В. Дальберг-Мюнстерхьелм (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Гобелен «Провозглашение о вознесении». 1904. Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 102. А. Эдельфельт (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Гобелен «Ойгонна». 1895–1905.



Ил. 103. А. Эдельфельт. Иллюстрация к поэме Й. Л. Рунеберга «Король Фьялар». 1895.



Ил. 104. Я. Эклунд (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю «Чайка». Ок. 1904.
Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.



Ил. 105. К. Хокусай. Большая волна в Канагаве. 1823–1831.
Метрополитен-музей, Нью-Йорк.



Ил. 106. Я. Эклунд, А. Линдгрэн (дизайн). Наволочки для подушек.
Не позднее 1909.



Ил. 107. Г. Энгберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю «Тюльпаны». 1905 (дизайн).
Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 108. Х. Шерфбек (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Наволочка. Нач. 1900-х (дизайн).



Ил. 109. Э. Зальцман (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю «Шишка». Нач. 1900-х гг. (дизайн).



Ил. 110. Э. Зальцман (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Орлы». Нач. 1900-х гг. (дизайн).



Ил. 111. Руйю «Орлы» Э. Зальцман на выставке, организованной объединением «Друзья финского ремесла». 1907. Хельсинки, Финляндия.



Ил. 112. Э. Зальцман (?) (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю. Нач. 1900-х (дизайн).



Ил. 113. Л. Палмгрен (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю «Весенние птицы». Нач. 1900-х (дизайн).



Ил. 114. Л. Палмгрен (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Текстильные изделия на выставке, организованной объединением «Друзья финского ремесла». 1913. Хельсинки, Финляндия.



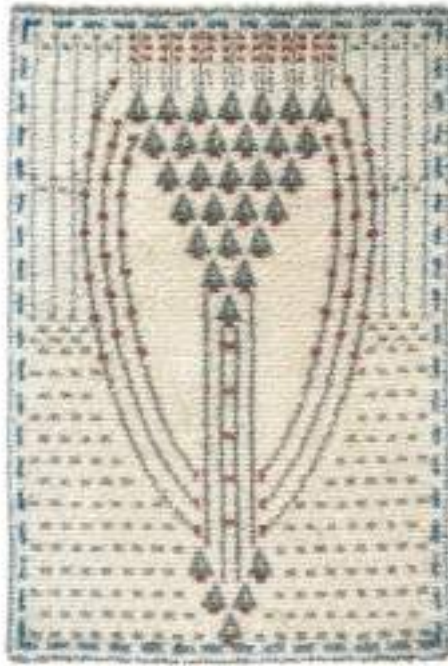
Ил. 115. М. Шварцберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю. Нач. 1900-х гг. Коллекция Т. Сопанена.



Ил. 116. М. Шварцберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю. Нач. 1900-х гг.



Ил. 117. М. Шварцберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю. 1912.



Ил. 118. Е. Маннергейм-Спарре (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Ева». 1908 (дизайн).

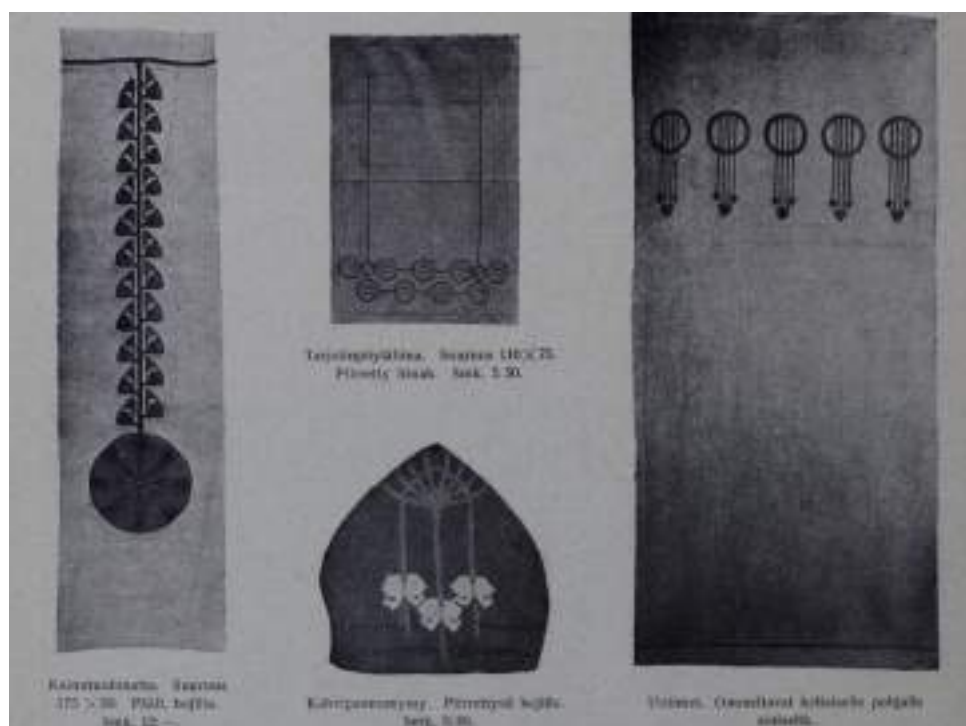


Ил. 119. Е. Маннергейм-Спарре (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Молодая девушка».

Нач. 1900-х (дизайн).



Ил. 120. Е. Маннергейм-Спарре (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Текстильные изделия на выставке, организованной объединением «Друзья финского ремесла». 1908. Хельсинки, Финляндия.



Ил. 121. Объединение «Друзья финского ремесла». Текстильные изделия. Не позднее 1908. Хельсинки, Финляндия.



Ил. 122. Э. Сааринен, А. Линдгрэн, Г. Гезеллиус. Усадьба Витреск.
1901–1903. Киркконумми, Финляндия.



Ил. 123. Э. Сааринен, А. Линдгрэн, Г. Гезеллиус. Интерьер усадьбы
Витреск. Гостиная (фрагмент). 1901–1903. Киркконумми, Финляндия.



Ил. 124. Э. Сааринен, А. Линдгрэн, Г. Гезеллиус. Интерьер усадьбы Виттреск. Гостиная (фрагмент). 1901–1903. Киркконумми, Финляндия.



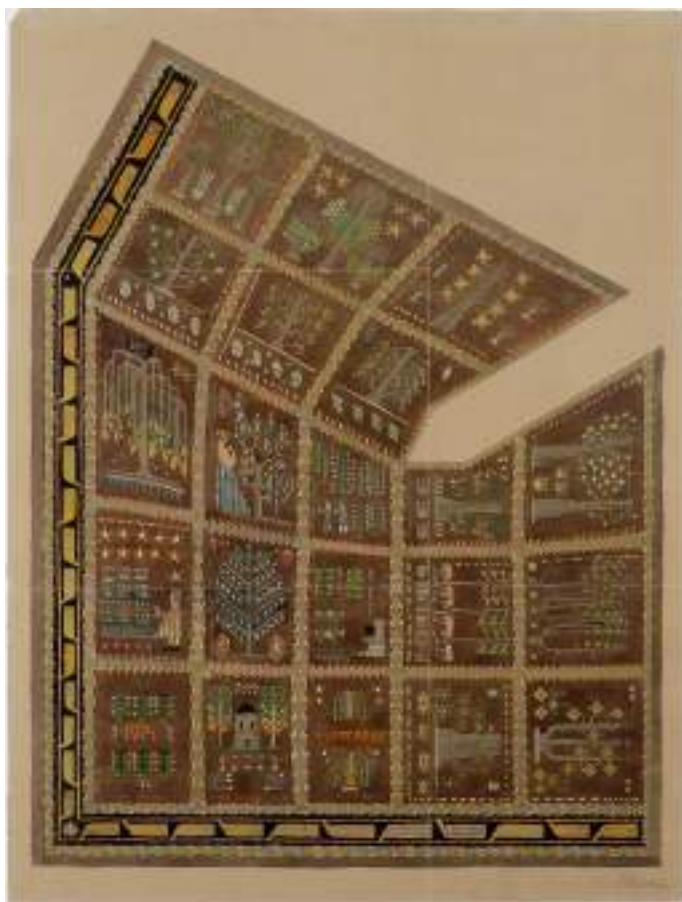
Ил. 125. Ткацкий станок на цокольном этаже усадьбы Виттреск. Киркконумми, Финляндия.



Ил. 126. Э. Сааринен (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю в детской комнате усадьбы Виттреск. 1900-е.
Киркконумми, Финляндия.



Ил. 127. Э. Сааринен, А. Линдгрэн, Г. Гезеллиус. Интерьер усадьбы Виттреск. Гостиная (фрагмент). 1901–1903. Киркконумми, Финляндия.



Ил. 128. Э. Сааринен. Эскиз рую «Сказка». 1914.
Музей финской архитектуры, Хельсинки.



Ил. 129. Э. Сааринен (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Сказка». Фрагмент с изображением Лойи. 1914 (1990). Киркконумми, Финляндия.



Ил. 130. Э. Сааринен (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Сказка». Фрагмент с изображением инициалов «ES». 1914 (1990). Киркконумми, Финляндия.



Ил. 131. Э. Сааринен (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Сказка». Фрагмент с изображением надписи «Hvitträsk». 1914 (1990). Киркконумми, Финляндия.



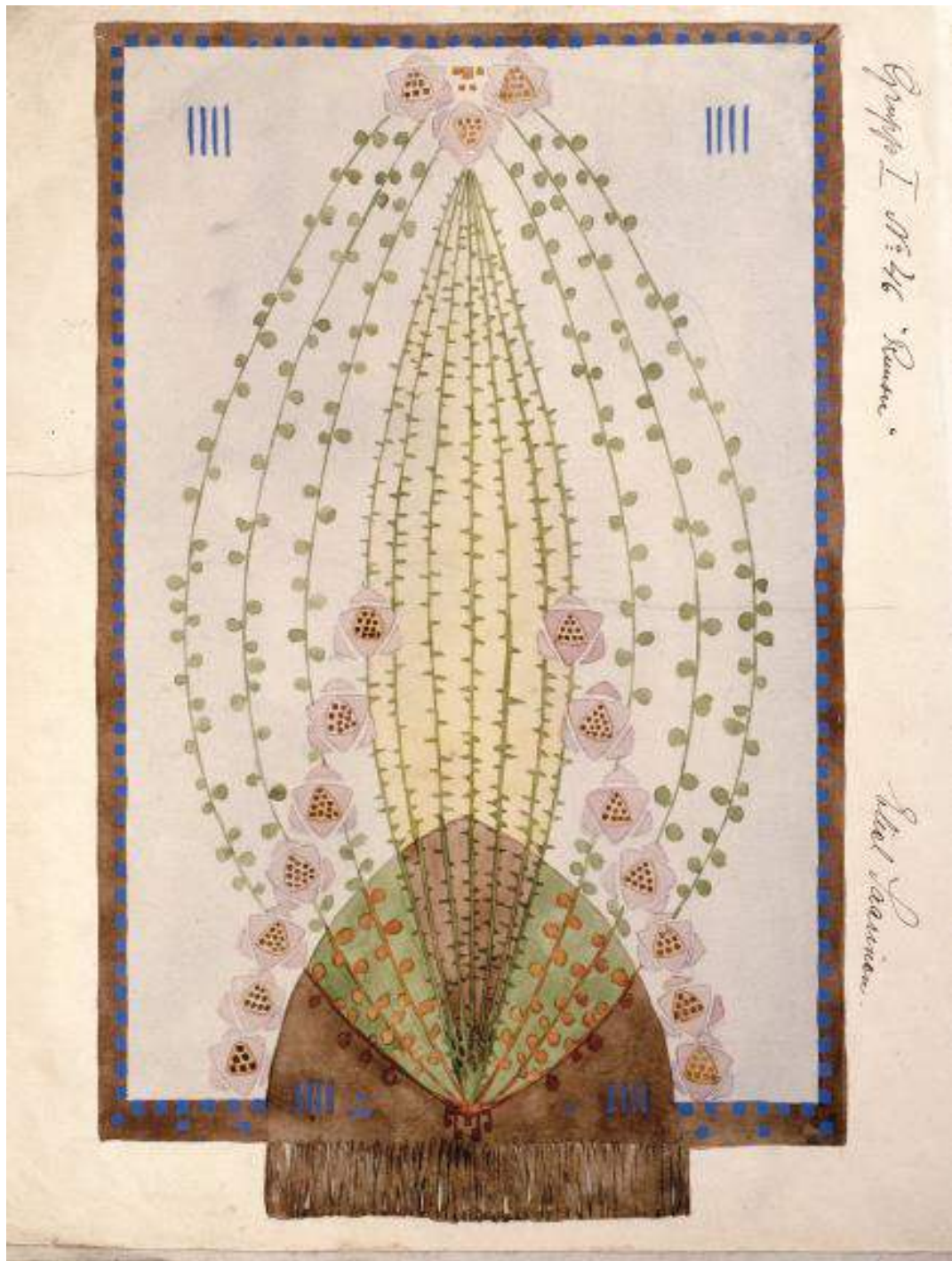
Ил. 132. О. Гуммер-Эрстрём. Витраж в усадьбе Виттреск. 1905. Киркконумми, Финляндия.



Ил. 133. А. Галлен-Каллела (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Копия рюю «Пламя» в гостиной усадьбы Виттреск. 1899 (дизайн). Киркконумми, Финляндия.



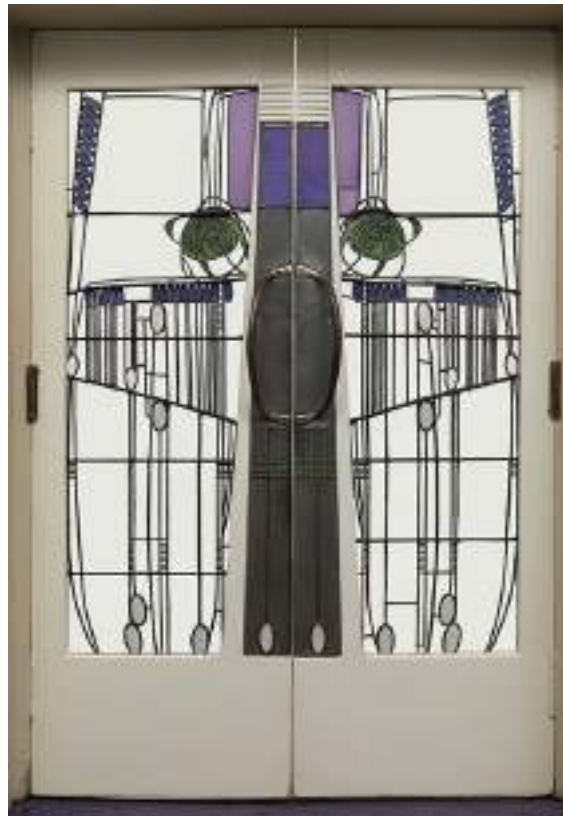
Ил. 134. Л. Сааринен (дизайн). Люстра в гостиной усадьбы Виттреск. 1903. Киркконумми, Финляндия.



Ил. 135. Э. Сааринен. Эскиз к рую «Роза». 1904.
Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 136. М. М. Макинтош. Панно «О вы, все вы, прогуливающиеся по Уиллоувуду». 1903. Ивовые чайные комнаты, Глазго. Художественная галерея и музей Кельвингроув, Глазго.



Ил. 137. Ч. Р. Макинтош (дизайн), У. Дуглас (роспись), Д. Грант (производство). Двери. 1903. Ивовые чайные комнаты, Глазго.



Ил. 138. Ч. Р. Макинтош (дизайн). Мотив розы в оформлении лампы и обоев. 1902–1904. Хилл-хаус, Хеленсбург, Шотландия.



Ил. 139. Э. Сааринен (дизайн). Копия наволочки в оранжерее усадьбы Виттреск из серии «Роза». 1904 (оригинальное изделие).
Киркконумми, Финляндия.



Ил. 140. Э. Сааринен (дизайн). Копия скатерти в оранжерее усадьбы Виттреск из серии «Роза». 1904 (оригинальное изделие). Киркконумми,
Финляндия.



Ил. 141. Э. Сааринен (дизайн). Копия занавесок в спальней комнате усадьбы Виттреск из серии «Роза». 1904 (оригинальное изделие). Киркконумми, Финляндия.



Ил. 142. Э. Сааринен (дизайн). Барельеф с изображением башни и роз на кровати в усадьбе Виттреск. 1910-е. Дерево. Киркконумми, Финляндия.



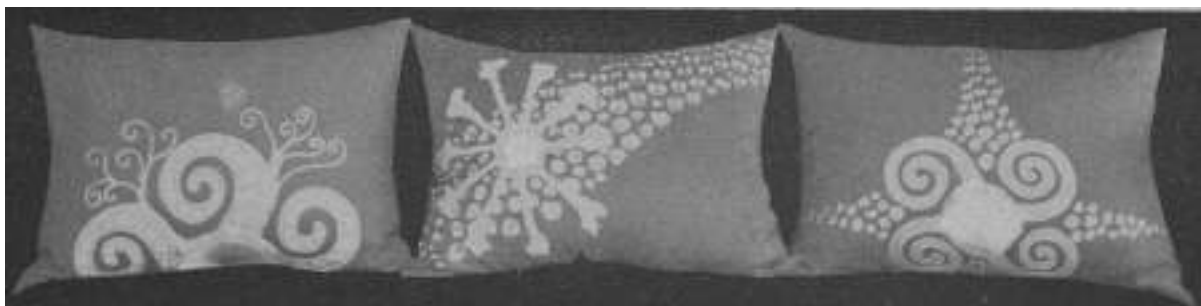
Ил. 143. Э. Сааринен, А. Линдгрэн, Г. Гезеллиус. Усадьба Суур-Мерийоки.
Вид на башню. 1901–1903. Выборгский район, Россия.



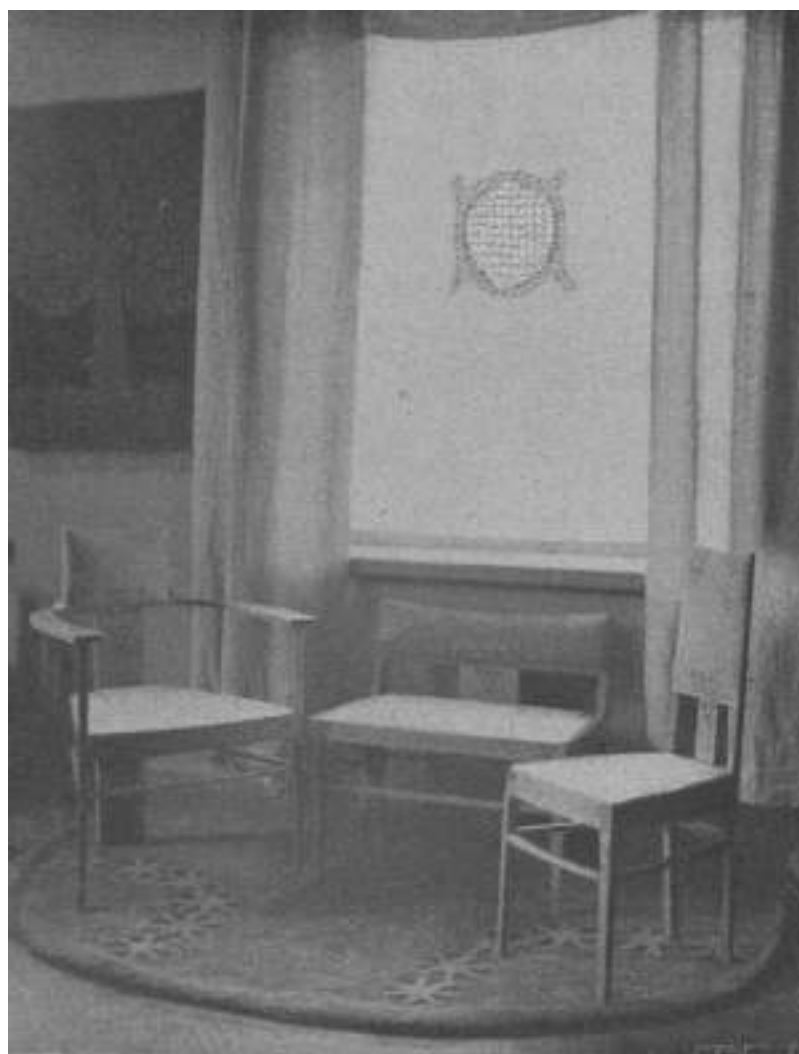
Ил. 144. Э. Сааринен, А. Линдгрэн, Г. Гезеллиус. Интерьер усадьбы Суур-Мерийоки. Гостиная (фрагмент). 1901–1903. Выборгский район, Россия.



Ил. 145. Э. Сааринен, А. Линдгрэн, Г. Гезеллиус. Интерьер усадьбы Суур-Мерийоки. Детская комната (фрагмент). 1901–1903. Выборгский район, Россия.



Ил. 146. Бюро «Гезеллиус-Линдгрэн-Сааринен» (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Подушки для усадьбы Суур-Мерийоки. 1901–1903.



Ил. 147. Фрагмент интерьера усадьбы Суур-Мерийоки. 1901–1903.



Ил. 148. Э. Сааринен (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю из усадьбы Суур-Мерийоки. 1903. Музей Ваприики, Тампере.



Ил. 149. Э. Сааринен (дизайн). Руйю в гостиной усадьбы Суур-Мерийоки. 1903. Музей Южной Карелии, Лаппеенранта.



Ил. 150. Э. Сааринен, А. Линдгрэн, Г. Гезеллиус. Усадьба Витторп.
1901–1904. Киркконумми, Финляндия.



Ил. 151. Э. Сааринен, А. Линдгрэн, Г. Гезеллиус. Интерьер усадьбы Витторп.
1901–1904. Киркконумми, Финляндия.



Ил. 152. Э. Сааринен. Эскиз интерьера усадьбы Витторп. 1902.

Архив университета Аалто.



Ил. 153. Э. Сааринен. Эскиз интерьера усадьбы Витторп. 1902.

Архив университета Аалто.



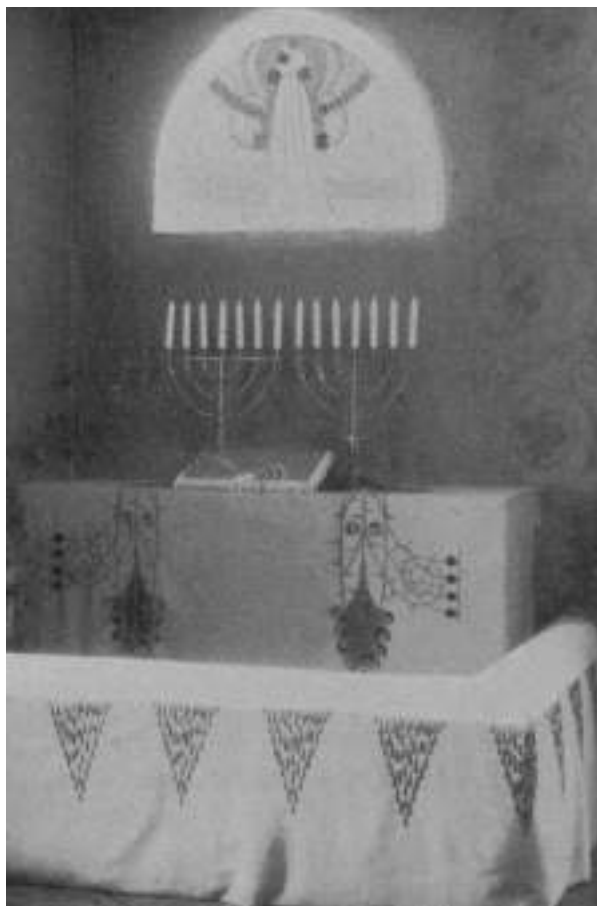
Ил. 154. Э. Сааринен, А. Линдгрэн, Г. Гезеллиус. Интерьер усадьбы Витторп.
1901–1904. Киркконумми, Финляндия.



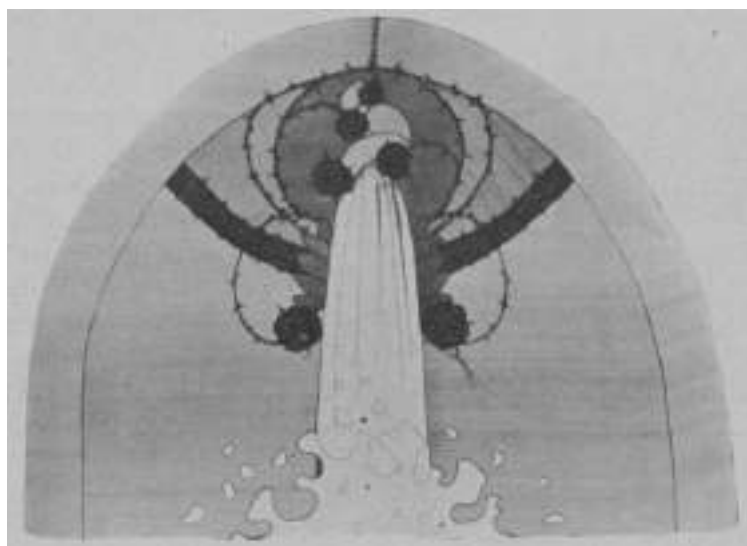
Ил. 155. А. Линдгрэн (?) (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю. Ок. 1909 (дизайн).



Ил. 156. А. Линдгрэн (?). Руйю в интерьере здания страховой компании на
ул. Лённротинкату. 1909–1911.



Ил. 157. А. Линдгрэн (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Алтарные облачения. 1904.



Ил. 158. А. Линдгрэн (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Занавеска для арочного окна. 1904.



Ил. 159. Т. Нистрём (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю. 1919. Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 160. Т. Нистрём. Руйю. 1930–1949.
Музей Кюменлааксо, Котка.



Ил. 161. А. Бэман. Руйю «Цветок жизни». 1932 (дизайн).



Ил. 162. Л. М. Карттунен. Руйю «Четыре оленя». 1928.

Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.



Ил. 163. И. Сотавалта (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю. 1929. Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 164. И. Сотавалта (?). Руйю. 1929. Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 165. И. Сотавалта (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. Не позднее 1926.



Ил. 166. И. Сотавалта. Руйю «Охотник». 1926 (дизайн).



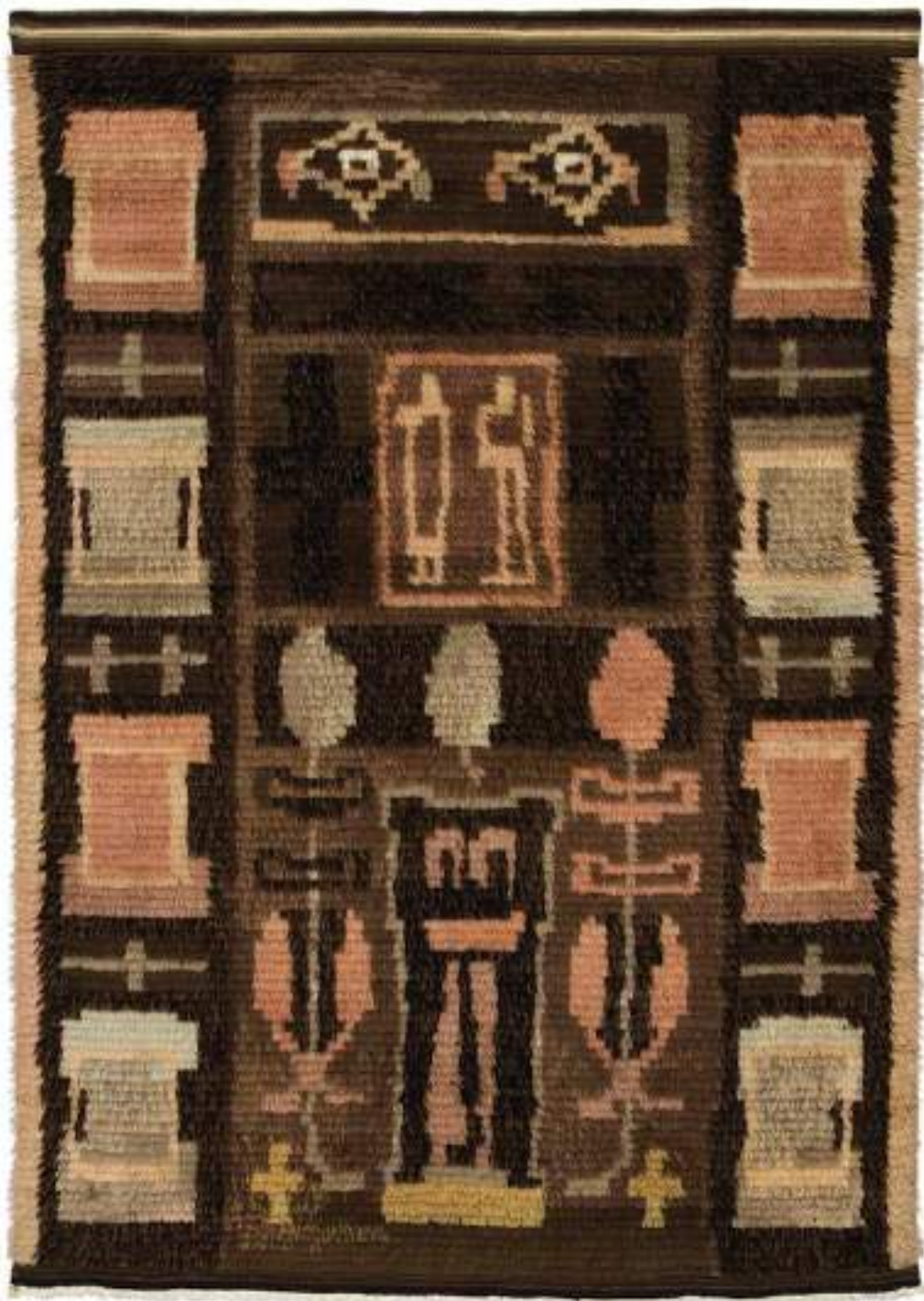
Ил. 167. И. Сотавалта (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Лоси». 1928.



Ил. 168. И. Сотавалта. Руйю. Ок. 1930 (дизайн).



Ил. 169. И. Ялава. Руйю «Мой собственный». 1932.



Ил. 170. Е. Бруммер (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Эскиз». 1932 (дизайн). Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 171. Л. Палмгрен и М. Шварцберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю и алтарные облачения. Не позднее 1925.



Ил. 172. Г. Страндберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Духовные дети». Не позднее 1930.



Ил. 173. М. Альстедт-Вилландт. Руйю. 1927.



Ил. 174. М. Альстедт-Вилландт. Ковер, выполненный в гладкой (гобеленовой) технике, для ковровой фабрики «Аалтонен». 1925.



Ил. 175. Т. Нистрём. Руйю. 1930-е. Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 176. К. Викстедт. Эскиз руйю в стиле «функис». 1930-е. Коллекция объединения «Друзья финского ремесла», Хельсинки.



Ил. 177. Руйю. 1930-е. Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 178. Л. Холм. Ковер «Первый вид Нью-Йорка». 1930-е.
Институт искусств Флинта, Мичиган.



Ил. 179. Экспозиция текстиля на Стокгольмской выставке искусств, ремесел и домашнего хозяйства. 1930. Стокгольм, Швеция.



Ил. 180. Э. Гуллберг и экспозиция текстиля на Стокгольмской выставке искусств, ремесел и домашнего хозяйства. 1930. Стокгольм, Швеция.



Ил. 181. И. Сотавалта. Руйю. 1930-е. Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 182. И. Сотавалта. Руйю «Высокая гора». Ок. 1930.
Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 183. И. Сотавалта. Эскиз руйю по заказу ковровой фабрики «Аалтонен». 1930-е. Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.



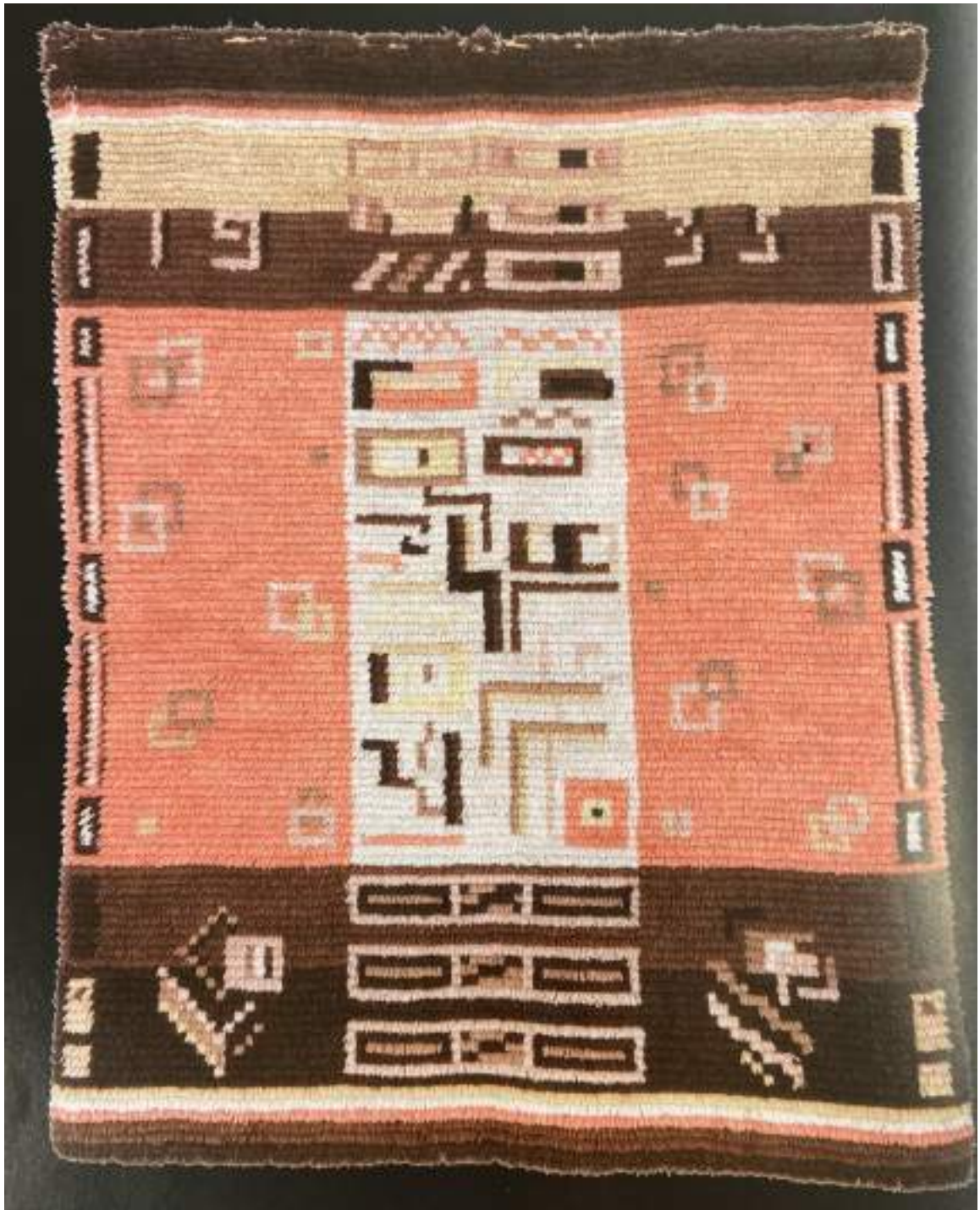
Ил. 184. И. Сотавалта. Эскиз руйю по заказу ковровой фабрики «Аалтонен». 1930-е. Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.



Ил. 185. И. Сотавалта. Руйю «Мерцание». Нач. 1930-х (дизайн).



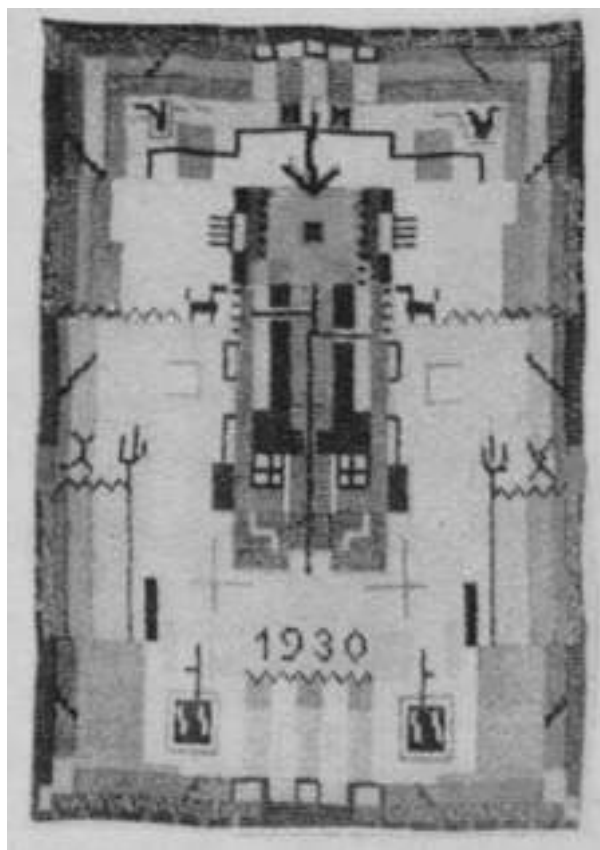
Ил. 186. И. Сотавалта. Руйю «Журавли». Нач. 1930-х (дизайн).



Ил. 187. И. Сотавалта. Руйю «Дерево счастья». 1935.



Ил. 188. Л. Карттунен. Руйю «Пески пустыни». Нач. 1930-х.



Ил. 189. Л. Карттунен. Руйю «День». 1930.



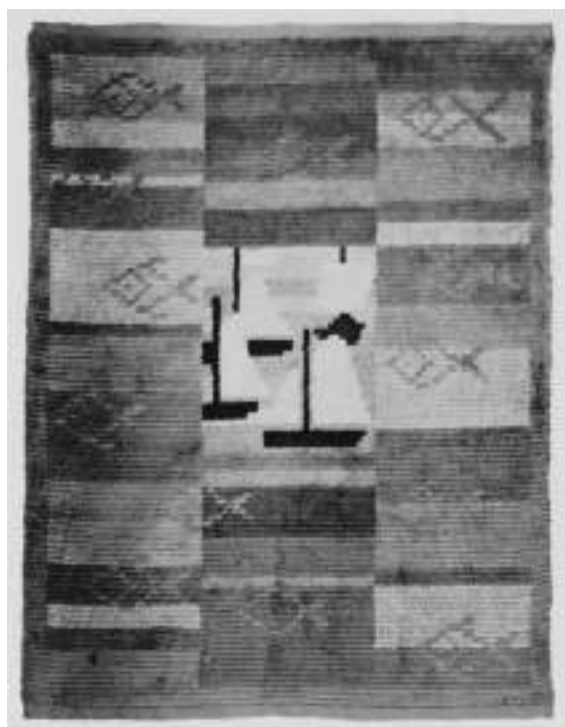
Ил. 190. Э. Каллио. Руйю. 1930-е (?). Коллекция Т. Сопанена.



Ил. 191. П. Клее. Красно-зеленые и фиолетово-желтые ритмы. 1920.
Метрополитен-музей, Нью-Йорк



Ил. 192. Т. Нистрём (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю. 1930-е. Коллекция Т. Сопанена.



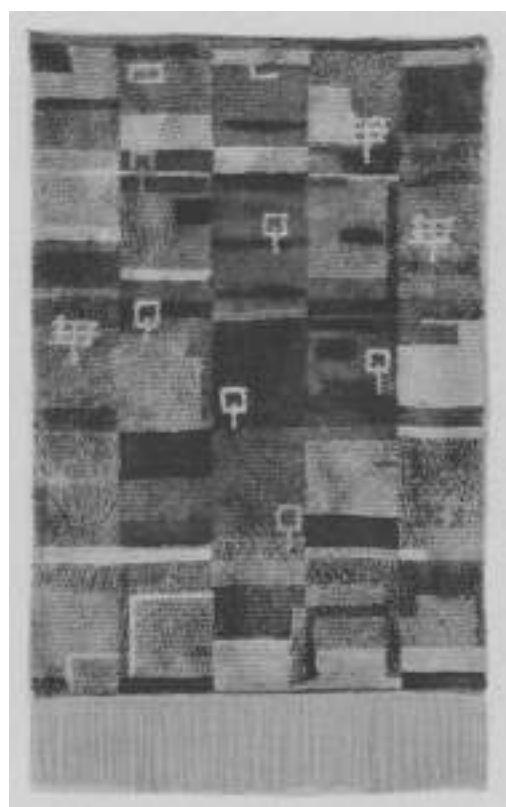
Ил. 193. Т. Нистрём (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю «Море». Не позднее 1930.



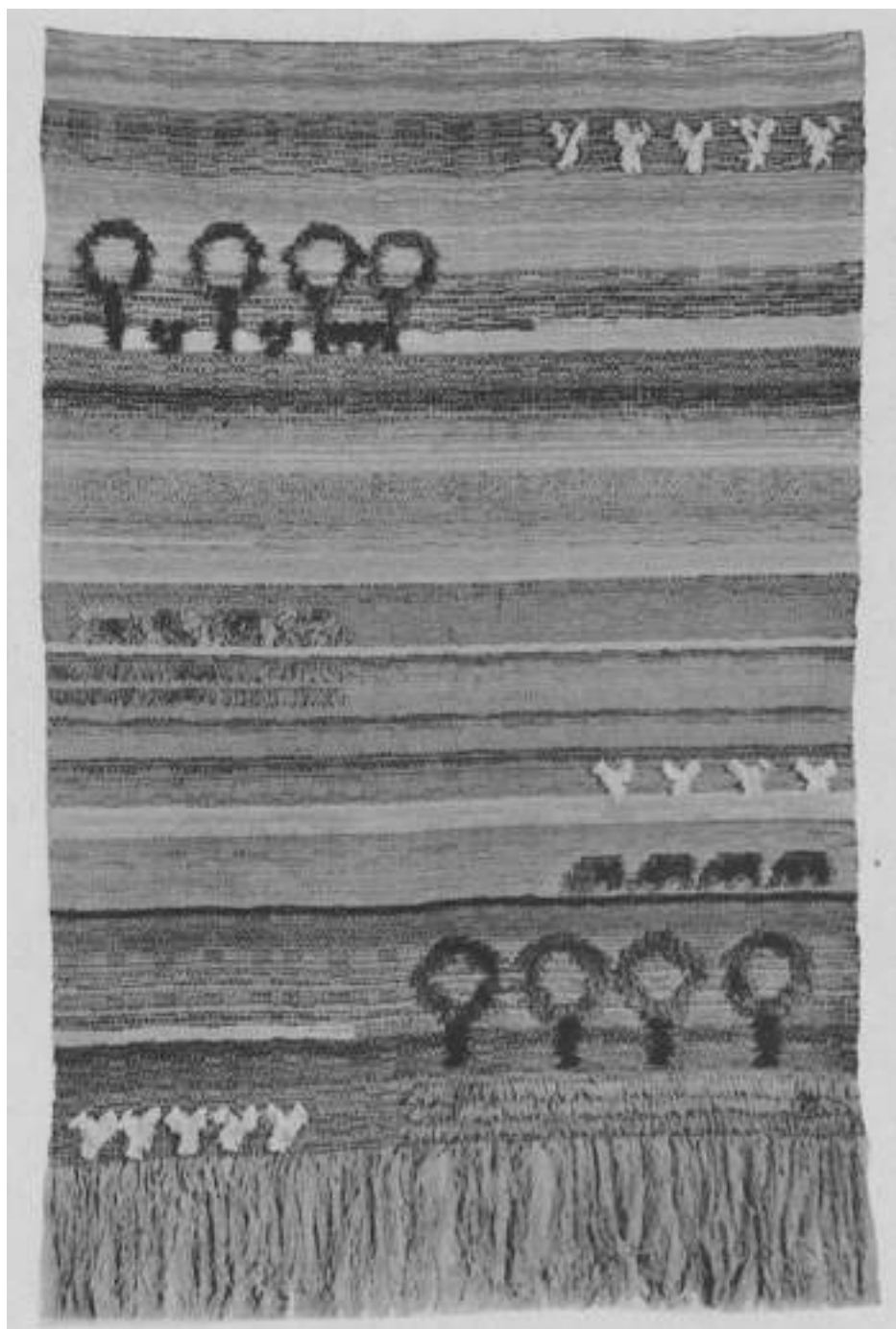
Ил. 194. А. Бэжман. Руйю «Праздник». Нач. 1930-х.



Ил. 195. Р. Энгблом (дизайн). Руйю «Сад роз». 1925–1935.
Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.



Ил. 196. Р. Энгблом (дизайн). Руйю. Не позднее 1933.



Ил. 197. Л. Йоханссон-Папе (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Полуруйю. Не позднее 1933.



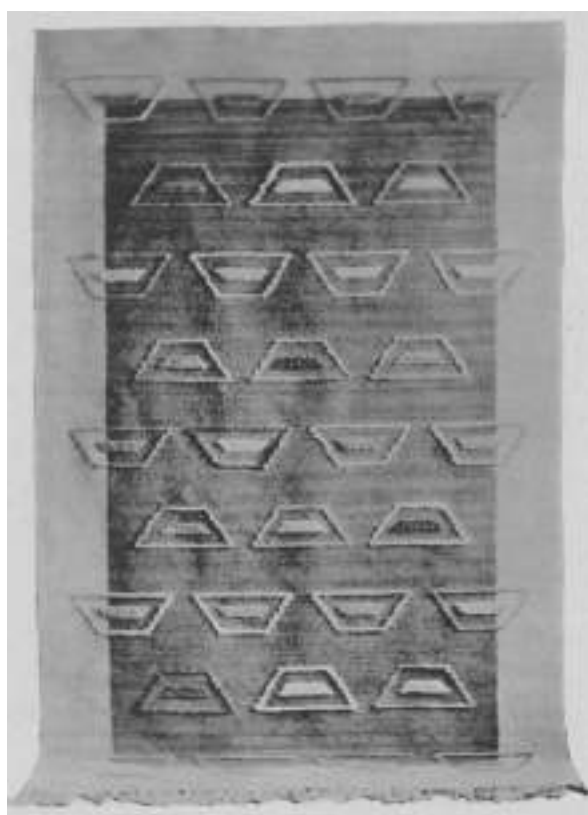
Ил. 198. Г. Густафссон-Нюман. Эскиз ковра. 1933.
Музей дизайна, Хельсинки.



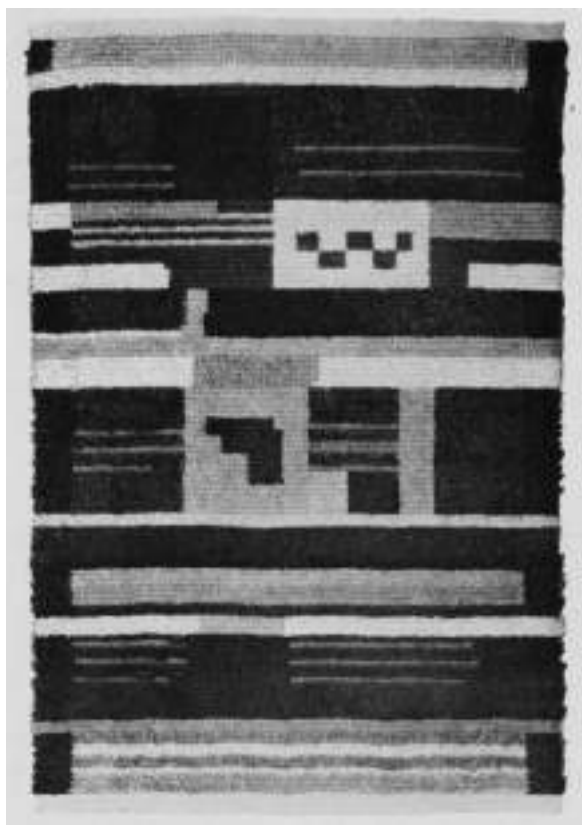
Ил. 199. Г. Густафссон-Нюман. Эскиз ковра. 1935.
Музей дизайна, Хельсинки.



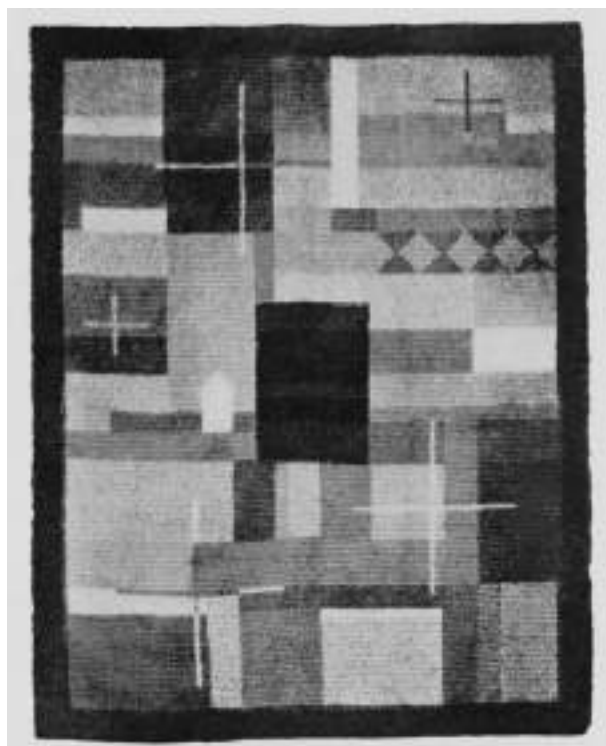
Ил. 200. Г. Густафссон-Нюман (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. Не позднее 1933.



Ил. 201. Г. Густафссон-Нюман (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Магто. Не позднее 1933.



Ил. 202. А. Айряпаа (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю. Не позднее 1930.



Ил. 203. Е. Бруммер (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю. Не позднее 1930.



Ил. 204. А. Альберс. Гобелен «Черное, белое, красное». 1926.
Архив Баухаус, Берлин.



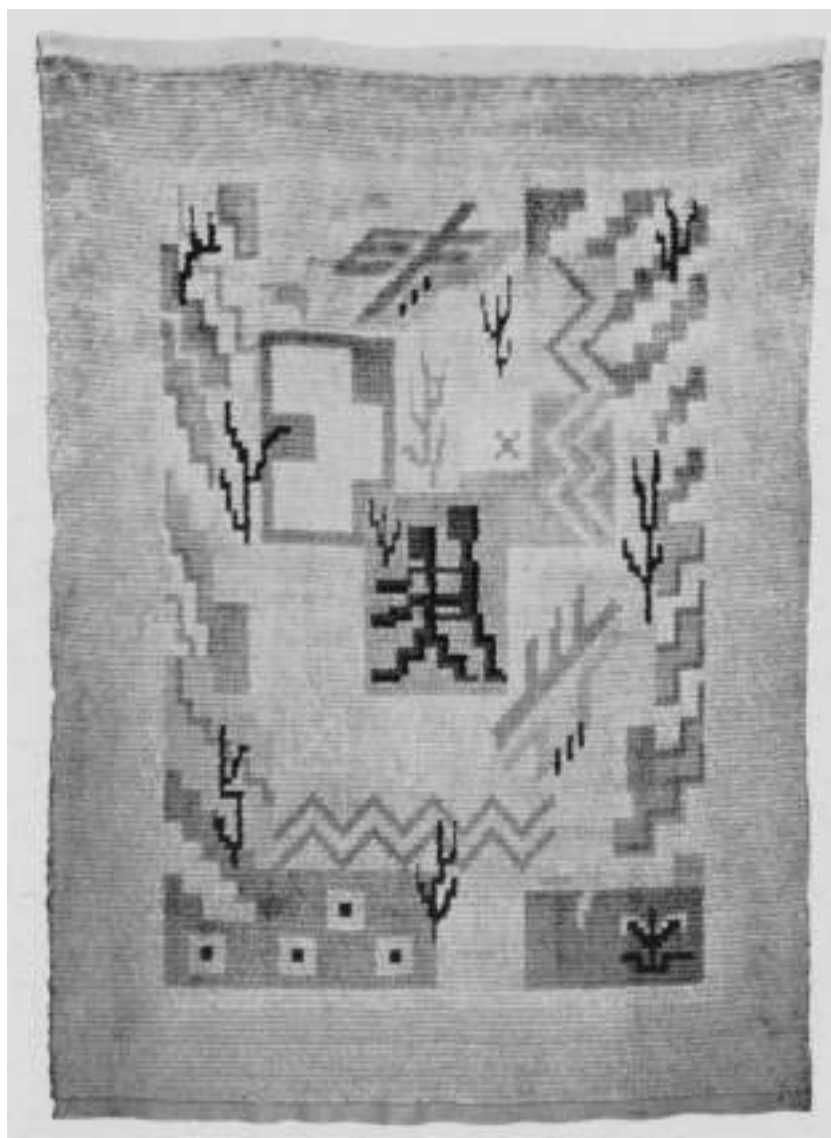
Ил. 205. Р. Холлос. Гобелен. 1926. Архив Баухаус, Берлин.



Ил. 206. Г. Страндберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю. 1930. Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 207. Г. Страндберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Лебедь из Туонелы». 1937. Музей Ваприйки, Тампере.



Ил. 208. Г. Страндберг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла»
(производство). Руйю. Не позднее 1930.



Ил. 209. Руйю «Сватовство Вайнямёйна и Ильмаринена». Нач. 1930-х.



Ил. 210. Руйю со сценой из «Калевалы». Нач. 1930-х.



Ил. 211. А. В. Райтио (дизайн). Руйю «Небесная птица». Нач. 1930-х.



Ил. 212. А. В. Райтио (дизайн). Руйю «Небесная птица». 1932.

Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.



Ил. 213. А. В. Райтио (дизайн), П. Тюне (производство). Руйю «Фермер». 1935–1937 (1938–1945). Городские музеи Лахти.



Ил. 214. А. В. Райтио (дизайн). Руйю «Беги как северный олень». 1930-е. Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля.



Ил. 215. М. Альстедт-Вилландт. Руйю «Волхвы». 1934.
Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 216. М. Альстедт-Вилландт. Руйю «Сказка». Сер. 1930-х.



Ил. 217. М. Тайпале, компания «Неовиус». Руйю «Прядильщицы». Нач. 1930-х.



Ил. 218. М. Тайпале. Гобелен. 1960–1965. Институт искусств Чикаго.



Ил. 219. Руйю «Святой Георгий». 1938.



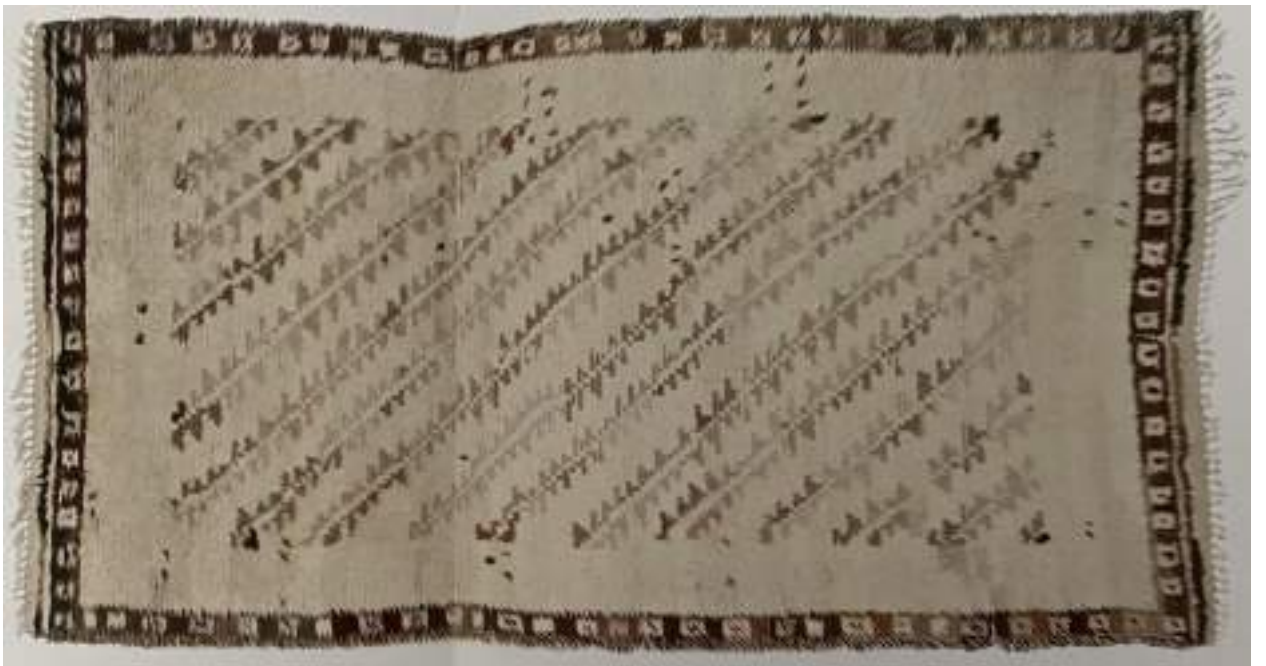
Ил. 220. К. Варен, компания «Неовиус». Руйю «Герб Финляндии». 1932.



Ил. 221. В. Гростен. Рую «Соловей». Конец 1930-х (дизайн).



Ил. 222. В. Гростен. Рую «Пурпурный». 1939 (дизайн).



Ил. 223. В. Гростен (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Диагональ». Ок. 1939. Музей дизайна, Хельсинки.



Ил. 224. Е. Бруммер (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Летняя ночь». 1946–1950 (дизайн).



Ил. 225. Е. Бруммер (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Синий миг». Ок. 1940.



Ил. 226. Е. Бруммер (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Костер в День святой Троицы». 1956 (дизайн).



Ил. 227. Е. Бруммер (дизайн), А. Марьониemi (производство). Руйю «Море». 1956 (2005).



Ил. 228. Е. Бруммер (дизайн), М. Альблад (производство). Руйю «Зебра». 1951 (1982).



Ил. 229. Л. Ринг (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Липа». 1953 (1979).



Ил. 230. Л. Эскола (дизайн), П. Силлфорс (производство). Руйю «Пингвин». 1958 (1975).



Ил. 231. К. Ильвессало (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Красная шапочка». 1949 (дизайн).



Ил. 232. К. Ильвессало (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Черный дятел». 1954 (дизайн).



Ил. 233. К. Ильвессало (дизайн). Руйю «Пожар в лесу». 1955 (дизайн).



Ил. 234. К. Ильвессало (дизайн), А. Хелениус (производство). Руйю «Лес». 1953 (дизайн).



Ил. 235. К. Ильвессало (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Осенний лес». 1956 (дизайн).



Ил. 236. У. Симберг-Эрстрём (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Туман». 1946 (1950-е).



Ил. 237. У. Симберг-Эрстрём (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Четыре цвета». 1956 (дизайн).



Ил. 238. У. Симберг-Эрстрём. Руйю «Старый». 1959 (дизайн).



Ил. 239. У. Симберг-Эрстрём. Руйю «Патетический». 1959 (дизайн).



Ил. 240. У. Симберг-Эрстрём. Руйю «Гранат». 1963 (дизайн).



Ил. 241. У. Симберг-Эрстрём (дизайн), объединение «Друзья финского ремесла» (производство). Руйю «Роза». 1963 (дизайн).



Ил. 242. У. Симберг-Эрстрём (дизайн), Э. Розенберг, Э. Санделл (производство). Руйю «Лес». 1967. Ратуша Хельсинки.



Ил. 243. У. Симберг-Эрстрём и руйю «Лес», спроектированный для
Всемирной выставки «Экспо-67» в Монреале. 1967.

Городской музей, Хельсинки.



Ил. 244. Интерьер гостиной комнаты. Фотография П. Салакка. 1940-е.
Архив изображений. Музеи Лаппеенранты.



Ил. 245. А. В. Райтио (дизайн). Рую для кресла-качалки. Модель К15.
1930-е. Музей Ваприики, Тампере.



Ил. 246. Павильон Финляндии на 9-й Миланской триеннале. 1951. Милан



Ил. 247. Выставка финских ковров в Музее Виктории и Альберта. 1958.

Лондон.



Ил. 248. Э. Сааринен. Здание Академии искусств в Крэнбруке. Вид с юга.
1925–1942. Блумфилд Хиллс, США.



Ил. 249. Э. Сааринен. Этюд проекта главного офиса издания «Чикаго
Трибьюн». 1923. Художественный музей, Крэнбрук.



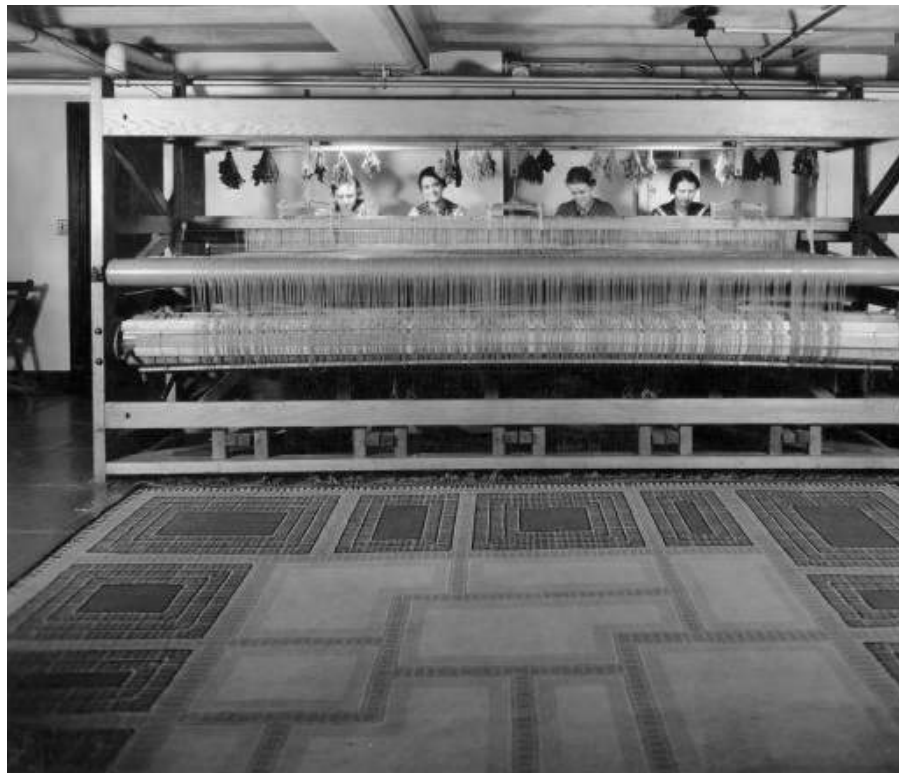
Ил. 250. Э. Сааринен, Ч. Имз и студенты архитектурного отделения. 1941.
Академия искусств в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс.



Ил. 251. Студия Л. Сааринен в Академии искусств в Крэнбруке. 1930.
Блумфилд Хиллс, США.



Ил. 252. Л. Сааринен, М. А. Вирде, В. Нордквист и Р. Джонсон в студии Л. Сааринен. Ок. 1930. Блумфилд Хиллс, США.



Ил. 253. Шведские мастера за работой в студии Л. Сааринен. Ок. 1931. Блумфилд Хиллс, США.



Ил. 254. Дж. и Д. Паркинсоны. Универмаг «Буллокс Уиллшир». 1928.
Лос-Анджелес, США.



Ил. 255. У. Роуланд. Интерьер Юнион-траст-билдинг. Двери лифта. 1929.
Детройт, США.



Ил. 256. К. Бергстен. Лайнер «Кунгсхольм». Вестибюль первого класса. 1928.
Американо-шведский исторический музей, Филадельфия.



Ил. 257. Э. Сааринен, Л. Сааринен, студия Л. Сааринен. Дом семьи Сааринен.
Гостиная (фрагмент). Ок. 1930. Блумфилд Хиллс, США.



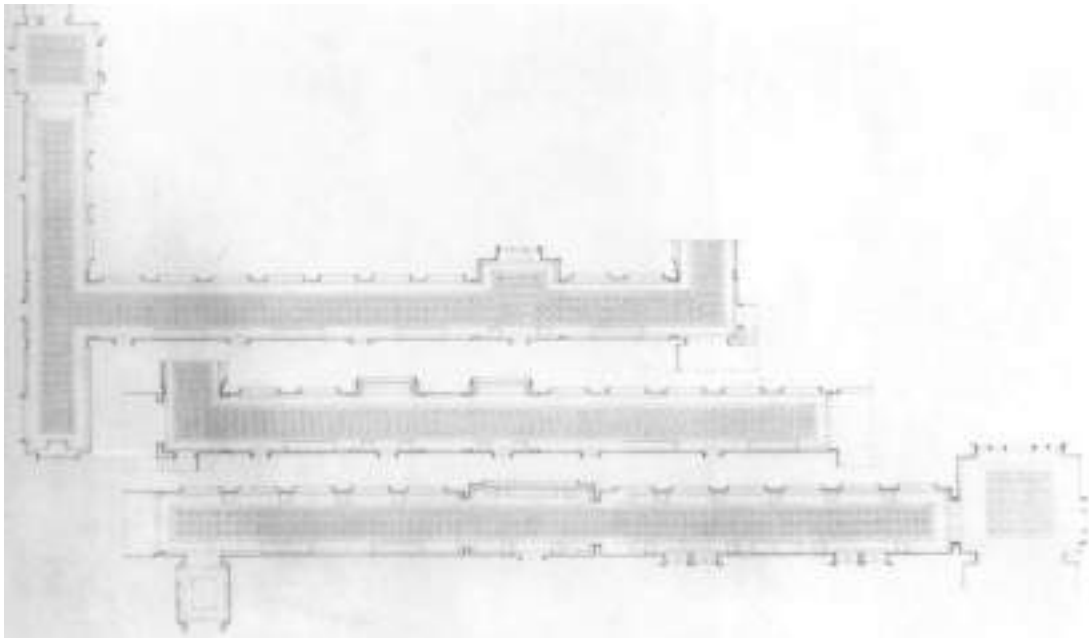
Ил. 258. Э. Сааринен. Дом семьи Сааринен. Обеденная комната.
1928–1930. Блумфилд Хиллс, США.



Ил. 259. Э. Сааринен, Л. Сааринен. Дом семьи Сааринен. Кабинет-студия.
1928–1930. Блумфилд Хиллс, США.



Ил. 260. Э. Сааринен, Л. Сааринен. Дом семьи Сааринен. Кабинет-студия
(альков). 1928–1930. Блумфилд Хиллс, США.



Ил. 261. Э. Сааринен. Проект коврового покрытия для школы Кингсвуд.
Ок. 1930–1931. Художественный музей в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс.



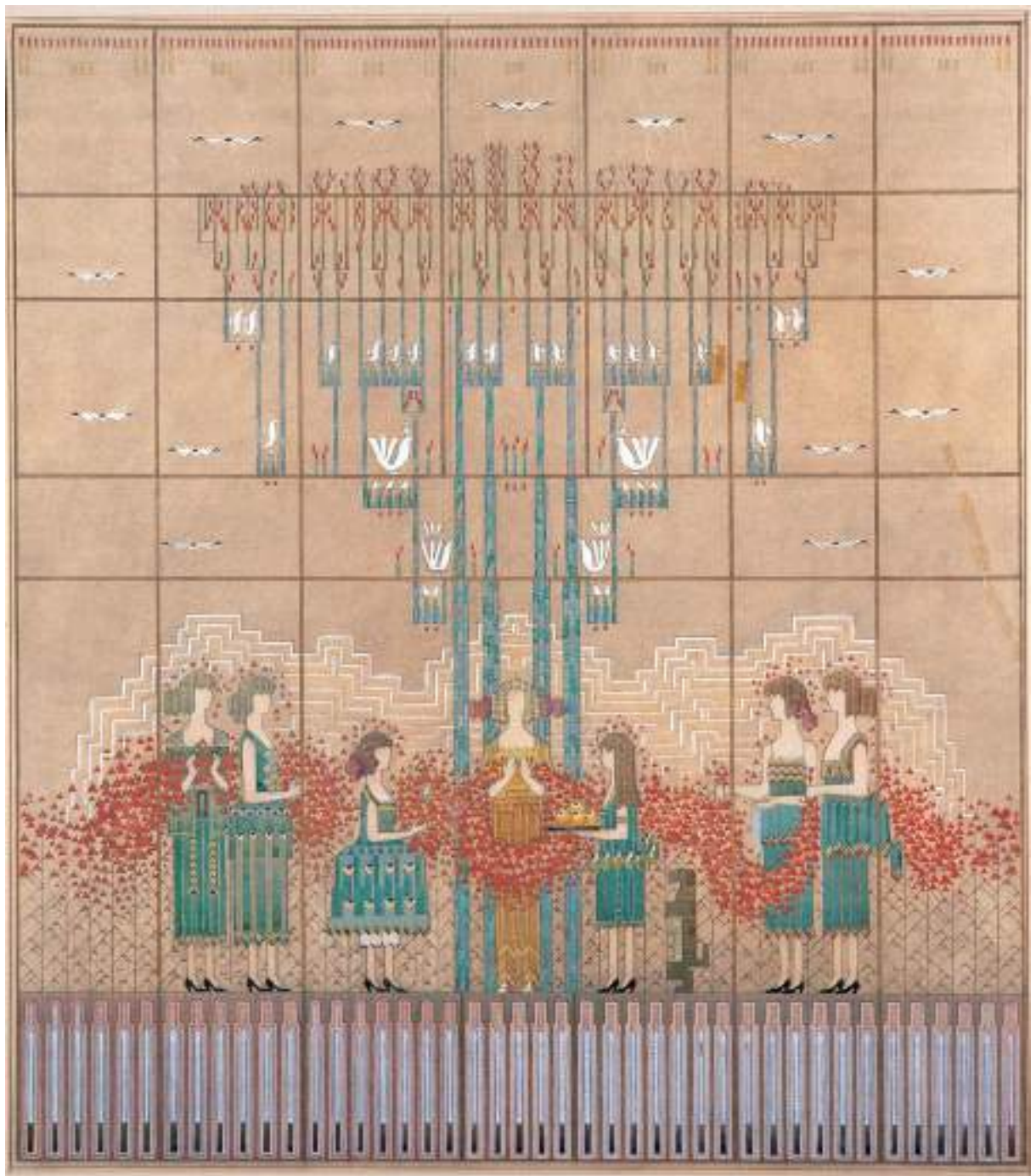
Ил. 262. Э. Сааринен (архитектор); Л. Сааринен (текстиль), студия
Л. Сааринен. Кабинет директора в школе Кингсвуд (фрагмент). 1931.
Блумфилд Хиллс, США.



Ил. 263. Э. Сааринен (архитектор); Л. Сааринен (текстиль), студия Л. Сааринен. Вестибюль школы Кингсвуд. Ок. 1931. Блумфилд Хиллс, США.



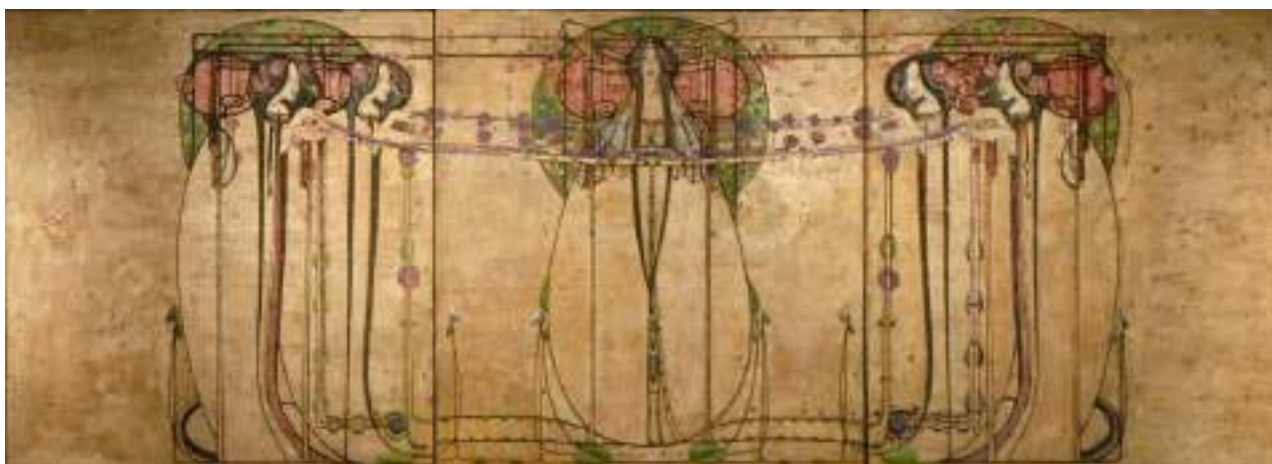
Ил. 264. Э. Сааринен (архитектор); Л. Сааринен (текстиль), студия Л. Сааринен. Столовая школы Кингсвуд. Ок. 1932. Блумфилд Хиллс, США.



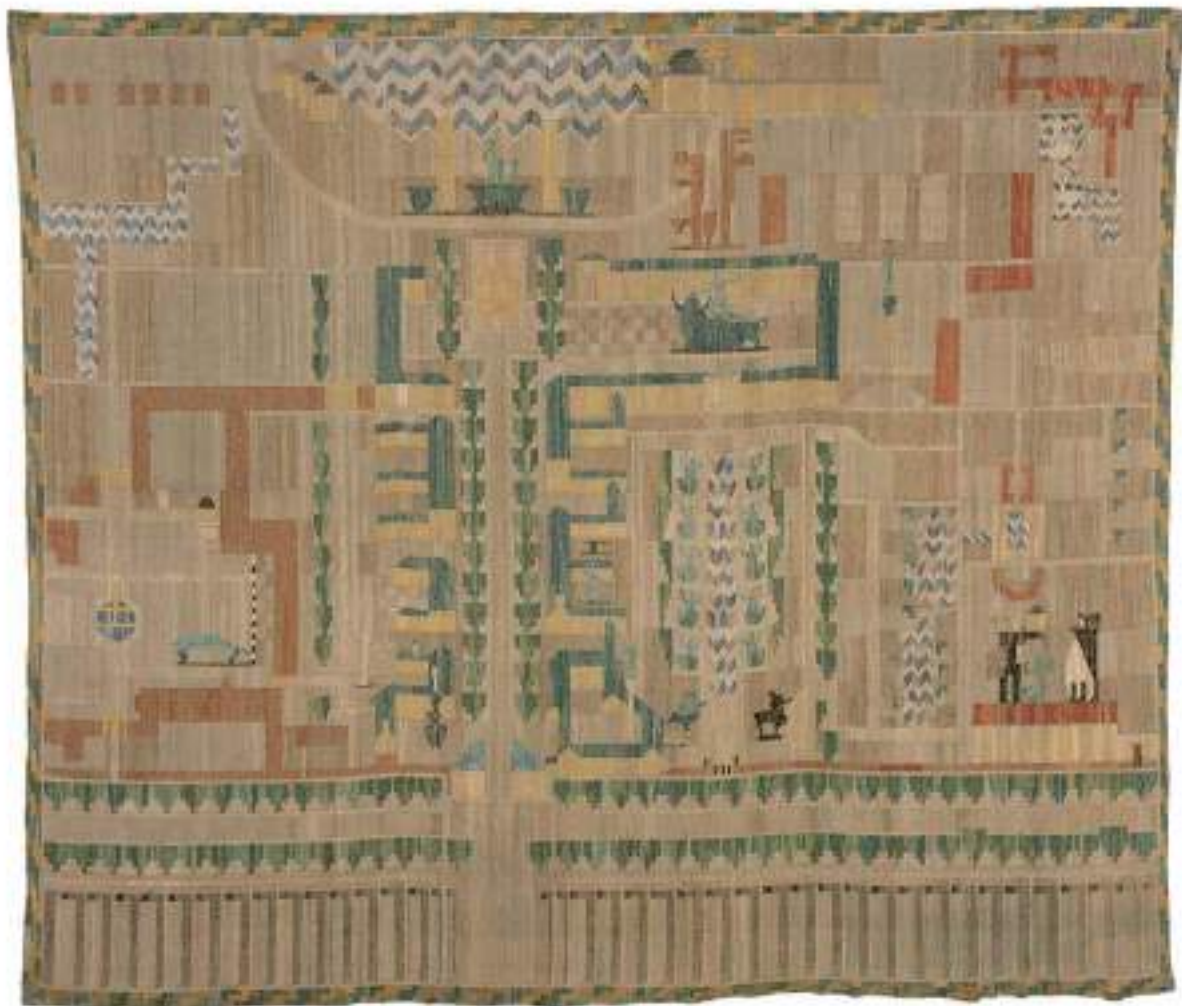
Ил. 265. Э. Сааринен, Л. Сааринен. Эскиз гобелена «Королева Мая». 1932.
Художественный музей в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс.



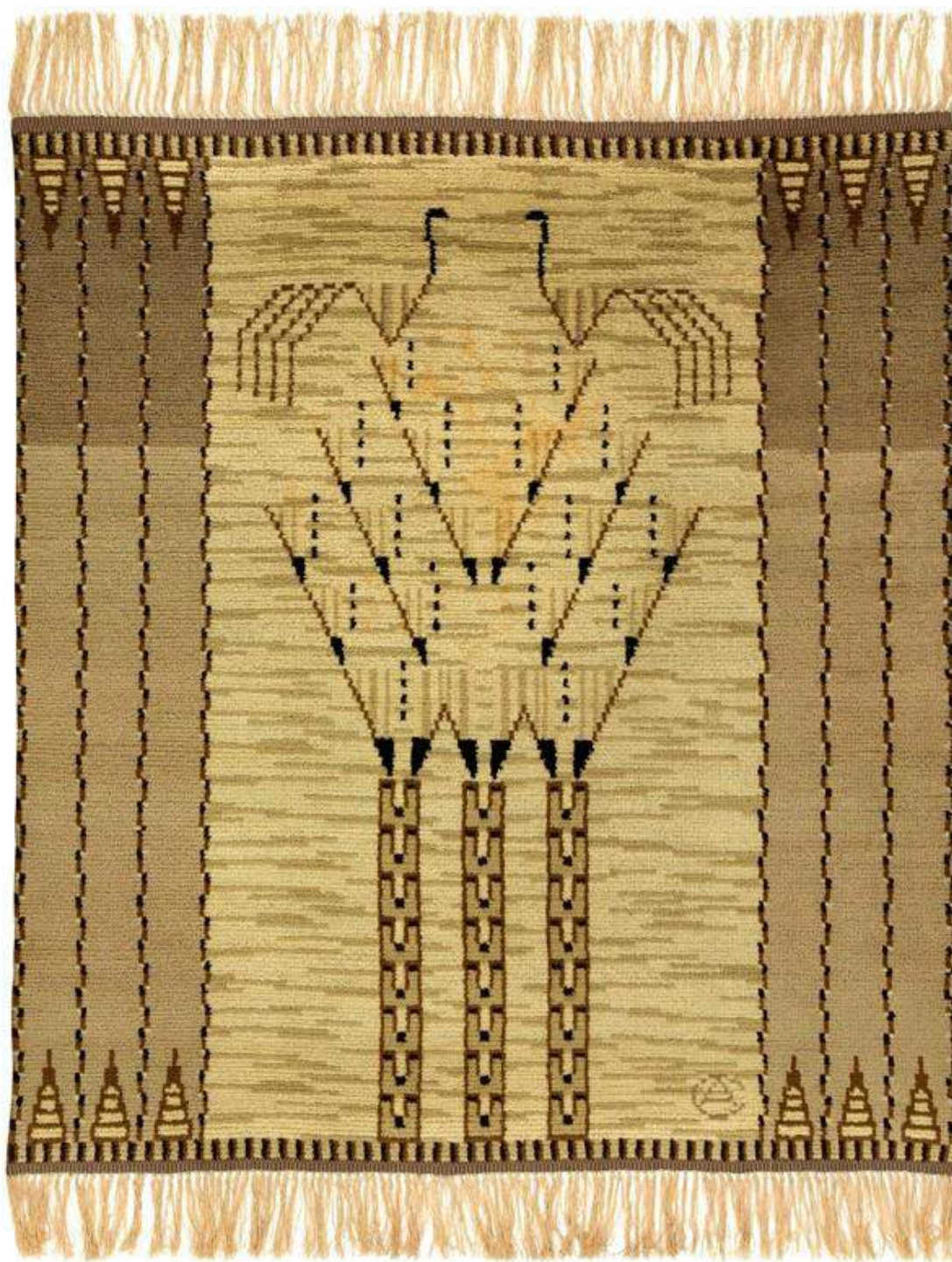
Ил. 266. О. Вагнер. Майоликовый дом. Главный фасад. 1898. Вена, Австрия.



Ил. 267. М. М. Макинтош. Панно «Королева Мая» для дамской комнаты в Чайных комнатах на Ингрэм-стрит. 1900. Художественная галерея и музей Кельвингроув, Глазго.



Ил. 268. Э. Сааринен, Л. Сааринен (дизайн), Л. Холм и Р. Ингварсон (производство). Гобелен с изображением карты объединения Крэнбрук. 1935. Художественный музей в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс.



Ил. 269. Л. Сааринен (дизайн), студия Л. Сааринен (производство). Ковер № 3
для школы Кингсвуд. 1928–1929.

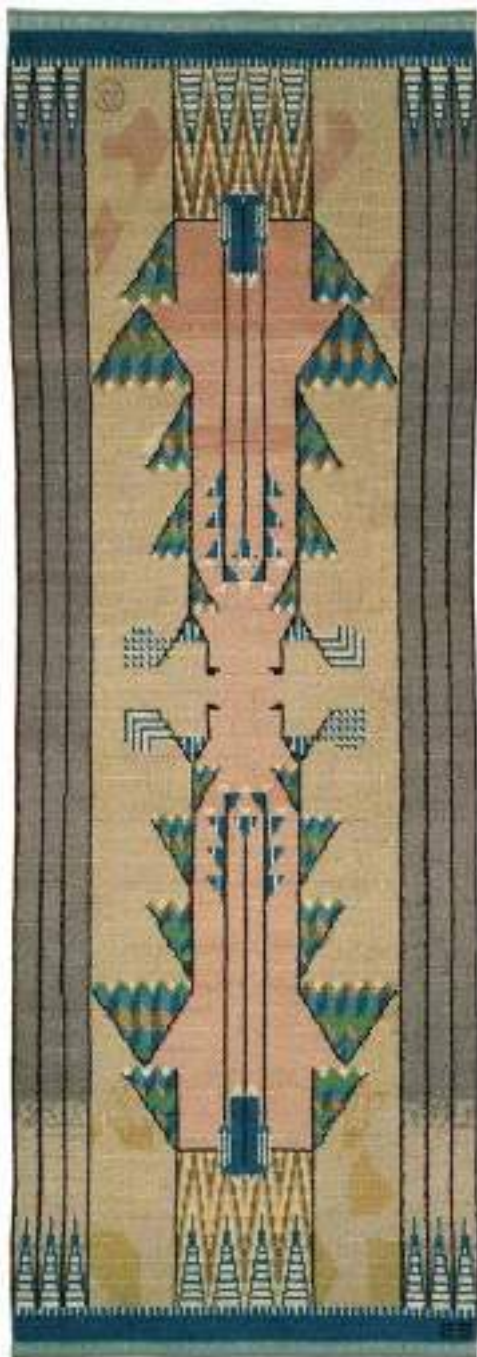
Художественный музей в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс.



Ил. 270. Э. Сааринен, Л. Сааринен, П. Сааринен (дизайн). Обеденная комната для выставки в музее Метрополитен. 1929.



Ил. 271. Э. Сааринен. Дом семьи Сааринен. Гостиная (фрагмент). 1928–1930. Блумфилд Хиллс, США.



Ил. 272. Э. Сааринен, Л. Сааринен (дизайн), студия Л. Сааринен
(производство). Ковер № 2. 1928–1929.

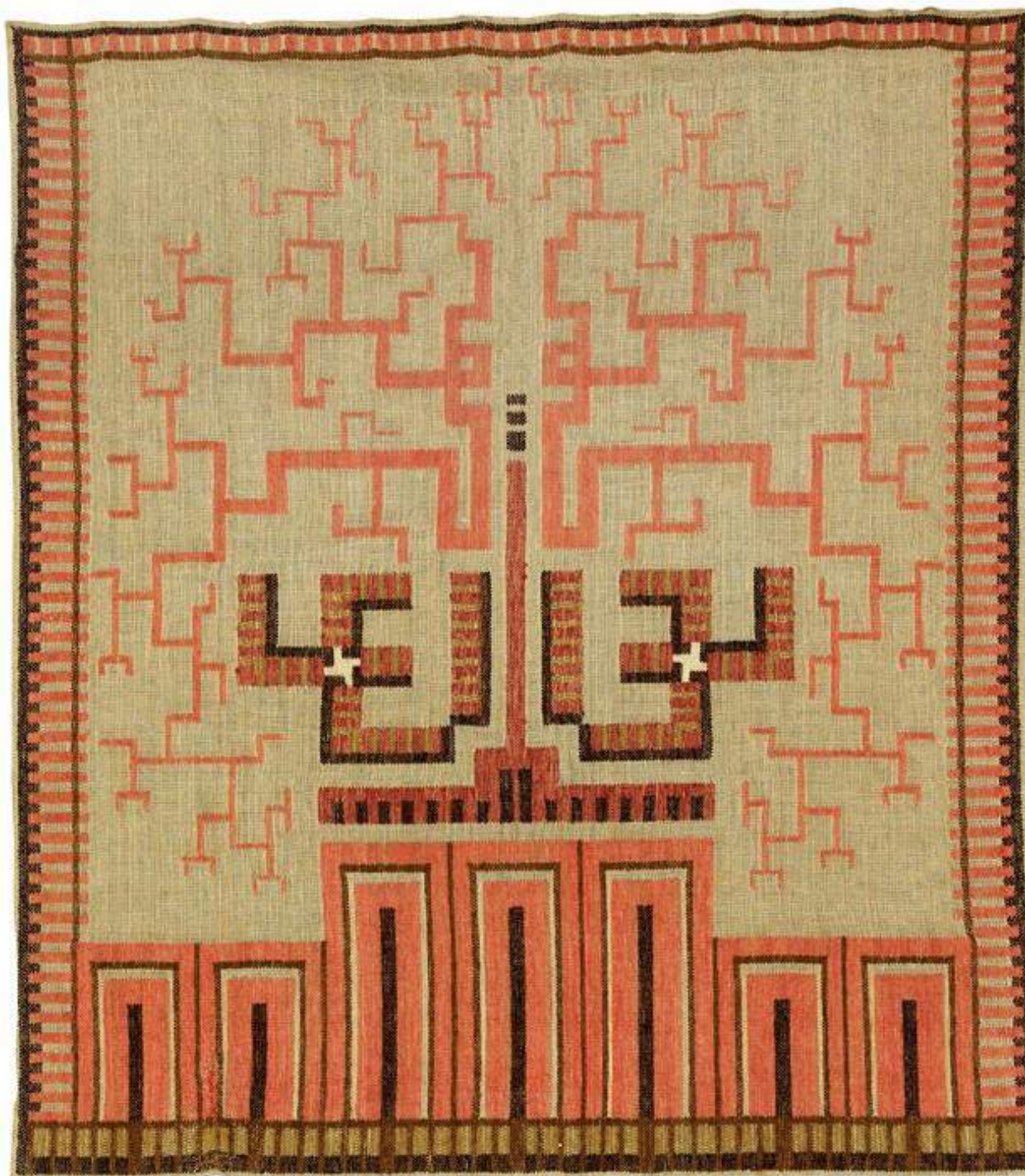
Художественный музей в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс.



Ил. 273. Л. Сааринен (дизайн), студия Л. Сааринен (производство).

Ковер № 1. 1928. Хлопок, шерсть.

Художественный музей в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс.



Ил. 274. Л. Сааринен (дизайн, производство). Гобелен «Древо жизни».
Ок. 1933. Художественный музей в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс.



Ил. 276. Э. Сааринен, Л. Сааринен (дизайн), Л. Холм и Р. Ингварсон (производство). Гобелен «Нагорная проповедь» для Первой Христианской церкви. 1941. Колумбус, США.



Ил. 277. Э. Сааринен (при участии Э. Сааринена, Ч. Имза). Интерьер Первой Христианской церкви (фрагмент). 1940–1942. Колумбус, США.



Ил. 278. Э. Сааринен (при участии Э. Сааринена, Ч. Имза). Интерьер Первой Христианской церкви (фрагмент). Восточное крыло. 1940–1942. Колумбус, США.



Ил. 279. М. Стренгелль (дизайн), компания «Хемфлит-Котиакеруус»
(производство). Образец мебельной ткани. 1920–1930-е (?).
Музей Виктории и Альберта, Лондон.



Ил. 280. М. Стренгелль (дизайн), компания «Хемфлит-Котиакеруус»
(производство). Образец мебельной ткани. 1920–1930-е (?).
Музей Виктории и Альберта, Лондон.



Ил. 281. М. Стренгелль, компания «Хемфлит-Котиакеруус». Руйю.
Не позднее 1933.



Ил. 282. М. Стренгелль, компания «Хемфлит-Котиакеруус». Полуруйю.
Не позднее 1936.



Ил. 283. М. Стренгелль (дизайн), Г. Ньюберг (производство). Ткань. 1946.
Академия искусств в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс.
Институт искусств Чикаго.



Ил. 284. М. Стренгелль. Образец ткани. 1940-е. Музей современного искусства, Нью-Йорк.



Ил. 285. М. Стренгелль. Ворсовый ковер. 1950-е.
Институт искусств Чикаго.



Ил. 286. М. Стренгелль. Ворсовый ковер. 1957.
Институт искусств Чикаго.



Ил. 287. Студия М. Стренгелль в Академии искусств в Крэнбруке. 1950-е.
Архив Крэнбрук, Блумфилд Хиллс.



Ил. 288. М. Стренгелль. Одеяло. Ок. 1950.
Художественный музей в Крэнбруке, Блумфилд Хиллс.



Ил. 289. М. Стренгелль (дизайн), компания «Чатем» (производство). Образец
ткани «Тадж-Махал». 1959. Институт искусств Чикаго.