

Элеонора Пастон

Национальная традиция как источник стиля модерн: Россия — Западная Европа

В статье рассматриваются вопросы, связанные с обостренным интересом художественных деятелей России и европейских стран к собственному художественному наследию во второй половине XIX — начале XX века. В связи с историческими процессами, политической и культурной ситуацией в той или иной стране этот интерес имел различный характер, разную степень остроты и актуальности, но на его основе формировалось национально-романтическое направление в искусстве, стремление художников к созданию единого стиля, основанного на национальных традициях, ставшего существенной гранью стиля модерн. В статье анализируются факторы, способствовавшие формированию этих процессов. Автор приходит к выводу, что при всем несходстве путей развития национально-романтического направления в искусстве разных стран, прослеживаются внутренние связи и однонаправленность творческих поисков.

Ключевые слова:

«Движение искусств и ремесел»,
Абрамцевский художественный кружок,
национально-романтическое направление,
декоративно-прикладное искусство, архитектура,
стиль модерн.

Развитие мировой культуры всегда было диалектическим процессом, при котором обращение художников к своим истокам вело к созданию ценностей общечеловеческих, обогащающих культуру в целом. Это утверждение представляется особенно верным, если говорить о путях развития искусства и художественной культуры второй половины XIX — начала XX века, эпохи бурного роста национального самосознания, повлекшего за собой обостренное внимание деятелей искусства к своему наследию и одновременно все более развивающихся культурных связей между разными странами, их взаимовлияние.

В 1898 году В. М. Васнецов, один из основоположников национально-романтического направления стиля модерн в отечественном искусстве, писал В. В. Стасову о своем эстетическом кредо: «Мы только тогда внесем свою лепту в сокровищницу всемирного искусства», когда сумеем «в своем истинно национальном отразить вечное, непреходящее» [6, с. 154]. Это высказывание, перешедшее из статьи Стасова чуть ли не во все издания о творчестве художника, воспринимается характерной для официальной народности того времени риторикой. Между тем Васнецов, выразив, по его словам, собственный «взгляд и отношение к искусству» [6, с. 154], был в своем страстном отстаивании «национального» истинным европейцем, для которого возвращение к корням означало прежде всего обретение духовной самостоятельности и свободы самовыражения.

Во второй половине XIX века в связи с историческими процессами, политической и культурной ситуации в той или иной стране — в России, Англии, Франции, Германии, Финляндии, в скандинавских странах — обращение к средневековому искусству и «народной культуре» имело различный характер, разную степень остроты и актуальности. Объединял деятелей культуры один фактор — в своем наследию они начали видеть инструмент обновления и фонд художественно-выразительных

средств и приемов, а в синкретизме средневекового и народного искусства — ключ к возрождению утраченного синтеза и в конечном счете новые пути для создания большого стиля, отмеченного национальным своеобразием. Одновременно шел процесс поиска возможностей для практического осуществления возникающих идей. На первых порах эти идеи нашли воплощение в частных владениях художников, привлекающих к строительству и декорировке собственного дома или мастерской своих друзей и единомышленников; в загородной усадьбе организатора кружка, мецената, обеспечивающего материальными средствами осуществление художественных экспериментов. Имеющие поначалу камерный, неформальный характер, эти объединения вырастали затем в крупные художественные движения, как, например, возникшее в Великобритании «Движение искусств и ремесел», лидером которого стал У. Моррис. Импульсом для его развития стало строительство и декорировка Моррисом и его друзьями Ф. Уэббом, Д. Россетти, Э. Бёрн-Джонсом, У. Крейном дома Морриса (знаменитый «Красный дом» в Бекслихите, 1858–1860).

В Англии в эпоху бурного роста промышленности одной из основных проблем для художественных деятелей была борьба с техницизмом, за повышение эстетического уровня предметного мира, окружавшего человека. В 1843 году художник и теоретик искусства Джон Рёскин, выступивший в поддержку «прерафаэлитов», в своих книгах и статьях, утверждал мысль о необходимости возрождения ремесел в том виде, в котором они существовали в эпоху Средневековья, когда каждый мастер был творцом и даже обиходные вещи имели эстетическую ценность.

Идеи Рёскина были поддержаны Уильямом Моррисом, художником, поэтом, издателем и реформатором искусства. Приверженец эстетики «прерафаэлитов», он разработал теорию, в основе которой была убежденность в том, что развитие прикладного искусства, основанное на средневековых и народных традициях, является действенным средством для борьбы с современным «машинным веком». Эта убежденность станет главной движущей силой Морриса в деле возрождения ремесел, последовательно осуществляемой им и его единомышленниками в «Движении искусств и ремесел».

Отправной точкой этой деятельности стало возведение собственного дома У. Морриса в Бекслихите (1859). (Ил. 1.) Спроектированный и декорированный Моррисом и его друзьями, он был превращен «в маленький дворец искусств», органично вписавшийся в окружающий

ландшафт. «Красный дом» стал центром литературного и художественного круга друзей Морриса и первым примером соединения функциональных и эстетических задач с использованием традиций английского народного и средневекового искусства.

На протяжении жизни Моррис прилагал огромные усилия, чтобы сломать перегородки между искусством и ремеслом, стремясь к их единству. С этой целью он лично изучил и возродил полдюжины ремесел. Моррис настаивал на том, чтобы каждое ремесло — ткацкое или столярное, плотницкое или кузнечное, гончарное или вышивальное — оставалось верным самому себе, чтобы на него не переносились приемы, свойственные работе с другим материалом.

Со времени основания в 1861 году Моррисом и его друзьями, вдохновленными успехом «Красного дома», компании «Моррис, Маршал, Фолкнер и Ко», целью художественной деятельности которой было придать декоративному искусству статус, раньше имевшийся лишь у живописи и скульптуры, и до 1888 года, когда было окончательно сформировано «Общество Искусств и Ремесел», «Движение» прошло большой путь. У. Крейн так определил его цель: превратить «наших художников в ремесленников, а наших ремесленников в художников» [цит. по: 8, с. 85]. В конечном счете, «Движение искусств и ремесел» сыграло важную роль в развитии национально-романтического направления в искусстве не только Англии, но целого ряда европейских стран.

Так, в Дармштадте, в Германии, по инициативе Великого герцога Эрнста Людвиг Гессенского, внука английской королевы Виктории, познакомившегося во время своих многочисленных посещений Англии с идеями «Движения искусств и ремесел», возникла Дармштадтская художественная колония. В 1899 году Эрнст Людвиг пригласил в Дармштадт первых семерых художников: архитектора Й. М. Ольбриха, художников Г. Христиансена, П. Беренса, П. Бюрка, скульпторов Р. Боссельта и Л. Хабиha, дизайнера П. Хубера для освоения земли на Матильденхое и подготовке к Всемирной выставке в Париже 1900 года. «Пусть расцветает мой Гессен, и в нем пусть расцветает искусство» [цит. по: 15, с. 119] — такой лозунг провозгласил Эрнст Людвиг при закладке здания для мастерских художественной колонии на Матильденхое в принадлежащем ему парке. До этого здесь было лишь одно интересное строение — Русская церковь Марии Магдалины, построенная по проекту Л. Н. Бенуа (1899) и обязанная своим возникновением тесным родственным связям великогерцогского дома с русской царской семьей (Алекс, одна из сестер

Эрнста Людвига, в 1894 году вышла замуж за будущего царя Николая II). В оформлении церкви принял участие В. М. Васнецов, выполнивший в 1898 году по заказу Николая II картоны для алтарного образа Богоматери и образа Марии Магдалины, предназначенных для последующего перевода в мозаику (исполнено в 1903 году).

Вокруг здания мастерских (ныне: Музей Дармштадтской художественной колонии) была построена группа домов, вызвавшая в то время сенсацию. Художественная колония показала их в 1901 году на своей первой выставке: «Документ немецкого искусства». Для участия в ней были приглашены и русские художники — А. Н. Бенуа, М. А. Врубель, В. А. Серов, К. А. Сомов.

Эта выставка, предваряющая принцип более поздних строительных экспозиций, представила посетителям полностью оборудованные жилые дома, созданные в формах югендстиля. За исключением «Дома Беренса» этот ансамбль из восьми домов и вилл, построенных в основном для членов колонии, был создан архитектором Й. М. Ольбрихом — центральной фигуре художественного объединения, которому Дармштадтский югендстиль обязан своим возникновением. Мебель, обивка, столовые сервизы, стекло и другие предметы обстановки в домах художников по форме и по цвету подходили друг к другу так, что помещения представлялись «единым произведением искусства». «...хотя Дармштадтская выставка не внесла больших стилистических новшеств, она впервые представила “новый стиль” во всех сферах быта, показала его потенциальный синтетизм, способность полностью переосмыслить мир вещей в соответствии с новой стихией линий и форм. Собственно, такова и была первоначальная идея герцога Эрнста Людвиг, успешно претворенная в жизнь Ольбрихом и его коллегами. Эти качества экспозиции 1901 года во многом способствовали признанию и широкому распространению стиля модерн (югендстиля) в Германии и других европейских странах и особенно его внедрению в массовое производство предметов быта» [10, с. 564].

В частности, эта выставка получила моментальный отклик в России, где уже в декабре 1902 года в Москве открылась «Выставка архитектуры и художественной промышленности нового стиля», устроенная по образцу Дармштадтской. В ней приняли участие как молодые московские архитекторы, увлеченные новыми стилистическими поисками — Ф. О. Шехтель, И. А. Фомин, В. Ф. Валькот, И. Е. Бондаренко и многие другие малоизвестные имена, — так и мастера из Дармштад-



1. Филип Уэбб. Красный дом в Бекслихите, Лондон. 1859
Вид со двора



2. Йозеф Ольбрих. Группа трех домов. 1904
Каллотипия из альбома: Wasmuth-Mappen. Bd. 2 A. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth, 1904. Bl. 43

та — Й. М. Ольбрих, Г. Христиансен и П. Беренс. Участие последних стало возможным благодаря тесным семейным связям августейших особ Москвы и Дармштадта, в первую очередь покровительству выставке великой княгини Елизаветы Федоровны, сестры великого герцога Дармштадтского Эрнста Людвиг, и жены московского генерал-губернатора великого князя Сергея Александровича. Выставка в Москве имела беспрецедентный успех. Она «стала важной точкой отсчета в истории московского модерна, дав толчок его широкому внедрению в художественную промышленность и архитектурную практику» [10, с. 568].

На следующей выставке в Дармштадте на Матильденхое 1904 года основным экспонентом стала так называемая Группа трех домов Й. М. Ольбриха. Строения и их интерьеры были представлены в качестве модели бюргерского жилища. Особое внимание при их создании уделялось отечественным художественным традициям и свойствам материалов. (Ил. 2.)

Открывшаяся в мае 1908 года «Выставка свободного и прикладного искусства земли Гессен» продемонстрировала расцвет, которого достигли в Гессене ремесло и художественная промышленность под влиянием Дармштадтской колонии. В центре последней выставки, открывшейся в мае 1914 года, была (к настоящему времени практически исчезнувшая в результате военных разрушений) «Группа доходных домов».

За неполные 15 лет на Матильденхое возник архитектурный ансамбль, благодаря которому Дармштадт занял прочное место в ряду

европейских центров югендстиля, сохраняющим, несмотря на военные разрушения и перестройки, свое уникальное своеобразие до сего дня.

В России в середине XIX века проблемы народности приобретали все большее значение по мере усиления борьбы российского общества против крепостного права накануне реформы 1861 года. Большую роль в это время играла историческая наука. Начало было положено выходом в свет многотомной «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина (1818–1829), труда Ф. Г. Солнцева «Древности Российского государства» (1849–1853), сборников фольклора В. И. Даля, А. Н. Афанасьева, А. Ф. Гильфердинга (1850–1860-е), «Истории русского орнамента с IX по XVI век по древним рукописям», подготовленной первым директором Строгановского училища В. И. Бутковским (1870), и других трудов, заложивших основу для дальнейшего изучения и освоения искусства и быта древних славян, древнерусского искусства, рукописных книг, ставших источником мотивов, тем и образов для художественных деятелей, вовлеченных в создание русского стиля.

С середины 1870-х годов энтузиасты при земствах в Московской, а затем и других губерниях начали большую работу по обследованию работы кустарей. Собранные земскими деятелями экспонаты к Всероссийской выставке в Москве (1882) легли в основу организации Кустарного музея, открытого в 1885 году. В конце 1880-х годов к реорганизации его деятельности по типу европейских художественно-промышленных музеев приступил С. Т. Морозов, ставший крупнейшим и авторитетнейшим «деятелем по кустарной промышленности» в России. Руководимый им музей начал не только выполнять собирательские функции, но играть активную роль в развитии и совершенствовании кустарного производства. В конечном счете музей, благодаря руководству и материальной поддержке Морозова, в начале XX века превратился в мультифункциональную структуру, не имеющую аналогов в мировой музейной практике.

Страсть к собиранию предметов народного искусства в среде русской интеллигенции, купечества и простых обывателей с начала 1870-х годов приобрела в России массовый характер. Российская периодика пестрила публикациями о коллекциях изделий кустарей. Такая коллекция начала складываться и в Абрамцеве, подмосковном имении

С. И. Мамонтова, крупного предпринимателя, мецената, организатора Абрамцевского художественного кружка. Это содружество сыграло значительную роль в развитии национально-романтического направления стиля модерн в русском искусстве. Крупнейших мастеров живописи и скульптуры старшего поколения — В. М. Васнецова, В. Д. Поленова, И. Е. Репина, М. М. Антокольского и младшего — В. А. Серова, А. М. Васнецова, К. А. Коровина, М. А. Врубеля, Е. Д. Поленову, М. В. Нестерова, И. С. Остроухова объединяло тяготение к свободному творчеству, экспериментаторству. Участники кружка стремились к созданию искусства, основанного на национальных традициях, их воодушевляла идея внесения искусства в жизнь, что нашло отражение во всей их разносторонней деятельности — в живописи, архитектуре, театре, декоративно-прикладном искусстве.

В 1873 году в Абрамцеве, приобретенном в 1870 году С. И. и Е. Г. Мамонтовыми у потомков писателя С. Т. Аксакова, был построен флигель «Мастерская» по проекту В. А. Гартмана, в 1878 году гостевой флигель «Баня-теремок» по проекту И. П. Ропета, двух крупнейших мастеров эпохи историзма. Здания, образцом для которых послужили бревенчатые рубленые крестьянские жилища, украшенные резьбой, придали особый национальный колорит усадьбе. При этом многих художников, регулярно приезжавших уже с конца 1870-х годов в гости к Мамонтовым и на пленэры, архитектура Гартмана и Ропета, по словам Виктора Васнецова, «не удовлетворяла» [6, с. 151]. Но усадебные постройки 1870-х годов будили мысль художников, заставляя искать новые пути в освоении национальных традиций.

Результаты поисков не замедлили сказаться. В 1881–1882 годах в Абрамцеве была построена церковь Спаса Нерукотворного по эскизам Василия Поленова, предложившего в качестве образца храмы Новгорода и Пскова XII века, и В. М. Васнецова, доработавшего замысел Поленова в более «московском характере». (Ил. 3.) Выбор художников означал отказ от «узорочья» и «фасадности» зодчества середины XVII века, служившего источником для подражания архитекторам русского стиля второй половины XIX века. По мнению исследователей, этим выбором был открыт новый эстетический идеал для архитекторов «неорусского стиля». «В архитектуре абрамцевской церквушки, — писала Е. А. Борисова, — впервые явственно обнаружилось качественное различие между “стилизаторством” и “стилизацией” как между двумя совершенно разными способами прочтения исторических архитектурных прообразов,

отличающими два разных этапа развития архитектуры — эклектику XIX в. и модерн начала XX в.» [2, с. 257]. Одобренный всеми участниками кружка образец возвращал их к истокам национальной культуры, к архитектуре крупных объемов, к живой органической форме и монументальности.

Определяющими особенностями проекта Polenova стали общая живописная асимметричность объемов, контрасты между массивным кубическим объемом храма с мощными контрфорсами и легкой ажурной звонницей, между приземистым центральным куполом и венчающей звонницу изящной вытянутой главкой. В интерпретации Васнецова, проявившего себя в этой работе мастером стилизации, проект приобрел большую уравновешенность, мягкость, пластичность, изысканную рафинированность линий и деталей.

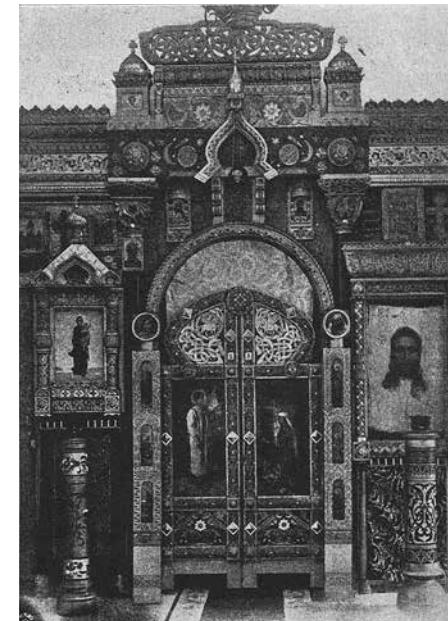
В оформлении внутреннего пространства храма переплелись новизна и традиционность. Это нашло отражение в иконостасе (ил. 4), исполненном резчиками по эскизам Polenova, избравшего в качестве образца иконостас деревянного храма на Ишне под Ростовом Великим, а также в написанных Васнецовым, Polenovым, Репиным и другими участниками кружка иконах, первом опыте интерпретации евангельских сюжетов и фигур святых в своеобразной реалистической манере, опыте, предвосхитившем поиски Васнецова в его росписях во Владимирском соборе в Киеве. Образцом фресковой живописи художника в церкви стали изображения архангелов в арке входной двери. Неожиданной для участников кружка оказалась способность Васнецова к эстетической трансформации природных форм в архитектурном декоре, выявившаяся в его эскизе изящно изогнутого цветка подсолнуха, переведенном в мозаику, украсившую пол церкви, в его букетах цветов с бабочками, написанных им на стенках клиросов, придавших церкви настроение вдохновенной праздничности.

Художникам удалось творчески переработать исторические прототипы во имя создания сооружения эпически величавого и одновременно проникновенно-поэтического. Новый подход к художественному наследию, претворенный в Абрамцевской церкви, выдвинул ее в первый ряд нового архитектурного стиля, сформировавшегося в России в конце XIX века. Она вошла в историю русской архитектуры как первое сооружение «неорусского» варианта стиля модерн.

В 1892 году по проекту Васнецова к северному фасаду храма была пристроена часовня, в которой стилизационные приемы модерна проя-



3. Василий Polenov, Виктор Васнецов
Церковь Спаса Нерукотворного
в Абрамцеве. 1881–1882;
Виктор Васнецов. Часовня. 1892
Ил. из журнала:
Мир искусства. 1899. № 9. С. 151



4. Василий Polenov. Иконостас
в церкви Спаса Нерукотворного
в Абрамцеве. 1882.
Ил. из журнала:
Мир искусства. 1899. № 9. С. 152

вились наиболее явственно. (Ил. 5.) Прототипами для часовни послужили деревянные церкви с боковыми покрытиями, новгородско-псковские восьмискатные каменные храмы, многоцветная с изразцовым декором ярославская архитектура, памятники московского зодчества. Переосмысление всех этих образцов было столь же глубоким, как и интерпретация исторических форм при проектировании самой церкви. Это и обеспечило художественное единство церкви и часовни, которые воспринимаются целостным сооружением. (Ил. 3.) Строительство и отделка часовни, как и десять лет назад, стали творческим приложением сил для многих художников, живших в Абрамцеве. В изразцовом декоре часовни, как и на барабане купола церкви, украшенного изразцами по эскизам В. Д. Polenova, появились изразцовые пояса, сделанные



5. Виктор Васнецов. Эскиз часовни.
в Абрамцево. 1891–1892
Ил. из журнала:
Мир искусства. 1899. № 9. С. 154

в абрамцевской керамической мастерской по эскизам М. А. Врубеля и А. С. Мамонтова. Эскизы Андрея (Дрюши) служили памятью о талантливом художнике, безвременно умершем сыне С. И. Мамонтова. В это же время в церкви появилась и печь, сделанная по проекту Врубеля.

В год начала строительства Абрамцевской церкви Виктор Васнецов создает в окрестностях мамонтовской усадьбы картину «Аленушка» (1881, ГТГ) по мотивам русской народной сказки. Тогда же на полотне, помещенном в «Яшкином доме», мастерской, построенной для него Мамонтовым, Васнецов начинает писать свою знаменитую картину «Богатыри» (1881–1898, ГТГ), воплотив в ней народное понимание образов

героев-богатырей, почерпнутое художником в русском эпосе. Позже, уже после грандиозного опыта, приобретенного им в работе по украшению Владимирского собора в Киеве (1885–1896), он находит живописно-пластическое решение для создания образов фантастических крылатых женщин-птиц, характерных для славянской культуры и мифологии, в картине «Сирин и Алконост. Песнь радости и печали» (1896, ГТГ). Орнаментально-стилизационное решение этого полотна полностью отвечало живописным исканиям русского символизма и модерна.

Одновременно со строительством Абрамцевской церкви в январе 1882 года на домашней сцене кружка была поставлена пьеса «Снегурочка» А. Н. Островского, затем в 1885 году в Мамонтовской антрепризе (Русская частная опера С. И. Мамонтова) состоялась премьера одноименной оперы Н. А. Римского-Корсакова. Оба спектакля были оформлены Васнецовым. В его эскизах декораций и костюмов были выработаны как общие принципы использования мотивов народного искусства и древнерусской архитектуры, так и более частные, впоследствии повторяющиеся приемы стилизации, давшие толчок для переосмысления принципов оформления оперных и драматических спектаклей на «русскую тему», а в конечном счете подготовившие блестящий расцвет русского театрально-декорационного искусства конца XIX — начала XX века.

В 1883 году рядом с церковью возникло еще одно сооружение по проекту Васнецова, беседка «Избушка на курьих ножках» для детских игр. Ее образ был навеян русским фольклором, а конструкция и декор — рублеными крестьянскими избами и мотивами народного искусства. Такие избы и амбары, стоящие на сваях, с коньками на крышах, художник немало видел в Вятском крае, откуда он был родом. Васнецов преобразует «реальную» архитектуру, широко пользуясь приемами преувеличения и стилизации. Стоящая среди деревьев парка «Избушка», сложенная из толстых бревен, несоразмерных по отношению к ее малому объему, с выпусками мощных концов, приобрела благодаря длине бревен, увеличивающихся к крыше, необычный силуэт, ассоциирующийся с фольклорным жилищем Бабы-яги. Сваи, сделанные из бревен, расширяющихся к корневищам, приобрели воображаемое сходство с куриными лапами. Стилизованные фигуры летучей мыши и совы, поддерживающие концы слег крыши, дополнили сказочный, фантастический характер строения. Впервые использованные здесь Васнецовым, они позже станут излюбленными мотивами декора в русском модерне.

Важно подчеркнуть, что именно в 1880-е годы в русской историко-архитектурной науке возникает интерес к народному зодчеству Русского Севера, сохранившему в нетронутом виде художественные традиции допетровской Руси. Труды В. В. Суслова, включавшие обмеры деревянных сооружений, открывшие архитектуру Севера широкой общественности, относятся к 1883–1889 годам [14; 15]. Синхронность выхода в свет этих трудов с находками и открытиями участников Абрамцевского кружка в области живописи, архитектуры и театрально-декорационного искусства свидетельствует об интенсивности поисков новых стилистических решений, основанных на народных национальных традициях, характерных для русской художественной культуры этого времени.

Благодаря архитектурным исканиям участников Абрамцевского кружка была заложена основа для бурного развития неорусского варианта стиля модерн на рубеже XIX–XX веков в творчестве архитекторов Ф. О. Шехтеля и И. Е. Бондаренко, художника С. В. Малютина и многих других.

Опыт создания единого художественного образа на основе использования культурного наследия скажется впоследствии в проектировании и декорировании Васнецовым собственного дома в районе Мещанских улиц Москвы (1894). (Ил. 6.) Особняк получил облик своеобразного терема. По эскизам Васнецова было выполнено и внутреннее убранство дома — печи, мебель, предметы прикладного характера. В конечном счете он станет воплощением той же программы соединения искусства с жизнью в проектировании индивидуального жилого дома, выражающего духовные запросы и вкусы его владельца, которая была провозглашена в свое время Уильямом Моррисом при строительстве его «Красного дома».

От церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве протягивается линия к Троицкой церкви в селе Бёхово, построенной в 1906 году по проекту В. Д. Поленова. (Ил. 7.) Образцами здесь послужили храмы Новгорода XII века, деревянное северное зодчество и иерусалимский храм Святой Елены, творчески переработанные художником в стилистике модерна.

Древнерусские аналоги Новгорода и Пскова позже легли и в основу собора Покрова Богородицы — композиционного центра ансамбля московской Марфо-Мариинской обители (1908–1912). Ансамбль с церковью Марфы и Марии в больничном корпусе (1909) был создан архитектором А. В. Щусевым по заказу великой княгини Елизаветы Федоровны, принцессы Гессен-Дармштадтской по происхождению. Она



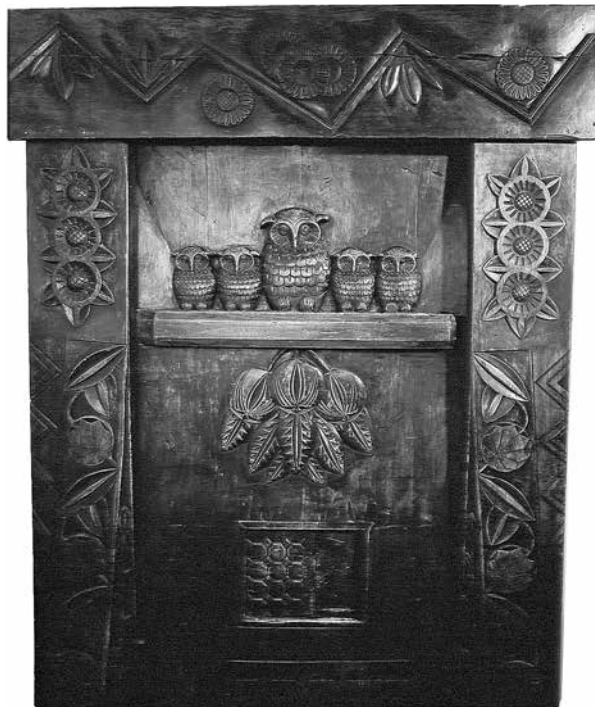
6. Виктор Васнецов. Собственный дом в Троицком переулке в Москве. 1894



7. Василий Поленов. Троицкая церковь в с. Бёхово. 1908

поддержала архитектурную концепцию Щусева и всячески содействовала ее осуществлению. Надо думать, что в выборе образца для архитектурного решения Покровского собора мастера вдохновляли поиски художников Абрамцевского кружка. К тому времени церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцеве была уже достаточно широко известна по репродукциям в журнале «Мир искусства» (1899. № 9. С. 151–154). Фотографии церкви были опубликованы и в Ежегоднике Общества архитекторов-художников (1906. № 1. С. 15), членом редакционной комиссии которого был Щусев.

Савве и Елизавете Мамонтовым, часто бывавшим за границей и посещавшим всемирные выставки, деятельность «Движения искусств и ремесел» была известна не понаслышке. Они были воодушевлены русскими просветительскими идеями 1860-х годов, стремились к общественной деятельности, потому им были близки идеи У. Морриса о возрождении старинных ремесел, как средстве для поднятия культуры современного общества. Поначалу организация Елизаветой Мамонтовой в 1876 году столярной мастерской в Абрамцеве при ею же



8. Елена Поленова. Дверь с совами
Абрамцевская столярно-резчицкая
мастерская. 1890-е
Музей-заповедник «Абрамцево»

открытой ранее школе была связана с практическими и учебными целями. Дальнейший переход в 1885 году столярной мастерской к производству изделий по рисункам художников и преобразование ее в Столярно-резчицкую мастерскую стали естественным следствием жизненных и художественных интересов участников кружка. Они были тесно связаны с их размышлениями над судьбой живого народного искусства, с желанием «подхватить еще живущее народное творчество <...> дать ему возможность развернуться» [12, с. 362].

В начале 1880-х годов в Абрамцево начинает складываться коллекция народного искусства, в которой художники видели и самостоятельную художественную ценность, и богатый материал для своего

творчества. Приобретаемое при непосредственном соприкосновении с предметами народного искусства, его структурными основами чувство стиля давало участникам кружка возможность свободного творчества, поскольку стилистические особенности предметов старины, пройдя через их сознание и трансформированные им, становились их личным опытом, применяемым ими в собственных проектах.

С 1885 года, когда к художественному руководству Столярно-резчицкой мастерской приступила Е. Д. Поленова, деятельность предприятия приобрела экспериментальный характер. По эскизам участников содружества и самой Поленовой в мастерской изготовлялись мебель и мелкие бытовые изделия, украшенные резьбой и росписью. Поначалу художница пыталась «сколь возможно ближе подойти к типу народного художественного творчества» [12, с. 514] — «Шкафчик с колонкой», «Шкафчик-камин», «Шкафчик для писем» (все — вторая половина 1880-х, Музей-заповедник «Абрамцево»), но затем Поленова перешла к созданию оригинальных произведений, в которых между тем поддерживалась тесная связь с национальной традицией. Так что, по словам художницы, в дальнейшем ей самой было «трудно разграничить, где кончается народное и начинается мое собственное» [12, с. 508]. Благодаря простой и ясной конструкции, приемам стилизации, использованным в их декоре, состоящем из творчески претворенных ею геометрических и растительных орнаментов, стилизованных изображений растительного и животного мира, эти предметы стали в ряд наиболее популярных и оригинальных произведений русского модерна — «Стул угловой», «Дверь», абакжур «Совы» (конец 1880-х — начало 1890-х, все — Музей-заповедник «Абрамцево»). (Ил. 8.)

В середине 1880-х годов Поленова обратилась к иллюстрированию русских народных сказок — «Война грибов», «Белая уточка», «Дед Мороз», «Сынко-Филипко», «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» и других. В них художница широко пользовалась мотивами народного орнамента, в котором, тщательно изучая его символы, тайный сакральный смысл и закономерности формообразования, она находила неисчерпаемый источник для собственного творчества. В 1890-е годы в своем подходе к иллюстрациям и к книге как целостному организму она пользовалась опытом создателей английских детских книг, поскольку, по ее словам, «способ издания может не мешать носить национальный характер», все зависит от того, «чувствовал ли художник русскую жизнь и ее характерные черты» [12, с. 568].

Помимо многообразных орнаментальных фигур и мотивов на вещах, созданных ремесленниками, Поленова пользовалась натурными мотивами, вплетая их в орнаментальную вязь. В ее живописном творчестве, в картине «Сказка» («Зверь. Змий», 1895–1898, Музей-заповедник «Абрамцево»), эти мотивы становятся основой характерного для модерн-на узорно-орнаментального построения композиции.

Стремлением возродить керамический промысел и попробовать свои силы в новом виде искусства была продиктована и деятельность Гончарной мастерской, организованной Мамонтовым в Абрамцеве в 1890 году. Руководить технологическими процессами был приглашен молодой талантливый преподаватель Костромского технического училища П. К. Ваулин. Закончивший Красноуфимскую сельскохозяйственную техническую школу по классу керамики, он изучал затем керамическое дело на русских и финских заводах. Художественные задачи будущего производства, поставленные перед Ваулиным, были, вероятно, связаны с технологическими особенностями русской майолики XVII – XVIII веков, поскольку первым делом необходимо было восстановить обветшавшие печи в абрамцевском усадебном доме, относящемся ко второй половине XVIII века. На них там и сям проглядывали сияющие красками изразцы XVII–XVIII веков. Они нашли свое место в абрамцевской коллекции народного искусства. К ним добавились образцы из мастерских Москвы и Ярославля. Ваулин позже напишет об этом времени: «...я должен был отказаться от ходячей рецептуры и приемов, кои укоренились в то время не только на заводах, но и руководящих органах, как в Строгановском училище в Москве и в Штиглицевском в Петербурге <...> Все краски, поливы, эмали, глазури и люстры я готовил сам, по своим рецептам. Сам проектировал и строил горн» [5, л. 1].

Керамическим делом увлеклись многие художники, сам С. И. Мамонтов, горячо занявшийся керамикой, но подлинным профессионалом в этой области стал М. А. Врубель, обладавший редким даром декоративиста и конструктивным мышлением. В печах и каминах усадебного дома, первых работах мастерской, художник, взяв за основу характерное для русских печей XVII – XVIII веков ярусное построение объемов, создавал оригинальные композиции, варьируя разнообразные карнизы, колонки, контрастные пояса, меняя соотношение объемных и плоских частей, модифицируя компоновку отдельных изразцов или их групп для того, чтобы в повторяющихся орнаментальных



9. Михаил Врубель. Камин *Микула Селянинович и Вольга*. 1898–1900
Абрамцевская керамико-художественная мастерская
Майолика. 225 × 275
Государственная Третьяковская галерея

или цветовых решениях создать цельное художественное впечатление от этой очень важной части интерьера.

Исчерпав возможности старых форм, в конце 1890-х годов Врубель предложил новую конструкцию для камина, который теперь уплощается, становясь вровень со стеной, а его фасад — архитектурной декорацией с керамическим панно. Примером такой конструкции может служить сделанный в нескольких экземплярах, каждый в иной колористической гамме, камин «Микула Селянинович и Вольга» (1898–1900, ГТГ). (Ил. 9.)



10. Михаил Врубель. Ваза с рельефными ручками в виде сиринов. Начало 1890-х
Майолика. 21,0 × 19,6 × 18,0
Собрание П. О. Авена, Москва



11. Михаил Врубель. *Садко*. 1898–1899
(экземпляр выполнен после 1899)
По мотивам оперы Н. А. Римского-Корсакова *Садко*
Майолика, восстановительный обжиг. 41 × 31,5 × 25
Собрание П. О. Авена, Москва

Основой для сюжета его облицовки послужила русская былина, использованная художником для живописного панно «Микула Селянинович и Вольга», созданного мастером для Всероссийской художественно-промышленной выставки в Нижнем Новгороде 1896 года. Свободно владея керамическим материалом, Врубель разрывает шовную сетку, заменяя квадратный изразец, округлыми кусковыми формами, соединенными швами по линиям изображения. Сюжет керамической картины складывался словно из драгоценных камней, форма которых подвластна воле художника. Способ членения керамических панно фрагментами с закругленными очертаниями, подчеркнутые линии швов соединений, отвечал тяготению стиля модерн к плавным, текучим линиям, к тонким черным линиям контуров. В целом конструкция

камина представляла собой синтетический сплав, включающий в себя реминисценции древнерусской архитектуры, фольклорные мотивы и яркую красочную гамму разнообразных цветов поливы, придающих всему сооружению символично-национальное и остро современное звучание в стилистике модерна.

Впечатления от народного искусства синтезировались в творчестве художника, чтобы осуществиться в новой пластике, новой архитектонике, воплощающей фантастические образы русского фольклора, как, например, в вазах с характерными для народного творчества изображениями веших птиц — «Сирены» (начало 1890-х, Музей-заповедник «Абрамцево»), «Ваза с рельефными ручками в виде сиринов» (начало 1890-х, собрание П. О. Авена). (Ил. 10.)

Судя по воспоминаниям, письмам и творческому наследию, Врубель не проявлял особого интереса к использованию и переработке образцов, заимствованных в народном искусстве, как, скажем, Поленова и другие художники Абрамцевского кружка. Тем не менее связь ряда его произведений с народной традицией прослеживается достаточно явно. Эта связь — в особенностях декорирования, свойственной народной эстетике, превращающей то или иное изделие, украшенное резьбой или росписью, в единое декоративное целое, как, например, в его печных изразцах, в конструкциях и декоре печей и каминов в целом. Очевидна она и в цикле его керамических скульптур, созданных по мотивам опер Н. А. Римского-Корсакова «Садко» и «Снегурочка». Среди них одной из первых работ был, по видимому, грельеф «Морской царь» (1898–1899, собрание П. О. Авена) или «Маска Морского царя», как называл художник скульптуру на тему оперы «Садко». В нем представлен персонаж национального эпоса, каким он возник бы в народном сознании. Волосы и борода Морского царя, стилизованные под волны морские, составляют вместе с рыбками своеобразный орнамент, близкий затейливой вязи барочной (корабельной) резьбы по дереву, образцы которой хранились в абрамцевской коллекции народного искусства. (Ил. 12.)

В «сказочных операх» Н. А. Римского-Корсакова Врубелю была близка способность композитора создавать звуком почти пластически осязаемые образы, соединять в музыке на темы романтической сказки и славянской мифологии реальное и фантастическое. Эта способность в большой степени была присуща творчеству самого художника. В скульптуре «Садко, играющий на гуслях» из Третьяковской галереи (1898–1899) он создает эпически-реальную фигуру гусляра

и певца Садко, представив его в древнерусском наряде, богато украшенном национальным орнаментом. При этом былинный персонаж гармонично соседствовал с фантастическими обитателями подводного царства — «Морской царь», «Морская царевна».

Сказочно-поэтический колорит музыки Римского-Корсакова родственный художнику своей «узорчатой ритмической орнаментальностью — своеобразной музыкальной декоративностью» [13, с. 209], нашел отражение в фантастических тонах майоликовых скульптур Врубеля на тему оперы «Садко» — «Морская царевна», «Волхова» (ГТГ; Музей-заповедник «Абрамцево»). В последней без труда читаются черты образа, созданного на сцене Русской частной оперы С. И. Мамонтова Н. И. Забелой-Врубель, исполнявшей эту партию. В скульптуре «Садко» (Музей-заповедник «Абрамцево»; ГТГ; собрание П. О. Авена), ярко выражен образ, созданный в спектакле исполнителем заглавной партии А. В. Секар-Рожанским. (Ил. 11.)

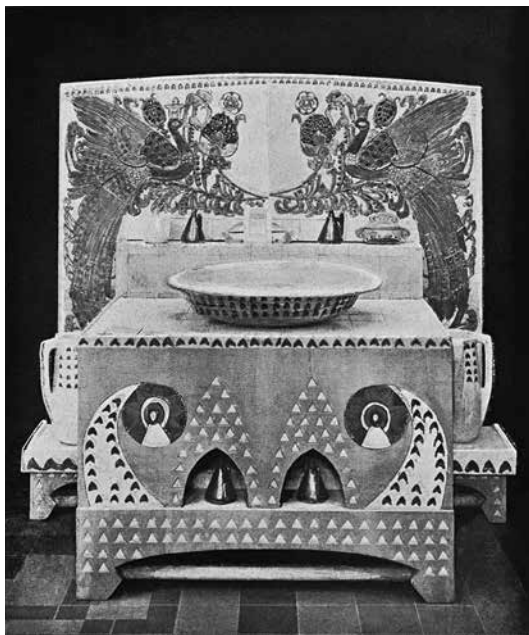
Майоликовые скульптуры Врубеля, входящие в цикл произведений по мотивам оперы Римского-Корсакова «Снегурочка», — «Царь Берендей», «Лель», «Купава», «Весна», «Мизгирь», — позволяют почувствовать его увлеченность самобытной красотой славянских мифов, сказаний и легенд, воплотившихся в опере «Снегурочка», воссоздающей сказочный мир, основанный на образах устного народного творчества.

Большинство скульптур сюиты на темы опер Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» и «Садко» были выполнены в технике керамики восстановительного огня, сообщающей краскам переливчатый блеск и таинственное мерцание. Этот способ изготовления керамических изделий был изобретен П. К. Ваулиным в Керамико-художественной гончарной мастерской «Абрамцево» в 1898 году. Переливаясь то золотыми, то серебряными отблесками, как бы стекающими по форме скульптуры, усиливающими звучание цвета полив, врубелевские работы идеально отвечали эстетике стиля модерн с его музыкальностью, тяготением к утонченно прекрасному и таинственно-фантастическому.

«Один из самых наглядных примеров русского модерна», по словам исследователей [3, с. 181], явил своим творчеством близкий к Абрамцевскому кружку А. Я. Головин. Увлечение пластичностью и колористическим богатством народного и древнерусского искусства, талант декоративиста

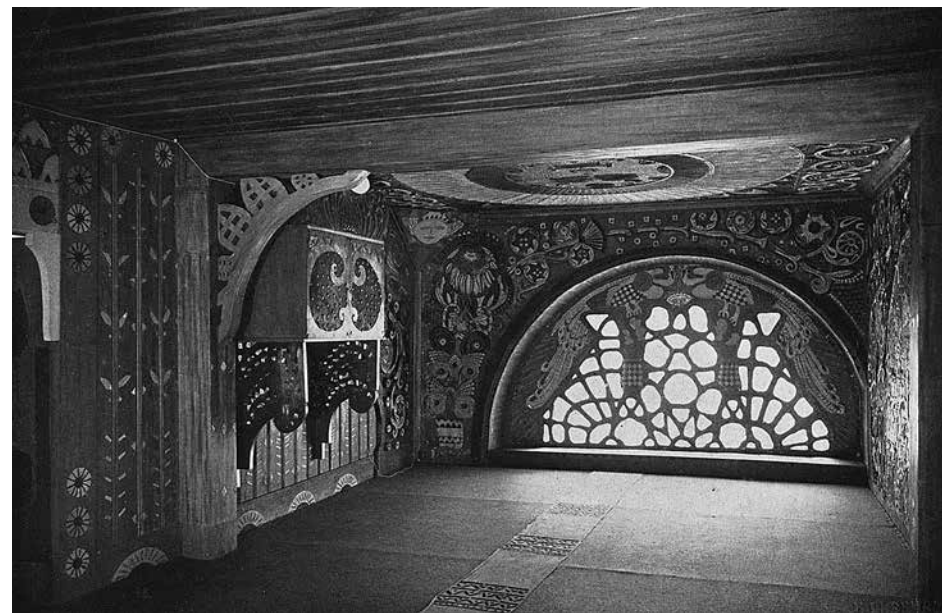


12. Михаил Врубель. *Морской царь*
Горельеф. 1898–1899
Майолика. 55,2 × 43,2 × 14,8
По мотивам оперы Н. А. Римского-
Корсакова *Садко*
Собрание П. О. Авена, Москва



13. Александр Головин. *Умывальник*
Абрамцевская керамико-
художественная мастерская. 1899
Майолика, дерево
Ил. из журнала: Мир искусства. 1900.
№ 5–6. С. 68

позволили ему в конце 1890-х годов активно включиться в деятельность керамической мастерской «Абрамцево» С. И. Мамонтова в Москве во время подготовки к Всемирной выставке 1900 года. Тогда он стал свидетелем создания М. А. Врубелем камина «Микула Селянинович и Вольга» (1898–1900, ГТГ) для этой выставки. Известен восторженный отзыв Головина о работах Врубеля: «Все, что бы ни сделал Врубель, было классически хорошо. Я работал с ним в абрамцевской мастерской Мамонтова <...> В каком-нибудь незначительном орнаменте он умел проявить “свое”» [1, с. 28]. «Свое» удалось привнести в искусство керамики и Головину, несмотря на то что он был новичком в этом деле. В его братинах, ковшах и декоративных блюдах подчеркнута рукотворность изделий, придающая им при затейливости рисунка и гармонии насыщенных цветовых пятен кустарность, «архаизированную стилистику». По своей темати-



14. Александр Головин. *Теремок*. 1903
Фрагмент интерьера для выставки
Новое искусство в Петербурге
Ил. из журнала: Мир искусства. 1903.
№ 5–6. С. 247

ке они близки изделиям поливной керамики из обожженной глины, «горящине», как тогда говорили, изготавливаемой кустарями города Скопина Рязанской губернии. Эти изделия будили фантазию художника, подсказав ему своеобразную форму для керамических предметов. Среди них — братина «Курица» со сложной, изысканной и одновременно мощной пластикой лепнины. Братину окружали изящные ковшки в виде цыплят. Столь же зрелищными по цветовой гамме и пластическим решениям были керамические блюда и вазы с геометрическими и растительными орнаментами, изображениями сказочных персонажей, стилизованных цветов и фантастических животных.

В своих изысканных, насыщенных цветом предметах мелкой пластики, в умывальнике и печах (конец 1890-х — начало 1900-х), в интерьере «Теремок» (1903) для выставки «Современное искусство» в Петербурге,

художник широко пользовался мотивами народного искусства и фольклорными сюжетами, претворенными его богатой фантазией в театрализованные, ярко-красочные образы, согласующиеся с природой народного понимания фантастического, выполненными при этом в стилистике модерна. (Ил. 13–14.) Помимо своеобразной трактовки былинно-сказочных тем, воплощенных в керамических изделиях, впечатление «архаичности» создавал сам способ производства, разработанный Головиным, на основе техники изготовления предметов народными умельцами. Особую роль в нем играл толстый черепок с выраженной ручной лепкой, что подчеркивало кустарность керамического предмета, приводило к своеобразной «эстетизации» технически менее совершенных приемов изготовления. Это способствовало пересмотру устоявшихся критериев прекрасного в декоративно-прикладном искусстве и появлению новых видов изделий.

Развернувшие свою деятельность по возрождению национальных традиций и созданию на их основе «нужных всем, но художественных вещей», как о том говорил С. И. Мамонтов в беседе с В. Я. Брюсовым [4, с. 101], призванных наполнить повседневную жизнь красотой, Абрамцевские мастерские сыграли важную роль в становлении художественной промышленности в России эпохи модерна.

Успехи художественного кружка в Абрамцеве вдохновили княгиню М. К. Тенишеву на организацию не менее известного творческого объединения «Талашкино» в ее имении под Смоленском. Изделия, вышедшие из мастерских Талашкина (1900–1910-е), которыми руководил С. В. Малютин, а затем А. П. Зиновьев, были в гораздо большей степени, чем в Абрамцеве, отмечены образной и стилистической свободой художественных решений, более тесно связаны с технологическими, пластическими и декоративными приемами модерна. (Ил. 15.)

По мере приближения рубежа веков размышления и споры о самобытности развития России, о народе как носителе общечеловеческих ценностей и «народности» как основном критерии оценки художественного творчества на страницах российской печати становились все более интенсивными и напряженными. Но эти поиски и споры были не менее актуальны и для западной общественности. Их отголоски находим в статье 1900 года «Да здравствует народное искусство!» худож-



15. Сергей Малютин. Теремок во Фленово-Талашкино 1901–1902



16. Аксели Галлен-Каллела. Собственный дом в Руовеси 1894–1895

ника Г. Христиансена, одного из членов-учредителей Дармштадтской колонии художников: «Народное искусство! Вот чем должно быть наше искусство и чем оно обязательно станет <...> Искусство, основанное на трех простых, нерушимых и тесно взаимосвязанных основаниях — на простоте, природе и поэзии, обеспечивающее себе тем самым вечную жизнь в сердцах и умах людей — это искусство будущего <...> в расцвет которого могут и должны внести свой вклад все — от вызывающего восхищение художника до самого простого ремесленника, куда и мы хотели бы внести свою скромную лепту как одни из самых ничтожных, но и самых верных слуг» [18, с. 373].

Создание такого «народного» искусства художественные деятели многих европейских стран видели в обращении к традиционным ценностям, мифу, героическому эпосу, фольклору, предметам народного творчества. В Финляндии местом возрождения национальных традиций стал дом А. Галлен-Каллелы на берегу озера Руовеси (1894–1895), который был построен и декорирован по проекту самого художника на основе этнографических материалов и подлинных образцов народного искусства, собранных Галленом-Каллелой, его другом Луисом Спарре и другими сподвижниками в Карелии. (Ил. 16.) Этот дом воспринимался современниками как классический образец «финского» стиля. Первая поездка Галлен-Каллелы и Спарре в Карелию, в легендарные земли героев карело-финского эпоса «Калевалы» была предпринята

в 1889 году. «Калевала» была издана в 1835 году лингвистом и фольклористом Элиасом Лённротом (второе, более полное издание было осуществлено ученым в 1849 году), объединившим народные легенды и руны, собранные им в нескольких путешествиях в Восточную Финляндию и Карелию, в единую эпопею. Со времени издания «Калевалы» Финляндия получила собственных мифических героев и легенды, вдохновлявшие художников на произведения, воспевающие время, когда их страна была автономным княжеством. Наиболее известны среди них произведения Галлен-Каллелы, создавшего цикл картин на темы «Калевалы», — триптих «Легенда об Айно» (1891), «Защита Сампо» (1896), «Мать Лемминкяйнена» (1897), «Проклятие Куллерво» (1899, все — Атенеум, Хельсинки), — служащие своеобразными иллюстрациями к поэме. Наиболее значительный вклад в музыкальное воплощение «Калевалы» внес классик финской музыки Ян Сибелиус.

1889 год, ознаменованный первой поездкой Галлен-Каллелы в Карелию, стал своего рода отправной точкой для развития нового направления в финском искусстве, названного «карелианизмом». Покинув столицу, Галлен-Каллела надолго поселяется в Руовеси, который превращается в своеобразный центр для художников, писателей, композиторов, разделявших увлечения хозяина дома народным искусством. Здесь бывали А. Эдельфельт, П. Халонен, Э. Ярнефельт, Ю. Ахо, К. Лейно, Я. Сибелиус и другие деятели культуры, участники движения за национальное возрождение — «Молодая Финляндия».

В Руовеси Галлен-Каллела проектировал мебель и рюю — традиционные ковры ручной работы. Постепенно овладевая разными умениями и профессиями, художник стал родоначальником финского национально-романтического направления в искусстве. Наметившаяся в финской художественной культуре этого времени тенденция к возрождению народных ремесел, переходит затем в новое качество — промышленный дизайн, который был не просто связан с традицией, а развивался на ее основе. Изделия, выполненные по эскизам Галлен-Каллелы, и продукция фабрики «Ирис», организованной Спарре в 1897 году, заняли видное место в экспозиции финской художественной промышленности — «Ирис-комнате» в Финском павильоне на Всемирной выставке в Париже 1900 года. (Ил. 17–18.)

На этой выставке Финляндия, находившаяся в составе Российской империи, должна была экспонировать свои работы в павильоне Русского отдела. Однако Финляндский Сенат подал официальное прошение



17–18. Херман Гезеллиус, Армас Линдгрэн, Элиэль Сааринен. Финский павильон на Всемирной выставке в Париже. 1900. Общий вид и интерьер. Фотографии Финское агентство по наследию, Хельсинки

Николаю II на организацию собственного национального павильона. Прошение было удовлетворено, но при этом финская промышленность была представлена на этой же выставке в одних залах с российской.

В результате конкурса на архитектурный проект павильона Финляндии победили трое молодых зодчих — Херман Гезеллиус, Армас Линдгрэн и Элиэль Сааринен, имена которых займут впоследствии ведущее место в истории финской архитектурной мысли, а один из них — Сааринен заслужит и всемирную славу. Образцами для проекта павильона послужили финские средневековые каменные церкви и старинное народное зодчество Карелии. Обращение к своим истокам, к прошлому становится определяющим фактором для архитектуры и искусства финского неоромантизма, во многом опиравшегося на карелианизм с его глубоким интересом к эпической поэме «Калевала».

Творчество Галлен-Каллелы было представлено в экспозиции в нескольких разделах: «Живопись, картоны, рисунки» и «Гравюры, офорты, литографии». По классам «Обыкновенная и художественная мебель»; «Ковры и другие мебельные ткани» были показаны исполненные по рисункам Галлен-Каллела заводом «Ирис» и объединением «Друзья

финских ремесел» предметы мебели и текстиль. Демонстрировавшийся в «Ирис-комнате» ковер «Пламя» стал образцом возрожденной старинной техники ручного ткачества — рюйю. По утверждению финских историков искусства, это произведение считается первым рюйю нового времени и наиболее прославленной работой Галлен-Каллела в текстиле.

Художнику принадлежали также росписи финского павильона. Он выполнил здесь несколько композиций на тему эпоса «Калевала». В целом проект оформления экспозиции, ставший образцом соединения национальных традиций с общеевропейскими тенденциями в искусстве, определяемыми развитием стиля модерн, принадлежал Галлен-Каллеле.

Успех, сопутствовавший финской части на Парижской выставке, стимулировал осуществление новых замыслов и идей в дальнейшем — как в частном, так и в общественном строительстве. В начале XX века авторами проекта финского павильона на Всемирной выставке в Париже 1900 года Э. Саариненом, Х. Гезеллиусом и А. Линдгреном в 30 км от Хельсинки был построен дом-студия «Виттреск» (1902–1903). (Ил. 19.) Возведенный усилиями трех архитекторов в период их наиболее прочного содружества, этот дом представлял собой воплощение подлинно эстетической среды в финской архитектуре рубежа веков. Он был создан архитекторами на основе органичного соединения национальной традиции, претворенной на протяжении многих веков в бревенчатом народном зодчестве Карелии, каменной средневековой архитектуры и в более древних нордических сооружениях эпохи викингов, с новой формирующейся традицией общеевропейского стиля модерн. Дом-студия «Виттреск» уже сполна отвечал той эстетической программе, которая утверждалась в мировой художественной культуре в начале XX столетия; толчком к ее осуществлению послужила деятельность художников национально-романтического направления, в первую очередь Акселя Галлен-Каллелы.

В шведском искусстве рубежа веков главным импульсом для развития национальной темы стали природа, народное искусство и крестьянский быт. Стремясь более глубоко понять и почувствовать их особенности, художники селились в отдаленных заповедных местах, которые стали центрами изучения народного искусства. Таковыми в 1890–1910-е годы были дом-мастерская Карла Ларссона в Сундборне (1890) и усадьба Андерса Цорна в Муре (1910-е), построенные по проектам самих художников с использованием местных архитектурных традиций и на-



19. Элиэль Сааринен, Херман Гезеллиус, Армас Линдгрэн. Дом-студия *Виттреск* 1902–1903

полненные предметами народного творчества. (Ил. 20–21.) Мебель и изделия из текстиля для собственного дома Ларссон и его жена Карин, тоже художница, проектировали, опираясь на традиции местных дала-рнских умельцев. Интерьеры дома Ларссонов получили широкую популярность благодаря воспроизведению их в акварелях художника [17]. Ныне они хранятся в альбомах Ларссона «Мой дом», «Ларссоны», «Моя семья», «Дом под солнцем». Ларссон стал признанным лидером национально-романтического направления в шведском искусстве и одним из главных представителей северного модерна.

Цорн в своем доме кропотливо собирал коллекцию предметов народного творчества, выросшую затем в уникальный комплекс музеев народного искусства в Муре. Основу его дома составила привезенная из окрестностей изба предков художника. Реконструируя ее, Цорн

отдавал предпочтение народной традиции, используя при этом и современный опыт. Это сказалось как во внешнем облике одного из самых монументальных сооружений здешней округи, так и в убранстве его интерьеров. Цорн сам делал эскизы мебели для дома. В живописных произведениях мастера нашли отражение красочные народные празднества и обряды, которые он мог наблюдать в Даларне и в которых сам зачастую принимал участие. Искусство Цорна произвело большое впечатление на участников Абрамцевского кружка — Поленова, Репина, Коровина, с которыми художник особенно сблизился, когда приезжал в 1890-х годах в Россию. Известен портрет С. И. Мамонтова его работы (1896, ГМИИ им. А. С. Пушкина).

В начале 1890-х годов на севере Германии, в Ворпсведе живописцами Ф. Маккенсеном, О. Модерзоном, Ф. Овербеком, Г. ам Энде и К. Винненом была основана Ворпсведская художественная колония, сообщество живописцев, поселившихся в деревне для работы на натуре [7]. Оно возникло на волне борьбы с академизмом за национальный реалистический пейзаж. В 1894 году к сообществу присоединился Генрих Фогелер. После 1897 года Ворпсведская колония благодаря участию в международных выставках стала широко известна в Германии.

С 1895 года объединяющим центром для содружества становится дом Фогелера в Баркенхофе, перестроенный и декорированный по проекту самого художника из большого крестьянского дома. (Ил. 22.) В отделке его интерьеров были использованы предметы прикладного искусства из металла, стекла, керамики, изготовленные тут же в Баркенхофе, зачастую руками самого Фогелера, освоившего различные виды старинных ремесел. Дом с прилегающим садом, воплотивший мечту художника, сформулированную им как «единое произведение искусства Баркенхоф» [7, с. 54], превратился в центр общественной и художественной жизни Ворпсведе. Поэт Р.-М. Рильке, женившийся на участнице колонии ваятельнице Кларе Рильке-Вестхофф и особенно сблизившийся с членами сообщества, описал вечерние встречи в Баркенхофе с семьей Фогелера и другими художниками, где он читал стихи, где играли музыку Р. Штрауса и Ф. Шуберта, а сам хозяин выступал как рассказчик и исполнитель народных песен.

В конце 1890-х годов Фогелер получил возможность через Рильке впервые познакомиться с русским искусством и литературой. В 1899 и в 1900-м Рильке предпринял две поездки в Россию. Поэт был очарован открывшейся перед ним страной, людьми, культурой. В России он позна-



20. Карл Ларссон. Собственный дом-мастерская в Сундборне 1890



21. Андерс Цорн. Собственная усадьба в Муре 1910-е

комился с Л. О. Пастернаком, Л. Н. Толстым, И. Е. Репиным и на долгие годы увлекся русской литературой и живописью. В поле зрения поэта сразу же попали работы В. М. Васнецова. В конце 1899 года он напишет статью «Русское искусство», вторая часть которой была посвящена творчеству Васнецова. Рильке рассматривал его как наиболее яркую и характерную личность в современной русской живописи. Размышляя о творчестве Васнецова, Рильке писал о том, что художник «ищет великую народную душу, общую для всех, — он ищет ее среди крестьян, и в их жизни, и в их обычаях, в их вере и суевериях, в их старинных песнях, былинах...» [11, с. 391].

Эти слова поэт мог бы сказать и о творчестве в Ворпсведе своего друга Генриха Фогелера, усадьба которого Баркенхоф приобрела широкую известность не только как общественно-культурный центр, объединявший художников и поэтов, музыкантов и театральных деятелей, но и как центр возрождения старинных ремесел. Фогелер, приобретая опыт в создании интерьеров своего дома, применил его в дальнейшем в качестве архитектора и мастера интерьеров. Продолжил он и дело по расширению ремесленного производства в художественно-промышленных мастерских («Ворпсведовские мастерские»), которые он вместе с братом Францем основал в 1908 году в Тармштедте. Фогелер создал для них около четырех тысяч эскизов мебели и предметов интерьера и быта. Многие из этих эскизов были воплощены как в Тармштедте, так и на крупнейших заводах и мануфактурах Германии. Самыми

популярными мотивами для украшения предметов мебели — спинки стульев и кресел, шкафов — становятся изогнутые цветы тюльпанов и орнаменты, заимствованные из нижнесаксонского народного искусства. По некоторым из эскизов художника предметы мебели изготавливают и в настоящее время.

Фогелер получил известность и как дизайнер интерьеров и автор архитектурных проектов. Среди его работ — знаменитая «Гульден-камера», в которой художником были использованы стиливые элементы готики и ренессанса, мотивы растительных орнаментов югендстиля. Для воплощения замысла художника был применен ремесленный труд резчиков по дереву, латунщиков, мастеров по тиснению кожи.

Единым произведением искусства было решено Фогелером и здание вокзала Ворпсведе. Построенное в 1911 году, оно стало образцом стилистического единства, основанного на нижнесаксонских народных национальных традициях. Художником были сделаны общие архитектурные планы, проекты интерьеров с каминами, люстрами, обоями и покрытием пола, эскизы мебели для залов ожидания разных классов.

В своих архитектурных постройках, в оформлении интерьеров, в предметах обихода, создающих эстетизированную среду обитания человека, в эскизах серийной мебели Фогелер ориентировался на традиционные крестьянские изделия. Одновременно образная, декоративная и пластическая составляющие его проектов свидетельствовали об их принадлежности стилю модерн.

Таким образом, при всем несходстве путей развития национально-романтического направления стиля модерн в искусстве разных стран, прослеживается внутренняя связь и однонаправленность творческих поисков художественных деятелей — от прямого использования образной структуры и стилистики средневекового и народного искусства, через стилизацию к свободному творчеству, основанному на национальных традициях, к созданию глубоко индивидуальных художественных произведений в стилистике модерна.

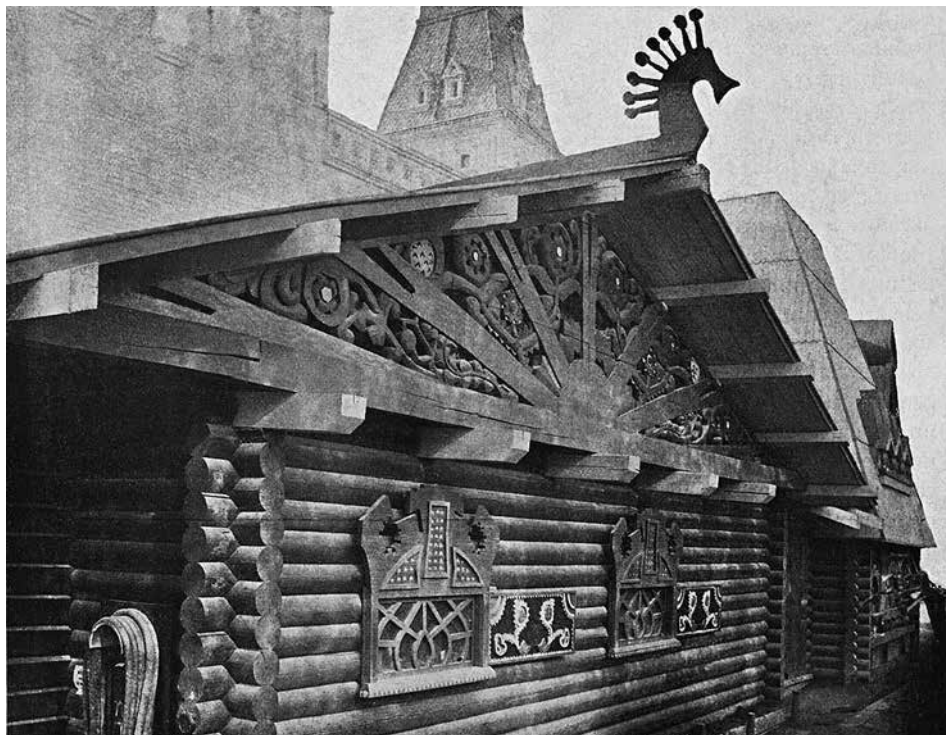
Вероятно, именно этот феномен определил понимание и грандиозный успех русского искусства за пределами России в первых десятилетиях XX века. Свидетельством тому могут служить масса восхищенных откликов на экспозицию и архитектуру Кустарного павильона Русского отдела на Всемирной выставке в Париже 1900 года в зарубежной прессе и в широких общественных кругах, как в России, так и за рубежом. (Ил. 23–24.) В его архитектуре и оформлении интерьеров (К. А. Коро-



22. Генрих Фогелер. Собственный дом в Баркенхофе. 1895

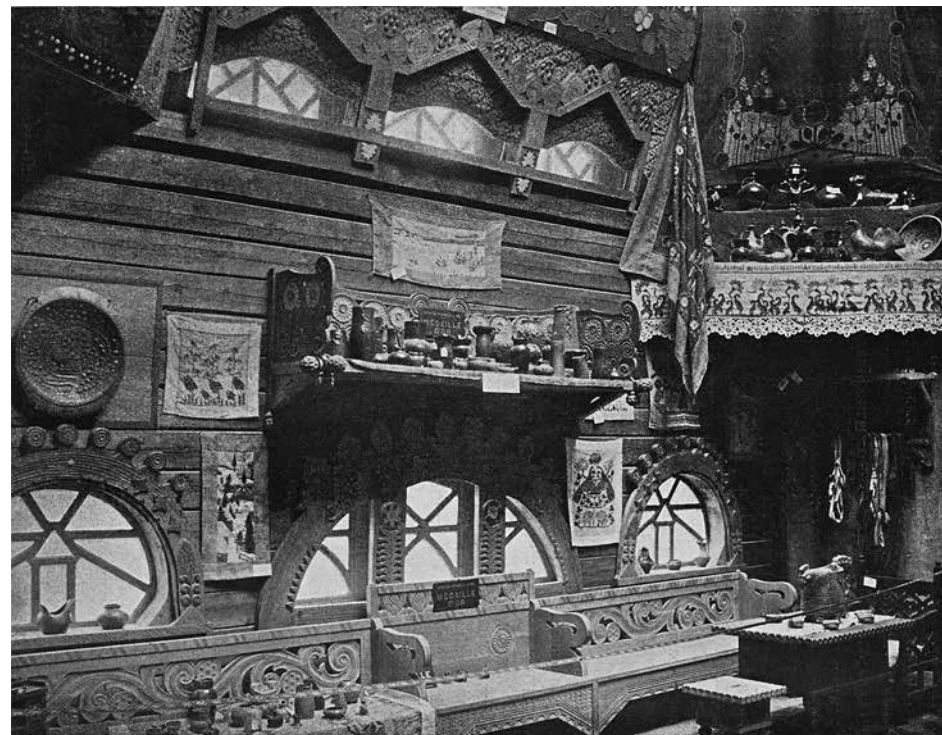
вин, А. Я. Головин) были впервые синтезированы черты «неорусского стиля», определяемые стилистикой модерна. На этой выставке усилия абрамцевских художников, направленные на возрождение народных ремесел, впервые получили международное признание. Изделия Абрамцевских столярно-резчицкой и гончарной мастерских были удостоены золотых медалей. За этим признанием достижений русского искусства последовал грандиозный успех за границей «Русских сезонов» и Дягилевской антрепризы в начале XX века.

С. П. Дягилев, обладавший редкостью чуткостью к новым веяниям в искусстве и тонким пониманием перспектив их развития, писал в 1899 году в заметке о выставке финских художников в Гельсингфорсе, сравнивая ситуацию, сложившуюся в русской и финской школах живописи: «За последние годы в нашей живописи также чувствуется поворот к сознанию национальной силы. Недаром начали понимать Васнецова



23. Константин Коровин. Фасад
Кустарного павильона на Всемирной
выставке в Париже. 1900
Ил из: Мир искусства. 1900. № 21–22.
С. 105

и все значение его личности. Его призыв к русскому духу в нашем искусстве не останется без отклика. И если мы, пройдя через всю горечь того, что до сих пор называлось русским стилем, все-таки вернулись к исканию своего искусства, то это многозначительно и этим мы обязаны проповеди Васнецова. Соединив силу нашей национальности с высокой культурой наших ближайших соседей, мы могли бы заложить основание для создания нового расцвета и для совместного и близкого шествия нашего на Запад» [9, с. 4]. Совместное «шествие» русского и финского искусства на Запад между тем уже началось с шумного успеха Финского и Кустарного павильонов на Всемирной выставке в Париже 1900 года.



24. Александр Головин. Интерьер
Кустарного павильона на Всемирной
выставке в Париже. 1900
Ил из: Мир искусства. 1900. № 21–22.
С. 109

Итак, в Бекслихите, Абрамцеве, Талашкине, Ворпсведе, Дармштадте, Руовеси, Муре, Сундборне и других центрах благодаря частной инициативе возникли очаги изучения и возрождения художественного наследия. В каждом из центров освоение проходило своими путями. Сходство состояло в том, что в камерных формах личной инициативы, поддержанной коллективным творчеством, возникал новый синтез, в котором как в капле воды отражались будущие жизнестроительные задачи искусства. Здесь возникали наиболее благоприятные условия

для выработки самобытных стилистических решений, основанных на национальных традициях. Новые идеи, выйдя из камерного пространства мастерской художника, частного дома или усадьбы в большое искусство, в конечном счете способствовали созданию национального варианта нового стиля, получившего в разных странах название «модерн», «ар-нуво», «югендстиль».

Таким образом, при более широком взгляде на сугубо «русские вопросы» в искусстве, обнаруживается их тесная связь с общеевропейскими проблемами, продиктованными временем, а Виктор Васнецов, несмотря на всю его «русскость», может рассматриваться в одном ряду с такими деятелями искусства Запада, как Уильям Моррис в Англии, Генрих Фогелер в Германии, Аксели Галлен-Каллела в Финляндии, Андерс Цорн и Карл Ларссон в Швеции и другими создателями национально-романтического направления стиля модерн в западноевропейском искусстве рубежа веков.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.–М., 1960.
2. Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979.
3. Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. М., 1990.
4. Валерий Брюсов. Дневники (1891–1911). М., 1927.
5. Ваулин П. К. Мое жизнеописание. 1935. Музей-заповедник «Абрамцево». Рук. НВ-252.
6. Виктор Михайлович Васнецов. Мир художника. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. М., 1987.
7. Ворпсведе. Колония художников Северной Германии. Ворпсведе, 1992.
8. Грей Р. П. Уильям Моррис и «Движение искусств и ремесел» // 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 / Автор концепции исследовательско-выставочного проекта и отв. ред. издания Э. В. Пастон. М., 2000. С. 75–86.
9. Дягилев С. П. Выставка в Гельсингфорсе // Мир искусства. 1899. № 1–2. Художественная хроника. С. 3–4.

10. Нащокина М. П. Дармштадтская колония художников и развитие московского модерна // Стиль жизни — стиль искусства... С. 562–575.
11. Рильке Р.-М. Основные тенденции в современном русском искусстве. Ноябрь 1902 // Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971.
12. Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов, Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964.
13. Суздалев П. К. Врубель. Музыка. Театр. М., 1983.
14. Суслов В. В. Материалы к истории древней новгородско-псковской архитектуры. СПб., 1888.
15. Суслов В. В. Очерки по истории древнерусского зодчества. СПб., 1889.
16. Ульмер Р. Дармштадтская колония художников // Стиль жизни — стиль искусства... С. 117–123.
17. Carl Larsson. Aquarelles. Paris. 1994.
18. Christiansen H. Hic Volkskunst! // Deutsche Kunst und Dekoration. 1900. Bd. 4. Heft 7. April–September. S. 373–376.