

**ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «САНКТ-  
ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ» (СПБГУ)  
Институт истории**

Руководитель магистерской программы  
«История искусств»  
Доктор искусствоведения, доцент  
Дмитриева Анна Алексеевна

---

Председатель ГЭК  
доктор искусствоведения, ведущий научный  
сотрудник отдела Новейших течений ГРМ  
Карасик Ирина Нисоновна

---

**КОНЦЕПЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА В  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СКАНДИНАВИИ В 1880-1920 ГГ.**

Диссертация

на соискание степени магистра по направлению 50.04.03

«История искусств»

магистерская программа – История западноевропейского искусства

Выполнила  
студентка  
Гриккис К.А.  
\_\_\_\_\_ (подпись)

Рецензент:  
научный сотрудник  
Отдела западноевропейского  
изобразительного искусства  
Государственного Эрмитажа  
Демина Наталья Борисовна

---

Научный руководитель:  
кандидат искусствоведения,  
старший преподаватель кафедры  
истории западноевропейского  
искусства Института истории  
Ярмош Анастасия Сергеевна

---

Работа представлена в комиссию

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 г.

Секретарь комиссии:

Мигунова Анастасия Викторовна

---

Санкт-Петербург

## Оглавление

Введение	3
Глава 1. Специфика изучения изобразительного искусства стран Скандинавии XIX – начала XX века: историографический аспект	10
Глава 2. Формирование традиции в скандинавской живописи первой половины XIX столетия в контексте Романтизма	63
Глава 3. Отражение романтического восприятия мира в живописи Скандинавии рубежа XIX – XX вв.	80
3.1. Историко-культурный контекст	80
3.2. Романтизм в норвежской живописи: Николай Аструп и его современники	83
3.3. Развитие шведской живописной традиции и влияние французского импрессионизма	103
3.4. Скагенская школа – национальный пейзаж Дании	116
Глава 4. «Национальный романтизм» и его черты в творчестве иллюстраторов Теодора Северина Киттельсена и Йона Бауэра	124
4.1. Текст и образ в творческом методе Киттельсена и Бауэра	124
4.2. Национальные темы и образы в графике Теодора Северина Киттельсена	129
4.3. Шведская сказка в рисунках Йона Бауэра	135
Заключение	146
Список использованной литературы	150
Приложение 1.	156

## Введение

Изобразительное искусство Скандинавии в XIX – начале XX веков является оригинальным, по-своему специфическим и весьма емким материалом, представляющим интерес для современного гуманитарного знания. Несмотря на кажущуюся полноту исследовательского обращения к данной теме в настоящий момент и на протяжении всей истории, здесь остались неохваченными некоторые, возможно едва заметные, но важные для осмысления природы и особенности искусства стран Скандинавии проблемы. В конце XIX столетия в искусстве стран этого региона утвердились особые культурные процессы, способствующие развитию национального «северного» восприятия сути изображения.

Живопись и графика Скандинавии во второй половине XIX века, синхронно с искусством других стран на севере Европы, продемонстрировали иное образное определение и понимание смыслов и граней собственной истории и культуры, точнее – продолжили коренную традицию. Художники обратились к жанрам, до того размытым в сфере изобразительного искусства. Новая ориентация, направленная против общих академических устоев, принятых в традиционной Европе, и против устоявшихся норм изображения, позволила мастерам показать своим современникам более модернизированные стороны культуры изображения. Принятый за основу еще в начале XIX века пейзажный жанр, отвечающий эстетике и мировоззрению шедшего из Европы Романтизма, стал в рассматриваемое время ключевым для осмысления национальных аспектов искусства страны. В дальнейшем Романтизм нашел свое претворение на почве реалистического и натуралистического искусства. Обозначился новый взгляд на природу, ее изображение стало более детализированным, осязаемо и реально. Это было очерчено романтическим видением родной культуры, истории и природы – создание образов родины в ее характерных северных мотивах, с присущим для скандинавов одушевлением природы, рассмотрением её как полноценного героя современной им жизни.

Помимо пейзажа, на рубеже XIX-XX веков пользовался особой значимостью жанровый, бытовой и портретный мотив и, конечно, «портрет» природы здесь все также играл ключевую роль. Яркий переход от довольно условного, порой декоративного, символично-философского и религиозно-исторического звучания моделей скандинавского быта и окружения первой половины столетия живопись и графика совершила в довольно поэтичной и при том достоверной форме. Но здесь же сохранялось чувство «национального мотива», символический подтекст реалистического изображения. Романтизм не мог уступить весь подиум изобразительного искусства новым современным течениям, направлениям, натуралистичности работ даже в ходе модернизации художественных представлений этого времени. Вместо этого он вступил в контакт с ними при посредстве своей философии. В исследованиях, посвященных рассматриваемой теме, встречается большой интерес к проблеме национального нордического искусства рубежа столетий. Однако до настоящего времени не было предпринято попыток обозначить особую концепцию следующей волны Национального Романтизма в искусстве передовых скандинавских стран, во второй половине века и на рубеже столетий, комплексно подойти к этому явлению и рассмотреть его как с позиций классической истории искусства, так и привлекая широкий историко-культурный контекст. Хотя следует отметить, что к настоящему моменту в науке существуют краткие рассуждения исследователями взаимосвязей скандинавских художников и общее для их творческого процесса стремление наделять изображения национальными сюжетами и мотивами, и обособить их от всеобщего развития. Также ученые косвенно указывают на несомненное следование древним национальным традициям на примере конкретных мастеров, но в подобных трудах это словно бы очевидный вопрос, не требующий углубления в тему.

В настоящей работе следует выделить три скандинавские «школы» изобразительного искусства – норвежскую, шведскую и датскую. По мнению историка-скандинависта Александра Сергеевича Кана, исландская культура

традиционно до сей поры остается обособленной в своем историческом развитии и использует исключительно собственные выработанные веками каноны в культурной сфере<sup>1</sup>. Перечисленные выше страны, искусство которых мы рассматриваем в работе, имели в ходе исторического развития тесные контакты с ключевой для развития данной научной проблематики культурой континентальной Европы. Но здесь, в главных скандинавских регионах, были также, как в Исландии, сложены собственные обычаи и традиции, характерные культурные явления, не зависящие от влияний и заимствований иных культур. В этой связи в первую очередь в данной работе пойдет речь о чертах и тенденциях самобытной норвежской, шведской и датской культуры на фоне своеобразного исторического развития на примере памятников изобразительного искусства. Его развитие, как впрочем, и эволюция иных форм в художественной культуре Скандинавии, пришло к кульминационному пониманию своей самобытности ко второй половине XIX века (об этом свидетельствуют успехи Генриха Ибсена и Эдварда Грига, Августа Стринберга, Серена Кьеркегора, также как движение Хенрика Вергеланна, появление культурной группы «Скандинавизм» и многие другие процессы, в яркой форме реформирующие культуру скандинавского общества того времени, о чем речь еще пойдет позднее).

Важным этапом для формирования современного представления о художественной культуре и искусстве Скандинавии явился весь XIX век, когда происходило настоящее Возрождение национального духа страны. Романтизм здесь играл ключевую роль. В этом смысле такое «направление» стало своего рода мироощущением. Этот культурный виток, по сути своей, был пронесен скандинавскими художниками – строителями обновленной национальной культуры – через всю историю ее становления в странах региона Северного моря. Наследие национальной культуры, возможно, не влияло напрямую на живопись и графику рассматриваемого периода – исхода столетия, но это было ярким образцом для современного общества и деятелей

---

<sup>1</sup> См. об этом: Кан А.С. История скандинавских стран, М., 1980, С. 11-15.

искусства, стремившихся к познанию исконно родной культурной «почвы». В данном случае обращение не сводилось к повторению иконографических типов, а скорее описывало семантико-философское содержание образа, и стало характерной наследственной чертой творчества многих поколений скандинавских художников.

Именно это определило **предмет** настоящего исследования, которым в данной работе является художественная специфика Национального Романтизма в изобразительном искусстве стран Скандинавии в 1880–1920 гг., нашедшая явное выражение в творчестве скандинавских мастеров, работающих на стыке двух веков.

**Объектом** исследования являются художественные особенности произведений живописи и графики наиболее выдающихся норвежских, шведских и датских мастеров, представляющих различные жанры, направления и техники изобразительного искусства в рассматриваемое время в контексте развития течения Национального Романтизма в Скандинавии на рубеже столетий.

**Границы исследования** в работе были определены схожим историческим характером для изобразительного искусства скандинавских стран. Географические границы носят весьма содержательный характер. В отмеченных регионах происходили идентичные культурные и художественные процессы, что в довольно яркой форме демонстрирует развитие «национальных начал» на фоне европеизации культуры и зрелость Романтизма в изучаемый период.

**Целью исследования** выступает выявление характерных особенностей и самобытного начала в изобразительном искусстве Скандинавии рубежа XIX–XX веков, отождествляемых с чертами Национального Романтизма культуры страны. Исходя из цели научной работы, были определены следующие **задачи**:

- 1) Изучить научную традицию исследований изобразительного искусства стран Скандинавии второй половины XIX – начала XX вв.;

- 2) Определить историко-культурную специфику развития Романтизма в Скандинавии и охарактеризовать его как ключевое явление для формирования концепции Национального Романтизма в искусстве и культуре рассматриваемого периода; выявить взаимосвязи литературы, музыки, философской мысли с изобразительным искусством;
- 3) Выявить предпосылки в формировании традиции Национального Романтизма в искусстве стран Скандинавии в первой половине XIX века; обозначить принципы и процессы преемственности в отношении возрождения национальной культурной идентичности и романтических идеалов в изображении;
- 4) Охарактеризовать европейское влияние (преимущественно французское и немецкое) на развитие творческого почерка северных мастеров в исследуемых границах;
- 5) Выявить индивидуальные творческие подходы к визуализации интерпретации идей Национального Романтизма в живописи и графике отдельных художников;
- 6) Сформулировать черты культуры Национального Романтизма и их отражение в изобразительном наследии скандинавского искусства 1880–1920 годов.

**Методология работы** определяется характером темы исследования и поставленной целью. Комплексный подход к раскрытию темы и представляющий ее материал в труде предопределили необходимость изучения широкого спектра исторически значимых нюансов, также как полноценного подхода к анализу и интерпретации вещей, связанных с заданной темой. Для решения поставленных в работе задач будут использованы следующие методы: историко-культурный, с помощью которого представится возможным проследить предысторию развития особой ситуации в изобразительном искусстве Скандинавии в 1880-1920-е гг., определить, какие характерные для культуры северных стран образы и типажи нашли отражение в изобразительном искусстве региона. Также будет применен иконографический метод. Он поможет выявить особые,

характерные черты изобразительного искусства Норвегии, Швеции и Дании, индивидуальные программы и собственные творческие задачи мастеров, их самостоятельный художественный почерк, а также отличительные особенности художественной сферы каждой из названных стран. В то же время будет отмечено сходство изобразительных линий и сюжетных традиций. Обозначенный метод будет дополнен анализом, который может быть использован с целью изучения авторского (художественного) построения композиции, особенностей формообразующих элементов рассматриваемых произведений. Для исследования особенно необходим компаративно-аналитический метод ввиду оценки произведений искусства, их глубокого анализа и интерпретации и, следовательно, выявления национальных особенностей, присущих сугубо изобразительному языку скандинавской культуры. Заметим, что главная рассматриваемая проблема в работе касается скандинавского культурного феномена в целом, в рамках которого исторический аспект национальной культуры Скандинавии особенно сильно выделился в рассматриваемый в работе период.

**Материалы и источники:** данная работа обращается к собраниям Национальной Галереи в Осло, Музея искусств в Бергене (Кодэ), Северонорвежского музея искусств в Тромсё, собраниям музейного комплекса в Блофарверке, Национальной Галереи в Стокгольме, Музея искусств в Гётеборге, Скагенского Музея Искусств, Глиптотеки, Государственного Музея искусств и к Коллекции Хиршпрунга в Копенгагене, к собранию Музея Модерна в Ольборге, отдела искусства Северной Европы в Галерее европейского и американского искусства XIX-XX вв. Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, к коллекции Государственного Эрмитажа, а также собраниям Домов-Музеев деятелей культуры и изобразительного искусства в Бергене, Йёнкёпинге, Блофарверке, Лаувлии которые автор данной работы непосредственно изучал в рамках музейных фондов и экспозиций. Также к материалам исследования будут привлечены некоторые каталоги с аннотациями к временным и постоянным выставкам, а также найденные в



библиографических источниках отрывки писем, высказываний самих художников об искусстве, о времени. Большинство произведений художников, которые будут взяты в исследовании для искусствоведческого анализа, были изучены натурно на экспозициях и временных выставках указанных выше музеев и собраний стран Скандинавии и в российских коллекциях.

## **Глава 1. Специфика изучения изобразительного искусства стран Скандинавии XIX – начала XX века: историографический аспект**

Исследования, сопряженные с обозначенной тематикой, представлены в широкой историографической традиции изучения как за рубежом, так и у

отечественных авторов. Большой корпус монографической литературы и публикаций в периодических изданиях описывает характер развития изобразительного искусства конца XIX – начала XX столетий. В этой связи наиболее сложным аспектом в изучении предмета исследования выступает зачастую выявление так называемой своеобразности нордического искусства и включение его в общую картину развития истории мировой культуры.

Многочисленные монографии, статьи, сборники, как правило, отвечают стремлению проследить историю становления собственно скандинавского искусства или, что характерно, опираясь на творчество одного мастера, выявить его яркую художественную индивидуальность на фоне общего становления искусства страны. Нередко в данных трудах можно заметить стремление рассмотреть историю скандинавского искусства с точки зрения его отдаленности от других стран, его индивидуальности, национальной самоидентичности. Тем не менее, авторы не обходят стороной правдивую историю искусства скандинавского полуострова, и неизбежно отмечают влияния (культурный обмен) со стороны зарубежных коллег. Особенно это касается рассматриваемого в настоящем исследовании времени – рубеж XIX-XX веков. Это было время, когда на мировой сцене разгорелось движение индустриализации, обозначились рамки нового развития. В культурной среде деятели новой эпохи прониклись темами о «народном», о прошлом, о ностальгии по исконной, но уже далекой культуре. Подобная тенденция начала свое стремительное развитие еще в начале XIX столетия, когда в Скандинавии не без помощи немецкой традиции<sup>2</sup> художники пришли к «романтическому» пониманию своего творчества. Романтизм ярко проявлял себя во многих сферах культуры и звучал вполне символически, как это было с ним и в других странах Европы, в том числе на его родине – в Германии. Очевидно, что в изобразительном искусстве Романтизм многое берет еще от академической школы с точки зрения как трактовки композиции в целом, так и отдельных элементов. Восприятие же самой сути сюжетов, образов

---

<sup>2</sup> См об этом: Омельяненко М.В. Искусство раннего немецкого романтизма и европейское художественное наследие XV-XVII вв. //дисс., СПб, 2006.

устанавливается на более «высоком», философском уровне<sup>3</sup>. Соответственно значение «высокого» сюжета приобретает иные начала. Для академического искусства высокий жанр предполагает обращение к исторической живописи, придворному портрету. Романтизм склонен в большей мере поощрять желания и стремления самого художника, чувствовать тонкости его собственного мира, душевного уклада. Таким образом, мастер выражает свое отношение к миру с помощью ранее мало выбираемых жанров<sup>4</sup>. Пожалуй, в этом смысле интересную мысль выразил автор Кнут Лъёгодт, к которому еще предстоит обратиться при изучении главной темы: «Романтизм в своем готическом, таинственном значении появился в начале XIX века во всем мире и завладел всеми сферами культуры. Он носил своей целью пробуждать наши чувства и эмоции. Хотя данная сосредоточенность на «эмоциональном» считается многими уже новым Романтизмом, ведь Эра Романтизма более фокусирует свой интерес в академических кругах»<sup>5</sup>. Тем не менее, мы заметим в дальнейшем, что на скандинавской почве этот «академический романтизм» уже во многом не являлся таковым с начала столетия. Скандинавский романтизм выработал свои собственные начала. Ориентируясь на немецкую школу и взяв за образец лишь «Философию» данного романтического явления, он перенаправил это в русло исконной скандинавской культуры.

Вторая половина XIX века открыла собой новое понимание отображения мира. Известные всем направления в изобразительном искусстве, шедшие против так называемой сухости искусства прошлого, академических установок, вновь вступили в свою силу. Обращаясь к искусству Скандинавии этого и последующего времени, многие исследователи обнаруживают черты «нового» романтизма. Хоть и заключенный в ином, реалистическом, построении композиции и элементов,

---

<sup>3</sup> См. об этом: Раздольская В.И. Европейское искусство XIX века. Классицизм, Романтизм. СПб, 2005.

<sup>4</sup> См. об этом: Там же.

<sup>5</sup> Ljøgodt K. Måneskinnsmaleren Knud Baade / kat. of exhib. 23. Juni – 30. September / Nordnorsk Kunstmuseum / transl. from Norwegian. - Tromsø, 2012, P. 9.

но он впредь наполнялся тем же, что и ранее, символическим звучанием. Символика же эта ярка по сути своей. Искусство Северных стран на рубеже веков открыло собственный Национальный Романтизм, который по нашему убеждению заключался, прежде всего, в особом понимании значения родной культуры прошлого, сближение с народной средой, а также – именно со скандинавской природой, с ее суровым северным климатом и холодными монументальными ландшафтами. Искусство Дании, Швеции и Норвегии, как уже было отмечено, имеет довольно тесные и прочные связи с мировой культурой, чем ставит себя на весьма высокий подиум и является довольно известным, в какой-то степени популярным. Тем не менее, искусство этого региона следует обозначать «популярным» по отношению к ним самим, выделять специфику данного явления в скандинавской культуре и обособлять от общей истории искусства. Это, как было отмечено ранее, отразилось также в иных сферах культуры (литература, театр, музыка, архитектура) особенно сильно в рассматриваемое время, в период Возрождения национальной культуры и нового понимания понятия Нация.

Ключевой для заданной в исследовании проблемы Национального Романтизма и для понимания общего культурно-философского фундамента в скандинавском искусстве является культурологическая монография А. Ю. Чукурова «Состояние мира: одновременность». «Художественная культура Скандинавских стран и Финляндии в пространстве концептов»<sup>6</sup>. Это одна из первых попыток в отечественной науке представить развернутое понимание и представление о культурных принципах и практиках скандинавов на примере круга писателей, философов и художников региона в XIX–XXI веках. Подходы к изучению и теоретическое осмысление такого явления как национальная самобытность искусства Скандинавии, сформулированные в работе А.Ю.Чукурова, легли в основу настоящего исследования. Автор в своей работе говорит о такой скандинавской художественной культуре, которая построена на базе определенных

---

<sup>6</sup> Чукуров А.Ю. «Состояние мира: одновременность». Художественная культура скандинавских стран и Финляндии в пространстве концептов, СПб, 2011.

«концептов». Об их проявлении и на их основании автор ведет своеобразное искусствоведческое повествование.

Во введении указана основная идея работы Чукурова: «Данная монография – это экскурс в мир художественной культуры Скандинавских стран и Финляндии, в ходе которого через призму базовых концептов мы постараемся проанализировать основные тенденции художественных практик второй половины XIX – начала XXI века»<sup>7</sup>. Примечательна гипотеза автора о том, что Скандинавские страны и Финляндия находятся в «единой концептосфере» (несмотря на то, что сам автор, выявляя специфику исторического становления Скандинавских стран в их независимости друг от друга, указывает на самобытность каждого из регионов). Также Чукуров поясняет, что работа прежде всего направлена на анализ сферы искусства рассматриваемых стран<sup>8</sup>. Кроме того, во введении ученый указывает на следующий важный момент для понимания специфики развития истории Скандинавии в ее региональном и культурном аспектах: «Культура стран Скандинавии не имеет античного наследия, и формировалась по своим внутренним законам. «Концептосфера» стран Северной Европы начинает складываться в эпоху раннего средневековья, хотя предпосылки к тому проявились с древнейших времен. Генезис и эволюция средневековой культуры – это многоуровневый и многолинейный процесс, определявшийся этнорегиональной спецификой, потому необходимо как выделение локальных особенностей развития данного региона, так и выявление общих тенденций развития средневековой культуры. Сложение специфической поликультурной системы в Северной Европе связано с интенсивными процессами культурного обмена, включающего Скандинавию, современную Польшу и Прибалтику, Северо-Западную Русь, а потому процессы сложения концептосферы должны рассматриваться в контексте взаимодействия

---

<sup>7</sup> Там же, С. 3.

<sup>8</sup> Там же, С. 4

указанных регионов»<sup>9</sup>. Такие термины, как «внутренние» законы Скандинавии и ее региональные и культурно-обменные принципы, о которых упоминает автор, представляют собой нераскрытые темы для понимания и осознания самобытного скандинавского искусства. Работой А.Ю. Чукурова очерчиваются границы современных отечественных исследований культурной среды Скандинавии и её влияния на развитие искусства этого региона.

Целесообразно при изучении изобразительного искусства Скандинавии рубежа веков и его истоков обратиться к советскому изданию «Всеобщей истории искусств», в которой пятый и шестой тома повествуют в отдельных главах об искусстве скандинавских стран XIX и XX веков, в особенности о творчестве живописцев. Следует заметить, что некое условленное цензурой, мировоззрение авторов статей по каждой отдельной стране отразилось на научном анализе творческой биографии скандинавских мастеров. Ученые делают зачастую излишне яркий акцент на народном, крестьянском характере изобразительного искусства скандинавов, особенно норвежцев. Однако источник представляет собой вполне разьяснительный научный рассказ в общих чертах об истории становления искусства Скандинавии, состоит из порой вполне обоснованного анализа творческих потенциалов отдельных художников.

Прежде чем обратиться к зарубежным и, немногочисленным отечественным исследованиям, посвященным непосредственно искусству Скандинавии рубежа XIX-XX веков и перед тем как начать собственно раскрытие проблемы Национального Романтизма в искусстве рассматриваемого времени, следует обратить внимание на некоторые исследования, обращающиеся к искусству предшествующих этапов. Здесь будет предпринята попытка выявить на основе историко-научных изысканий, какие процессы в изучаемой сфере привели в итоге к такому яркому явлению

---

<sup>9</sup> Там же, С. 10.

как новый (нео) Национальный Романтизм в нордической живописи и графике в рассматриваемое время.

В этом смысле интерес исследователя привлекает норвежский художник Кнуд Бааде. В 2012 году директор Северонорвежского музея искусств (Тромсё) Кнут Лъёгодт участвовал в организации выставки, посвященной мастеру, а также опубликовал книгу на основе коллекции произведений Бааде.<sup>10</sup> Лъёгодт в предисловии своего издания отмечает, что Бааде является одним из малоизвестных норвежских живописцев Романтической Эры, несмотря на то, что он был хорошо известным и уважаемым художником среди современников<sup>11</sup>. Самого Бааде автор называет в заглавии «художником лунного света». В первую очередь Лъёгодт отмечает, что искусство Бааде напрямую соприкасалось с романтическим движением. Приведенная в списке работа мастера «Прибрежный пейзаж в лунном свете» (1851, Национальный музей, Осло) – довольно яркий пример этого. Исследователю известны также факты о взаимосвязях Бааде с передовыми романтиками<sup>12</sup>. Автор посвятил отдельную главу «норвежскому» пейзажу мастера, дав некий биографический комментарий<sup>13</sup>, и развитию художника в контексте восприятия творческого наследия И.К. Даля и К. Д. Фридриха<sup>14</sup>. Кнут Лъёгодт систематически и подробно повествует о творчестве этого большого мастера эпохи романтизма, пытается в хронологической последовательности проследить путь его творческого развития и провести параллели между Бааде и его коллегами на родине и на севере Европы, охарактеризовать его жанрово разностороннее творчество. Кнуд Бааде явился одним из первооткрывателей национальной трактовки различных по характеру и по содержанию сюжетов. Автор начинает повествование с рассказа о романтическом движении и как с ним

---

<sup>10</sup> Ljøgdøt K. Måneskinnsmaleren Knud Baade / kat. of exhib. 23. Juni – 30. September / Nordnorsk Kunstmuseum / transl. from Norwegian. - Tromsø, 2012.

<sup>11</sup> Ibid, P. 6.

<sup>12</sup> Ibid, P.13.

<sup>13</sup> Ibid, P. 23-33.

<sup>14</sup> Ibid, P. 35-43.

был связан Бааде, отмечает, что именно в это время обращают на себя внимание в основном великие имена, такие как И.К. Даль и Томас Фирнли в Норвегии и К.Д. Фридрих в Германии.

Также и об Иоганне Кристиане Дале как о лидере романтического движения не только в Норвегии, но и во всей Скандинавии, составили труды различного характера многие историки, особенно на Севере. Стоит обратиться к монографии о художнике, написанной Андреасом Аубертом и изданной в 1920 году<sup>15</sup>. Автор начала XX века, изучая искусство мастера, привлекает внушительное число материала, включая исследовательские источники и подписанные иллюстрации с графическими и живописными произведениями Даля. Ауберт подразделяет труд на 2 части: «Его жизнь и его реальность» (*Hans liv og hans virken*)<sup>16</sup> и «Нордическое чувство природы и Иоганн Кристиан Даль» (*Den nordiske naturfølelse og Johan Christian Dahl*)<sup>17</sup>. Автор повествует о художественной «революции», совершенной в эпоху Даля не без помощи художника<sup>18</sup>. И, как многие последующие исследователи, Ауберт здесь обращает внимание на такой аспект, как постоянное «возвращение» Даля к природе, упорное и целевое исследование природы преимущественно родных краев.

Даль стал первым среди норвежских романтиков. В период активной творческой деятельности он находился в тесных контактах со своими зарубежными коллегами на Севере Европы. Теме традиции интернационального обмена, соблюдающейся уже с начала XIX века между Данией и передовыми европейскими странами, а также ее скандинавскими соседями, посвящены два труда, выпущенные специальной редакцией художественной Глиптотеки в Копенгагене под руководством Флемминга

---

<sup>15</sup> Aubert A. Maleren Johan Christian Dahl. Et stykke forrige århundredes kunst- og kulturhistorie, Kristiania, 1920.

<sup>16</sup> Ibid, S. 3-279.

<sup>17</sup> Ibid, S.295-427.

<sup>18</sup> Ibid, S. 335-350.



Фриборга. Из первой<sup>19</sup> мы узнаем о творческом путешествии Даля, перенесшего свежие еще идеи романтической философии Германии (1818 год, Дрезден, дружба с Каспаром Давидом Фридрихом) на скандинавскую почву, говоря более узко – в культуру Дании. Главная же цель статьи Фрибога о творчестве Даля в датском регионе – выявить специфику развития его художественной концепции на примере конкретных работ. Автор утверждает, что датские сюжеты Даля (Вид на замок Фредериксборг, Скалы остова Мён – от авт.) полны живительной силы художественного реализма, некоего исследовательского натурализма, еще наполненного тем не менее романтическим звучанием, символическим обращением к определенным сюжетам<sup>20</sup>.

Второй источник описывает параллельное развитие Романтизма в Германии и Дании, когда пути художников стран Северной Европы пересеклись. Датская практика исследуется на примере творчества Кристена Кёбке – виднейшего представителя Золотого века датской живописи, когда под эгидой академической школы и романтического движения обозначились новые пути и художественные задачи для национального искусства. Немецкую романтическую традицию представляет Каспар Давид Фридрих. Примечательно, что исследователь берет за основу творческого наследия двух мастеров в основном пейзажные мотивы и это те произведения, которые демонстрируют окрестности их родной земли с особыми, свойственными этим землям, признаками. Здесь же к примеру о датском национально-романтическом наследии, приведена работа учителя Кёбке Йенса Юля «С Северным сиянием», на котором романтическая основа произведения и ее символистическая направленность раскрывается посредством написания типичной северной природы.

Обширным и наиболее полным в исследовательском, монографическом отношении является труд о Кёбке, написанный в 2010 году Давидом

---

<sup>19</sup> Friborg F. J.Ch. Dahl and the Danish Golden Age, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 1999.

<sup>20</sup> Ibid, P. 11.

Джексоном и Каспером Монрадом<sup>21</sup>. Авторы в части о расцвете творчества Кёбке исследуют проблемные темы, например, как картина, изображающая Фредериксборг, стала манифестом для развивающегося впоследствии в творчестве художника Национального Романтизма и как это отразилось благодаря заданной Кёбке волне на всей культуре изобразительного искусства Дании<sup>22</sup>. Авторы называют его датским мастером света. Работа с цветом, с расположением объектов, в конце концов, с выбором сюжетов действительно дала ему шанс заявить о себе как о художнике нового поколения, хотя в своих идеологических и философских изысканиях он все еще оставался живописцем начала XIX века. И здесь же мы можем отметить, что искусство как начала столетия, так и его завершения объединено всеобщим Возрождением национальных культур Скандинавии.

Теме датского путешествия Иоганна Кристиана Даля отведена работа, написанная коллегией Музея-поместья Бароньет Розендал в округе Хордаланн при поддержке других центральных музеев Норвегии и Дании «И.К. Даль. Его окружающая среда в Дании и местный пейзаж»<sup>23</sup>. Здесь отмечено больше не профессиональное стремление мастера познакомиться с традициями местной художественной Академии или с передовыми прославленными уже тогда датскими художниками. Здесь скорее прослежена художественная задача норвежского живописца и графика отразить близкую по духу и в то же время такую самобытную природу Дании и ее «образ» в целом на своих окутанных романтическим видением полотнах. Его известная тяга к родной норвежской природе не ограничивает сюжетного многообразия произведений, и это в некоторой степени подтверждают исследователи, обращающиеся к тому творчеству Даля, которое посвящено его путешествиям за пределы Норвегии, в том числе в Германию и Данию.

---

<sup>21</sup> Jackson D., Monrad K. Christen Købke – Danish master of Light, Yale University press, 2010.

<sup>22</sup> Ibid, P. 163.

<sup>23</sup> Nedreboe R., Grete A. J. Ch. Dahl. Hans danske miljø og det danske landskap, Baroniet Rosendal, Kvinnherad, Hordaland, 1995.

Известный ученый Йен Аскелад издал в 90-е гг. монографию исторического характера и посвятил ее Адольфу Тидеманду и его времени<sup>24</sup>. С первой до заключительной главы автор прослеживает этапы творческого становления мастера, говорит о том, что повлияло на его почерк и как его искусство выразило при том Дух Времени и Дух Страны. В конце также рассматривается история продолжения идей и художественного стиля Тидеманда, в том числе деятельность преемников. Здесь мы находим описание его творчества с момента ученичества, когда Тидеманд отправился из родной норвежской коммуны Мандал в Копенгаген – центр академического художественного просвещения, в особенности для скандинавов, затем – основного его студенческого этапа – годы в «реалистической» школе немецкого Дюссельдорфа (с 30-х гг. в союзе со своим соотечественником Гансом Гуде). Некоторые другие поездки художника в соответствии с их значениями описаны автором более лаконично (в Италию и Мюнхен). В ходе рассуждения о творчестве мастера в дальнейшем, в особенности на родине, Аскелад отмечает развитие в его искусстве лирических, юмористических и, что наиболее сильно выразилось, идиллических мотивов в жанровых народных сценах, в национальных сюжетах своих композиций. В такие композиции постепенно стало проникать больше «серьезности» и «драмы»<sup>25</sup>, идиллия и уют уступили им значительное место. Подобная тенденция обозначилась в 50-е гг., тогда же Тидеманд посещал Швецию<sup>26</sup>. Особенно ценна часть труда, в которой рассматривается «революционное вмешательство» творчества Тидеманда – выпускника дюссельдорфской Академии – в романтическое искусство Норвегии. Представления о родной культуре немцев художник перерабатывает на норвежской почве, в ее среде, а его работам присуще

---

<sup>24</sup> Jan Askeland “Adolph Tidemand og hans tid”, Oslo, 1991.

<sup>25</sup> Ibid, S. 270-292.

<sup>26</sup> Ibid, S. 252.

гармоничное сочетание Идеалов национальной культуры и романтической Реальности<sup>27</sup>.

В 1932 году ученый Сигурд Виллох написал монографию о творческой биографии норвежского романтика Томаса Фирнли<sup>28</sup>. Отдельный параграф этой работы посвящен изучению работ художника, созданных дома и являющихся одними из виднейших его произведений, окутанных романтическим видением мастера эпохи и выделенных реалистическими штудийными чертами его техники (Kunstner og hjemland)<sup>29</sup>.

Об известном норвежском романтике Петере Николае Арбо – мастере исторической картины – составили труд организаторы его первой персональной выставки<sup>30</sup>. Примечательно, что статьи в каталоге впервые рассматривают не только известные грандиозные исторические полотна с норвежскими сюжетами (50-60-е гг.), но и его позднее творчество – пейзажи с видами национальной природы. Также карандашные штудии предметов скандинавского быта и развлечений, исторические и музейные штудии и портретные зарисовки обычных людей из окружения мастера. В целом авторами отмечено глубоко романтическое искусство историка Арбо, тонко отображающего в своих панорамных и более камерных работах историю нации. Художник дает публике представление о богатом культурном достоянии страны.

Одним из наиболее ярких представителей национального искусства Швеции, освобожденного от неоклассических европейских установок академической и придворной традиции, к началу XIX века выступили Август Мальмштрём. Об Августе Мальмштрёме интересна книга Томаса Бьёрка,

---

<sup>27</sup> Ibid, S. 198-232.

<sup>28</sup> Willoch S. Maleren Thomas Fearnley, Oslo, 1932.

<sup>29</sup> Ibid, S. 209 – 224.

<sup>30</sup> Knutsen R.H. Peter Nicolai Arbo / Drammens museum, Fylkesmuseum for Buskerud, 3.juni – 28.sept., Drammen, 1986.

изданная в 1997 году<sup>31</sup>. Художник обучался в родной Королевской Академии Стокгольма, в Дюссельдорфе, путешествовал в Париж и Италию, вернувшись, наконец, домой. В своем творчестве он обратился к сюжетам скандинавской мифологии, обращался к пейзажу родины, наполняя его фантастическим сюжетом и философией Романтизма. На исходе 60-х гг. XIX века искусство вернувшегося на родину и ставшего первым человеком Академии Мальмштрёма стало прорывом для культуры страны в целом.

Переходя к рассмотрению трудов о датском искусстве первой половины-середины XIX века отметим, что в первые десятилетия XX века основное внимание научного сообщества было обращено к искусству так называемых отцов национальной Северной школы, утвердившейся подобным образом окончательно к началу XIX века вместе с культурой Романтизма. Таким примером является труд датского исследователя Петера Йохансена, посвященный одному из ключевых представителей «Золотого века» в этой стране Кристоферу Вильгельму Эккерсбергу. Книга была издана в 1925 году<sup>32</sup>. Рассматриваемый монографический труд является одним из наиболее показательных как в плане научной полноты, так и по представлению иллюстративного ряда и содержательных аналитических пояснений. Здесь мы узнаем, что один из первых и виднейших представителей Золотого века датской живописи Эккерсберг уже в свое время формировал новые представления об искусстве и его создании, все еще находясь в традиционных для классической эпохи рамках «высокого» образцового искусства, который находил «первые» примеры в культуре передовых стран континентальной Европы.

Книга, посвященная обзору датской живописи целого XIX столетия и всем событиям, связанным с ее самобытным развитием, была издана в 2007 году под редакцией Патрисией Берман<sup>33</sup>. Берман изучает специфику

---

<sup>31</sup> Björk T. August Malmström - Grindslantens målare och 1800-talets bildvärld, Nordiska Museets Förlag, Stockholm, 1997.

<sup>32</sup> Johansen P. Den danske malerkunsts fader Christopher Wilhelm Eckersberg, København, 1925.

<sup>33</sup> Berman P.G. In another light. Danish painting in the 19th century, London, 2007.

проявления «датского» в довольно европеизированном искусстве страны с момента его «нового» становления в начале столетия. Хронологические рамки, взятые исследователем за основу, составляют отрезок с 1790 по 1910 годы, когда в стенах королевской Академии датские художники развивали национальную школу искусств, которая стояла на одной линии с ключевыми художественными центрами – Франция, Германия и Великобритания. Берман отмечает, что период, именуемый Золотым веком датской живописи, последующий вслед за неоклассическим расцветом искусств, отмечен традиционным академическим обучением датчан преимущественно в Риме, после которого художники возвращались на родину, чтобы портретировать топографию и памятники Дании – лицо страны<sup>34</sup>. Далее исторические сведения приводят автора книги ко второй половине столетия, когда Дания прославилась мастерами, работающими на острове Скаген на севере Ютландии. Тем не менее, тут Берман замечает, что французский реалистический и импрессионистический образцы плавно воспринимались прославившимися датскими «колонистами» Скагена для того, чтобы найти претворение в темах датской национальной живописи<sup>35</sup>.

Традиции и мировоззрение начала XIX столетия продолжили свою, по-новому зазвучавшую в более модернизированный период второй половины века линию, не сворачивая с пути национализации северной культуры. Интересно, что из целого круга скандинавов именно мастера Норвегии оказались наиболее яркими представителями эпохи раннего Романтизма в Европе и теснее были связаны с прародителями этого культурно-философского течения из Германии. Следует обратить внимание на то, что даже известный скандинавский романтик норвежец Иоганн Кристиан Даль был связан непосредственно с Копенгагенской Академией искусств. Датская культурная среда отличалась наибольшей силой по сравнению с явлениями других скандинавских стран на мировой или, если сжате, на европейской

---

<sup>34</sup> Ibid, P. 7.

<sup>35</sup> Ibid, P. 7-8.

арене. В этом, вероятно, заключается некое противоречие эпохи, если смотреть на нее через призму историко-культурного контекста.

Важно отметить, что уже с начала XIX века в изобразительном искусстве осуществлялись поиски новых художественных начал, переосмыслялось видение реального мира, иными словами, художниками толковался романтический контекст, но теперь на основе реалистического изображения. И уже тогда в творческой сфере ясно обозначился приоритет одного показательного для Национального Романтизма жанра – пейзажа. Впоследствии он проделал долгий и своеобразный путь развития.

При разговоре об истории изучения искусства Скандинавии XIX – XX веков за рубежом, необходимо обращаться к трудам ученого Торстена Гюннарссона. Гюннарссон заведовал коллекциями Национального музея в Стокгольме. Он является специалистом в области искусства Северной Европы XIX века. Большинство своих академических изысканий он посвятил именно истории пейзажной живописи. Известно, что он являлся куратором многих выставок в Швеции в 1990-е годы, таких как, к примеру, «Карл Ларссон» (1992) и «Скандинавия и Германия в 1800-1914 гг.» (1998). Также он способствовал изданию каталогов к некоторым выставкам, сфокусированным на скандинавском искусстве, проходившим по всей Европе (он также принимал участие в создании каталога к выставке «Карл и Карин Ларссон – создатели шведского стиля», проходившей в Лондоне в музее Виктории и Альберта в 1997 году). Вероятно, интерес ученых к эпохе рубежа XIX-XX веков – времени подъема национального самосознания и рождения на этой почве романтизма – обусловлен ярко выраженной национальной идентичностью, проявившейся и в изобразительном искусстве.

Переведенная на английский язык работа Гюннарссона «Северная пейзажная живопись в XIX веке»<sup>36</sup> является весомым источником для настоящего исследования. Автор начинает с изучения пейзажной живописи Дании в период «Золотого века», исследует постепенное становление данного

---

<sup>36</sup> Gunnarsson T. Nordic landscape painting in the nineteenth century / transl. by Adler N. - London, 1998.

жанра в творчестве мастеров от Й. Юля до К. В. Эккерсберга. Здесь автор отмечает, что в первой половине XIX века не было каких-либо тесных культурных или иных связей между странами Скандинавии и рассуждает об уникальности и особом характере датского искусства. Оно, по мнению автора, отличается на данном и последующих этапах своего собственного развития от шведского и норвежского искусства, в частности современного<sup>37</sup>. В данном труде важно проследить суждения Гюннарссон о художнике Кристене Кёбке и его творческой биографии. Огромное значение здесь имеет высказывание автора на тему «Художник и его Родина»: «...Картины Кёбке [*преимущественно пейзажи – Г.К.*] были значительной «регистрацией» страны его детства, как и работы Констебла, запечатлевшие места Суффолка, где он рос...»<sup>38</sup>. Важно также замечание автора о том, что в своих произведениях любого формата Кёбке усвоил от своего учителя Эккерсберга некоторые черты «магического» реализма, которые, тем не менее, прослеживаются в студийных, классических по духу работах последнего. Но в своих пейзажах Кёбке выбирает вместо этого свободную технику, которая перенимает качество живописи на открытом воздухе и, в общем и целом, «живописный» характер<sup>39</sup>. Гюннарссон обращается к искусству мастеров Скандинавии, путешествующих в Италию, в особенности в Рим для обучения и творческой работы. Отдельный параграф уделяется становлению классического пейзажа в Швеции<sup>40</sup>. Отдельная глава раскрывает содержание идеи автора о важной роли развития пейзажа диких мест в эпоху раннего XIX столетия, когда произошло рождение эстетики и философии романтизма. Гюннарссон размышляет о художественном восхищении упомянутыми местами, о том, что в нордической живописи в то время «дикий» пейзаж занял видное место. В общем и целом, по авторскому мнению, такой

---

<sup>37</sup> Ibid, P. 22-23.

<sup>38</sup> Ibid, P. 25.

<sup>39</sup> Ibid, P. 24-25.

<sup>40</sup> Ibid, P. 68.



ландшафт олицетворял национальный резонанс в культуре посредством изображения, являлся символом нордической силы: «Таким образом, это [*искусство – Г.К.*] создавалось для репрезентации оригинального природного окружения, нетронутого цивилизацией и, в свою очередь, подобный пейзаж противостоял своим образом современной городской культуре и индустриализации»<sup>41</sup>. Отдельно автор затрагивает важную тему взаимосвязей североевропейской и скандинавской школ. Он говорит о рождении в 30-е годы XIX века в стенах Дюссельдорфской Академии, директором которой изначально был Вильгельм фон Шадов, нордической школы пейзажа. Пейзажный класс стал передовым наряду с жанровой живописью. Автор отмечает, что в Дюссельдорф стекались сильные таланты из Скандинавии. Известнейшими среди них считаются Ганс Гуде и Адольф Тидеманд. О данном явлении зачастую не принято было говорить в исследованиях о художниках или, в более широком смысле, о направлении Романтизм в европейской, немецкой культуре. Гюннарссон прослеживает этапы становления в стенах Академии Дюссельдорфа своеобразного северного искусства Европы, воплощаемого посредством взаимоотношений немецких и скандинавских мастеров. Гуде и Тидеманд – немцы по происхождению, обучались и работали в Германии, при этом, как отмечает Гюннарссон, их творчество основывалось на искусстве художников Норвегии [*и местной культуры – Г.К.*]. По ней мастера часто путешествовали и отражали жизнь местной природы с помощью усвоенных в Дюссельдорфе методов. Важно замечание исследователя о новом для той эпохи восприятии этими художниками мотивов, к которым они обращались: «Гуде и его собрат-земляк Тидеманд, пишущий обычный народ, освоили художественные приемы дюссельдорфской школы – как и Даль, который в это время трудился в школе Дрездена – для репрезентации нового типа искусства, основанного на правдивом отражении и типичном для нордической природы состоянии»<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Ibid, P. 79.

<sup>42</sup> Gunnarsson T. Nordic landscape painting in the nineteenth century, transl. by Adler N., London, 1998, P.105.

Гюннарссон рассматривает процессы, меняющие в корне искусство той поры, по отдельным регионам – Дания, Норвегия, Финляндия, Швеция. Отдельно указывает на художественные Академии в странах Скандинавии, которые ориентировались на устои зарубежных академических школ. Автор пишет о бесспорных героях того времени – шведских оппозиционерах (Карл Ларссон, Карл Нордстрём, Бруно Лильефорс), учившихся и работавших в собственной колонии за рубежом – В Грец-сюр-Луа – и перенимавших опыт знаменитой французской школы, но воспевавших культуру родной страны. Также автор исследует реалистов и импрессионистов иных скандинавских стран - Фриц Таулов, Кристиан Крог (Норвегия), Берндт Линдхольм, Андерс Цорн (Швеция), Теодор Филипссен (Дания). Надо сказать, об импрессионизме в нордической живописи автор затем повествует отдельно и комплексно<sup>43</sup>. Одну из заключительных глав Гюннарссон посвятил «Пейзажу, вызывающему воспоминания»<sup>44</sup>. Здесь он рассказывает о событиях 1890-х годов и о рубеже веков. Затем исследуются творческие потенциалы упоминаемых ранее художников и новой молодой волны мастеров (Принс Ойген, Рихард Берг, Аксели Галлен-Каллела, Пекка Халонен, Карл Нордстрём, Эдвард Мунк, Харальд Сольберг, Педер Северин Крёйер). Автор говорит, как и прежде, отдельно о каждой стране. К примеру, им рассматривается проблема контактов Дании с Европой<sup>45</sup>. Также Гюннарссон придает значение постепенному отходу реализма перед вступившим в силу во всей Европе символизмом. В искусстве скандинавов это нашло скорее некий романтический отклик в опрае продолжающегося подъема национального самосознания (новый романтизм 1870-1890-х гг.). Отметим в завершении, что потоки различных европейских влияний, методов отразились в творчестве каждого скандинавского художника индивидуально. Об этом еще будет сказано.

---

<sup>43</sup> Ibid, S.177-195.

<sup>44</sup> Ibid, S. 203.

<sup>45</sup> Ibid, S. 216.

Работа Торстена Гюннарссона «Импрессионизм и Север: искусство французского авангарда в конце XIX века и искусство в нордических странах, 1870-1920 гг.»<sup>46</sup> создан автором при участии коллегии Национального Музея в Стокгольме и представляет собой серию эссе разных исследователей. Сборник был задуман для выставок, проводившихся в течение 2002-2003 гг. в упомянутом музее, а также в Национальной Галерее Копенгагена. Он рассказывает о ярком восхождении шведских художников во Франции при несомненной помощи ее культуры и актуальных веяний искусства того времени. Помимо этого некоторые исследователи рассматривают взаимосвязи Дании с Францией, как в первой развивался импрессионизм и постимпрессионизм, как путешествие Поля Гогена в Копенгаген отразилось на местной культуре. Упоминается и о подобном путешествии Клода Моне в Норвегию. «Импрессионизм и Север» по большей части демонстрирует взаимосвязи северного полуострова и европейского континента и по отдельным частям характеризует факты, приведшие к особому пониманию развития в различных художественных жанрах Северного Импрессионизма в его ориентире на показательный образец. Также здесь прослежен путь проникновения северной культуры в изображение европейское и некий интерес мировых художников к скандинавскому культурному феномену, приведено условное сравнение двух традиций.

Анализируя в целом, следует оценивать книги Торстена Гюннарссона как обширные источники с исчерпывающим содержанием иллюстративного ряда. В их числе находятся подписанные, порой редкие, живописные и графические работы скандинавских мастеров XIX века. Также труды предоставляют ценные фотографии, связанные с биографиями художников. Ранее было отмечено, что довольно редко исследователи скандинавского искусства, в общем значении или в региональном, стремятся к объединению, сведению под один обзор художников разных стран Скандинавии и что они прослеживают между всеми мастерами взаимосвязи (которые, несомненно,

---

<sup>46</sup> Gunnarsson T., Hedström P. Impressionism and the North. Late 19-th Century French Avant-Garde Art and the Art in the Nordic Countries, Stockholm, 2002.

были). Торстен Гюннарссон в этом смысле один из исключительных авторов. Хотя порой, скорее невольно, ученые все-таки выявляют общую характерную тенденцию. В нашем случае, указанная выше взаимосвязь или объединяющее для всего скандинавского искусства звено в рассматриваемое время – это развитие чувства национального романтизма и всех тех культурных волн, что его сопровождали, романтизм во всех его тонкостях и со всех сторон.

Выделяя изобразительное искусство в этом контексте, следует обратиться к изданию «Северное сияние. Реализм и символизм в Скандинавской живописи 1880-1910 годов»<sup>47</sup>, посвященный подобной выставке и отредактированный главным автором труда Кирком Варнедэ, описывающего в отдельных статьях нордическое своеобразие эпохи Реализма и Символизма, выраженное в скандинавском искусстве рубежа веков. Сам Кирк Варнедэ в своей статье «Национализм, интернационализм и прогресс в скандинавском искусстве»<sup>48</sup> говорит, что с 1880 по 1910 года скандинавы активно принимали западные основы современного искусства. В этом смысле их нельзя назвать новаторами.

Пример оригинальности и в то же время схожести сюжетов и мотивов в творчестве скандинавов нам дает каталог выставки под названием «Мечты летней ночи. Скандинавская живопись на рубеже веков»<sup>49</sup>. Здесь в первую очередь выделяются широко известные мастера Скандинавии, отдававшие свое предпочтение природе родных краев, глубоко любя эти мотивы, но создавая такие образы в нетипичных для Севера проявлениях. Знаменитое произведение шведа Рихарда Берга «Нордическая летняя ночь» – исследователи заслуженно нарекают манифестом данного явления<sup>50</sup>. В издании рассматривается и искусство мастеров колонии Скагена, и отдельно

---

<sup>47</sup> Varnedoe K. Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880-1910 / published for the exhibitions, USA, 1982-1983.

<sup>48</sup> Ibid, P. 14-30.

<sup>49</sup> Dreams of a Summer Night. Scandinavian Painting at the Turn of the Century, Hayward Gallery / 10. July – 5. October, London, 1986.

<sup>50</sup> Ibid, P. 21.

творчество идейного вдохновителя этого богемного круга Дании Петера Северина Крёйера<sup>51</sup>.

Изучение общности скандинавского искусства находит отражение в работе «От Даля до Мунка»<sup>52</sup>, написанной уже упомянутым Кнудом Лъёгодтом и другими сотрудниками Северонорвежского Музея Искусств, на основе коллекции Хагена. Первоначально Стэйн Эрик Хаген (коллекционер) интересовался старым норвежским искусством – начиная от национального романтического периода до раннего XX века. Когда процесс коллекционирования вышел на более профессиональный уровень, эта часть коллекции была расширена включением всей нордической живописи того же времени. Поэтому коллекция демонстрирует как сходства, так и различия в искусстве скандинавских стран в течение всего этого периода. В тексте издания представлена статья Карины Люкке Гранд «Скандинавская живопись: между монархами, границами и традициями», которая завершает рассказ, начатый в предисловии<sup>53</sup>. Исследователь приводит работы художников из коллекции, выявляет общие мотивы и темы.

Продолжая тему объединяющего фактора для развития изобразительного искусства скандинавских стран, следует обратить внимание на каталог, посвященный выставке, вобравшей в себя творчество четырех художников из трех центров Скандинавии – Норвегии, Швеции, Дании. «30 лет со скандинавским искусством в Блофарвеверке»<sup>54</sup> повествует о временной экспозиции, проходившей с мая по сентябрь 2007 года в указанном местечке Норвегии. Магне Мальмангер – автор статьи про представителя Норвегии на этой выставке Кристиана Крога – отметила, что организаторы этой юбилейной выставки Блофарвеверка решили продолжить

---

<sup>51</sup> Ibid, P. 59.

<sup>52</sup> Ljøgodt K., Lukke Grand K. Fra Dahl til Munch. Nordisk maleri fra Canica Kunstsamling / kat. of exhib. / Nordnorsk Kunstmuseum / transl. from Norwegian - , Tromsø, 2015.

<sup>53</sup> Ibid, P. 35-73.

<sup>54</sup> Steinsvik T.S. Hipp-Hipp-Hurra! 30 år med skandinavisk kunst pa Blaafarveværket / Stiftelsen Modums Blaafarvevaerk, 19. Mai – 23. September, Norway, 2007.

традицию показа сугубо национальных скандинавских произведений искусства и построить экспозицию на основе работ наиболее ярких представителей каждой из скандинавских стран. При выборе представителя Норвегии остановились на мастере социальной реалистической картины – Кристиане Кроге<sup>55</sup>. Автор говорит также, что выставка базируется именно на произведениях тех художников, которые начали работать в 1870-80-е годы и принадлежали широко развитому реалистическому направлению, проистекавшему на Севере в рассматриваемое время. Но со временем их творчество было дополнено новыми тенденциями, которые позже вылились в явление, знакомое нам под словом пленэр. Импрессионизм стал для передовых скандинавских мастеров ориентиром, хотя искусство этих трех стран развивалось по своему сценарию с точки зрения культурно-исторических отношений и традиционных позиций сугубо внутри своей страны. Здесь Мальмангер отмечает, что швед Ларссон и датчанин Крёйер в это время путешествовали по Европе, преимущественно по Франции и оказались под влиянием ее направлений в искусстве наиболее сильно. Кристиан Крог в это время имел тесные контакты с немецким художником Максом Клингером и с германскими художественными явлениями, прежде всего, с режимом берлинской Академии<sup>56</sup>. В изобразительном ряду автором труда представлены работы Кристиана Крога с 1880-х годов. Они происходят из собрания музея искусства, архитектуры и дизайна в Осло, Музея искусств в Бергене и из частных коллекций. Из книги мы узнаем, что Кристиан Крог, такой же участник скагенского движения, в основном старался именно портретировать, обращал внимание конкретно на жизнь скагенских рыбаков и населения. Тогда как многие мастера, в особенности Крёйер, заостряли свое внимание на окружающей среде, изучали преимущественно природу острова<sup>57</sup>. Тем не менее, исходя из предложенного автором статьи о Крёйере

---

<sup>55</sup> Ibid, S. 11.

<sup>56</sup> Ibid, S. 11-12

<sup>57</sup> Ibid, S. 15.

изобразительного ряда, мы можем заметить, что и датчанин обращался к жанровым сценам.

Данная работа позволяет заключить, что в рассматриваемую эпоху национального возрождения вся Скандинавия принимала равноценное участие в этом процессе. На примере упомянутых мастеров вспоминается такое яркое для национального искусства полуострова явление, как художественные колонии. Это также является и ярким примером художественных взаимосвязей как скандинавов между собой, так и их творческих традиций с рамками искусства Запада.

Тем не менее, создатели этой и многих других «Нордических» выставок не ставят своей целью анализировать конкретные технические и эстетические линии искусства мастеров, концентрируясь более на сюжетах и хронологии творческих биографий. Это видится не всегда достаточным. Для выявления наиболее глубинных следов национального мировоззрения и раскрытия темы художественного романтического восприятия через изобразительное искусство следует проводить искусствоведческий анализ и интерпретировать произведения мастеров, интересующих данное исследование.

Отметим труд Элизабет Викборг Банг «Искусство и любовь. Человек за картиной», обращенный к биографиям пяти скандинавских мастеров, в числе которых Теодор Северин Киттельсен и Карл Ларссон. Автор пыталась взглянуть на творчество художников через призму их частной жизни или их особого мировосприятия, наполняя статьи о каждом из них поэтическими высказываниями и событийными историями<sup>58</sup>.

Ранее была возможность заметить, что уже довольно давно тенденцию к организации выставок, объединяющих искусство сразу нескольких скандинавских стран, соблюдают шведские музеи (шведский искусствовед Торстен Гюннарссон), в особенности Национальная Галерея Стокгольма. Автор каталога к очередной такой выставке «1880-е в нордической

---

<sup>58</sup> Ibid, S.5.

живописи»<sup>59</sup> Кнут Берг обращается в содружестве с организаторами к эпохе второй половины XIX века и изучает специфику в основном северной живописи в это время: «В 1880-е в нордических странах был обозначен поворотный пункт в развитии искусства с прорывом пленэра и реализма и с парижско-французским искусством – как главным источником вдохновения»<sup>60</sup>. Исходя из такого очерка, можно заключить, что авторы больше рассуждают о европейской школе как главной, если не единственной, нити, связывающей «нордических» художников. Обучение там было их основой, однако не стоит забывать, что они создавали своеобразное искусство, полагаясь на собственное видение мира и на то, что в первую очередь вдохновляло их самих – северные мотивы. Подобная художественная тенденция, безусловно, также была рассмотрена создателями выставки, но данного вопроса они касались скорее косвенно, нежели в первую очередь.

Далее следует обратиться к трудам, посвященным непосредственно каждому из художников. Акцент будет сделан на литературе о тех из них, кто, по нашему убеждению, наиболее сильно и полно выразили в своем искусстве созданную родной культурой концепцию. Особенно пристальное внимание в исследовании будет к мастерам, представляющим норвежскую школу изобразительного искусства. Три скандинавские школы были вовлечены в художественный процесс рубежа столетий. Тогда почему именно Норвегия занимает в данной работе главную позицию как представительница нордического национально-романтического искусства. На историю изучения норвежского искусства в начале XIX столетия, как и на историю творческой жизни других стран Скандинавии, ссылка уже была сделана. Необходимо также обратить внимание на исследовательский интерес в отношении скандинавского изобразительного искусства второй половины XIX – начала XX века.

---

<sup>59</sup> Berg K. 1880-tal I nordisk måleri, Nationalmuseum, Stockholm / kat.of exhib., 25 oktober 1985 – 6 januar 1986.

<sup>60</sup> Ibid, P.7-8.



В первую очередь необходимо дать краткий обзор исследований обобщающего характера, в которых изучается творчество мастеров, представляющих самобытное искусство каждый в своей стране.

Ученый Йен Аскелан, известный своими проблемными изысканиями на тему нордического искусства, написал в 60-е годы XX века работу «Обзор норвежской живописи», где в краткой, но ярко выраженной исследовательской форме осветил творчество наиболее известных представителей этого вида искусства в Норвегии. В 1963 году работа была переведена на английский язык<sup>61</sup>. На примере народных церковных росписей XIII-XIV веков и живописи, начиная с XVII столетия, автор прослеживает общую историю норвежского изобразительного искусства, целенаправленно выявляя его национальные особенности. Еще в начале работы Аскелан делает важное замечание о том, что на культурной карте мира Норвегия, несомненно, заняла скорее периферийное, чем центральное место<sup>62</sup>. Автор размышляет о древнейших временах и эпохи викингов в искусстве Норвегии: «Норвежская картина, которая, возможно, существовала в эпоху викингов, уже давно исчезла. Но "Ragnars Dråpa" – старейшая из сохранившихся норвежских скальдических поэм, описывает боевые сцены и сюжеты из древнего мира саг. Они нарисованы на одном из найденных при раскопках щите...»<sup>63</sup>. Аскелан отмечает, что расписанный народными сюжетами щит или иной боевой предмет – не редкость для норвежской археологии. Здесь же автор выделяет проблему художественного влияния на искусство северной страны, начиная с древнего этапа. В книге нашли отражение активные связи норвежского искусства с Западом, начиная с эпохи этого Нового времени<sup>64</sup>. Иоганн Даль, Томас Фирнли, Педер Бальке, Адольф Тидеманд, Ханс Гуде, Эдвард Мунк, Олаф Исааксен, Кристиан Крог, Фриц Таулов, Эрик

---

<sup>61</sup> Askeland J. A survey of Norwegian painting / transl. from norw. by Ch. Norman / Oslo, 1963.

<sup>62</sup> Ibid, P. 7.

<sup>63</sup> Askeland J. A survey of Norwegian painting / transl. from norw. by Ch. Norman / Oslo, 1963, P. 8.

<sup>64</sup> Ibid, P. 16-45.

Вереншёль, Ларс Хертельвиг, Герхард Мунте, Хальфдан Эгедиус, Харальд Сольберг, Торвальд Эриксен, Николай Аструп, Хенрик Сёренсен, мастера «современного» искусства эпохи XX века – Йен Аскелан перечисляет художников изучаемого времени и подбирает работы, демонстрирующие исключительно виды Норвежской природы или сюжеты из национальной истории и быта, избегая иностранных мотивов, которые, несомненно, были созданы многими скандинавскими мастерами во время их учебных или творческих путешествий.

Тема строительства норвежской Национальной культуры рассмотрена в книге Томми Сёрбё «Национальные норвежские художники» через призму творчества наиболее заметных представителей искусства страны<sup>65</sup>. Скандинавские мастера на протяжении всего XIX столетия поочередно раскрывали своим искусством индивидуальность и национальное богатство родной культуры, используя соответственные сюжеты и художественные приемы. В источнике рассматриваются такие мотивы, принятые художниками за основу, а также характеризуется их современность – наивысший подъем национальной мысли и мировоззрения норвежского общества в культурном отношении.

С историко-культурной и региональной точки зрения развития скандинавского национального мировоззрения в Норвегии интересна книга Арвид Брюне «Они окрасили Норвегию. Яркое восхождение норвежской природы и норвежских художников»<sup>66</sup>. Для работы скорее характерен тезис «Норвежские художники, создающие на картинах образ родины». Книга представляет собой своеобразный каталог, в котором поочередно дается биографическая выдержка об определенном художнике и его изобразительная работа. Основная особенность труда – выделить творческую личность мастера на фоне конкретного места, где он художественно развивался<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Sørbo T. Norges Nasjonalmaalrier, Oslo, 1995.

<sup>66</sup> Bryne A. De malte Norge. Glimt av norske natur og norske kunstnere, Oslo, 2004.

<sup>67</sup> Ibid, S. 11.

Интересна глава, посвященная области индустриального прорыва в Норвегии в начале XX века – Рьюкан. Природному и одновременно с этим сказочному фольклорному мотиву посвящена здесь иллюстрация Теодора Киттельсена «Водопад в Рьюкане» (1908-1909)<sup>68</sup>. Николаю Аструпу и его родному селению Йольстер автор посвятил главу «Пантеизм». Рассматриваемая автором картина «Св. Хансбэл» - мотив, изображающий древний народный праздник с костром, проводимый в середине лета. Сюжет изображен на фоне узнаваемого ущелья, гор и рек – природа родного края художника<sup>69</sup>.

Творчество упомянутого художника, работающего на стыке двух веков и выработавшего собственные художественные принципы, в последние годы находится под пристальным вниманием ученых, особенно в Норвегии. Как и раньше, но с большей полнотой исследовательского и музейного обращения, издаются труды, в которых говорится о врожденном таланте мастера (в начале своего творческого этапа он был самоучкой), о его уникальном стиле, о тяге к истории и культуре родины. Речь идет о Николае Аструпе - живописце и графике, оставившем после себя по большей части произведения с видами родного Йольстера. Они, как правило, разбавлены сюжетами из жизни местного народа и мотивами народных празднеств и мифа. В то время как другие мастера Норвегии, Дании и Швеции в век Возрождения Национальной Культуры пытались идентифицировать эти регионы посредством обращения в изобразительном искусстве к мотивам, наиболее ярко воплощающим дух перечисленных стран, Аструп с помощью своих художественных инструментов и колоссального вдохновения идентифицировал родной остров - малоизвестный горный регион западной Норвегии.

В 2005 году вышел занимательный труд Логге Ёустейна «Николай Аструп - принадлежность и идентичность»<sup>70</sup>, связанный с тремя выставками,

---

<sup>68</sup> Ibid, S. 36-37.

<sup>69</sup> Ibid, S. 56-57.

<sup>70</sup> Oeystein L. Nikolai Astrup – Tilhoerighet og identitet, Tønsberg, Vestfold, 2005.

прошедшими в Музеях искусств Бергена, Драммена и Вестфольда. Автор приводит в каталоге выставившиеся работы мастера, в которых отображены исключительно Йольстерские мотивы в их экспрессивном исполнении и на фоне которых разворачиваются реальные истории жизни в своем спокойном и плавно текущем состоянии, а также обращенном к далекому языческому прошлому, когда люди Севера громко и торжественно праздновали дни Природы и Божеств у гигантских костров. Исследователь отмечает художественную биографию мастера, его самообучение и несомненную помощь со стороны известных художников, поездку в Кристианию и обучение там как в официальном заведении, так и в частной школе, а также обучение под руководством Кристиана Крога и путешествие в Германию за ученические заслуги. Автор прежде всего в параграфах данного труда поднимает проблему обособления или тесной связи – какого творчество мастера? Оно национально, а может локально? Или же интернационально?<sup>71</sup> Здесь же автор рассуждает о норвежских работах «художника», то есть о том, что такое родина для Аструпа, какова его Норвегия и как мы, неискушенная публика, представляем себе ее, когда узнаем о личности именно этого норвежского мастера<sup>72</sup>. Вслед за этим автор задает вопрос – в чем Аструп национальный художник, анализирует, а в следующем параграфе отмечает постоянную тему «великой ностальгии», которая ощущается в каждом полотне, на всех листах художника. Ностальгия по отечественной народной культуре, по родным краям, друзьям и близким<sup>73</sup>. Норвегия и Мир для Аструпа оказались неразделимыми, он, как и многие его современники, неизбежно путешествовал, о многом знал, оставаясь верен при этом знакомому с ранних лет пейзажному мотиву и не забывая о мире, наполненном сказкой и мифом<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> Ibid, S.5.

<sup>72</sup> Ibid, S. 5-9.

<sup>73</sup> Ibid, S. 9.

<sup>74</sup> Ibid, S. 15.

Интересный сборник редких работ Аструпа, подписанных краткими аннотациями о том, как создавалось произведение и сопровождающихся стихотворениями, был создан в 1999 году Марит Ланде<sup>75</sup>. Такая поэтичная форма описания творчества художника позволяет увидеть в этом уникальность глубоко национального искусства, не имеющего рамок и ничего не напоминающее. Оно только демонстрирует своеобразие и чарующий быт локального норвежского мира.

Об узком художественном интересе мастера в отношении Йольстера и взятых оттуда сюжетов, весьма содержательна книга Андерса Клакегга «Аструп – Кинк и работа в Йольстере»<sup>76</sup>.

Необходимо дать краткий обзор в отношении другого норвежского живописца и графика, творчество которого также важно будет охарактеризовать в настоящем исследовании. Ученый Лейф Ёстбю в 1993 году оставил монографию об Эрике Вереншёле<sup>77</sup>. Отметим, что среди многих ученых Ёстбю выделяется тем, что изучает творчество художников, которые очевидно и ярко вдохнули иную художественную «жизнь» в свои работы, самобытность и характерность национальной культуры, изучая посредством этих же произведений особенности ее своеобразного уклада. В настоящем источнике автор сообщает о тонкостях творческого мироощущения Вереншёля, о его любви к природе с юношеских лет и усердном изучении природы уже в то время в местах его родной земли<sup>78</sup>. Автор отмечает, что от этих работ веет романтическим видением мастера<sup>79</sup>. Новаторские приемы изобразительного искусства, популярные в то время повсеместно, берутся Вереншёлем на вооружение и применяются к сюжетам, интересовавшим его еще в молодые годы: сказки, на которых рос мастер, вдохновляют его на

---

<sup>75</sup> Lande M. Vi ser pae kunst. Nikolai Astrup, Oslo, 1999.

<sup>76</sup> Klakegg A.O. Astrup – Kinck og Joelster, Bergen, 1987.

<sup>77</sup> Østby L. Erik Werenskiold, Oslo, 1993.

<sup>78</sup> Ibid, S. 263 – 264.

<sup>79</sup> Ibid, S. 217.

создание преимущественно графических листов и иллюстраций с узнаваемыми изображениями из этих сказок и народных саг. Обращение Вереншёля к сюжетам из его родного окружения, а также воспроизведение в памяти современников истории и народной традиции (в том числе реплики сюжетов Снорри Стурлуссона и народных сказок) в живописи и рисунке, по мнению автора, является незаменимой частью культурного наследия Норвегии<sup>80</sup>. Важно, что происходило это в модернистскую эпоху и было удивительным фактом возрождения исконной, а значит исключительно нордической культуры, в данном случае норвежской, со своими собственными образами.

Также примечателен труд шведского ученого Торстена Сведфельта, написанный еще в 1938 году, в год смерти художника<sup>81</sup>. Сведфельт приводит биографическую справку мастера и сообщает, что искусство Вереншёля является показательным для культурного наследия Севера в целом, учитывая, что художник после себя оставил обширную коллекцию работ, в которых выражена его огромная симпатия к норвежской земле – ее природе и народу<sup>82</sup>. В труде также отмечено, что художник был тесно связан с другими деятелями культуры того времени в Норвегии и некоторых частях Скандинавии – строителей обновленной национальной традиции, нордической школы. Он иллюстрировал уже в 30-е гг. XX века литературу, созданную Генриком Вергеланном (литературный деятель середины XIX века, выступавший за культурную независимость Норвегии)<sup>83</sup>.

Об Эрике Вереншёле и его современнике и товарище в отношении художественных «методов» Фрице Таулове повествует книга-каталог к выставке, проходящей в Музее Искусств Лиллехамера в 1998 году<sup>84</sup>. Своей

---

<sup>80</sup> Ibid, S. 283.

<sup>81</sup> Svedfelt T. Erik Werenskiolds konst, Stockholm, 1938.

<sup>82</sup> Ibid, S. 7-10.

<sup>83</sup> Ibid, S. 29.

<sup>84</sup> Hoff S.O. Frits Thaulow og Erik Werenskiold / 13.juni – 13.september, Lillehammer 1998.

целью выставка видела демонстрацию некоего пересечения творческих линий мастеров, их периодические встречи в конкретных местах, дружественных контакты и общие мотивы работ в одно время. Здесь подразумеваются и встреча в Крагеро (80-е), и поездки за рубеж – особенно значимым для обоих оказалось одновременное путешествие в Швецию и Париж. Собрание работ для выставки соответствовало концепции темы выставки – столкновение линий сюжетов двух совершенно разных, и при этом столь похожих, оказавшихся во власти своего времени норвежцев.

Касательно Фрица Таулова – одного из наиболее подвластных влиянию французского искусства, его изыскам и популярности стиля, этого заядлого реалиста, о творчестве которого с критикой отзывался современник Николай Аструп, издаются многочисленные труды, формируют выставки. Упомянутый Аструп в 1898 году говорил, что в деталях Таулов может быть блестящим мастером, но где же сама Жизнь в его работах или человек в его печали и наслаждении этой жизнью? Где, спрашивал Аструп, «Повседневная жизнь» с ее фантазией и реальностью?<sup>85</sup> Мягко избегая этого действительно фотографического внимания Таулова к натуре и делая это лишь плюсом его творчества, оригинальностью его почерка, исследователи отмечают, что как многие художники и деятели культуры этого времени, Таулов значительно дополнил культурное наследие Севера своим пейзажным творчеством, особенно своим обращением к мотивам национальной природы. Об этом в числе многих, особенно современных, исследователей Европы и Скандинавии написал монографию-каталог ученый Видар Поульссон<sup>86</sup> и в данном труде уделил внимание редкой стороне творчества мастера – его графике, а именно гравюре на металле. Автор сообщает, что большую часть своего творческого времени, с 1892 и вплоть до смерти в 1906 году, Таулов жил во Франции. Там же он выставлял свои работы, в числе которых живопись и графика. Свои гравюры автор создал благодаря образованному в

---

<sup>85</sup> Nicolai Astrup. Veien Hjem / kat. Of exhib., Kode, Bergen, 2016.

<sup>86</sup> Poulsson V. Frits Thaulow. Raderinger, Oslo, 1992.

начале XX века движению «Раскрашенные офорты». Кое-что показывалось публике во французском Салоне и на родине мастера – на крупных выставках в Кристиании. Кроме всего прочего, Таулов много путешествовал в другие культурные центры континентальной Европы в качестве «документалиста» и в то же время не терял художественных связей со своими коллегами на родине. Цветной гравюра, изготавливавшаяся с первых лет XX века, и ее своеобразная техника стала эталоном для некоторых художников и в какой-то степени прославила «французского» норвежца. Сюжеты этих гравюр, как и живопись Таулова, демонстрируют его уникальное сочетание стилей: на поверхности ощущается чистый реализм, а под его корой – символистские черты, разбавленные романтическим видением как в постановке композиций, так и в обращении к сюжетам. Художнику было важно придание выразительности цветом даже в рисунке и графике. Таулов обращается ко французским сюжетам, пишет и рисует их с точки зрения скандинава, а также работает с видами земли, на которой родился, добавляет в свои пейзажные мотивы героев – современных ему людей, часто повернутых спиной к зрителю<sup>87</sup>.

Отдельно стоит дать историографический обзор шведского изобразительного искусства рубежа XIX-XX веков. В исследованиях, посвященных данной теме, видное место занимает мысль о национальном характере. Эта черта также выражалась в творчестве знаменитых живописцев и рисовальщиков рассматриваемого периода под эгидой общего направления – национального романтизма.

Нильс Рендел – главный автор каталога, посвященного современной скандинавской живописи из коллекции Гётеборгской галереи искусства<sup>88</sup>, в главе о живописи Швеции отметил: «С 1890 по 1910 года именно шведская живопись была доминирующей в плане подъема на уровень высокого национального романтизма, который делал попытки интерпретировать

---

<sup>87</sup> Ibid, S. 13-19.

<sup>88</sup> Ryndel N. Modern Scandinavian painting in the Gothenburg Art Gallery, Goeteborgs Konstmuseums // Smaskrifter NR 4, (Goeteborg, 1952), P. 13-27.



специфические шведские качества в местных ландшафтах и в людях, используя для этого строго стилизованные формы, напоминающие порой стиль Ар Нуво. Здесь же использовался колорит временами терпкий, временами сентиментальный, и в нем преобладал, как правило, сумеречно-синий оттенок»<sup>89</sup>. Вслед за этим автор упомянул о художниках, внесших вклад в развитие живописи, обновленной и свободной от рамок академизма: «Сохраняя национальное самосознание, преданность традициям прошлого, новое поколение художников в качестве вклада в идеальную, анти-академическую программу, организовало Художественную Ассоциацию (Konstnaersfoerbundet), открыв собственную школу живописи»<sup>90</sup>. Первыми из числа этих живописцев Рендел назвал Карла Нордстрёма и Рихарда Берга. Обращаясь к истории путешествия некоторых скандинавских художников во Францию, о пейзажных работах, созданных там, автор противопоставил их произведениям, созданным на родине, отметил контрастность черт при трактовке природы разных стран.

В данном контексте интересно также обратиться к работе Гертруда Сернера под названием «Сокровища шведского искусства», в которой отдельные главы посвящены живописи XIX века<sup>91</sup>, в том числе главы: «Художники-пейзажисты» и «Реализм. Оппозиционеры».

В первой главе автор рассмотрел манеру виднейших художников, которых привлекал именно пейзажный жанр, а также отметил общее на тот момент зарубежное влияние на их творчество: «После явной ориентации шведского искусства на французское, первое было сломлено в последнем десятилетии XVIII века. Тогда еще оставались связи с Парижем, хотя шведские художники путешествовали и в другие города и страны – Англию, Рим, Дюссельдорф, Мюнхен... К концу следующего века, однако,

---

<sup>89</sup> Ibid. P. 18.

<sup>90</sup> Ibid. P. 18-19.

<sup>91</sup> Serner G. Treasures of a Swedish art. From earliest times to the beginning of the twentieth century, Stockholm, 1950. P. 81- 101.

французское влияние в мире искусства было возвращено»<sup>92</sup>. Исследователь полагает, что в 1870-80 годах произошло фундаментальное обновление шведского искусства благодаря его связям с французским и тогда отмеченное стремление по отношению к абсолютному реализму повело художников к созданию пейзажей, в которых они интерпретировали природу во всех ее видах, выражениях<sup>93</sup>. По мнению автора, такой метод живописи на открытом воздухе следовал в полной мере новому типу пейзажного искусства. Он демонстрировал виды природных ландшафтов более эскизно, чем раньше, потому что художники больше не концентрировались на описательном воспроизведении деталей; охотнее они пытались добиться правильных цветов и оттенков, а также поразительных эффектов от солнечного света. Сернер отмечает, что активно действующим в этом направлении в начале периода был Эдвард Берг.

Автор писал и о других пейзажистах, выдвинувшихся в то время, выделяя их мастерство и оценивая работы, которые привлекают не только их свежестью и естественностью, но также и индивидуальным прикосновением мастера, обладающего изысканным чувством цвета: «Карл Фредерик Хилл, к примеру, использует мягкие тона и живую, яркую манеру письма, ведущую иногда к почти полному уничтожению форм. Он предвосхищает позже путь нового поколения и как оно будет видеть и репрезентировать объекты»<sup>94</sup>.

В следующей главе автор делает акцент на изучении истории образовавшейся в 1880-е годы группы шведских живописцев, открывшей новый путь искусству, которое теперь было освобождено от академических рамок: «Эрнст Джосефсон основал Оппозиционное Движение, восстал против академизма и всего того, что оно подразумевает: старые рутинные методы обучения и жесткое соблюдение правил. В той же мятежной группировке приняли участие Карл Ларссон, Андерс Цорн, Карл Нордстрём,

---

<sup>92</sup> Ibid. P. 82-83.

<sup>93</sup> Ibid. P. 83.

<sup>94</sup> Ibid. P. 83-84.

Ричард Берг и многие другие. Все, что происходило в деятельности этой группы, было под властью новых идеалов, наивысшей целью которых было впечатление от жизненной реальности, достигнутое индивидуальным, стремительным выполнением задач. Отныне использовались яркие, чисто-тоновые цвета солнечного света или чистого, свежего дневного света. С этой задачей в пейзаже всемирно-известный Цорн создал его элегантные портреты, в которых модели схвачены в характерных позах... Карл Ларссон был направлен теми же принципами в 1880-х, когда он писал свои французские акварели, и позже, по возвращении домой...»<sup>95</sup>.

Автор изложил мысль об особых ощущениях и впечатлениях художников, изучающих природу для ее естественного отображения в художественном произведении: «Ричард Берг и Карл Нордстрём, которые также принадлежали к кругу Оппонентов, решительно образовали почву для распространения оппозиционной доктрины. Это общество, к достоинству его выдающихся членов, оставило след в шведском искусстве на рубеже веков. Его имя будет всегда ассоциироваться с атмосферной трактовкой пейзажа, который, как это было в ранней школе, стремился передать впечатление реальности, пусть и не сложную реальность повседневной жизни, но скорее одну из тех важных особенностей, которые выявлялись в деталях»<sup>96</sup>.

Продолжая обзор изучения «шведского», отметим диссертацию известной ученой Мишель Фако «Национализм и Нордический образ. Шведское искусство конца 1890-х годов»<sup>97</sup>. В своем исследовательском опыте автор обращается к скандинавскому искусству. Очерк осветил проблему проявления и становления именно в шведской живописи черт «скандинавского» национального романтизма на исходе XIX века. Фако пытается выделить шведскую школу на фоне остальных европейских живописных центров этого времени. Называя имена главных, по ее мнению,

---

<sup>95</sup> Ibid. P. 85

<sup>96</sup> Ibid. P. 85-86

<sup>97</sup> Facos M. Nationalism and the Nordic imagination: Swedish art of the 1890s, England, 1998.

мастеров той эпохи, включая Карла Ларссона, Бруно Лильефорса и Ханны Хирш Паули, автор отмечает, что именно они разработали отдельную категорию национального шведского искусства, сосредоточив внимание на истории коренных народов, легенд и народных сказок точно также, как на северо-шведских ценностях, географии и этнографии. Фако уделяет внимание такому важному факту, как поддержание художниками идей культурного консерватизма в их национальном проявлении по отношению к искусству. Она исследует произведения художников разных жанров, в том числе пейзажные работы – «захватывающие виды» северных ландшафтов. Регионализм новой шведской школы живописи, ее уникальность, по мнению Фако, проявлялись в солидарности и привязанности художников к прошлому, к ее традициям и нравам, притом, что они вели упорную борьбу против академических критериев оценки искусства, ее творений. Ценности родного прошлого и врожденная любовь шведского народа к родине оставили нестираемый отпечаток на культуре и искусстве, начиная со второй половины – конца XIX века.

Отдельно необходимо проследить историографию развития скандинавской графики. Первым мастером научного интереса выступит норвежский художник-иллюстратор Теодор Северин Киттельсен. Включая в историографический обзор некоторые труды, посвященные изучению его творчества, данное исследование подводит некий итог в отношении рассмотрения норвежского изобразительного искусства конкретного периода и его специфики, а также начинает новый виток в проблематике изучения и подключает к живописи Скандинавии графическое искусство. О широко известном иллюстраторе оставили многочисленные источники разного рода в основном соотечественники мастера. Безусловно, о Теодоре Киттельсене говорят и за рубежом, но особый интерес к его искусству до сей поры проявляют как ученые, так и неискушенная публика на родине художника.

Норвежский ученый Од Хёлаас исследовал творческую биографию Теодора Киттельсена в монографии, изданной еще в 1959 году<sup>98</sup>. В ней автор прослеживает жизненный путь художника в его локационной смене и на этой основе выделяет этапы творческих свершений Киттельсена. Автор в самом заголовке называет художника «норвежским фавном» (в античной мифологии фавн – бог полей, лесов и покровитель домашнего хозяйства). Автор рассматривает работы Киттельсена приблизительно конца XIX - начала XX века к сказочным циклам<sup>99</sup>. Они выполнены преимущественно в акварельной технике. Также Хёлаас не обходит вниманием карандашные и другие графические листы с видами норвежской природы, к примеру «Вид на Рафтсунд»<sup>100</sup>, хранящийся в Национальной галерее Осло. Этот вид происходит из «Лофотенской» серии 1888 года. Примечателен и приведенный в пример Хёлаасом лист «Печаль»<sup>101</sup> (Sorgen) из знаменитого и заключительного цикла Киттельсена «Люди и тролли: воспоминания и грезы». Литературное произведение включает в себе повествовательную автобиографию художника. В ходе исследования Хёлаас также обратил внимание на знаменитый цикл мастера «Тирилил Тове» и указал на некоторые пейзажные произведения из него, включающие как более реалистические, так и окрашенные сказочными мотивами листы<sup>102</sup>. Интересны и описания исследователя, к примеру, к рисункам, изображающим виды Сигдаля, и к акварельным изображениям волшебных вымышленных персонажей<sup>103</sup>. Исследователь описывает также передвижения мастера от Телемарка до Крагеро и по другим местам Норвегии, домашнее его окружение, а также зарубежные путешествия, к примеру, в Мюнхен и

---

<sup>98</sup> Hølaas O. Theodor Kittelsen. Den norske faun, Oslo, 1959.

<sup>99</sup> Ibid, S.31.

<sup>100</sup> Ibid, S. 40.

<sup>101</sup> Ibid, S.120.

<sup>102</sup> Ibid, S. 71, 79, 99.

<sup>103</sup> Ibid, S.169-181.

Париж<sup>104</sup>. Всю свою творческую деятельность Киттельсен, по мнению не одного Хёлааса, оставался верен натуре Родины, ее уникальной культурной традиции и истории. Мастер оставил многие произведения, исполненные в период с 80-х гг. XIX и до 10-х гг. XX века – во время активного творческого становления.

Также примечателен весьма поэтичный сборник о деятельности мастера в родном окружении, в усадьбе Лаувлия, окрестности Сигдаля, где Киттельсен жил с семьей будучи уже состоявшимся художником – «от Лаувлии к нашим сердцам»<sup>105</sup>. В настоящий момент там расположен Дом-музей художника, и автор изучает его собрание, в которое входят не только графика и живопись мастера, отражающие преимущественно мотивы этого поместья, но также предметы быта семьи, личные вещи художника, его инструменты и резную мебель, которую изготавливал сам Киттельсен по собственным рисункам народного характера.

Здесь следует обратиться к труду в рамках выставки в Блофарверке – одном из крупнейших культурных и исторических центров Норвегии, где постоянно проходят тематические выставки норвежских и скандинавских мастеров, и где по просьбе наследников Киттельсена решено было возвести отдельное здание под коллекцию его произведений. Тема сего мероприятия «Яркая площадка для творчества Киттельсена – Сигдаль». Труд был создан при участии Сидселема Хеллиесена<sup>106</sup>. Автор хронологически прослеживает путь мастерского развития Киттельсена с юности и до пика его искусства. Также во внимании Хеллиесена история установки творческого почерка и любимившихся мотивов Киттельсена и где он пребывал в ту или иную пору, как окружающая обстановка и общая атмосфера Норвегии и ее культуры влияли на становление ведущего сказочного иллюстратора, графика и живописца в совокупности с современными художественными

---

<sup>104</sup> Ibid, S. 14-76.

<sup>105</sup> Koefoed H., Oekland E. Th. Kittelsen. Fra Lauvli til vaere hjerter, Lauvli, 2007.

<sup>106</sup> Helliesen S. Th. Kittelsen. De lyse aere I Sigdal / Stiftelsen Modums Blaafarvevaerk / 31.mai – 30.september, 1980.

принципами. Один из главных вопросов, стоящих перед автором – каким образом художник стал одним из строителей национальной культуры страны<sup>107</sup>. Ответ читатель узнает в ходе исследования автором характерных мотивов Киттельсена на тему народной сказки и мифа, национального пейзажа и истории.

Другая подобная работа Тоне Синдингома Стейнсвикома<sup>108</sup> собирает воедино статьи некоторых авторов о конкретных темах и проблемах связанных с творчеством Киттельсена.

Наконец, один из самых содержательных трудов оставил еще в 1993 уже упоминавшийся норвежский искусствовед Лейф Ёстбю<sup>109</sup>. Автор формирует у читателя представление о том, когда какие серии, либо отдельные работы, были созданы, а также – на фоне чего осуществлялась работа Киттельсена над его многочисленными шедеврами<sup>110</sup>. Отдельно исследуется графическая серия «С Лофотен» (80-90 гг.) – реалистические зарисовки магической и сильной для мастера природы<sup>111</sup>. Автор изучает и некоторые редкие сборники, которые Киттельсен создавал в иллюстрации для праздничных открыток, подарочных книг и др. В конце труда берется за исследование пейзажных работ, исполненных в разных техниках, в том числе и маслом, что примечательно. Данное исследование в полной мере дает представление о богатом наследии великого норвежского сказочника и пейзажиста, видевшего в разных местах, окружающих его, фантастические явления, истинный дух Севера.

О творчестве Киттельсена оставила интересный сборник дочь мастера Ингрид Киттельсен Трейдер<sup>112</sup>. Текст представляет собой некоторого рода

---

<sup>107</sup> Ibid, S. 115.

<sup>108</sup> Steinsvik T.S. Th. Kittelsen / Stiftelsen Modums Blaaafarveværk / 24.mai – 21.september, 2014.

<sup>109</sup> Østby L. Theodor Kittelsen. Tegninger og akvareller, Oslo, 1993.

<sup>110</sup> Ibid, S. 24-50.

<sup>111</sup> Ibid, S. 50-66.

<sup>112</sup> Kittelsen Treider I. Tirilil Tove, Oslo, 1997.

документальные статьи, здесь также прослежен творческий путь Теодора Киттельсена, наиболее насыщенный этап этого пути, когда норвежский сказочник и иллюстратор создавал свои произведения в родном окружении – Дом художника Лаувлиа, коммуна Сигдаль. Эта книга - сборник известных произведений художника (рисунки, книжные иллюстрации, некоторые масляные полотна), а также его редкие штудии и фотографии разных лет в родных окрестностях. Текст, написанный Трейдер, является живым примером того, как воспринимается искусство книги и изобразительное искусство среди скандинавов. Как оно насыщает национальное, народное представление о родной культуре. Не только ребенок самого художника, каждый юный норвежец знаком с миром сказки виднейшего иллюстратора страны.

В отношении графики для настоящего труда важно отметить исследования творчества шведского иллюстратора Йона Бауэра. Отечественные и зарубежные исследования, посвященные известному мастеру-сказочнику, встретить чрезвычайно трудно. Основным источником выступают небольшие статьи на профессиональных сайтах, где его творчество рассматривается с точки зрения изобразительной культуры Швеции и в каком-то смысле самостоятельно от литературы<sup>113</sup>. Труды-каталоги выставок, либо аннотации в редкие моменты можно найти в крупнейших музеях Швеции, особенно в именном Доме-музее шведского графика. Бауэра воспринимают ведущим художником Швеции и всей Скандинавии, иллюстрирующим сказки на рубеже XIX-XX веков. По мнению тех, кто интересуется его творчеством, он наиболее сильно выражает концепцию скандинавской фольклорной культуры, романтический дух мифа и реальности самоидентичной Скандинавии в исследуемую эпоху.

В контексте заданной темы интересно обращение к труду норвежской ученой Эльсы Олениус «В стране приключений с Йоном Бауэром»<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> <http://nordicdesign.ru/na-kartinah-yona-bauera-dazhe-trolli-vyiglyadyat-sovsem-bezlobno/> [Электронный ресурс], дата обращения 17.01.2016.

<sup>114</sup> Olenius E. I eventyrland med John Bauer, Oslo, 1977.



Большой интерес Олениус уделяет анализу самих текстов сказок. Вслед за этим она выявляет специфику рисунка Бауэра, в целом характеризуя каждую работу иллюстратора потрясающим воплощением в жизнь удивительного сказочного мира. Характеристика героев, эмоции на их лицах, контуры фигур, пейзаж, тонкое чувство манер главных персонажей каждой истории – троллей. Автор представляет творчество Бауэра в неразрывном союзе с искусством сказания, и тем не менее, нарекает его самостоятельным мастером шедевров независимого сказочного рисунка.

Напоследок следует вновь упомянуть о Доме-Музее Киттельсена в Крагерё, в окрестностях Лаувлии - коммуне Сигдал, в Блофарверке, и о Музее Йона Бауэра «Смэланд» в округе Йёнкёпинг – месте рождения художника. Экспозиции этих именных музеев делятся тематически, дают представление об истории творческого и жизненного становления мастеров. Сотрудники этих музеев регулярно организуют выставки и выпускают исследовательские тексты, не всегда доступные широкому кругу интересующихся. Некоторые работы Киттельсена и Бауэра не по сериям хранятся в известных музеях и фондах Скандинавии. Отметим в пример, что довольно обширная выставка работ Йона Бауэра проходила в 1990-е гг. в Музее Искусств в Гётеборге.

Обратимся также к отечественным исследованиям. Важной для изучения проблемы данной работы является статья петербургской исследовательницы М.В. Лисичниковой «Шведская колония художников в Грец-Сюр-Луа»<sup>115</sup>. Статья о Карле Ларссоне и его круге «оппонентов», шедших против академизма и воспевавших в работах культуру и достояние Швеции. Лисичникова в аннотации к статье сообщает о том, что она рассматривает французский период в творчестве шведских художников конца XIX - начала XX века в контексте франко-шведских культурных связей. Автором ставится проблема обновления национального искусства Швеции вследствие взаимодействия скандинавских традиций с европейскими художественными

---

<sup>115</sup> Лисичникова М.В. Шведская колония художников в Грец-Сюр-Луа // Проблемы изучения зарубежного искусства: Научные труды. – № 17. – 2011.

течениями. Согласно ученой, тенденции развития шведской, в основном пейзажной, живописи, до сих пор не освещавшиеся российской искусствоведческой литературой и требующие осмысления, рассматриваются прежде всего на материале творчества К. Ларссона, К. Нордстрёма, А. Цорна, Б. Лильефорса, Р. Берга<sup>116</sup>. Однако исследователь рассматривает пейзажную и жанровую шведскую живопись французского периода, и речь идет больше о французских пейзажных видах, о времени сильного влияния французской школы на творчество шведских художников. Автор подчеркивает особенности этих пейзажей, говоря о характере в них истинно шведской живописи. Хотя здесь говорится о своеобразии шведской живописи XIX века в творчестве мастеров не только в ранний французский этап их работы, но, что важно, об их дальнейшем развитии и раскрытии жанров и мотивов уже по возвращении художников на родину. Отметим, что для работы над статьей автор в основном пользовалась трудами шведских ученых, а также изучала каталоги выставок. Такие выставки проводились на территории Швеции и они были посвящены в частности ее виднейшим пейзажистам<sup>117</sup>.

Важно проанализировать также каталог<sup>118</sup>, посвященный выставке 2013 года, проходившей в Королевской Академии в Стокгольме. К каждой выставленной картине было подобрано свое разъяснение. Аннотации к картинам Карла Ларссона, датированным от ранних до поздних, достаточно подробно освещали как историю становления художника, так и создания самой картины, ее характеристику. К картинам прочих живописцев круга Ларссона были даны весьма интересные исторические сведения, к примеру, такие как связь Ларссона с кем-либо из мастеров, их художественные и личные отношения. В целом выставка продемонстрировала весьма

---

<sup>116</sup> Там же. С. 108

<sup>117</sup> Андерс Цорн и его современники: Каталог выставки / Авт.-сост. П. Бьюрстрём и др., Л., 1981; Форссман Э. Андерс Цорн // Андерс Цорн, Бруно Лильефорс : Каталог выставки / Под ред. А. Вестхольма, Гётеборг, 1967.

<sup>118</sup> Catalogue: Karl Larsson. Vaenner og Ovaenner, Stockholm, 2013.

содержательную версию развития событий в кругу новоиспеченных шведских мастеров, полных таланта, энтузиазма, творческих идей.

Наконец отметим пару скромных, но весьма важных монографий, посвященных Карлу Ларссону и Бруно Лильефорсу. Первый труд был издан сравнительно недавно<sup>119</sup>. В нем прослежен в мельчайших деталях путь становления Ларссона как художника, в том числе тонкости его частной жизни, что очевидно сказалось на таком творчестве мастера, которое мы знаем. Помимо фактов из жизни и профессиональной деятельности, в книге описаны также связи художника с некоторыми другими представителями искусства Швеции, наиболее яркой его частью.

Источник о Бруно Лильефорсе был написан еще в 1960 году<sup>120</sup>. Тем не менее, уже тогда авторами была проделана весомая работа по изучению творческого пути известного шведского анималиста. Книга представляет собой весьма содержательные части из биографии художника, редкие ее факты, такие, например, как его профессиональное путешествие в Дюссельдорф после обучения в местной академии, также его непосредственное художественное участие в колонии «Оппозиционеров» в Грец-сюр-Луа под Парижем и работа в Гётеборге. Высоко содержательный иллюстративный ряд и сопроводительный текст, повествующий о насыщенной творческой жизни мастера, представляет Лильефорса читателю как искусного создателя «новой» природы в своих произведениях. От рисунков до живописи прослежен этот путь художника, знающего в деталях каждую линию флоры, повадки и характер животных, которых он так часто изображает, от выразительности их очерченных мордочек до движения тел.

Интересные мысли о творчестве Лильефорса обнаруживаются в статье «Современная живопись на тему Дикой природы» Николаса Хаммонда<sup>121</sup>. Там упоминание о шведском анималисте является одним из показательных и

---

<sup>119</sup> Ranström S. JEG Carl Larsson, Stockholm, 1987, printed in Germanz, 2001.

<sup>120</sup> Lindwall B., Liljefors L. Bruno Liljefors, Stockholm, 1960.

<sup>121</sup> Hammond, Nicholas, Modern Wildlife Painting, Pica Press, 1998, P. 30-40.

важных для темы, поднятой автором. Лильефорс создает на родине изображение дикой девственного мотива и его особенный талант заключается именно в том, что он умеет продемонстрировать жизнь животного, его точный образ в условиях дикой природы.

Следует также осветить проблему изучения датского искусства, продолжившего свое развитие с середины XIX столетия и плавно перешедшего на новую волну после «Золотого» расцвета живописи страны. Во второй половине XIX века датское искусство обязано было движению художников, образовавших колонию в Скагене. В упомянутом ранее труде уже прозвучало имя мастера «Скагенского» движения и первого его основателя. Это Педер Северин Крёйер. Он и другие художники скагенского круга по убеждению некоторых исследователей совершали профессиональные путешествия преимущественно в Париж. Обретя художников этого движения, изобразительное искусство Дании также имело возможность развиваться по известному пути импрессионизма, шедшего из Франции и влиявшего на местных художников. Об этом в 2008 году оставили труд сотрудники музея Искусств в Ранерсе (Ютландия)<sup>122</sup>. Выставка, организованная ими, представляла обзор передовых работ художников этого направления, в том числе Теодора Филипсена, Поуля С. Кристиансена, Анны Анкер, Фрица Сюберга, Йоханнеса Ларсена. В целом проделанная работа носила своей целью проследить художественные взаимосвязи датских мастеров с французскими, противопоставить работы художников «двух сторон» и выделить сугубо патриотичное обращение датчан к мотивам родины при техническом довершении своих работ в стиле Импрессионизм. Характерный пример – представленная на выставке и описанная в книге работа Поуля С. Кристиансена «Вид на Асмилд Клостерсков рядом с Виборгом»<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> Frederiksen F. T. og Jeppesen I. Lysets Paletter. Claude Monet og danske impressionisme / 20. September – 7. December, Randers Kunstmuseum, 2008.

<sup>123</sup> Ibid, S. 29.

В 2007 году сотрудники музея Скагена под руководством Элизабет Фабрициус издали труд<sup>124</sup>, посвященный целому явлению художественных колоний в Дании. Речь в сборнике пошла о четырех кружках художников в разных центрах страны, начиная со второй половины XIX столетия. Скагенская колония была лидирующим движением рассматриваемого времени и наиболее прославившимся уже тогда. Автор рассматривает весь процесс формирования колонии и ее концепций. Первая глава посвящена истории Скагенской колонии. Автор повествует о постепенном развитии движения, о притоке художников, их интересах, характерных мотивах, рассказывает о гармоничной и художественно насыщенной жизни датских мастеров и гостей Скагена из других регионов Скандинавии, к примеру норвежцев – жанровый мастер Кристиан Крог и пейзажист Фриц Таулов. Из источника мы узнаем о первых художниках, прибывших на остров (Крёйер, супруги Анкеры) летом 1883 года. Главная концепция, которую пытается выявить исследователь – особое отношение скагенцев к изобразительному искусству, подвластному влиянию популярного тогда французского искусства и вдохновленному им, но в то же время переработанному на почве изучения датской природы и своеобразной природы конкретно избранного мастерами места. Любители летних вечеров, природного света и праздной жизни разнообразили свои произведения сюжетами из жизни простых рабочих скагенцев – местных рыбаков и населения. Кроме того, художники этого круга портретировали сами себя и свою жизнь на фоне уникальной природы морского побережья. Кроме того, Фабрициус повествует о состоянии Скагенского музея, включающего в себя в настоящий момент целый комплекс, расположенный на острове, где когда-то отдыхали и творили мастера датского элитного общества.

Об активном движении скандинавских художников в Скагене рассказывала выставка, проводимая в Блофарвеверке с мая по сентябрь 1997. В рамках выставки тогда же был написан содержательный труд с каталогом

---

<sup>124</sup> Elisabeth Fabritius, Danish Artists' Colonies: The Skagen Painters, the Funen Painters, the Bornholm Painters, the Odsherred Painters, Skagens museum, Skagen, 2007.

об истории датской колонии<sup>125</sup>. В нем рассматривается история роста колонии. О каждом ведущем участнике движения здесь написаны статьи несколькими авторами. В том числе здесь поднята проблема образования колонии. Ее главный идейный вдохновитель Педер Северин Крёйер, приехавший на остров с женой, развил новую концепцию изобразительного искусства Дании, в которой важную роль играло создание на картине атмосферы настоящего лета, праздника. При этом мастера трактовали окружающую природу и местный быт (преимущественно рабочих, рыбаков Скагена) в условиях реалистического искусства. В книге также рассматривается творчество супругов Микаэля и Анны Анкер. Исходя из предложенного авторами каталога, первый больше выходил на работу под открытым небом, изучал будни местных скагенских рыбаков и северную природу побережья. Зачастую мотивы его произведений подчеркивают уже упомянутую тенденцию «поисков лета». Анна Анкер больше работала с интерьерами скагенских коттеджей и с портретами своих спутников. Без сомнений, в труде отмечено появление в «кружке Скагенцев» норвежского социального реалиста Кристиана Крога и его интерес как к движению датчан и к их творчеству, так и к разнообразию интересных мотивов, которые Круг мог найти здесь для своих полотен.

Изучая творческий путь Крога в Скагене, следует обратить внимание также на каталог 2004 года, изданный для выставок того же времени в Музее Скагена и в Музее Искусств в Лиллехамере<sup>126</sup>. Статья, идущая в начале сборника, делится на параграфы и дает биографические справки. Также она рассматривает проблемные вопросы такого явления как связь норвежца с природой и бытом датского побережья. Из труда нам известно, что впервые живописца убедил отправиться на работу в Скаген пейзажист Фриц Таулов. Здесь же отмечено, что и Круг при создании работ в новых для себя социальных сюжетах из скагенской жизни не в последнюю очередь обращал

---

<sup>125</sup> Steinsvik T.S. Somrene på Skagen / Stiftelsen modums Blåfarveværk / 24.Mai + 30. September, 1997.

<sup>126</sup> Johansen A., Svein O.H. Christian Krohg og Skagen / Skagens Museum 18. Marts – 6. Juni, Lillehammer Kunstmuseum 19. Juni – 12. September / Danmark, 2004.

внимание на природу края, гармонично сосуществуя с новым окружением, привыкая к условиям жизни здесь. Также в рассматриваемой статье отмечено в отдельном параграфе безусловное утверждение нескольких направлений в творчестве художника – от реализма к импрессионизму, и указано непосредственное влияние на индивидуальный подход художника к искусству с конкретными социальными национальными мотивами французских стилей. Путешествие художника во Францию дало своеобразные результаты для его творческого становления. Любопытно также сравнение авторов рассматриваемого источника искусства Кристиана Крога с жанровой живописью Голландии. Там бывали и Круг, и Таулов – норвежские реалисты следовали популярной тенденции путешествовать в исторические культурные центры Европы, а ее северная часть была наиболее почитаемым местом для учебы и работы. В источнике указано также первое появление Крога в датском регионе в 1879 году<sup>127</sup>. Работа художника там тогда и позже, в 90-е годы, отмечена не только биографо-искусствоведческими статьями ученых, но также и приведенными письмами самого Крога в конце труда («Скаген. 1894», «Страна моря. 1910»)<sup>128</sup>.

Кристиан Круг является высоко почитаемым художником в Норвегии. Он был одним из зачинателей критико-социальной и реалистической картины мира, являющейся глубоко проблемной в то время и весьма актуальной для современного норвежского общества. Тем не менее, значительная часть характерного для него искусства была создана в датском регионе, и здесь мы можем отметить вновь вопрос о художественных взаимосвязях скандинавского искусства XIX-XX веков, изучить проблемы, связанные с творческим обращением норвежца к сюжетам и культуре соседней страны. Таким образом, некоторые труды, посвященные Кристиану Кругу, рассмотрены сугубо в разделе об изучении датского искусства (вспомним также, что традиционно художники из соседних стран нередко посещали

---

<sup>127</sup> Ibid, S. 7.

<sup>128</sup> Ibid, S. 57-62.

Данию – скандинавский центр культуры и просвещения, а также видный край для воплощения в изображении ярких мотивов).

Вполне весомым в этом смысле представляется отметить два источника, созданные для именных выставок в упомянутом выше Блофарвеверке, надо сказать, в норвежском регионе. Выставки проходили подряд в 1992 и 1993 годах и были посвящены Педеру Северину Крёйеру<sup>129</sup> и Кристиану Крогу<sup>130</sup>. Выставка и каталог с аннотациями о первом мастере примечательны тем, что здесь рассматриваются как хорошо известные, так и редкие произведения художника. Каждый из них особенно ценен для понимания художественной концепции Крёйера. Его искусство включает в себе трогательного обращения мастера к семейным сюжетам, а также его пристальное внимание к Скагену, мотиву, который занял главенствующее положение на картинах. Здесь же становится очевидной характерная работа художника с цветами, его интерес к игре природного света. То же внимание и детальность ощущается в портретах Крёйера и отдельных жанровых мотивах, разбавленных изобразительными описаниями природы. В конце каталога даже приведены некоторые ценные для дальнейшего изучения рисунки художника, где пристальное внимание мастера обращено к характеристикам портретов семьи (жена и дочь) и окружающих его соратников. Выставка, посвященная Крогу, рассказывает о долгом, насыщенном творческом пути мастера, в котором особое, хотя может и не главное, место заняла скагенская колония. Приведенные картины норвежца свидетельствуют о его творческом поиске чего-то общественно-ценного, о выделении своеобразного характера, о стремлении мастера свободно говорить о жизненных проблемах и счастье как родного края, так и соседних мест изобразительными средствами.

---

<sup>129</sup> Steinsvik K.R. Peder Severin Krøyer. 1851-1909 / Stiftelsen modums Bløfarveværk / 2. Mai – 30. September 1992.

<sup>130</sup> Steinsvik K.R. Christian Krohg. 1852-1925 / Stiftelsen modums Bløfarveværk / 8. Mai – 30. September, 1993.



Обширный труд посвятил скагенской колонии Кнуд Восс<sup>131</sup>. Здесь автор делит книгу на главы, которые посвящены в отдельности каждому мастеру, работавшему на острове – от датчан до гостей региона, присоединившихся к работе с колонией. Конец труда завершен статьей об образовавшемся в XX веке на датском побережье Скагенском музее. Источник интересен высоко содержательным иллюстративным рядом. Стоит заметить большую роль исследования в труде творчества Торвальда Нисса<sup>132</sup>, представляющего большой интерес для изучения скагенского движения. Кроме того, автор изучает последующее развитие колонии, творчество художников, последующих за первым поколением «скагенцев», начиная с первой половины XX века.

Исходя из выше изученного, можно заметить уже высказанную точку зрения о характерном объединении учеными феномена «скандинавского», об общих тенденциях мастеров полуострова. Это заключается не только в порой случайно общих мотивах, взглядах, стилях и концепциях, которые мы можем заметить при изучении искусства каждого отдельно взятого художника. Также это кроется конкретно в совместной их работе друг с другом.

Любопытен также труд об искусстве скагенцев в его тесных взаимосвязях не просто с культурой Дании, но с нордическими устоями в целом. Еще в 1952 году такое исследование издал в Норвегии датский критик-искусствовед Вальтер Шварц<sup>133</sup>. Здесь рассмотрены портреты датских товарищей Кристиана Крога – норвежского гостя скагенской колонии (портрет Отто Бенциона, Скагенский музей), также его известные «детские» сюжеты со спящими маленькими детьми и их родителями и прибрежные сюжеты с изображением местных рыбаков и природы острова. Приведены и примеры пейзажей второго норвежца – Фрица Таулова. Затем проводятся параллели с изображениями датчан – знаменитые скагенские сцены Педера

---

<sup>131</sup> Voss K. Skagens malerne, Oslo, 1994.

<sup>132</sup> Ibid, S. 235-237.

<sup>133</sup> Schwartz W. Skagen i Nordisk Kunst. Fra Michael Ancher til Ludvig Karsten, Oslo, 1952.

Северина Крёйера, более праздные, заикленные на постановочной игре света портреты и пейзажи, представленные в графике и живописи, и работы его коллег-земляков.

Относительно истории художественного движения в Скагене примечателен труд Лисе Сванхольм<sup>134</sup>. Исследовательница начинает исторический обзор скагенского движения с момента его рождения в 1875 году<sup>135</sup>. В целом здесь прослежена судьба в отдельности каждого участника колонии, особенно наиболее выдающихся его представителей и как они были связаны друг с другом. В отдельных главах изучаются картины, написанные самыми известными художниками данного круга и ставшие манифестом движения. Например, рассматривается история возникновения произведения «Гип Гип Ура!» *Hipp Hipp Hurra!*<sup>136</sup>, на котором запечатлены скагенские мастера с друзьями и семьями за праздничным обедом на открытом воздухе. Также в работе упоминается о картине «Праздник Ивана Купалы в середине лета»<sup>137</sup>, где отображен сюжет празднования колонией национального языческого праздника с костром на скагенском побережье. Подробно изучая наиболее яркие и важные моменты жизни мастеров, и отслеживая, как на протяжении всего этого времени развивалось их творчество, автор в заключительной главе дает справку о Скагенском музее, открытом еще в 1908 году и начатом самими художниками. Заведение существует поныне. Оно по-прежнему занимается собирательской и научно-исследовательской деятельностью, связанной с таким явлением в истории искусства Дании как образование колонии художников во второй половине XIX века на одном из северных островов страны.

Наконец, следует отметить обширный труд, написанный коллегией Ландесмузеума в Ганновере к выставке «Мифы Родины. Европейские

---

<sup>134</sup> Svanholm L. Northern light - Skagen painters / transl. by Jones W.G., Copenhagen, 2001.

<sup>135</sup> Ibid, P. 9.

<sup>136</sup> Ibid, P. 85-112.

<sup>137</sup> Ibid, P. 206-209.

колонии художников»<sup>138</sup>. Статьи по каждой теме относятся к разным авторам. Организатором же выставки и ответственным за издание труда была директор музея Катя Лембке. Труд уникален не только тем, что в отдельной главе рассматривается феномен островных колоний, то есть творчество английских художников и интересующих нас мастеров Скагена. И не только тем, что автор обращается к истории образования скандинавских мастеров за границей. К примеру, шведская колония художников-оппозиционеров во французском Грец-сюр-Луа в 70-80 годы XIX века активно работала над качеством обновленного изобразительного искусства, сохраняя в изображении национальные мотивы. В книге также рассматривается в общем и целом тема такого явления, как Европейские Художественные колонии. Подобное было известно во многих странах Европы на рубеже XIX-XX веков, когда мастера изобразительного искусства все глубже освобождали свое творчество от принятых классических рамок и все дальше развивали искусство посредством созданных произведений в более демократичном направлении. В труде «Мифы Родины» выделена центральная идея данного явления: образование художественных колоний было прежде всего связано со стремлением художников воспеть саму жизнь родины, ее бытование и природу. Миф и Реальность, Художник и Деревня, Современная Тоска... Главный автор источника Томас Андратшке по главам рассматривает такой яркий феномен как появление художественных колоний на территориях европейских государств на рубеже XIX-XX веков. Он поднимает проблему первооткрытия подобного явления во Франции, в селе Барбизон как непосредственно французскими художниками, так и посетителями этого и других французских местечек тогда и впоследствии из соседних стран. Касательно более поздних времен, а именно первых волн уже строго образованных колониальных движений, автор включает в обзор проблему упомянутой шведской колонии, образованной в 80-е гг. XIX века национальным мастером Карлом Ларссоном и его сподвижниками в ответ на

---

<sup>138</sup> Lembke K., Andratschke T., u.s.w. Mythos Heimat. Worpswede und die europaeischen Kuenstlerkolonien, Hannover, 2001.

академическое противостояние искусству этой группы. Шведы обосновались в местечке Грец-сюр-Луа во Франции, где создали новые условия для будущего развития искусства своей страны в свободных его формах. История изучения творчества данного круга шведских мастеров уже была рассмотрена выше. Как и многие исследователи, авторы данного источника отмечают важную проблему возвращения шведов домой и перенесения зарубежного западноевропейского опыта на почву родной северной культуры. Характерно, что кроме того историки оставили в данном разделе параграф, посвященный такой проблеме, как французская среда для шведских художников и как то, что для шведского круга Грец-сюр-Луа остался ярким воспоминанием<sup>139</sup>.

Также Андратшке в соавторстве с коллегами исследует историю других самостоятельных европейских «колонистов», работающих каждый в своем регионе и основываясь на примере и опыте своих коллег-предшественников и современников. Увлекательно исследовательское обращение к творчеству художников-колонистов на родине автора в главах о колониях в немецких областях (Дахау, Ворпсведе, Таунус). Поднимая проблему изучения, исследователи всякий раз отмечают одну из наиболее важных тенденций колониального явления в художественной культуре. В данном случае ярким примером послужили немецкие колонии рубежа веков – трактовка образа родной страны на основании обращения к сюжетам «вне города». Чистая нетронутая природа пригородов той или иной страны и размеренный быт местного населения в концепции мастеров – это лицо Родины. В рассматриваемой книге автором, к его чести, прослежены истории не только колоний Германии – его родной страны, но также искусство других территорий Европы, ощутивших волны художественных передвижений в различные точки, отделенные от крупных центров, в изучаемое время. В том числе два раздела изучают в последовательности островные колонии – в Великобритании и Дании. «Периферийные» центры на западе и севере Европы ощутили тот же всплеск творческого новаторства художников-

---

<sup>139</sup> Ibid, S. 69.

колонистов с 1880-х годов по 10-е годы XX века. Исследователи данного сборника, оставившие статьи о художественных колониях Англии и Дании, также рассматривают творческое наследие островов в контексте особого отношения мастеров к культуре родных краев. Их искусство воплощало на первый взгляд (возможно, взгляд современников) модную для того времени тенденцию образования колонии и творения в отдаленных от передовых городов местах под влиянием популярного искусства (Франция как ориентир) параллельно с отдыхом и проведением праздников. Исследователи замечают здесь более глубокую проблему, кроющуюся в особом отношении художников к избранным ими местам. Вне зависимости от «модных» движений и популяризации обязательного образования художественных колоний в уютных, красивых и отдаленных местах страны, мастера островных государств, традиционно и с романтическим трепетом национализировали сюжеты, созданные там<sup>140</sup>.

Кроме изучения искусства скагенских мастеров, в особенности Педера Северина Крёйера, стоит обратить внимание на такой аспект в датском изобразительном искусстве как развитие собственного национального языка в творчестве одного из самых известных мастеров реалистического направления во второй половине XIX века Педера Мёрка Мёнстеда. Труды, посвященные художнику сложно встретить даже среди ученых, работающих в Дании. Тем не менее, в немецком журнале «Мир искусства»<sup>141</sup> в 2002 году обратились к проблемам, связанным с его творчеством. Краткая биография и характеристика живописи Мёнстеда сообщает читателю о своеобразности его глубоко реалистических детальных пейзажей родины. Кроме того, автор обращается к реалистическим живым портретам современников Мёнстеда, называя некоторые имена. Картины Педера Мёнстеда хранятся в Музее современного искусства в Ольборге. В крупнейших музеях Дании, собирающих произведения всех эпох, нет его работ. Интерес к творчеству

---

<sup>140</sup> Ibid, S. 231-284.

<sup>141</sup> Fölsing U. Peder Mønsted / Weltkunst, Vol. 4 / F., 2002.

только оживает. Но уже сейчас отмечается, что Мёнстед является крупнейшим представителем своей эпохи.

Подводя *итог* историографической главы, необходимо, прежде всего, отметить, что исследователи искусства Скандинавии порой довольно очевидно заключают его в общие рамки. Скандинавские страны на протяжении всей своей истории имели тесные связи, в каких бы условиях для них это ни происходило. В разговоре об изобразительном искусстве региона в XIX-XX веке обозначается ценная и вполне объяснимая тема художественной взаимосвязи. Помимо индивидуального почерка отдельно взятого скандинавского мастера и общих характерных черт развития для каждой страны полуострова, здесь рассматриваются также конкретные явления культурного обмена и творческих контактов между художниками Дании, Швеции и Норвегии.

Кроме того, следует сказать, что авторы в целом выявляют и поясняют общую тенденцию появления и роста национальной самоидентификации для скандинавского искусства на мировой арене. Один из примечательных исследовательских примеров на конкретную тему с ее проблематикой – сборник-компендиум, выпускаемый на кафедре истории искусств Университета в Бергене. Сборник представляет собой набор статей на магистральные и объединяющие их темы – какова культура и традиция Норвегии, как эта страна связана с «Нордической» культурой<sup>142</sup>.

Исследователи также зачастую проводят дифференциацию между Севером и Западной Европой, делая акцент на изучении индивидуальных выборов художников, роли конкретных, нордических, сюжетов в их творчестве. Тем не менее, в трудах не исключаются оговорки на такие моменты в истории, как тот же культурный обмен, влияния и взаимосвязи (с Западом и Россией, например).

Однако подобные рассматриваемые в источниках вопросы, как правило, лежат на поверхности. Индивидуализация искусства нордических стран,

---

<sup>142</sup> Compendium SAS 14: Norwegian Culture and Tradition / Department of Cultural Studies and Art History, University of Bergen, 2013.

выявление самобытности здесь – тема, сама собой разумеющаяся. Во второй половине XIX века на культурной арене полуострова появилась вторая волна художников, чье творчество способно было продемонстрировать дух Скандинавии. Страна встала на путь Национального Возрождения. Но каков был этот дух, что в глубине, в чем особая сила его предыстории и дальнейшего роста для изобразительного искусства в частности?

В следующей части труда будет предпринята попытка раскрыть главную, по нашему мнению, проблему «национального» в искусстве передовых скандинавских живописцев и рисовальщиков – самобытное творчество, выражающее романтическое отношение к родной истории, культуре и искусству. Посредством аналитического искусствоведения необходимо в подробной форме охарактеризовать искусство виднейших живописцев и графиков в Норвегии, Швеции и Дании в громкую эпоху культурно-национального переворота на фоне интернационального движения на рубеже XIX-XX столетий. За основу исследовательского интереса будут взяты наиболее примечательные в отношении указанной темы произведения художников.

## **Глава 2. Формирование традиции в скандинавской живописи первой половины XIX столетия в контексте Романтизма**

На рубеже XIX-XX веков скандинавское искусство следовало общепринятым европейским принципам развития. Эти принципы вырабатывались в передовых странах континента столетиями. С уверенностью можно говорить о взаимосвязях профессиональных художников, об обучении молодых мастеров полуострова за рубежом в крупнейших художественных академиях, о влиянии возросших до мирового уровня направлений и стилей Европы того времени. Подобное следует рассматривать и с точки зрения предшествующего времени, когда обозначилось иное по сравнению с предыдущим столетием развитие творческих потенциалов скандинавов. Речь идет о самом начале XIX века. Которое явилось переломным моментом для рождения некоего нового

мировоззрения и отношения к тому, что называется трактовкой изображения. Это был период, с которого начинается отсчет обновленного искусства стран Скандинавии.

В настоящем исследовании, как это уже было сказано, предпринимается попытка выявить специфику развития скандинавского искусства рубежа XIX и XX веков на фоне мирового искусства этого периода, а также охарактеризовать концепцию Национального Романтизма в творчестве мастеров рассматриваемого региона. Больше значение здесь остается за Концепцией Национального, чем за термином Романтизм. Традиция привыкла рассматривать Романтизм как некое особое, довольно условное, и важное для «стиля» эпохи направление в искусстве, как мировоззрение ностальгического характера, возвышенное понимание художниками культуры прошлого. Мы используем его для рассмотрения искусства трех скандинавских стран, в некоторых чертах интернационального, но развивающегося самобытно, на основе собственных принципов, условий, традиций, изначально принятых здесь. К такому особому пониманию народной традиции, обычаев и культуры, к национальному мышлению мастера Скандинавии пришли в начале XIX столетия, начиная с ориентации на философско-культурные тенденции близлежащих европейских стран, особенно Германии. В этот же период обозначился поворотный момент, заключенный в новом подъеме национального «языка» культуры. В изобразительном искусстве уже тогда проявилась главная черта, отвечающая Возрождению этой отечественной культуры – национальные сюжеты и воспевание скандинавской современности вместе с ее культурным наследием, ее историей, мифом, материальным достоянием. Скандинавские художники новой волны романтического мировоззрения, представители своеобразного «Неоромантизма», продолжили эту тенденцию в условиях модернизации, в совершенно иное, измененное время – со второй половины столетия и на рубеже веков. Но какие перемены в тот период претерпело бы искусство Скандинавии без предшествующего времени, в которое такую концепцию



разрабатывали Отцы национального скандинавского Возрождения культуры? Имена основателей такого явления как «Строительство Наций» в Скандинавии прозвучит в настоящей главе. Новое воцарение в скандинавской культуре исконных традиций, почитание своеобразной местной природы и быта будет прослежено в произведениях этих художников, бравших за основу своего метода философию западного Романтизма, каноны его стилистики в изображении и некоторые местные академические искания.

Норвежский романтик **Иоганн Кристиан Даль** с исследовательским рвением ученого-натуралиста на протяжении всей своей творческой карьеры оставался верен зарисовкам и этюдному изображению природы. На раннем этапе своего становления им была принята стилистика и общая философская трактовка Романтизма. Ученичество в Дрездене с 1820-х гг. и германское путешествие, крепкая дружба с Каспаром Давидом Фридрихом явились основой для первых творческих исканий Даля в указанное время. Сохранилось множество произведений, изображающих романтические ландшафты Германии и близлежащих ее областей. Особенно примечательны изображения Дрездена, которые Даль любил трактовать при ночном освещении. Однако уже в то десятилетие в творчестве художника обнаруживаются национальные сюжеты – мотивы норвежской природы. Они были созданы мастером по возвращении домой, они же обозначили кульминацию его художественной экспедиции. Кроме того, он обращается к темам отечественной современной истории, связанной больше с родным городом Даля – Бергеном («Сцена входа датских кораблей в бергенскую гавань», кон. 1820-х гг.).

В отношении наиболее примечательного для творчества мастера пейзажного жанра обращает на себя внимание картина того времени «Зима в Согнефьорде», написанная уже в 1827 году. Данное полотно является одним из прямых доказательств того, как тщательно художник изучает природу при работе на натуре. «Зима в Согнефьорде» показательна в отношении характеристики творчества Даля как высоко патриотичного и детально выверенного. Много путешествуя по окрестностям родной земли, создавая

зарисовки, акварели местного ландшафта и бытового уклада (множество его «Нордических пейзажей», например, из Бергенского Музея Искусств), мастер выработал и в живописи маслом особую свою художественную методологию, в которой гармонично сочетались его устремления к реалистическому повествованию картины окружающего мира с романтическими взглядами и мыслями о символическом звучании изображенного в его композициях. Зимний пейзаж, созданный в одном из знаменитых норвежских мест Согн-ог-фьордане, построен в довольно традиционных для европейского искусства рамках романтической композиции того времени. Занявший центр композиции природный камень на скале, словно древний монумент всей местной природы, врезается в зимнее голубое небо, разбавленное легкими красками розового заката и темно-серых облаков. Символическая звучность одинокого изображения этого камня наполняет композицию, состоящую из зимних оттенков, своеобразным возвышенным чувством. Небо завершает композицию на дальнем фоне, перед ним – второй план с изображением пролива фьорда и заснеженными горами. Перспектива протянулась вдоль композиции слева-направо, точка отсчета начинается там, откуда смотрит сам художник. Течение воды, череда гор уходят к небу в правую сторону. Там дальний план позади камня-монумента размыт дымкой, блеклый тон краски размывает и уменьшает изображения предметов. Общая гамма нежного холодного колорита в интересном сочетании с насыщенным синим, бирюзовым, кремово-розовым, бело-голубым и персиковым отражает столь типичные для зимней дикой природы Норвегии краски. Страна невысоких гор, моря, снега, камней и травы предстает на картине Иоганна Даля в своем совершенном характерном образе.

С осторожностью относясь к своей миссии скрупулезного изучения окружающей среды, Даль много работал над элементами монументальных работ, а также практиковался в штудиях на отдельных листах. Подобные зарисовки создавались им также и в технике масла. Примечательны работы, изображающие растения в различных состояниях, разных пород. Одно из таких произведений «Этюд березы» 1826 года. Сюжет, в котором главным

объектом выступает этот вид дерева, повторялся Далем неоднократно. Судя по всему, интерес к написанию именно березы был вызван у мастера не случайно. Она является одним из национальных видов деревьев Норвегии. Обращение к образу березы в одном из своих монументальных произведений 1849 года «Береза во время шторма» Даль скорее всего обосновывает романтическим видением его искусства. Автор наделяет картину символическим содержанием, показывает борьбу дерева на склоне горы с порывами стихии. Он выделяет композицию контрастом цветовых решений, сочетающих в себе игру солнечного света с темно-серой хмуростью неба и атмосферы. Помимо этого Даль выявляет натуралистичность поведения березы, окутанной порывами ветра. Свет, пробивающийся сквозь тучи, ветровую дымку и дождь на дальнем фоне, лежит на поверхности композиции вполне естественно. Экспрессия пейзажа, в котором колыхающееся дерево заняло центр композиции, вызывает чувство порыва. Вместе с тем в работе ощущается реалистичность изображенного места, свежесть воздуха и неустойчивость природного бытия.

Более ранняя работа художника, 1838 года, с аналогичным сюжетом «Береза на фоне зимнего пейзажа» показывает иное состояние крепкого северного дерева. В этой горизонтальной композиции Даль дает больше пространства и пейзажной свободы для дальнего фона. Разросшееся увядшее от зимнего холода дерево на склоне, изображенном на переднем плане, тонко прикрывает собой горный заснеженный массив, под которым изображен широкий водоем с побережьем. Там рядами проглядывают сквозь световоздушную темную атмосферу домики. Изображение напоминает область где-нибудь на Лофотенах, либо в очередном своем путешествии мастер снова приступил к написанию фьорда. Небо на третьем плане расположилось над горным массивом позади воды, и только оно дает блеклый свет, ярко отражающийся в тех местах композиции, где изображен сияющий белый снег. По небу гуляют серые и темно-синие облака, но там где оно очищено, на картину нанесены розовато-алые мазки, моментами с добавлением белил. По небу, в даль, уходящую вглубь композиции, к третьему плану, летят

птицы. Их темные фигурки различимы и на разросшихся в разные стороны ветвях березы. Поистине характерные для природы Норвегии монументальные суровые ландшафты были очень подходящей моделью для создания экспрессивных образов, окутанных загадками, символами вечного, выраженного в природе, чувствами человека, которые так схожи в своих порывах к поведению природы в условиях сурового климата.

Для монументальных композиций на тему быта и сельской прирученной природы, а также дикой природы родины художник создавал, вероятно, подготовительные в своем значении этюды с изображениями животных. Один из ярчайших примеров этому – полотно «Северный олень» 1850 года. Образ животного демонстрирует жизненность и правду природы Севера. Его фигура укрупнена на переднем плане, на фоне высокогорного пейзажа, и занимает практически все пространство картины. Олень изображен в профиль, его фигура в неподвижном состоянии. Выражение морды говорит о любопытстве животного, слегка вздернутая голова вот-вот повернется в другую сторону, широко раскрытый глаз с наполняющий его блеском слезы словно следит за каждым шорохом ветра. Интересны также его комичные живые работы маслом с изображением отдыхающих собак или играющего медвежонка. Последняя называется просто «Медведь». Однако, сам формат картины заставляет убедиться, что на ней изображен детеныш. Кроме того, озорное выражение морды, то, как бурый медвежонок завалился на спину, задрал лапы кверху, говорит о маленьком возрасте массивного и опасного северного животного. Эти камерные работы могли быть созданы в любое время творческого расцвета художника. Скорее всего они появились в момент, когда Даль творил на родине.

Работы, созданные в Европе и на родине художника, относятся к разным датам его творческого совершенствования. В этом смысле также интересны сюжеты, взятые из поездки Даля в Данию – соседнее Норвегии королевство и передовой центр скандинавской культуры. Интересны два панорамных пейзажа, созданные в течение 20 лет. Один пейзаж 1847 года изображает мотив датской столицы Копенгаген с замком Фредериксборг на

дальнем плане, который обращает на себя остальную часть композиции с передним планом и прогуливающимися там героями, изображенными спиной к зрителю. Вторая композиция написана в 1828 году и изображает окрестность столицы – известный иностранным посетителям остров Мён с его уникальной скалистой природой побережья и голубым северным морем. Даже в ранних пейзажных работах Даля вроде последних двух уже ощущается мотив «Пейзажа настроения» на фоне общего проникновенного романтического мироощущения и монументальности пейзажа, созерцаемого как героями этих картин, так и самим художником. Изучая картину Даля «Остров Мён», стоит вспомнить о коллеге художника Каспаре Давиде Фридрихе. Немецкий романтик, путешествуя в окрестностях Балтийского моря, создал в 1818 году наполненный художественными символами знаменитый пейзаж «Меловые скалы острова Рюген», изображающий местную природу и нескольких героев-созерцателей. В этом мотиве мастер искал собственное мировоззрение, пытаясь выразить мысли через романтические идеалы. Даль, как и Фридрих, обращается к знакомой, почти родной, близкой природе, и посредством написания ее образа с добавлением символических элементов, пытается выразить особые чувства и идеи, актуальные для текущего времени. «Меловые скалы острова Рюген» и «Остров Мён» изображают природу разных стран. Но эти острова относятся к одному и тому же краю. Оба входят в число островов Балтийского моря и представляют собой схожую по виду природу.

Тему монументальности грандиозных северных ландшафтов, насыщенных романтикой падающего на обширные дали света художник развивал в таких произведениях с мотивами норвежской природы как «Стальхейм». Горный пейзаж, охватывающий ущелье с рекой и разворачивающиеся в изображенных горах сюжеты выпаса скота, был написан в 1853 году. Грандиозная композиция оформлена романтическим светом и завершает центр радугой, что предвещает в пейзаже постепенную смену горного грома и хмурости атмосферы, оставшейся еще в небе, штилем и ясной погодой.

Тема света на всех этапах творческого становления интересовала норвежского романтика. Уже упоминалось о его немецких ночных видах. Также в этом контексте важна работа Даля «Облачный пейзаж - этюд луны». Светящийся кремовый круг полной луны на насыщенном темно-синем небе с рассыпанными в дымке звездами освещает разливным розоватым светом облака вокруг. В эту сплошную композиционную схему неба с луной в центре, смещенном к левому краю картины, врежется частично написанная композиция – верхушки елей. Деревья написаны на едва обозначенных краях скал и гор. В этой замечательной ночной штудии угадывается типичное норвежское полнолуние. Эта луна освещает горы и массивные грациозные деревья темными северными ночами с их туманами и облачностью, с их чистотой атмосферы, разбавленной в отдельные периоды северным сиянием в небе. Отметим здесь, что Даль в отдельных камерных зарисовках маслом любил повторять при разных погодных освещениях образы облаков. Множество таких маленьких полотен хранится в Музее Искусств в Бергене.

Об узнаваемости родины художника сообщает нам и один из его реалистических карандашных листов «Поместье в Лустере», 1826 года. Этот рисунок – один из немногих образцов самостоятельных пейзажных эскизов мастера. Норвежские деревянные усадьбы по сторонам от проселочной дороги заняли свое почетное место у подножия живописных гор на дальнем плане. Рисунок разбавлен серой акварелью. Он представляет собой характерное для Иоганна Даля ученое стремление запечатлеть окружающую действительность со всеми ее проявлениями, мельчайшими элементами, достоинствами и недостатками.

Второй норвежский романтик, работающий и в более позднее время, в 60-е годы XIX века, **Томас Фирнли** успешно показал себя в пейзажах как поэт реалистического направления. Говоря о хронологии, весьма интересно и то, как проявил себя мастер в ранних работах. Из его швейцарского путешествия примечательна картина «Вид на Гриндевальд» - камерное полотно с изображением характерной северной жизни в деревне, раскинувшейся под системой острых заснеженных гор. Композиция сочетает

в себе колорит яркой весенней зелени долины и каменных горных массивов, покрытых белесым снегом, мерцающим голубизной. Художник торопливо работает кистью и мелкими кисточками, прорабатывает объекты пейзажа и бытовой сцены с фигурами людей и животных, но штрихи быстры. Пейзажные элементы волнительны, наполнены движением в еле заметном тумане атмосферы, а фигурки героев едва различимы в своих образах и позах. Несмотря на это узнаются национальные костюмы сельских жителей и цвета разных пород домашних животных.

Другой самостоятельный пейзаж Фирнли, созданный во время путешествия по родной земле – в долине Согнефьорд, изображает деревянную церковь в Тьюгуме и демонстрирует нам ту сохранность памятника, которая была за постройкой в тот период. К настоящему моменту данная кирка уже перестроена. В изображенной горной долине, где вершины покрыты снегом, постепенно желтеет еще зеленая летняя зелень. Рядом с церковью, выделяющей центр пейзажа, но смещенной в левую часть композиции, изображена всего одна фигура местного рабочего. Человек трактован в движении, его образ размыт расстоянием. Зритель лишь угадывает деятельность героя, несущего с поля скошенную траву и инструменты.

Авторы картины-манифеста Национального Романтизма в Норвегии в середине-второй половине XIX века и по совместительству заслуженные мастера Дюссельдорфской художественной школы **Адольф Тидеманд** и **Ганс Гуде** в своих творческих исканиях шли по разным путям. Первый обращался больше к национальному бытовому жанру, второй – к пейзажу, в особенности родных краев. Упомянутая ранее картина называется «Свадебный кортеж в Хардангере». Написанная в 1848 году, она соединила в себе потенциалы двух воспитанников германской школы и при этом ведущих художников норвежского Романтизма. Хардангер – излюбленное место для туристов в Норвегии и по сей день. Это исторический центр окрестностей страны, наполненный исконным духом Норвегии. На полотне художников отражена характерная природа этого места с ее тонами и красками. Фьорд звучит

прозрачными оттенками зеленовато-бирюзовой воды. Вода, горы и небо окутаны единым тоном голубого, легкой дымкой, высвеченной на побережье и на некоторых перечисленных местах едва заметным, почти влажным, весенним солнечным светом. Композиция сложна планами и изображенными сценами. Норвежская деревянная церковь на дальнем плане на побережье представлена как один из символов национальной идентичной культуры народа. К побережью с церковью тянется еле различимый силуэт лодки. На берегу также собираются люди. Ближе к первому плану развернулась главная сцена: крупным планом изображена другая лодка с людьми, празднующими свадьбу. Лодка плывет вдоль фьорда по тому же направлению, к церкви на побережье справа. Герои наряжены в национальные костюмы – норвежские бюнады. Невеста на краю лодки смиренно придерживает свой бюнад – самый нарядный из всех, украшенный серебром бело-красный костюм. Жених смотрит на невесту, снимая с головы шляпу. Остальные герои общаются между собой, женщины улыбаются, мужчины, обнимая друг друга, ведут диалог. Один из героев наливает себе из глиняного сосуда напиток. Музыкант играет на традиционной норвежской скрипке – Хардангерфьелле. Стоящий в середине лодки оруженосец заряжает свой приклад, украшенный традиционной резьбой. Деревянная свадебная лодка с теми же традиционными резными бортами и завершенная типичными загибающимися кверху носами управляется хорошо одетым господином. Его руки держат весла. Руки рабочего, они детально прописаны, выглядят сильными и аккуратными.

Еще один отец национального мировоззрения в изобразительном искусстве Норвегии, исторический живописец **Петер Николай Арбо** в рассматриваемое время оставил значительные работы на темы из нордической и, чаще, норвежской истории. Его искусство также пришлось на вторую половину столетия – на заключительный этап его творческого становления. Известная драматическая картина 1860 года «Хаакон I Добрый в окружении бондов» изображает непоколебимого сильного человека, третьего короля средневековой Норвегии. Сын Харальда Прекрасноволосого, Хаакон



восседает на своем троне, украшенном резными драконьими головами, держит в руке массивный рог с напитком. На пиру, организованном, видимо, для проведения некоего государственного совета, разразился спор, в котором один из героев угрожающе подступает к королю. Лицо Хаакона невозмутимо, он не уходит с места. Лишь левая нога выступает вперед. Голова повернута на четверть. Композиция, исторически воспроизводящая торжественный зал длинного дома таким, каким он мог быть в Норвегии в то время, костюмы героев, их образы – все это говорит о значимости древней национальной истории и всех характерных деталей для норвежского народа в любые времена, о памяти и гордости. Отметим, что в 70-80-е годы и в начале 90-х перед самой смертью художник оставил некоторые пейзажные произведения с мотивами узнаваемых северных окрестностей, а также графические листы с зарисовками предметов быта и портретами окружающих его людей.

Основоположники национального изобразительного искусства в Дании **Кристофер Вильгельм Эккерсберг** и его ученик **Кристен Кёбке** одними из первых и самыми решительными действиями создали почву для воплощения в произведениях искусства в материальном виде самобытной датской культуры. Параллельно они выступили главными представителями так называемого Золотого века датской живописи, работая в местной Академии художеств, привлекающей в свои стены художников со всех окраин страны и из соседних государств. Эккерсберг уже в то академическое для искусства время решился при работе с пейзажным жанром выходить на открытый воздух. Кроме того, пейзаж занял тогда важное место как самостоятельный жанр. В Дании это больше находило не романтический отклик, к примеру, немецкого искусства. Эккерсберг и художники того времени обратили свое пристальное внимание к природе родины. Иные жанры также отразили эту концепцию принятия местных сюжетов в изображении. Придерживаясь в написании конкретной картины академического устава, мастера исследовали, в чем заключается прелесть родного края, его истории и культуры, и поднимали эти сюжеты на высокий «романтический» пьедестал в искусстве.

Работа Эккерсберга 1824 года «Отплытие из Копенгагена до Шарлоттенлунда» демонстрирует классику построения композиции в жанре марины. Герои на центральном масштабном судне одеты по моде того времени. Каждый занимает строго отведенное место на паруснике, уравнивая сцену картины. Море написано довольно схематично, движение темных бирюзовых волн идет ровным строем, углы очерчены буйной белой пеной воды. Едва обозначен берег вдаль, являющийся горизонтом, отделяющим море от большей части композиции – светлого голубого неба с условными облаками. Картинам присущ строгий контраст локальных цветов. Ее выделяет лишь одетый наверху на парус датский флаг с белым крестом по красному фону. Традиционный, не меняющийся столетиями, флаг развевается по ветру и словно соприкасается с небом.

Пейзажам Эккерсберга в целом присуща стилистика академистов и начинающих романтиков той поры, также как обращение к традиционному итальянскому ландшафту. И, тем не менее, в некоторых из своих пейзажей мастер воплотил те черты, которые впоследствии будут братья за основу и разрабатываться последующими поколениями художников национального направления в культуре Дании – пейзаж страны в ее характерных проявлениях, с проработкой реальных элементов в картине. В этом смысле интересна небольшая работа Эккерсберга «Этюд Оленьего парка рядом с Копенгагеном» 1825 года. Двухплановая композиция включает в себя небольшую часть чистого светло-голубого неба и обозначенный плавными движениями парк. Он состоит из холмистой местности, покрытой бархатной зеленью. Единый тон этих двух планов разбавляют покрытые густой зеленью иного оттенка деревья. Они расположены как бы вдаль парка, оставляя перед собой пустую открытую площадку и прикрывая часть неба с его горизонтом. Интересно, что Эккерсберг прибегал в своих композициях к чистым тонам без дополнительных экспрессий. Например, небо в своих работах он зачастую пишет без дополнительного буйства красок хмурых туч или солнечного света с его закатами и радугой. Однако, после себя художник

оставил отдельные этюды облаков, как это было актуально, в том числе, для норвежского коллеги Эккерсберга – Иоганна Кристиана Даля.

Кристен Кёбке своим сюжетным пейзажным творчеством продолжил линию учителя, несколько усовершенствовав представления об искусстве изображения, в особенности в 30-40-е гг. XIX века. Популярный датский мотив «Дворец Фредериксборг», написанный Кёбке в 1835 году, изображает дворцовый ансамбль в деталях. При этом строения размещаются на дальнем плане – на другом побережье от художника. Он изображает дворец с противоположного берега. Постройка отражается в воде на первом плане. По ней плывут лодки с прогуливающимися людьми. Кёбке демонстрирует сюжет при вечернем свете. Уникальные поверхностные краски с их переливчатыми пурпурными, алыми и розовыми тонами ложатся ровным слоем на детально прорисованную, едва колышущуюся ветром воду и четырехъярусный замок с острыми завершениями куполов. Образ главного здания ансамбля выделен насыщенным кирпично-красным тоном. Зелень цветов и деревьев и едва заметный, но сияющий бело-желтый свет в правой части неба добавляют композиции экспрессии прохладного летнего вечера.

С этим же сюжетом обращает на себя внимание картина 1838 года, в своей стилистике скорее приближенная к импрессионизму. Она называется «Осенний пейзаж и замок Фредериксборг». Здесь Кёбке снова представляет себя как мастера, глубоко знающего и интересующегося природным светом. Картина больше напоминает беглый этюд, и, тем не менее, ее композиция наполнена насыщенным светом в контрасте с красками предметов и самой жизнью природы, в которой нашли свое место культурные объекты навеки. К 40-м годам Кристен Кёбке все больше уделял внимание именно таким «мгновенным» стилевым решениям своих работ, особенно пейзажей. До этого весьма строгие, почти схематичные, умиротворенные, но уже обведенные свето-воздушным пространством композиции, наиболее часто повторяющиеся в сюжете «Цитадель» (малая родина мастера, рядом со столицей), теперь стали более свободными в своей трактовке. Однако в 1838 году художник создал один из ключевых своих шедевров,

характеризующихся больше его «первым» классическим стилем. Речь идет о «Виде на Дозеринген против Нёрребро». Здесь наблюдается насыщение композиции с туманным летним пейзажем легким розовым светом и матовыми переливами вместе с четким построением сцен и площадок. На подмостке у воды, справа – две женские фигуры, обращенные спиной к зрителю и созерцающие уплывающую вдаль, к левому краю картины, лодку. На поручне подмостка – высокая балка, на ее конце едва колыхающийся по ветру датский флаг, разрезанный на кончике и образующий две ветви. Легкая экспрессия, исходящая от этого элемента, выделенного самыми яркими красным и белым цветами, дополняет спокойную природу и обездвиженную сцену проводов и созерцания дали. Ассоциации с романтическим восприятием такого сюжета (герои со спины, флаг как монумент, легкий свет и интригующая атмосфера) дополняются здесь ощущением натуралистичности изображения характерной датской природы, ее спокойного состояния в летний вечер.

Норвежская и датская школы явились в рассматриваемое время наиболее самостоятельными в отношении развития национального аспекта в изобразительном искусстве. Выявлять специфику шведского искусства этого времени в рассматриваемом вопросе – несколько более трудоемкое дело. Скорее всего в это время активнее работали преемники мастеров, приближенных столетиями ранее ко двору, ориентирующемуся на образцы западноевропейского уклада. Прославление романтической философии одновременно с подъемом национального самосознания и обращение к отечественным сюжетам и мотивам в изобразительном искусстве – темы под исследовательским вопросом. Однако при изучении сферы искусства этого времени все же встречаются имена, в творчестве которых обнаруживаются элементы, схожие с рассматриваемой в настоящей работе концепцией.

Здесь следует отметить имя **Элиаса Мартина**, которого с некоторых пор нарекают ведущим пейзажистом-романтиком Швеции, отцом этого жанра. Художником, который обозначил для искусства страны новые рамки. Здесь же следует указать на такую важную деталь, как время, в которое

творил художник – вторая половина XVIII века. Уже тогда впервые в его искусстве проявляются тенденции к написанию нетрадиционного, самостоятельного пейзажа в рамках романтического мировосприятия. Известная работа художника «Романтический пейзаж с елью» была создана между 70-ми и началом 80-х гг. столетия и явилась законодательницей первой волны романтического направления, позже окончательно национализированного, в шведском искусстве. Картина еще исполнена духом давней традиционной пейзажной живописи, уходящей корнями более к северному искусству эпохи Возрождения. Однако именно таким образом можно судить не о символике и философской риторике в образе этой склонившейся от начинающейся бури ели среди массивных фантастических ущелий и буйства природных хмурых красок, а о некоем появлении реалистического подтекста, хотя бы в трактовке местами осветленного лучами уходящего солнца голубого неба или дальнего плана с размытыми силуэтами освещенных неизвестным природным источником света гор. Важно обратиться еще к одному пейзажу мастера, исполненному акварелью – «Вид на Лэнгхольмен» 1787 года – потрясающий панорамный мотив городской природы Швеции, исполненный в абсолютно чистых рамках реалистической трактовки вне всякого рода схематизма или особых элементов, говорящих о диктовке академической системы или о наборе символов.

Если все же вспомнить первую половину XIX века в искусстве Швеции, больше обращает на себя внимание искусство мастеров, активно работающих позднее указанного времени, но следующих скорее его архаичным законам. В этом смысле привлекает творчество **Августа Мальмштрёма**. Особенный этап художественного подъема мастера - конец 40-х - 60-е гг. XIX века. Добавляя в свои пейзажи сцены сказочного и мифологического характера, художник в целом оставался верен академической системе построения композиции, в то же время свободнее работая с подбором колорита. Сама площадка для сюжетов и происходящие действия ощутили именно в искусстве Мальмштрёма постепенный отход от

указанной системы, а сюжеты оказались по своей тематике близки дальнейшему их подъему в культуре национального самосознания.

Художника также привлекал скандинавский исторический жанр. В одной из показательных таких работ 1857 года «Посланник короля Эллы перед сыновьями Рагнара Лодброка» разворачивается драматичная сцена на фоне аутентичного едва освещенного зала с древними атрибутами скандинавов викингской эпохи. Герои довольно сумбурно, но в то же время создавая четкий ритм и строй композиции, занимают каждый свое место. Их лица наполнены особенными психологическими характеристиками. Лицо посланника серьезно и печально. Старший сын Лодброка, сидящий на своем троне, оформленном на рукоятках и спинке головами драконов, хмур и спокоен. Его братья, приверженцы и слуги в напряженных порывах. Они готовы сию секунду кинуться в бой, вознегодовать, упасть в ноги своего правителя и хором давать стратегические и государственные советы. Костюмы той эпохи, регалии героев в союзе с таким эмоциональным строем сюжета отвечают стремлению донести до зрителя историческую достоверность и рассказать, о чем повествует на самом деле эта история.

Следует заключить, что наиболее ярко Романтизм на своем начальном этапе, в первой половине-середине XIX века, выразался в сюжетах национально-исторических, повседневных и пейзажных и был наполнен традиционным прежде всего для Европы художественно-религиозным и философским звучанием, реже проявляя черты уже реалистического обращения. Сюжеты эти были зачастую связаны с Родиной скандинавских мастеров, даже в изображениях с заграничными путешествиями. Мотивы узнаваемого Севера с его чистым, зачастую холодным колоритом, туманом, типичными ландшафтами читаются в таких произведениях. Со второй половины столетия художники Скандинавии продолжили эту особую концепцию, национализируя сюжеты и все более ориентируясь на строительство уже обновленной, но по-прежнему национальной культуры. В современной окантовке новых «популярных» техник и направлений мотивы были легко узнаваемы и отвечали ярко выраженной, романтической

концепции изобразительного искусства. Неоромантизм в Скандинавии, зародившийся в 1870-е годы в творчестве новой плеяды художников, стал кульминацией такого яркого явления, как Национальный Романтизм, взявший почетное место на пьедестале изобразительного искусства «центральной» Скандинавии еще в самом начале XIX века.

### **Глава 3. Отражение романтического восприятия мира в живописи Скандинавии рубежа XIX – XX вв.**

#### **3.1. Историко-культурный контекст**

«...Частично это было связано с идеей о том, что зима – тот сезон, который превращает норвежцев в больших, сильных, свободолюбивых людей...» – в одной своей статье о национализации зимы и горнолыжного спорта в Норвегии ученый О. Кристенсен именно так подвел некоторые итоги к параграфу «Норвегия: лучшая, когда здесь холодно»<sup>143</sup>.

Таким образом имеет смысл думать не только о культуре и мировосприятии норвежского народа. Выходцы из Швеции и Дании также гордятся суровостью местного климата и своеобразием их нордической природы. Соответственно культуру трех стран Скандинавии принято рассматривать в соответствии с условиями, в которых скандинавы жили испокон веков, с тем, каким способом они приручали земли нынешней и старинной территории полуострова и как обустроивали их. Судя по всему, именно это в первую очередь отразилось на рождении и развитии особой самоидентичной скандинавской культуры в новое время. Рассуждая о таком мировосприятии в современном обществе Скандинавии, вспоминаешь невольно проблему своеобразия рожденной еще в древности специфической скандинавской мифологии, относящейся к отдельным регионам полуострова по-своему. Кроме того, на поверхность всплывает тема об особых правилах скандинавов, создающихся на фоне исторического развития стран в условиях сурового Севера. Также возникают вопросы, связанные с происхождением процессов языческой культуры, с тем, какие рамки создала на местной почве христианизация и как она была воспринята/видоизменена здесь, в Скандинавии, как складывался местный яркий быт, по-праздничному облагораживающийся наивным народным искусством и ремеслом нынешних норвежцев, шведов и датчан<sup>144</sup>. О подобных явлениях еще будет сказано позже.

---

<sup>143</sup> Compendium SAS 14: Christensen O. Nationalization of Winter and skiing in Norway / Norway: Best when Cold, P. 94, Universitetet I Bergen, 2013.

<sup>144</sup> См. об этом: Кан А.С. История скандинавских стран, М., 1980.



В сознании скандинавов изначально сложилась как некое обязательство мысль о возрождении идей и традиций прошлого. Заложенные в северном человеке порывы к познанию того, что создавалось предками, были и есть главной чертой его характера. Они держались за идею своего рода реконструкции культуры прошлого. Можно сказать, что тут проявилась черта, заложенная в душе скандинавского человека – восприятие духа ушедшей эпохи. Подобное было характерно и для искусства всех культурно растущих европейских стран рассматриваемого времени – реформационного XIX века. Отразилось это и в культуре северного соседа скандинавского полуострова – в Германии, что и стало первым центром, на который ориентировались скандинавы.

Именно обращение к наследию прошлого и стремление к сохранению древних родных традиций помогло художникам обрести себя, встать на самостоятельный творческий путь, дав тем самым толчок для развития искусства в новое время.

Свою особую роль в рассматриваемое время на территории Скандинавии сыграло общее становление новой культуры, многое в которой оказалось возвратом к старым традициям. Данное явление проявлялось в различных сферах деятельности. Широко распространилось проведение театрализованных фестивалей<sup>145</sup> в духе прошедших лет. Началось и повсеместное создание музеев под открытым небом, таких как, например, известный музей Скансен, образованный в 1891 году и представляющий в миниатюре Швецию. Комплекс был открыт на острове Юргорден в Стокгольме и стал первым этнографическим музеем в мире. Идея создания северных этнографических музеев под открытым небом стала актуальной во всех странах Скандинавии. В них демонстрировались оставшиеся в прошлом древние традиции строительства, повседневность, разного рода виды деятельности, которыми когда-то занимались предки скандинавов.

---

<sup>145</sup> См. об этом: Чукуров А.Ю. Концепт национальной идеи в скандинавских странах и Финляндии: художественный и институциональный аспекты (конец XIX- начало XX века) - ст. № 14, РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб, 2009.

Непременной чертой возрождения старой культуры, особенно в XIX веке, стало изучение и воплощение в литературе и искусствах истории и традиций средних веков, отраженных в разных областях Скандинавии прежде всего эпохой доблестных викингов. В искусствоведческой науке это обращение к ушедшей эпохе обозначают как общее направление, ставшее с наступлением нового времени популярным и называющееся Неоромантизмом.

В изобразительном искусстве, в эпоху строительства национальной культуры и обращения к ее истокам, широко распространились сюжеты на тему холодного климата, суровых северных условий, как одни из наиболее показательных мотивов, характеризующих лицо Скандинавии. Так же обстояло дело с сюжетами традиционного быта, принятого и среди современников и национально-историческими, окрашенными эпическим звучанием. Национальные постройки (деревянные ставкирки, цветные дома) и узнаваемые костюмы разных регионов Скандинавии (норвежские бюнады), древние памятники культурного наследия, литература о скандинавской реальности и ее особом прошлом (произведения Г. Ибсена, Г. Вергеланда, А. Стринберга, С. Кьеркегора), почитаемая во все времена народная музыка (обращение к мотивам старинной музыки на исходе XIX века Э. Григом) и искусство окраин (сельское народное искусство), упомянутые исторические реконструкции и глубокое изучение специфической мифологической литературы<sup>146</sup>. Все это стало для деятелей культуры второй половины XIX столетия, в том числе и для художников, особенной темой и самым почитаемым сюжетом для свободного полета их творческой мысли.

XIX век подарил Скандинавии по-новому переосмысленное искусство народного, самобытного типа, которое шло в то же время не от деятелей народного творчества из деревень и крайних областей. Это искусство

---

<sup>146</sup> См. об этом: Хейберг Х. Генрик Ибсен / Пер. с норв. М., 1975; Чукуров А.Ю. «Состояние мира: одновременность». Художественная культура скандинавских стран и Финляндии в пространстве концептов, СПб, 2011; Compendium SAS14: Folk Art, P. 2-24; Describing a National Culture, P. 25-46 / Scandinavian Area Studies, Universitetet I Bergen, 2013; Мосолова Л.М. Культура России и Скандинавии / уч.-методич. пособие для учителя, СПб, 2001; Donnely M.C. Architecture in the Scandinavian Countries, London, 1992; Miller Lane B. National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries, London, 2000; Olsen L.H. Nordiske Heltetagn, D., 2003; Olsen L.H. Nordiske Vikingesagn, D. 2004; Пауткин А.М., Давыдова Т.С. Саги, викинги и их язык, П., 2008.

происходило из центра, создавалось профессиональными художниками и мастерами богемных кружков, так или иначе имеющими отношение к Академиям Художеств (к ней относились в профессиональном смысле и те, кто в итоге открыто встал на путь против нее, например, движение Оппозиционеров – шведских художников второй половины века). В искусстве изображения обозначился поворотный момент - новый взлет уже с первых десятилетий века. А кульминация такого национально-культурного подъема пришлась на вторую его половину и явилась грандиозным итогом начатого «Строительства Наций» в скандинавской романтической культуре. Скандинавских художников, взявших бразды художественного правления в свои руки со второй половины XIX века, нельзя напрямую связывать с их предшественниками – «отцами» нового, совершенного для нации, романтического искусства и культуры страны. Однако в творчестве новой плеяды мастеров, преемников старой школы отразилась живая тенденция к воцарению традиционного, исконного, принятого в Скандинавии культурного национально-романтического подъема, но уже посредством новых приемов и художественных схем.

### 3.2. Романтизм в норвежской живописи: Николай Аструп и его современники

Во второй половине XIX века в норвежской культуре окончательно утвердились основные направления национально-романтического характера, которые задавали деятелям культурных кругов путь к творчеству. Для изобразительного, как и для театрального искусства<sup>147</sup> того времени лидирующим идейным аспектом для создания произведений служил Реализм. Реалистическое искусство послужило основополагающим началом и для тех работ, которые брали свои начала из традиционной культуры, из фольклорных сюжетов. Рожденные в сфере народного искусства или,

---

<sup>147</sup> См. об этом: Скандинавский театр [Электронный ресурс] - Режим доступа: <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000022/st019.shtml>. (дата обращения 17.03.2017).

например, в актуальной тогда национальной музыке сюжеты широко принимались публикой, участвующей в Строительстве Нации. Ближе к закату столетия в среде изобразительного искусства в этом смысле выделился художник **Николай Аструп**, чье самобытное, в каком-то смысле отстраненное творчество глубоко выразило культурные идеи и стремления того времени. Художник, вдохновленный мотивами родных краев, выработал неподражаемый стиль для своего творчества, яркий, непредсказуемый, полный движения и красок. Самобытное и, как многие отмечают, экспрессионистическое искусство Аструпа, особенно на пике его творческого развития, представляет мастера как красноречивого поэта природы Йольстера – родины художника. Своеобразный реализм местных мотивов переигран мастером в его произведениях по-своему. Несмотря на то, что многие выделяют его творчество как самостоятельное, независимое от общих движений того времени, оно заслуживает внимание именно с точки зрения этих реформ, создавших почву для рождения в искусстве нового Национального Романтизма. Наиболее плодотворный творческий этап Аструпа пришелся на первые десятилетия XX века, когда после обучения в Кристиании (современный Осло) и европейского путешествия, включающего Германию и Францию, он вернулся в Норвегию, решив остановиться на западе страны, в родном селении, образ которого вдохновил художника на активную работу. Известно, что на заключительных этапах своей художественной практики, обучаясь, молодой мастер был в контактах с Кристианом Крогом. В произведениях Аструпа, возможно, проявляются черты учительского и иного влияния на его руку, и заметно это в первых самостоятельных произведениях<sup>148</sup>. Интересна в этом отношении ранняя работа «Сванёйский залив» 1905 года, в которой еще ощущается довольно классическая тенденция трактовки реалистического пейзажа. Композиция исполнена ровными плотными мазками. Панорамность изображения сохраняет устойчивую уравновешенную композицию. Элементы, которые

---

<sup>148</sup> См. об этом: Gloeersen I.A. Nikolai Astrup, Oslo, 1967; Nicolai Astrup. Veien Hjem / kat. Of exhib., Kode, Bergen, 2016.

могли каким-либо образом подчеркнуть экспрессию, ветреность или динамику, отсутствуют. Гладь бирюзовой воды слегка разбавлена едва заметными вихрями фиолетовых, голубых и белых мазков. Водоем разделяет часть острова. Он делится на ровные участки из лужаек зеленых и желтых оттенков. Их покрывают аккуратно выписанные деревья и домики. На дальнем плане ровными рядами трактованы еще один вздыбленный остров и светлое небо над ним. Вся экспрессия умиротворенного образа природы здесь выражена скорее в насыщенном колорите. В целом небогато подобранная палитра полна разнообразием оттенков.

Обращаясь на разных этапах творчества к схожим по содержанию природным мотивам, Аструп постепенно меняет свой художественный почерк. В картинах прослеживается теперь более экспрессионистическая трактовка природных элементов. Но эмоциональное содержание пейзажей дополнено, как и прежде, острыми наблюдениями художника за ландшафтом.

Чем чаще в искусстве Аструпа стали появляться сюжеты с изображением праздничного разведения костра и танцев на лоне мощной норвежской природы, чем больше он стал писать атмосферные пейзажи уютных уголков йольстерского села с нередким включением в них образов «оживших» элементов природы. Тем сильнее художник сосредотачивал свое внимание именно на эмоциональной стороне композиций. Экспрессия образов словно стала волновать его больше, чем свойства и особенности ландшафта. Но, как уже отмечено, последнее мастер не исключал, даже наоборот. Однако суть реалистического мотива природы несколько видоизменялась под напором фантастического видения и эмоционального обращения.

Интересна камерная композиция «Пасторский дом и церковь» с узнаваемыми видами сельской жизни на фоне дикой северной природы. Недатированная работа скорее принадлежит к раннему периоду творчества Аструпа, к моменту, когда он только вернулся на родину и стал разрабатывать определенный сюжетный тип своего художественного обращения. На изображении мы видим раскинувшееся в системе гор поле. Позади между

горного ущелья водоем. В самом поле ближе ко второму плану композиции вырастают 2 маленьких строения – белый деревянный домик с одним окошком сбоку и двускатной крышей и рядом церковь, светящаяся белизной той же краски. Характерное для норвежской церкви строение композиции завершено миниатюрным шпилем кирпичного цвета. Над горами размашистыми мазками обозначены облака и темно-серые тучи. Позади, над завершающей цепь горой, обозначенной более светлым по сравнению с остальными синим цветом небо светится чистым белым оттенком. Трава в поле также написана расплывчатыми беглыми широкими мазками, вероятно, для обозначения порывов ветра. Над территорией с церковью собирается сильный горный ливень, который вскоре сменится легким дождем в сопровождении с лучами солнца и радугой. Уже в этой реалистической картине, как в предыдущем мотиве «Сванёйский залив», ощущается стремление мастера работать с яркими тонами и красками, даже при использовании элементов ветреной северной природы. Палитра для показа местных ландшафтов богато дополняется при работе с другими элементами – интерьеры, строения, персонажи. Позже будет возможность заметить, что Аструп, создавая камерные и более масштабные композиции, испытывает особые чувства как в отношении природы зимней, так и весенне-летней, всегда выверяя и свободно используя конкретный набор средств и красок.

Глубокий интерес к мотиву йольстерской природы с ее характерными чистыми тонами обнаруживается и в работе «Чистая июньская ночь», исполненная Аструпом в масле примерно в 1908 году. У подножия невысоких гор, покрытых зеленью и кое-где тоненькими струйками водопадов, расположились расцвеченные коричневым тоном от сумерек домики. Эта композиция образует дальний план, от которого к первому следует широкое зеленое поле в желтых цветах. Ночь неярко здесь выражена на первый взгляд. Легкий свет, идущий от белесого неба, падает ровным тоном на всю сцену. Ощущается атмосфера поистине белой северной ночи в среде малонаселенной горной местности.

Вертикальная композиция под названием «Атмосфера марта», написанная приблизительно в то же время, что и «Чистая июньская ночь». Здесь с большей силой по сравнению с последней выражена любовь художника к силе цветов в природных мотивах. Холмы дальнего плана на большей части поверхности покрыты густыми белыми мазками – изображение снега. Это отражается в озере, занимающем первый план. Легкий бриз с ребристыми волнами разбавляет отражающие на поверхности воды образы. Там, где их не видно, ближе к первому плану, водная гладь исполнена сияющим глубоким синим цветом с не менее яркими голубыми оттенками. Часть побережья первого плана практически не видна, от него тянутся к воде лишь голые ветви молодых деревьев. На камне, находящемся на мелководье, у первого плана, изображена черная птица. В изгибе ее маленького образа угадывается движение – она вот-вот улетит в чистое ранневесеннее небо. В данном произведении видно, что зима еще не оставила землю в марте, но яркость густых тонов и насыщенный колорит сообщает некое оживление элементов природы. На них словно отражен новый свет, не белесый, характерный для зимнего периода, но более насыщенный по-весеннему солнечный.

Названная выше картина – не первая среди произведений Аструпа, носящая в своем названии слово «атмосфера». Созданная около 1914 года картина «Весенняя атмосфера» словно вбирает в себя набор конкретных «весенних» символов, выражающих атмосферу этого времени года для художника. Аструп использует в этой холодной по содержанию цветов композиции совершенно необычный колорит для каждого объекта. Разрастающееся дерево на первом плане отражает на своих тонких ветках с зеленью и обозначившимися белыми цветками, мерцающий свет, идущий с неба. Оно обозначено экспрессивными беглыми мазками темно-серого, голубого, и местами ослепительно яркого белого цветов. Бегущая на следующем плане горная река под полузаснеженным холмом исполнена мрачными темными и серыми оттенками, в некоторых местах подчеркнутая белыми волнами там, где они ударяются о камни. На большей части холма и в

некоторых местах на воде и по веткам угадывается краска насыщенного бирюзового цвета, высвеченного белыми, рубиновыми и ярко-голубыми оттенками. Каждый названный элемент пейзажа в своих насыщенных тонах в целом в рамках мрачной и по своему характеру магической композиции отвечает за символический подтекст природного мотива. Создается впечатление, что сам Аструп словно живет настроениями не собственными, а природными, в его полотнах натура Йольстера будто отражает не только поведение местного ландшафта, самостоятельную жизнь природы, но и то, какую роль художник исполняет в этой среде.

Еще одна недатированная пейзажная работа «Деревья и заснеженные горы» исполнена в узнаваемом для художника стиле с характерными манерами образов природы. Аструп наделяет природный объект символично-образными чертами, в которых угадывается антропоморфный элемент. Ряд гор, покрытый сплошь снегом, образует своими линиями и формами силуэт лежащей женщины. Эти очертания снежных вершин заняли свое место между боковыми изображениями гор, свободных от снега. В другой своей похожей работе «Ледяная Королева» мастер намеренно выделил в системе написанных гор такую женскую фигуру, никак не скрывая округности человеческого тела именно изображениями гор<sup>149</sup>. В рассматриваемой работе лишь при тщательном рассмотрении угадывается женский силуэт, в целом перед зрителем представлен горный пейзаж, в котором в системе холмов заснеженные участки заняли центр между другими возвышениями, без снега, изображенными темно-зелеными и коричневатыми тонами. Под горами ровными слоями обозначена гладь голубого горного озера с редкими белыми штрихами. На первом плане покрытая в некоторых местах снегом почва уже населена тремя маленькими молодыми деревьями, ровным строем стоящими перед горной долиной.

---

<sup>149</sup> См. об этом: Nicolai Astrup. Veien Hjem / kat. Of exhib., Kode, Bergen, 2016.



Николай Аструп оставил после себя множество произведений графического искусства<sup>150</sup>. Это и различные рисунки для подготовки живописных полотен, и самостоятельные листы, и гравюра. Примечателен его пейзаж «Водопад и ледник», исполненный в гравюре на дереве и перенесенный на бумагу примерно в 1907 году. Художник снова интересуется пейзажем. В своей совершенно маленькой по размеру композиции Аструп создает образ величественной, даже массивной природы Норвегии с ее высокими скалами под горными массивами, покрытыми одновременно и камнем и зеленью. По этой же скале вниз бьет шумный водопад, светящийся белым в своем буйстве пены. Ландшафт скрывает под собой ряд сельских деревянных построек. Мирная жизнь норвежцев проходит под знаменем сильной холодной природы, которая временами проявляет себя сурово, но в то же время словно охраняет свое население. Другой более крупный в параметрах графический лист «Белая ночь» с неизвестной датировкой привлекает в отношении трактовки монументального образа природы в союзе с элементами людского быта под покровом света в интересное время года и суток. Летняя белая ночь окрашивает композицию необычным «закатом». В экспрессии образа будто обозначается течение целого этапа жизни.

Наконец, следует обратиться к одному из самых известных мотивов художника, прославившему его имя еще среди современников Аструпа. В связи с этим интересно вспомнить две картины, повторяющие этот мотив, но написанные в разное время – в 1912 и 1917 году. Речь идет о работах с изображением праздничного костра на фоне природы. «Костер в честь праздника Ивана Купалы» - именно такое название носит целый цикл повторяющихся в разных интерпретациях мотивов и изображенных там героев. День летнего солнцестояния (в Скандинавии его называют еще днем Св. Хансабала) воплощен на полотнах Аструпа как важный, запоминающийся, позитивный момент за целый год, один из самых веселых и праздничных дней. Образ гигантского, словно «плавающий» узор, горящего

---

<sup>150</sup> См. об этом: Askeland J. Nilolai Astrup. Grafikk, Oslo, 1956.

костра Аструп воспроизводит на лоне просторной мощной природы родного Йольстера, где вдруг его освобожденная от жилищ природа становится особенной площадкой с приходом проживающих неподалеку на своих участках людей. Герои на среднем, дальнем планах танцуют вокруг костра, празднуют, наполняя холодный свежий воздух громкими возгласами. Ближе к переднему плану художник зачастую помещает героя-созерцателя. Со спины, реже – в профиль фигура главного, на наш взгляд, героя одиноко наблюдает за происходящим, что сообщает нам также некие символические высказывания Аструпа, либо то же романтическое его обращение к символично-философской стороне искусства предшественников, творящих в начале XIX века на родине мастера и соседней Германии. Мы считаем весомым и довольно важным предположить, что здесь художник, возможно, в европейской романтической традиции пытается продемонстрировать свою память, даже некую печаль по ушедшей эпохе, но той эпохе, которая принадлежит его стране и является частью ее достояния. Языческий традиционный праздник с разведением костра, проводимый еще в древней Скандинавии, здесь, в картинах Аструпа нашел свое новое рождение в условиях той же природы Севера, которая принадлежала предкам нынешних скандинавов. Включая в свои работы одиноких созерцателей, Аструп старается, вероятно, передать свои ностальгические чувства и эмоции по эпохе ушедшей, но остающейся в сердце современного человека, пока существует местная земля и пока люди – дети этой земли – помнят и хранят традиции, не покидают свое родное место.

Норвегия и Мир для Аструпа оказались неразделимыми, он, как и многие его современники, неизбежно путешествовал, знал о многих тонкостях искусства своего времени. Но через весь свой творческий путь западно-норвежский мастер пронес собственную выработанную схему изображения и остался верен мотиву, демонстрирующему с детства знакомое селение, наполненное сказочными представлениями и свободой.

Своеобразие и «народность» его произведений в характерности, в узнаваемости избранных мотивов. Динамичные сцены западно-норвежской

жизни разворачивались на фоне знакомой художнику природы, преобразованной им в экспрессивной манере. Родное селение воплощалось в живописных и графических рамках в творчестве художника. Образ родины в таких произведениях демонстрировал новую жизнь, окутанную древними преданиями, яркими красками, динамичными линиями и формами. Пейзаж и развернутые в нем жанровые реплики стали уникальной демонстрацией идеального представления художника о жизни с ее идейными фантазиями, о союзе Аструпа с природой родного края и его уютным, праздным бытованием.

Творчество следующего норвежского мастера второй половины XIX столетия в яркой форме продемонстрировало стремление к особенной самоидентичности национальной культуры<sup>151</sup>. Оно обратилось к уже знакомым мотивам народных сказаний и национальных сюжетов, характерных нордических мотивов. Речь идет о художнике **Эрике Вереншёле**. Пик создания его известных произведений пришелся на 80-е гг. Работа «На равнине», написанная в 1883 году, является одной из показательных картин Вереншёля наряду с полотном того же года «Сентябрь». Оба мотива с включением в них сюжета на тему Созерцание происходят из Телемарка – одного из передовых центров норвежской природной культуры уже в то время. Именно природой местных краев вдохновлялся художник, создавая рассматриваемые произведения. На первой картине изображена девушка, опирающаяся на фермерский забор и созерцающая просторы местной природы в свободной позе. Героиня одета в национальный костюм. Второе изображение с похожим сюжетом включает в себя фигуры уже двух девушек в тех же непринужденных жестах смотрящие на окружающую их природу сельского открытого края с его равнинами и холмами. Сентябрь еще оставил на земле летнюю свежесть, насыщенность прозрачного воздуха и зелень. А герои по-прежнему одеты в легкие платья с белыми пышными блузами и яркой цветной вышивкой. Это характерные

---

<sup>151</sup> См. об этом: Østby L. Erik Werenskiold, Oslo, 1993.

элементы норвежского бюнада в его больше сельской, чем парадной, но не менее нарядной трактовке.

Обращение к мотивам норвежской природы и трактовка известных окрестностей страны в рамках национального пейзажа не ограничивают творчество Вереншёля. В отношении того, каким образом художник следовал по течению развития Национального Романтизма в ходе нового времени романтического столетия, привлекает портретная сторона его искусства. «Бедный юноша из Брискебю» - камерное произведение 1885 года. Образ героя, помимо его индивидуальных выраженных в художественном произведении черт, отвечает, судя по всему, всеобщему стремлению художественной элиты Норвегии того времени. Критика социального положения в рамках реалистической картины стала одной из важных проблем в то время. Подобные вопросы, как уже было отмечено, поднимались вообще в сфере культуры Реализма. Подобное обращение происходило на фоне общих социальных и политических условий страны. Возвращаясь к портрету юноши, следует, прежде всего, отметить иконографию образа. Лицо героя демонстрирует характерный скандинавский тип, выраженный прежде всего в ярких голубых глазах, очень светлом тоне кожи. Голова изображенного повернута в три четверти, он созерцает что-то вдали упрямым взглядом столь юной и уже столь сильной и серьезной личности. Фигура мальчика написана в экспрессивной позе. Трактовка его поношенной одежды добавляет сюжету большей экспрессии. Вертикальная работа небольшого формата демонстрирует яркое обращение к больной и большой теме того времени – теме брошенного на произвол судьбы человека, борющегося за свое существование в условиях сурового времени.

В отношении портретного искусства привлекают и созданные Вереншёлем образы его сотоварищей по культурной деятельности. Недатированный портрет Бьёрнстерне Бьёрнсона изображает великого норвежского писателя и драматурга второй половины XIX века на фоне наполненного светом яркого нордического пейзажа. Герой восседает на площадке вроде балкона, гордо держит голову, соблюдая прямую осанку и

созерцая раскрывающиеся перед ним виды. Современник Ибсена, талантливый Бьёрнстерне Бьёрнсон оставил после себя множество литературных произведений, пьес на актуальные тогда темы и в современных жанрах, направлениях, особенно выделив социально-реалистический аспект в своих произведениях на кульминационном этапе своего творчества. Он прославил искусство слова и театра в Норвегии в то время и сделал очень многое для создания Национальной почвы этих сторон культуры. Бьёрнсон вместе со своими коллегами продолжил обращение к сугубо национальным сюжетам, проявившим себя еще в романтических произведениях на темы из национальной истории и мифа. И теперь его художественный интерес нашел себя в темах о вопросах современности.

Следующая композиция, к которой необходимо обратиться, была создана в том же 1885 году под именем «Сельские похороны». Эта картина явилась одной из наиболее известных полотен мастера с изображением поистине народной норвежской сцены. Она поразительно ярко демонстрирует завершенность композиции с образующими ее элементами. Действие разворачивается на фоне довольно панорамного, но взятого с прямой точки обзора, пейзажа. В нем мы узнаем образ характерной нордической природы в летний период с ее ярким цветением в широком поле, которое окружает по всему периметру ландшафта довольно низкорослый горный массив дальнего плана с обозначенными пунктирами белого снега в некоторых местах на вершинах. На фоне этой величественной природы разворачивается жанровая сцена. Пятеро мужчин и юноша склонили свои головы. Они стоят вокруг свежего погребения, морщась от дневного солнца, либо с грустью смотря на землю. Руки почти у всех опущены и сложены перед собой. Стройный ряд этой драматической сцены сообщает некое солдатское спокойствие перед лицом смерти, во время прощания, и в то же время лица героев, выражения их лиц сообщают сцене экспрессии и эмоциональный фон. Глаза у всех прикрыты, однако в лице каждого персонажа узнается скандинавский тип. Вероятно, художник действительно наблюдал подобную сцену, что тронуло его художественный и чувственный

интерес. Либо он приглашал знакомых в качестве моделей для создания своего произведения и ему было важно обозначить именно характерность и узнаваемость своих героев. Отметим, что все они одеты по моде того времени, в строгие, но по-деревенски скромные костюмы, состоящие из черного комплекта брюк и жилетки и белой рубашки с пышными рукавами. Ближе к левому краю картины, за изображением героя, стоящего отдельно от группы упомянутых людей, одетого в серый костюм и читающего прощальное слова, изображена в профиль фигура единственной пришедшей на мероприятие женщины. Поверх синего платья она накинула широкий серый платок, а голову повязала белым платком с вышивкой цветочным узором – характерный народный норвежский элемент декора. Ее склоненного лица практически не видно, по этому и по закрытым глазам можно лишь судить о глубокой скорби женщины, вероятно только узнавшей и происшедшем и поспешившей на похороны. Композиция детально прописана, набор мелких компонентов в итоге производит изображение сложной площадки с включенной в нее сценой. Зритель имеет возможность прочесть изображение с его сюжетом без труда, и здесь не остается вопросов или сомнений.

По заданной теме исследование также обращается к графическому наследию Эрика Вереншёля. Рисунки мастера к некоторым сборникам народных сказок и другие отечественные «сюжеты» являются показательными для характеристики искусства одного из самых влиятельных национальных художников Норвегии. Интересны, например, волевые графические образы Олава Трюгвассона и Сигрид Сторрэде или экспрессивная, четкая в строевом исполнении сцена подхода к берегу викингских кораблей.

Вспоминая графику Вереншёля, также стоит обратиться к трогательному камерному портрету Эдварда Грига, представляющего главного музыканта норвежской нации в XIX веке в полный рост и демонстрируя сцену прогулки, где герой, одетый в длинный плащ и шляпу, повернутый к художнику в профиль, с внимательным, чуть грустным

взглядом меланхолично рассматривает окрестности с их девственной полусельской, полудикой природой. С этим образом есть возможность познакомиться в Доме-Музее Эдварда Грига в Бергене, где музыкант по большей части проводил свое свободное и творческое время, вдохновлялся местной природой и творил по образцу старинной народной норвежской музыки.

Значительную часть творчества следующего норвежского живописца **Фрица Таулова** также следует рассмотреть в плане значения концепции Национального Нордического Романтизма нового времени, несмотря на осязаемое проникновение в творческую манеру мастера тенденций и стремлений французской школы<sup>152</sup>. Ранее в настоящем исследовании упоминалось мнение современника Таулова Николая Аструпа о художественном подходе первого к искусству. Аструп считал, что пейзажист чрезвычайно старается выявить каждую мелочь реалистической картины без показа самой жизни со всеми ее чувственными гранями и фантазийными мыслями самого художника<sup>153</sup>. Иными словами, вероятно, Аструпу не хватало проявления отношения Таулова к природе, и в его пейзажных мотивах он мог найти лишь фотографическую точность определенного ландшафта. Но Таулов не давал возможности своему зрителю прочесть какой-либо глубокий сюжет, кроющийся в любом природном явлении.

Мнение Николая Аструпа в отношении творческого метода Таулова весомо и имеет конкретный значимый смысл. Норвежский пейзажист заострял свое внимание на методах французских художников и старательно, математически выверял свои композиции, обращался ко многим мотивам за рубежом. Тем не менее, искусство норвежского пейзажиста по нашему убеждению заслуживает того, чтобы обозначить его частью национального культурного наследия Норвегии. В коллекции Государственного Эрмитажа и Государственного Музея Изобразительных Искусств имени А.С. Пушкина

---

<sup>152</sup> См. об этом: Gunnarsson T. Nordic landscape painting in the nineteenth century / transl. by Adler N. - London, 1998; Poulsson V. Frits Thaulow. Raderinger, Oslo, 1992.

<sup>153</sup> См. об этом: Nicolai Astrup. Veien Hjem / kat. Of exhib., Kode, Bergen, 2016, P. 19.

находятся интересные пейзажи Таулова, демонстрирующие «нордический» подход к трактовке природного мотива и собственно изображающие родину мастера. Пастель «Горная речка», созданная в 1890-е годы, изображает постепенное пробуждение лесной природы от зимнего, снежного сна. В этой, довольно немаленькой по параметрам работе читается скрупулезное внимание художника к натуре, к тонкостям проявлений природы в определенный сезонный период. Таулов мастерски, детально выражает с помощью прорисовок, колорита и в целом построения композиции зимние ощущения, жизнь холодной природы. Характерна используемая художником палитра для рисунка оттаявшей реки. На темной ее поверхности отражаются отблески голубизны льда, покрытого снегом, а также яркий белесый свет неба. Трактовка этой белой снежной поверхности льда, также рефлексивно проявляющейся на воде, создается художником слегка сероватой, с проблесками голубизны и слегка грязноватыми оттенками, при этом общее впечатление от первого взгляда на картину иное, покров льда с голубыми отливами кажется чистым, сияющим и белоснежным. Стройная композиция состоит из разливающейся на первом плане реки и уходящей вглубь картины между островков тающего льда и оживающего леса по сторонам, где наблюдается застылость темных чащ в тени и освещенных розоватым солнечным светом, размытых на дальнем плане макушек, под которыми снег превращается в болотистые лужицы серого оттенка. Прорисовка пастелью мельчайших подробностей, свойственных природе в условиях определенного климата состояний говорят об абсолютной чистоте зрения художника, о сложном натурализме. Таулов считает необходимостью показать истинный портрет природы. И на примере рассматриваемого рисунка с изображением зимы в диком лесном уголке мы можем угадать особенное отношение мастера к такой природе, которая во многом присуща его родным краям. Более того, он обращается к портрету этого образа в излюбленный северянами сезон - зимний.

В двух других своих пастелях – недатированном пейзаже «Река» и картине 1883-84 гг. «Зимний пейзаж» художник снова обращается к речному



мотиву на фоне лесных и горных видов. Во второй картине художник близко подходит к точке, от которой начинается свое течение река. Она снова обозначена темными тонами, а на ее поверхности кое-где помечены блики света, благодаря чему мы можем видеть и отражения объектов по стороне дальнего плана. Обзору мастера представлена лишь река и соседний берег с ярким алым домиком, четко вырисовывавшимся на фоне двух силуэтов размытых домов позади. Кроме того, этот берег обозначен возвышением с деревьями. Зритель может видеть, как картина завершается у самого подножия горы. Художник старается как можно сильнее приблизиться к широко разливающейся реке и к тому, что ее окружает в самом ближайшем диаметре. Он, вероятно, стремится не просто охарактеризовать в деталях конкретный природный мотив. Мастеру важно близкое нахождение к монументальному, панорамному виду. Только такой творческий подход способен помочь ему уловить нечто сокровенное и продемонстрировать зрителю истинное лицо той величественной природы Севера, которую мы, надо сказать, если не узнаем по точным локационным, то хотя бы по географическим меркам. Перед нами очевидно скандинавский мотив. При внимании к некоторым фрагментам, замечается и «норвежское» в данном изображении.

В 1880-е Тауловым был написан еще один интересный пейзаж под названием «Ночь». Картина исполнена насыщенными красками, сочетающимися в себе как разнообразие холодных, так и мерцание, яркость теплых тонов. Небо, усыпанное звездами, исполнено острыми быстрыми штрихами синих, зеленых, бирюзовых оттенков. Художник создал особую экспрессию этого образа, показав ночное мерцание, динамику и туманность небесной атмосферы. Дорога от первого плана композиции тянется вдоль аллеи с деревьями и домиками. Все еще тает лед, а крыши маленьких, сельских, деревянных домов с раскрашенными балками покрыты ослепительным белым снегом. Домик, изображенный ближе к первому плану, отражается благодаря свету этого дома на поверхности льда и воды, покрывающих землю. Тот самый свет особенно ярко трепещет в больших

окнах около входа, куда двигается человеческий силуэт, оставивший на дороге свою пониющую то ли от холода, то ли от усталости лошадь. Произведение больше прописано в экспрессионистическом ключе, хотя здесь прослеживается традиционное для творчества Таулова стремление к натурализму. Картина дышит жизнью, уютом человеческого бытования и мира фауны. Угадывается развязка скромного сюжета на фоне пейзажа: герой и его лошадь добрались до светящегося огнями, теплого места, где они смогут согреться от тяжелой северной стужи и отдохнуть. Сочетание зимнего мотива и ночного северного пейзажа здесь скорее всего играет особую роль показа любви северного человека к двум характерным состояниям окружающей его нордической среды. Это затяжная суточная темень и суровое, но близкое по духу зимнее время года. В отношении такой концепции показа характерного состояния северной природы и жизни внутри нее привлекает масштабная в своих параметрах картина Таулова из собрания Бергенского Музея Искусств «Лесовоз возвращается домой» 1892 года. Изображение горного пейзажа с включением в него сцены сельской жизни сопровождается дневным светом солнца. Он довольно ярко для зимнего периода освещает устланные снегом просторы, которые выделяются традиционными красными строениями скандинавского типа.

Продолжая говорить о развитии и особом значении в творчестве Фрица Таулова мотива родной, нордической, норвежской природы, стоит обратиться к произведению «Лунный свет в Буальи». Пастель была создана около 1904 года и изображает она ноктюрн, взятый из французского путешествия. Однако здесь имеет место вопрос о глубоком чувстве патриотического характера. Исследователь скандинавского искусства Татьяна Быковская<sup>154</sup> на одной из своих лекций рассказывала о самобытном характере изобразительного искусства Скандинавии в XIX веке и о творчестве Таулова в частности, отмечая, что скандинавы выделились на фоне всемирного становления искусства того времени. А среди произведений Таулова именно

---

<sup>154</sup> [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://art-intensive.ru/pl/1114432>. (дата обращения 10.10.2015).

мотивы с изображением северных пейзажей выставлялись во французских салонах и на выставках во время пребывания норвежца за рубежом. Эти «холодные», «свежие» композиции наполняли французские залы истинной северной «свежестью». Что касается рассматриваемого произведения, Быковская отметила здесь очевидную ностальгию мастера по родине при работе с мотивом зарубежного края. Действительно, вечернее синее небо расстилается над типичной французской деревенькой, где, вероятно, во всю теплеет весна. И по этому небу Таулов чертит вибрирующие, едва проявляющиеся за облачностью и теплотой атмосферы молнии северного сияния, до боли знакомого каждому жителю Норвегии, особенно ее северных областей. Условное «возвращение домой» стало в этом произведении на тему зарубежья своеобразным проявлением глубокой национальной концепции художника, и данная работа в числе многих остальных становится поэтому важной частью культурного наследия Норвегии, выявляя его самобытный характер.

В заключении обзора норвежского искусства рассматриваемого периода исследование обращается к творчеству реалиста **Кристиана Крога**, прежде всего прославившего свое имя и художественное наследие страны созданием картин на острые социальные темы. Художник по велению того времени много путешествовал, имел тесные творческие контакты со знаменитой французской культурой<sup>155</sup>. Помимо этого, мастер известен произведениями, созданными в соседней скандинавской стране. Круг был особым гостем известной уже при современниках датской художественной колонии в Скагене<sup>156</sup>. Обращаясь к местным сюжетам, художник в свойственной ему рабочей манере затрагивает темы тонкостей социальной жизни своих земляков, простого народа. Он запечатлевает жизнь скагенских рыбаков на лоне живописной, спокойной природы северного побережья.

---

<sup>155</sup> См. об этом: Oestein S. Christian Krohg. Fra Paris til Kristiania, Lillehammer Kunstmuseum, Lillehammer, 2012.

<sup>156</sup> См. об этом: Steinsvik K.R. Christian Krohg. 1852-1925 / Stiftelsen modums Bløfarveværk / 8. Mai – 30. September, 1993; Voss K. Skagens malerne, Oslo, 1994.

Кроме того, художник часто повторяет сюжеты на темы из жизни простых людей в уютной домашней обстановке. Неоднократно повторяющийся, «детский» мотив «Спящая мать с ребенком» и картина «Нильс Гаихеде и маленький Софус» - обе написаны в 1883 году и демонстрируют нам трогательные сцены заботы взрослых о еще совсем маленьких детях. Первое произведение изображает групповой портрет ребенка в колыбели и случайно уснувшей рядом матери. Видно, что до этого молодая женщина вязала пряжу, но затем она прислонилась к лежащим рядом на кровати белоснежным подушкам и розоватым покрывалам и, вероятно, крепко уснула от сильного переутомления. Автор выписывает ее закрытые глаза, обозначая легкие морщинки усталости, и слегка приоткрытый рот, еле сжимающие пряжу руки. Ребенок находится в колыбели, сделанной из красного дерева, словно покрытого лаком, с резными бортами. Весь видимый интерьер композиции соответствует традиционному оформлению скромного маленького дома. Часть деревянного стола, на котором пролили недавно жидкость, занята деревянной тарелкой с ложкой и металлическим кувшинчиком. Элементы чарующей теплой композиции – это наполненный дневным светом интерьер, образы героев, их светлые лица, ткани костюмов и белья, материалы деталей интерьера. Все это соответствует оформляющей картину раме. Она выполнена из сортов темного и светлого дерева и разукрашена традиционным резным декором в виде цветочного узора.

Говоря о принадлежности Кристиана Крога к интернациональной культурной деятельности, следует вспомнить его панорамный пейзаж 1890 года «Вид с Фредериксберга, Копенгаген». Уже упоминалось о контактах мастера с датским художественным кругом. Его путешествие туда, очевидно, не совсем ограничилось деятельностью на острове Скаген. Он также побывал в столице, знакомясь с передовыми художниками того времени и параллельно оставляя свой след в истории местного искусства. Копенгагенский пейзаж демонстрирует типичные строения датской столицы в полном объеме на дальнем фоне и верхушки крыш переднего плана, завершенные трубами, выводящими клубы пара на небо. Композиция в целом исполнена теплыми

тонами красок и выявляет характерность насыщенного северного заката, предвещающего теплый летний день.

Касательно профессиональных поездок Крога за рубеж, необходимо указать на «Портрет Карла Нордштрёма», написанный в 1882 году во французском Грец-сюр-Луа, где изображенный Крогом шведский импрессионист со своими коллегами организовали собственную художественную колонию, обучаясь и создавая искусство нового времени. Нордштрём созерцает с балкона французский парк. Он повернут к зрителю в профиль, его поза свободна, лицо не напряжено. Лишь глаза щурятся от яркого солнца.

На родине Кристиана Крога больше узнают по социальным произведениям громкого характера<sup>157</sup>. Художник поднимает проблемные темы из современной жизни. «Борьба за существование» - одна из показательных работ на эту тему. Она изображает трогательную за живое сцену мольбы детей о материальной помощи и поддержке прямо на улице в зимний период. Темы социального характера не ограничиваются подобными откровенными образами. Повторяющийся сюжет на тему из жизни девушек, пытающихся прожить за счет непристойной в обществе деятельности также был отражен в картине «Альбертина в полицейской комнате ожидания», 1886 года. Темная комната и образ толпы людей и полицейских, сливающихся в этой атмосфере, разбавлен в композиции портретом девушки Альбертины, одетой в красивое яркое платье. Ее белое лицо с претензией на аристократический стиль отражает всю драму ее положения. Печальные глаза опущены, руки сложены в муфту. Она повернута в профиль к зрителю, она старается отвернуться и от окружающих ее людей, опущенная голова обращена в фас. Печаль и трудности современной жизни с такой необычайной силой, откровениями и глубиной выражались во многих произведениях Крога.

---

<sup>157</sup> См. об этом: Askeland J. A survey of Norwegian painting / transl. from norw. by Ch. Norman / Oslo, 1963; Askeland J. Norsk Malerkunst, Oslo, 1981.

В 1897 году появилась еще одна трепетная композиция «Хорошие друзья». Пейзаж с побережьем северного моря наполнен туманом и холодными спокойными красками. На его фоне разворачивается сцена общения. Маленький юноша в незатейливом костюме и в шляпе повернут спиной к зрителю и обращен лицом ко второму персонажу, пожилому мужчине, сидящему на скамейке. Мальчик самоуверенно поставил ноги на ширине плеч, руки держит в карманах. Мужчина опустил сильные старческие руки перед собой на колени и легко улыбаясь смотрит на юного героя. Усталые глаза старого человека внимательно созерцают, он слушает речи бодрого мальчика и умиротворенно восхищается произнесенными словами.

В 1893 году художник обратился к исторически значимому для Скандинавии сюжету об открытии исландцем Северной Америки, который позже стал правителем Гренландии. Крэг написал картину под названием «Лейф Эрикссон обнаруживает Америку». Здесь мастер проявил себя как высокий исторический живописец. Экспрессивный образ моря и соответствующее стихии поведение героев, изображенных на ладье, демонстрируют возвышенное звучное чувство патриотизма и особое отношение к родной истории.

Разнообразие сюжетов и жанров, принятых художниками Норвегии и соответственно различные, мастерски продуманные художественные оформления той или иной работы выявляют обозначенную в теме работы специфику для искусства этой страны, глубокий и неординарный подход художников к созданию поистине значимого для местной культуры художественного наследия. Такое наследие воспроизводилось традиционно, оно живет на этой земле во все времена.

### 3.3. Развитие шведской живописной традиции и влияние французского импрессионизма

Во второй половине XIX века шведские художники параллельно со своими североевропейскими коллегами продолжили осваивать путь,

проложенный их предшественниками десятилетиями ранее. Романтизм, обозначивший свое развитие в начале столетия, занял в творчестве новой плеяды мастеров особое место, выразив всеобщую концепцию этого времени<sup>158</sup>. Национальное Возрождение в шведском изобразительном искусстве проходило в то время в оппозиционном ключе и особенно сильное свое воплощение нашло в творчестве знаменитого круга мастеров. Вдохновитель и первый сподвижник такого круга, названного как Оппозиционеры искусства, будущий шведский национальный дизайнер и художник **Карл Ларссон** отправился в начале 80-х гг. во французское местечко Грец-сюр-Луа и образовал там колонию в содружестве с другими мастерами, шедшими против принятых академических устоев и канонов. Предварительно, в 70-е гг., Ларссон побывал в Барбизоне, уже там появились его первые произведения, отвечающие за раннее художественное становление мастера. После, будучи частью колониального движения, Ларссон совершенствовал собственный стиль, все чаще останавливаясь на любимейшей ему акварельной технике письма<sup>159</sup>.

Одна из работ, созданных в 1884 году во время профессионального и в то же время «оппозиционного» пребывания Ларссона в местечке под Парижем, называется «Вэльмор. Мотив из Грец-сюр-Луа». Насыщенный светом и цветом садовый мотив, включающий фигуру мальчика на переднем плане, уже отражает принятую Ларссоном в будущем стилистику. Вертикальная композиция с включенными в нее изображениями природы, построек и героя является достаточно свободной и панорамной.

Картина 1883 г. «Пожилой мужчина в саду» исполнена там же в «колониальном» Грец. Тончайшая акварельная прорисовка окружающей природы демонстрирует не меньше живости, прохладной яркости, чем изображения людей или предметов. Вертикальный формат картины

<sup>158</sup> См. об этом: Nordensvan G. Swedische Kunst des 19. Jahrhunderts // Literatur / Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Lite, Leipzig, 1904.

<sup>159</sup> См. об этом: Лисичникова М.В. Шведская колония художников в Грец-Сюр-Луа // Проблемы изучения зарубежного искусства: Научные труды. – № 17. – СПб, 2011; Пьюфогель Р. Карл Ларссон. Рисунки и акварели. М., 2006.

сообщает композиции сосредоточенность на определенном моменте. На первый план выступает изображение водоема, в котором отражается покаты́й берег, занявший второй план картины. На этом берегу практически в центре композиции изображен, полусогнувшись, старик, опирающийся на тонкую палку. Черты его лица скрыты ввиду далекого расстояния от зрителя. Акцент делается более на фигуру героя, его одежды. Четко видны изображения домов, хоть они и расположены дальше, чем фигура человека, от первого плана. Художник выбрал необычный ракурс. Он словно смотрит с другого берега через водоем, но на его стороне берег ровный, в то время как противоположный устремляется вверх, образуя пригорок. Его в свою очередь замыкают те самые дома, а над ними – бледно-серое небо. Таким образом, композиция состоит из четырех частей, изображающих каждый свое действие и образующих единое целое. Другие картины начала 1880-х годов, выполненные также акварелью, во многом повторяют особенности рассмотренного выше произведения. «Октябрь» и «Ноябрь», созданные в 1882 г., «В огороде» 1883 г. и «Осень» 1884 г. – листы, отображающие традиционный природный мотив. Они написаны в том же Грец-Сюр-Луа. Неизвестно, кто были те люди, что стали героями картин. Возможно, это просто незнакомые художнику местные жители. Ларссон акцентирует внимание не только на фигурах, а сцены не создает чисто жанровыми. Сильное внимание художник сосредоточил на окружающей его героев природе. Она снова предстает туманной и чистой, слегка размытой в дымке пасмурного дня, и при этом порой пронизанной лучами яркого солнца. Это добавляет в колорит произведений светлости, насыщенности. Художник в серии данных картин еще больше сконцентрировался на передаче прохлады и свежести в атмосфере.

Именно в период создания этих картин Карл Ларссон, как и параллельно работающие с ним мастера, испытывал французское художественное влияние в своем творчестве. Но уже в заграничных видах проявляются характерные для шведского национального искусства черты. Ранние этюды зарубежных ландшафтов отражают настроение близкой



художникам шведской природы: холодность, напряженный штиль в атмосфере, красочная размытость и соответствующая окружающей среде трактовка человеческих фигур, их едва различимые выражения лиц. Редко, когда в пейзажах отсутствуют изображения людей. Они подчеркивают некую сюжетику, поэтичность показанных на картинах пейзажей.

В 90-е годы Ларссон снова работает на родине, теперь уже в качестве профессионального и к тому времени довольно известного в творческих кругах мастера. Постепенно художник придет в своем искусстве к неповторимому в тематическом и композиционном отношении стилю. Эта тенденция выразилась в одном из самых знаменитых циклов Ларссона под названием «Дом под солнцем». Над ним художник стал работать после женитьбы на Карин и переезда в подаренный новобрачным дом в Сундборне. Ларссон создавал и отдельные самостоятельные произведения, нарисованные акварелью, и монументальные фресковые произведения<sup>160</sup>. Подобная же серия, представляющая частную жизнь художника и также изготовленная в акварельной технике, отразила принятые в Европе модернистские течения вместе с собственным восприятием Ларссоном характерной скандинавской жизни и ее уютом. В 1895-м году художник создает автопортрет с дочерью «Брита и я». В этом произведении с помощью стилистических приемов и конкретного набора составляющих элементов композиции выражена вся суть творческой концепции мастера. Художник изображает себя в полный рост, на его плечах стоит дочка и машет руками, а отец придерживает ее за подол платьица. Второй рукой с зажатым карандашом он указывает в сторону зрителя. Ларссон улыбается, широко раскрыв глаза. Брита также раскрывается в широкой улыбке, ее волосы развеваются словно на ветру. Детали костюмов героев добавляют экспрессии этой сцене. Строгое темное платье девочки контрастирует с ее оранжевыми туфельками, а Ларссон поверх строгого смокинга надел короткое темное пальто с яркими красными лацканами. Светлые счастливые лица героев сообщают дополнительную

---

<sup>160</sup> См. об этом: Пьюфогель Р. Карл Ларссон. Рисунки и акварели. М., 2006.

«светлость» интерьеру на фоне. Тот самый узнаваемый интерьер типичного шведского дома, образ, созданный Ларссоном. Такой стиль интерьера станет впоследствии известен на всю страну. Деревянные панели и мебель, тонкий резной орнамент, обилие света из окон и растений и такие же светлые стены со всеми дополнительными элементами. Во многих изображениях интерьеров Ларссона в чем-то узнаются мотивы пришедшего из Франции Арнуво или популярного на всю Европу естественного и декоративного Модерна.

Одно из поздних произведений мастера «В церкви» было создано в 1918 году. Оно, однако, выражает с той же силой идеи самого Ларссона, его методик и подход к искусству, принятые им годами ранее. Снова перед нами характерный светлый интерьер. Справа изображены две фигуры. Женщина и молодая девушка изображены в национальных шведских костюмах – яркие бело-красные платья с вышивкой, брошками на груди, подпоясанные узорчатыми ремнями. Платья покрыты передниками, у женщины длинный голубой, у девушки более короткий красный. На голове у женщины белая косынка с линейным геометрическим узором голубого и синего оттенка, у девушки – такая же белая, но с цветочным красным орнаментом. Героини свободно располагаются в интерьере. Их образы трактованы с характерными шведскими чертами лиц и белокурыми волосами. Они созерцают различные детали, наполняющие интерьер церкви.

Наконец, следует вернуться к пейзажному творчеству Карла Ларссона, созданному на его родине на рубеже веков. Помимо создания образов родного дома художника и его близкого окружения, мастер обращался в то время к видам местной природы. Интересен пейзаж «Дом в снегу» 1909 года. Художник выходит на открытый воздух, как когда-то раньше во Франции, и создает портрет красного деревянного домика с зеленой отделкой и с резными, ажурными, белыми рамами из комплекса своей усадьбы. Образ дома трактован снаружи, он окружен засыпанным снегом садом. На первом плане слева нарисована молодая елочка, чьи ветви также пышно покрыты снегом. С крыш дома свисают прозрачные, оттененные голубизной, сосульки.

Квадратики разделенных деревянными штапиками окон в некоторых местах трактованы акварельными разводами, изображая запотевание. Зимние и осенние пейзажи – не редкость для творческого наследия Карла Ларссона.

В рассматриваемом контексте важно упомянуть и о творчестве художницы **Анны Боберг**. Она является дочерью любимого учителя Карла Ларссона в Королевской Академии – Ф. Сколандера. Художницу прославил серия небольших полотен с изображениями Лофотенских островов и Северной Норвегии. Известно, что Боберг помимо живописи занималась текстильным промыслом, а также керамикой и художественным стеклом. Сохранились некоторые ее акварельные работы, в которых она проявила себя, как художник по костюмам<sup>161</sup>. Но нам интересны ее живописные работы, в которых она выступает в роли пейзажиста. Прекрасная коллекция лофотенских и северонорвежских видов хранится в Национальном музее Стокгольма.

Анна Боберг, не принятая в число шведского кружка «Оппоненты искусства», прославилась в начале XX века своими холодными норвежскими пейзажами. Ее творчество также нуждается в анализе в рамках данной работы, как замечательный образец зарубежного пейзажа, изображенного шведским мастером. Хотя в этом плане следует помнить о соседстве двух скандинавских королевств и даже о том факте, что до 1902 года Норвегия входила в состав Швеции. Вполне возможно допустить, что Боберг воспринимала выбранные ею для изображения ландшафты как родные.

Небольшие по формату камерные произведения Боберг отображают в импрессионистической манере мощные виды дикой холодной природы Норвегии. Сложно судить о манере художницы, учитывая, что к Ларссону и остальным рассматриваемым художникам она не имела отношения. Однако ее творчество представляет особый интерес для изучения. Работы Анны Боберг – уникальное явление в шведской живописи. Вряд ли мы встретим у какого-либо мастера данной эпохи этюды, подобные ее живым норвежским

---

<sup>161</sup> Zeitler R.. Sweden. Painting and graphic arts [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://cufts.library.spbu.ru/CRDB/SPBGU/resource/172>. (дата обращения 11.12.2013).

пейзажам. Учитывая общую для всей Скандинавии тенденцию к национализации культуры, работы Анны Боберг становятся интересным достоянием не просто шведской, но скандинавской живописи, нордического культурного наследия. Импрессионистические и в то же время столь проработанные в деталях атмосферные виды на ее маленьких полотнах фотографическим образом сообщают зрителю особое ощущение красоты, величия, чувственности и грандиозности северных горных и морских долин. Один из небольших норвежских этюдов Боберг «У подножия горы. Лофотены» 1905 года создает тем не менее грандиозное впечатление. Проявляется детальная наблюдательность художницы. Сила северной природы ощущается в каждом мазке холодного тона. Эмоциональная игра при этом происходит на переднем плане, где разместились маленькие дома в теплых тонах красного и зеленого цвета. Они так близко находятся у подножия белых гор, и при этом столь яркие, никак не тронутые сияющим чистым снегом.

Привлекают внимание работы художницы с изображением ночных видов. Одна из таких недатированных композиций тонко передает образ северного сияния в краю арктической Норвегии. Подобные мотивы впечатляют живостью цвета, игрой света и тонов, размещением элементов, сочетанием беглых штрихов и густых насыщенных мазков.

Художница блестяще сочетала краски. Мазки положены мастерски, они скомпонованы с характером каждого вида изображения. Соблюдены все технические тонкости. Движение кисти широкое, мазок густой. При этом создается ощущение легкости. В атмосфере складывается стремительное, но непринужденное движение.

Работы Анны Боберг не были каким-либо образом оценены в организованном против Академии кругу художников, самых знаменитых в то время деятелей культуры. О некоторых из них речь идет и в настоящей главе. Но творчество Боберг, как самостоятельное явление, представляет особый интерес для изучения в контексте нового рождения Национальной культуры того времени.

Становлением шведского импрессионизма в рассматриваемое время искусство страны обязано художнику **Карлу Нордштрёму**<sup>162</sup>. Он прославил свое имя еще среди современников, скандинавских коллег и земляков. Именно он, как известно, привлек Карла Ларссона работать во французской колонии. Там они положили начало своему свободному, независимому творческому развитию, выходя на пленэр. Там они начали свое обучение, обращаясь в основном к пейзажу и вдохновляясь опытом французских коллег. Нордштрём в целом известен как пейзажист. Подобные работы он создавал и во время путешествий во Францию, Италию, и тогда, когда он изучал натуру родного, шведского окружения. Художник руководил своим собственным пейзажным классом с 1890 года. Во второй половине XIX века он покинул вопреки запретам близких свой родной остров Готланд и отправился в Стокгольм, где началось его профессиональное художественное становление в королевской Академии как талантливого представителя шведской живописи.

Как известно, Нордштрём впервые приехал во Францию в 1881-м году<sup>163</sup>, где, посещая парижские выставки и экспонируя собственные работы в Салонах, изучал работы художников-импрессионистов. Во время своего французского периода мастер возвращался на родину. В 1883 году в Гётеборге он написал замечательную в импрессионистическом отношении картину. «Пейзаж в окрестностях Гётеборга» - полотно, исполненное маслом на холсте, небольшое по формату и облаченное в горизонтальную раму значительно большего размера, чем само изображение. Почти половину композиции занимает облачное небо, в одном месте обозначенное темной тучей. Широкое поле с огородом, силуэты двух девушек вдалеке слева, череда деревьев на заднем плане и скрытые в ее густоте домики, дорожки в просветах поля – ландшафт, мало отличающийся от многих, избираемых

---

<sup>162</sup> См. об этом: Nordensvan G. Swedische Kunst des 19. Jahrhunderts // Literatur / Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Lite, Leipzig, 1904; Luther Cary E. Scandinavian art // Art and progress, vol. 4, № 4, 1913.

<sup>163</sup> Лисичникова М.В. Шведская колония художников в Грец-Сюр-Луа // Проблемы изучения зарубежного искусства: Научные труды. – № 17. – СПб, 2011. – С. 113.

художниками, пишущими в импрессионистическом стиле. Однако картина поражает уравновешенностью частей целого, колорит впечатляет красочностью, реалистичностью. Природа написана аккуратными мелкими мазками, но с соблюдением импрессионистической динамики, хотя такие предметы как антенные столбы или далекие шпили от построек, скрытых в чаще леса, прописаны тонкими четкими линиями. Даже мотив с паром из трубы одинокого домика на заднем плане отвечает импрессионистической манере.

Вернувшись во Францию и присоединившись к кругу живописцев, осевших в Грец-Сюр-Луа, Нордштрём начал писать местные ландшафты. Неоднократно повторяющиеся сюжеты носят простые названия, как картина 1885 года «Грец-Сюр-Луа». На этом изображении первым планом выходит широкий луг, пестрящий цветами и растениями. Высокая трава и кусты переплетены друг с другом будто от резкого порыва ветра. Здесь глаз художника охватывает просторную насыщенную природу лугов. Небо занимает очень небольшое пространство холста. Черными штрихами по светло-серому небу написаны птицы. Густой лес, обозначивший линию горизонта, контрастирует ярким синим оттенком с изображением неба.

Картины, изображающие виды в Грец-Сюр-Луа, отличаются помимо отсутствия или наличия на них каких-либо деталей еще палитрой. Где-то тона приглушены. А в отдельных частях краски редкими штрихами наложены ярко. Небо серое, ощущается туманность всей композиции, мазки на основной поверхности наложены густо и стремительно. Где-то атмосфера более спокойная, небо светлое, обозначенное не прерывистым мазком, цвета в общем более яркие, присутствует много резких острых штрихов. В стиле импрессионизма художник изображает природу во всех проявлениях, подчеркивая ее не всегда умиротворенный характер. Здесь также встречаются мотивы с изображением парового поезда, который мастер помещает вдали от портретируемого им ландшафта. Поезд изображен где-то в глубине композиции, пар от него фактически соприкасается с линией горизонта.

Несмотря на колоссальное влияние Импрессионизма на творчество Карла Нордстрёма, он в своих работах все равно старался сохранить тот колорит и атмосферу, которые были присущи природе Севера. Чаще всего зритель встретит на его полотнах настроение пасмурного дня. Художника импрессионистического направления не смущали цвета холодного тона. Напротив, он стремился извлекать из них наибольшее количество оттенков (упомянутый гётеборгский пейзаж). Такая тенденция ощущается на протяжении всего его творчества. В зимних пейзажах живописца улавливается стремление подчеркнуть всю красоту таинственной северной природы. Здесь художник будто даже забывал о традициях зарубежных школ. Он отображал то, что видел и находил в этом нечто прекрасное. Картина 1889 г. «Зимний пейзаж» демонстрирует характерное и особенно важное для мастеров Севера обращение к типичной родной природе в ее лучшем для северянина состоянии, любимом времени года. Рассматриваемая работа - образец необычного ракурса и трогательной, бросающейся в глаза палитры.

Две сумеречные зимние работы Карла Нордстрёма – недатированный пейзаж «Старые огни по пути в Стокгольм» и «Зимний вечер в Розлагстале, что в Стокгольме» 1897-1900 гг. отображают сочетание холодных снежных видов с вечерними или ночными бликами. Первая картина, вероятно, была создана раньше второй, так как она трактована в довольно импрессионистическом ключе. Это направление больше характерно для ранних работ мастера. На примере его поздних картин можно будет заметить, как меняется стиль художника, перевоплощаясь в более «реалистическое», детальное отношение к натуре. Итак, сюжет про Старые огни по пути в Стокгольм привлекает эффектом стремительного движения, порывистости. Художник словно наблюдал за происходящим вокруг из плывущей лодки. Напротив него расположен силуэт такой же лодки. Она исполнена темным цветом. Ее изображение нечетко, оно словно немного размыто штрихами бирюзового оттенка. Блики вечернего звездного сияния и света, исходящего, вероятно, от близлежащих домов, мелькают по всей поверхности холста. По-вечернему спокойная вода отражает игру ярких бликов и словно разводит

их легкими волнами, прозрачными голубыми, местами яркими, местами блеклыми. На дальнем плане виднеется берег, покрытый белоснежным снегом с отраженными в нем темно-синими отблесками. Горизонт отмечен еле заметной чередой темных силуэтов. Далее мелкими мазками написано сумеречное небо с виднеющейся у правого угла картины яркой звездой. Необычная палитра сочетает множество оттенков голубого, синего, белого и бежевого. Картина написана эскизно, но палитра подобрана очень тщательно, цвета ясно и правдоподобно передают зимний пейзаж поздним вечером. Акцент ставится на мелких деталях, при написании им было уделено внимание. Упомянутая поздняя композиция мастера «Зимний вечер в Розлагстулле» больше располагает подобным детальным отношением. Повествовательность, проявляющаяся в этом панорамном виде, сообщает традиционный для североевропейского искусства набор схем, ярко демонстрируя подобное через пейзажный жанр.

Еще один художник, обративший внимание в прямом смысле этого слова на жизнь отечественной природы - **Бруно Лильефорс**. Одна из его показательных недатированных работ на тему дикой природы - «Заяц в зимнем пейзаже». Она изображает трогательную сцену убегающего в кусты белоснежного пушистого зверька. Он оставляет на блестящем от солнца снегу глубокие маленькие следы с голубоватыми отливами. На примере этого произведения можно говорить об известном шведском анималисте как о тонком знатоке нетронутой местной природы и жизни ее животных. Искусство мастера классически для североевропейской традиции повествовательное, оно содержит яркий набор детальных конструкций для той или иной композиции. Лильефорс наблюдателен в отношении каждой мелочи – от едва заметных элементов природы с их бликами, тонкими травинками, рефlekсами, колебанием разноцветных растений на ветру, вкопанных в землю камней и до чувственных проявлений повадок и манер животных.



Союзник Карла Ларссона и его круга по оппозиционному движению в искусстве **Рихард Берг** также как и многие мастера Швеции в то время<sup>164</sup> на этапе своего расцвета создал своеобразное искусство. Он оставил после себя многочисленные неповторимые произведения на темы из национального мифа, а также портретную коллекцию с узнаваемыми шведскими типажам. Часто в таких работах узнается и местный пейзаж. Примерно в 1895 году он написал автопортрет с супругой на шведской веранде. Это произведение стало по мнению некоторых исследователей<sup>165</sup> одним из манифестов скандинавского искусства, шедшего по актуальным путям свободного развития, но выражающего себя посредством собственных национальных мотивов. Групповой портрет Берга называется «Нордический летний вечер». Художник по всем критериям художественной богемы того времени работает с сюжетом, в котором супружеская пара в аристократических костюмах созерцает с веранды уютного коттеджа шведскую загородную природу в летний период. Пространство, залитое солнечным светом, яркие тона и краски. Художник наслаждается нетрадиционными погодными проявлениями. Подобное диктует ему создание традиционной картины в стиле тех, что почитались в то время в континентальной Европе, там, где такая картина воплощала действительность по-настоящему.

Шведские мастера французской колонии в основном обращались к пейзажному жанру, демонстрируя таким образом победу абсолютно новых веяний в сфере искусства. Как и Ларссон некоторые приглашенные в колонию деятели, находясь во французском Грец-Сюр-Луа, создавали изображения местного окружения. Но, судя по всему, это все-таки больше служило обучающим целям. Ведь спустя некоторое время каждый из них непременно возвращался домой в Швецию, продолжая с неограниченной

---

<sup>164</sup> См. об этом: Nordensvan G. Swedische Kunst des 19. Jahrhunderts // Literatur / Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Lite, Leipzig, 1904; Serner G. Treasures of a Swedish art. From earliest times to the beginning of the twentieth century, Stockholm, 1950.

<sup>165</sup> См. об этом: Ryndel N. Modern Scandinavian painting in the Gothenburg art gallery, Goeteborgs Konstmuseums Smaskrifter Nr 4, Goeteborg, 1952; Varnedoe K. Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian painting 1880-1910, the Brooklyn museum, 1982.

академическими устоями свободой творчества, используя предпочитаемые стилистику и технические приемы, создавать образы родины таким образом, как каждый из мастеров знал и ощущал ее. Романтическое обращение к подобным темам создало почву для развития в Швеции национального искусства, в основе которого лежал теперь Неоромантизм.

На этом этапе исследования необходимо обратиться к некоторым фрагментам из истории датского живописного искусства со второй половины XIX века. Процессы, происходившие в Дании в рассматриваемое время, несколько контрастны, если говорить условно, в культурно-моральном плане по отношению к рассмотренным выше процессам в Швеции. В отличие от шведских художников, группы датских мастеров стали организовывать колонии прямо у себя на родине<sup>166</sup>. Одна из них, самая известная, - колония в Скагене. Художники-колонисты с конца 70-х гг. стали активно перебираться на скагенское побережье в качестве неких «документалистов» местной жизни и создателей обновленного искусства, которое могло бы почитаться среди высокопоставленных заказчиков и элитного общества – актуального искусства в том числе. Смелость и талант новой плеяды мастеров под предводительством одного из первых вдохновителей скагенского движения Педера Северина Крёйера, позволили датской публике уже в то время лицезреть развитие и рост обновленной национальной художественной школы страны. Работа мастеров именно с мотивами родины в свободной художественной манере, яркой и интересной в своих «новых» решениях для публики, позволяет допускать мысль о своеобразии и новом высоком подъеме датского искусства. Однако следует вновь повторить в защиту шведов, развивающих свою колонию на континенте, что они возвращались на родину и применяли выработанные художественные достижения, идеи и профессиональный опыт, принятые благодаря французскому колониальному путешествию, уже на материале своей страны. Таким образом, одни из лучших художников Швеции, развивших свои таланты вне родной земли, на

---

<sup>166</sup> См. об этом: Lembke K., Andratschke T., u.s.w. Mythos Heimat. Worpsswede und die europaeischen Kuenstlerkolonien, Hannover, 2001, S. 240-284.

пике своего творческого развития возвысили национальные сюжеты и очертили шведское искусство самобытными рамками, также отвечая популярным веяниям, канонам и потребностям нового времени.

### 3.4. Скагенская школа – национальный пейзаж Дании

Со второй половины XIX века в Дании существовало большое количество художественных групп. Популярны стали колонии, которые состояли из определенных кругов мастеров, работающих в определенной локации согласно местным условиям<sup>167</sup>. Также в то время особые позиции в культурной среде заняли самостоятельные художники, каждый из которых являлся выходцем из классической Академии, либо мастером иных художественных убеждений<sup>168</sup>. Обращаясь к такому актуальному для второй половины столетия явлению, как художественная колония, на материале датской истории искусства, следует выделить уже упомянутое движение художников в Скагене. Колония, образованная на этом побережье на севере Дании, стала одним из самых прославленных движений, одним из виднейших образцов художественной деятельности, в особенности для тех художников, кто стремился к элитным кругам и к профессионализму в своей сфере. В этом смысле обращает на себя внимание факт об ориентации датчан на европейские художественные традиции того времени, актуальные для общества течения, способные поднимать важные темы<sup>169</sup>.

Одним из первых идейных вдохновителей организованного в Скагене кружка стал художник **Педер Северин Крёйер**<sup>170</sup>. Работая на рубеже веков в

<sup>167</sup> См. об этом: Fabritius E. Danish Artists' Colonies: The Skagen Painters, the Funen Painters, the Bornholm Painters, the Odsherred Painters, Skagens museum, Skagen, 2007.

<sup>168</sup> См. об этом: Frederiksen F. T. og Jeppesen I. Lysets Paletter. Claude Monet og danske impressionisme / 20. September – 7. December, Randers Kunstmuseum, 2008; Svanholm L. Northern light - Skagen painters / transl. by Jones W.G., Copenhagen, 2001; Fölsing U. Peder Mønsted / Weltkunst, Vol. 4 / F., 2002.

<sup>169</sup> См. об этом: Madsen K. Skagens Malerne og Skagens Museum, Koebenhavn, 1929.

<sup>170</sup> Steinsvik K.R. Peder Severin Krøyer. 1851-1909 / Stiftelsen modums Bløfarveværk / 2. Mai – 30. September 1992.

этом местечке, художник, как и многие его коллеги здесь, часто посвящал свои зарисовки и картины темам из жизни местных жителей, в основе своей представляющих рабочих рыбаков. Но творчество Крёйера больше знакомо как его землякам, так и целому миру благодаря картинам, связанным с мотивами из собственной жизни мастера в северном ютландском городе. Ранние работы Крёйера 80-х годов в подобном духе полны еще традиционной реалистической свежести и больше характеризуют его как универсального художника, пока не выработавшего своей узнаваемой манеры письма. «Художники на побережье Скагена» 1882 года – пример этому. Наполненная характерным «балтийским», северным, блеклым светом летнего дня и импрессиями элементов природы, эта композиция по большей части включает в себя образ моря, бьющегося о побережья с левого края картины, и парусника, приближающегося к нему. Художники сбоку с берега изображены спиной к Крёйеру и они, сидя за своими мольбертами, созерцают эту композицию, состоящую из союза моря, отражающего на своих волнах солнечный свет и различные оттеняющие рефлексy, и неба, соприкасающегося с поверхностью воды.

Уже с первой половины 90-х годов в творчестве Крёйера начинает складываться определенный, характерный для его языка набор художественных систем, выраженный в конкретной сюжетике и стилистике. Произведение 1892 года «Летний вечер в Скагене» изображает жену художника в нежном белом платье, прогуливающуюся с собакой на побережье теплого вечернего Скагена. Она повернута к зрителю в профиль, держит перед собой накидку и шляпку. Собака сидя созерцает блики лунного света на сплошной поверхности ярко-синей воды, разведенной кое-где легкими подъемами темных волн и самим мерцанием желто-белых световых штрихов. Кусок побережья первого плана также написан чистыми голубовато-кремовыми оттенками, его поверхность ребристая. Свою вечернюю сцену художник наделяет яркостью сине-голубых тонов с мерцающими золотисто-белыми рефлексами. И здесь же на резком контрасте трактованы образы героев: девушка с темными волосами, одетая в

светящееся розово-белое платье с ярким цветным пояском и собака породы шоколадный ретривер со светящимся белым ошейником. Похожая композиция более панорамного характера под названием «Анна и Мари на пляже Скагена в летний вечер» была написана на следующий год. Она представляет собой ту же характерную систему колорита. Жена Педера Мари и ее подруга, художница скагенского кружка Анна Анкер прогуливаются по побережью вдоль реки, все дальше отходя от художника. Экспрессия всего образа заключается в трактовке голубого вечернего неба, разбавленного белыми штрихами гуляющих облаков. Море спокойно, оно ровным слоем ложится на поверхность, сливаясь с горизонтом. Кремовый берег плавно сливается с ним, принимая легкий вечерний бриз ажурных синих волн. Героини в белых летних платьях повернуты друг к другу лицами, общаются, уходя от первого плана. Умиротворенное настроение природы и живое общение сообщают композиции образ непринужденного союза двух роскошно одетых аристократок и местного ландшафта, наполненного красотой местности и свежестью воздуха, легкой воздушной атмосферы. В 1899 году Крёйер написал одно из самых знаменитых своих произведений «Летний вечер на пляже Скагена. Художник и его жена». Мы снова узнаем почерк мастера в этом жанровом пейзаже. Но теперь Педер и Мари изображены на побережье близко к первому плану, они повернуты лицом к зрителю. Супруги созерцают свет, мерцающий ярко-желтым, почти блестящим, золотым цветом на поверхности бирюзовых, голубых волн, легко покрывающих слой словно прозрачной воды моря. Этот морской образ, соприкасающийся с песочным истоптанным берегом, написанным будто разведенными акварельными красками бежевого и голубого оттенков, стал самым любимым, и, как мы видим, часто повторяющимся мотивом Крёйера, а позднее – его индивидуальным штрихом, визитной карточкой. Сам художник одет в кремово-белый летний костюм из дорогих прописанных лессировками тканей, на его темном поясе светятся цепи золотых часов. На ногах роскошные отполированные темные туфли. Светлая шляпа и очки дополняют образ кавалера из высшего общества. Крёйер придерживает за

руку свою супругу в узнаваемом уже легком длинном платье. Оба словно погружены в собственные мысли. Между ними нет и намека даже на немой диалог, герои каждый по-своему общаются с природой, не замечая даже собаки, пытающейся привлечь к себе внимание, прижимаясь мордочкой к ноге хозяина.

В том же году был создан трогательный групповой портрет супругов, обращенных анфас к зрителю. В создании этого «Двойного портрета» Мари участвовала вместе с мужем. Камерное произведение демонстрирует красивые, еще молодые, но столь серьезные сосредоточенные лица пары. В этих образах замечаются столь непохожие нравы героев при явной приветливости характера каждого из них. В связи с данным произведением, написанным Педером вместе с Мари, необходимо вспомнить об увлечении художницей живописью и немного занимающейся этим в союзе с мужем и его товарищами по скагенскому движению. В этом смысле обращает на себя внимание жанровая работа самого Педера, в которой он изображает Мари на пляже Штенбьерг, создающей картину на открытом воздухе. Картина была написана в 1899 году. Сцена здесь разворачивается в дневное время. Волны бурно прибиваются к широкому солнечному берегу. Где-то на дальнем плане узнается фигура сидящей за работой Мари. В композиции узнаются больше импрессионистические черты ранних работ мастера, вместе с ее сюжетикой, плановыми схемами и палитрой.

В отношении «семейных» сюжетов в творчестве Крёйера, обращает на себя внимание акварель 1898 года «Мари и Вибекке в усадьбе на скагенской фазенде». Особенная и важная для творчества художника часть его жизни вместе с семьей и друзьями прошла в Скагене. В подобных сюжетах ощущается атмосферная наполненность и чувственность.

Интересна и портретная сторона искусства Крёйера. Работа «Маленькая Хельга Мельхиор в длинном платье» 1897 года написана в довольно импрессионистической манере. Характерное лицо маленькой скандинавской девочки наполнено психологическими характеристиками. Картина, как это часто бывает у Крёйера, небольшая по размеру. Свободная

композиция отвечает в полной мере актуальным для той поры веяниям в искусстве. Также интересен «Портрет Бьорнстерне Бьорнсона» 1901 года, схожий с трактовкой образа писателя в произведении норвежца Эрика Вереншёля. Бьорнсон у Крёйера стоит на фоне нордического светлого пейзажа, слегка улыбаясь, созерцая зрителя серьезными глазами. Вновь в образе модели выявлены некие психологические детали.

В завершении следует отметить работу скагенского мастера, созданную в начале XX века под названием «Праздник святого Хансбала на побережье Скагена». Сумеречный морской ландшафт экспрессивно разбавлен групповыми портретами многочисленных героев, пришедших на праздник с сияющими красно-желтым огнем факелами. Уже упомянутый традиционный для скандинавов языческий праздник летнего солнцестояния появляется среди произведений датского мастера, знаменитого своими богемными актуальными сюжетами. Данная картина заслуживает особого внимания для характеристики творческого потенциала Крёйера как одного из представителей датской национальной школы рубежа веков. Рассмотренные ранее работы художника также отвечают этой романтической тенденции своеобразного искусства страны в связи с его глубоким и оригинальным обращением к природным мотивам родины и тому, какова его частная жизнь в этой обстановке, к тонкостям местной среды обитания.

Уже упомянутая художница **Анна Анкер**, героиня одного из произведений Педера Северина Крёйера, работала в ютландском городке с момента своего переезда туда вместе с мужем в начале 80-х годов, когда и начала действовать скагенская колония<sup>171</sup>. Излюбленным сюжетом Анны стало изображение интерьера. Различные коттеджи местных жителей, наполненные летним северным светом, чаще представляют собой покои наиболее обеспеченных скагенцев. В этих пространственных образах узнаются характерные скандинавские интерьеры островного типа – скромные, но со стильным декоративным оформлением, светлые, с

---

<sup>171</sup> См. об этом: Svanholm L. Northern light - Skagen painters / transl. by Jones W.G., Copenhagen, 2001; Steinsvik T.S. Somrene på Skagen / Stiftelsen modums Blåfarveværk / 24.Mai + 30. September, 1997.

использованием натуральных природных материалов. Интересны и портретные обращения художницы. Чаще в ее картинах выступают героини на фоне тех же интерьеров. В этом отношении обращает на себя внимание картина 1885 года «Юная девушка раскладывает цветы». Тонкий силуэт этой девушки, изображенный со спины, облачен в темное длинное платье с подчеркивающей талией и кружевным белым воротничком. Светлые волосы девушки с золотистым отливом аккуратно собраны в пучок. Героиня собирает различные сорта цветов в вазу перед собой. Ее голова слегка опущена, внимание приковывает тонкая напряженная шея. Подобные женские образы гармонично существуют в многочисленных интерьерных пространствах скагенских домиков, наполненных ароматами датского лета.

Супруг Анны, **Михаэль Анкер** больше почитал сюжеты из жизни рабочего класса Скагена, темы, демонстрирующие трудовые будни местных рыбаков<sup>172</sup>. Помимо частой работы на открытом воздухе и показа в своих произведениях сцен рыболовства и отдыха этих героев на фоне местной бережной природы, художник однажды написал работу «Беседующие», где приближается к двум героям в возрасте, в рабочих шляпах и с пышными бородами. Образ повернутого к зрителям героя динамичен, его светлые усталые глаза выразительны, хотя на одну половину лица и падает тень. Лицо очерчено легкой улыбкой. Персонаж слушает собеседника, повернутого к зрителям. Скагенцы общаются за трубками и напитками, вероятно, после тяжелого рабочего дня. Произведение написано в довольно беглой манере. Художник обращает внимание на вечернее освещение в помещении.

Отвлекаясь от самобытного искусства скагенских художников, стоит обратиться к творчеству самостоятельных датских мастеров, чье творчество также повлияло в той или иной степени на становление национальной культуры Дании в рассматриваемое время. **Теодор Филипсен** является одним из числа не столь знаменитых, но не менее талантливых и многообещающих мастеров эпохи. В его живописных пейзажах с

---

<sup>172</sup> См. об этом: Schwartz W. Skagen i Nordisk Kunst. Fra Michael Ancher til Ludvig Karsten, Oslo, 1952.



включенными туда зачастую изображениями животных угадывается стремление подчеркнуть прелесть конкретного момента. Импрессионистические веяния, которые ощущаются в основе творческого метода Филипсена, помогли ему выработать своеобразный стиль, кроющийся на скрупулезном внимании к цветам объектов изображения и на том, как на композиции отражается художественный свет. Подобные черты были избраны мастером и применены на мотивах, демонстрирующих родное окружение художника в датском королевстве. «Мотив с дороги до Каstrup (Амагер)» - картина, созданная около 1890 года. Окрестность датской столицы написана локально подобранной палитрой красок. Спокойный образ пригородной дороги Амагера очерчен довольно импрессивными штрихами деревьев и травы на полях по сторонам. Там же угадываются силуэты характерных датских коттеджей сельского типа, покрашенных белой или (реже) серой штукатуркой, в некоторых местах отделанных фахверком и завершенных двускатной кровлей из натуральных строительных материалов. Картина насыщена легким, словно утренним, светом, плавно падающим на дорогу и очерчивающим некоторые постройки сиянием.

Творчество другого датского пейзажиста **Педера Мёрка Мёнстеда** исследовано довольно скупо<sup>173</sup>, однако в представлениях знающих его искусство он предстает как видный реалист своего времени. Картина мастера «Вечерний пейзаж с рекой Сарка» 1908 года скорее отображает зарубежный мотив из итальянского путешествия художника. Однако в этом ландшафте Мёндстед скорее угадывает в заграничном виде черты родной нордической природы во всей ее чистоте и дикой, даже одичалой свободе от городского и даже сельского вмешательства. Интересен и более ранний пейзаж мастера 1897 года «Закат над лесным озером», в котором классика реалистической североευропейской композиции с ее повествовательностью, вниманием к деталям и своеобразной трактовкой загадочных элементов вроде вечернего солнечного сияния на своей алой закатной стадии накладывается на близкую

---

<sup>173</sup> См. об этом: Fölsing U. Peder Mønsted / Weltkunst, Vol. 4 / F., 2002.

мастеру природу родных окраин. В целом, при разговоре о пейзажах Мёнстеда, замечаешь особенную трактовку преимущественно неизвестных необозначенных уголков Дании. Ее природу в этих композициях узнаешь в окаменевших ландшафтах, покрытых мягкими линиями зелени, либо снега и наполненных ярким природным светом.

В заключении следует заметить, что на рассмотренном материале довольно сложно судить о датском искусстве второй половины столетия и рубежа веков как о второй волне проявления Национального Романтизма в культуре страны. Преемники старой академической традиции, реалисты и импрессионисты, эти живописцы из Дании сохраняли некий статус королевства как центра художественной культуры Скандинавии с ее Академией и высоко поставленными художниками, пусть и работающими со свободой, в демократической обстановке нового времени. Но здесь же следует рассуждать о поистине оригинальных почерках каждого художника и об их стремлении продемонстрировать в создаваемых изображениях любовь к родине. Вопрос, конечно, усложняется и фактом весомого и традиционного проникновения западных ориентиров в датское искусство изображения. Несмотря на это, изучение творчества вышеназванных мастеров приводит к мысли о своеобразном, трогательном подчинении их национальному ландшафту и гармонии каждого с местной культурой, с датским историческим наследием и преемственной, хоть и измененной по сравнению с прошлым, современностью страны.

#### **Глава 4. Национальный Романтизм и его черты в творчестве иллюстраторов Теодора Северина Киттельсена и Йона Бауэра**

##### **4.1. Текст и образ в творческом методе Киттельсена и Бауэра**

Проблема взаимоотношений текстуального образа и изобразительного нередко встает перед исследователями книжной графики. Таким образом, они пытаются ответить на вопрос, для чего создается иллюстрация, каким целям служит, как понимается зрителями и читателями мысль автора произведения

во взаимной связи текста и рисунков. Данную тему затрагивали многие отечественные современные исследователи.

Отметим здесь актуальные для данной проблемы источники. Исследователь Эраст Давидович Кузнецов в труде «Художник и книга»<sup>174</sup> рассуждает о важности оформления книги, о всех тонкостях создания изобразительных графических рядов. Он говорит о бесспорной связи изображения и текста, о совершенности книги, оформленной подобным образом: «Истинно художественная книга не та, в которую художник приходит «навести красоту» или развернуть на ее страницах выставку своих произведений... художник строит [такую книгу], созидает в совместном труде с другими работниками... для нас является бесспорным понимание книги как целостного организма, как слаженного, почти архитектурного ансамбля...»<sup>175</sup>. Здесь же автор – человек Советского времени – говорит о том, что именно советская книга стала образцом подлинного всепроникающего художественного образа. Ключевыми являются мысли Кузнецова на тему Что такое книга: «...Книга – это не только то, что написал автор. Созданное автором, то есть текст, - в книге главное, но не единственное... Книга – сложнейшее произведение человеческой культуры, а общение с ней – сложный и многогранный процесс, который не исчерпывается чтением напечатанного. Книга действует на нас всеми частями своего разумного организованного целого...»<sup>176</sup>. Автор сравнивает книгу, как источник сменяющихся явлений, с музыкальным произведением, а также - по структуре своей – с архитектурным сооружением<sup>177</sup>. Далее Кузнецов рассуждает о составлении книги, о рождении текста и ее редакции, о конструировании книги: «Здесь к ним [создателям книги] присоединяется и художник, книжный график, а то что он делает – называется книжной

---

<sup>174</sup> Кузнецов Э.Д. Художник и книга, Л., 1964.

<sup>175</sup> Там же, С. 76-77.

<sup>176</sup> Там же, С. 5

<sup>177</sup> Там же, С. 6

графикой...Сделать книгу красивой – задача не мелкая и не зазорная... Только не хотелось бы употреблять здесь слово «украсить» [книгу]... Лучше говорить *оформить*...Задача «сделать книгу красивой» не исчерпывает труда художника, она даже и не самая главная. В конце концов, опытный и талантливый полиграфист может сделать книгу изящной и красивой, не прибегая к помощи художника...»<sup>178</sup>. Вероятно, автор здесь подразумевал идею о том, что изображение ставит своей целью художественное, возможно, и авторское воплощение образа, который представлен в книге словом. Причем это изображение, исполненное рисовальным материалом, должно выйти высоко повествовательным, выражать в полной мере представленное в тексте. На данную тему рассуждала и советская исследовательница Ольга Ильинична Подобедова в труде «О природе книжной иллюстрации»<sup>179</sup>. Автор считает, что художники всегда по-разному определяют свою роль в книге и задачи, стоящие перед иллюстратором: «Одни ограничиваются своего рода «изобразительным комментарием», сохраняя за собой право исчерпывающей информации о развитии сюжета. Другие, понимая более углубленно роль истолкователя внутренней сущности словесных образов, считают необходимым воплотить то, о чем писатель не повествует непосредственно, но что подразумевается им как причина или следствие рассказываемых событий... наконец, совсем немногие сознательно ставят и разрешают задачу подлинного синтеза слова и изображения...»<sup>180</sup>. Анализируя слова Подобедовой, следует выделить главную мысль о том, что художественная задача иллюстратора заключается в ощущении и понимании им текста конкретного произведения и в правдивом, чувственном запечатлении образов с помощью изобразительных материалов на бумаге. Исследовательница отмечает, что в создании книги как целостного произведения участвует три

---

<sup>178</sup> Там же, С. 6-7.

<sup>179</sup> Подобедова О.И. о природе книжной иллюстрации, М., 1973.

<sup>180</sup> Там же, С. 17.

лица: писатель, художник и полиграфические возможности<sup>181</sup>. О подобном весьма поэтично писала исследователь Лидия Степановна Кудрявцева в работе «Собеседники поэзии и сказки. Об искусстве художников детской книги»<sup>182</sup>. Мысли исследовательницы актуальны в данном случае ввиду дальнейшего обращения к творчеству скандинавских мастеров, работавших преимущественно для изданий детских сказок. «Что за феномен – детская книга?, - пишет Кудрявцева, - Почему ее берегут, передают от поколения к поколению, коллекционируют? Детская книга есть маленькое чудо в жизни человека. Так сказал Л.А. Токмаков, художник и поэт, имея в виду под Большим Чудом великую Книгу Книг. «Маленькое чудо» заключено в душе книги – в ее слове и в ее одежке – иллюстрации... Милые душе, сообразные одежды... Это и есть истинная роль иллюстрации в книге, так хорошо выраженная одним московским писателем»<sup>183</sup>. Автор в своем труде пытается на некоторых ярких примерах показать, как по-разному выражаются те или иные словесные памятники посредством графической иллюстрации, исследует с помощью хронологического и историко-культурного метода разные иллюстрированные источники, обращает внимание в основном на историю русской книги, как говорит сама Кудрявцева, близкой ее сердцу как теплое воспоминание о детстве.

Беря за образец сказки Скандинавии, следует учитывать особый характер искусства северных стран, менталитет и культуру региона. На этой основе сказочные тексты и рисунки скандинавских авторов сильно выделяются из числа того, что создают писатели и иллюстраторы других стран. Хотя последние также обладают своими отличительными национальными особенностями сказания. Таинственные дремучие леса, населенные троллями, холодные края, заставленные замками и деревенскими домиками, волшебные природные существа, белокурые принцессы и

---

<sup>181</sup> Там же, С. 17-18.

<sup>182</sup> Кудрявцева Л. С. Собеседники поэзии и сказки. Об искусстве художников детской книги, М., 2008.

<sup>183</sup> Там же, С. 11.

застенчивые сельские юноши... Фантазии сказочников и художников Скандинавии не ограничиваются одними и теми же мотивами. Не лишним будет отметить существенную роль характерной скандинавской природы, ощутимо и очевидно вдохновляющей мастеров слова и изображения. Это принято считать традиционным для искусства страны вообще. Говоря о теме национальной школы или, точнее, традиции, стоит вспомнить об обращении художественного круга Скандинавии в разные эпохи к родным истокам, к народным мотивам, питающим культурную среду Севера с древних времен и служащим образцом для новых поколений. Несомненно, обращает на себя внимание и обозначенная выше проблема текста и иллюстрации в значении их единства. Скандинавские сказки испокон веков были близки читателю единым образным и красочным строем, выраженным словесно и изобразительно. Темами служили типичные для культуры Скандинавии сюжеты и мотивы. И хотя о таких древних истоках известно мало, в настоящем исследовании предстоит обратиться к творчеству виднейших художников-иллюстраторов Скандинавии уже рубежа XIX-XX веков. Речь пойдет о почитаемых мастерах Норвегии и Швеции – Теодор Северин Киттельсен и Йон Бауэр. В ходе исследования представится возможность проследить в их искусстве наследственную романтическую черту национального изобразительного искусства Скандинавии. Киттельсен и Бауэр проиллюстрировали многие народные сказки отечественных писателей. Своим магическим, красочным творчеством они воплощали идеи и фантазии повествователей, не нарушая культурной традиции изображать народных героев на лоне северной природы, в окружении фантастических характерных мест. Здесь все же необходимо упомянуть об исследователях старинных нордических саг, которые сообщают в своих трудах о стремлении авторов этих саг к исторической достоверности и о включении описываемых событий в узнаваемую обстановку. Действия сюжетов в подобных произведениях зачастую происходят на фоне узнаваемых скандинавских

земель и ее окрестностей<sup>184</sup>. Рассматриваемые художники новой эпохи снабжали сказки для детей и, в исключительном порядке, издания других направлений, необыкновенно живыми и яркими по содержательности и смыслу иллюстрациями. На примере некоторых рисунков к литературным произведениям и самостоятельных произведений графики необходимо будет провести научный анализ манеры и методов указанных выше мастеров «волшебного» Севера в конце XIX – начале XX века. Это было особенным временем подъема национального самосознания и рождения скандинавского Романтизма. Аналитическая работа с отдельными произведениями Киттельсена и Бауэра позволит обратить внимание на такой важный аспект их творчества как технологическая сторона искусства (иллюстрированной книги, рисунка), а также выявит дополнительно из общей картины становления Национального Романтизма в искусстве Северной Европы черты его самобытности.

Интерес к искусству Киттельсена и Бауэра в контексте заданной темы о Национальном Романтизме и его целях вызван актуальностью и неизученностью проблемы на рассматриваемом материале. Кроме того, свою роль определила весомость творческого потенциала каждого из названных художников. О них написаны труды по большей части скандинавскими учеными и биографами. Заметим, что в зарубежной и отечественной науке еще не было предпринято попыток рассмотреть графические произведения Киттельсена и Бауэра через призму национального культурного подъема во всей культуре Скандинавии изучаемого времени – рубежа XIX-XX веков. Издаются монографии, учебники, статьи по большей части об искусстве живописи, и данная проблема исследуется узко на довольно типичных, распространенных примерах. Об искусстве графики и рисунка, в том числе о книжной иллюстрации или об отдельных листах упоминается вскользь, либо этот раздел передается забвению. В целом творчество конкретно упомянутых

---

<sup>184</sup> См. об этом: Гуревич А.Я. История и Сага, М., 1972; Глазырина Г.В. Скандинавские «Саги о Древних временах» как исторический источник / на материале «Саги о Тидреке Бернском» / автореф. дисс. канд. иск., М., 1979; Пауткин А.М., Давыдова Т.С. Саги, викинги и их язык, П., 2008; Сванидзе А.А. Викинги. Люди Саги: жизнь и нравы, М., 2014.

выше мастеров изучается посредством художественно-биографического метода. В этой связи в настоящем труде будет предпринята попытка раскрыть достоинство самобытного творчества графиков и представить его на общей арене становления национального самосознания и развития романтической культуры Скандинавии, в сфере которой особую роль играло изобразительное искусство. Отмеченный подъем национальной культуры Скандинавии, ее романтический аспект вызвал у художников живописи и графики стремление к показательному творчеству на сугубо «национальные» темы.

#### 4.2. Национальные темы и образы в графике Теодора Северина Киттельсена

Обращаясь к искусству норвежского мастера, воспринимаешь его родину, воплощенную в листах и холстах, волшебной страной. Помимо иллюстрирования сказок и создания собственных «фантастических» циклов на нордическую тематику, Киттельсен отображал на бумаге и, порой, в живописи реальную жизнь, свое окружение<sup>185</sup>. Преимущественно мы видим в этих произведениях сюжеты, взятые из путешествий художника по родным местам. Сам Киттельсен говорил о вдохновении, которое дарит ему природа Родины. Ее магическая живительная сила созвучна с образами, рожденными той самой Сказкой. Даже в реалистических зарисовках предпочитаемый мастером пейзажный жанр воспринимается образом таинственной природы, в недрах которой может произойти что угодно. Тем временем, на листах к сказкам волшебные существа находятся в естественной гармонии с окружающей средой, так похожей на реальный мир Киттельсена. Искусство мастера олицетворяло романтическую упоенность, одухотворение и вдохновение, шедшие от природы и национального фольклора.

Отметим снова, что художник помимо графики обращался и к технике масляной живописи. Одно из известнейших таких произведений изображает

---

<sup>185</sup> См. об этом: Østby L. Theodor Kittelsen. Tegninger og akvareller, Oslo, 1993; Steinsvik T.S. Th. Kittelsen / Stiftelsen Modums Blaaafarveværk / 24.mai – 21.september, 2014.



грандиозный пейзаж с массивной горой и водоемом под ней. По тихой глади воды плывет лодка в направлении горы. Двое персонажей ведут лодку, третий стоит в центре судна и тянет руки вверх. Картина исполнена на раннем этапе творческого становления народного художника, в 1888 году, и называется «Эхо». Живописная манера Киттельсена в некоторой степени сохраняет здесь графический характер. Это заключено более в «документальности», свойственной стилю мастера. Детально прописана гора с ее скалистыми подъемами, снегом в одном из ущелий, слегка пожелтевшей травой, прозрачной белой дымкой тумана, опустившейся на верхушки горы. Темная водная гладь отражает горный образ на своей поверхности у побережья. От лодки и весла остаются следы на воде. Художник тщательно прописывает белыми штрихами и крапинками легкие волны. В верхней части картины там, где уже читается туман над горой, угадывается интересное изображение. Словно чей-то лик смотрит сверху на приближающуюся к подножию горы лодку и взывает к ней. В ответ люди в лодке тянутся руками вверх. Реалистическая трактовка природы и героев перекликается в изображении с романтическим чувством национальной природы, норвежского быта, вероятно и истории или, что еще интересней, мифа. Пейзаж с горным озером словно максимально приближен к художнику, пишущему раскрывающийся перед ним вид со свойственным ему фантастическим чувством таинственно ожившей природы, наполненной свежей и красочной палитрой.

Теперь стоит обратиться к проиллюстрированным сборникам Теодора Киттельсена. «Черная смерть» (Svartedauen) - широко известная книга, посвященная истории эпидемии чумы, которая охватила Европу с 1348 года, и нанесла великий урон норвежскому населению. Один из наиболее выделяющихся листов этой серии Теодора Киттельсена изображает пустынный горный пейзаж, в котором узнается норвежский ландшафт и строения. Центр композиции занимает фигура старой женщины. Она следует из глубины композиции к переднему плану и словно пытается пронзить чудовищным взглядом зрителя. Старуха двигается сгорбившись и держит

руками, скрытыми под черной мантией, граблю. Эта женщина скорее всего является аллегорией. Киттельсен символизирует героиней средневековую катастрофу. В 1348 году случилась одна из самых страшных в истории мира пандемий чумы. Норвегия стала первой в Скандинавии жертвой этого недуга<sup>186</sup>. Проблема данного события в мировой истории до сих пор изучается. Вряд ли норвежцы могли бы предать забвению данный раздел их национальной истории. Обращение Теодора Киттельсена посредством своих рисунков к столь трагическому прошлому Норвегии не кажется странным. Художник трактует сюжет в экспрессивной детальной манере. Проиллюстрированная книга «Черная Смерть» была издана в 1900 году. Рассматриваемый лист, выполненный в смешанной технике с расцвечиванием, был создан автором в 1904 году в качестве повтора более раннего черно-белого листа. И это новое произведение шло к готовящемуся новому сборнику художника «Люди и Тrolли».

Ко многим «документальным» проиллюстрированным Киттельсеном книгам художник сам писал тексты. Среди них выделяется уже упомянутая автобиография «Люди и тролли: воспоминания и грезы» (Folk og Trolld, Minder og Droemme. Selvbiografi), изданная ближе к 1911 году. Различные по характеру иллюстрации мастера в книге дополнены его же мыслями. Это произведение является авторским обзорным итогом некоторых лет творческой жизни Киттельсена.

Менее выделяются отдельные и серийные зарисовки с различных мест пребывания художника. Тем не менее, они демонстрируют широкий сюжетный охват Киттельсена и романтическую направленность его творчества. Например, работа 1888 года «С острова Рёст». Она происходит из очередной серии художника «С Лофотенских островов» (Fra Lofoten), создававшейся также на раннем этапе творчества мастера, в течение конца 80-х годов, и изданной в 1890-91 году. Лист «С острова Рёст» характеризуется типичным стремлением художника к детальности в прорисовке изображений.

---

<sup>186</sup> См. об этом: Гуревич А.Я., Кан А.С. История Норвегии, М., 1980; Даниелсен Р. История Норвегии. От викингов до наших дней / Пер. с англ., М., 2003.

Графика Киттельсена в основе своей представляет листы, наполненные штриховкой и подробной трактовкой определенных сюжетов. Из лофотенского цикла примечательна также карандашная композиция «Птичья скала» того же года, что и пейзаж с изображением Рёста. Панорамный морской вид включает в свою композицию на переднем плане изображение скалы, в буквальном смысле усыпанной стаей птиц. Летящие и прогуливающиеся по скале очаровательные тупики – национальные птицы Исландии. Вероятно, Лофотены в силу схожего климата и условий пригодны для обитания этой породы пернатых.

В настоящем контексте следует упомянуть о серии, изображающей Сигдал. Как было отмечено ранее, художник оставил множество произведений, посвященных своеобразному путешествию по родным краям. Коммуна Сигдал, где Киттельсен жил большую часть своего творческого становления вместе с семьей в поместье Лаувлиа, стала одним из ведущих образов его реалистических и одухотворенных рисунков.

Одно из таких произведений – «Новогоднее» – демонстрирует зимний пустынный пейзаж в местечке родной художнику норвежской коммуны. Гравюра расцвечена акварелью. Помимо белой краски для снега использованы многие оттенки синего, бирюзового с отливами зеленого для передачи леса на дальнем плане и неба. Белый и синий покрывают деревья, изображенные ближе к первому плану, мелкими точками и частыми крапинками. Таким образом графический эффект передает в реалистическом ключе далекий лес за полем. Очень тонко переданы как голые хлипкие ветки на переднем плане, так и снег, покрывающий их ровным «нетронутым» слоем. Центр неба занимает яркий месяц. Изображенный блеклой желтой акварелью, он выигрывает своей броскостью на фоне неба, разбавленного темными и светлыми оттенками цвета морской волны. Свет месяца разливается вокруг него краской более светлого тона. В целом монотонная, композиция гармонична, сочетает в себе рациональные формы изображения природы. Она создает впечатление умиротворенности, игры штиля и холода.

На рубеже XIX-XX веков Киттельсеном было создано множество мотивов, связанных с родным поместьем. В основном художник предпочитает работать с акварелью и пастелью. Чарующие реалистические пейзажи с местными сигдальскими образами, его флорой и фауной разворачиваются снежными зимами, воздушными летними периодами, днем и ночью. Привлекают в этом контексте листы 1906-1907 годов. Например, композиция «Ставкирка в снегу», в которой силуэт норвежской церкви возвышается на фоне стройных горных елей. Или пейзаж «Закат» с колоритным вечерним явлением над широким полем. Также «Зимнее утро» с изображением очаровательного снегиря на ветке. И, наконец, мотив под названием «День летнего солнцестояния» локальными красками показывающий лесной вид около прозрачного спокойного озера, отражающего холмы соседнего отдаленного берега.

Интерес с точки зрения проблемы Романтизма на художественной скандинавской почве представляют и изображения Киттельсена к народным сказкам – одни из самых известных его работ, особенно для детской аудитории. Излюбленной темой для заядлого скандинава, тонко чувствующего родную природу, ее глубокий мир, оставались на протяжении всего творческого развития художника истории о троллях, особенно лесных. Но на этом иллюстративные и графические сказочные сюжеты Киттельсена не исчерпываются.

Внимания заслуживает, к примеру, иллюстрация, изображающая принца в обличье Медведя. Он везет на своей спине любимую принцессу. Данный лист был создан для сказки про «Белого Медведя короля Валемона». Известный расцвеченный рисунок Киттельсена является довольно показательным для скандинавской иллюстрации. Характерная детальная композиция демонстрирует внимание художника к книжному произведению, его сути.

Выделяется одна из иллюстраций Киттельсена к сказке «Аскеланд и его добрые помощники» с изображением драккара. Выдержка из этого литературного произведения звучно описывает данный рисунок: «Жил-был

король. Как-то раз услышал он, что есть на свете корабль - и по морю, и по суше ходит. Захотелось королю иметь такой же. Тому, кто построит чудо-корабль, обещал он свою дочь в жёны, да полкоролевства в придачу и пустил слух об этом по всей стране. Многие, скажу тебе, пытали счастья, ведь половиной королевства неплохо обзавестись, полагали они, да и принцесса в придачу никому не помешает. Но сколько они ни старались, ничего у них не выходило. В те времена в одной маленькой деревеньке далеко в лесу жили три брата. Старшего звали Пер, среднего - Пол, а младшего - Эспен Аскеладд. Аскеладдом, или Зольником по-нашему, прозвали его потому, что он всё время сидел у очага и копался в золе. Однако в то воскресенье, когда у церкви объявили весть о корабле, Эспен случайно был рядом. Вернулся он домой и рассказал новость. Пер, старший, велел матери собрать еды в дорогу, потому как вознамерился он построить корабль и получить принцессу и полкоролевства»<sup>187</sup>. Творчеству Киттельсена свойственно переплетение исторических и сказочных мотивов. Так изобразительное искусство художника в полной мере отвечало фольклорной традиции, развитой на его родине с далеких, даже с древнейших времен.

Теодор Северин Киттельсен создал множество серий и произведений. Среди них встречаются узнаваемые мотивы просторной и суровой северной природы Норвегии. Это придает его творчеству окраску национального искусства. Художник тонко чувствует символику родного окружения. Кроме того, реальный скандинавский мир в изображениях Киттельсена рождает образы старинных сказочных персонажей из национального северного фольклора. Рисунки художника выразительны, герои наполнены истинными характеристиками из описаний текстов. Обращение к волнующим сюжетам из национальной истории, зарисовки, рожденные вдохновением от родной природы, на абсолютно разные темы, иллюстрирование народных сказок – такая разносторонность глубоко патриотичного творчества норвежского сказочника, окрашенная его тонким романтическим чувством родных

---

<sup>187</sup> Волшебные сказки Норвегии / сост. и общ. ред. Е.С. Рачинской; худ. Т. Киттельсен, М., 2013.

мотивов, позволяет считать созданные им произведения высоко традиционными для скандинавского искусства.

#### 4.3. Шведская сказка в рисунках Йона Бауэра

Сказки шведских авторов и иллюстрации к ним, исполненные Йоном Бауэром, отражают настроения, вызванные у сочинителей преимущественно наблюдаемой природой. Местная северная атмосфера царит в суровой пустынной среде. Она окружает очаровательных героев. Эти персонажи – свободные фантазии писателей - воплощены в листах Бауэра. Природа здесь является важнейшим элементом композиции и сюжета. Веками в скандинавской истории она вдохновляла поэтов, писателей, художников к созданию образов волшебного ландшафта. В нем происходят необъяснимые вещи, бытуют выдуманные авторами существа. Идеи воплощения в сказочной жизни таких персонажей, вероятно, возникали под натиском вдохновения от величественной и таинственной, но при этом реальной, прекрасной и холодной природы Скандинавии. Только здесь могли бы появиться и обитать подобные герои: тролли, ожившие деревья и звезды, огромные лоси и меняющие облик водяные. Кроме них, разумеется, сказочники повествуют и о фантастической жизни реальных героев: добрые крестьяне и высокомерная знать, любимые авторами принцы и принцессы. Что характерно, зачастую скандинавские писатели акцентируют внимание на историях героев, находящихся в той возрастной категории, что и читатели произведений – детский возраст. Наиболее глубоко идеи и настроения шедевров шведской классической сказки воплощал в своей яркой графике Йон Бауэр.

Далее стоит рассмотреть сами произведения шведского мастера, некоторые из его иллюстраций к наиболее ярким сказочным сочинениям. Основное из этого представлено в знаменитом альманахе «Среди эльфов и троллей», который готовили к выпуску в Швеции каждое Рождество. Он включает в себя самые видные народные сказки Швеции. Основные

иллюстрации к сказкам были исполнены Йоном Бауэром в 1910-е годы. До сих пор при издании шведских народных сказок на разных языках мира в качестве иллюстраций к ним берутся произведения Йона Бауэра<sup>188</sup>.

Одна из самых ярких и светлых в сюжетном и изобразительном оформлении иллюстраций к сказке о «Четырех больших троллях и маленьком Вилле-пастухе» изображает сцену, в которой юный пастух Вилле дует в рожок. Мальчик опоясан тканью из овечьей шкуры, сбоку на поясе висит походный ножик. На ногах одеты высокие плетеные с шерстяными вставками сапожки. Художник изображает героя в профиль сидящим на большом камне. Вилле держит спину прямо, играя в рожок обеими руками. Пышные светлые кудрявые волосы мальчика падают прядями на лоб, и зритель не видит глаз героя. Экспрессивные завитки волос, обозначенные темными штрихами, перекликаются в изображении с элементами костюма мальчика. Тело юноши трактовано мощным штрихом. Мальчик несет ответственную службу и выглядит при всех тонкостях юношеской природы весьма сформированным и сильным. Музыкальная сцена разворачивается на первом плане. Позади художник рисует небо, занимающее больше половины листа, и второй план, в котором разворачивается в три линии широкое поле. Здесь гуляют и отдыхают козы, в некоторых местах возвышаются деревья. По самому центру композиции небо по большей части высветлено кремово-белым оттенком, в целом оно написано голубовато-розовым и серым тоном. Акварельная композиция в целом разбавлена в свето-воздушном пространстве лишь на изображении поля у линии горизонта. В целом второй план с полем и предметами на нем прорисован четко и осязаемо. Монументально, в графической манере изображен и портрет главного героя. Общий серо-коричневый и темно-зеленый тон, разбавленный розово-желтым, является в композиции одной из частей общего эмоционального строя.

Интересна одна из иллюстраций к сказке «Невинная прогулка». Она демонстрирует сцену встречи принцессы Беллы и Медведя. Присущая стилю

---

<sup>188</sup> Волшебные сказки Швеции / худ. Й. Бауэр / пер. Мязотс О., М., 2011.

Йона Бауэра трактовка сумрачного густого леса выделяет фигуры героев на первом плане. Трогательный диалог принцессы и Медведя выражен в изображении жеста. Девочка касается ручками морды наклонившегося к ней огромного животного и словно что-то шепчет ему. Медведь в свою очередь с интересом вглядывается в стройный маленький силуэт Беллы. Ее светлое платье, золотистые волосы на белом лице и яркая корона с разноцветными камнями наполняют лесную композицию светом и теплыми тонами. Светлостью исполнения и атмосферой Севера отличается также одна из иллюстраций к сказке «Подменыши» со сценой проведения принцессы Бьянкё Марии в лес троллями. В построении композиции мастер остается верен ярким акцентам и распределению планов.

Следует также обратиться к иллюстрациям для сказки о «Лосе Скутте и принцессе Тувстарр». Это знаменитое произведение Йон Бауэр обогатил многими рисунками. Надо сказать, листы с ними стали одними из наиболее известных его работ. Они глубоко и эмоционально выражают истинный дух данной сказки, являющейся ярким народным литературным источником и отражающей особенно сильно стиль шведского искусства слова. Для полноты картины обратимся к отрывку из самой сказки: «Случалось ли вам бывать в Дремучем лесу и видеть удивительное Чёрное озеро, спрятанное глубоко в чаще, - колдовское и страшное? Там где всегда царит тишина. Ели и сосны молча обступили озеро плотным кольцом. Иногда они склоняются над водой, осторожно и робко, словно хотят узнать, что скрывается в тёмных его глубинах. Там внизу тоже растёт густой лес, такой же зачарованный и молчаливый. Но никогда двум лесам не поговорить друг с другом. И это удивительнее всего. У самого берега и поодаль торчат из воды мягкие кочки, поросшие коричневым мхом. На них цветёт пушистыми белыми цветами осока. Всё тихо: ни звука, ни шороха, ни птица не пролетит, ни ветер не прошелестит в кронах деревьев. Природа словно затаила дыхание и слушает, слушает с замиранием сердца: скоро, скоро, скоро... И вот сосны начинают шептаться тихо-тихо, их кроны сходятся и расходятся, будто напевая: «Вот он идёт, далёко-далёко, но скоро будет здесь, он скачет, скачет сюда». Эта весть



разносится по лесу: шелестят кусты, передавая новость, маленькие белые цветы осоки, покачиваясь, склоняются друг к другу: «Да-да, он идёт, идёт». Застывшая водная гладь приходит в движение и бормочет: «Он идёт, идёт». Издалека долетает еле различимый хруст, он приближается, становится громче. Вот затрещали кусты, ветки и сучья деревьев. Наконец слышится топот копыт и прерывистый храп - это огромный лось разгорячённой грудью прокладывает себе путь к озеру. Вот он останавливается на берегу отдышаться, мотает головой и принюхивается. Корона ветвистых рогов покачивается, ноздри дрожат, лось замирает на миг, а потом большими прыжками пускается прочь по топким кочкам и исчезает в лесу на другом берегу... Это было. А теперь черёд сказке... Над лужайкой Сказочного замка ярко светит солнце, рассыпая золотые искры. Лето. Луг наполнен ароматом тысяч цветов. В траве сидит маленькая девочка, беленькая и румяная, и расчёсывает длинные золотистые волосы. Они струятся в её пальцах, словно сверкающие лучи летнего солнца. А рядом лежит её корона. Эта девочка - маленькая принцесса из Сказочного замка. Сегодня она сбежала из огромного парадного зала, где король-отец и королева-мать сидят на золотом троне, сжимают в руках скипетр и державу и правят своими подданными. А ей захотелось поиграть на лугу, где так привольно и красиво, вот она и убежала. Принцесса такая хрупкая и нежная, совсем ещё ребенок. На ней белоснежное платье из шёлка и тонкой кисеи. Принцесса Былинка [Тувстарт] - так её прозвали при дворе. Маленькими пальчиками расчёсывает она свои солнечно-золотистые волосы и улыбается, любуясь блеском локонов. Но вот девочка поднимает голову и видит, как по лугу скачет огромный лось.

— Ой, ты кто?

— Я - Скакун Длинные Ноги [Скутт]. А тебя как зовут?

— Принцесса Былинка, вот как.

Она поднимает с травы корону и показывает ему. Лось останавливается, опускает голову и долго с удивлением рассматривает девочку.

— Какая же ты красавица, малютка!

Принцесса Былинка встаёт, подходит к зверю, прижимается к его дрожащей морде и осторожно гладит её:

— Ты такой большой и важный. И у тебя тоже есть корона. Возьми меня с собой! Посади к себе на шею и унеси далеко-далеко!

Но лось не решается:

— Малышка, мир - огромный и холодный, а ты ещё совсем крошка. Вокруг полно опасностей, вдруг с тобой беда приключится?

— Ах, глупости! Пусть я маленькая, но тепла у меня хватит на всех. Я добрая и всем буду делать добро!...»<sup>189</sup>.

Иллюстрации Бауэра к этому тексту привлекают своей динамикой и волшебными градациями тонов. Пейзажи в них представляют собой сумрачные леса, поля, водоемы, и синее небо, освещенное месяцем, искристые долины. На фоне этих фантастических мест разворачиваются сцены путешествия и приключений принцессы и лося. Характер озорной девочки и спокойного важного животного выражен в их движениях, в экспрессивных трактовках различных элементов. Характерно, например, как на одном из рисунков развиваются на ветру выющиеся волосы Тувстарр во время ее катания верхом на Скутте, и как она, ухватившись за его рога, смотрит в сторону зрителя и улыбается. В это время лось быстро бежит сквозь леса и при этом сосредоточенно смотрит прямо.

Из иллюстраций к сказке «Старуха троллиха и большая королевская стирка» заслуживает особое внимание сцена с изображением старухи-троллихи около человеческого жилища. «Старуха троллиха частенько в сумерках прокрадывалась к человеческому жилью, чтобы подышать чудесными ароматами...», - так начинается произведение<sup>190</sup>. Иллюстрация представляет собой типичный нордический пейзаж с высокой горой по центру композиции на дальнем плане. Перед ней в заснеженной долине расположен небольшой деревенский домик с ярко-горящим светом в

---

<sup>189</sup> Там же, С. 47.

<sup>190</sup> Там же, С.50.

небольшом окошке и тоненькой струей пара из трубы. На первом плане у края листа изображена фигурка троллихи с тростью. Персонаж созерцает даль по направлению к человеческому жилищу. Вечерний пейзаж демонстрирует настроение северного Романтизма, где изображение чарующей холодной природы разбавлено занимательным сюжетом и яркостью краски в трактовке окна со светом в людском доме.

Волшебством и живостью изображения привлекают иллюстрации к сказке «Мальчик, тролли и приключение». Где искать их, эти приключения? По мнению автора сказки, только в лесу. Там ищущий мальчик найдет то, что ищет, повстречает группу троллей, прячущих в своем логове принцессу. Один из самых ключевых листов к этой сказке изображает диалог троллихи и принцессы в пещере. Персонажи прописаны в мельчайших подробностях, как и окружающая их среда. Снова композиция построена на контрастах сумрачного и светящегося, а также на сюжетных переплетениях спокойного и экспрессивного.

Лес, который, по словам самого Бауэра, служил для него особым источником вдохновения, трактован художником как обитель всепоглощающей волшебной силы. Герои мастера детской иллюстрации трогательны и прекрасны. Эмоционально выразительны их лики и образы в зависимости от характера каждого персонажа. Положительные и отрицательные фигуры произведений отмечены соответствующей «окраской» их персон. Светящиеся нежные принцессы, добрые и храбрые рыцари, правители и простые крестьяне, безобразные, но порой доброжелательные тролли, очаровательные фантастические лесные звери – вот неполный перечень действующих лиц шведской народной сказки. Их образы в полной мере были «прописаны» в начале XX века рукой Йона Бауэра. Мастер стал настоящим кладом для сказочного народного искусства в то время. Для читателя иллюстрации шведского художника представляются в высокой степени волшебно и чувственно. Известно, что Йон Бауэр в годы ученичества постигал академические правила изобразительного искусства. Кроме того, во время заграничных путешествий художник обращал пристальное внимание

на мастерство художников раннего итальянского Возрождения<sup>191</sup>. В связи с этим бросается в глаза индивидуальная сторона творчества Бауэра. Шведского мастера вдохновляли народные отечественные сюжеты, столь оригинально и несравнимо с чем-либо воплощенные на листах, которые подписаны его инициалами. Академический профессионализм его искусства, в свою очередь, скорее сыграл лишь роль в художественном методе построения композиций. Основная техника иллюстратора – акварель. Мастер расцветчивал свои графические сказочные миры, применяя данную технику часто с дополнительными пигментами вроде золотой или серебряной краски.

Подводя итог главе, отметим, что исследователи не выявляют проблему Национального Романтизма, основываясь на материале творчества Теодора Киттельсена и Йона Бауэра, вероятно, ввиду своего рода очевидности данного вопроса. Обозначенная тема лежит на поверхности. Произведения мастеров подвластны национальному фольклору априори и тем ярче выделяется романтический подтекст избранных художниками мотивов. Однако тем дальше и сильнее теряется ощущение национального искусства скандинавских графиков, выступает на первый план вопрос о второстепенной роли их творчества, например, по отношению к живописному искусству страны. В данном случае автору представилось необходимым рассмотрение творчества Теодора Северина Киттельсена и Йона Бауэра в контексте становления и широкого развития общей национальной культуры Скандинавии и рождения своеобразного «северного» Романтизма в изобразительном искусстве региона. Подобное явление существенно как проблема национального Стиля в теме о самобытном скандинавском искусстве рубежа XIX-XX веков. Романтизм этой поры – преемник культурных явлений Скандинавии предшествующих эпох. Изучаемые мастера были крупными поклонниками родного леса, просторных скандинавских далей, глубоких шумных рек и прозрачных озер. В той же мере они были невероятно близки с народными традициями, национальным

---

<sup>191</sup> См. об этом: Графика Йона Бауэра [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://nordicdesign.ru/nakartinah-yona-bauera-dazhe-trolli-vyiglyadyat-sovsem-bezzlobno/>. ( дата обращения 17.01.2016).

стилем сказания, фольклора. Об этом свидетельствуют непосредственно сами изображения художников к тем или иным источникам, а также по темам конкретных избранных мотивов.

\*\*\*

В настоящем исследовании уже затрагивалась тема о феномене скандинавского искусства, связанного с культурным потоком «национальных» идей, она нашла выражение в живописном наследии эпохи, графических работах. Также это было выражено во многих сферах культуры Скандинавии в рассматриваемое время, в том числе и в искусстве. Несколько слов стоит в завершении сказать о таком художественном факторе в истории искусства полуострова в исследуемый период как схожий творческий подход скандинавских мастеров к созданию своих произведений в определенных жанрах и тематических планах, отражающих общую в ту пору тенденцию к Возрождению Национальной культуры. Подобные произведения от разных авторов, не всегда выступающих на культурной арене в творческом союзе и не имеющих контакты между собой, работающих каждый в своей стране, тем не менее, демонстрируют похожие друг на друга композиции.

Традиции ночного и зимнего пейзажа были заложены и развиты еще в эпоху Возрождения в Северной и Центральной Европе и затем продолжили развиваться в XVII столетии. В XV-XVI веках живопись и графика Италии, Германии и Нидерландов показала интерес к ноктюрну, однако если в первых двух национальных школах этот интерес был продиктован скорее символическим, мистическим подчеркиванием художественного произведения, то нидерландские мастера стали обращаться к ночной природе, интересуясь ею самой, ее характером, решая проблемы света в живописи. Впервые в истории живописи был открыт реалистический ночной пейзаж. Тот же интерес к зимнему ландшафту проявил впервые еще в XVI веке Питер Брейгель Старший и затем эта традиция нидерландского

национального искусства проявилась в XVII веке в творчестве многих пейзажистов<sup>192</sup>.

Скандинавских живописцев и графиков XIX–XX века, обращавшихся к пейзажному жанру и развивающих его в своем творчестве, отличало похожее стремление отображать ландшафты родины в ее характерных состояниях. Не только ночь, но и вечерние сумерки стали интересовать пейзажистов, возрождающих в рассматриваемую эпоху национальные традиции страны. Это относится и к зимним пейзажам. Длинные скандинавские ночи, суровые зимы, создающие состояние штиля в атмосфере, интересовали художников, изучающих природу для ее точного отображения.

Помимо обыкновенного пейзажа местности, освещенного солнцем, окруженного деревьями или цветами, застроенного домиками, заставленного парковыми или домашними предметами, появляется интерес к занесенным снегом полям, к хмурому или усыпанному звездами темно-синему небу. В картинах на ночные сюжеты виднеется холодная дымка на фоне темных, синих тонов. Яркости и одновременно ночного настроения добавляют дома, в которых через оконца горят огоньки сочных теплых тонов. Не удивительно, что именно среди скандинавских художников обращение к подобным видам пейзажа было довольно частым. Северная природа не скупа обилием снега, особенно в зимний период. Она полна туманов, сильного ветра, дождей. Но именно в этом состоит вся прелесть северного мира, его особенность. Художники с большим мастерством раскрывали эти черты в своих произведениях. Зима и ночные сумерки – те явления, которые помимо прочих могли наиболее полно раскрыть характер северных пейзажей в работах мастеров, выразить сущность и настроение той природы. Важно то, что именно в изображениях севера, скандинавской местности проявляются с регулярной постоянностью два этих мотива – зимний и ночной. Исключения редки. Для выражения национального духа, показа красоты в пейзажах художникам не обязательно было путешествовать за границу. Прекрасная

---

<sup>192</sup> См. об этом: Костыря М.А. Ночной пейзаж в западноевропейском искусстве XV–XVI веков: Учебно-методическое пособие, СПб, 2011; Тарасов Ю.А. Голландский пейзаж XVII века, М., 1983.

природа раскрывалась перед ними на родной земле. Порой в одном произведении скандинавского мастера мы находим сочетание ноктюрна с зимним мотивом.

Важно также отметить, что наряду с изображением зимы в дневное время, где на фоне занесенных снегом полей, гор и лесов угадываются традиционные силуэты деревянных, ярко-раскрашенных домов и разворачиваются бытовые сюжеты, до сих пор актуально написание сумеречных ландшафтов с частым включением в них изображения скандинавской зимы. Это время года выделяется северными сияниями в небе, светящимся белым снегом и теми же узнаваемыми скандинавскими домиками, выделяющимися в темноте не цветом своих балок, а светом огней, доносящихся из окон и от фонарей.

В отношении широко распространенных в скандинавском изобразительном искусстве бытового, портретного, исторического жанров следует повториться о всеобщих тенденциях среди мастеров трех стран к воплощению узнаваемых сюжетов и деталей в своих произведениях. Это и национальные костюмы для героев художников. И образы характерной нордической архитектуры, которая написана и нарисована с художественным выявлением свойств материалов. Напомним, скандинавские зодчие и инженеры вернулись, что важно, в новое время к своему исконному, традиционному дереву как одному из самых подходящих материалов для местного строительства<sup>193</sup>. Часто камерные постройки городского и сельского типа, а также более внушительные сооружения раскрашиваются в разных городах Скандинавии. Это создает яркие праздничные городские образы, отсылая, вероятно, к наивному, ищущему света и яркости жизни народному творчеству. Также среди произведений скандинавов часто встречаются мифологические и исторические композиции с узнаваемыми атрибутами местной культуры и с героями, действующими на фоне мощных типичных северных видов. И, безусловно, в творчестве художников-романтиков из

---

<sup>193</sup> См. об этом: Compendium SAS14: Norwegian Culture and Tradition / Department of Cultural Studies and Art History, University of Bergen, 2013, P. 199-201.

нордических стран важен портрет, каждый раз изображающий наделенные психологическими характеристиками лица северян со свойственными этому этническому типу людей чертами.

Для скандинавских художников такой обозначенный в настоящем труде термин как *Романтическое восприятие мира* означает восприятие Родины и абсолютно различных мотивов, связанных с ней. Таким образом, Романтизм в искусстве скандинавов национализируется, а в новое время Национальный Романтизм продолжает свое яркое существование по примеру того, который зародился в искусстве полуострова еще в начале XIX столетия.

### **Заключение**

Исследования в области искусства стран Скандинавии, как правило, сопряжены с интерпретацией идей и традиций прошлого, которые находят непосредственное отражение прежде всего в живописном и порой в графическом наследии мастеров северных стран. Заложенные в нордической культуре порывы к познанию того, что создавалось предками, стали неотъемлемой и главной чертой ее характера. Девятнадцатый век в этом плане не стал исключением. Одно из высоких положений в этом смысле заняло изобразительное искусство. Именно обращение к наследию прошлого и стремление к сохранению древних родных традиций помогло живописцам обрести себя, встать на самостоятельный творческий путь, дав тем самым толчок для развития искусства в XX столетии.

Свою особую роль в рассматриваемое время на территории Скандинавии сыграло общее становление новой культуры, многое в которой оказалось возвратом к старым традициям. Данное явление проявлялось в различных сферах деятельности. Широко распространилось проведение



театрализованных фестивалей<sup>194</sup> в духе прошедших лет. Началось и повсеместное создание музеев под открытым небом, таких как, например, известный музей Скансен, образованный в 1891 году и представляющий в миниатюре Швецию. Идея создания северных этнографических музеев под открытым небом стала актуальной во всех странах Скандинавии. В них демонстрировались оставшиеся в прошлом древние традиции строительства, повседневность, разного рода виды деятельности, которыми когда-то занимались предки скандинавов. Непременной чертой возрождения старой культуры, особенно в XIX веке, стало изучение и воплощение в литературе и искусствах истории и традиций средних веков, отраженных в разных областях Скандинавии прежде всего эпохой доблестных викингов. В искусствоведческой науке это обращение к ушедшей эпохе обозначают как общее направление, ставшее с наступлением нового времени популярным и называющееся Неоромантизмом.

Рассмотрение работ некоторых представителей нордического изобразительного искусства помогло прийти к мысли о том, что в среде различных тем и жанров, волнующих художников, пейзаж занимал ответственное, если не главное, место. Зачастую по этой проблеме принято говорить довольно узко. Пейзажный жанр, в течение многих веков остающийся лишь условным фоном, низшим из жанровых направлений, приняли как некое оружие против устоявшихся правил и норм в искусстве. Это стало довольно распространенным ответом на вопрос о том, каким образом происходила борьба новых поколений художников против устойчивых академических систем. Нельзя исключить данный ответ и в применении к истории скандинавского искусства, в целом отдаленного от некоторых традиционных (и культурных) схем искусства европейского.

Тем не менее, говоря о нордическом художественном восприятии, следует помнить о таком важном аспекте в скандинавской культуре как

---

<sup>194</sup> См. об этом: Чукуров А.Ю. Концепт национальной идеи в скандинавских странах и Финляндии: художественный и институциональный аспекты (конец XIX- начало XX века) - ст. № 14, РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб, 2009.

Национальный Романтизм, следующий через все культурные явления страны на протяжении многих эпох, не исключая нового рубежа – XIX-XX веков. Именно ландшафтная живопись и графика волновала мастеров загадочного Севера. Интерпретация образов родной земли, выявление характерных природных особенностей помогали художникам ощутить веяния родной национальной культуры и обратиться к зрителю с посланием, в котором выражена вся романтическая суть их произведений. Скандинавы, испокон веков жившие в условиях суровой северной природы, перейдя на ступень нового времени, не стали покидать свое место, не бросили землю своих предков ради поиска более комфортных условий. Вместо этого современное поколение скандинавов национализировало свою действительную среду и культурные веяния, связанные с ней, с историей, воспело вновь местную нетипичную для мира природу, и все это ярко отразилось на развитии национального искусства страны, в чем ощущается поистине романтический контекст.

Каждый художник Норвегии, Швеции и Дании внес свой значительный вклад в рождение и развитие оригинальной и своеобразной, нордической, культуры, которая словно начала свой яркий всплеск заново, в том числе и посредством художественной ее стороны, с начала XIX столетия. Век победоносного для художественных кругов, для творческой элиты освобождения от академических канонов и норм, принятых еще в старой Европе, позволил мастерам обращаться к темам, которые волновали их сердца. Интернациональные контакты помогли обмениваться опытом с технической точки зрения и обогатить изобразительные навыки скандинавских художников. Свобода мысли и изобразительного начала привела в итоге каждого из них к родным корням. Культура и мир родных знакомых областей и уголков Норвегии, Швеции и Дании вдохновили мастеров на трогательное и столь широкое обращение к подобным сюжетам. Благодаря этому такую уникальность и самобытность скандинавской культуры, запечатленные на века в листах и полотнах, мы можем с легкостью

«прочитать» и угадать в каждом штрихе, в любом отдельно взятом фрагменте.

Исходя из всех перечисленных выше пунктов, анализа заданной темы, интерпретации произведений очевидным становится тот факт, что изобразительное искусство скандинавских стран, не обособленных от общих течений мировой культуры, тем не менее, представляет собой характерную самобытную область. В этом сами скандинавы находят свою обособленность и национальную самоидентичность. В отношении изобразительного искусства рассматриваемого времени – эпохи «Строительства Нации» – концепция Национального Романтизма работала именно подобным способом.

Безусловно, в каждой стране скандинавского полуострова происходили свои процессы, культурная среда формировалась по разным путям. Тем не менее, в данной работе была осуществлена попытка выявить характерные черты искусства каждой страны и обозначить проблему схожей концепции, объединяющей характер этих линий развития. Таким образом, была поднята тема «скандинавизма», единого звена. Это заключается более в сугубо национальных культурных явлениях Скандинавии в рассматриваемое время.

В исследовании было изучено творческое наследие ключевых и наиболее известных художников рассматриваемого периода. Дольше сомнений вызывает тот факт, что вроде как такие мастера следовали новым веяниям, отвечали потребностям общества, элиты, ориентировались на европейскую культуру. В то же время они чтити исконные традиции и прославляли их своим творчеством. Художники преподносили подобный образец зрителю, распространяя среди общества любовь к народному, отечественному, родному. Акцентируя внимание на особом значении лица Скандинавии в мире, они обращались в своих работах к ее истории и мифу, природе и быту, к своеобразному и характерному именно для их родины.

Концепция Национального Романтизма в культуре и искусстве Норвегии, Швеции и Дании отвечала и продолжает отвечать, прежде всего, задачам выражения культурной особенности и самоидентичности региона. Эта концепция отразилась в изобразительном искусстве обращением художников

к сугубо национальным сюжетам, природе с одновременной поэтизацией скандинавского духа. Этот дух живет и поныне в складывающихся столетиями традиционном быте, культуре, своеобразном фольклоре местных жителей, а концепция Национального Романтизма призвана к обособлению собственной, веками складывающейся, традиционной культуры со всеми тонкостями исторического развития в местных своеобразных условиях.

### Список использованной литературы

- 1) Андерс Цорн и его современники: Каталог выставки / Авт.-сост. П. Бьюрстрём и др., Л., 1981.
- 2) Бернштейн Б. Несколько соображений в связи с проблемой «Искусство и этнос» // Искусство Прибалтики. Статьи и исследования, Таллин, изд. Кунст, 1981.
- 3) Вилландсен В. Золотой век датской живописи / Каталог выставки, М., 1989.
- 4) Волшебные сказки Швеции / худ. Й. Бауэр / пер. Мяэотс О., М., 2011.
- 5) Волшебные сказки Норвегии / сост. и общ. ред. Е.С. Рачинской; худ. Т. Киттельсен, М., 2013.
- 6) Всеобщая история искусств. Искусство XIX века. Под ред. Колпинского Ю.Д. и Яворской Н.В., М., 1964, Т. 5.
- 7) Всеобщая история искусств. Искусство XX века. Под ред. Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского, М., 1965, Т. 6.
- 8) Герчук Ю.А. Основы художественной грамоты, М., 2013.
- 9) Глазырина Г.В. Скандинавские «Саги о Древних временах» как исторический источник / на материале «Саги о Тидреке Бернском» / автореф. дисс. канд. иск., М., 1979.

- 10) Гуревич А. Я. «Круг Земной» и история Норвегии / ст./ Снорри Стурлуссон. «Круг Земной» (Хеймскрингла), М., 1980.
- 11) Гуревич А. Я. История и сага, М., 1972.
- 12) Гуревич А. Я., Кан А. С. История Норвегии, М., 1980.
- 13) Даниелсен Р. История Норвегии. От викингов до наших дней / Пер. с англ., М., 2003.
- 14) Данилова И. Е. «Исполнилась полнота времен...», Размышления об искусстве, М., 2004.
- 15) Кан А. С. История скандинавских стран, М., 1980.
- 16) Коккинаки И. Дом на солнце. Карл Ларссон и его дом в Сундборне / Мир Музея, №5, 1999.
- 17) Костыря М. А. Ночной пейзаж в западноевропейском искусстве XV-XVI веков: Учебно-методическое пособие, СПб, 2011.
- 18) Кудрявцева Л. С. Собеседники поэзии и сказки. Об искусстве художников детской книги, М., 2008.
- 19) Кузнецов Э. Д. Художник и книга, Л., 1964.
- 20) Лисичникова М. В. Шведская колония художников в Грец-Сюр-Луа // Проблемы изучения зарубежного искусства: Научные труды. – № 17. – СПб, 2011.
- 21) Любин Д. В. Искусство и художественная жизнь Германии в конце XIX – начале XX века, СПб, 2009.
- 22) Омеляненко М. В. Искусство раннего немецкого романтизма и европейское художественное наследие XV-XVII вв. // дисс., СПб, 2006.
- 23) Пауткин А. М., Давыдова Т. С. Саги, викинги и их язык, П., 2008.
- 24) Подобедова О. И. о природе книжной иллюстрации, М., 1973.
- 25) Пьюфогель Р. Карл Ларссон. Рисунки и акварели. М., 2006.
- 26) Раздольская В. И. Европейское искусство XIX века. Классицизм, Романтизм, СПб, 2005.
- 27) Сванидзе А. А. Викинги. Люди Саги: жизнь и нравы, М., 2014.

- 28) Светлов И.Г. От романтизма к символизму. Очерки польской и венгерской живописи XIX-начала XX века, СПб, 1997.
- 29) Тарасов Ю.А. Голландский пейзаж XVII века, М., 1983.
- 30) Форссман Э. Андерс Цорн // Андерс Цорн, Бруно Лильефорс : Каталог выставки / Под ред. А. Вестхольма, Гётеборг, 1967.
- 31) Хейберг Х. Генрик Ибсен / Пер. с норв., М., 1975.
- 32) Чукуров А.Ю. «Состояние мира: одновременность». Художественная культура скандинавских стран и Финляндии в пространстве концептов, СПб, 2011.
- 33) Askeland J. A survey of Norwegian painting / transl. from norw. by Ch. Norman / Oslo, 1963.
- 34) Askeland J. Adolph Tidemand og hans tid, Oslo, 1991.
- 35) Askeland J. Nilolai Astrup. Grafikk, Oslo, 1956.
- 36) Askeland J. Norsk Malerkunst, Oslo, 1981.
- 37) Aubert A. Maleren Johan Christian Dahl. Et stykke forrige ærhundredes kunst- og kulturhistorie, Kristiania, 1920.
- 38) Berg K. 1880-tal I nordisk måleri, Nationalmuseum, Stockholm / kat.of exhib., 25 oktober 1985 – 6 januar 1986.
- 39) Berman P.G. In another light. Danish painting in the 19th century, London, 2007.
- 40) Björk T. August Malmström - Grindslantens målare och 1800-talets bildvärld, Nordiska Museets Förlag, Stockholm, 1997.
- 41) Bryne A. De malte Norge. Glimt av norske natur og norske kunstnere, Oslo, 2004.
- 42) Catalogue: Karl Larsson. Vaenner og Ovaenner, Stockholm, 2013.
- 43) Cleaver J. A History of Graphik Art, London, 1963.
- 44) Compendium SAS14: Norwegian Culture and Tradition / Department of Cultural Studies and Art History, University of Bergen, 2013.
- 45) Derry T.K. A history of Scandinavia (Norway, Sweden, Denmark, Finland and Iceland), London, 1979

- 46) Dreams of a Summer Night. Scandinavian Painting at the Turn of the Century, Hayward Gallery / 10. July – 5. October, London, 1986.
- 47) Duesseldorfmaelare. Duesseldorf og Norden / kat. of Exhib. / Goeteborg, Stockholm, 1975-1976.
- 48) Fabritius E. Danish Artists' Colonies: The Skagen Painters, the Funen Painters, the Bornholm Painters, the Odsherred Painters, Skagens museum, Skagen, 2007.
- 49) Facos M. Nationalism and the Nordic imagination: Swedish art of the 1890s, England, 1998.
- 50) Fearnley T. Nature's Way: Romantic Landscapes from Norway. Oil, Watercolour by J. Ch. Dahl / Kat. of. Exhib., Norway, 1993.
- 51) Frederiksen F. T. og Jeppesen I. Lysets Paletter. Claude Monet og danske impressionisme / 20. September – 7. December, Randers Kunstmuseum, 2008.
- 52) Friborg F. J.Ch. Dahl and the Danish Golden Age, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 1999.
- 53) Fölsing U. Peder Mønsted / Weltkunst, Vol. 4 / F., 2002.
- 54) Gavel J. John Bauer (1882-1918). Utstaellnings Katalog, Goeteborg Konstmuseum / 4.dec.-20.febr. 1994, Goeteborg.
- 55) Gloeersen I.A. Nikolai Astrup, Oslo, 1967.
- 56) Gunnarsson T. Nordic landscape painting in the nineteenth century / transl. by Adler N. - London, 1998.
- 57) Gunnarsson T., Hedström P. Impressionism and the North. Late 19-th Century French Avant-Garde Art and the Art in the Nordic Countries, Stockholm, 2002.
- 58) Gunnarsson T. Bruno Liljefors. Faegelstudier / Nasjonal Museum Bulletin, vol.16, №2, Stockholm, 1992.
- 59) Hammond, Nicholas, Modern Wildlife Painting, Pica Press, 1998.
- 60) Haverkamp F. Dahl og Friedrich. Alene med naturen. Landscaper 1810-40, (utstilling) / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo; Staatliche Kunstsammlungen, Dresden / Oslo, 2014.

- 61) Helliesen S. Th. Kittelsen. De lyse aere I Sigdal / Stiftelsen Modums Blaafarvevaerk / 31.mai – 30.september, 1980.
- 62) Hoppe R. Elias Martin P.A. Norstedt & söner, Stockholm, 1933.
- 63) Hoff S.O. Frits Thaulow og Erik Werenskiold / 13.juni – 13.september, Lillehammer 1998.
- 64) Hølaas O. Theodor Kittelsen. Den norske faun, Oslo, 1959.
- 65) Jackson D., Monrad K. Christen Købke – Danish master of Light, Yale University press, 2010.
- 66) Johansen A., Svein O.H. Christian Krohg og Skagen / Skagens Museum 18. Marts – 6. Juni, Lillehamer Kunstmuseum 19. Juni – 12. September / Danmark, 2004.
- 67) Johansen P. Den danske malerkunsts fader Christopher Wilhelm Eckersberg, København, 1925.
- 68) Kittelsen Th. Folk og Trold. Minder og Droemme. Med skizzer, tegninger og malerien, Oslo, Bjoern Ringstroems antikvariat, 1997.
- 69) Kittelsen Treider I. Tirilil Tove, Oslo, 1997.
- 70) Knutsen R.H. Peter Nicolai Arbo / Drammens museum, Fylkesmuseum for Buskerud, 3.juni – 28.sept., Drammen, 1986.
- 71) Koefoed H., Oekland E. Th. Kittelsen. Fra Lauvlia til vaere hjerter, Lauvlia, 2007.
- 72) Klakegg A.O. Astrup – Kinck og Joelster, Bergen, 1987.
- 73) Lande M. Vi ser pæ kunst. Nikolai Astrup, Oslo, 1999.
- 74) Lembke K., Andratschke T., u.s.w. Mythos Heimat. Worpswede und die europaeischen Kuenstlerkolonien, Hannover, 2001.
- 75) Lindwall B., Liljefors L. Bruno Liljefors, Stockholm, 1960.
- 76) Ljøgodt K. Måneskinnsmaleren Knud Baade / kat. of exhib. 23. Juni – 30. September / Nordnorsk Kunstmuseum / transl. from Norwegian. - Tromsø, 2012.
- 77) Ljøgodt K., Lukke Grand K. Fra Dahl til Munch. Nordisk maleri fra Canica Kunstsamling / kat. of exhib. / Nordnorsk Kunstmuseum / transl. from Norwegian - , Tromsø, 2015.



- 78) Luther Cary E. Scandinavian art // Art and progress, vol. 4, № 4, 1913.
- 79) Madsen K. Skagens Malerne og Skagens Museum, Koebenhavn, 1929.
- 80) Nedreboe R., Grete A. J. Ch. Dahl. Hans danske miljoe og det danske landskap, Baroniet Rosendal, Kvinnherad, Hordaland, 1995.
- 81) Nicolai Astrup. Veien Hjem / kat. Of exhib., Kode, Bergen, 2016.
- 82) Nordensvan G. Swedische Kunst des 19. Jahrhunderts // Literatur / Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Lite, Leipzig, 1904.
- 83) Oestein S. Christian Krohg. Fra Paris til Kristiania, Lillehammer Kunstmuseum, Lillehammer, 2012.
- 84) Oeystein L. Nikolai Astrup – Tilhoerighet og identitet, Tønsberg, Vestfold, 2005.
- 85) Olenius E. I eventyrland med John Bauer, Oslo, 1977.
- 86) Olrik A. Viking civilazation / reviseb by Hans Ellekilde, USA, 1930.
- 87) Olsen L.H. Nordiske Heltesagn, D., 2003.
- 88) Olsen L.H. Nordiske Vikingesagn, D. 2004
- 89) Østby L. Erik Werenskiold, Oslo, 1993.
- 90) Østby L. Theodor Kittelsen. Tegninger og akvareller, Oslo, 1993.
- 91) Paulsson V. Thaulow I Kragero, Oslo, 2007.
- 92) Poulsson V. Frits Thaulow. Raderinger, Oslo, 1992.
- 93) Peter M. H. Peter Severin Kroeyer, Skagen, 2002.
- 94) Ranström S. JEG Carl Larsson, Stockholm, 1987, printed in Germanz, 2001.
- 95) Ryndel N. Modern Scandinavian painting in the Gothenburg art gallery, Goteborgs Konstmuseums Smaskrifter Nr 4, Goeteborg, 1952.
- 96) Ryndel N. Modern Scandinavian painting in the Gothenburg Art Gallery, Goteborgs Konstmuseums // Smaskrifter NR 4, (Goeteborg, 1952).
- 97) Schwartz W. Skagen i Nordisk Kunst. Fra Michael Ancher til Ludvig Karsten, Oslo, 1952.

- 98) Serner G. Treasures of a Swedish art. From earliest times to the beginning of the twentieth century, Stockholm, 1950.
- 99) Skre A. Th. Kittelsen. Askeladd og troll, Aschehoug, 2015.
- 100) Steinsvik K.R. Christian Krohg. 1852-1925 / Stiftelsen modums Bløfarveværk / 8. Mai – 30. September, 1993.
- 101) Steinsvik T.S. Hipp-Hipp-Hurra! 30 år med skandinavisk kunst på Blåfarveværket / Stiftelsen Modums Blåfarveværk, 19. Mai – 23. September, Norway, 2007.
- 102) Steinsvik T.S. Th. Kittelsen / Stiftelsen Modums Blåfarveværk / 24.mai – 21.september, 2014.
- 103) Steinsvik K.R. Peder Severin Krøyer. 1851-1909 / Stiftelsen modums Bløfarveværk / 2. Mai – 30. September 1992.
- 104) Steinsvik T.S. Somrene på Skagen / Stiftelsen modums Blåfarveværk / 24.Mai + 30. September, 1997.
- 105) Svanholm L. Northern light - Skagen painters / transl. by Jones W.G., Copenhagen, 2001.
- 106) Svedfelt T. Erik Werenskiolds konst, Stockholm, 1938
- 107) Sørbø T. Norges Nasjonalmalerier, Oslo, 1995.
- 108) Varnedoe K. Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian painting 1880-1910, the Brooklyn museum, 1982.
- 109) Voss K. Skagens malerne, Oslo, 1994.
- 110) Willoch S. Maleren Thomas Fearnley, Oslo, 1932.

#### Интернет-ресурсы:

- 111) Графика Йона Бауэра [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://nordicdesign.ru/na-kartinah-yona-bauera-dazhe-trolli-vyiglyadyat-sovsem-bezobno/>. ( дата обращения 17.01.2016).
- 112) Скандинавский театр [Электронный ресурс] - Режим доступа: <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000022/st019.shtml>. (дата обращения 17.03.2017).

- 113) Zeidler R.. Sweden. Painting and graphic arts [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://cufts.library.spbu.ru/CRDB/SPBGU/resource/172>. (дата обращения 11.12.2013).
- 114) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.nasjonalmuseet.no/en/> (дата обращения 04.11. 2016).
- 115) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://kodebergen.no/> (дата обращения 15. 09. 2016).
- 116) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.glyptoteket.dk/> (дата обращения 01. 11. 2016).
- 117) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.smk.dk/> (дата обращения 03.11. 2016).
- 118) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36724/> (дата обращения 07.03. 2016)
- 119) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.arts-museum.ru/museum/buildings/gallery/> (дата обращения 17. 07. 2016).
- 120) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://skagenskunstmuseer.dk/> (дата обращения 01.11. 2016).
- 121) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://goteborgskonstmuseum.se/> (дата обращения 30.05. 2015).
- 122) [Электронный ресурс] – Режим доступа <http://www.nationalmuseum.se/sv/English-startpage/Collections/> (дата обращения 21.08. 2015).
- 123) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://art-intensive.ru/pl/1114432>. (дата обращения 10.10.2015).

- 1) И.К. Даль. Хардангерские просторы. Неизв. дата, х., м., 9 х 13. Музей Искусств, Берген.
- 2) И. К. Даль. Вид на пристань Бергена. Ок. 1820-х, х., м., 40 х 90. Музей Искусств, Берген.
- 3) И.К. Даль. Облачный этюдный пейзаж при лунном свете. 1822, х., м., 60 х 70. Национальная Галерея, Осло.
- 4) И.К. Даль. Зима в Согнефьорде. 1827, х., м., 61х76. Коллекция Фру Бергльёт, Осло.
- 5) И.К. Даль. Оленья березка, зима. 1838, х., м., 67 х 78. Глиптотека, Копенгаген.
- 6) И.К. Даль. Береза в шторм. 1849, х., м. 91 х 45. Музей Искусств, Берген.
- 7) И.К. Даль. Этюд березы. 1826, х., м., 55 х 40. Национальная Галерея, Осло.
- 8) И.К. Даль. Северный олень. 1850, х., м., 53 х 63. Музей Искусств, Берген.
- 9) И.К. Даль. Медведь. Неизв. дата, х., м., 32 х 40. Музей Искусств, Берген.
- 10) И. К. Даль. Собственность Лустера. Неизв. Дата, К., б. Национальная Галерея, Осло.
- 11) И.К. Даль. Фредериксборг. 1847, х., м., 50 х 70. Государственный Музей Искусств, Копенгаген.
- 12) И.К. Даль. Скалы острова Мён. 1828, х., м., 39 х 61. Музей Искусств, Берген.
- 13) Й. Юль. Северное Сияние. Неизв. дата, х., м., 15 х 21, 5. Государственный музей искусств, Копенгаген.
- 14) К.Д. Фридрих Пейзаж с туманом. 1819-20, х., м., 53, 5 х 65. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- 15) Т. Фирнли. Гриндевальд. 1835, к., м., 28 х 34. Музей Искусств, Берген.
- 16) А. Тидеманд, Г. Гуде. Свадебный кортеж в Хардангере. 1848, х., м., 93 х 130. Национальная Галерея, Осло.
- 17) Х. Гуде. Снег в горах. Ок. 1855, х., м., 40 х 65. Частная коллекция.
- 18) А. Тидеманд. Преданность церкви. 1852. Х., м., 70 х 91,7. Музей искусств, Берген.
- 19) П.Н. Арбо. Хаакон I Добрый. 1860, х., м., 61 х 81. Частная Коллекция.
- 20) К. В Эккерсберг. Этюд из оленьего парка рядом с Копенгагеном. Ок. 1825. Х., м., 38 х 47. Государственный Музей Искусств, Копенгаген.
- 21) К. Кёбке. Дворец Фредериксборг в вечернем свете. 1835, х., м., 71, 8 х 103, 4. Коллекция Хиршпрунга, Копенгаген.
- 22) К. Кёбке. Вид на Дозеринген против Нёрребро. 1838, х., м., 53 х 71,5. Государственный Музей Искусств, Копенгаген.
- 23) К. Кёбке. Осенний пейзаж и Фредериксборг. 1838, х., м., 35 х 50. Глиптотека, Копенгаген.
- 24) Э. Мартин. Романтический пейзаж с елью. 1768-80. Х., м., Национальная Галерея, Стокгольм.

- 25) Э. Мартин. Лэнгхольмен с его строениями. 1787, б., а. Национальная Галерея, Стокгольм.
- 26) И.А. Мальмштрём. Король Хеймер и Аслауг. 1856, х., м., 60 х 39. Национальная Галерея, Стокгольм.
- 27) И.А. Мальмштрём. Посланник короля Эллы перед сыновьями Рагнара Лодброка. 1857, х., м., 68 х 94. Частная коллекция.
- 28) Торарин Торлакссон. Покой. Неизв. дата, х., м. Галерея Искусств, Рейкьявик.
- 29) Клод Моне. Красные дома в снегу, Бьёрнегаард, Норвегия. 1895, х., м., Музей Мармоттан-Моне, Париж.
- 30) Н. Аструп. Сванёйский залив. 1905, х., м., 45 х 50. Частная коллекция.
- 31) Н. Аструп. Пасторский дом и церковь. Неизв. дата, х., м., 26 х 40. Музей Искусств, Берген.
- 32) Н. Аструп. Чистая июньская ночь. Ок. 1908, х., м., 80 х 100. Музей Искусств, Берген.
- 33) Н. Аструп. Деревья и заснеженные горы. Неизв. дата, х., м., 56 х 54. Музей Искусств, Берген.
- 34) Н. Аструп. Атмосфера Марта, Йольстер. До 1908, х., м. Музей Искусств, Берген.
- 35) Н. Аструп. Весенняя Атмосфера. Ок. 1914, х., м., 97 х 66. Музей Искусств, Берген.
- 36) Н. Аструп. Весенняя ночь в саду. Версия 1905 года, х., м., 71 х 104. Музей Искусств, Берген.
- 37) Н. Аструп. Водопад и ледник. Ок. 1907, цв. гравюра на дереве, бум., 14 х 16. Музей Искусств, Берген.
- 38) Н. Аструп. Белая ночь. Неизв. дата, цв. гравюра на дереве, бум., 40 х 47. Музей Искусств, Берген.
- 39) Н. Аструп. Яблоня в цветении. Неизв. дата., х., м., 54 х 88. Частная коллекция.
- 40) Н. Аструп. Костер. До 1915, х., м., 85 х 100. Музей Искусств, Берген.
- 41) Н. Аструп. Праздник Ивана Купалы. после 1917, х., м., 70 х 91, 5. Музей Искусств, Берген.
- 42) Рис. 44. Н. Аструп. Костер в честь праздника Ивана Купалы. 1912, б., м. 89 х 105. Национальная Галерея, Осло.
- 43) Э. Вереншэль. На равнине. 1883, х., м., 60 х 75. Музей Искусств, Гётеборг.
- 44) Э. Вереншэль. Сентябрь. 1883, х., м., 67 х 80. Национальный Музей архитектуры, скульптуры и дизайна, Осло.
- 45) Э. Вереншэль. Центр Телемарка. Неизв. дата, смеш. техн. Частная коллекция.
- 46) Э. Вереншэль. Бедный юноша из Брискебю, Осло. 1885, х., м., 35 х 20. Музей Искусств, Берген.
- 47) Э. Вереншэль. Рисунки из циклов к народным сказаниям и отечественной истории. Неизв. дата, кар. техн. Частные собрания.

- 48) Э. Вереншёль. Портрет Бьорнстерне Бьорнсона. Неизв. дата, х., м., 39 х 50. Государственный Музей Искусств, Копенгаген.
- 49) Э. Вереншёль. Портрет Эдварда Грига. 1902, кар. техн. Из колл. Торстейна Лаурина, Стокгольм.
- 50) Э. Вереншёль. Сельские похороны. 1885, х., м. 60 х 80. Национальный Музей архитектуры, скульптуры и дизайна, Осло.
- 51) Ф. Таулов. Горная речка 1890-е, х., пастель, 39 х 60. Государственный Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва.
- 52) Ф. Таулов. Река. Неизв. дата, х., пастель, 61 х 82. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- 53) Ф. Таулов. Зимний пейзаж. 1883-84, х., пастель, 61 х 82. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- 54) Ф. Таулов. Лесовоз возвращается домой. 1892, х., м., 115 х 145. Музей Искусств, Берген.
- 55) Ф. Таулов. Ночь. 1880-е, х., м., 61 х 82. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- 56) Ф. Таулов. Лунный свет в Буальи. Ок. 1904, бум., пастель, 44 х 53. Частная коллекция.
- 57) К. Крог. Спящая мать. 1883, х., м., 107,5 х 141,8. Музей искусств, Берген.
- 58) К. Крог. Нильс Гаихеде и маленький Софус. 1883, х., м., 46 х 62. Музей Искусств, Скаген.
- 59) К. Крог. Вид от Фредериксберга, Копенгаген. 1890, х., м., 39 х 32. Частная коллекция.
- 60) К. Крог. Портрет шведского художника Карла Нордштрёма, Грец. 1882, х., м., 61 х 46, 5. Национальная Галерея, Осло.
- 61) К. Крог. Альбертина в приёмной полиции. 1886, х., м., 72 х 56. Частная коллекция.
- 62) К. Крог. Хорошие друзья. 1897, х., м., 50 х 61. Национальный музей архитектуры, скульптуры и дизайна, Осло.
- 63) К. Ларссон. Старая Церковь. Ок. 1904, бум., акварель, Национальная Галерея, Стокгольм.
- 64) К. Ларссон. Дома в снегу. 1909, бум., акварель. Музей Искусств, Эбо.
- 65) К. Ларссон. Старый мужчина в саду. 1883, бум., акварель. Национальная Галерея, Стокгольм.
- 66) К. Ларссон. Вальмор. Грец-сюр-Луа. 1884, бум., акварель, 63, 5 х 44. Частная коллекция.
- 67) К. Ларссон. Церковь св. Кристины. 1918. Бум., акварель. Частная коллекция.
- 68) К. Ларссон. Двор и прачечная. Из «Домашней серии». Неизв. дата, бум., акварель, 32 х 43. Национальная Галерея, Стокгольм.
- 69) К. Ларссон. Брита и я (серия «Дом под солнцем»). 1895, бум., акварель. Музей Искусств, Гётеборг.
- 70) А. Боберг. У подножия гор. Этюд с Лофотен. 1905, к., м., 28,5 х 21. Национальная Галерея, Стокгольм.

- 71) А. Боберг. Северное сияние. Этюд с севера Норвегии. Неизв. дата, х., м., 97 x 75. Национальная Галерея, Стокгольм.
- 72) А. Боберг. Арктический весенний день. Этюд с севера Норвегии. Неизв. дата, х., м., 100 x 80. Национальная Галерея, Стокгольм.
- 73) А. Боберг. Пристань Сфольвэр на пике рыбного сезона. Этюд с Лофотен. 1934, х., м., 30 x 26. Национальная Галерея, Стокгольм.
- 74) К. Нордштрём. Пейзаж в окрестностях Гётеборга. 1883, х., м., 37 x 47. Музей Искусств, Гётеборг.
- 75) К. Нордштрём. Грец-сюр-Луа. 1885-86, х., м., 95 x 145. Национальная Галерея, Стокгольм.
- 76) К. Нордштрём. Зимний пейзаж. 1889, х., м., 55 x 91. Музей Искусств, Гётеборг.
- 77) К. Нордштрём. Старые огни на пути в Стокгольм. Неизв. дата, х., м., 75 x 126. Национальная Галерея, Стокгольм.
- 78) К. Нордштрём. Зимний вечер в Розлагстулле, Стокгольм. 1897-1900, х., м., 102x131. Музей Искусств, Гётеборг.
- 79) Б. Лильефорс. Заяц в зимнем пейзаже. Неизв. дата, х., м., 35 x 50. Частная коллекция.
- 80) Р. Берг. Нордический летний вечер. 1899-1900, х., м., 81 x 100. Музей Искусств, Гётеборг.
- 81) П.С. Крёйер. Художники на скагенском побережье. 1882, х., м., 51 x 61. Музей Искусств, Скаген.
- 82) П.С. Крёйер. Праздник Св. Ханса (Ивана Купала). Эскиз. 1903, х., м., 47 x 78. Галерея Бёрьесон, Мальмё.
- 83) П.С. Крёйер. Летний вечер в Скагене. 1892, х., м., 89 x 50. Музей Искусств, Скаген.
- 84) П.С. Крёйер. Летний вечер в Скагене. Анна и Мари. 1893, х., м., 39 x 60. Музей Искусств, Скаген.
- 85) П.С. Крёйер. Мари Крёйер пишет картину на пляже Стенбьерг. 1889, х., м., 64 x 80. Музей Искусств, Скаген.
- 86) П.С. Крёйер. Летний вечер на пляже Скагена. Художник и его жена. 1899, х., м., 85 x 91, 7. Коллекция Хиршпрунга, Копенгаген.
- 87) Супруги Крёйер. Двойной портрет. 1899, х., м., 15 x 18,7. Музей Искусств, Скаген.
- 88) П.С. Крёйер. Мари и Вибекке вышивают в доме на Скагенской плантации. 1898, бум., акварель, 25 x 36. Частная коллекция.
- 89) П.С. Крёйер. Портрет Бьорнстерне Бьорнсона. 1901, х., м., 170 x 130. Национальная Галерея, Осло.
- 90) П.С. Крёйер. Маленькая Хельга Мельхиор в длинном платье. 1897, х., м., 45 x 26. Государственный Музей Искусств, Копенгаген.
- 91) М. Анкер. Дочь художника Хельга Анкер рисует. 1896, д., м., 39, 5 x 50. Музей Искусств, Скаген.
- 92) М. Анкер. Беседующие. Неизв. дата, х., м., 27 x 32. Музей искусств, Скаген.

- 93) А. Анкер. Юная девушка расставляет цветы. Неизв. дата, х., м., 56.4 x 40.5. Музей Искусств, Орхус.
- 94) В. Йохансен. Лодки на песчаном берегу Скагена. 1910, х., м., 25 x 39, Музей Искусств, Скаген.
- 95) Т. Филипсен. От дороги до Каstrupa (Амагер). Ок. 1890, х., м., 64.1 x 98.3. Коллекция Хиршпрунга, Копенгаген.
- 96) Т. Филипсен. Осенний день в парке для животных, Зольскин. Неизв. дата, х., м., 40 x 60. Государственный Музей Искусств, Копенгаген.
- 97) П.М. Мёнстед. Вечерний пейзаж с рекой Сарка. 1908, х., м., 42, 5 x 49. Государственный Музей Искусств, Копенгаген.
- 98) П.М. Мёнстед. Портрет профессора Якобсена. 1918, х., м., 48 x 34. Частная коллекция.
- 99) П.М. Мёнстед. Закат над Виком. 1897, х., м., 60 x 33. Кунстен, Музей Модерна, коммуна Ольборг.
- 100) Й. Бауэр. Знакомство лося Скутта и принцессы Тувстарр. 1910-е, акварель. Иллюстрация из книги Сказок - Сказка про лося Скутта и принцессу Тувстарр. Дом-Музей Й. Бауэра Свэланд, Йёнкёпинг.
- 101) Й. Бауэр. Ночёвка в лесу. 1910-е, акварель. Иллюстрация из книги Сказок - Сказка про лося Скутта и принцессу Тувстарр. Дом-Музей Й. Бауэра Свэланд, Йёнкёпинг.
- 102) Й. Бауэр. Вилле дует в рожок. 1910-е, акварель. Сцена из сказки «Четыре огромных тролля и Вилле-пастух». Частная коллекция.
- 103) Й. Бауэр. Тролли отводят принцессу Бьянкё Марию в лес. 1910-е, акварель. Сцена из сказки «Подменьши». Дом-Музей Й. Бауэра Свэланд, Йёнкёпинг.
- 104) Й. Бауэр. Принцесса общается с троллихой. 1910-е, акварель. Сцена из сказки «Мальчик, тролли и приключение». Частная коллекция.
- 105) Й. Бауэр. Старуха Троллиха около человеческого жилища. 1910-е, акварель. Сцена из сказки «Старуха Троллиха и большая королевская стирка». Частная коллекция.
- 106) Й. Бауэр. Принцесса Тувстарр около лесного озера. 1913, акварель. Иллюстрация из книги Сказок - Сказка про лося Скутта и принцессу Тувстарр. Музей Й. Бауэра Свэланд, Йёнкёпинг.
- 107) Й. Бауэр. Принцесса Тувстарр просит Скутта бежать быстрее в дремучем лесу. 1910-е, акварель. Иллюстрация из книги Сказок - Сказка про лося Скутта и принцессу Тувстарр. Дом-Музей Й. Бауэра Свэланд, Йёнкёпинг.
- 108) Т.С. Киттельсен. Построенный корабль. Илл. из сказки «Аскеладд и его добрые помощники». 1880-90-е, книжная илл. Частная коллекция.
- 109) Т.С. Киттельсен. Эолова арфа. 1905, х., м., 40 x 69. Музей искусств, Берген.
- 110) Т.С. Киттельсен. Эолова арфа. 1891. Из цикла «С Лофотен». Бум., кар. Частная коллекция.
- 111) Т. С. Киттельсен. Декабрь. 1890. Из цикла «Месяцы Года». Бум., акварель, 37 x 29. Из коллекции Д. Гаара, Осло.



- 112) Т.С. Киттельсен. Печаль. 1900-е, размытая тушь, 26 x 32. Из коллекции Ода Хёлааса
- 113) Т.С. Киттельсен. Водяной в образе белой лошади. 1907, бум., пастель, 48 x 61. Из цикла «Люди и Тролли» 1900-х. Музей Искусств, Берген.
- 114) Т.С. Киттельсен. Высоко в горах поет рожок. 1900 Бум., акварель, кар. Из цикла «Тирилил Товэ». Дом-Музей Т.С. Киттельсена Лаувлиа, Сигдаль.
- 115) Т.С. Киттельсен. Она - опасность для всей земли. 1904. Из серии «Черная Смерть» для книги «Люди и Тролли» 1900-х. Смеш. Техн., 65 x 52. Национальная Галерея, Осло.
- 116) Т.С. Киттельсен. Бедняки. 1894-95. Серия «Черная Смерть», 1890-е. Бум., кар. Частная коллекция.
- 117) Т.С. Киттельсен. Птичья скала. 1888. Серия «С Лофотен», 1890-91. Кар., тушь. Музей Искусств, Берген.
- 118) Т.С. Киттельсен. С острова Рёст. 1888. Серия «С Лофотен», 1890-91. Кар., тушь. Музей Искусств, Берген.
- 119) Т. С. Киттельсен. Эхо. 1888, х., м., 95, 5 x 65. Северонорвежский Музей Искусств, Тромсё.
- 120) Т.С. Киттельсен. Домой (деталь). 1907, бум., пастель. Музей Искусств, Берген.
- 121) Т.С. Киттельсен. Розы и фиалки. 1911, бум., пастель. Музей искусств, Берген.
- 122) Т.С. Киттельсен. Наша усадьба. 1890, бум., тушь. Музей Искусств, Берген.
- 123) Т.С. Киттельсен. День летнего солнцестояния (Св. Ханс). 1907, бум., акварель, 55 x 90. Коллекция Х. Михелет, Хольместранд.
- 124) Т. С. Киттельсен. Новогодние шалости. 1903, бум., акварель, 45 x 67. Частная коллекция.
- 125) Т. С. Киттельсен. Закат. 1907, бум., пастель, 44 x 67. Коллекция Стейна Григ Хольвардсена, Осло.
- 126) Т.С. Киттельсен. Новый год – новая луна. Сигдаль. 1905, бум., уголь и акварель, 45x 67. Коллекция Арильд Шлютер, Лисакер.
- 127) Т.С. Киттельсен. Зимний вечер. (Белки в полёте). 1905, бум., акварель и пастель, 49 x 62. Постоянная Галерея, Драммен.
- 128) Т.С. Киттельсен. Деревянная церковь в снегу. 1907, бум., акварель. 62 x 48. Музей Искусств, Берген.
- 129) Т.С. Киттельсен. Зимнее утро (Снегирь). 1906, бум., пастель, 52 x 38. Коллекция Фру Кирстен Киттельсен, Бээрум.
- 130) Т.С. Киттельсен. Тролль осознает, насколько он стар. Неизв. Дата, кар. техн., 35 x 25. Музей Искусств, Берген.
- 131) Т.С. Киттельсен. Лесной тролль. 1898, х., м., 90 x 68. Частная коллекция.



Рис. 1. И.К. Даль. Хардангерские просторы. Неизв. дата, х., м., 9 x 13. Музей Искусств, Берген.



Рис. 2. Й. Юль. Северное Сияние. Неизв. дата, х., м., 15 x 21, 5. Государственный музей искусств, Копенгаген.



Рис. 3. И. К. Даль. Вид на пристань Бергена. Ок. 1820-х, х., м., 40 x 90. Музей Искусств, Берген.



Рис. 4. К.Д. Фридрих Пейзаж с туманом. 1819-20, х., м., 53, 5 x 65. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

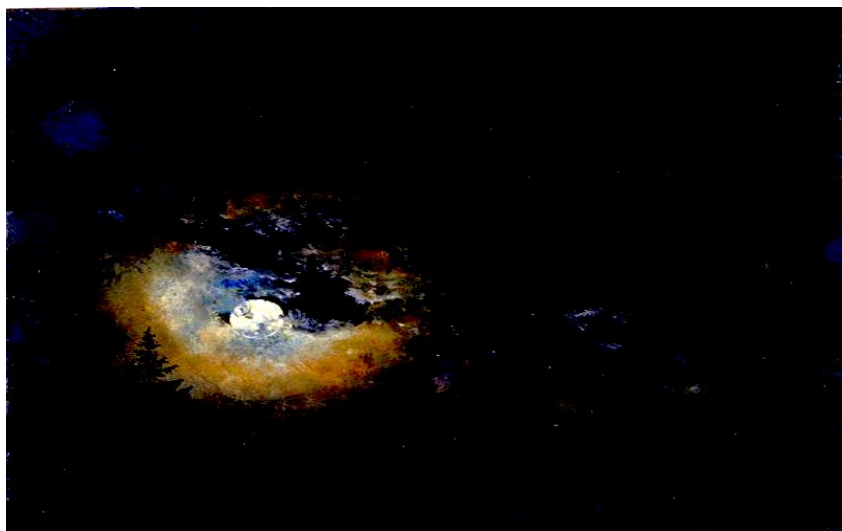


Рис. 5. И.К. Даль.  
Облачный этюдный пейзаж при лунном свете. 1822, х., м., 60 х 70. Национальная  
Галерея, Осло.



Рис. 6. И.К. Даль. Зима в Согнефьорде. 1827, х., м., 61х76. Коллекция Фру Бергльёт,  
Осло.



Рис. 7. И.К. Даль. Оленья березка, зима. 1838, х., м., 67 х 78. Глиптотека, Копенгаген.



Рис. 8. К. Даль. Береза в шторм. 1849, х., м., 91 х 45. Музей Искусств, Берген

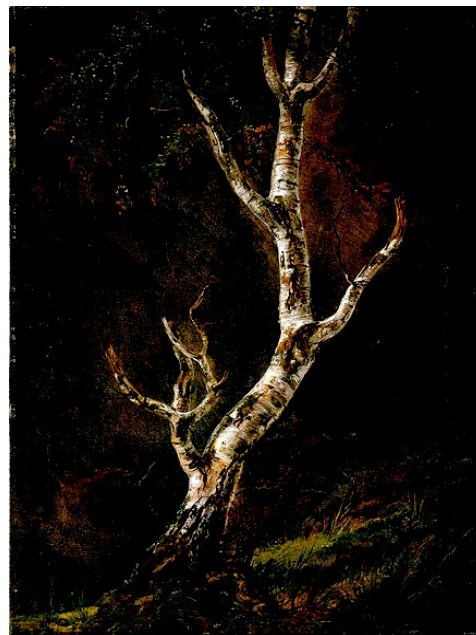


Рис.9. И.К. Даль. Этюд березы. 1826, х., м., 55 х 40, Национальная Галерея, Осло.



Рис. 10. И.К. Даль. Северный олень. 1850, х., м., 53 x 63. Музей Искусств, Берген.



Рис. 11. И.К. Даль. Медведь. Неизв. дата, х., м., 32 x 40. Музей Искусств, Берген.



Рис. 12. И. К. Даль. Собственность Лустера. Неизв. Дата, К., б. Национальная Галерея, Осло.



Рис. 13. Т. Фирнли. Гриндевальд. 1835, к., м., 28 x 34. Музей Искусств, Берген.

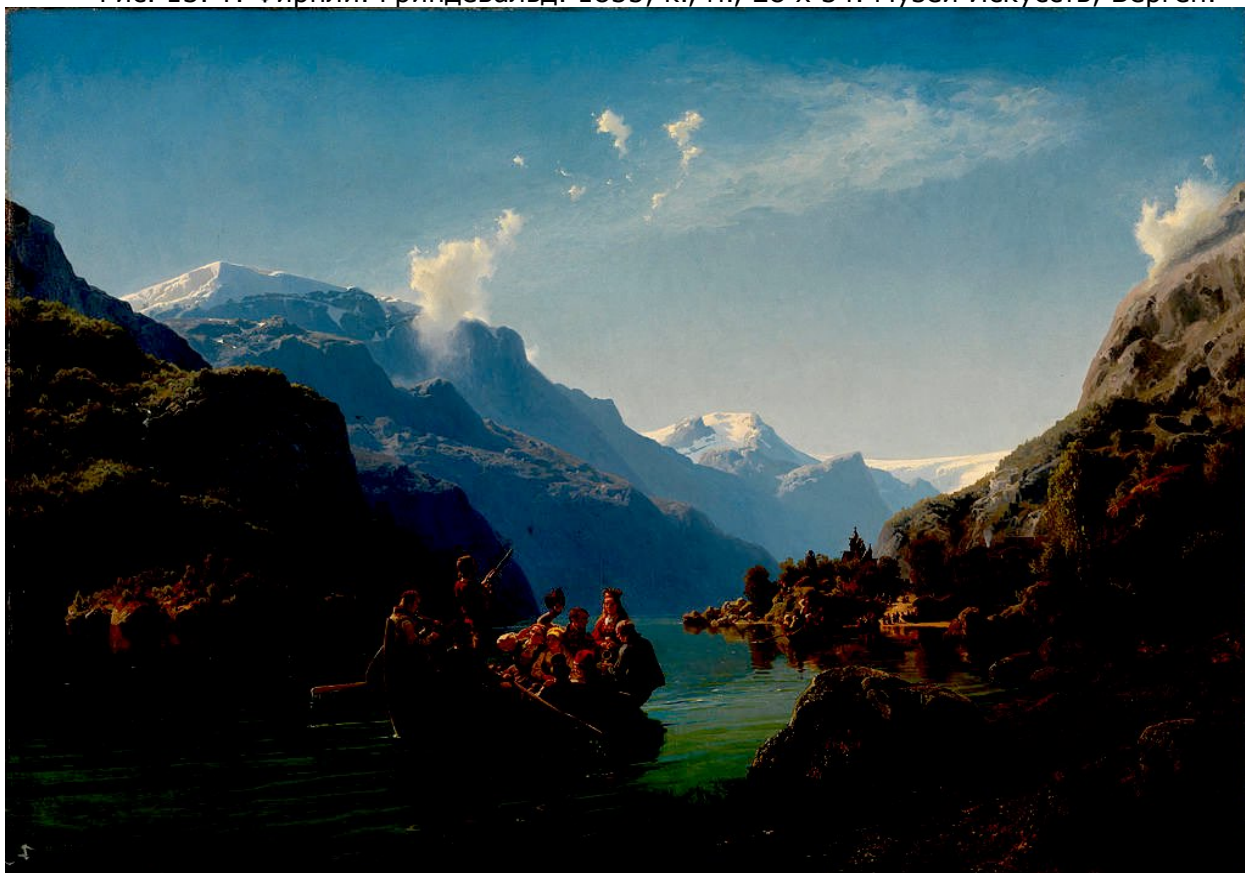


Рис. 14. А. Тидеман, Г. Гуде. Свадебный кортеж в Хардангере. 1848, х., м., 93 x 130. Национальная Галерея, Осло.



Рис. 15. А. Тидеманд, Г. Гуде. Свадебный кортеж в Хардангере (деталь). 1848, х., м., 93 x 130. Национальная Галерея, Осло.



Рис. 16. Х. Гуде. Снег в горах. Ок. 1855, х., м., 40 x 65. Частная коллекция.





Рис. 17. А. Тидеманд.  
Преданность церкви. 1852. Х., м., 70 x 91,7. Музей искусств, Берген.

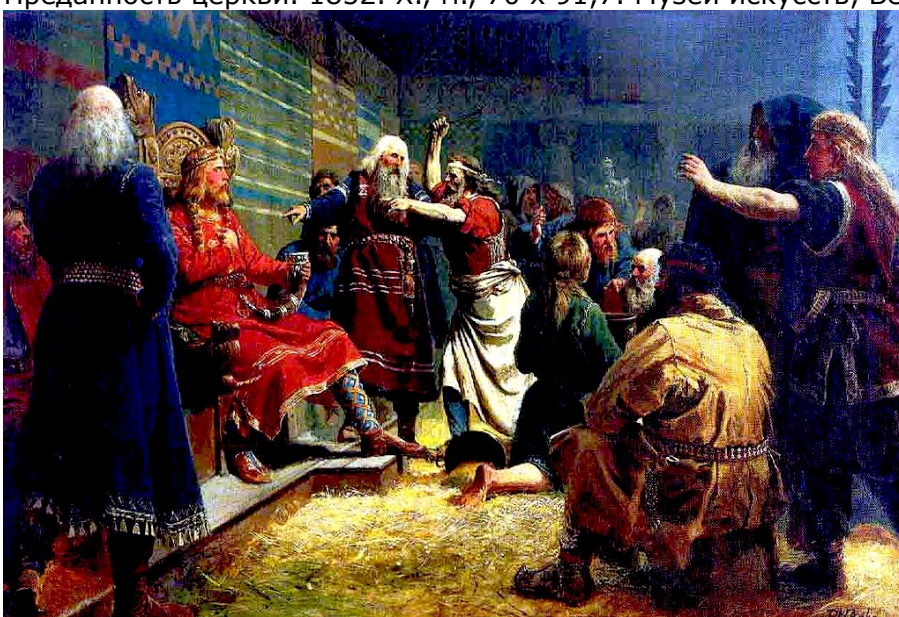


Рис. 18. П.Н. Арбо.  
Хаакон I Добрый. 1860, х., м., 61 x 81. Частная Коллекция.

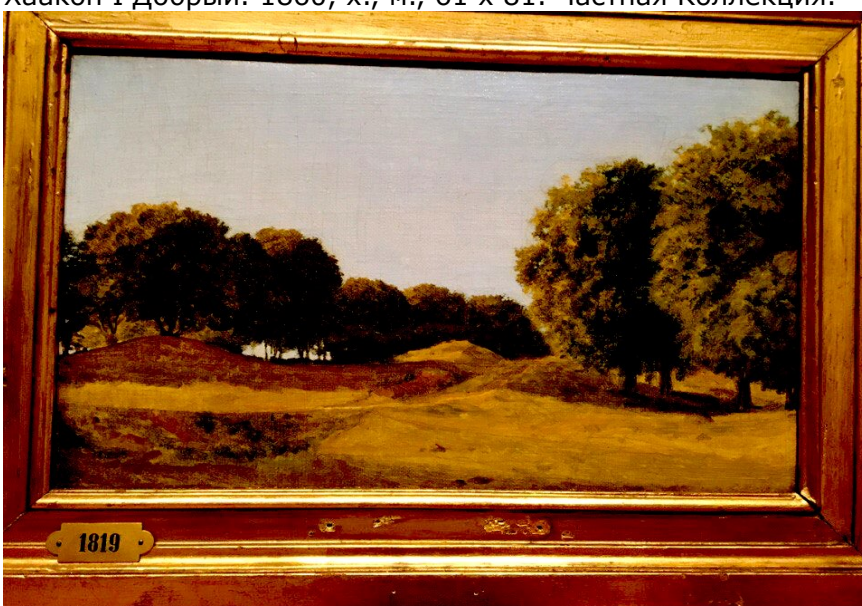


Рис. 19. К. В Эккерсберг.  
Этюд из оленьего парка рядом с Копенгагеном. Ок. 1825. Х., м., 38 x 47.  
Государственный Музей Искусств, Копенгаген.



Рис. 20. И.К. Даль. Фредериксборг. 1847, х., м., 50 x 70. Государственный Музей Искусств, Копенгаген.



Рис. 21. И.К. Даль. Скалы острова Мён. 1828, х., м., 39 x 61. Музей Искусств, Берген.



Рис. 22. К. Кёбке. Дворец Фредериксборг в вечернем свете. 1835, х., м., 71, 8 x 103, 4. Коллекция Хиршпрунга, Копенгаген.



Рис. 23. К. Кёбке. Вид на Дозеринген против Нёрребро. 1838, х., м., 53 x 71,5. Государственный Музей Искусств, Копенгаген.



Рис. 24. К. Кёбке. Осенний пейзаж и Фредериксборг. 1838, х., м., 35 х 50. Глиптотека, Копенгаген.



Рис. 25. Э. Мартин. Романтический пейзаж с елью. 1768-80. Х., м., Национальная Галерея, Стокгольм.



Рис. 26. Э. Мартин. Лэнгхольмен с его строениями. 1787, б., а. Национальная Галерея, Стокгольм.



Рис. 27. И.А. Мальмштрём. Король Хеймер и Аслауг. 1856, х., м., 60 x 39. Национальная Галерея, Стокгольм.



Рис. 28. И.А. Мальмштрём. Посланник короля Эллы перед сыновьями Рагнара Лодброка. 1857, х., м., 68 x 94. Частная коллекция.



Рис. 29. Торарин Торлакссон. Покой. Неизв. дата, х., м. Галерея Искусств, Рейкьявик.



Рис. 30. Клод Моне. Красные дома в снегу, Бьёрнегаард, Норвегия. 1895, х., м., Музей Мармоттан-Моне, Париж.

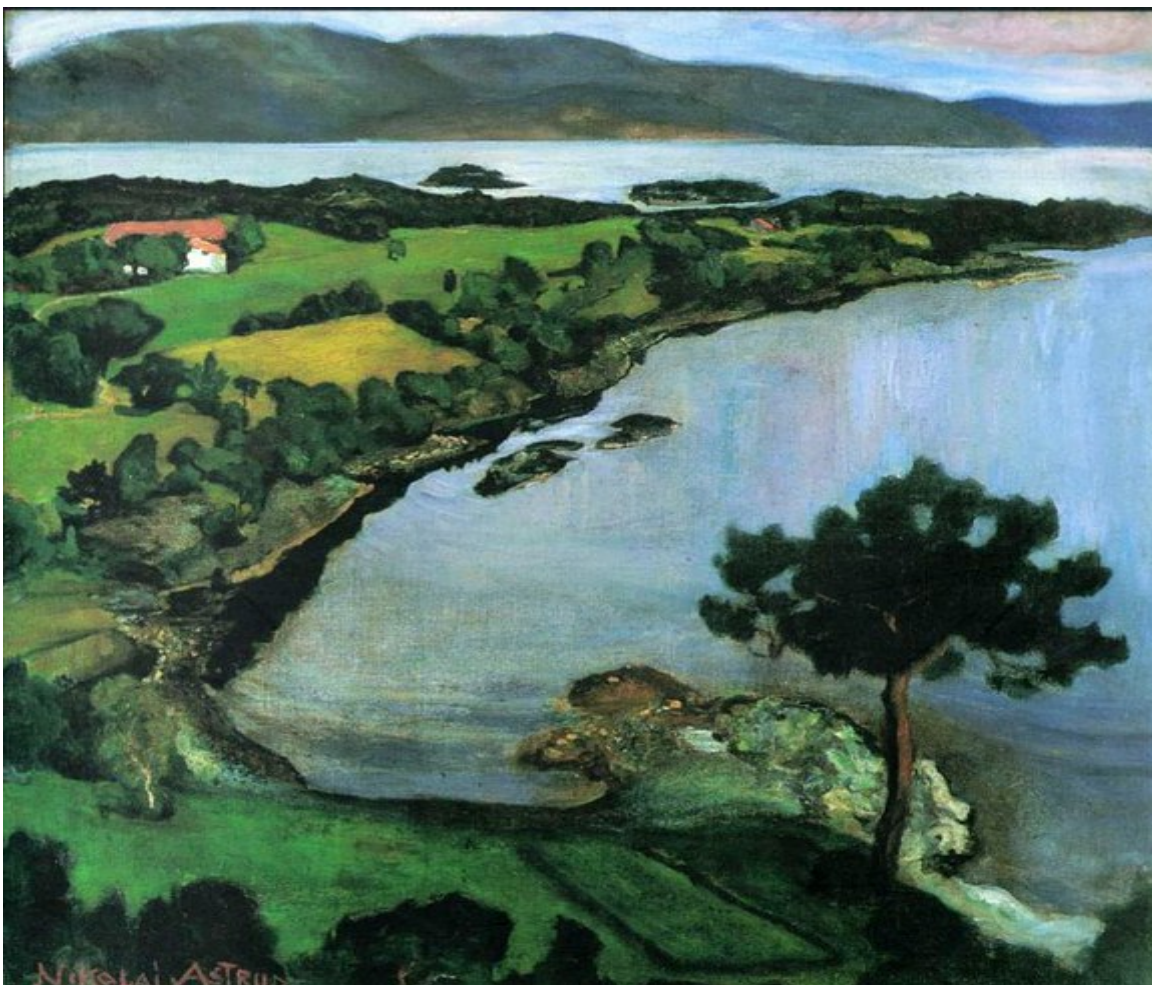


Рис. 31. Н. Аструп. Сванёйский залив. 1905, х., м., 45 x 50. Частная коллекция.

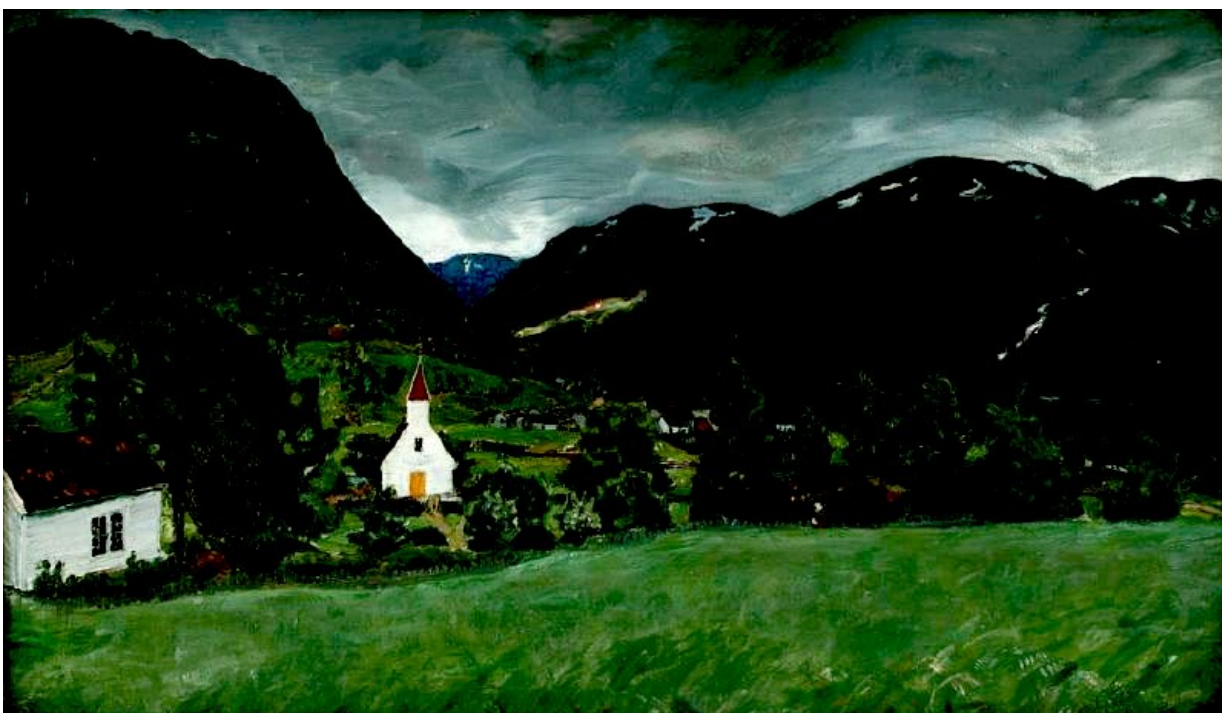


Рис. 32. Н. Аструп. Пасторский дом и церковь. Неизв. дата, х., м., 26 x 40. Музей Искусств, Берген.





Рис. 33.

Н. Аструп. Чистая июньская ночь. Ок. 1908, х., м., 80 x 100. Музей Искусств, Берген.

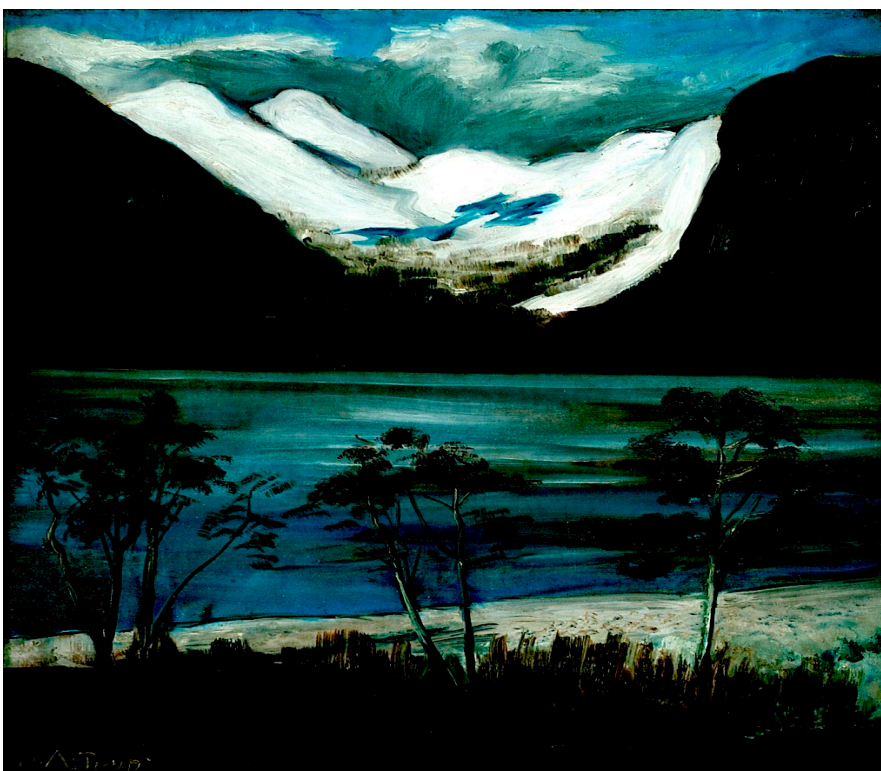


Рис. 34. Н. Аструп.

Деревья и заснеженные горы. Неизв. дата, х., м., 56 x 54. Музей Искусств, Берген.



Рис. 35. Н. Аструп. Атмосфера Марта, Йольстер (деталь). До 1908, х., м. Музей Искусств, Берген.



Рис. 36. Н. Аструп. Атмосфера Марта, Йольстер (деталь). До 1908, х., м. Музей Искусств, Берген.

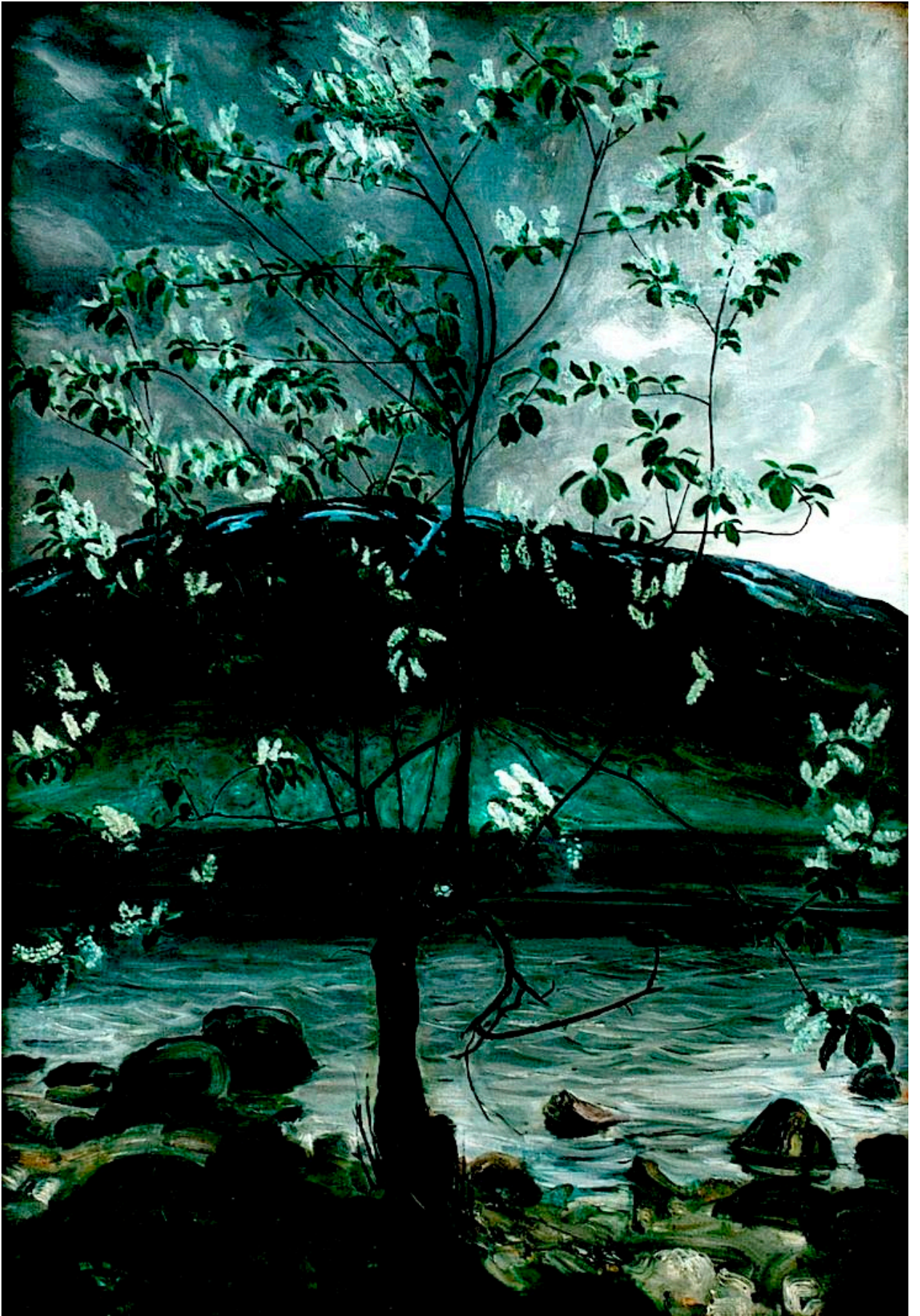


Рис. 37. Н. Аструп. Весенняя Атмосфера. Ок. 1914, х.,м., 97 x 66. Музей Искусств, Берген.

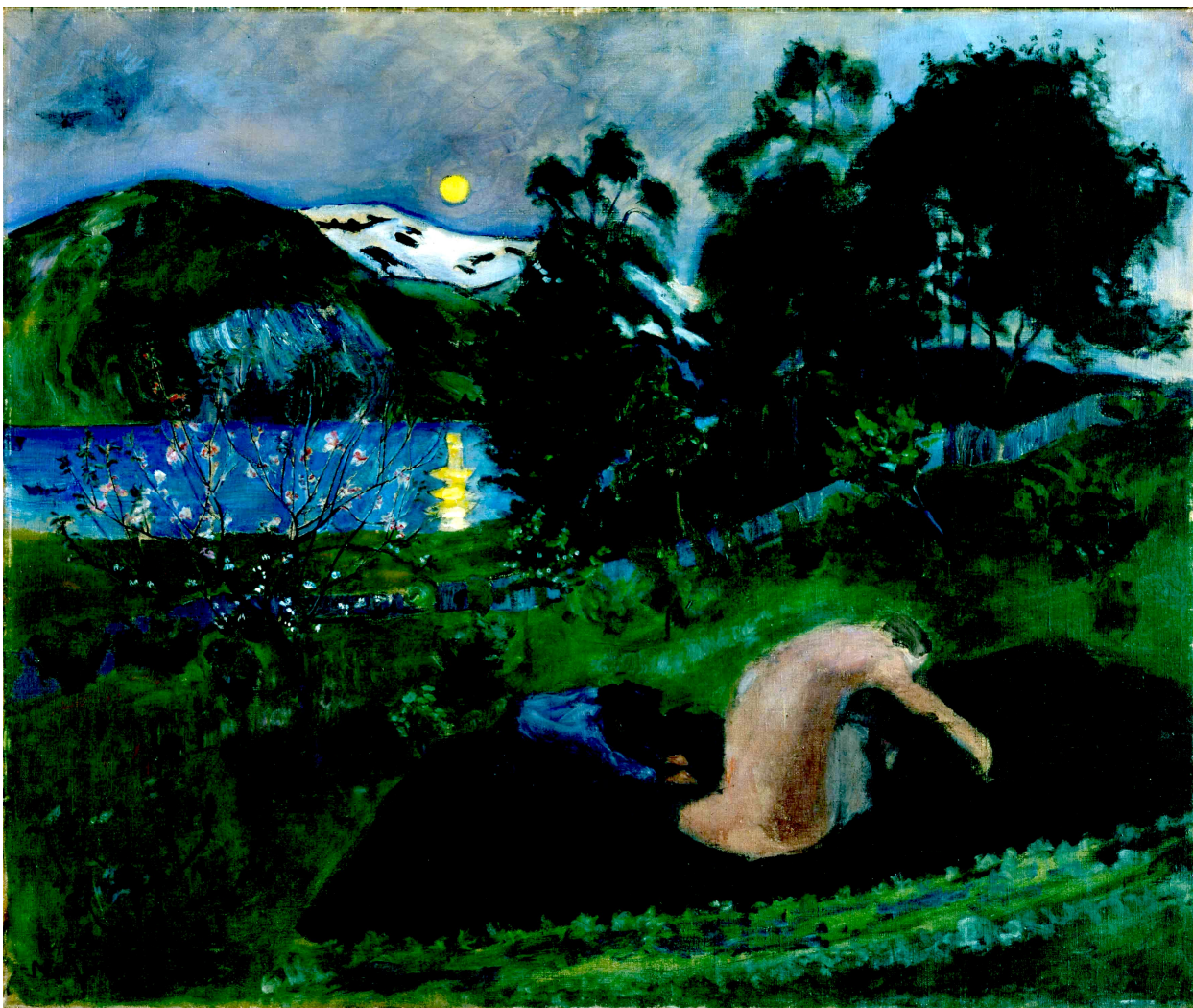


Рис. 38. Н. Аструп. Весенняя ночь в саду. Версия 1905 года, х., м., 71 x 104. Музей Искусств, Берген.

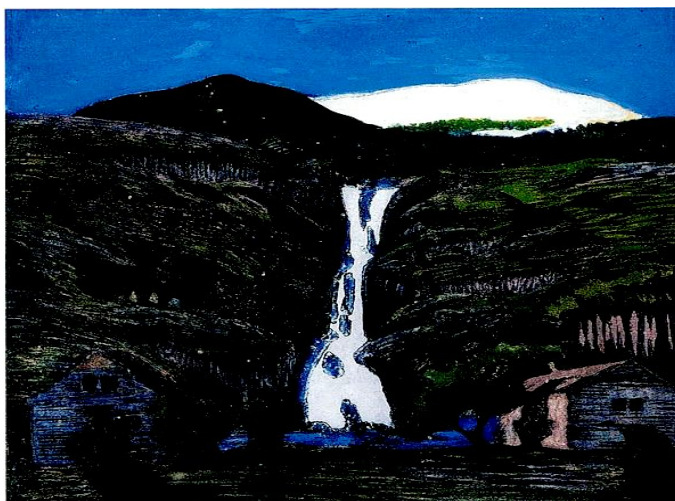


Рис. 39. Н. Аструп. Водопад и ледник. Ок. 1907, цв. гравюра на дереве, бум., 14 x 16. Музей Искусств, Берген.



Рис. 40. Н. Аструп. Белая ночь. Неизв. дата, цв. гравюра на дереве, бум., 40 x 47. Музей Искусств, Берген.



Рис. 41. Н. Аструп. Яблоня в цветении. Неизв. дата, х., м., 54 x 88. Частная коллекция.



Рис. 42. Н. Аструп. Костер. До 1915, х., м., 85 x 100. Музей Искусств, Берген.



Рис.43. Н. Аструп. Праздник Ивана Купалы. после 1917, х., м., 70 x 91, 5. Музей Искусств, Берген.



Рис. 44. Н. Аструп. Костер в честь праздника Ивана Купалы. 1912, б., м. 89 x 105. Национальная Галерея, Осло.



Рис.45.

Э. Вереншёль. На равнине. 1883, х., м., 60 x 75. Музей Искусств, Гётеборг.



Рис. 46. Э. Вереншёль.

Сентябрь. 1883, х., м., 67 x 80. Национальный Музей архитектуры, скульптуры и дизайна, Осло.



Рис. 47.  
Э. Вереншёль.  
Центр Телемарка.  
Неизв. дата, смеш.  
техн. Частная  
коллекция.



Рис. 48. Э. Вереншёль. Бедный юноша из Брискебю, Осло. 1885, х., м., 35 x 20. Музей Искусств, Берген.

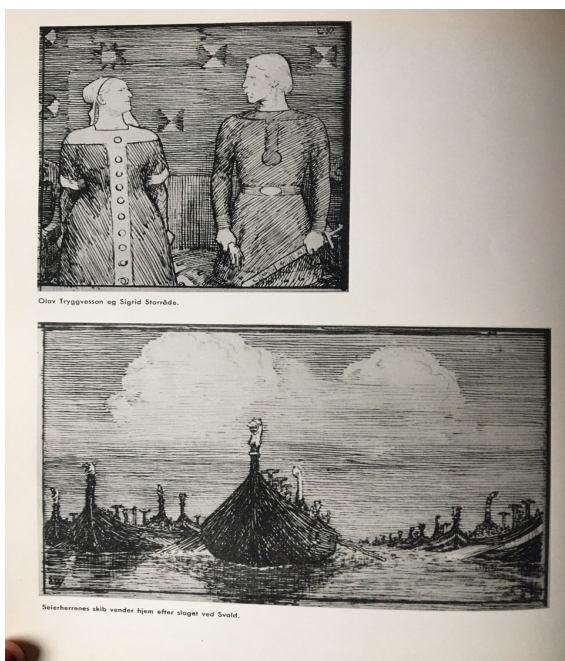
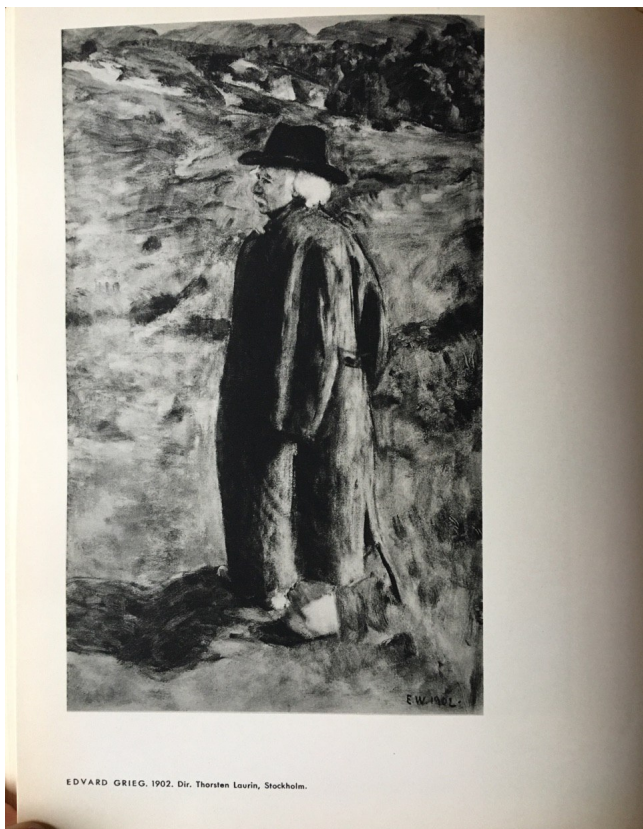


Рис. 49. Э. Вереншёль. Рисунки из циклов к народным сказаниям и отечественной истории. Неизв. дата, кар. техн. Частные собрания.





Рис. 50. Э. Вереншёль. Портрет Бьёрнстерне Бьёрнсона. Неизв. дата, х., м., 39 x 50. Государственный Музей Искусств, Копенгаген.



EDVARD GRIEG. 1902. Dir. Thorsten Laurin, Stockholm.

Рис. 51. Э. Вереншёль. Портрет Эдварда Грига. 1902, кар. техн. Из колл. Торстейна Лаурина, Стокгольм.



Рис. 52. Э. Вереншёль. Сельские похороны. 1885, х., м. 60 х 80. Национальный Музей архитектуры, скульптуры и дизайна, Осло.



Рис. 53. Ф. Таулов. Горная речка 1890-е, х., пастель, 39 x 60. Государственный Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва.



Рис. 54. Ф. Таулов. Река. Незв. дата, х., пастель, 61 x 82. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

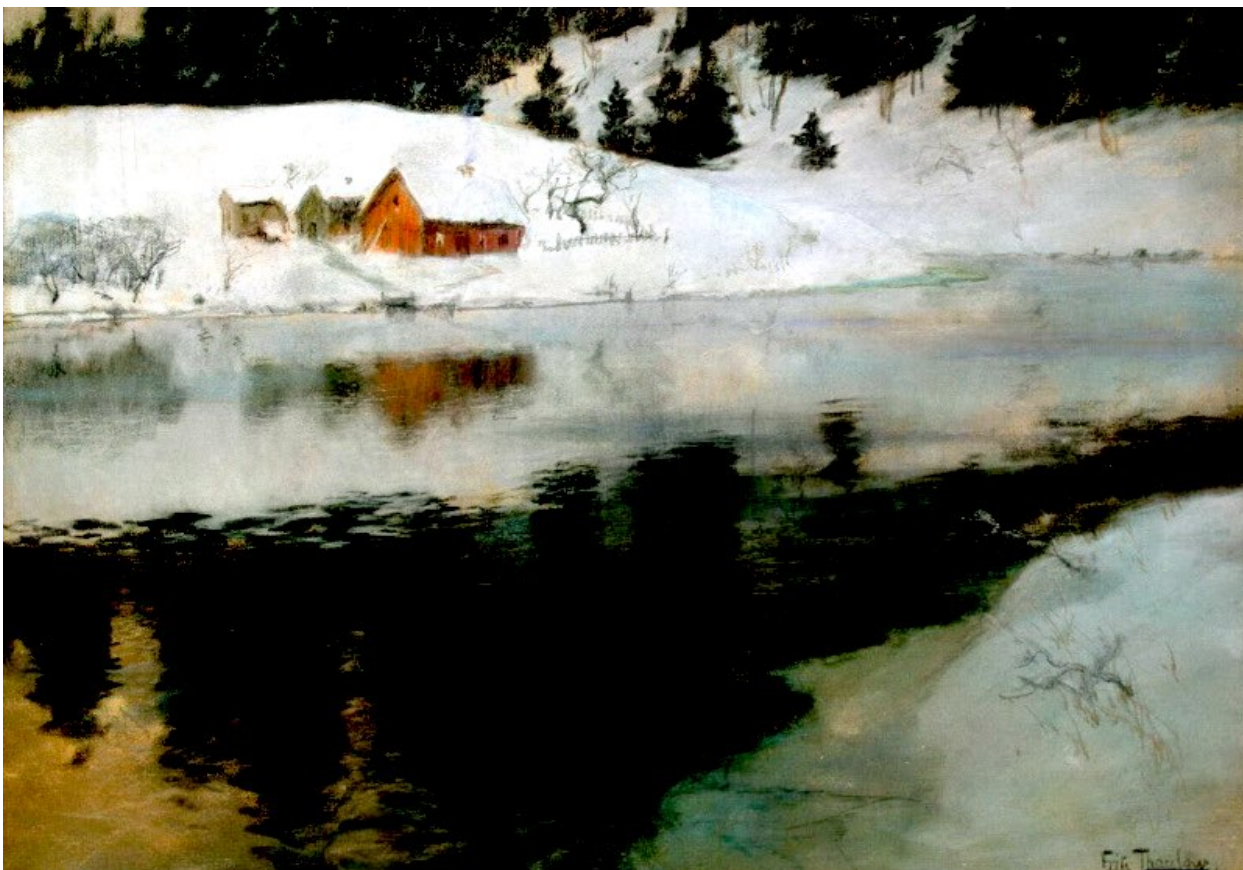


Рис. 55. Ф. Таулов. Зимний пейзаж. 1883-84, х., пастель, 61 x 82. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Рис. 56. Ф. Таулов. Лесовоз возвращается домой. 1892, х., м., 115 x 145. Музей Искусств, Берген.



Рис. 57. Ф. Таулов. Ночь. 1880-е, х., м., 61 x 82. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

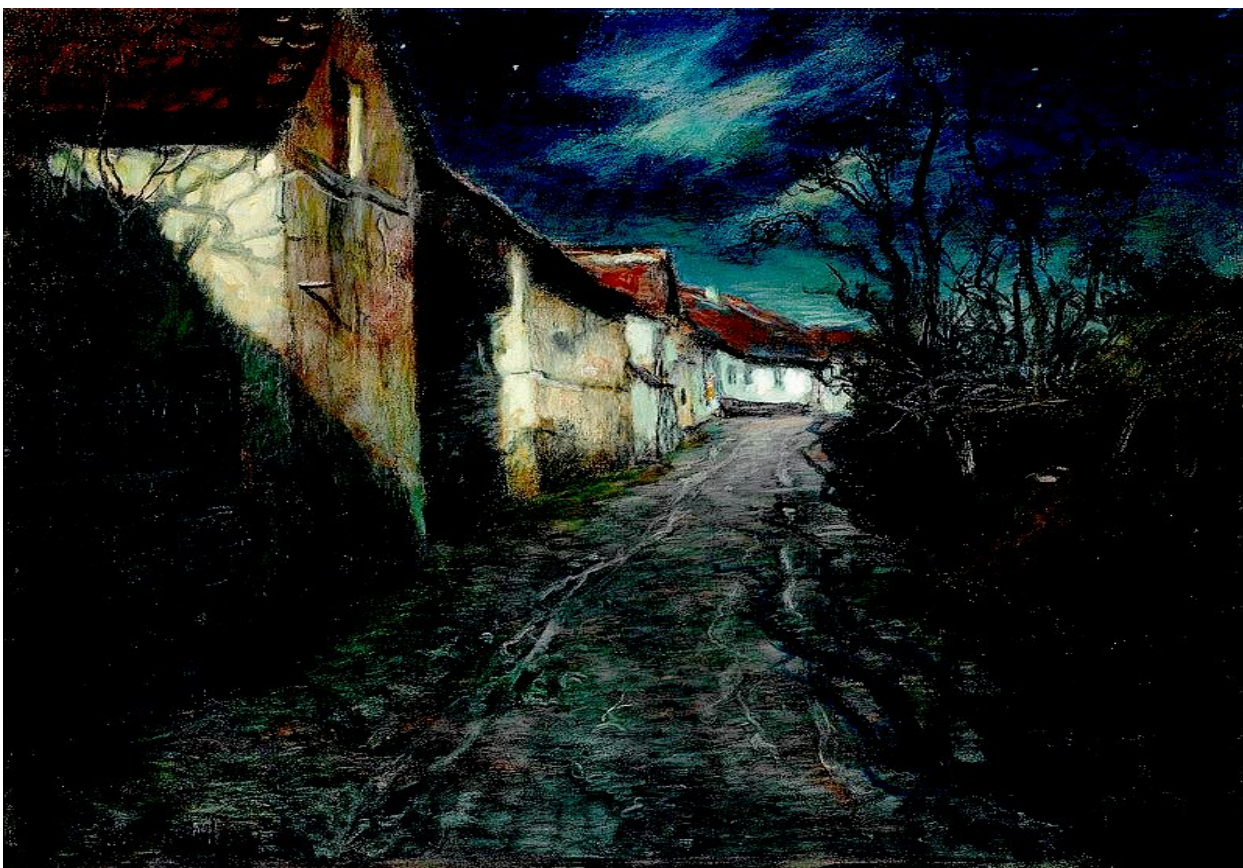


Рис. 58. Ф. Таулов. Лунный свет в Буальи. Ок. 1904, бум., пастель, 44 x 53. Частная коллекция.



Рис. 59. К. Крoг. Спящая мать. 1883, х., м., 107,5 x 141,8. Музей искусств, Берген.

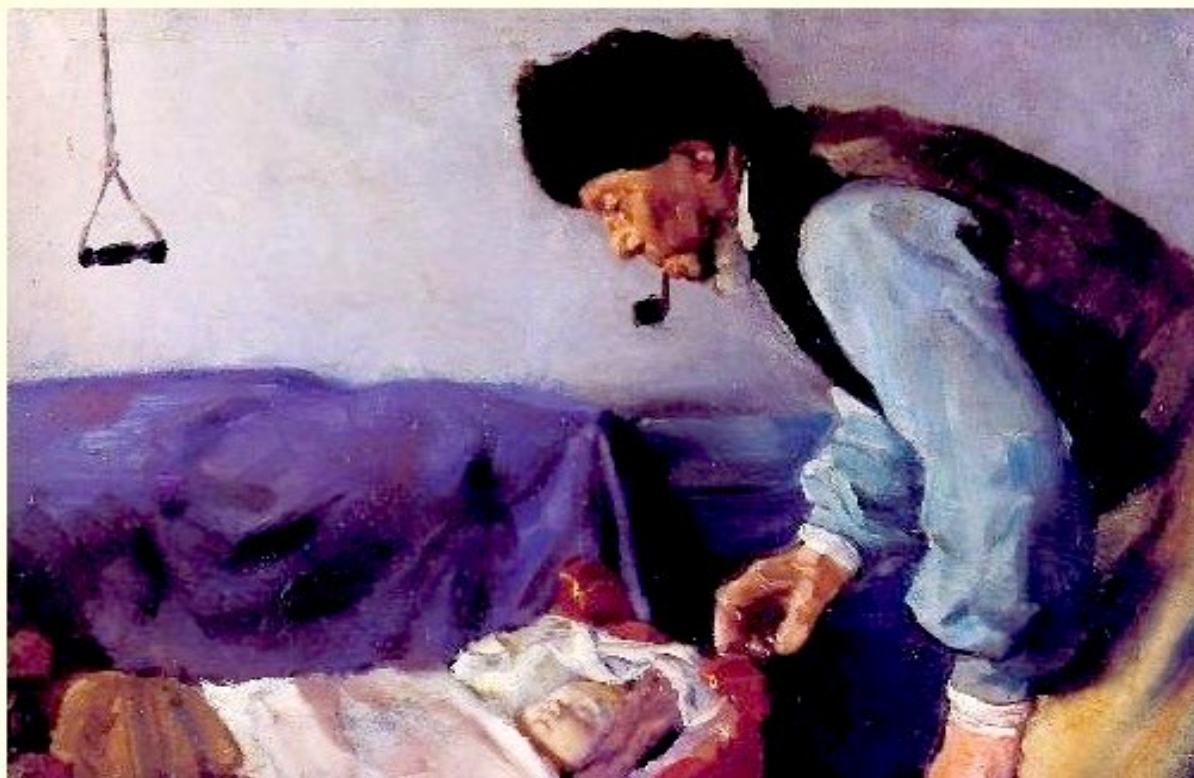


Рис. 60. К. Крoг. Нильс Гаихеде и маленький Софус. 1883, х., м., 46 x 62. Музей Искусств, Скаген.



Рис. 61. К. Крoг. Вид от Фредериксберга, Копенгаген. 1890, х., м., 39 х 32. Частная коллекция.

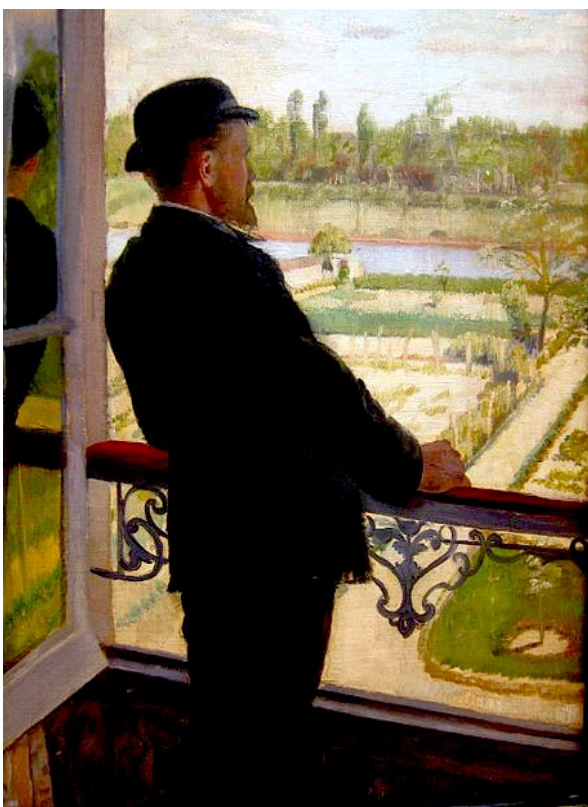


Рис. 62. К. Крoг. Портрет шведского художника Карла Нордстрёма, Греc. 1882, х., м., 61 х 46, 5. Национальная Галерея, Осло.

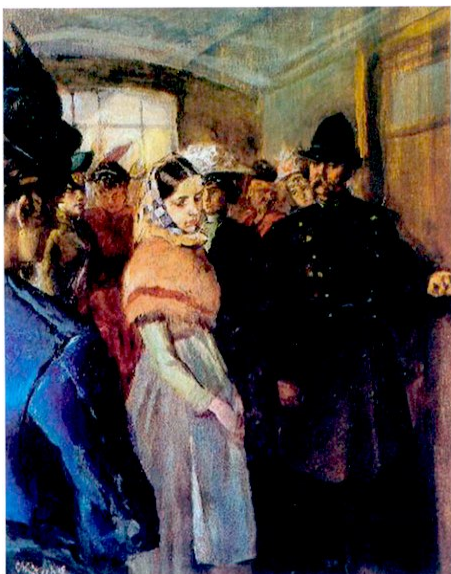


Рис. 63. К. Крoг. Альбертина в приёмной полиции. 1886, х., м., 72 x 56. Частная коллекция.



Рис. 64. К. Крoг. Хорошие друзья. 1897, х., м., 50 x 61. Национальный музей архитектуры, скульптуры и дизайна, Осло.



Рис. 65. К. Крoг. Лейф Эрикссон обнаруживает Америку. 1893, х., м., 70 x 90. Национальная Галерея, Осло.





Рис. 66. К. Ларссон. Старая Церковь. Ок. 1904, бум., акварель, Национальная Галерея, Стокгольм.



Рис. 67. К. Ларссон. Дома в снегу. 1909, бум., акварель. Музей Искусств, Эбо.



Рис. 68. К. Ларссон. Старый мужчина в саду. 1883, бум., акварель. Национальная Галерея, Стокгольм.



Рис. 69. К. Ларссон. Вальмор. Грец-сюр-Луа. 1884, бум., акварель, 63, 5 x 44. Частная коллекция.



Рис. 70.

К. Ларссон. Двор и прачечная. Из «Домашней серии». Неизв. дата, бум., акварель, 32 x 43. Национальная Галерея, Стокгольм.



Рис. 71. К. Ларссон. Церковь св. Кристины. 1918. Бум., акварель. Частная коллекция.



Foto: Hussein Sehafou - Göteborgs konstmuseum

Рис. 72. К. Ларссон. Брита и я (серия «Дом под солнцем»). 1895, бум., акварель. Музей Искусств, Гётеборг.



Рис. 73. А. Боберг. У подножия гор. Этюд с Лофотен. 1905, к., м., 28,5 х 21. Национальная Галерея, Стокгольм.

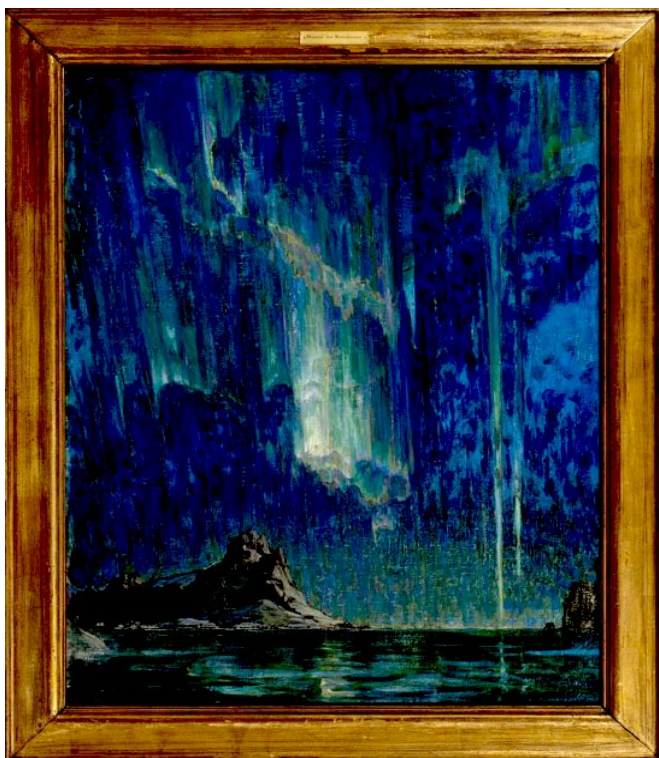


Рис. 74. А. Боберг. Северное сияние. Этюд с севера Норвегии. Неизв. дата, х., м., 97 х 75. Национальная Галерея, Стокгольм.



Рис. 75. А. Боберг. Арктический весенний день. Этуд с севера Норвегии. Неизв. дата, х., м., 100 x 80. Национальная Галерея, Стокгольм.

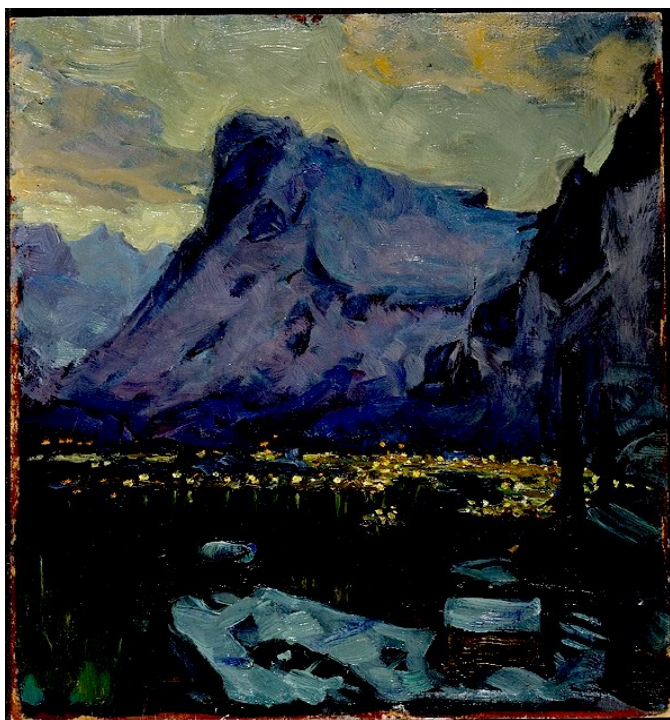


Рис. 76. А. Боберг. Пристань Свольвэр на пике рыбного сезона. Этуд с Лофотен. 1934, х., м., 30 x 26. Национальная Галерея, Стокгольм.



Рис. 77. К. Нордстрём. Пейзаж в окрестностях Гётеборга. 1883, х., м., 37 x 47. Музей Искусств, Гётеборг.



Рис. 78. К. Нордстрём. Грец-сюр-Луа. 1885-86, х., м., 95 x 145. Национальная Галерея, Стокгольм.



Рис. 79. К. Нордстрём. Зимний пейзаж. 1889, х., м., 55 x 91. Музей Искусств, Гётеборг.



Рис. 80. К. Нордстрём. Старые огни на пути в Стокгольм. Неизв. дата, х., м., 75 x 126. Национальная Галерея, Стокгольм.





Рис. 81. К. Нордстрём. Зимний вечер в Розлагстulle, Стокгольм. 1897-1900, х., м., 102x131. Музей Искусств, Гётеборг.



Рис. 82. Б. Лильефорс. Заяц в зимнем пейзаже. Неизв. дата, х., м., 35 х 50. Частная коллекция.

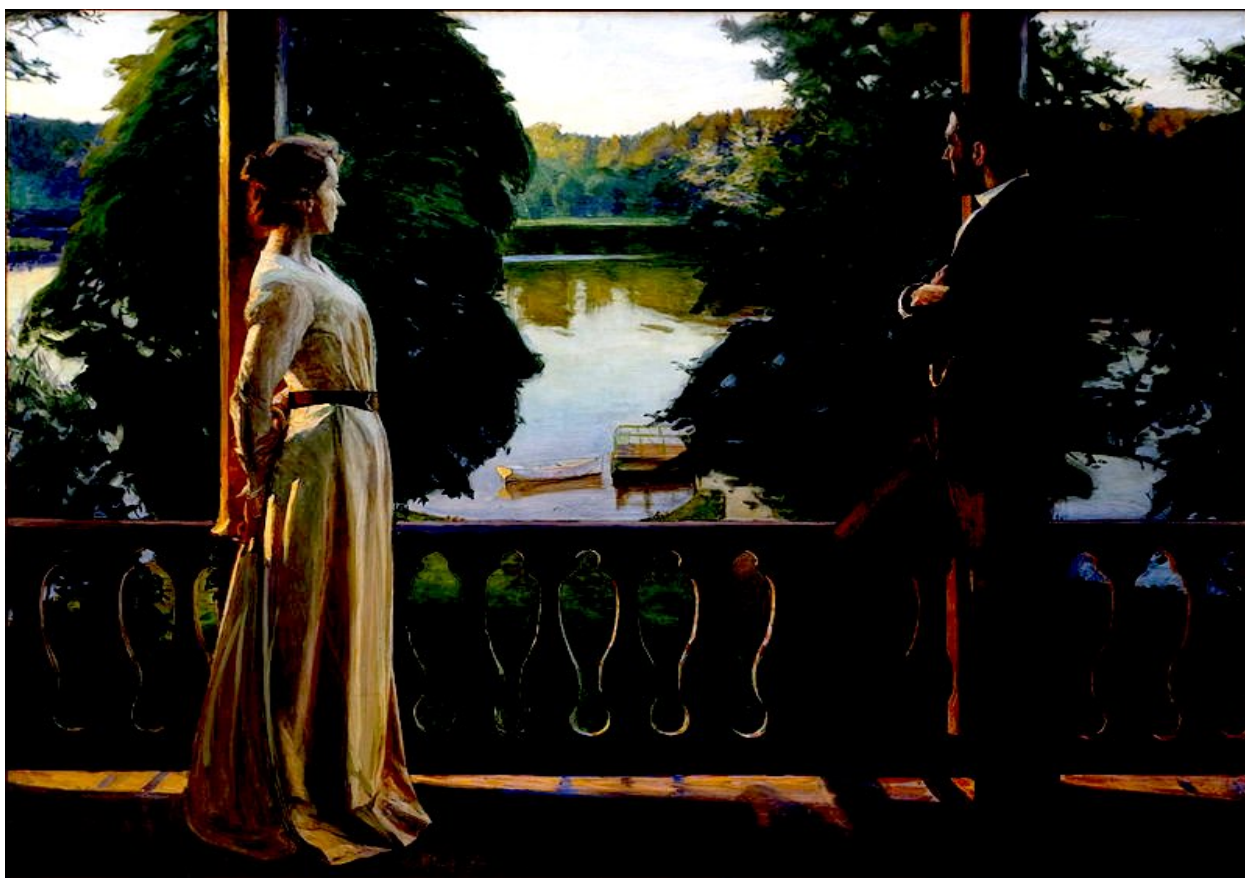


Рис. 83. Р. Берг. Нордический летний вечер. 1899-1900, х., м., 81 х 100. Музей Искусств, Гётеборг.



Рис. 84. П.С. Крёйер. Художники на скагенском побережье. 1882, х.,м., 51 х 61. Музей Искусств, Скаген.



Рис. 85. П.С. Крёйер. Праздник Св. Ханса (Ивана Купала). Эскиз. 1903, х., м., 47 х 78. Галерея Бёйресон, Мальмё.



Рис. 86. П.С. Крёйер. Летний вечер в Скагене. 1892, х., м., 89 х 50. Музей Искусств, Скаген.



Рис. 87. П.С. Крёйер. Летний вечер в Скагене. Анна и Мари. 1893, х., м., 39 x 60. Музей Искусств, Скаген.



Рис. 88. П.С. Крёйер. Мари Крёйер пишет картину на пляже Стенбьерг. 1889, х., м., 64 x 80. Музей Искусств, Скаген.



Рис. 89. П.С. Крёйер. Летний вечер на пляже Скагена. Художник и его жена. 1899, х., м., 85 x 91, 7. Коллекция Хиршпрунга, Копенгаген.



Рис. 90. П.С. Крёйер. Летний вечер на пляже Скагена. Художник и его жена (деталь эскиза). 1899, х., м. Коллекция Хиршпрунга, Копенгаген.

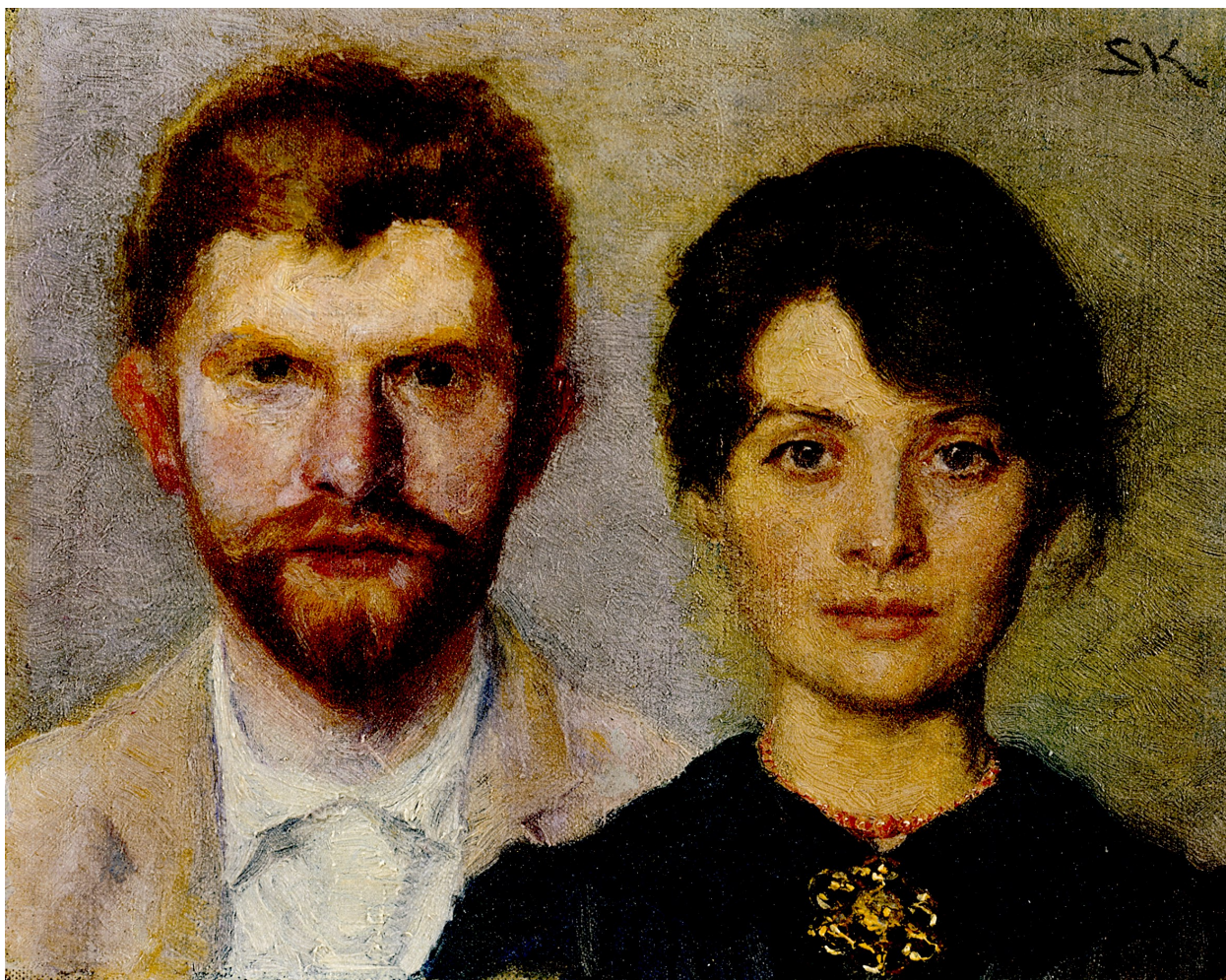


Рис. 91. Супруги Крёйер. Двойной портрет. 1899, х., м., 15 x 18,7. Музей Искусств, Скаген.



Рис. 92. П.С. Крёйер. Мари и Вибекке вышивают в доме на Скагенской плантации. 1898, бум., акварель, 25 x 36. Частная коллекция.

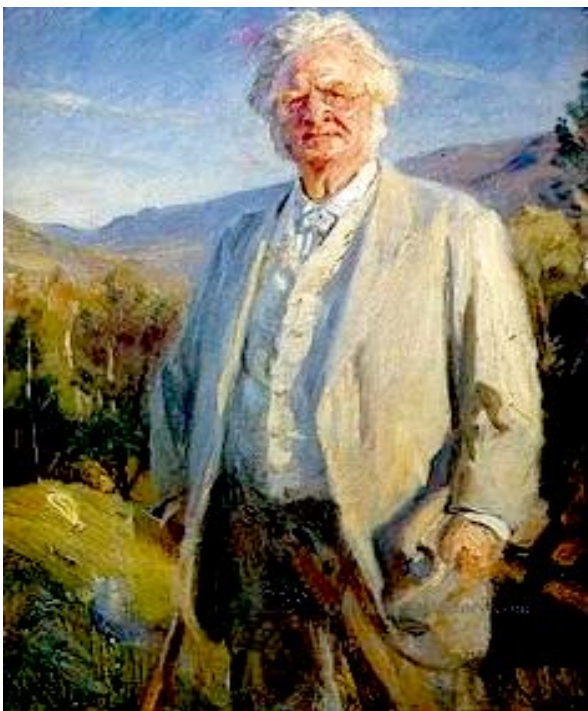


Рис. 93. П.С. Крёйер. Портрет Бьёрнстерне Бьёрнсона. 1901, х., м., 170 x 130. Национальная Галерея, Осло.



Рис. 94. П.С. Крёйер. Маленькая Хельга Мельхиор в длинном платье. 1897, х., м., 45 x 26. Государственный Музей Искусств, Копенгаген.



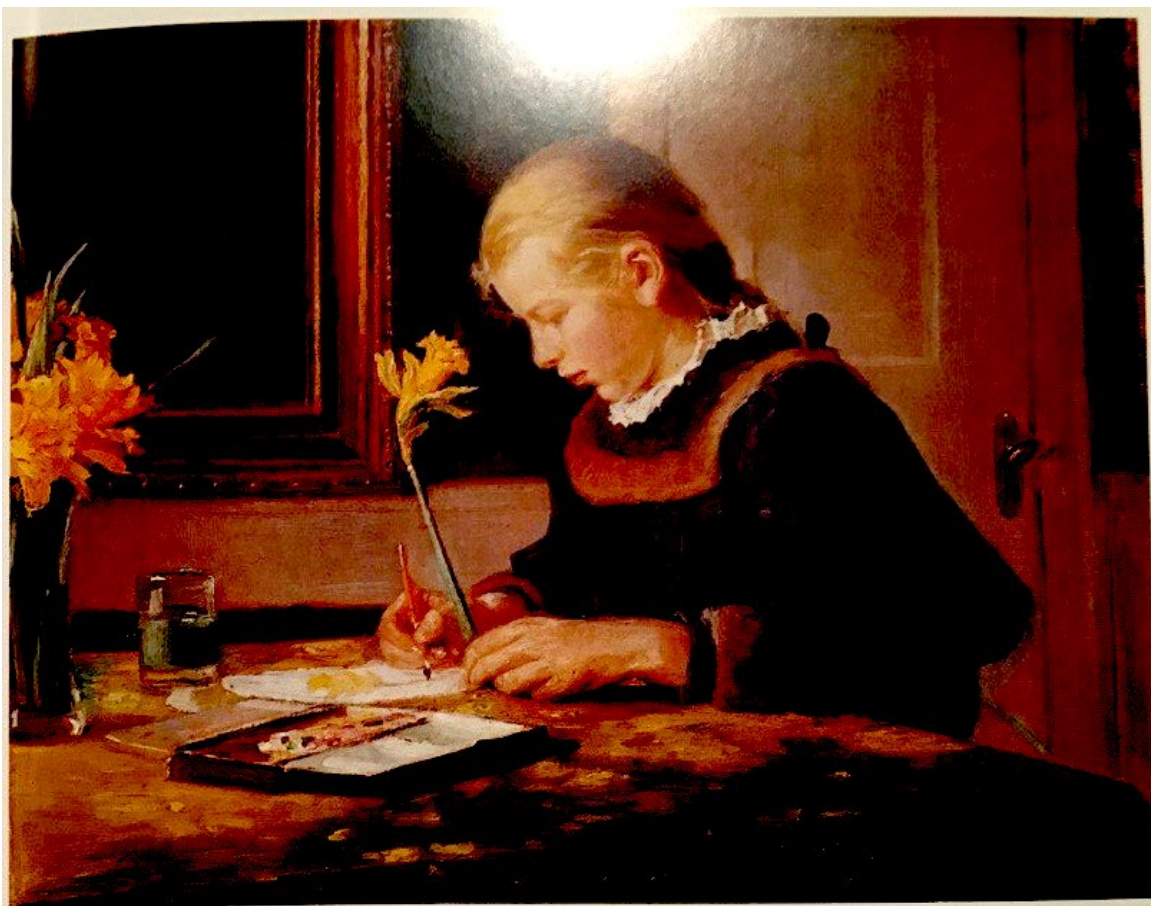


Рис. 95. М. Анкер. Дочь художника Хельга Анкер рисует . 1896, д., м., 39, 5 x 50. Музей Искусств, Скаген.

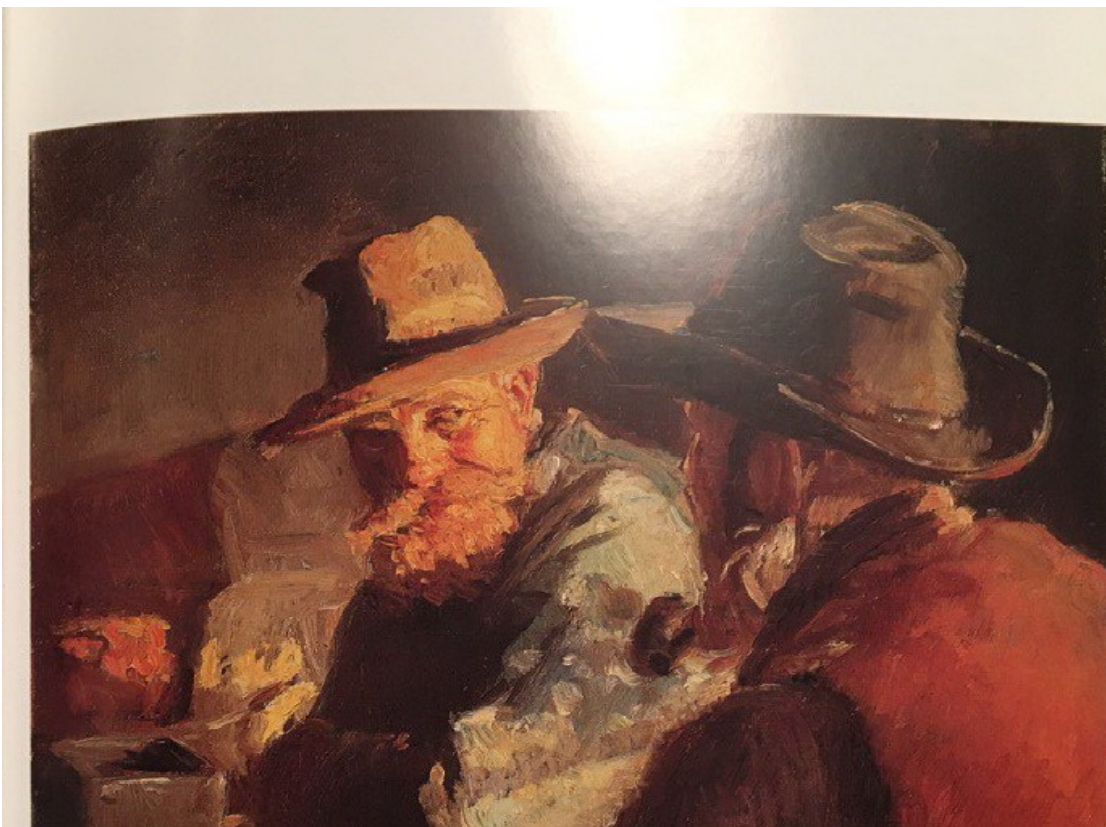


Рис. 96. М. Анкер. Беседующие. Неизв. дата, х., м., 27 x 32. Музей искусств, Скаген.

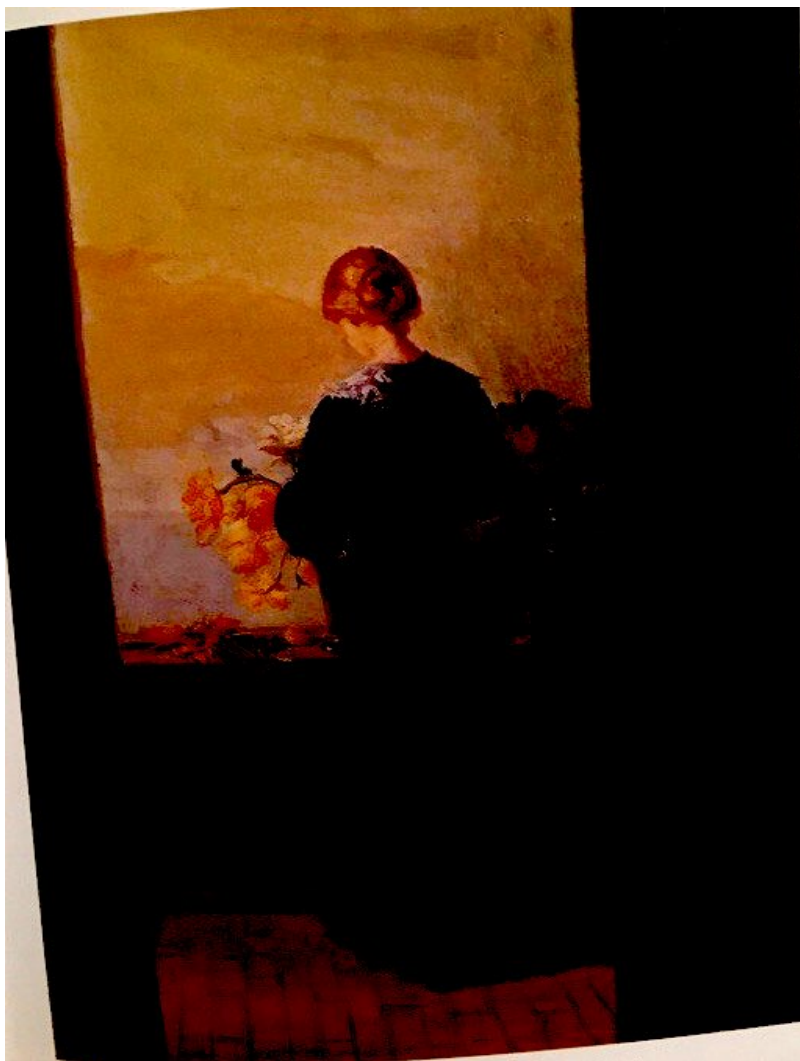


Рис. 97. А. Анкер. Юная девушка расставляет цветы. Неизв. дата, х., м., 56.4 x 40.5. Музей Искусств, Орхус.



Рис. 98. В. Йохансен. Лодки на песчаном берегу Скагена. 1910, х., м., 25 x 39, Музей Искусств, Скаген.



Рис. 99. Т. Филипсен. От дороги до Каstrup (Амагер). Ок. 1890, х., м., 64.1 x 98.3. Коллекция Хиршпрунга, Копенгаген.



Рис. 100. Т. Филипсен. Осенний день в парке для животных, Зольскин. Неизв. дата, х., м., 40 x 60. Государственный Музей Искусств, Копенгаген.



Рис. 101. П.М. Мёнстед. Вечерний пейзаж с рекой Сарка. 1908, х., м., 42, 5 x 49. Государственный Музей Искусств, Копенгаген.



Рис. 102. П.М. Мёнстед. Портрет профессора Якобсена. 1918, х., м., 49 x 34. Частная коллекция.

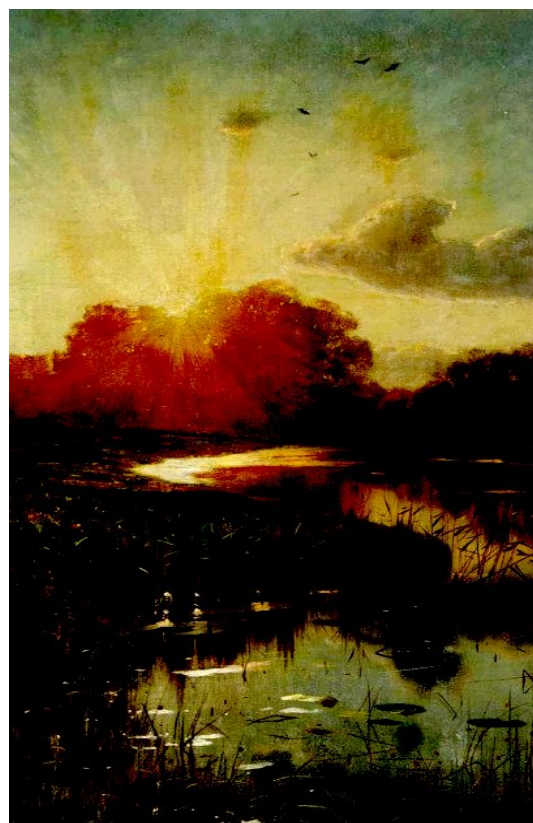


Рис. 103. П.М. Мёнстед. Закат над Виком. 1897, х., м., 60 x 33. Кунстен, Музей Модерна, коммуна Ольборг.



Рис. 104. Й. Бауэр. Знакомство лося Скутта и принцессы Тувстарр. 1910-е, акварель. Иллюстрация из книги Сказок - Сказка про лося Скутта и принцессу Тувстарр. Дом-Музей Й. Бауэра Свэланд, Йёнкёпинг.



Рис. 105. Й. Бауэр. Ночёвка в лесу. 1910-е, акварель. Иллюстрация из книги Сказок - Сказка про лося Скутта и принцессу Тувстарр. Дом-Музей Й. Бауэра Свэланд, Йёнкёпинг.



Рис. 106. Й. Бауэр. Вилле дует в рожок. 1910-е, акварель. Сцена из сказки «Четыре огромных тролля и Вилле-пастух». Частная коллекция.



Рис. 107. Й. Бауэр. Тролли отводят принцессу Бьянкё Марию в лес. 1910-е, акварель. Сцена из сказки «Подменьши». Дом-Музей Й. Бауэра Свэланд, Йёнкёпинг.



Рис. 108. Й. Бауэр. Принцесса общается с троллихой. 1910-е, акварель. Сцена из сказки «Мальчик, тролли и приключение». Частная коллекция.



Рис. 109. Й. Бауэр. Старуха Троллиха около человеческого жилища. 1910-е, акварель. Сцена из сказки «Старуха Троллиха и большая королевская стирка». Частная коллекция.

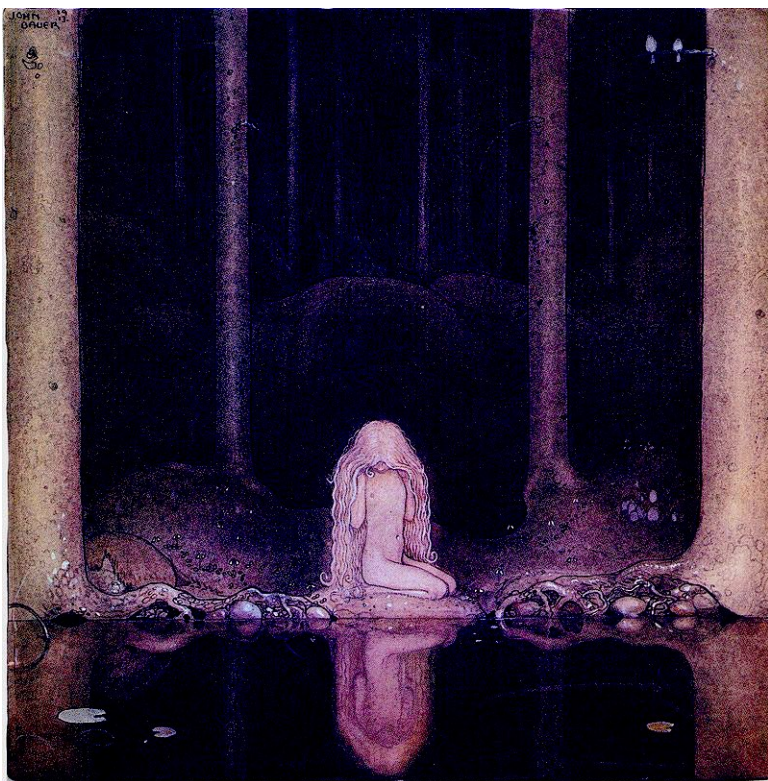


Рис. 110. Й. Бауэр. Принцесса Тувстарр около лесного озера. 1913, акварель. Иллюстрация из книги Сказок - Сказка про лося Скутта и принцессу Тувстарр. Музей Й. Бауэра Свэланд, Йёнкёпинг.



Рис. 111. Й. Бауэр. Принцесса Тувстарр просит Скутта бежать быстрее в дремучем лесу. 1910-е, акварель. Иллюстрация из книги Сказок - Сказка про лося Скутта и принцессу Тувстарр. Дом-Музей Й. Бауэра Свэланд, Йёнкёпинг.



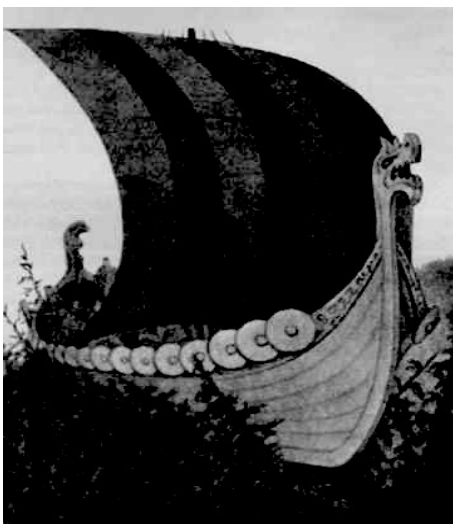


Рис. 112. Т.С. Киттельсен. Построенный корабль. Илл. из сказки «Аскеладд и его добрые помощники». 1880-90-е, книжная илл. Частная коллекция.



Рис. 113. Т.С. Киттельсен. Эолова арфа. 1905, х., м., 40 x 69. Музей искусств, Берген.



Рис. 114. Т.С. Киттельсен. Эолова арфа. 1891. Из цикла «С Лофотен». Бум., кар. Частная коллекция.



Рис. 115. Т. С. Киттельсен. Декабрь. 1890. Из цикла «Месяцы Года». Бум., акварель, 37 х 29. Из коллекции Д. Гаара, Осло.



Рис. 116. Т.С. Киттельсен. Печаль. 1900-е, размытая тушь, 26 x 32. Из коллекции Ода Хёлааса.



Рис. 117. Т.С. Киттельсен. Водяной в образе белой лошади. 1907, бум., пастель, 48 x 61. Из цикла «Люди и Тrolли» 1900-х. Музей Искусств, Берген.



Рис. 118. Т.С. Киттельсен. Высоко в горах поет рожок. 1900 Бум., акварель, кар. Из цикла «Тирилил Товэ». Дом-Музей Т.С. Киттельсена Лаувлиа, Сигдаль.

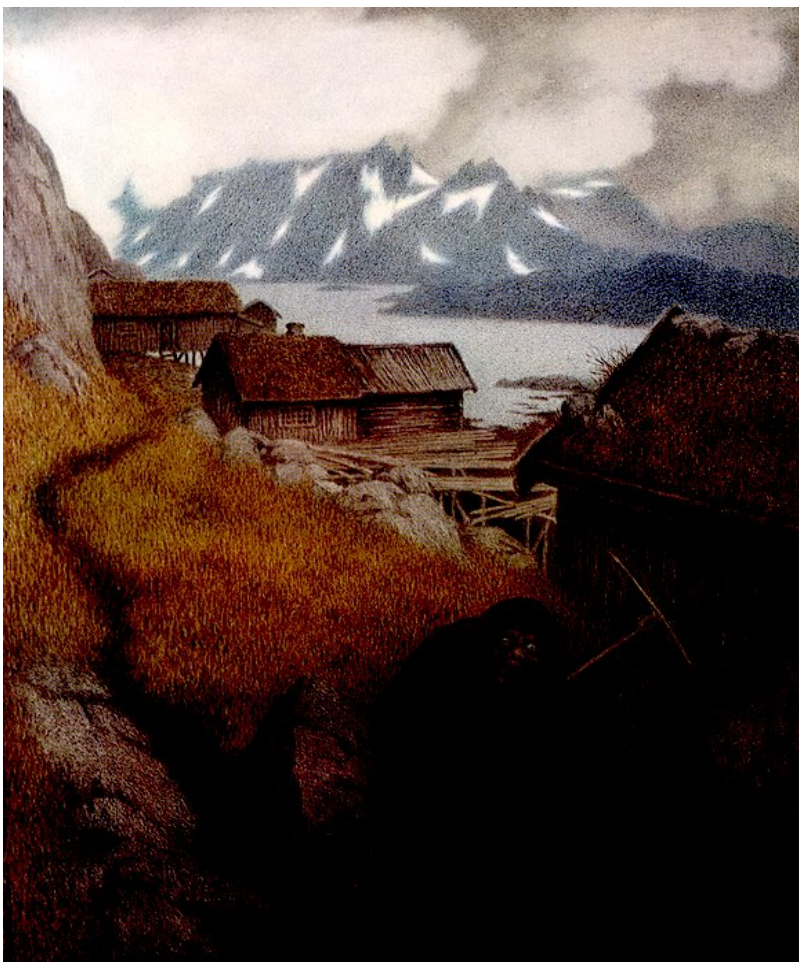


Рис. 119. Т.С. Киттельсен. Она - опасность для всей земли. 1904. Из серии «Черная Смерть» для «Люди и Тролли» 1900-х. Смеш. Техн., 65 x 52. Национальная Галерея, Осло.



Рис. 120. Т.С. Киттельсен. Бедняки. 1894-95. Серия «Черная Смерть», 1890-е. Бум., кар. Частная коллекция.



Рис. 121. Т.С. Киттельсен. Птичья скала. 1888. Серия «С Лофотен», 1890-91. Кар., тушь. Музей Искусств, Берген.

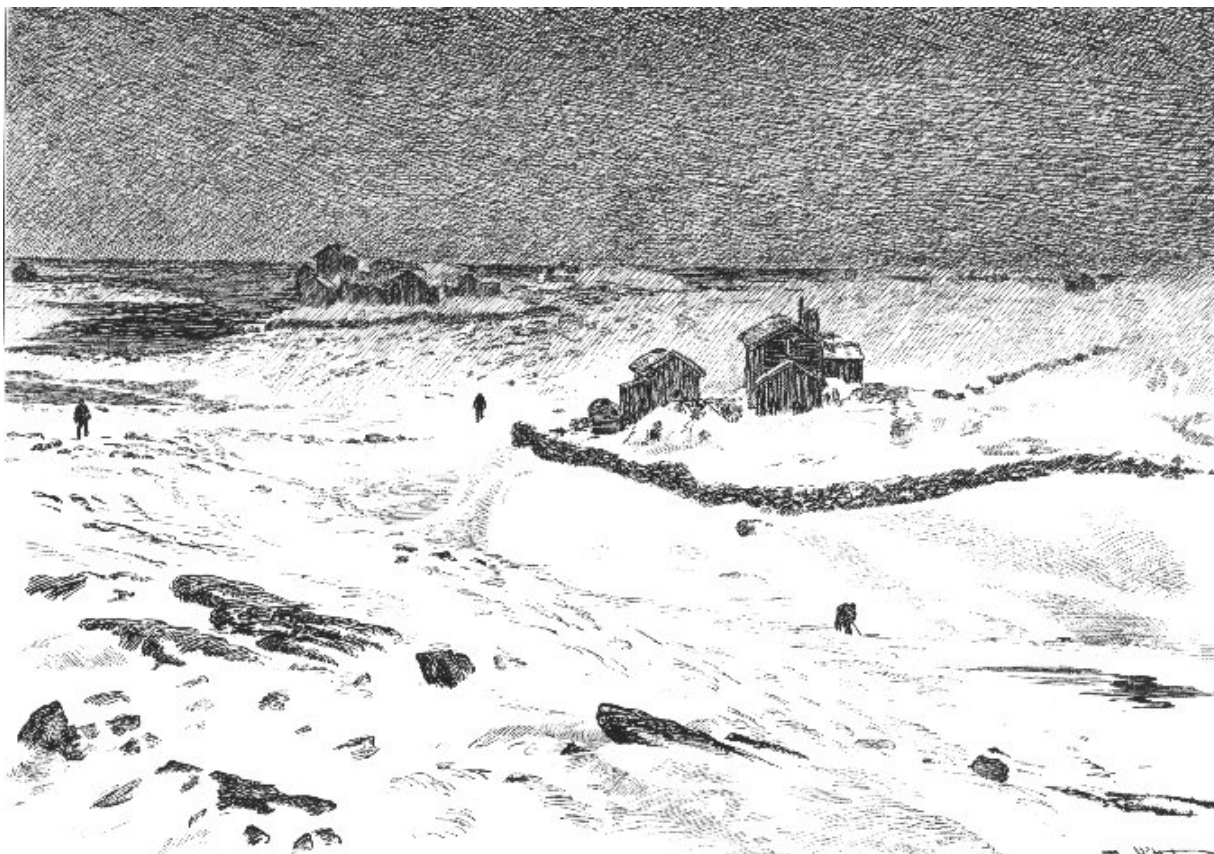


Рис. 122. Т.С. Киттельсен. С острова Рёст. 1888. Серия «С Лофотен», 1890-91. Кар., тушь. Музей Искусств, Берген.

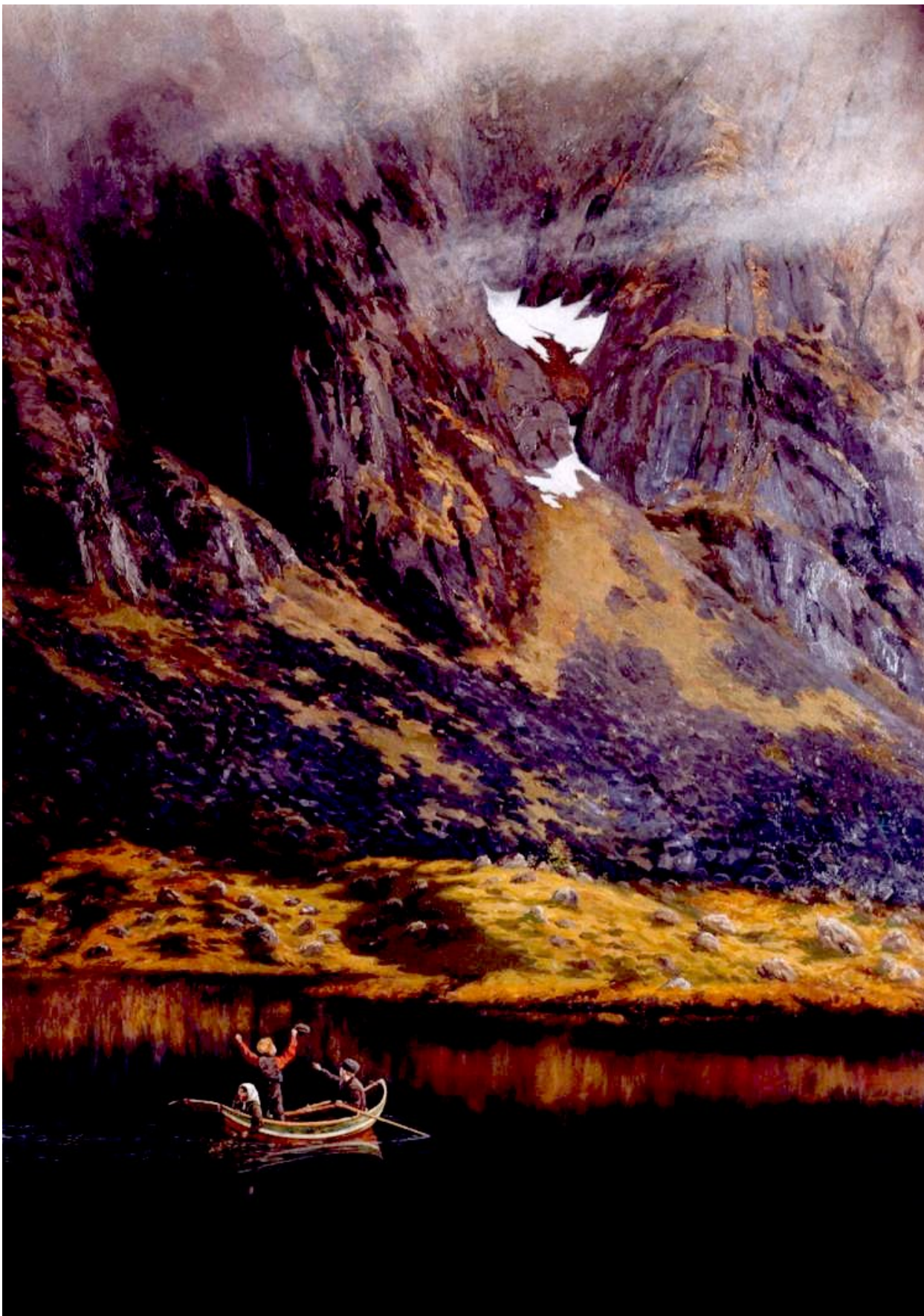


Рис.123. Т. С. Киттельсен. Эхо. 1888, х., м., 95, 5 x 65. Севернорвежский Музей Искусств, Тромсё.

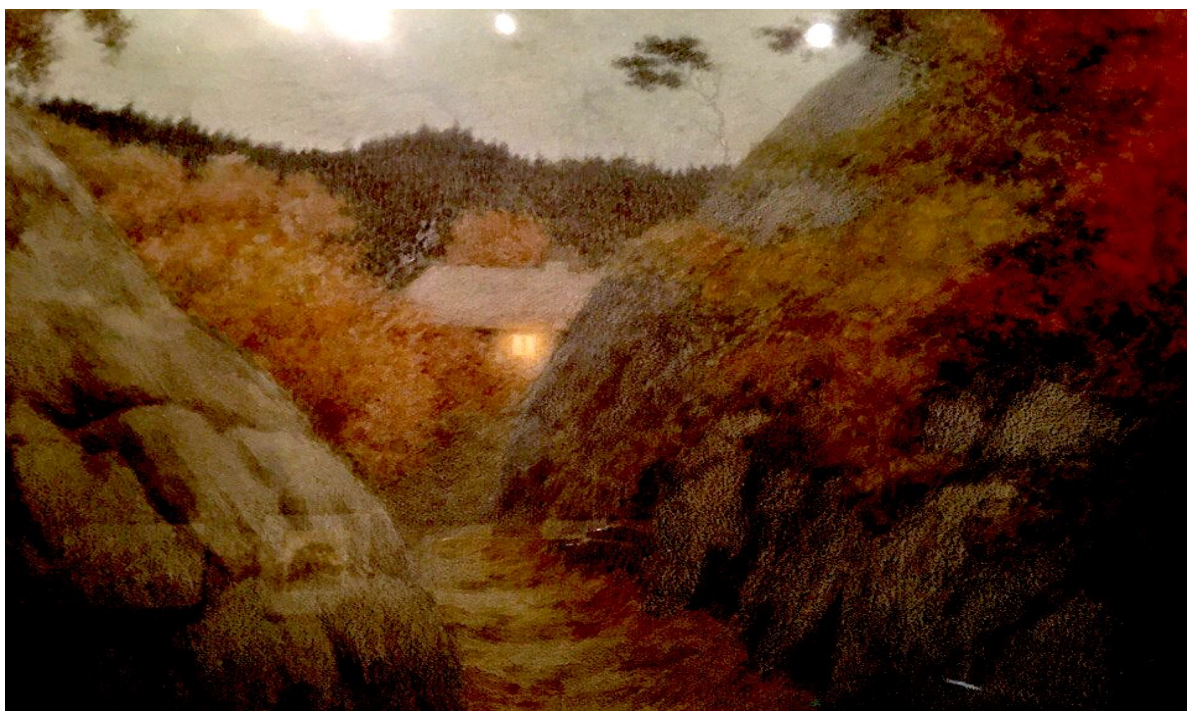


Рис. 124. Т.С. Киттельсен. Домой (деталь). 1907, бум., пастель. Музей Искусств, Берген.



Рис. 125. Т.С. Киттельсен. Розы и фиалки. 1911, бум., пастель. Музей искусств, Берген.



Рис. 126. Т.С. Киттельсен. Наша усадьба. 1890, бум., тушь. Музей Искусств, Берген.





Рис. 127. Т.С. Киттельсен. День летнего солнцестояния (Св. Ханс). 1907, бум., акварель, 55 x 90. Коллекция Х. Михелет, Хольмestранд.



Рис. 128. Т. С. Киттельсен. Новогодние шалости. 1903, бум., акварель, 45 x 67. Частная коллекция.



Рис. 129. Т. С. Киттельсен. Закат (деталь). 1907, бум., пастель, 44 x 67. Коллекция Стейна Григ Хольвардсена, Осло.



Рис. 130. Т.С. Киттельсен. Новый год – новая луна. Сигдаль. 1905, бум., уголь и акварель, 45х 67. Коллекция арильд Шлютер, Лисакер.



Рис. 131. Т.С. Киттельсен. Зимний вечер. (Белки в полёте). 1905, бум., акварель и пастель, 49 х 62. Постоянная Галерея, Драммен.



Рис. 132. Т.С. Киттельсен.  
Деревянная церковь в снегу. 1907, бум., акварель. 62 x 48. Музей Искусств, Берген.



Рис. 133. Т.С. Киттельсен. Зимнее утро (Снегирь). 1906, бум., пастель, 52 x 38. Коллекция Фру Кирстен Киттельсен, Бээрум.



Рис. 134. Т.С. Киттельсен. Тролль осознает, насколько он стар. Неизв. Дата, кар. техн., 35 x 25. Музей Искусств, Берген.

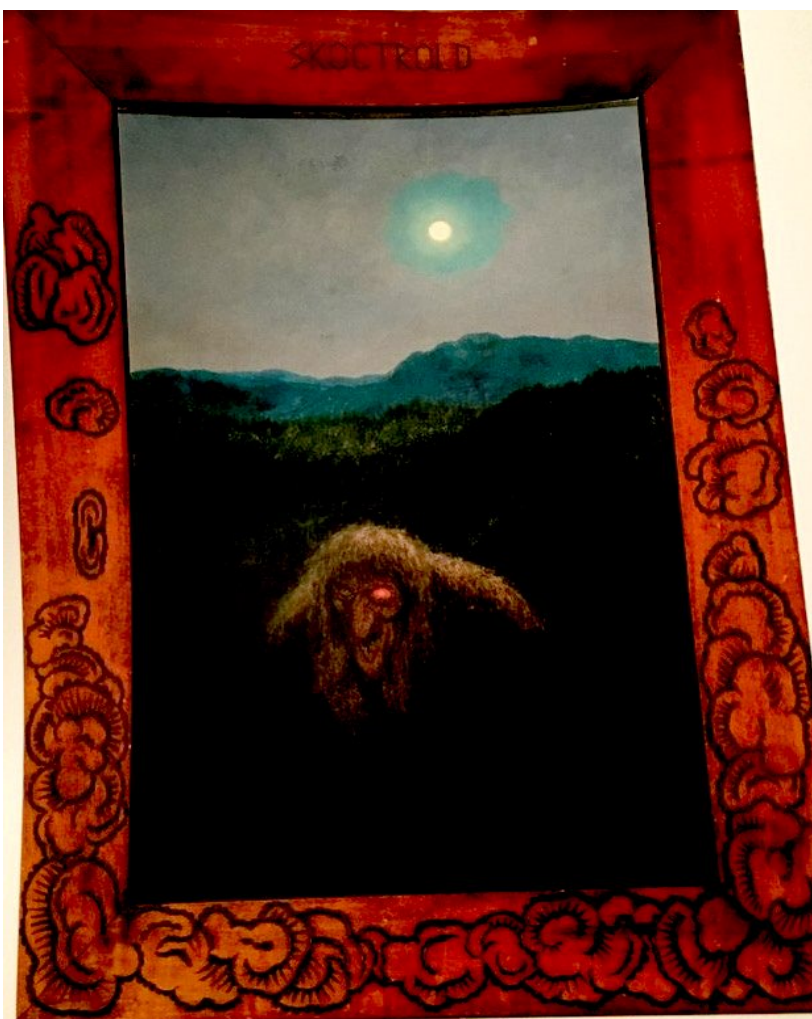


Рис. 135. Т.С. Киттельсен. Лесной тролль. 1898, х., м., 90 x 68. Частная коллекция.