Elena A. Zaeva-Burdonskaya
PhD of Art History, Professor,
Head of the Environmental Design Department
The Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: lenartt@gmail.com
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-68-78

THE GESELLIUS, LINDGREN, SAARINEN ARCHITECTURAL FIRM IN THE FORMATION OF THE INDUSTRIAL SCHOOL OF FINNISH DESIGN

Summary: The Finnish design school of the late 19th century was shaped by the doctrine of industrial aesthetics, which arose in the aftermath of reforms that swept across the arts and crafts industries. Design studios and firms, as well as independent designers with their design potential and the subsequent implementation of design and artistic ideas by independent production organisations, were the most important catalysts for these reforms. The first wave of Finnish designers was formed by architects, defining the aesthetic imperatives of design as a combination of purity of form and functionality, a lack of excessive decorativeness, a commitment to national traditions, and an openness to innovative design and experimentation. The work of the Gesellius, Lindgren, Saarinen architectural firm reflected the formation of a national model of Finnish design, from national romantic aspirations to the rational doctrines directed at 20th-century design.

Keywords: design, Finnish School of Industrial Design, Art Nouveau, national romanticism, rationalism, style.

At the end of the 19th century, the Finnish School of Design was shaped by the doctrine of industrial aesthetics. As the art industry underwent reforms, design emerged as a separate field within architecture and design.

The coordination and implementation of formal artistic ideas by independent production organisations was one of the reasons for the rapid reforms in the art industry. Along with the first public art associations, these companies were supported by the authorities and aimed to instill taste in the population, encourage or, conversely, criticise producers, establish connections between designers and producers, publish journals and books, organise exhibitions, lectures, and courses [1; p. 14]. Researcher U. Segerstad identifies three leading directions in the production programme development [2; p. 15]:

- The field of decorative and applied arts was engulfed by the forced displacement of ancient Scandinavian crafts under the pressure of increasing industrialisation. This gave rise to efforts to preserve and replicate traditional art. Museums collected and systematised craft technologies and models in order to integrate items made of textiles, horn, bone, wood, birch bark, iron, brass, and other materials into modern production. As living standards rose, interest in handmade items increased.
- Individual creative artists and artistic workshops and studios, which brought together independent artists and designers open to reform artistic production, also influenced the industrial art development.
- Besides woodworking and metalworking, the art industry was the most important sector in Scandinavia's characteristically non-mass production. Great variability, diversity of activities, and broad selection of products, rivaling the originality of individual handcraft, were the advantage of small commercial sales volumes and relatively modest production facilities. In addition to mechanised industrial production, porcelain and glass factories, as well as textile companies, supported design studios, which were places for developing and experimenting with ideas.

Ill.. 1. Suur-Merijoki project (Merijoki estate, Karelia, 1901-1904). Gesellius-Lingdren-Saarinen architectural buro.

"Moral faith in social imperatives has formed the philosophical basis that has allowed for the growth and prosperity of Scandinavian design" [3; p. 8]. Talent was expected to be linked to honesty and a work ethic, an objective approach to tasks, and a goal-oriented mindset. By their very nature, Scandinavian decorative arts are a modern folk art, for which exaggerated exclusivity is downright dangerous. All the elements that make up the production of the final product are united in the service of a "good product". It is about the interaction of material and weight, size and volume, function and form; not about producing an effect, but about designing while simultaneously giving goods an attractive, meaningful, and functionally correct form that should stimulate consumers' interest. By the 1930s, the expression "Scandinavian design" signified an entirely new way of living within the home, widespread throughout the Western world [4; p. 248].

In addition to artistic industries, the industrial model of Finnish design was shaped by architectural and design firms, as well as a new generation of architects, National Romantics, who gave design a powerful impetus. After 1902, their numbers increased significantly due to the closure of the Iris factory, a flagship for the promotion of the new modern style and experimental design.

The Gesellius, Lindgren, Saarinen architectural firm (GLS) (1896-1905), founded by the leaders of Finnish National Romanticism - H. Gesellius, A. Lindgren, and E. Saarinen, introduced the innovative phenomenon of an architectural design firm to Finland. The synthesis of the diverse talents of its creators — the inventive imagination of outstanding architect E. Saarinen, A. Lindgren's expertise in historical styles, and G. Gesellius's exceptional planning and practice skills — led to the implementation of iconic national projects. Their combined architectural and design skills in interior planning and design ensured the firm's success in competitions. The contemporary design and stylistic direction shaped by the creative community played a leading role in the development of Finland's rational design school, a unique phenomenon of functional Finnish design with a distinctly national character.

The stylistic searches and discoveries of GLS reflect the key stages in the development of Finnish architecture and design, from the initial national romantic movement to the modern rational

monumentalism that defined the stylistic nature of the 20th century.

In the works of GLS, National Romanticism, called Finnish naturalism by critics, presented the aesthetics of Karelianism as a living concept. The Pohjola Insurance Company building (1898-1899), a competition entry, embodied the mythological theme of Pohjola ("north") in the facade's sculptural reliefs featuring national symbols from *Kalevala*, crafted from local materials such as granite blocks and soapstone, massive oak doors with wrought iron, and so on.

The Hvitträsk studio home (1901-1903), presenting "a house as a work of art", became a manifesto of national style and a programme for Finnish design within the Gesamtkunstwerk concept. Hvitträsk's stylised medieval architecture was a logical development of the Finnish wooden "hut" concept, presenting the building, furniture, and equipment in a single design. The influence of the English school of design in the works of Ch. Voysey, M. H. Baillie Scott, and Ch. R. Mackintosh expanded the design boundaries of local building materials with additional techniques. The following were combined into an organic whole: granite wall and foundation structures and timber frame; grooved roof tiles and the white colour of the light interiors; plaster decor and massive doors with wrought iron hinges. According to the Genius Loci notion of harmony with the natural environment, Hvitträsk was built in respect to the location. In terms of its visual identity, the building's silhouette mirrored the outlines of the woodland. The dramatic scene of a steep rocky slope from the lake to the building reflects Romantic echoes. Saarinen applied a systematic approach to the space design, where the smallest detail of the furnishings becomes an integral part of the whole. He filled the log interiors of Hvitträsk with the dynamics of different-level floors, hand-made furniture, own construction and design; ceiling lighting fixtures in the form of a medieval chandelier; fireplaces; hand-woven textiles with ryijy rugs in various colour schemes draping walls, seats, and floors, as a perfect example of "vernacular", etc.

The Hvitträsk model, evoking folk tradition, later permeated Saarinen's interior designs made for GLS in watercolour techniques: vibrant polychrome painting of window panes, multi-level floors, vaulted ceilings, and zoning the space using furniture near fireplaces, stained glass windows, etc.

The Finnish Pavilion (1898), a competition entry for the 1900 Paris Exposition, designed by Gesellius, Lindgren, Saarinen, "served the political goal of substantiating Finnish independence and national rights" [5; p. 191]. For Finns, the pavilion embodied a closeness to traditional culture, and for the West, unfamiliar with Finnish culture, it became synonymous with the concept of "modern Finnish architecture", a manifesto for a new national style, heavy and pompous, striking in its layout and simple design. "The pavilion caused a sensation with its whimsical mixture of styles, originating from Finnish rural vernacular and international avant-garde movements" [6; p. 125]. The designers freely mixed traditional motifs with energetic Art Nouveau references. The interior elements evoked the works of J. M. Olbrich, P. Behrens, and H. Billing, as well as the American designs of H. H. Richardson and L. H. Sullivan, which appeared utterly exotic.

For the first time, the Finnish section was expressed in terms of contemporary international design. The project, with its national profile, demonstrated the country's ability to create its own culture and became a statement of national identity. In the structure, a reviewer for Deutsche Kunst und Dekoration found "something strong, piercing, healthy, joyful of life... The character of the people is evident in both small and large things, everywhere: simplicity, freshness, temperament, and independent strength" [7; p. 13], similar to a sacred feeling. The pavilion marked the victory of a new trend, the Finnish style, which replaced eclecticism. Its status as an "advertising stand" demonstrating national identity was expressed in nationalist predilections for the severe archaism of medieval church architecture with its Karelian geometrically patterned towers, regional materials such as granite and wood, and carving motifs featuring squirrels, bears, pine cones, frogs, etc. The material formed a lasting association in viewers, creating a "Finnish style in granite".

In addition to furniture, paintings, and sculptures, the exhibition design included display cases with didactic exhibits introducing viewers to the fundamentals of Finnish culture: from fishing to furniture design, the structure of the state system as designed by L. Sparre, the Bjurböle meteorite [8; p. 378], and products of the Iris porcelain factory. The interior was complemented by floral and animal ornaments on the ceiling frescoes depicting scenes from *Kalevala*, a tiled stove and wall coverings

Ill. 2. Ceramics from the Iris factory, designed by E. Saarinen. Iris Hall in the Finnish pavilion at the Paris World's Fair, 1900.

designed by A. Gallen-Kallela, ceramics by A. W. Finch, textiles by Suomen Käsityön Ystävät, and others.

The simplicity and laconicism of the design of the proclaimed Finnish style made GLS a leader among a new generation of designers. The competition entry for the Suomen kansallismuseo (National Museum of Finland, 1901), which became a symbol of Finnish culture, adapted the theme of national style to the practical needs of exhibiting the museum's archaeological, historical, and ethnographic collections. A national vocabulary of forms, combined with Art Nouveau design principles, defined the visual image of a "medieval church" with the texture and colour of granite and soapstone squares as well as a palette of ornamental patterns.

Attacks on the emotional pathos and archaic forms of national romanticism led to a movement toward the new. The design for the Suur-Merijoki Main Estate (Merijoki Estate, Karelia, 1901-1904) responded to this criticism. It contrasted the aesthetics of the man-made, archaic, high culture of Karelian forests with the advancing "iron and glass functionalism" with its highly socially focused objectives. The residential environment, designed by GLS in accordance with the client's individuality and interests, embodied the ideals of Gesamtkunstwerk. In Saarinen's watercolour sketches, the manor house was presented in contrasting stone and snow-white plaster facades, luxurious white interiors (a tribute to Ch. R. Mackintosh) with freestanding and built-in furniture, lamps, wall paintings, decorative stove tiles, stained glass, muslin and tapestry curtains, ryijy carpets designed by A. Gallen-Kallela, and a massive entrance door with the GLS trademark on brass hardware.

The Art Nouveau experience created revolutionary opportunities for modern art by serving as a starting point for the search for a new stylistic method. Political debates surrounding the International Exhibition Project (1900) and the fate of industrial art led to the idea that the search for a "national style" would not necessarily lead to a "new style". According to Finnish architect G. Strengell, a

proponent of rationalism, the abundance of decorative elements in Northern Art Nouveau was irrelevant to the building's function; it was the basis for his criticism of Saarinen's competition design for the Helsinki Railway Station (1904).

The change brought about by G. Strengell and S. Frosterus's 1904 Manifesto of Rationalism was not the defeat of the key movement, but a reorientation led by the GLS designers. The concept of free romanticism gave way to clean lines and deliberately balanced proportions. Influenced by rational doctrine, the firm's projects developed a new, rational, monumental style, which formed the basis for a simpler and more functional design.

Interest in European rationalism in the designs of O. Wagner and Viennese Art Nouveau arose in G. Gesellius, A. Lindgren, and E. Saarinen against the backdrop of national romanticism from the mid-1890s. The simplest geometry of abstract decor permeated the early national romantic idiom of the white interiors of the Hvitträsk villa (1903); it defined the interior design of Dr. P. Remer's mansion (Germany, 1905) in rectilinear furniture models decorated with abstract patterns of perforation and inlay; furniture for the interior of the National Railway Board (Helsinki, 1907), etc.

Saarinen's growing rationalism prompted radical changes in design. Rational, strictly articulated architecture with symmetrical mass ratio, a strict vertical wall structure, and an emphasis on structure formed Saarinen's "monumental constructivism" [9; p. 49] (Helsinki Main Railway Station, 1919). Forms striving for monumental impact acquired a verticalist pathos, which later evolved into a skyscraper design (Chicago, 1922). The pathos of structural buildings brought Saarinen worldwide fame, and his planning design of Helsinki and its numerous satellite towns became the first consistent plan for decentralisation based on the systemic principle of connecting the part to the whole, a concept still in demand today.

The firm's members collaborated with studios and design workshops of the domestic art industry. Saarinen was among the invited designers at the Iris ceramics firm. He created a series of furniture pieces for the complex interior design of the Iris Room for the Finnish pavilion at the 1900 Paris Exposition. The design of the sensational exhibition, with its calm, inexpensive, intimate character, which included, in addition to Saarinen's designs, wallpaper, fabrics, and frescoes by Gallen-Kallela, ceramics by Finch, etc., contrasted with the luxury of the surroundings.

For the mass-market porcelain and earthenware company Arabia, Saarinen collaborated with designer A. Lindgren on a series of ceramic bowls, vases, coffee sets, jugs, and dishes called Fennia (1902). The series represented an attempt to introduce elements of Finnish national design into ceramics. The design was initially inspired by Karelian decorative ideas. The hand-painted decoration, with abstract, jet-black geometric outlines of vibrant patterns based on Karelian textile designs, represented an ahead-of-its-time example of Art Deco style. The designs and objects of the series remained in production for ten years.

The ideas for reforming applied arts were realised through the entry of a large number of artists and architects into applied arts. In the first decade of the 20th century, architects reinvigorated the design of everyday objects with new ideas of good contemporary design, which were gradually adopted by commercial art firms such as Iris, Arabia, Nuutajärvi, and others. (Finnish industrial design was distinguished by its narrow range of genres, which were influenced by the nation's historically established industrial and craft foundations and focused on woodworking, furniture, textiles, and ceramics.) Designers acted as catalysts and implementers of reforms in the Finnish art industry. Collaboration with design firms and independent designers made a significant contribution to innovative design and experimental development in production. The expansion of professional contacts and government interest in developing design and production activities led to the formation of an authentic national School of Finnish Design at the turn of the 20th century, which laid the foundations for a socio-aesthetic and artistic programme for the development of the profession that remain relevant and effective to this day.

REFERENCES

1. Segerstad, U.H. af. 1961. *Skandinavische Gebrauchskunst*, Gyldendal, Copenhagen, Denmark.
2. Fiell, Ch. and Fiell, P. 2005. *Scandinavian Design*, Taschen, Bonn, Germany.
3. Garner, P. (ed.). 1982. *Phaidon Encyclopaedia of the Decorative Arts: 1890-1940*, Phaidon, Oxford, USA.
4. Sembach, K.-J. 1993. *Jugendstil: Die Utopie der Versöhnung*, Taschen, Köln, Germany.
5. Smith, J.B. 1985. *The Golden Age of Finnish Art: Art Nouveau and the National Spirit*, Otava, Helsinki, Finland.
6. *Finnland 1900. Finnischer Jugendstil. Malerei, Architektur, Kunstgewerbe. Ausstellungskatalog*. 1973. Druckhaus Nürnberg.
7. Greenhalgh, P. (ed.). 2000. *Art Nouveau 1890-1914*, V&A, London, UK.

Елена Анатольевна Заева-Бурдонская
Кандидат искусствоведения, профессор,
и. о. зав. кафедрой «Средовой дизайн»
Российского государственного
художественно-промышленного
университета им. С. Г. Строганова
e-mail: lenartt@gmail.com
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-68-78

АРХИТЕКТУРНОЕ БЮРО GESELLIUS-LINDGREN & SAARINEN В ФОРМИРОВАНИИ ПРОМЫШЛЕННОЙ ШКОЛЫ ФИНСКОГО ДИЗАЙНА

Аннотация: Школу финского дизайна конца XIX столетия формировала доктрина промышленной эстетики, сложившаяся русле реформ, охвативших сферу художественной индустрии и ремесла. Важнейшим катализатором реформ выступили проектные студии и бюро, а также независимые дизайнеры с их проектным потенциалом и дальнейшая реализация проектно-художественных идей свободными производственными организациями. Первая волна финских проектировщиков была сформирована архитекторами, что определило эстетические императивы дизайна в совокупности чистоты формы и функциональности, отсутствия излишней декоративности предмета, приверженности национальным традициям, открытости инновационным решениям и экспериментам. Деятельность архитектурного бюро Gesellius-Lindgren & Saarinen стало отражением процессов формирования национальной модели финского дизайна от национально-романтических устремлений до рациональных доктрин, устремленных в дизайн XX столетия.

Ключевые слова: дизайн, финская школа промышленного дизайна, ар-нуво, национальный романтизм, рационализм, стиль.

В конце XIX столетия Школу финского дизайна формировала доктрина индустриальной эстетики. Проектирование самостоятельная дисциплина в области архитектуры и дизайна развивалось в русле реформ, охвативших производства художественной индустрии.

Одной из причин быстрых реформ в сфере художественной индустрии была координация и реализация формальных художественных идей свободными производственными организациями. Эти компании, наряду с первыми общественными художественными ассоциациями, поддерживались властью и были нацелены на возможность привить вкус населению, на поощрение или, наоборот, критику производителей, налаживание связей между дизайнерами и производителями, издание журналов и книг, организацию выставок, лекции и курсы [1; с. 14]. Исследователь У. Сегерстад (Segerstad U.) выделяет три ведущих направления развития производственных программ [2; с. 15]:

- *Области декоративно-прикладного искусства* охватил процесс принудительного оттеснения древнего скандинавского ремесла под давлением нарастающей индустриализации. Это вызвало к жизни действия по сохранению и копированию традиционного искусства. Музейные коллекции собрали и систематизировали ремесленные технологии и модели в целях интегрирования в современное производство предметов из текстиля, рога, костей, дерева, бересты, железа, латуни и других материалов. На фоне роста уровня жизни усиливался интерес к предметам ручной ремесленной работы увеличивается.

- В числе предпосылок формирования промышленного искусства выступила деятельность

отдельных *креативных художников и творческих коллективов мастерских и студий*, объединивших свободных художников и дизайнеров, открытых процессам реформ художественных производств.

- *Художественная индустрия* была наиболее важной, помимо деревообработки и металла, отрасль в характерном для Скандинавии не массовом производстве. Преимуществом малых объемов коммерческих продаж и недостаточно крупных производств стала большая вариативность и разнообразие видов деятельности, широта ассортимента, конкурирующие с оригинальностью индивидуального ручного труда. Помимо механизированного промышленного производства, фарфоровые и стекольные заводы, текстильные компании поддерживали студии дизайна - места разработки идей и экспериментов с ними.

«Моральная вера в социальные императивы стала той философской основой, на которой развивался и процветал скандинавский дизайн» [3; с. 8]. Талант должен был быть связан с честностью и трудовой этикой, с объективностью поставленных задач и целенаправленным мышлением. Скандинавское декоративно-прикладное искусство по своей природе представляет собой современное *народное* искусство, для которого преувеличенная исключительность подразумевает прямую опасность. Все элементы, составляющие производство конечного продукта, объединяются на службе «хорошего товара». Речь идет о взаимодействии материала и веса, размера и объема, функции и формы; не о достижении эффектов, а о решении задач с одновременным приданием товарам привлекательной, содержательной и правильной (с точки зрения функции) формы, которая должна стимулировать интерес покупателей. К 1930-м годам выражение «скандинавский дизайн» означало совершенно новый образ жизни внутри дома, широко распространенный во всем западном мире [4; с. 248].

Промышленную модель финского дизайна помимо производств художественной индустрии, формировали архитектурные и проектные бюро, а также новое поколение архитекторов - национальных романтиков, придавших мощный импульс дизайну. Их число которых особенно возросло после 1902 года, с закрытием фабрики Iris, бывшей флагманом продвижения нового современного стиля и экспериментального дизайна.

Архитектурное бюро Gesellius-Lindgren & Saarinen (G-L & S) (1896-1905), основанное лидерами финского нацромантизма Г. Геселлиусом (H. Gesellius), А. Линдгреном (A. Lindgren) и Э. Саариненом (E. Saarinen), представило инновационный для Финляндии феномен архитектурного проектного бюро. Синтез различных талантов его создателей: изобретательное воображение выдающегося архитектора Э. Сааринена, специалиста в области исторических стилей А. Линдгрена, превосходного планировщика и практика Г. Гезеллиуса, позволил выполнение знаковых национальных проектов. Совместные архитектурные и проектные навыки в планировке и дизайне интерьеров обеспечили бюро победы в конкурсах. Современное проектно-стилистическое направление, сформированное творческим сообществом, сыграло ведущую роль в становлении национальной проектной школы Финляндии, уникального феномена функционального «финского дизайна» сугубо национального характера.

Стилистические поиски и открытия G-L & S отразили основные этапы развития финской архитектуры и дизайна от начальной национально-романтического направления до современного рационального монументализма, определившего стилевую природу XX века.

Нацромантизм, названный критиками «финским натурализмом», представил в работах бюро G-L & S эстетику *Karelianism* живым понятием. Конкурсный проект здания *Страховой компании Pohjola* (1898-1899) воплотил мифологическую тему «Pohjola» («Север») в декоре фасада в скульптурных рельефах с национальными символами из *Kalevala*, выполненными из местного материала брускового гранита и талькового камня стеатита, массивными дверями из дуба с кованым железом и т.д.

Манифестом национального стиля, программой финского дизайна в системе координат *Gesamtkunstwerk* стала студия *Hvitträsk* (1901-1903), представившая *«дом как произведение искусства»*. Стилизованная средневековая архитектура *Hvitträsk* стала закономерным развитием концепции финской деревянной «хижины», в едином проекте представив здание, мебель и оборудование. Влияние английской школы дизайна в работах Ч. Войси (Ch. Voysey), М. Бейли

Скотт (M.H. Baillie Scott) и Ч.-Р. Макинтош (Ch.R. Mackintosh) расширило проектные границы местных строительных материалов дополнительными приемами. В органичное целое были объединены: конструкции гранитных стен и фундамента и деревянный сруб; желобчатая черепица кровли и белый цвет легких интерьеров, гипсовый декор и массивные двери с коваными железными петлями. *Hvitträsk* был создан во взаимосвязи с местом по принципу гармонии с природной средой - *Genius Loci.* Силуэт здания вторил контуру лесного пейзажа в его визуальной идентичности. Эхо романтизма отражено в драматическом сценарии крутого скалистого подъема от озера к зданию. Э. Сааринен применил системный подход к решению пространства, где наименьшая деталь обстановки становится неотъемлемой частью целого. Он наполнил бревенчатые интерьеры Hvitträsk динамикой разноуровневого пола, мебелью ручной работы, авторской конструкции и дизайна; потолочными осветительными приборами в виде средневекового паникадила; каминами; текстилем ручной работы с ковриками *ryijy* в различных колористических схемах, драпирующих стены, сиденья и полы, как идеальный образец «просторечия» и т.д.

Модель *Hvitträsk*, обращенная к народной традиции, в дальнейшем проникает в интерьерные проекты Сааринена, выполненные для G-L & S в технике акварели: яркая полихромия росписи оконных стекол, многоуровневый пол, сводчатые потолки, зонирование пространства с помощью мебели у каминов, витражных окон и т.д.

Конкурсный проект Финского павильона (1898) для международной выставки в Париже (1900), выполненный бюро Gesellius-Lindgren & Saarinen, «служил политической цели обоснования финской самостоятельности и национальных прав» [5; с. 191]. Для финнов павильон олицетворял близость к традиционной культуре, и для Запада, не знакомого с финской культурой, стал синонимом понятия «современной финской архитектуры», манифестом нового национального стиля, тяжелого и пафосного, поражающего своим планировочным решением и простотой дизайна. «Павильон вызвал сенсацию с его причудливой смесью стилей, восходящих к финскому сельскому жаргону и международным авангардным движениям» [6; с. 125]. Авторы проекта свободно смешивали традиционные мотивы и энергичные цитаты ар-нуво. В элементах интерьера возникали ассоциации с работами Й.М. Ольбриха (*J.M. Olbrich*), П. Беренса (P. Behrens) и Г. Биллинга (H. Billing), а также с американскими моделями Г.Г. Ричардсона (*H.H. Richardson*) и Л.Г. Салливана (L.H. Sullivan), которые выглядели абсолютной экзотикой.

Финская секция впервые выражалась в терминах современного международного дизайна. Проект, обладающий национальным профилем, доказал способность страны к созданию собственной культуры, стал заявлением национального самосознания. Рецензент *Deutsche Kunst und Dekoration* находил в сооружении «нечто сильное, пронзительное, здоровое, радующееся жизни ... Характер народа проявляется и в малом и в большом, везде и повсюду: простота, свежесть, темперамент и независимая сила» [7; с. 13], схожи с сакральным чувством. Павильон ознаменовал победу нового направления, финского стиля, сменившего эклектику. Статус «рекламного стенда», демонстрирующего национальную идентичность, выразился в националистических пристрастиях к суровой архаике церковного средневековья с карельскими геометрически узорчатыми башнями; региональным материалам гранита и дерева; мотивам резьбы с белами, медведями, сосновыми шишками, лягушками и т.д. Материал сформировал у зрителей устойчивую ассоциацию, создав «финский стиль в граните».

В дизайн экспозиции помимо мебели, картин и скульптур вошли витрины с дидактическими экспонатами, знакомившими зрителей с основами финской культуры: от рыбалки до дизайна мебели, структуры государственной системы в проекте Л. Спарра (L. Sparre), «метеорита *Bjurböle*» [8; с. 378] и продукции фарфоровой фабрики Iris. Дополняли интерьер растительные и звериные орнаменты потолочных фресок со сценами из Калевала, изразцовая печь и настенные покрытия дизайна А. Галлен-Каллела (A. Gallen-Kallela), керамика У. Финча (A.W. Finch), текстиль Suomen Käsityön Ystävät и др.

Простота и лаконичность дизайна провозглашенного финского стиля, вывели G-L&S в лидеры нового поколения проектировщиков. Конкурсный проект *Suomen kansallismuseo* (Национальный музей Финляндии, 1901), ставший символом финской культуры, адаптировал тему национального стиля к решению практических задач экспонирования археологических, исторических и этнографических коллекций музея. Национальный словарь форм в соединении с проектными принципами ар-нуво определили визуальный образ «средневековой церкви» с текстурой и колоритом каменных квадратов гранита и стеатита, палитрой орнаментальных рисунков.

Нападки на эмоциональную патетику и архаизированные формы нацромантизма повлекли за собой движение к новому. Ответом на критику стал проект Главного усадебного дома *Suur-Merijoki* (поместье Мерийоки, Карелия, 1901-1904), противопоставившего эстетику рукотворной, архаичной высокой культуры лесов Karelian наступающему «железному и стеклянному функционализму» с его целевыми остро социальными установками. Жилая среда, спроектированная G - L & S в соответствии с индивидуальностью и интересами заказчика, воплотила идеалы Gesamtkunstwerk. В акварельных эскизах Э. Сааринена усадебный дом предстал в контрасте каменных и белоснежных оштукатуренных фасадов, роскошных белых интерьеров (дань Ч.-Р. Макинтошу) с отдельно стоящей и встроенной мебелью, светильниками, настенными росписями, декоративной плиткой печей, витражами, портьерами из муслина и гобеленов, коврами *ryijy*, выполненными по эскизам А. Галлен-Каллела, и массивной входной дверью с торговой маркой G - L & S на медной фурнитуре.

Опыт ар-нуво, как отправной точки поиска пути нового стилистического метода, открыл революционные возможности современного искусства. Политические дебаты вокруг международного выставочного проекта (1900) и судеб промышленного искусства привели к мысли о том, что поиск «национального стиля» не обязательно приведет к «новому стилю». По мнению финского архитектора Г. Стренгелла, апологета рационализма, обилие декоративных средств северного ар-нуво не имело никакого значения для выполнения функции объекта; на этом была основана его критика Конкурсного проекта Железнодорожного вокзала Э. Сааринена (Хельсинки, 1904)

Переворот, совершенный Манифестом рационализма Г. Стренгелла и С. Фростеруса (S. Frosterus) 1904 года, был не поражением ключевого направления, а переориентацей во главе с проектировщами G. L. & S. Концепция свободной романтики уступила место чистым линиям и преднамеренно сбалансированным пропорциям. Под влиянием рациональной доктрины в проектах бюро формируется новый рациональный монументальный стиль, который лег в основу более простого и функционального дизайна.

Интерес к европейскому рационализму в проектах О. Вагнера и Венского ар-нуво возник у Г. Геселлиуса, А. Линдгрена и Э. Сааринена на фоне нацромантизма с середины 1890-ых. Простейшая геометрия абстрактного декора проникала в раннюю национально-романтическую идиому белых интерьеров виллы *Hvitträsk* (1903); определяла дизайн интерьеров особняка доктора P. Remer (1905, Германия) в прямолинейных моделях мебели, декорированной абстрактным узором перфорации и инкрустации; мебели для интерьера Национального совета железных дорог (1907, Хельсинки) и т.д.

Усиливающийся рационализм Сааринена вызвал радикальные изменения в дизайне. Рациональная строго артикулированная архитектура с симметричным отношением масс, строгой вертикалью стеновой структуры и акцентом на конструкции создали «монументальный конструктивизм» Сааринена [9; с. 49] (Главный вокзал Хельсинки, 1919). Формы, стремящиеся к монументальному воздействию, обрели патетику вертикализма, выросшую позднее до проекта небоскреба (Чикаго, 1922). Пафос конструктивных сооружений принес всемирную славу Э. Сааринену, а его планировочное решение Хельсинки с многочисленными городами-спутниками стало первым последовательным планом децентрализации по системному принципу связи части и целого, востребованным и сегодня.

Члены бюро сотрудничали со студиями и проектными мастерскими производств отечественной художественной индустрии. Э. Сааринен был в числе приглашенных дизайнеров на керамической фирме Iris. Он создал ряд предметов мебели для комплексного проекта интерьеров *Комнаты Iris* павильона Финляндии на Выставке в Париже (1900). Дизайн сенсационной экспозиции спокойного, недорогого камерного характера, включавшей помимо проектов Сааринена обои, ткани и фрески Галлен-Каллела, керамику Финч и др., контрастировал с роскошью окружения.

Для компании по производству фарфора и фаянса Arabia, ориентированной на массовый рынок, Э. Сааринен совместно с дизайнером А. Линдгреном (A. Lindgren) разработал серию ке-

рамических чаш, ваз, кофейных сервизов, кувшинов и блюд *Fennia* (1902), ставшую попыткой ввести в керамику элементы финского национального дизайна. Первоначально дизайн был вдохновлен декоративными идеями *Karelian*. Декор ручной росписи с абстрактными угольно-черными геометрическими контурами ярких узоров на основе карельских текстильных орнаментов, представил опережающий свое время пример стиля ар-деко. Проекты и предметный ряд серии оставались в производстве в течение десяти лет.

Осуществлением идей по реформированию прикладного искусства стал приход в прикладное творчество большого числа художников и архитекторов. Архитекторы, первого десятилетия XX века оживили дизайн бытовых предметов новыми идеями хорошего современного дизайна, к которым постепенно обратились коммерческие художественные фирмы, как Iris, Arabia, Nuutajärvi и др. (Финский промышленный дизайн отличала жанровая ограниченность, заданная традиционно развитыми производственными и ремесленными базами страны, сосредоточенными в сфере керамики, текстиля, мебели и деревообработке.) Проектировщики выступили катализатором и исполнителями реформ художественной индустрии Финляндии. Огромный вклад в области инновационного проектирования и экспериментальных разработок на производстве внесло сотрудничество с проектными бюро и независимыми дизайнерами. Расширение профессиональных контактов, государственная заинтересованность в развитии области проектно-производственной деятельности привели на рубеже XIX – XX столетия к формирования аутентичной национальной Школы финского дизайна, заложившей основы социально-эстетической и художественной программы развития профессии, не устаревшие и действенные по сей день.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Segerstad, U.H. af. 1961. *Skandinavische Gebrauchskunst,* Gyldendal, Copenhagen, Denmark.
2. Fiell, Ch. and Fiell, P. 2005. *Scandinavian Design*, Taschen, Bonn, Germany.
3. Garner, P. (ed.). 1982. P*haidon Encyclopaedia of the Decorative Arts: 1890-1940,* Phaidon, Oxford, USA.
4. Sembach, K.-J. 1993. *Jugendstil: Die Utopie der Versöhnung*, Taschen, Köln, Germany.
5. Smith, J.B. 1985. *The Golden Age of Finnish Art: Art Nouveau and the National Spirit*, Otava, Helsinki, Finland.
6. *Finnland 1900. Finnischer Jugendstil. Malerei, Architektur, Kunstgewerbe. Ausstellungskatalog*. 1973. Druckhaus Nürnberg.
7. Greenhalgh, P. (ed.). 2000. *Art Nouveau 1890-1914*, V&A, London, UK.