

Е. В. Васильева

Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург

**Национальная романтика и интернациональный стиль:
к проблеме идентичности в системе финского дизайна**

В статье рассматривается специфика программы финского дизайна и особенности ее формирования в контексте двух основных направлений — национально-романтических художественных движений и интернационального стиля, связанного с традицией архитектурного модернизма. Исследование исходит из предположения, что финский дизайн формирует специфическую художественную программу. Особенность этой платформы — в соотношении национальных и интернациональных характеристик, в стремлении использовать элементы национальной художественной традиции и формат международного стиля. Автор исходит из предположения, что особенность финского дизайна заключается в использовании интернационального дизайна и концепции международного стиля в процессе формировании национальной идентичности. Именно это соотношение, применительно к художественной системе финского дизайна, подразумевало формирование национальной программы. Особенность этой системы — использование принципов и форм интернационального стиля в процессе формирования внутренней художественной практики. Концепция финского дизайна связала национально-романтические концепции с принципами архитектурного модернизма и международного стиля. Финская художественная программа XX столетия была реализована посредством универсальных форм интернационального стиля. Тем не менее особенность системы финского дизайна заключается не только в поддержке этой преемственности, но и в попытках выразить внутреннюю идентичность через формы интернациональной художественной программы. Платформа европейского модернизма, включенная в систему интернационального стиля, стала для финского дизайна одним из способов репрезентации нации.

Ключевые слова: скандинавский дизайн, финский дизайн, национальный романтизм, Движение искусств и ремесел, интернациональный стиль, Алвар Аалто, модернизм

Е. V. Vasil'eva

Saint Petersburg State University, St. Petersburg

National Romanticism and International Style: to the Problem of Identity in the Design in Finland

The article examines the specifics of the Finnish design program. The features of its formation are examined in the context of two main areas — national romanticism and international style, that is associated with the tradition of architectural modernism. The study proceeds from the assumption that design in Finland forms a specific art program. The peculiarity of this platform is the balance of national and international forms, the desire to use elements of the national tradition and the system of international style. The work proceeds from the assumption that the peculiarity of Finnish design is the use of international forms and the concept of international style. These international elements take place in the process of creation of national identity. This relation of national and international, the reference to the artistic system of Finnish design, implies the formation of national program. The specific of this system is the use of the principles and forms of the international style in the artistic practice. The concept of Finnish design links national romantic concepts with the principles of architectural modernism and international style. The Finnish art program of the 20th century was realized through universal forms of international system. The study proceeds from the assumption that the international program can be recognized as a product of national romanticism. The article shows that many concepts of European modernism were formed on the basis of national romantic programs. Nevertheless, the design system in Finland not only supported this balance, but also expressed internal identity through the forms of the international art program. The platform of European modernism, included in the system of international style, has become for Finland one of the ways of representation of nation.

Keywords: *Scandinavian design, design of Finland, national romanticism, Arts and Crafts Movement, international style, Alvar Aalto, modernism.*

Введение. Финский дизайн: национальное и интернациональное. К постановке проблемы. Обращение к проблеме финского дизайна — это попытка исследования круга вопросов, которые до настоящего момента рассматривались академическим сообществом фрагментарно. Проблематика формирования финского дизайна, его история и идеологическая основа являются важной частью исследований в области дизайна [1]. Основной интерес традиционно представляет история развития финской дизайн—традиции в целом [2], специфика отдельных исторических периодов [3] и деятельность наиболее важных представителей финского дизайна [4]. Как правило, обращение к финскому дизайну проходит или

в рамках скандинавской специфики, или в контексте исследования дизайна в целом. И несмотря на то, что аспекты финской идентичности вызывают очевидный интерес [5], проблема соотношения национальной романтики и интернационального модернизма остается на периферии академического знания.

Цель данного исследования — изучение финского дизайна 1930—1960-х годов и определение его специфики в контексте двух основных направлений — национально-романтических художественных течений и традиции модернизма. Финский дизайн формирует специфическую художественную платформу, специфика которой — использование форм интернационального стиля как инструмента представления внутренней идентичности.

Изучение национальной специфики финского дизайна представляется важным направлением. Финская традиция формирует в высшей степени интересную модель — возможность представления внутренней идентичности на базе универсальной художественной программы. Изучение национальной динамики финского дизайна, в свою очередь, опирается на последовательную историографическую традицию [2].

Методы исследования, теоретическая база. Проблема перверсии национального романтизма в системе интернационального стиля рассматривалась еще в классических исследованиях по теории архитектуры, в частности в работах Кеннета Фремптона [6]. Идеологическая, а отчасти и технологическая близость этих направлений вступала в противоречие с их конструктивными особенностями и декоративными принципами. Вопрос идеологической близости и визуальной дистанции национального романтизма и интернационального стиля, проблема их сходства и различий, преемственности и конфликта — до сих пор открытый и не до конца изученный.

Другая важная аналитическая платформа — исследования, посвященные динамике финского дизайна. К их числу можно отнести крупные выставочные и исследовательские проекты, посвященные проблемам формирования и развития финского дизайна. Эти проекты были реализованы венецианским фондом Джорджии Чини [7], музеем Атенеум и Музеем дизайна в Хельсинки [8]. В качестве примера можно привести монографические проекты, посвященные Алвару Аалто [9] и Тапио Вирккала [4].

Следует обратить внимание, что изучение финского дизайна как инструмента национальной идентичности — один из тех вопросов, который возникает в контексте современных исследований [3; 5]. Тем не менее эта тема не часто становится объектом самостоятельных исследований [5]. Несмотря на очевидный интерес, она занимает периферийное положение в аналитическом пространстве. Это касается как исследований национального романтизма, так и финского дизайна в системе интернационального стиля.

Исследование построено на сравнительном анализе таких явлений, как национальный романтизм и интернациональный стиль [10, с. 72], что можно считать методологическим регламентом исследования. Такие общности, как национальный романтизм и интернациональный стиль, рассмотрены в контексте финского дизайна.

Результаты исследования и их обсуждение

Национальная романтика — интернациональный стиль и проблема разграничения. Данное исследование посвящено проблеме взаимодействия двух явлений в финском дизайне — национальной романтики и интернационального стиля. Каждое из этих направлений стало формообразующим для художественной системы финского дизайна и маркирует автономный вектор развития финской идентичности. Соединение платформы национальной романтики и интернационального стиля стало системой, на основании которой была построена идеология финского дизайна. Использование и развитие этой программы позволило обозначить финский дизайн одной из наиболее влиятельных художественных общностей XX века [5; 7].

Национальный романтизм и интернациональный стиль не сложно представить взаимоисключающими явлениями. Национальная романтика ориентирована на формирование художественного пространства, связанного с определением народной или традиционной программ. Интернациональный стиль, напротив, регламентирован формированием универсального международного стандарта — использованием всеобъемлющей, а не локальной художественной системы [6, с. 248].

В то же время такое разграничение спорно. Интернациональный стиль и национальная романтика имеют больше точек соприкосновения, нежели различий. Представление интернационально-

го стиля и национальной романтики как непримиримых антагонистов вызывает сомнения. При видимом несовпадении художественных и декоративных программ национальная романтика и интернациональный стиль остаются частями единой художественной платформы.

Финский дизайн в данном случае — интересный прецедент. Он может выступать как образец единства интернациональной системы. Финский дизайн — один из примеров того, что идея национального может быть реализована в формах модернизма [5]. Система финского дизайна обнаруживает, что традиционное разграничение интернационального и национального не всегда соответствует действительному положению дел.

Национальный романтизм: специфика программы. Явление национальной романтики сформировалось в европейских странах, и прежде всего в странах Северной Европы, на волне романтических движений XIX столетия [6]. Этот художественный феномен, связанный с такими странами, как Германия и Англия, определил развитие национальной романтической доктрины и в Скандинавских странах [11]. Новая художественная идеология была связана с установлением новых визуальных ориентиров и смысловых принципов. Помимо идей романтического сопротивления, которые стали маркером европейской культуры на протяжении всего периода Нового времени [12], романтизм, а позже и национальный романтизм, использовали и другие ориентиры для формирования художественной программы.

Европейский романтизм — и художественный, и литературный [13] — был формой противостояния классицизму. Развитие романтической практики подразумевало нарушение классической традиции. Пафос несоответствия, заложенный в романтической доктрине, во многом был реализован за счет преодоления классической традиции. Риторика Йенской школы [13], живописная программа работ Каспара Давида Фридриха, художественные приоритеты прерафаэлитов были в той или иной форме направлены на сопротивление системе классицизма [14].

Традиция романтизма (это будет свойственно и для национальной романтики) была ориентирована на художественную практику Средних веков. Романтическая эпоха была первым масштабным европейским опытом обращения к средневековой традиции [15].

Средневековье, которое было использовано в практике национального романтизма, в сущности, стало продолжением романтической доктрины.

И романтизм начала XIX века, и национальная романтика второй половины XIX столетия были обращением к национальной платформе, которая до того редко становилась предметом непосредственной художественной практики. Романтизм оказался первым интернациональным стилем, привязанным к системе национальных культур. Национальные формы маркировали принадлежность интернациональной практике. Романтизм был масштабной международной программой: идея всеобщего универсального стиля сформировалась в рамках романтической доктрины. Интернациональный пафос романтической культуры был реализован на фоне интереса к локальным национальным школам.

Говоря о романтической и национально-романтической традиции, мы обращаем внимание на смену художественных приоритетов, на изменение художественного стандарта. Фактически переход к романтизму подразумевал принятие новой идеологии формы. Новая художественная программа подразумевала развитие новой системы формообразования.

Национальная романтика и модернизм: идеология формы.

С развитием новой концепции формы было связано появление новой академической риторики. Она сложилась в работах Джона Рескина, а затем была продолжена в немецком искусствознании второй половины XIX — начала XX века. Концепция формы как принципиального базиса художественной программы была поддержана в работах Готфри Земпера [16] и Вильгельма Воррингера [17], Генриха Вёльфлина [18], Эрнста Гомбриха [19] и Эрвина Панофского [20]. Эта идея сменила собой персонифицированную биографическую историю искусства, начатую Вазари.

Новая доктрина обозначила основным критерием развития искусства преобразование художественного стиля. В рамках формального метода художественную форму часто представляли инструментом выражения национального характера. Вёльфлин, Воррингер, Гомбрих и Панофский сделали историю формообразования основой истории искусства. Изменение формы стало принципиальным критерием в идентификации художественной программы.

Романтизм, как и национально-романтическая традиция, был ориентирован на художественную реконструкцию прошлого. Этот принцип справедлив и для британского «Движения искусств и ремесел», и для финского национального романтизма. Архитектурный модернизм, напротив, формировал иную программу, выбирая в качестве ориентира не прошлое, а будущее [12]. Он отдавал предпочтение нейтральным архитектурным формам, стремился к универсальной декоративной программе [10] и рассматривал орнамент как недостаток [21].

В то же время дистанция между национальным романтизмом и архитектурным модернизмом была, скорее, мнимой, нежели фактической. Как и модернизм, национальный романтизм подразумевал разрыв с классической традицией, видоизменял декоративный принцип и подразумевал развитие новой художественной программы.

«Движение искусств и ремесел» и национальный романтизм: специфика программы. Национально-романтическое движение редуцировало привилегию классических искусств — живописи, скульптуры, архитектуры, сделав акцент в пользу прикладных форм. Сферы, получившие новый художественный статус, отличались от академического набора. Классической программой в этом смысле стало британское «Движение искусств и ремесел», повлиявшее на художественные стратегии многих стран [22]. Интерес к декоративно-прикладной платформе оказался формообразующим для всего европейского искусства второй половины XIX — начала XX века. С некоторыми оговорками, к пространству Arts and Crafts Movement можно отнести и Венские мастерские, и русский «Мир искусства», и традицию финского ткачества Рюйю, связанную с привлечением таких художников, как Аксели Галлен—Калле. Концепция европейского функционализма, связанная с интересом к прикладной сфере, была фактически установлена «Движением искусств и ремесел».

Косвенным итогом этого принципа оказалась идея серийного производства. Здесь важную идеологическую роль сыграло все то же «Движение искусств и ремесел». Оно исходило из преимущества малого тиражирования и рассматривало его частью не только художественной доктрины, но и социальной программы [23]. В новой

концепции были важны лимитированный характер выпуска и возможность промышленного тиражирования объекта.

Ограниченный тираж поддерживал идею художественного статуса бытовых предметов. Возможность тиражирования отражала изменение художественной программы и подразумевала производство вещей, которые могли выпускаться промышленным способом. Идея серийного производства, которая была использована при формировании художественных программ функционализма, была основана на романтической доктрине. По сути, национально-романтические течения сделали возможным развитие концепций художественного модернизма. Программа интернационального стиля складывалась не в противовес, а как прямое продолжение национальной романтики.

Финляндия: художественный регламент и его специфика.

Специфика финской модели заключалась не только в использовании национально-романтических элементов. Подчеркнуто универсальный интернациональный стиль стал для Финляндии одной из форм представления внутренней художественной программы. Финляндия, как и Скандинавия в целом, по сравнению с другими европейскими странами относительно поздно вступила в процесс формирования новой художественной идентичности [1].

Специфика Финляндии — редуцированный объем классического наследия. Памятников классицизма (как европейского, так и русского) в Финляндии было относительно немного. Классическое наследие изначально не было той формообразующей точкой, которой оно стало для Франции, Италии, даже России или Швеции. Классические памятники были, скорее, исключением, нежели правилом. Сама стратегия классической архитектуры XIX века (например, архитектурная практика Энгеля [25]) больше напоминала разметку пустого пространства, нежели была действием в сложившейся архитектурной среде.

Другой особенностью финской художественной программы был очень быстрый переход к модернизму [3, с. 23]. Если проекты первых лет XX века еще были примером национальной романтики и северного модерна, то архитектура 1920—1930-х годов уже представляла собой полноценный пример интернационального стиля [24].

Формирование автономной практики финского дизайна началось после 1917 г. Новая художественная программа маркировала не только изменившиеся политические реалии, но и условный разрыв со старой традицией. Дизайн Финляндии после 1917 г. обозначил новую социальную перспективу, стал демонстрацией новой идеологии быта. Модернизм и интернациональный стиль оказались выражением новой социальной практики. Изменения художественной системы подчеркивали модернизацию общества в целом [3, с. 24]. Новая визуальная платформа обозначала последовательное стремление к новизне [26] — системе, где модернизм представлялся манифестом прогресса. Дизайн в его новых формах был демонстрацией нового социального и художественного стандарта. Интернациональный стиль, включенный в контекст финской художественной программы [10], стал знаком нового образа жизни и представлением новой идеологии быта.

Использование форм интернационального стиля стало важным обстоятельством формирования национальной художественной программы. Обращение к практике модернизма оказалось одним из символов независимости: интернациональный стиль подразумевал обращение к новой системе ценностей. Дизайн стал частью нового художественного проекта современности [24].

Интернациональный стиль в художественной программе Финляндии. Важным маркером финского модернизма стала принадлежность интернациональному стилю [27]. Напомним, что это явление мировой архитектуры получило свое распространение в 1920—1960-е годы. Его формирование было связано с выставкой «Современная архитектура: интернациональная выставка» [28], которая состоялась в 1932 г. в Музее современного искусства в Нью-Йорке (МОМА). Тем не менее границы и хронологические рамки интернационального стиля определяют по-разному. В некоторых случаях его рассматривают как протяженное явление, связанное с эпохой 1920—1960-х годов, в других — определяют как прецедент, хронологически соответствующий нью-йоркской выставке.

Одним из участников выставки был Алвар Аалто [8; 9], наиболее последовательный протагонист нового стиля в Финляндии. С деятельностью Аалто был связан новый статус финского дизайна и его признание частью программы интернационального модер-

низма. Одновременно с этим работы Алвара Аалто стали выражением национальной художественной системы.

С именем Алвара Аалто связано и систематическое развитие интернационального стиля в Финляндии [27]. Он стал одним из первых архитекторов Финляндии, обратившихся к архитектуре нового формата. Строительная практика Аалто подразумевала преодоление национальной романтики и установление архитектурной доктрины модернизма. В 1920-е годы Аалвар Аалто реализовал несколько крупных проектов, которые стали нормативными для идентификации интернационального стиля в Финляндии. В 1924 г. был подготовлен проект библиотеки в Выборге (реализован в 1935). В 1928 г. было завершено строительство здания газеты «Турун саномат» в Турку (именно этот проект в 1932 г. будет представлен на выставке в Нью-Йорке). В 1929 г. был представлен проект санатория в Паймио [6].

К середине 1930-х годов интернациональный стиль в Финляндии был состоявшимся прецедентом. Модернизм стал маркером новой эпохи и, одновременно, — выражением новой национальной художественной программы. Проекты Аалто были частным случаем этой новой доктрины.

Финский дизайн и его художественная программа: к вопросу внутренней идентичности. Важным обстоятельством новой художественной системы стало обращение к обширному страту повседневных вещей. В частности, этот принцип был использован в проектах, которые Алвар и Эйно Аалто выполняли для компании Artek, основанной в 1935 г. Майрой и Харри Гуллигсен [3, с. 26]. Artek создавал единичные вещи, тем не менее, он сформировал важный прецедент — присутствие дизайнера в бытовой среде. Artek сделал возможным новую картину быта, которая могла быть реализована в повседневных вещах. В Финляндии начался систематический выпуск продукции нового типа, которая использовала новую идеологию формы.

В 1936 г. произошли структурные изменения в компании Asko. Ее главным художником стал Илмари Тапиоваара — молодой дизайнер, который в 1939 г. представил коллекцию на основе модернистских форм. Новые вещи шли вразрез с традиционными представлениями и не всегда были понятны массовому потребителю [3, с. 26]. Тем не менее новые объекты, выпущенные компаниями Artek

и Asko, создавали важный прецедент и способствовали формированию нового предметного фона.

Инновационную нишу, которая поддерживала идею нового стиля жизни, заняли предметы мебели, посуда и изделия из стекла — все то, что могло производиться серийными тиражами и было относительно доступно в финансовом плане. Стекло, посуда и легкая мебель в этом смысле обладали несомненным преимуществом: они были относительно дешевы и допускали бытовую мобильность. Новые объекты стали выражением программы повседневности быстро растущего городского населения.

Перенесение концепций модернизма в повседневный дизайн стало важным инструментом распространения в стране новой художественной идеологии. Специфика финской программы — активное обращение к таким формам, как мебель, посуда и художественное стекло. Предметы повседневного быта получили тотальное распространение, а их массовое использование позволило им стать маркером национальной художественной системы.

Изменение статуса финского дизайна: международные выставки. Последние предвоенные годы и первые послевоенные десятилетия оказались связаны с интернациональным признанием финского дизайна. Финляндия, которая когда-то казалась периферией художественной индустрии, стала одной из стран, определявших принципы новой программы.

В 1936 г. Алвар и Айно Аалто приняли участие в VI Триеннале в Милане, которая проходила под лозунгом «Преемственность — Современность» [7, с. 28]. Участниками той же выставки были Жорж Брак, Наум Габо и Ле Корбюзье. На Триеннале 1936 г. стенд компании Artek, оформленный Алваром Аалто, получил Гран-при. Также Аалто получил отдельный приз за дизайн кресла. Коллекция Айно Аалто получила золотую медаль [29]. С этого момента начинается последовательное участие Финляндии в одном из важнейших смотров в области дизайна.

Участие в Миланской Триеннале имело решающее значение в установлении интернационального статуса финского дизайна. Золотым веком в этом смысле стали Триеннале 1950—1960-х годов. IX Триеннале в Милане в 1951 г. была одной из первых крупномасштабных выставок в области дизайна в послевоенные годы. Начи-

ная с этого момента финский дизайн воспринимался не локальным эпизодом, а масштабным систематическим явлением [24, с. 55].

В 1954 г. этот успех был повторен. На X Триеннале представители нового поколения финских дизайнеров Тапио Вирккала [4] и Тимо Сарпанева [30] были удостоены Гран-при, Каи Франк [31] получил «Диплом почета», Горан Хенгель — золотую медаль, а Сара Хопеа — серебряную [24, с. 50]. В 1957 г., на XI Триеннале, ситуация была идентичной: Тимо Сарпанева получил Гран-при за выставочный дизайн и работы из двуцветного стекла, Каи Франк был удостоен Гран-при, Вуокко Нурмисниemi получила золотую медаль, а Сара Хопеа — серебряную.

На протяжении 1950—1960-х годов интернациональный успех Финляндии был поддержан. На Триеннале 1951, 1954, 1957 и 1960 годов практически все гран-при, золотые и серебряные медали были получены финскими дизайнерами [24]. К этому времени относится и последовательное сотрудничество финских дизайнеров со стекольным производством Мурано, и в частности с компанией Venini. В 1955 г. проходила выставка финского дизайна в Швеции, в 1956 г. дизайн Финляндии экспонировался в Стокгольме, в 1967-м Финляндия представляла работы своих дизайнеров на Экспо в Монреале, в 1972 г. проходили выставки в Амстердаме и Дюссельдорфе.

Заключение. Финский дизайн и репрезентация внутренней идентичности. Период 1930—1960-х годов связан не только с признанием финского дизайна как автономной художественной системы, но и с формированием его мифологии. Художественная программа, связанная с принципами интернационального стиля, стала одним из элементов внутренней идентичности Финляндии. Финский дизайн ориентировался не столько на художественную программу универсального классического наследия [32], сколько на платформу модернизма.

Специфика финского дизайна заключается в стремлении использовать формат международного стиля как основу национальной художественной традиции. Использование принципов модернизма в процессе формирования национальной идентичности может рассматриваться как особенность финской программы. Особенность этой системы — использование принципов и форм интерна-

ционального стиля в процессе создания внутренней художественной практики.

Концепция финского дизайна связала национально-романтические концепции с принципами архитектурного модернизма. Платформа интернационального стиля стала для финского дизайна инструментом создания внутренней художественной традиции. Дизайн в Финляндии был воспринят условным символом национальной идентичности. Формы универсального дизайна оказались одним из инструментов представления национальной традиции и одним из механизмов репрезентации нации [24, с. 57].

Библиографический список

1. Fiell C., Fiell P. *Scandinavian Design*. Cologne: Taschen, 2002. 352 p.
2. Korvenmaa P. *Finnish Design: A Concise History*. London: Victoria & Albert Museum, 2014. 352 p.
3. Korvenmaa P. What Was There Besides Glass? Finnish Design From the Early 1930s to the Early 1970s // *Glass from Finland in the Bischofberger Collection*. Milano: Slira, 2015. Pp. 22—37.
4. Tapio Wirkkala: un poeta del cristal y la plata: colección Kakkonen. Segovia: Fundación Centro Nacional del Vidrio, 2015. 72 p.
5. Васильева Е. В. Финский дизайн стекла: апроприации, идентичность и проблема интернационального стиля // *Теория моды: одежда, тело, культура*. 2020. № 55 (1). С. 260—281.
6. Frampton K. *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames and Hudson, 1980. 424 p.
7. Koivisto K. Korvenmaa P. *Glass from Finland in the Bischofberger Collection*. Milano: Skira, 2015. 416 p.
8. Alvar Aalto — Art and the Modern Form. Exhibition catalogue. Helsinki: Ateneum, 2017. 270 p.
9. Lahti M., Mikonranta K., Pakoma K. *Alvar Aalto: Designer*. Jyväskylä: Alvar Aalto Foundation, Alvar Aalto Museum, 2014. 240 p.
10. Васильева Е. В. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века // *Международный журнал исследований культуры*. 2016. № 4 (25). С. 72—80.
11. Miller Lane B. *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*. New York: Cambridge University Press, 2000. 432 p.
12. Васильева Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // *Теория моды: одежда, тело, культура*. 2018. № 47. С. 9—28.
13. Берковский Н. Я. *Романтизм в Германии*. Л.: Художественная литература, 1973. 568 с.

14. Barringer T.; Rosenfeld J.; Smith A. *Pre-Raphaelites: Victorian Avant—Garde*, London: Tate Publishing, 2012. 256 p.
15. Жирмунский В. М. *Немецкий романтизм и современная мистика*. СПб., 1914. 206 с.
16. Semper G. *The Four Elements of Architecture and Other Writings* (1851). Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 238 p.
17. Worringer W. *Formprobleme der Gotik*. München, 1911. 127 p.
18. Wölfflin H. *Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl*. München: Bruckmann, 1931. 222 p.
19. Gombrich E. H. *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*. London; N. Y.: Phaidon Press, 1978. Vol. 1. Pp. 81—98.
20. Panofsky E. *Gothic Architecture and Scholasticism*. Latrobe, Pa.: Archabey Press, 1951. 156 p.
21. Loos A. *Ornament and Crime* (1908). Vienna, 1930. 204 p.
22. MacCarthy F. *Anarchy and Beauty: William Morris and his Legacy 1860—1960*, London: National Portrait Gallery, 2014. 184 p.
23. Morris W. *News from Nowhere or An Epoch of Rest*. London: Kelmscott Press, 1891. 296 p.
24. Koivisto K. *Contradictions and Continuities. Finnish Art Glass from 1932 to 1973* / Koivisto K. Korvenmaa P. // *Glass from Finland in the Bischofberger Collection*. Milano: Skira, 2015. Pp. 39—57.
25. Pöykkö K. *Carl Ludvig Engel 1778—1840. Pääkaupungin arkkitehti*. Helsinki: Helsingin kaupunginmuseo, 1990. 154 p.
26. Васильева Е. В. Система традиционного и принцип моды // *Теория моды: одежда, тело, культура*. 2017. № 43. С. 11—28.
27. Pearson P. *Alvar Aalto and the International Style*. New York: Whitney Library of Design, 1978. 240 p.
28. Hitchcock H.—R., Johnson P. *The International Style: Architecture Since 1922*. N. Y.: Norton & Company, 1932. 270 p.
29. Kinnunen U. *Aino Aalto*. Jyväskylä: Alvar Aalto—museo, Alvar Aalto Foundation, 2004. 240 p.
30. Kokkonen J. *Timo Sarpaneva: taidetta lasista: collection Kakkonen*. Riihimäki: Suomen Lasimuseo, 2015. 350 p.
31. Koivisto K. *Kaj Franck & geometria*. Riihimäki. Suomen lasimuseo, Pre-media Helsinki Oy, 2018. 270 p.
32. Гурленова Л. В. *Русская литература рубежа XX—XXI вв.: классическая традиция как художественный ориентир*. Сыктывкар: Изд-во СГУ им. Питирима Сорокина, 2018. 112 с.

References

1. Fiell C., Fiell P. *Scandinavian Design*. Cologne: Taschen, 2002. 352 p.

2. Korvenmaa P. *Finnish Design: A Concise History*. London: Victoria & Albert Museum, 2014. 352 p.
3. Korvenmaa P. What Was There Besides Glass? Finnish Design From the Early 1930s to the Early 1970s. *Glass from Finland in the Bischofberger Collection*. Milano: Skira, 2015. Pp. 22—37.
4. Tapio Wirkkala: un poeta del cristal y la plata: colección Kakkonen. Segovia: Fundación Centro Nacional del Vidrio, 2015. 72 p. (In Spanish)
5. Vasil'eva E. Finskij dizajn stekla: apropiacii, identichnost' i problema internacional'nogo stilya [Finnish Glass Design: Appropriations, Identity and the Challenge of International Style]. *Teoriya mody: odezhd, telo, kul'tura* [Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture], 2020, no. 55 (1), pp. 260—281. (In Russian)
6. Frampton K. *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames and Hudson, 1980. 424 p.
7. Koivisto K., Korvenmaa P. *Glass from Finland in the Bischofberger Collection*. Milano: Skira, 2015. 416 p.
8. Alvar Aalto — *Art and the Modern Form. Exhibition catalogue*. Helsinki: Ateneum, 2017. 270 p.
9. Lahti M., Mikonranta K., Pakoma K. *Alvar Aalto: Designer*. Jyväskylä: Alvar Aalto Foundation, Alvar Aalto Museum, 2014. 240 p.
10. Vasil'eva E. Ideal'noe i utilitarnoe v sisteme internacional'nogo stilya: predmet i ob"ekt v koncepcii dizajna XX veka [Ideal and utilitarian in the system of international style: subject and object in the design concept of the XXth century]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury* [International Journal of Cultural Research], 2016, no. 4 (25), pp. 72—80. (In Russian)
11. Miller Lane B. *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*. New York: Cambridge University Press, 2000. 432 p.
12. Vasil'eva E. Figura Vozvyshennogo i krizis ideologii Novogo vremeni [The Figure of Sublime and the Crisis of Ideology of the New Time]. *Teoriya mody: odezhd, telo, kul'tura* [Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture], 2018, no. 47, pp. 9—28. (In Russian)
13. Berkovskij N. *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. Leningrad, Hudozhestvennaya literature Publ., 1973. 568 p. (In Russian)
14. Barringer T.; Rosenfeld J.; Smith A. *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde*. London: Tate Publishing, 2012. 256 p.
15. Zhirmunskij V. *Nemeckij romantizm i sovremennaya mistika* [German Romanticism and the Modern Mysticism]. St. Petersburg, 1914. 206 p. (In Russian)
16. Semper G. *The Four Elements of Architecture and Other Writings* (1851). Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 238 p.
17. Worringer W. *Formprobleme der Gotik*. München, 1911. 127 p. (In German)

18. Wölfflin H. *Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl*. München: Bruckmann, 1931. 222 p. (In German)
19. Gombrich E. H. *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*. London; N. Y.: Phaidon Press, 1978. Vol. 1, pp. 81—98.
20. Panofsky E. *Gothic Architecture and Scholasticism*. Latrobe, Pa.: Archabey Press, 1951. 156 p.
21. Loos A. *Ornament and Crime* (1908). Vienna, 1930. 204 p.
22. MacCarthy F. *Anarchy and Beauty: William Morris and his Legacy 1860—1960*, London: National Portrait Gallery, 2014. 184 p.
23. Morris W. *News from Nowhere or An Epoch of Rest*. London: Kelmscott Press, 1891. 296 p.
24. Koivisto K. Contradictions and Continuities. Finnish Art Glass from 1932 to 1973 / Koivisto K., Korvenmaa P. *Glass from Finland in the Bischofberger Collection*. Milano: Skira, 2015, pp. 39—57.
25. Pöykkö K. *Carl Ludvig Engel 1778—1840. Pääkaupungin arkkitehti*. Helsinki: Helsingin kaupunginmuseo 1990. 154 p. (In Finnish)
26. Vasil'eva E. Sistema tradicionnogo i princip mody [The Traditional System and the Principle Fashion]. *Teoriya mody: odezhda, telo, kul'tura* [Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture], 2017, no. 43, pp. 11—28. (In Russian)
27. Pearson P. *Alvar Aalto and the International Style*. New York: Whitney Library of Design, 1978. 240 p.
28. Hitchcock H.-R., Johnson P. *The International Style: Architecture Since 1922*. N. Y.: Norton & Company, 1932. 270 p.
29. Kinnunen U. *Aino Aalto. Jyväskylä: Alvar Aalto—museo*, Alvar Aalto Foundation, 2004. 240 p. (In Finnish)
30. Kokkonen J. *Timo Sarpaneva: taidetta lasista: collection Kakkonen*. Riihimäki: Suomen Lasimuseo, 2015. 350 p. (In Finnish)
31. Koivisto K. *Kaj Franck & geometria. Riihimäki. Suomen lasimuseo*, Preme-dia Helsinki Oy, 2018. 270 p. (In Finnish)
32. Gurlenova L. V. *Russkaya literatura rubezha XX—XXI vv.: klassicheskaya tradiciya kak hudozhestvennyj orientir* [Russian Literature of the Turn of the 20th — 21st Centuries: Classical Tradition as an Artistic Landmark]. Syktyvkar, Pitir-im Sorokin Syktyvkar State University Publ., 2018, 112 p. (In Russian)