

УДК 75

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА НОРВЕЖСКОГО ХУДОЖНИКА НИКОЛАЯ АСТРУПА (1880-1928) В КОНТЕКСТЕ МЕЖДУНАРОДНЫХ ТЕЧЕНИЙ В ИСКУССТВЕ

*А. Ф. Батанова*

*В статье рассматривается та совокупность характеристик творчества норвежского художника Николая Аструпа, которая позволяет проследить влияние современных течений в европейском и шире – международном искусстве на становление его индивидуального визуального языка. Международные источники вдохновения отбирались Аструпом с большой придирчивостью и предоставили художественные решения на критических этапах эволюции его искусства. При этом прямые заимствования в нем отсутствуют, его визуальный язык всегда оставался неизменно индивидуальным, основанным на личных воспоминаниях и детских впечатлениях, на внимательном изучении природы и на отношении с конкретным местом.*

*Ключевые слова:* скандинавское искусство, норвежская живопись, Николай Аstrup, скандинавский модернизм.

### **Введение**

Норвежский художник Николай Аstrup жил в переломный для норвежского искусства период, когда с окончанием эмиграции норвежских художников в европейские столицы искусства норвежская живопись оформилась в самостоятельную национальную школу. Произошло это в 1880-х гг., период «золотого века норвежского искусства» [8, р. 504], когда во всех странах Скандинавии был обозначен поворотный пункт в развитии искусства с прорывом пленэра и реализма и с французским искусством, как главным источником вдохновения [2, р. 351]. Художники-натуралисты, ведущими из которых были К. Крог, Э. Вереншёлль и Ф. Таулов, отказывались от литературных нарративов и театральности. Их живопись была отражением глубоких интеллектуальных течений, которые потрясли мир в конце XIX в.: позитивистская философия, натуралистические тенденции в науке и социологии, но также и в самой Норвегии живопись оказалась

под сильным влиянием натуралистической литературы «Современного прорыва». В начале 1890-х гг. тенденции стали меняться, в качестве реакции на реализм и натурализм в норвежской литературе и искусстве возник «неоромантизм». В живописи он связан, прежде всего, с именами Вереншёлля, К. Скредсвига, Х. Баккер, К. Хьеллан и Э. Петерссена, норвежских художников, обосновавшихся в коммуне Берум (норв. Bærum). В творчестве неоромантиков утвердились символистские тенденции, в пейзажной живописи популярным стал «пейзаж настроения», изображающий атмосферу длинных летних ночей или сумерек, так называемых «l'heure bleue». В Беруме художников посещал норвежский искусствовед и коллекционер Андреас Обер, который популяризировал неоромантизм и выступал за объективную фиксацию норвежского пейзажа и обычаев страны в качестве визуального проявления норвежской национальной идентичности.



*Рис. 1. К. Хьеллан, «Летняя ночь», 1886.  
Х/м, 135,5x100,5 см. Национальный музей искусства, архитектуры и  
дизайна, Осло*

Творчество Аструпа, обращенное, прежде всего, к темам сугубо норвежским, нередко рассматривают в контексте неоромантизма. Сам Аструп называл себя представителем «натуралистического наивного искусства» [3, р. 20], был вдохновлен великими художниками-романтиками и создавал произведения «памяти и настроения» [3, р. 21].

Родился он в 1880 г. в городке Кальвог (норв. Kalvåg) муниципалитета Бремангер (норв. Bremanger) в губернии Согн-ог-Фьюране в семье священ

ника Кристиана Аструпа. Когда Николаю исполнилось 3 года, семья переехала в небольшую коммуны Йольстер (норв. Jølster) в Западной Норвегии. Его желание стать художником не нашло поддержки со стороны авторитарного отца, но, несмотря на это, Аструп отправился в 1899 г. в Кристианию (нынешний Осло) для учебы в Королевской школе рисования, а потом и в Школе Г. Баккер. В 1901 г. он получил грант на обучение в Германии, откуда в 1902 г. уехал в Париж, чтобы учиться у К. Крога.



*Рис. 2. Б. Фолкстад, «Портрет Н. Аструпа», н/д.  
Х/м, 120x90 см. Художественный музей KODE, Берген*

Аструп, чье творческое наследие включает 210 живописных работ, 50 гравюр и 22 рисунка, практически не известен за пределами Норвегии. Связано это с тем, что, во-первых, за пределами Норвегии практически отсутствуют его работы<sup>1</sup>, а, во-вторых, до 2010 г.<sup>2</sup> отсутствовали исследования о нем на английском языке.

Его творчество, посвященное Западной Норвегии, с самого начала воспринималось современниками как искусство, целью которого было создание национального норвежского визуального языка. Критики провозгласили его

посланником «весны норвежской живописи» и создателем «картин его родной деревни Йольстер, которые делают его одним из самых значительных молодых норвежских художников, которые на основе старого норвежского реализма пытались создать мощное и лирическое пейзажное искусство» [3, р. 26].

Вместе с тем, творчество Аструпа намного сложнее, а не просто фиксация особенностей отдельно взятого региона Норвегии. Оно представляет собой сложный синтез опыта личного взаимодействия с природой, национальной идентичностью и международными движениями. Если принимать во внимание тот набор формально-стилистических признаков, которые объединяют произведения норвежских художников-неоромантиков (рис. 1), то становится очевидным, что искусство Аструпа едва ли соответство-

<sup>1</sup> За исключением одной гравюры и одного эстампа, которые находятся в частных коллекциях в Лондоне и США.

<sup>2</sup> В 2010 г. британский искусствовед и куратор М. Стивенс перевела на английский язык биографию Аструпа, написанную Э. Ложе в 1986 г.

вало «официальной» программе норвежского неоромантизма. Он искал индивидуальный визуальный язык, чтобы запечатлеть пейзажи Йольстера. Его искусство было, с одной стороны, основано на верности особой норвежской идентичности и на собственных детских воспоминаниях, а с другой – демонстрирует явный интерес и знакомство с более широким художественным контекстом.

#### «Домашний художник»

В своей книге «Садовник под радугой» [10], которая стала первым всесторонним исследованием жизни и творчества Аструп, Эйстейн Ложе руководствуется хронологическим подходом, стилистические же особенности произведений художника, а также разнообразие международных движений в современном искусстве, из которых Аструп черпал вдохновение, рассматриваются как второстепенные. Ложе водит термин «домашний художник» для описания реакции на отчуждение, созданное индустриализацией и современным обществом, с которым многие художники, включая Аструп, должны были столкнуться во время учебы в больших европейских городах.

Профессиональная карьера Аструпа на начальном этапе развивалась согласно установившейся во второй половине XIX в. практике норвежских художников, когда после посещения частной художественной школы в Норвегии они продолжали обучение за границей. Аструп решил поступить не в самую известную частную художественную школу Кристиании, которой руководил К. Бергслиен<sup>3</sup>, а в школу, открытую Г. Баккер в 1890 г. после ее возвращения после почти двадцати лет учебы и практики в Мюнхене и Париже. Продолжить учебу Аструп решил в Париже, куда он последовал

<sup>3</sup> Школа была основана Й. Ф. Экерсбергом в 1859 г. С 1870-х гг. школой руководил Кнуд Бергслиен и в ней обучались Г. Баккер, Х. Эгедиус, Г. Мюнте и Г. Венгцель, в следующем десятилетии, уже под руководством К. Крога, – Х. Стром и Э. Мунк. Закрылась около 1900 г.

за первыми норвежскими художниками-неоромантиками, которые после обучения за рубежом возвращались на родину, чтобы сосредоточиться на национальных темах. Вереншёлль написал по этому поводу следующее: «Именно любовь к природе рождает натурализм, и любовь к природе должна привести художников к возвращению в свою страну, потому что они не могут понять и...не могут любить то, что является чужим, в той же степени, в какой они могут любить то, что принадлежит им» [3, p. 26].

Аструп провел около шести месяцев в Академии Коларосси под руководством Крога, но от более длительного проживания в Париже отказался. Его решение поселиться в 1902 г. в сельском Йольстере, а не в космополитичной Кристиании утверждает его в статусе подлинно «национального» художника. За некоторыми исключениями<sup>4</sup>, он посвятил свою жизнь изображению Западной Норвегии, как места подлинной норвежской культуры. В то время, как регионы Норвегии с собственными культурами объединялись под единым зонтиком национальной идентичности и по мере того, как картины традиционной сельской жизни появлялись на стенах Национальной галереи, этот образ жизни медленно угасал – региональные культуры распадались. Связано это было с индустриализацией и развитием механизированного труда, но, прежде всего, с эмиграцией в крупные города – Кристианию и Берген, а также Европу и США. В общей сложности за столетие, начиная с 1825 г., 800 000 норвежцев, около трети населения Норвегии, в основном из южной и западной частей, покинула страну [9, p. 74].

При жизни Аструпа произошел фундаментальный сдвиг в отношении к окружающей среде, который повлиял на архитектурные традиции, когда норвежские фермеры стали заменять свои

<sup>4</sup> Аструп написал в 1911 г. дом своих предков в Ютландии, тогда находившейся под властью Германии, а ныне входящей в состав Дании, а в 1914 г. – одну картину с изображением Бергена.

старые дерновые крыши гофрированным железом, и культуру ведения сельского хозяйства. В то время как местные культуры медленно распадались, реконструированный народный костюм бюнад набирал популярность. То есть абстрактная идея Норвегии как единой нации в сочетании с промышленным развитием заменяла независимость и местную идентичность отдельных регионов страны. Аструп отвечал на эту проблему упадка региональных культур созданием и культивированием своей собственной усадьбы в Сандалстранде (ныне – дом-музей художника Аструпгунет), куда они с женой переехали в 1913 г. Скрещивая растения, формируя террасный ландшафт, создавая каменные гроты, обрезая деревья для придания им антропоморфных форм, он подошел к сельской местности, как к студии под открытым небом, где мог полностью погрузиться в свои художественные и ботанические занятия. К своей усадьбе, которая стала широким междисциплинарным начинанием, соединившим сферы искусства, культуры, быта и природу [18, р. 42], Аструп проявлял «почти религиозное отношение» [15, р. 181].

Следует отметить, что современниками Аструп воспринимался как отстающий от своего времени «пещерный человек», отвергающий всякий прогресс<sup>5</sup>, да и сам он иногда высмеивает простоту своего жилища, называя его в письмах «раковиной улитки» и «мышинной норой». Однако его письменное наследие со всей очевидностью демонстрирует, что он был хорошо осведомлен и вдохновлен транснациональным и модернистским дискурсом. Если Аструп и был «пещерным человеком», то он был пещерным человеком с фотоаппаратом, моторной лодкой, телефоном и радио, с образованием в области искусства и опытом учебы за границей.

<sup>5</sup> О чем свидетельствует в частности письмо художника и друга Аструпа А. Револьда от 9.02.1926 г., где он обращается к Аструпу со словами «Дорогой пещерный человек и друг! Вы все еще сидите под своим ледником и философствуете над тайнами жизни и искусства?». Цит. по [18, р. 28].

Отношение к Аструпу как к сельскому традиционалисту, критически относящемуся к современным технологиям, все еще остается дискуссионным, но, благодаря современным исследователям, фокус в интерпретации творчества Аструпа смещается в область транснационального дискурса и международной контекстуализации. В современных исследованиях больше внимания уделяется его зарубежным поездкам, влиянию европейских школ живописи, а также практике применения им фотографии. Раннее восприятие и интерпретация работ Аструпа как «национальных» в значительной степени было результатом усилий норвежских художественных институтов по объединению различных региональных культур. Если проследить историю выставок, на которых экспонировались работы Аструпа, можно обнаружить, что зачастую названия, под которыми они выставлялись после приобретения Национальной галереи, отличаются от тех, что давал им сам Аструп, и сделано это было для того, чтобы «вписать» художника в национальную повестку.<sup>6</sup> Одной из целей создания каталога-резоне<sup>7</sup>, посвященного наследию Аструпа, стало возвращение авторских названий его произведениям, т. е. придание им большей аутентичности и репрезентативности.

Хотя современные исследователи Аструпа деконструируют подход к интерпретации его творчества исключительно

<sup>6</sup> Согласно каталогизации, проведенной Ложе в 1985 г., 168 из 210 работ Аструпа были переименованы после его смерти в 1928 г. Так, авторское название «Мрачный осенний день» (до 1905) было изменено на «Склад в Йольстере», а «Мистицизм темного солнца» (1903) – на «Пейзаж с детьми».

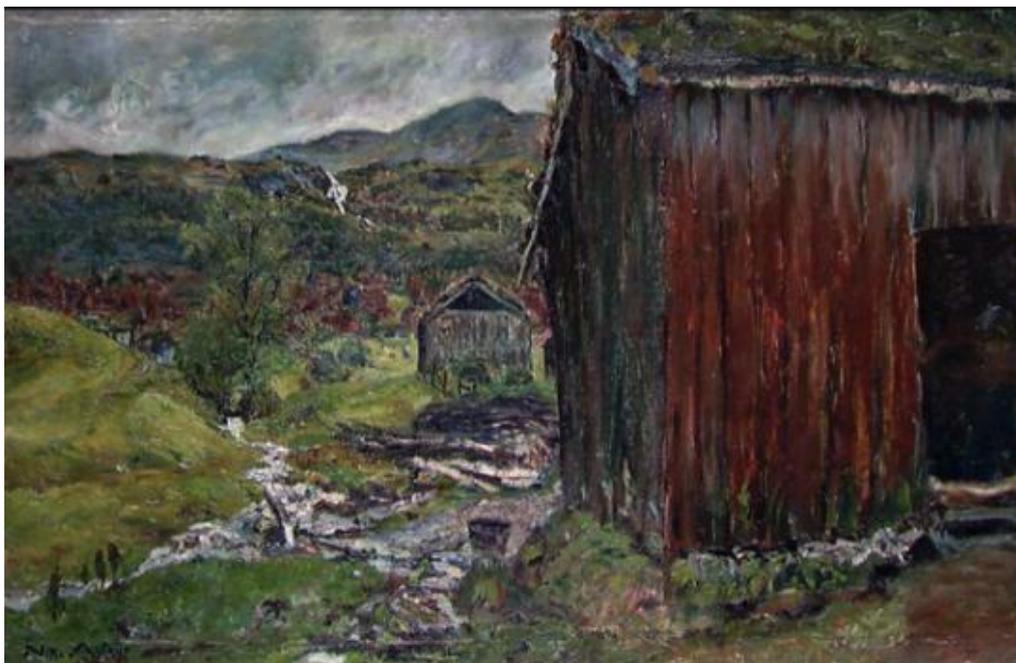
<sup>7</sup> В 2016 г. Исследовательским центром Н. Аструпа, который является частью Художественного музея КОДЕ в Бергене, был запущен масштабный проект – англоязычный онлайн каталог-резоне (2016–2022), посвященный биографии и творчеству Аструпа. Проект представляет собой хронологический обзор картин художника, включая технические характеристики, информацию о перемещениях картин, постоянно обновляющийся список библиографии и историю выставок. Финансируется Фондом Sparebankstiftelsen DNB.

в национальном контексте, они вместе с тем подчеркивают глубинную связь между искусством Аструпа и норвежской национальной идентичностью, а также желание Аструпа создать «национальный стиль» – квинтэссенцию норвежского по ощущениям и тематике [3, р. 23]

Еще до своего приезда в Кристианию в 1899 г. он был прекрасно информирован о современных норвежских художниках. В письмах он критикует Мунка, вдумчиво анализирует работы художников-неоромантиков Г. Мюнте, Т. Киттельсена, Ф. Таулова и Т. Холмбо и высшей похвалы удостоивает Вереншёлля, называя его «первым в том, что касается мастерства... и, прежде всего, атмосферы в картинах и рисунках...» [3, р. 27]. Сравнение искусства Вереншёлля с искусством Таулова приводит Аструпа к определению национального визуального языка Вереншёлля: «Таулов...может быть блестящим в деталях, может запечатлеть утонченность в вызывающих воспоминания картинах..., но где «жизнь» или человеческое существо с его печалью и радостью, страхом или мучениями, трудом и отдыхом? Где

«повседневная жизнь» с ее воображением и ее реальностью? Где тот идеализм, который сохраняется на протяжении веков? Именно в Э. Вереншёлле, в котором есть что-то очень норвежское...» [3, р. 27].

Будто беря пример с Вереншёлля, он записывает в своих блокнотах типично западно-норвежские мотивы, но еще более поразительным является его перевод мотивов, впервые увиденных в Париже, на типично норвежские сюжеты: «Впервые я столкнулся с мотивом (распускающегося дерева) в Париже, когда вышел на улицу весенним днем и увидел угольно-серо-зеленые листья, которые только что распустились. Я вспомнил бузину за фермерским домом, а затем подумал о яблоне, но я хотел, чтобы у меня были очень большие круглые тонкие листья, которые немного свисают, как листья каштана весной, и тогда дерево должно стоять у ручья» [16]. Кроме того, опираясь на примеры Хьеллан, Петерссена и Мунка, он искал мотивы, которые прославляли бы специфические качества северного света в летние ночи или в ненастную погоду.



*Рис. 3. Н. Аструп, «Осенний дождь в горной деревне», 1899. Х/м, 55x84 см. Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна, Осло*

**Международный художник**

Аstrup с юношеских лет проявлял интерес к международным делам. В семнадцатилетнем возрасте он в длинном письме другу прокомментировал дело Дрейфуса и войну между Грецией и Турцией. Кроме того, Йольстер не был изолирован от мира – к концу XIX в. он уже был на туристической карте Норвегии. Как получатель государственных и благотворительных стипендий, он смог покинуть Норвегию пять раз, отправившись в Германию и Париж в 1901-1902 гг., в Лондон в 1908 г., в Германию и Данию в 1911 г. и в Копенгаген и Стокгольм в 1916 г. В 1922-1923 гг. он вместе с женой предпринял продолжительное путешествие через Германию, Австрию и Италию в Северную Африку. Кроме того, в разное время он рассматривал возможность переезда в другую страну, а также планировал поездки в Мюнхен в 1919 г. и в Испанию в 1922 г.

Поездки за границу позволили Аструпу познакомиться с искусством, которым не обладали относительно ограниченные музейные фонды Кристиани<sup>8</sup>. Из его переписки и заметок вырисовывается образ очень наблюдательно-художника: он описывал то, что видел, ярким языком, выражая мнения как об искусстве прошлых периодов, так и о современном искусстве. Имена художников и современные течения в живописи, которые он упоминает в своих письмах, наглядно демонстрирует тот диапазон современного искусства, который был ему доступен для изучения. В 1901 г. в Берлине его восхитили недавно раскопанные предметы ассирийского искусства, в Гамбургском Кунстхалле – работа Ф. Халса «Человек с бочкой сельди» (между 1635 и 1640). В 1902 г. в

Лувре Аstrup изучал греческие вазы, недавно восстановленную коллекцию рисунков старых мастеров и фотографировал египетское искусство. Национальную галерею в Лондоне он посетил в 1908 г., где его впечатлил сэр Дж. Рейнолдс, которого Аstrup называл «первым английским импрессионистом» [16]. Он был также знаком с флорентийской фресковой живописью, работами Брейгеля и Рембрандта.

В 1901 г. он приехал в Париж для обучения в Академии Коларосси у Круга, где оставался до мая 1902 г. Основанная в 1860-х гг., она была одной из нескольких частных академий, которые привлекали студентов со всего мира, в том числе значительное число художников из Северной Европы. В Париже он посетил наиболее интернациональный из двух «официальных» салонов, а именно Салон независимых, где увидел три картины П. Сезанна и мемориальную экспозицию работ А. де Тулуз-Лотрека, но особо отметил работы М. Дени и А. Руссо. Вероятно, он также посетил известные коммерческие галереи Дюран-Рюэля, Берты Вейль, Бернхайд-Жен, а также Люксембургский музей, в котором уже к 1899 г. были представлены работы Ж. Бастьен-Лепажа, П. Пюви де Шаванна и Ж.-Ш. Казена, которые имели гораздо большее значение для норвежских художников 1880-1890-х гг., чем импрессионисты или постимпрессионисты.

Одним из факторов, повлиявших на его решение отправиться в Париж через Германию в 1901 г., было желание изучать немецкое искусство в целом и в частности творчество А. Бёклина. Уже знакомый с его работами по репродукциям и письмам Обера<sup>9</sup>, он впервые столкнулся с Бёклином в Гамбургском Кунстхалле, а затем искал его работы в Берлине, Дрездене и Мюнхене. Среди других немецких художников, которые привлекли его внимание, были М. Клиндер, Ф. фон

<sup>8</sup> Национальная галерея Осло была основана в 1836 г. и переехала в специально построенную галерею в 1882 г. После перестройки в 2003 г. она стала частью Национального музея искусства, архитектуры и дизайна. Первоначально в Национальной галерее была собрана коллекция норвежского искусства, к 1890 г. была приобретена картина К. Моне, первая работа П. Гогена появилась лишь в 1907 г., а Матисса – в 1919 г.

<sup>9</sup> А. Обер благосклонно отзывался о Бёклине еще в 1885 г., о чем, в частности, упоминает Ложе. См. [11, р. 58].

Штук и Л. Коринт, работы которых были включены в IV Берлинский (зимний) сецессион, а галерея Поля Кассирера, открытая всего двумя годами ранее, как центр авангардного немецкого и французского искусства, демонстрировала работы П.-О. Ренуара, М. Слефогта и М. Либермана.

В Лондоне он посетил не только Национальную галерею и Музей Виктории и Альберта, но и недавно открытую галерею Тейт, где тщательно изучал пейзажи Дж. Констебла, отметив, что «Констебл, возможно, лучший из английских художников, когда все сказано и сделано» [16]. Восторженно он отзывался о У. Тёрнере, как о «великолепном» художнике, у которого «великолепное воображение», но в конце концов объявил, что Тёрнер для него стоит ниже Бёклина. О прерафаэлитях и о членах Нового английского художественного клуба он вынес прохладное суждение: «Новых художников, таких как импрессионисты и прерафаэлиты, я считаю скучными» [16].

В 1911 г. состоялась персональная выставка Аструпа, которая породила у него сомнение по поводу правильности выбранного пути. Он решил «переучиться» своему искусству и отправился в Берлин, где поступил в Академию Артура Левин-Функе. Несмотря на свое разочарование Академией, несколько раз в своих письмах из Берлина он упоминал о пользе посещения Берлинского сецессиона. Очевидный энтузиазм Аструпа по поводу того, что он увидел в Берлине в 1911 г., в высшей степени хорошо понятен благодаря обзору того, что было показано во время его пребывания в этом городе. Галерея П. Кассирера предложила две выставки, на которых был представлен целый ряд художников – от Сезанна и Дега до А. Дерена, Ж. Брака, П. Пикассо и В. Кандинского. Под председательством немецкого художника-импрессиониста М. Либермана на Берлинском сецессионе, который он посетил, были представлены ведущие со-

временные немецкие художники и молодые французские и немецкие «экспрессионисты». Не меньшее значение для творчества Аструпа имели квазивизионерские пейзажи Ф. Ходлера. Решимость быть в курсе современного французского искусства также лежала в основе поездки Аструпа осенью 1916 г. с коллегами-художниками М. Каландом и Н. Кранцем в Стокгольм и Копенгаген, где он мог посетить выставки и изучить влияние Матисса на молодых скандинавских художников.

Помимо поездок в европейские города важным источником информации о новейших художественных течениях для Аструпа были книги и обзоры, которые он мог читать на датском, немецком и шведском. Библиотека Аструпа не сохранилась, но известно, что Ханс Кинк подарил ему немецкоязычный вариант книги Кандинского «О духовном в искусстве» (1911). В одном из писем в 1919 г. он писал: «Я хотел поехать в Мюнхен, чтобы поближе изучить искусство Кандинского и других русских. В настоящий момент русские интересуют меня больше, чем французы – Пикассо и Матисс» [3]. В своих исследованиях Хэугсбё [7, 8] доказывает, что Аструп находился под влиянием Кандинского и его интереса к музыке и цвету, хотя подробный анализ этого влияния никем из исследователей еще не был предпринят.

Аструп также был подписан на «Клинген», периодическое издание, выпускавшееся в Копенгагене в 1917 г. и посвященное «новому искусству» французских, русских, немецких, скандинавских и испанских художников<sup>10</sup>. Журнал оказался важным инструментом

<sup>10</sup> См. подробнее в [1, р. 394], где «новое искусство» описывается следующим образом: «Подобно мощной фаланге продвигается «новое искусство»: французы, русские, немцы, скандинавы, поляки, испанцы, художники всех наций, находятся в движении. Искусство стоит у входа в новую, богатую страну изобилия. «Новое искусство» культивирует абсолютное декоративное использование цвета, чистоту формы, безмятежность рисунка, силу глаза и мастерство руки...Случайный, нехудожественный натурализм 80-х годов теперь отмечается нашим искусством».

развития модернизма в Дании и способствовал распространению авангардного искусства в северных странах, публикуя теоретические работы о современных французских художниках, ведущих поэтах-авангардистах, теоретические эссе о Кандинском, Ван Гогге и Сезанне, печатные оригинальные графические работы Пикассо, Х. Гриси, Ж. Брака и М. Шагала, а также эссе о полинезийских и африканских масках и наивном искусстве. У издания были спонсоры по всей Северной Европе, среди которых был и друг Аструпа, сын Кристиана Круга Пер Круг.

В своем письме Аслаксену от 1908 г. Аструп написал: «Я, пожалуй, один из немногих художников в этой стране, кто больше всего связан с местностью и землей, и я поставил свою репутацию на то, чтобы оставаться незатронутым многими художественными движениями». Так же он добавляет, что «мотивы...должны быть более укоренены в земле, тогда они будут менее подверже-

ны негативному влиянию иностранного искусства» [16]. Тем не менее, очевидно, что эти движения повлияли на развитие его искусства, о чем говорят, в первую очередь, его собственные размышления в заметках и письмах.

С самого начала своей карьеры Аструп определил важность невинного и неискушенного взгляда в наблюдении и фиксации истины в природе. Его открытие в рамках Салона независимых в Париже в 1902 г. плоских и наивных картин Руссо и ритмичных и вдохновленных кватроченто работ Дени по-видимому указали Аструпу путь к поиску истины в природе, который лежал за пределами натурализма, частью которого были Круг, Баккер и Вереншёлль. Именно в Париже, перед работами французов, Аструп увидел живописные особенности Западной Норвегии и осознал, как он будет изображать впечатления и образы, которые он помнил с детских лет.



*Рис. 4. А. Руссо. «Счастливы́й квартет», 1902.*

*Х/м, 95х60 см, частная коллекция*



*Рис. 5. М. Дени. «Большой семейный портрет в голубых и желтых тонах», 1902.*

*Х/м, 82х94 см, частная коллекция*

Картины, написанные Аструпом после его возвращения домой в Йольстер, демонстрируют нарочитую наивность, проявляющуюся, например, в отказе от традиционной воздушной перспективы, как в «Бесплодной горе», которая отличается строго симметричной композицией, не часто встречающейся в творчестве Аструпа. В данном примере не видно расстояния между передним планом и горой на заднем плане, что позволяет возвышающейся массе доминировать в композиции. В «Бесплодной горе», а также в более поздней версии этого мотива использована фронтальная перспектива, которая усиливает прямое и сильное впечатление от природы [11, р. 94]. Отказ от воздушной перспективы и нарочитая наивность в работах Аструпа отдаляют их от натурализма и делают частью его собственного опыта и понимания силы и красоты этого уголка Норвегии. Он настаивает

на том, чтобы его искусство отражало атмосферные характеристики региона, которые, как он заметил, исключали воздушную перспективу и усиливали цвета: «... обычные люди не могли видеть атмосферные тона в Западной Норвегии, они видели прямо сквозь воздух... траву, кусты и обрывы в горах почти так же свежо и резко, как предметы на переднем плане, без разбавленных или искусственных оттенков разных цветов, чтобы создать своего рода атмосферную вибрацию в глазу... У кого-то из Западной Норвегии... было достаточно возможностей наблюдать нетронутый цвет, потому что близость моря делает воздух настолько чистым, что все цвета кажутся нетронутыми, как будто они рядом» [16]. Все эти художественные приемы были как бы легитимизованы в глазах Аструпа представителями французского модернизма.



Рис. 6. Н. Аструп. «Бесплодная гора», 1905-1906.  
Х/м, 120x100 см. Художественный музей KODE, Берген

Если такие приемы, как отказ от воздушной перспективы, отдаляют Аструпа от натурализма, то его особое внимание к цвету, напротив, со всем основанием делает его искусство частью натуралистической школы. О том, что цвет для Аструпа всегда играл перво-

степенную роль по отношению к композиции или сюжету, говорят уже его детские рисунки, на некоторых из них он карандашом оставляет себе подсказки по цвету. Аструп обладал исключительной способностью описывать словами мельчайший вариант оттенка: «черный,

слегка оливково-зеленый», «светло-холодный зеленый», «темно-зеленый пестрый», «зеленый мох», а затем переводить его в краску. Эта врожденная чувствительность к цвету развилась во многом благодаря учебе у Баккер в 1899-1901 гг. Богатство и разнообразие

цветов, которые использует Баккер, со всей очевидностью обнаруживается и в ранних пейзажах Аструпа с видами Йольстера, сделанными в 1902 г., и в его более поздних работах, таких как «Ночь в августе, Йольстер» или «У открытой двери».



*Рис. 7. Н. Аструп. Рисунки из книги «Детские и юношеские рисунки», возможно 1895–1904.*

*Бумага, мел. Художественный музей KODE, Берген*



*Рис. 8. Г. Бэккер, «Гора в Эйнундфьель», 1897.  
Х/м, 80x131 см. Художественный музей KODE, Берген*



Рис. 9. Н. Аструп, «Ночь в августе, Йольстер», после 1907.  
Х/м, 78x102 см. Частная коллекция



Рис. 10. Н. Аструп, «У открытой двери», 1908-1910.  
Х/м, 87x110 см. Частная коллекция

Однако в этих примерах Аструп стремится к упрощению за счет использования цветовых блоков, что вновь наводит на мысль о влиянии Руссо, Дени и Гогена, которые отошли от натурализма, упростив формы за счет четких очертаний и плоского, немодулированного цвета. Эта форма ненатурализма, как в картинах «Счастливый квартет» и «Завтрак в Локтуди», находит отклик, например, в картине Аструпа «Весенняя ночь в саду». Вероятно, знакомство с французским искусством укрепило его собственный вывод о взаимосвязи меж-

ду светом и цветом, сделанный после его знакомства с импрессионизмом и неоимпрессионизмом в Париже: «Я хотел противопоставить все эти системы в искусстве...и сохранить только первоначальное восприятие цветов – будь они грязными и тяжелыми или чистыми и пронзительными, какими они казались в атмосфере... Если искусство стремится к прогрессу, не следует растворять, расщеплять или искажать цвет больше, чем это уже сделали последователи импрессионистов» [16].



Рис. 11. Н. Аструп, «Весенняя ночь в саду», 1903.  
Х/м, 72,5x98 см. Художественный музей KODE, Берген

Понимание Аструпом примата цвета по отношению к композиции или сюжету очевидно и в его оценке Дж. Констебла. В Лондоне в 1908 г. Аструп усердно разглядывал пейзажи Констебла с особым вниманием к оттенкам зелени, мерцанию белых оттенков, блеску света, серым оттенкам неба и радуги. Также его внимание привлекло использование Констеблом оттенков желтого в работе «Коттедж среди деревьев с отмелью» (1836). Можно для сравнения

привести две работы Аструпа с мотивом двойной радуги, «Маленькая радуга» (1914) и «Большая радуга» (1915-1920), и работу Констебла «Пейзаж с двойной радугой» (1812), где очевидно сходство и в колорите, и сюжете. Вместе с тем, похожий мотив можно обнаружить и в работе Руссо «Озеро Домесниль» и, если колористически обе упомянутые работы Аструпа ближе к Констеблу, то плоский цвет и четкие очертания объектов скорее отсылают к работе Руссо.



Рис. 12. Дж. Констебл, «Коттедж среди деревьев с отмелью», 1836.  
Х/м, 17,8х21,9 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон



Рис. 13. Дж. Констебл, «Пейзаж с двойной радугой», 1812.  
М/б, 33,7х38,4 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон

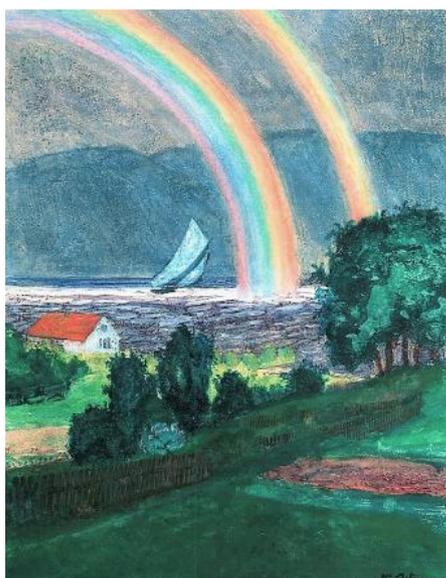


Рис. 14. Н. Аструп, «Маленькая радуга», 1914.  
Цветн. гравюра на бум., 38х29,3 см. Художественный музей KODE, Берген



Рис. 15. А. Руссо, «Озеро Домесниль», ок. 1898.  
Х/м, 37,5х24,5 см.

В работах Бёклина Аструп наблюдал тщательный подбор цветов для описания деталей в природе, которые затем использовались для создания обобщенных или идеализированных пейзажей, в которых фигуры создавали повествование: «Скачка Смерти – самая великолепная по цвету. Осенний пейзаж, где воюющая и бьющаяся буря скручивает все деревья, небо, покрытое черными тучами, так что свет проскальзывает только через небольшую щель и бросает резкую жуткую вспыш-

ку на дорогу, где смерть скачет на своем черном жеребце, отступающем под защиту дерева, есть несколько домов, и, если бы кто-то просто увидел цвет стены, он мгновенно испытал бы ощущение воюющей осенней бури» [16]. Нет оснований говорить о том, что Аструп заимствовал у Бёклина сюжеты или отдельных персонажей, нет у него и классических вилл у моря или мифического «острова мертвых». В произведениях Бёклина Аструпа интересовал, прежде всего, колорит.



*Рис. 16. А. Бёклин, «Скачка смерти», 1871.  
Х/м, 79x136,5 см. Галерея Шака, Мюнхен*

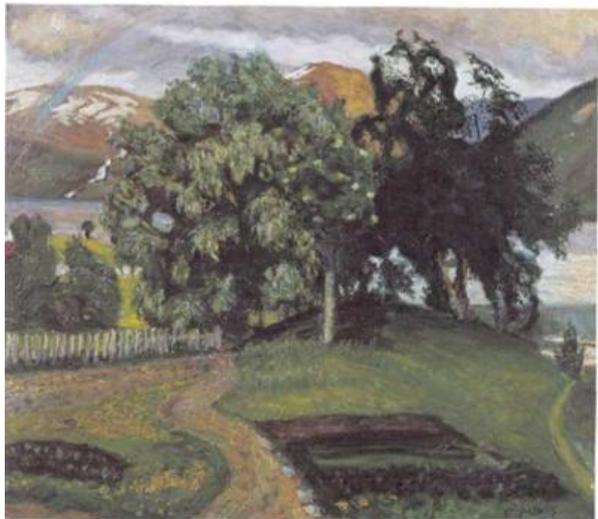
Огромная популярность Бёклина в Скандинавии в тот период сегодня может показаться удивительной. Даже Мунк писал своему другу Йохану Роде: «Неважно, какое полное дерьмо искусство здесь, в Германии, в целом, но у него есть одно преимущество: оно породило отдельных художников, которые намного выше других и при этом так одиноки; например, Бёклин, которого я считаю выше всех остальных; есть также Макс Клингер, Тома, Вагнер, Ницше...» [4, р. 44]. Уважение к Бёклину со стороны норвежских художников можно сравнить с тем, которое в то время почти повсеместно оказывалось П. де Шаванну и Б. Лепажу, которые восхищали

норвежцев, потому что воплощали новые идеи более умеренно и приемлемо.

Еще один художник, который имел большое значение для норвежских художников 1870-1880-х гг. и на которого ссылается Аструп, – Ж.-Ф. Милле. Например, в одном из блокнотов с мотивами он пишет: «Холм. Холм. То, что видно из дома в дождливую осеннюю погоду, – словно далёкая вершина в весенних картинах Милле» [5, р. 33]. Возможно, Аструп здесь описывает мотив из своей недатированной работы «Сад у дома священника» и упоминает картину Милле «Весна». Оба произведения наполнены покоем, а тема сада является центральной, в обеих картинках тропинка уходит из сада на переднем пла-

не вглубь композиции. Однако, если у Милле деревья расположены симметрично, фланкируя композицию, то Аструп поместил их в центр. Кроме того, деревья Аструпа растут в саду, закрывая вид, что контрастирует с открытым пейзажем Милле. У обоих художников присутствует солнце и дождь, на что указывает радуга слева. В «Весне» Милле противоречивость погоды более

очевидна, что выражено четким контрастом между светом и тенью, у Аструпа же контраст не столь явный. Приведенное сравнение в очередной раз демонстрирует, что Аструп никогда напрямую не заимствует сюжет, колорит или общее настроение, но по-своему переосмысливает их и всегда опирается, прежде всего, на собственное ощущение времени и места.



*Рис. 17. Н. Аструп, «Сад у дома священника», н/д.*

*Х/м, 44,7х53 см, частная коллекция*



*Рис. 18. Ж.-Ф. Милле. «Весна», 1868-1873.*

*Х/м, 86х111 см, Музей Орсе, Париж*

С относительно ранних лет в своих записных книжках Аструп определяет настроение как ключевую характеристику пейзажного мотива, применяя эпитеты «весеннее настроение» или «утреннее настроение», и описывает источник настроения так: «Картина должна содержать больше, чем просто декоративный цвет – она должна изображать человеческие настроения (...), которые люди без натренированного взгляда художника, тоже могут увидеть и почувствовать, гуляя на природе» [16]. В нескольких случаях он описывает доминирующие оттенки в пейзажном мотиве, а в некоторых добавляет к описанию конкретный музыкальный термин: «симфония в серо-зеленом и желтом»

или «симфония в оранжевом, оливково-зеленом и выцветшем зеленом». Использование Аструпом музыкальных терминов наводит на мысль о творчестве художника Дж. Уистлера, названия картин которого не только знакомили с темой через ссылки на цвет, но с 1860-х гг. часто включали музыкальные термины: симфония, ноктюрн, аранжировка, гармония. Аструп видел репродукции работ Уистлера в школе Баккер и изучал их в Париже. Несмотря на то, что в его живописи цветовые гармонии встречаются довольно часто, он никогда не выносил в названия своих работ ссылки на доминирующие цвета или музыкальные формы, как это делал Уистлер.



*Рис. 19. Дж. Уистлер. «Аранжировка в сером и чёрном. Мать художника», 1871. Х/м, 144,3x162,4 см. Музей Орсе, Париж*

Перед третьей персональной выставкой Аструпа в 1911 г. в его творчестве появляются доминирующие цветовые гармонии. Выставка породила глубокую неуверенность в себе и открыла период длительных поисков и экспериментов: «В этом году я потерял ориентацию, каждый раз, когда я уезжаю и что-то вижу, я становлюсь таким неуверенным... Человек хочет прогрессировать в своем искусстве, но у него не сразу хватает сил для нового, и он почти чувствует отвращение к старому...» [11, р. 200]. С целью переосмыслить собственное творчество он отправляется в Берлин, после посещения которого композиции становятся более узорчатыми, перспектива более сложной, а цвет – более тонким и резким. Он наносит краску либо так тонко, что она стано-

вится похожей на вуаль, очерченную линией, либо густо и почти скульптурно (рис. 20, 21). Можно утверждать, что эти разработки были лишь логическим развитием подхода Аструпа к цветовому и пространственному решению в его работах до 1911 г. Однако невозможно игнорировать работы таких современников Аструпа, как Вереншёлль, Т. Эриксен, Пер Крог, которые использовали искусство французских постимпрессионистов Сезанна и Ван Гога, Матисса и фовистов, чтобы совершить свои собственные эксперименты за пределами натурализма. Имеет место также и влияние ярких цветовых экспериментов Коринта и Слефогта, а также работы Кандинского, которые он видел в Берлине в 1911 г.

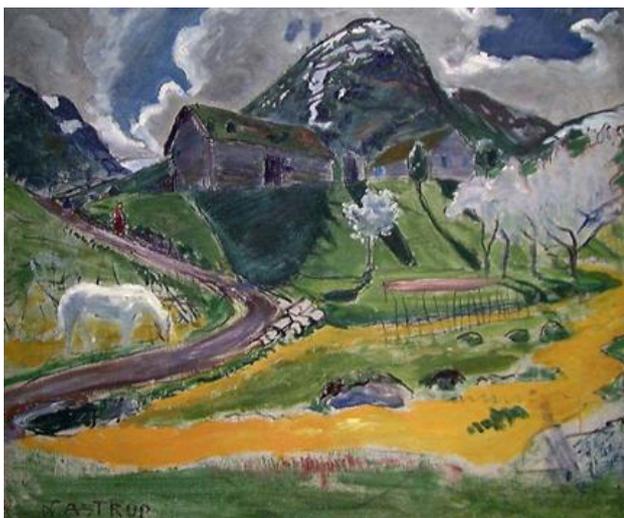


Рис. 20. Н. Аструп, «Белая лошадь весной», 1914-1915.

Х/м, 900x105. Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна, Осло



Рис. 21. Н. Аструп, «Интерьерный натюрморт. Гостиная в Сандалстранде», 1926 г.

Х/м, 81,9x100,4 см. Владелец не известен

С 1870-х гг. в Англии, Франции и других европейских странах стали распространяться предметы японского искусства, ставшие в последующие десятилетия неотъемлемой частью европейских музейных и частных коллекций, источником вдохновения для европейских художников и предметом анализа специалистов. Большой выбор предметов японского искусства демонстрировался в европейских столицах. В качестве места экспонирования и продаж наибольшей известностью пользовалась галерея Зигфрида Бинга в Париже. Влияние японского искусства быстро распространилось и на искусство и дизайн в Скандинавии, где центральной фигурой в его популяризации стал датский художник и историк искусства Карл Мадсен, друживший с Бингом и другими знатоками Японии. Уже в 1882 г. он познакомил датских читателей с японским искусством, публикуя статьи в журналах, в 1885 г. опубликовал книгу «Японская живопись» (датск. «*Japansk malerkunst*»), а в 1889 г. представил часть коллекции Бинга в Копенгагене [14]. Усилия Мадсена по продвижению в Скандинавии искусства Японии имели решающее значение и для норвежских художников. Норвежский искусствовед и

первый директор Национальной галереи Енс Тис отмечал, что Мадсен был первым в Скандинавии, кто обратил внимание на декоративную ценность японского искусства [17]. В колонии датских художников в Скагене Мадсен познакомился с норвежцами Кристианом и Одой Круг, Петерссеном и Тауловым, которые впоследствии способствовали распространению увлечения японским искусством в Норвегии. В художественной среде Норвегии, Финляндии, Швеции и Дании интерес к изображению природы и так был велик, а встреча с японскими мотивами, техниками и принципами композиционного построения открыла новые способы изображения различных аспектов природы, что доказывают примеры из творчества К. Ларссона, Мунка, Киттельсена, В. Хаммерсхёя, Т. Холмбо, П. Халонена, А. Галлен-Каллелы, Мюнте и других. Одни художники, такие как Аструп или Мунк, ограничились экспериментами с техникой гравюры на дереве, другие, например, Т. Холмбо – использовали гораздо более широкий спектр вдохновляющего материала, в том числе японскую живопись.

Мадсен в своей книге подробно описывает все разнообразие доступного для изучения японского искусства в му-

зях и галереях Парижа и Лондона: «В Европе есть широкие возможности познакомиться с японским искусством. В крупных частных коллекциях Парижа существуют превосходные образцы лучшей японской живописи...» [13, р. 9]. Он также ссылается на частные коллекции, которые были приобретены Британским музеем и Музеем художественных ремесел Берлина в начале 1880-х гг. В Кристиании также была возможность увидеть японское искусство. Первая выставка японских гравюр и акварелей состоялась в 1897 г., но их изучение стало возможным гораздо раньше. Некоторые музеи, в том числе Этнографический музей в Кристиании, имели в своих коллекциях японские предметы, а в библиотеках находилась соответствующая литература, например, книги с репродукциями К. Хокусая.

Вереншёлль, которым Аструп восхищался всю жизнь, также испытал влияние японского искусства, хотя его творчество как правило не ассоциируется с Японией, несмотря на декоративный поворот, который произошел в его визуальном языке в 1890-х гг. К. Крог упоминает слова Вереншёлля, сказан-

ные перед работами Ван Гога в Париже: «Здесь вы можете увидеть хороший пример того, что натурализм можно развивать в направлении декоративности... Ван Гог использует природу только для вдохновения в декоративном направлении... В этих картинах наше время наконец-то нашло свое, свойственное ему стилевое выражение... Это новое выражение стиля, новый язык. Реалистичная природа в декоративном виде, как ковер. Люди, которые помогли нам сделать это, — японцы» [7, р. 50].

Однако, нет никаких убедительных доказательств того, что Аструп увлекался японским искусством, вдохновившись Вереншёллем. Во время своего пребывания в Париже в 1902 г., а потом и в Лондоне в 1908 г., он исследовал гравюры Хокусая и У. Хиросигэ и делал с них копии, оставляя себе многочисленные пометки по цвету. Наиболее отчетливо влияние японского искусства обнаруживается в серии его работ с мотивом «Птица на камне». Это и вертикальная композиция, и даже вертикально расположенная подпись, имитирующая японские буквы и штампы на гравюрах укиё-э.



Рис. 22. Н. Аструп, «Большая волна», м/у 1902 и 1908. Каранд./бум., Художественный музей KODE, Берген

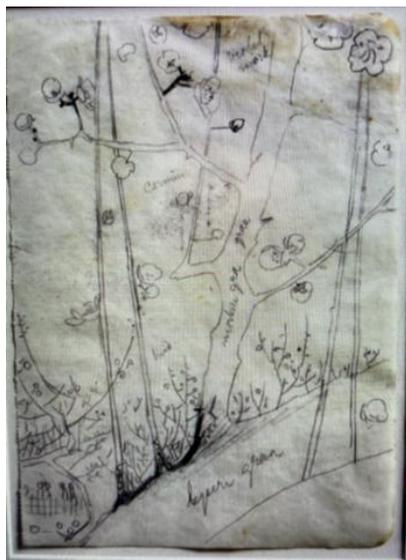


Рис. 23. Н. Аструп, «Рисунки сливового сада Хиросигэ», н/д. Бум./карандаш, 23x16,5 см. Музей Аструптунет



Рис. 24. Н. Аструп, «Птица на камне», до 1908-1914. Цветн. ксилография, Художественный музей KODE, Берген

**Заключение**

Из приведенных примеров очевидно, что международные источники вдохновения отбирались Аструпом с большой степенью разборчивости и действительно предоставили художественные решения, особенно на критических этапах эволюции его искусства. При этом, в нем никогда нет прямого заимствования, визуальный язык Аструпа всегда оставался неизменно индивидуальным, основанным на личных воспоминаниях и детских впечатлениях, на внимательном изучении природы и на отношении с конкретным местом.

В своих дневниковых записях Аструп написал: «Мне хотелось умыться в сырых красках Западной Норвегии, чтобы очистить себя от всего, что я, воз-

можно, впитал из чужого искусства, чтобы убежать от всех влияний и прийти к своему собственному стилю...» [16]. Эти слова можно трактовать как то, что взаимосвязь между собственным искусством Аструпа и искусством других, предшественников и современников, подразумевает преднамеренное игнорирование значимости последнего для эволюции его собственного стиля. Но его постоянная рефлексия по поводу собственного творчества, а также многочисленные размышления об искусстве в целом показывают, что существовал более тонкий диалог между личным и «другим». В некотором смысле стиль Аструпа, его художественный язык, стал результатом этого сложного диалога.

**Список источников и литературы**

1. Berg H. A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925. Rodopi, 2012. – 680 p.
2. Berg K. 1880-tal I nordisk måleri. Nationalmuseum, Stockholm / kat. of exhib., 25 oktober 1985 – 6 januar. Kobenhaven, 1986. – 351 p.
3. Carey F., Dejardin I., Stevens M. Painting Norway: Nikolai Astrup 1880-1928. Scala Arts Publishers Inc. London, 2016. – 224 p.
4. *Dreams of Summer Night. Scandinavian Painting at the Turn of the Century.* Arts Council of Great Britain. London, 1986. – 328 p.
5. Haugsbø T. Med samtida som ståstad. Ei aktualiserande lesing av Nikolai Astrup sin produksjon. Unpublished master thesis. Bergen: Universitetet i Bergen, 2010. – 152 s. Bergen Open Research Archive [электронный ресурс]. URL: <https://bora.uib.no/bora-xmloi/handle/1956/4072> (дата обращения: 25.12.2023).
6. Haugsbø T. Fortida gjennom notida. Nikolai Astrups kunst i nye perspektiv. Avhandling for graden ph.d., Universitetet i Bergen, 2015. – 283 p.
7. Krohg C. Kampen for tilværelsen. Oslo: Gyldendal, 1954. – 804 p.
8. Laurin C., Hannover E., Thiis J. Scandinavian Art Illustrated, New York: American-Scandinavian Foundation 1922. – 662 p.
9. Libæk I., Stenersen Ø. History of Norway. From the Ice Age to the Oil Age. Grondahl & Son Forlag. Oslo, 1992. – 184 p.
10. Loge Ø. Gartneren under regnbuen: Hjemstavnskunstneren Nikolai Astrup / Av Øystein Loge. Dreyer, Oslo, 1986. – 325 p.
11. Loge Ø. Nikolai Astrup: Betrothed to Nature. Det Norske Samlaget, 2010. – 262 p.
12. Loge Ø. Nikolai Astrup – Tilhoerighet og identitet, Tønsberg, Vestfold, 2005. – 175 p.
13. Madsen K. Japansk malerkunst. København: Philipsen, 1885. – 155 p.
14. Madsen K. Japanske billeder udstillede i Kunstforeningen. København: J. Jørgensen & Co, 1889. – 29 p.
15. Mathiesen I. M. Astruptunet i Jølster. Nikolai Astrups gårdshage på Sandalstrand. Fortid møter fremtid. Hagehistorie. Stor-Elvdal: Arkadia Landskap, 2016. – 40 p.
16. *Online Catalogue Raisonné*, Oslo/Bergen: The Savings Bank Foundation DNB and KODE Art Museums and Composer Homes 2020–2022: [электронный ресурс]. URL: <https://nikolai-astrup.no/en/archive> (дата обращения: 26.12.2023).

17. *Thiis J.* Samlede avhandling om nordisk kunst. Kristiania og København: Gyldendal, 1920. – 238s.

18. *Valdez S.* «Changing Atmospheres. An Interdisciplinary, Ecocritical Reading of Nikolai Astrup's Understanding of Nature». Unpublished thesis. Master. Oslo: Universitetet i Oslo, 2020. – 87 p.

**Батанова Амина Фаридовна** – независимый исследователь, историк искусства (Москва, Россия), [norsewindart@gmail.com](mailto:norsewindart@gmail.com)

## INTERPRETATION OF THE ART OF THE NORWEGIAN PAINTER NIKOLAI ASTRUP (1880-1928) IN THE CONTEXT OF INTERNATIONAL ART MOVEMENTS

*A. F. Batanova*

*The article examines the set of characteristics of the art of the Norwegian artist Nikolai Astrup, which allows us to trace the influence of modern trends in European and, more broadly, international art on the formation of his individual visual language. International sources were selected by Astrup with great meticulousness and provided solutions at the critical stages in the evolution of his art. At the same time, there are no direct borrowings in it; his visual language has always remained invariably individual, based on personal memories and childhood impressions, on a careful study of nature and on the relationship with his native place.*

*Keywords:* Scandinavian art, Norwegian painting, Nikolai Astrup, Scandinavian modernism.

### References

1. *Berg H.* A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925. Rodopi, 2012. – 680 p.
2. *Berg K.* 1880-tal I nordisk måleri. Nationalmuseum, Stockholm / kat. of exhib., 25 oktober 1985 – 6 januar. Kobenhaven, 1986. – 351 p.
3. *Carey F., Dejardin I., Stevens M.* Painting Norway: Nikolai Astrup 1880-1928. Scala Arts Publishers Inc. London, 2016. – 224 p.
4. Dreams of Summer Night. Scandinavian Painting at the Turn of the Century. Arts Council of Great Britain. London, 1986. – 328 p.
5. *Haugsbø T.* Med samtida som ståstad. Ei aktualiserande lesing av Nikolai Astrup sin produksjon. Unpublished master thesis. Bergen: Universitetet i Bergen, 2010. – 152 s. Bergen Open Research Archive [electronic resource]. URL: <https://bora.uib.no/bora-xmlui/handle/1956/4072> (last request: 25.12.2023).
6. *Haugsbø T.* Fortida gjennom notida. Nikolai Astrups kunst i nye perspektiv. Avhandling for graden ph.d., Universitetet I Bergen, 2015. – 283 p.
7. *Krohg C.* Kampen for tilværelsen. Oslo: Gyldendal, 1954. – 804 p.
8. *Laurin C., Hannover E., Thiis J.* Scandinavian Art Illustrated, New York: American-Scandinavian Foundation 1922. – 662 p.
9. *Libæk I., Stenersen Ø.* History of Norway. From the Ice Age to the Oil Age. Grondahl & Son Forlag. Oslo, 1992. – 184 p.
10. *Loge Ø.* Gartneren under regnbuen: Hjemstavnskunstneren Nikolai Astrup / Av Øystein Loge. Dreyer, Oslo, 1986. – 325 p.
11. *Loge Ø.* Nikolai Astrup: Betrothed to Nature. Det Norske Samlaget, 2010. – 262 p.
12. *Loge Ø.* Nikolai Astrup – Tilhoerighet og identitet, Tønsberg, Vestfold, 2005. – 175 p.
13. *Madsen K.* Japansk malerkunst. København: Philipsen, 1885. – 155 p.
14. *Madsen K.* Japanske billeder udstillede i Kunstforeningen. København: J. Jørgensen & Co, 1889. – 29 p.

15. *Mathiesen I. M.* Astruptunet i Jølster. Nikolai Astrups gårdshage på Sandalstrand. Fortid møter fremtid. Hagehistorie. Stor-Elvdal: Arkadia Landskap, 2016. – 40 p.

16. Online Catalogue Raisonné, Oslo/Bergen: The Savings Bank Foundation DNB and KODE Art Museums and Composer Homes 2020–2022: [electronic resource]. URL: <https://nikolai-astrup.no/en/archive> (last request: 26.12.2023).

17. *Thiis J.* Samlede avhandlinger om nordisk kunst. Kristiania og København: Gyldendal, 1920. – 238 s.

18. *Valdez S.* «Changing Atmospheres. An Interdisciplinary, Ecocritical Reading of Nikolai Astrup's Understanding of Nature». Unpublished thesis. Master. Oslo: Universitetet i Oslo, 2020. – 87 p.

**Batanova Amina Faridovna** – independent researcher, art historian (Moscow, Russia), [norsewindart@gmail.com](mailto:norsewindart@gmail.com)

*Статья поступила в редакцию: 22.01.2024; принята к публикации: 08.02.2024*

#### **ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ:**

*Батанова А. Ф.* Интерпретация творчества норвежского художника Николая Аструпа (1880-1928) в контексте международных течений в искусстве // Социогуманитарные коммуникации. – 2024. – №1(7). – С. 104-124.

#### **FOR CITATION:**

*Batanova A. F.* Interpretatsiya tvorchestva norvezhskogo khudozhnika Nikolaya Astrupa (1880-1928) v kontekste mezhdunarodnykh techeniy v iskusstve [Interpretation of the art of the Norwegian painter Nikolai Astrup (1880-1928) in the context of international art movements] // Sociogumanitarnye kommunikacii [Social and humanitarian communications]. 2024. №1(7). P. 104-124.