

УДК-75.03

На правах рукописи



Григораш Алена Владимировна

**ДАРМШТАДСКАЯ КОЛОНИЯ (1898 - 1914) И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ
ИСКУССТВ В ЭПОХУ МОДЕРНА: ОТ ИДЕИ К РЕАЛИЗАЦИИ**

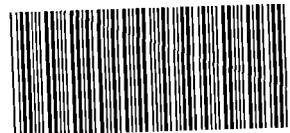
Специальность 17.00.04.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

- 1 АВГ 2013

Москва – 2013



005531804

Диссертация выполнена на кафедре Истории искусства ФГБОУ ВПО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова»

Научный руководитель: Дажина Вера Дмитриевна
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Истории искусства» ФГБОУ ВПО «Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г.Строганова»

Официальные оппоненты: Ванеян Степан Сергеевич
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Всеобщей истории искусства» исторического факультета ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова»

Зива Валентина Федоровна
Доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, проректор дополнительного профессионального образования ФГБОУ ВПО «Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г.Строганова»

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет»

Защита состоится «13» сентября 2013 года в 12 часов на заседании диссертационного совета Д 212.152.01 при Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г.Строганова по адресу: 125080, Москва, Волоколамское шоссе, 9.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке МГХПА имени С.Г.Строганова по адресу: 125080, Москва, Волоколамское шоссе, 9

Автореферат разослан «25» сентября 2013 года.

Ученый секретарь диссертационного совета, кандидат философских наук



Н.Н.Ганцева

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Диссертационная работа посвящена Дармштадской колонии, немецкому объединению художников, которое существовало с 1898 по 1914 год в столице гессенских земель. Большую роль в истории Колонии сыграл великий герцог Эрнст Людвиг Гессенский и Прирейнский, инициировавший создание колонии и неизменно покровительствующий ее выставкам. Дармштадская колония была одним из немногих объединений художников на рубеже XIX – XX веков, чье появление было продиктовано как художественным вкусом просвещенного монаршего мецената, отдававшего предпочтение модерну перед другими стилями, так и политической позицией, в которой колонии отводилась главная роль в экономическом развитии земель. Она заключалась в стимулировании производства предметов декоративно-прикладного искусства в новом стиле и, как следствие, возрождении народных промыслов. Идея сотрудничества в художественных объединениях, в большом количестве возникших в конце XIX – начале XX века, сопоставима с интересом в эпоху модерна к взаимодействию искусств, которому в Германии на протяжении всего XIX века уделяется большое внимание. Дармштадская колония явилась одним из ярких примеров попытки воплощения взаимодействия искусств.

Актуальность исследования обоснована тем, что в отечественной истории искусства Дармштадская колония не привлекала пристального внимания как самостоятельное явление и не имеет отдельного масштабного исследования. В отечественных трудах по истории искусства Колония упоминается при анализе небольшого периода своего существования, а именно, во времени своего создания и первой выставки 1901 года. Таким образом, за рамками исследований остались тринадцать последующих лет существования данного объединения с тремя крупными выставками, из которых выставку 1908 года иногда упоминают в связи с архитектурой Ольбриха. Благодаря данной работе в научный оборот российской науки вводится обширный корпус документов, связанных с жизнью

Дармштадской колонии на протяжении всего ее существования, что позволяет создать целостное представление о данном феномене. Автором приняты во внимание результаты современных исследований зарубежных и отечественных историков искусства. Необходимо отметить, что значительная часть работ, касающихся истории Дармштадской колонии, сосредоточена на узком исследовании отдельных периодов существования колонии и на отдельных видах искусства, представленных в творчестве колонистов, но не обобщает эти сведения воедино. Данное диссертационное исследование учитывает выводы, сделанные как зарубежными, так и отечественными учеными, стремясь к комплексной интерпретации Дармштадской колонии как важного явления рубежа XIX - XX веков для истории и теории искусства.

Научная новизна исследования заключается в том, что работа затрагивает ряд важных вопросов, до этого скудно освещенных в соответствующей литературе, а именно прослежена стилевая эволюция в создании архитектурного ансамбля и предметов декоративно-прикладного искусства Дармштадской колонии с 1898 по 1914 год в контексте взаимодействия искусств. Уточнен и дополнен перевод ряда теоретических текстов. Впервые обобщена и подробно освещена тема связей Дармштадской колонии с русскими художниками рубежа XIX-XX века от Л.Н. Бенуа, В.П. Апышкова, В.И. Шене, Ф.О. Шехтеля, И.А. Фомина, членов кружка в Абрамцево и Талашкино, группы «Голубая роза» и «Мир искусства» до Эль Лисицкого. Выявлена специфика Дармштадской колонии как немецкого художественного объединения среди жизни братств, сецессионов и колоний художников в XIX веке. Составлена подробная библиография литературы, посвященной Дармштадской колонии, в которую вошли как современные явлению источники, так и новейшие исследования зарубежных и отечественных ученых.

Предмет исследования связан с особенностями реализации идеи взаимодействия искусств в художественной практике колонистов в Дармштадте.

Значительное место в работе отведено обзору различных теорий в немецком искусстве XIX века, связанных с взаимодействием искусств, в контексте их влияния на художественных процесс. Также в работе уделено большое внимание предпосылкам возникновения Дармштадской колонии как художественного объединения и особенностям художественной и выставочной практики членов Колонии во время ее существования.

Объектом диссертационного исследования является творчество художников в Дармштадской колонии с 1898 по 1914 год, которое включает в себя как документальное, так и художественное наследие.

Цель исследования – определение роли и значения идеи взаимодействия искусств на рубеже XIX-XX века для замыслов и творческой деятельности художников Дармштадской колонии.

В связи с поставленной целью в диссертации решаются следующие задачи:

1. Исследовать идеи взаимодействия искусств, которые повлияли на идейные установки Дармштадской колонии.
2. Провести формально-стилистический анализ архитектурного ансамбля и художественной продукции Дармштадской колонии.
3. Определить роль и специфику выставочной практики в истории Дармштадской колонии.
4. Рассмотреть особенности существования Дармштадской колонии как творческого объединения.

Географические границы исследования определены историей существования Дармштадской колонии, поставленной в контекст взаимодействия искусств и особенностей формирования союзов художников в XIX веке. Основной страной является Германия, также в данном случае необходимо упомянуть тесную связь с Австрией, Англией, Францией, Италией и Россией.

Хронологические рамки исследования связаны в первую очередь с узким периодом существования Дармштадской колонией, с 1898 по 1914 год. Тема взаимодействия искусств на рубеже XIX-XX веков захватывает более широкие временные границы от истоков, восходящих к античной философии до влияния на архитектурные проекты 1960-х годов.

В качестве **источников исследования** был использован обширный корпус художественных произведений и памятников архитектуры. Прежде всего, это почти полностью сохранившийся архитектурный ансамбль Дармштадской колонии на Матильденхёэ и произведения искусства, экспонируемые в залах музея и хранящиеся в запасниках Института Матильденхёэ, расположенного в доме Эрнста Людвига. Также продукция Дармштадской колонии является частью коллекции музея Леопольда в Вене, Пинакотеки Современности в Мюнхене и музея Брёхана в Берлине. Кроме того, графика архитектора Йозефа Ольбриха хранится в Гравюрном кабинете в Берлине. В отделе плаката и рисунка ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве хранится коллекция плакатов из открыток, связанных с Дармштадской колонией. Искреннюю благодарность автор выражает за драгоценную помощь Катарины Зигман, Натальи Сальниковой во время работы в запасниках Института Матильденхёэ, равно как за подробные консультации Ренаты Хофман и Ирины Никифоровой. Особо автор благодарит директора Института Матильденхёэ, доктора Ральфа Байля, за возможность свободного доступа в музейный архив и библиотеку. Отдельно автор выражает благодарность доктору Экхарту Д. Францу из Гессенского государственного архива в Дармштадте за консультации по письмам Эрнста Людвиг Гессенского и Йозефа Марии Ольбриха.

Методология исследования носит комплексный характер. Взаимодействие искусств является темой, которая затрагивает области филологии, философии, музыковедения, лингвистики. Для наиболее глубокого понимания понятий, образующий семантическое поле взаимодействия искусств, был применен *метод*

когнитивной семантики и лингвистического структурализма. Так как взаимодействие искусств связано с перцепцией, то автором было уделено большое внимание *психологии зрительного восприятия.* Также в связи с темой взаимодействия художника и заказчика и взаимоотношений внутри художественного сообщества имело место обращение к *социологии искусства.* Данные методы дополнили исследование Дармштадской колонии с точки зрения *историко-культурного метода, феноменологии и формально-стилистического анализа.* Применение нескольких методов позволило автору объемно показать историю существования Дармштадской колонии в контексте взаимодействия искусств. Настоящая диссертация как *фундаментальное искусствоведческое исследование* предпринята с целью принесения новых знаний в отечественное искусствознание.

Практическая значимость работы состоит в том, что результаты изучения истории Дармштадской колонии и проблемы взаимодействия искусств в модерне могут послужить основой для работы над созданием дидактических материалов, связанных с историей и теорией искусства на рубеже XIX-XX века. Также выводы, обозначенные в данном исследовании, могут быть приняты во внимание при подготовке научных публикаций, представляющих интерес для историков и теоретиков искусства, музейных работников. Материалы диссертации могут быть использованы при дальнейшей разработке темы немецких художественных центров эпохи модерна, в том числе при специальном изучении истории Дармштадской колонии и творчества отдельных художников, входивших в ее состав.

Апробация исследования заключается в том, что основные положения диссертационного исследования послужили темами докладов на российских и международных научных конференциях, были опубликованы в ряде статей. Также материалы исследования были использованы при подготовке монографии на русском языке (Дармштадская колония и русское искусство на рубеже XIX-XX

веков. Диалог культур. Саарбрюкен: - LAP. – 2013), во время прохождения учебно-методической практики на кафедре истории искусства МГХПА им. С.Г. Строганова и участия в работе межинститутской научной группы «Европейский символизм и модерн» ГИИ в Москве.

Структура работы состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии. В последнем разделе приведен список источников и литературы на русском, немецком, французском и английском языке. Работа дополнена обширным иллюстративным приложением.

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обоснованы цели и задачи данного исследования, определена степень актуальности, научной новизны и практической значимости диссертации.

Степень научной разработанности темы подробно рассматривается в разделе «**Историография**» настоящей диссертации. Задачи исследования Дармштадской колонии потребовали привлечения достаточно широкого круга письменных источников, которые можно условно разделить на семь категорий: 1) манифесты и программы художников, прежде всего, Й. Ольбриха и П. Беренса; 2) мемуары Эрнста Людвига и художников А.Н. Бенуа, С.П. Дягилева, Г. Ван де Вельде, А. Мюллера; 3) письма Л.Н. Бенуа, В.М. Васнецова, Й. Ольбриха; 4) выставочные брошюры для отдельных домов колонистов 1901 года; 5) каталоги выставок на Матильденхёз 1901, 1904, 1908, 1914 года, а также каталоги выставок с участием Й. Ольбриха 1902 года в Турине и 1902-1903 года в Москве; 6) документальные фотографии зданий Й. Ольбриха, опубликованные в «Идеях» и альбомах издательства Васмут, а также архитектурного, скульптурного и декоративного оформления Дармштадской колонии, изданные в немецких и русских иллюстрированных журналах «Зодчий», «Немецкое искусство и декорация», «Мир искусства» и т.д.; 7) современные явлению критические рецензии в прессе, прежде всего, дармштадского издателя А. Коха и друга Й. Ольбриха венца Г. Бара, а также оценочные суждения в искусствоведческих

работах, таких, как «История развития современного искусства, сравнительный обзор изящных искусств как труд по новой эстетике» Ю. Мейер-Грефе в трех томах.

Контекст выбранного ракурса исследования, а именно, связь Дармштадской колонии с проблемой взаимодействия искусств, отсылает к современным и предшествующим явлениям теориям синтеза искусств, в том числе, у И. Гёте, А. Шопенгауера, В.-Г. Вакенродера, Л. Тика, И. Канта, Ф. Шеллинга, И. Фихте, Ф. Шлегеля, Новалиса, К. Трандорфа, Г. Гегеля, В. фон Гумбольдта, Р. Вагнера, О. Гостинского, Ф. Ницше, М. Нордау, Ф. Лиштанберже, С. Малларме, Ш. Мориса, Ж. Гюисманса, У. Морриса, Г. Ван де Вельде, А. Энделя, П. Беренса, Й. Ольбриха, Г. Зиммеля, Р. Штайнера, Г. Мутезиуса, В. Кандинского.

Отсутствие монографий, посвященных Дармштадской колонии в контексте взаимодействия искусств, побуждает нас обратиться к общим работам по модерну, а также публикациям, посвященным истории объединения. В научный оборот Дармштадская колония вошла благодаря труду на английском языке Н. Певзнера «Пионеры современного движения от Уильяма Морриса до Вальтера Гропиуса» (1936), где деятельность колонистов рассматривается как материковый вариант Движения искусств и ремесел, чья концепция превалирует до сих пор в работах исследователей. В послевоенном каталоге выставки в Музее художественной промышленности в Цюрихе «Около 1900 года. Ар нуво и югендштиль. Искусство и художественная промышленность из Европы и Америки во время смены стиля» (1952) Дармштадт рассмотрен как типичный центр развития ремесел, чья эстетическая программа сводится к борьбе с орнаментализмом. В 1950-1960х годах в Дармштадте местные искусствоведы выпускают исследования, призванные осмыслить роль колонии в искусство около 1900 года. В немецком сборнике под редакцией Й. Херманда «Югендштиль» (1971), состоящим из проблемных статей, посвященных изящным искусствам и литературе, была выпущена статья Певзнера о югендстиле, где он повторил концепции книги 1936

года. В книге Г. Штернер «Югендштиль. Художественные формы между индивидуализмом и массовым обществом» (1975) в оценке Дармштадта делается акцент на территориальное своеобразие продукции, самодостаточность Колонии как художественного центра наравне с Глазго, Барселонной, Веной и т.д. Годом позже в Дармштадте проходит выставка «Документ немецкого искусства 1901-1976 годов». Для нее издан каталог в пяти томах со статьями, в которых рассмотрена жизнь Дармштадской колонии от стилистических до социокультурных аспектов. Как отмечает Д.В. Сарабьянов в краткой историографии в книге «Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы», данная выставка вызвала вспышку интереса исследователей во всем мире не только к Колонии, но и к модерну благодаря большому количеству представленных экспонатов. Желание «переписать» Певзнера видно в книге, изданной в Дармштадте Б. Боттом «От Морриса до Баухауза. Искусство, основанное на простоте» (1977). В конце 1970-х - начале 1980-х годов в Дармштадте идет обработка архивных материалов, благодаря которой издаются мемуары Эрнста Людвига с упоминаниями о колонии. В 1983 году выходит книга Ф. Рассела об архитектуре ар нуво, где Дармштадская колония упоминается как пример творчества Й. Ольбриха, инспирированного идеей гезамткунстверка. Автором идеи называется русский анархист М.А. Бакунин, друг Р. Вагнера, что не соответствует действительности, так как дальнейшие исследования показали, что это понятие ввел в оборот немецкий романтик К. Грандорф. На выставке 1986 года, организованной художественным объединением в Билефельде появляются предметы Дармштадской колонии среди представленных частных коллекций стекла, ювелирного искусства, керамики и станковой графики Югендштиля. В 1990 году в Дармштадте проходит научный симпозиум в связи с открытием музея Дармштадской колонии, вслед за которым выходят каталоги, тексты к которым написаны Р. Ульмер. Это «Музей колонии художников в Дармштадте» (1990), «Югендштиль в Дармштадте» (1997), «Колония художников. Матильденхёэ.

Дармштадт. Книга музея» (1999, переиздана в 2007). Одновременно с появлением в Дармштадте музея колонии К.-Ю. Зембах выпускает книгу «Югендштиль. Утопия примирения» (1990, переиздана в 2007), где он вслед за Г. Штернер понимает модерн как художественное направление, возникшее спорадически в Брюсселе, Мюнхене, Дармштадте, Вене, Глазго, Хельсинки и Чикаго на волне «подъема провинций». В английском искусствознании трактовка Певзнером Дармштадской колонии не претерпела изменений, что видно на примере книги 1991 года «Движения искусств и ремесел» Э. Камминг и В. Каплан (1991, переиздана в 2002, 2004 и 2010). В немецком исследовании К. Эшмана «Югендштиль. Истоки, параллели, влияния» (1991) появляется попытка разграничить архитектуру и дизайнерскую продукцию по формально-стилистическим признакам. Так, например, Дармштадту, Глазго, Венскому сецессиону, ар деко, монументализму и экспрессионизму приписан статус «параллели», т.е. альтернативного формообразования «динамично-флоральному стилю» Франции и Бельгии. Наиболее известен в России труд Габриэлле Фар-Беккер «Югендштиль» (1996, переведен на русский язык в 2000). Автор осмысляет деятельность художественных центров модерна не только в формально-стилистическом своеобразии, но и в контексте современной движению поэзии и философии. В 1999-2001 годах в Дармштадте вышел богато иллюстрированный трехтомник, посвященный статьям о реставрации архитектурного ансамбля колонии. В 2001 году в честь юбилея выставки «Документ немецкого искусства» прошла реконструированная церемония открытия выставки 1901 года. Также к 2001 году относится монументальное исследование в двух томах «Реформа жизни: эскизы к переоформлению жизни и искусства около 1900 года», где Дармштадская колония представлена в контексте многочисленных философских, политических, этических, художественных, спортивных и социальных немецких экспериментов. Через десять лет после выпуска «Реформы жизни» в музеи обращаются к теме взаимодействия искусств

на выставке «Гезамткунстверк экспрессионизм» 2011 года, в каталоге которой изданы исследовательские статьи, посвященные данной проблеме в области кино, театра, архитектуры, скульптуры, а также представлен корпус текстов представителей экспрессионизма, в которых можно найти отзвуки идей гезамткунстверка, высказанных учителями экспрессионистов. В 2006 и 2010 годах в музее Матильденхёэ проходят выставки, посвященные творчеству Й. Ольбриха, в связи с которыми изданы каталоги со статьями ученых, освещающих творчество как в области архитектуры и дизайна, так и в области театральных экспериментов. В этом видно «волевое усилие» по изучению наследия Й. Ольбриха, которое бы было равноценно степени изученности творчества П. Беренса, которому посвящено большое количество исследований в связи с его ролью в становлении архитектуры и дизайна XX века. В Музее Матильденхёэ помимо Ольбриха отдельных выставок удостоились такие члены колонии, как Йозеф Шнекендорф в 2005 году в связи с его работой для великогерцогской стекольной мануфактуры, Ф. Клэйкенс в 2007 году в связи с его графическими работами в качестве управляющего печатней Эрнста Людвиг, и Б. Хётгер в 2013 году в связи с юбилеем, а также чести, которой удостоились его скульптурные работы для платановой аллеи на Матильденхёэ, а именно, стать объектом Всемирного наследия по решению ЮНЕСКО. В остальном, музей показывает небольшие выставки, сопровождаемые каталогами-брошюрами, которые посвящены Дармштадской колонии как центру движения искусств и ремесел - «От реформированной одежды до бокала шампанского» (2006 – 2007), «Ювелирное искусство» (2011) и «Искусство плаката» (2013). Дармштадская колония как пример совместной жизни художников в XIX веке упомянута в двух трудах, выпущенной Г. Витеком книге «Немецкие колонии и поселения художников» (1976) и в каталоге «Колонии художников в Европе» для выставки Немецкого национального музея в Нюрнберге 2001-2002 годов. Представление специфики формирования Дармштадской колонии как художественного объединения

дополняет сборник статей «Братства художников в XIX веке» (2000), где рассматриваются назарейцы, прерафаэлиты и Абрамцевский кружок в контексте социологии и психологии искусства. Также для исследования было полезным изучение немецкого феномена сецессионизма и английского Движения искусств и ремесел, хорошо освященное на сегодняшний день в исследованиях.

В отечественном искусствознании Дармштадская колония слабо изучена. Особо стоит отметить фрагментарный перевод манифеста П. Беренса «Праздник жизни и искусства» в томе «Зарубежная архитектура. Конец XIX-XX век» (1972) из серии сборников «Мастера архитектуры об архитектуре». С 1970-х годов упоминания о Дармштадской колонии можно встретить как в работах по архитектуре и дизайну, так и теоретических исследованиях синтеза искусств у Л.М. Монаховой, В.А. Аронова, Е.Б. Муриной, В.С. Горюнова и М.П. Тубли, Т.Ю. Гнедовской, В.Г. Басса, Н.К. Соловьева, А.В. Иконникова, Д.М. Сарабьянова. О связях Дармштадской колонии с русским модерном пишет И.А. Азизян, Е.И. Кириченко, В.С. Турчин, М.В. Нащокина, О.С. Давыдова, Д.А. Кольчугина. Единственным примером, когда освящена вся история формирования ансамбля Дармштадской колонии от 1901 года до 1914 года включительно, является перевод на русский язык статьи и хронологической таблицы, представленной Р. Ульмер для сборника 2000 года «Стиль жизни - стиль искусства: Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия» по результатам исследовательско - выставочного проекта, разработанного в Третьяковской галерее.

Взаимодействие искусств, тема, которая обозначена как проблемный подход при изучении Дармштадской колонии, хорошо изучена как в отечественном, так и в западном искусствознании. В России в 1922 году выходит статья П.А. Флоренского «Храмовое действие как синтез искусств», где он пишет о взаимодействии всех видов искусств на восприятие зрителя, в чем проявляются

воспоминания о романтическом образе собора как места синтеза всех искусств. В сборнике «Вопросы синтеза искусств» (1936) представлены статьи Д. Аркина, М. Алпатов, И. Маца, Л. Ремпеля в духе формально-стилистического анализа и вульгарной социологии. Важно отметить, что в них же формируется «формула» синтеза искусств – скульптура, живопись, архитектура, которая подчиняет себе первые два изящных искусства. Этот сборник задаст вектор отечественных исследований по синтезу искусств, в которых вплоть до 1980-х будут преобладать работы, связывающие синтез искусств с проблемами формообразования, как, например, текст Е.Б. Муриной «Проблемы синтеза пространственных искусств (очерки теории)» (1982) или работы Г.П. Степанова, посвященные композиционным проблемам синтеза искусств. В 1937 году в Париже выходит «эмигрантское» произведение В. Вейдле «Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества», где романтизм всего XIX века трактуется как рефлексия на утрату моностилизма, который и есть духовное единство. После Вейдле проблемой синтеза искусств в контексте романтизма в Советском Союзе будет заниматься В.В. Ванслов, чьи начинания продолжит А.В. Михайлов в 1980-х годах и А.Е. Махов в 1990-х-2000-х годах. После двух мировых войн выходит труд Г. Зедельмайра «Утрата середины», в котором одна из глав называется «смерть гезамткунстверка». Она произошла из-за утраты произведениями искусства контекста своего существования, будь то убранство церкви или дворца, или же просто утраты своей целостности из-за жадности маршана или по глупости музейщика. Идея связи гезамткунстверка с контекстом пересекается с концепцией «ауры художественного произведения», о которой писал В. Беньямин в статье «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости», задуманной 1936-1938 годах и изданной только в 1955 году. В словах Г. Зедельмайра проступает неочевидная, но важная для всего послевоенного мышления мысль – это стремление к «реинкарнации» гезамткунстверка, а на деле - созданию симулякров гезамткунстверков при

реставрации церквей и иных памятников архитектуры, подлежащих как культурное наследие судьбе быть восстановленными, стать «предметом всеобщего обозрения», «музеем под открытым небом», «музеем в себе», каким и является сегодня комплекс Дармштадской колонии. Т. Адорно, музыковед и философ, возвращается в эстетической концепции к самой идее гезамткунстверка, историю перцепции которого он пытается проследить от анимистической фазы искусства до переноса произведения искусства в инобытие, сферу языка, где эстетическая рефлексия соединяется в созвучии с историей искусства. В 1968 году в Вене исследовательница Ю. Боз защитила диссертацию, посвященную югендштилю в театре на примере Дармштадской колонии и творчества П. Беренса, которая послужила поводом для обновленного внимания к проблеме гезамткунстверка как театрального эксперимента. В 1975 году Н. Холландер издает книгу о музыке и югендштиле, теме, которая будет развита В. Фришем в книге «Немецкий модернизм. Музыка и искусства» 2005 года и Н. Дегтяревой в диссертации «Идеи и символы времени. Австро-немецкая опера в эпоху модерна» (2009). В 1983 году проходит организованная Х. Сцеэманом крупная выставка «Тяга к гезамткунстверку – европейские утопии с 1800 года». Во вступительной статье каталога высказывается мысль о том, что гезамткунстверк не существует, но есть представления о гезамткунстверке. К теме тоталитаризма как тотального произведения искусства, гезамткунстверка как устаревшего понятия, замененного «мультимедиаальностью», обращается Б. Гройс в статье «Гезамткунстверк Сталин» (1988). В то же время, для исследователей взаимодействия искусств почти незамеченным проходит идея постструктуралиста Ж. Делёза об открытии единства искусств в «социусе» при созидании вселенского театра барокко в работе «Складка. Лейбниц и барокко», которая вышла, как и текст Гройса, в 1988 году. В 1990-е годы и у западных, и у отечественных ученых наблюдается увлечение идеей синестезии в связи с гезамткунстверком при изучении символизма. Каталог совместной выставки «Москва-Берлин. Берлин-Москва» (1996) начинается со

статьи И. Гофман о гезамткунстверке как идее, стоящей в основе и начале искусства XX века. В 1999 году отечественные исследователи издадут двухтомник статей «Художественные модели мироздания», где во втором томе, посвященном искусству XX века, большое внимание уделено теме синтеза искусств. В 2000 году немецкий филолог Т. Фельдман защищает докторскую диссертацию, исследующую взаимодействие искусств с точки зрения коммуникативного подхода «Прибавление, синтез и утопия: остановки гезамткунстверка между романтикой и постмодерном». В немецком искусствознании после докторской Т. Фельдмана и каталога Х. Сцеемана схема исследования гезамткунстверка строится по хронологическому принципу – романтики, Р. Вагнер, модерн-модернизм-постмодернизм XX века, как, например, в книге Р. Форнофа «Тоска по гезамткунстверку. Штудии по эстетической концепции современности» (2004) и работе А. Фингер «Гезамткунстверк современности» (2006). В отечественном искусствознании труды 2006 и 2007 года «традиционно» не заходят хронологически дальше времени модерна (Нечаева Н.А. Эстетическая теория модерна в России), а методологически - семантического разбора (Иванова О.Н. Gesamtkunstwerk: культурно-философские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера). Таким образом, тема Дармштадской колонии и взаимодействия искусств не была в полной мере раскрыта в вышеуказанной литературе. Новые сведения об истории колонии и творчества ее участников требуют систематизации, а также постановки в контекст последних теоретических исследований взаимодействия искусств.

Глава I. Идея взаимодействия искусств на рубеже XIX-XX века в югендштиле

Этапы формирования идеи взаимодействия искусств, интерес к которой с обновленной силой возникает в эпоху югендштиля, приходится на начало, середину и конец XIX века. Им соответствует выделение взаимодействия искусств

как отдельной эстетической проблемы немецкими романтиками, идеи гезамткунстверка в трудах композитора Рихарда Вагнера и концепция синтеза искусства в рамках эстетики нового стиля архитектора Ван де Вельде.

В первой части рассматривается становление понятий «синтез искусств» и «гезамткунстверк» в немецком романтизме. В романтизме интерес в области философии к возникновению единства, кантианской способности суждения или шопенгауэровского воления, сосуществует с вакенродеровским культом чувств в области музыки. К осмыслению музыки обращается и Ф. Шеллинг в «Философии истории искусства», где он понимает музыку как форму, заключающую в себе все единства. Богослужение, по Шеллингу, рассуждающему в неоплатоническом ключе, дает возможность прочувствовать современникам взаимодействие искусств в сфере общественного бытия. Другим частным примером может служить предложение художника Отто Рунге создать религию духа, в которой эстетическая гармония искусства осуществляет встречу с божественным. Новалис понимает музыку как синоним пластическим искусствам и поэзии. Ф. Шлегель представляет единство как смещение свойств одного искусства на другое (поэзию и музыку), уравнивая их в правах с философией, которую Г. Гегель, констатируя смерть искусства, наделяет свойствами гезамткунстверка. К. Трандорф, мало известный философ романтизма, издает в 1827 году трактат «Эстетика или учение о мировоззрении и искусстве», где впервые возникает понятие гезамткунстверк как стремление к слиянию всех искусств в панораме и драме.

Вторая часть посвящена концепции гезамткунстверка Рихарда Вагнера и ее влиянию на искусство второй половины XIX века. Понятие гезамткунстверка наиболее полно раскрывается композитором в теоретических работах «Искусство и революция» (1849), «Гений общности», «Артистичность будущего» (1849), предваряющая «Произведение искусства будущего» (1850) и «Опера и драма» (1851). В рассуждениях Вагнера древнегреческая драма является произведением искусства,

которое соединяет в себе виды искусства, а демос служит идеальным зрителем, олицетворяющем общественное чувство единства. С приходом римлян, трагедии и философии драма умирает. Вместо нее выразителями общественного сознания становятся ее части - риторика, музыка, живопись, скульптура и так далее. Мечты Вагнера о будущем искусства напоминают платоновскую концепцию государства с той поправкой, что философия и искусство поменяются местами, т.е. во главе государства станет художник, а не философ. По Вагнеру, идеи, объединяющие художников в корпорацию, повлияют на весь социум, представители которого согласно человеческой природе не смогут не мыслить прохудожественно. Наследуя натурфилософию романтиков, Вагнер придает природе особое значение. Она является наряду с жизнью изначально заданным условием необходимости искусства в тотальном единстве, которое реализует универсальный человек. Гезамткунстверк драматического произведения искусства, соединяющего «все моменты изящных искусств» Вагнер противопоставляет «Лаокоону» Г. Лессинга, связанного с разграничением поэзии и живописи. Композитор усложняет трактовку рецепции гезамткунстверка, вводя необходимость фантазии. Интерес к синестезии, в том числе, в театральных экспериментах с включением всех пяти чувств у зрителей, обратил внимание французских символистов на идею гезамткунстверка Вагнера. Поэты посвящают немецкому композитору в 1886 году восемь «Сонетов к Вагнеру» от П. Верлена, С. Малларме, Р. Гиля, С. Мерриля, Ш. Мориса, Т. де Визева, Ш. Винье, Э. Дюжардена. В немецкоязычных текстах вклад теории Вагнера в развитие музыковедения отмечен венгерским эстетиком О. Гостинским в работе «Музыкально-прекрасное и гезамткунстверк в свете формальной эстетики» (1877). В статьях немецкого философа Ф. Ницше «Несвоевременные размышления: Рихард Вагнер в Байрейте» (1876), «Казус Вагнер» (1888) и «Ницше против Вагнера» (1888), а также книге М. Нордау «Вырождение» (1892) гезамткунстверк подвергнут резкой критике. Обвинения Вагнера Ницше и Нордау в декадентстве отражает французский германист А. Лиштанберже в книге «Рихард Вагнер как

поэт и мыслитель» (1898), где все трое рассмотрены с романтических позиций самоценности личности, проявляющего свою суть в критике другого. Вагнер становится примером чистого германского гения, непонятого позитивистом Нордау и любителем античности Ницше.

Таким образом, несмотря на известность трудов Вагнера, его идея гезамткунстверка была крайне противоречиво воспринята философами, поэтами и художниками, предлагавшими свои собственные трактовки данного явления.

В третьей части первой главы рассматривается идея «синтеза искусства» Генри Ван де Вельде и концепция возрождения «ауры художественного произведения» в модерне. В статье «Всеобщие замечания о синтезе искусства» Ван де Вельде мыслит историю искусства как природный цикл смены жизни и смерти. Одной из главных идей текста является предложение отменить морально устаревшее разделение искусств на изящные и декоративно-прикладные. Индустрия как метафора прогресса наделена объединяющей силой, которая уничтожит иерархию видов искусства и сделает равно уважаемым как труд художника по металлу, так и архитектора. Единство индустриальных и орнаментальных искусств, по Ван де Вельде, создается под началом архитектуры. Архитектор уделяет важное место чувству вкуса, без которого не играет значения ни уникальность произведения, ни политические или религиозные предпочтения владельца, в чем слышится критика социальной программы Движения искусств и ремесел. Ван де Вельде придает красоте статус *credo* в произведениях искусства будущего, которое будет самобытно, ауратично, уникально, несмотря на всю мощь индустрии, средства воспроизведения и повода к унификации. Ко времени создания Дармштадской колонии в немецкой культуре накоплено большое количество теорий и трактовок взаимодействия искусств. Среди понятий, входящих в семантическое поле взаимодействие искусств, особо выделяется «синтез искусств» и «гезамткунстверк». О последнем говорят на рубеже XIX-XX

веков в связи с Р. Вагнером, а также с произведениями искусства, на которые немецкий композитор оказал влияние своим творчеством. В том числе, о гезамткунстверке говорят в связи с эффектом театрализации, инсценировкой впечатления целостности от произведений искусства. Одним из наиболее ярких примеров можно назвать выставки, прежде всего международные, в которых Зедельмайр усматривал большое сходство с театром. Апофеозом в воплощении гезамткунстверка на выставках стала круговая панорама, идея, изложенная романтиком Грандорфом. Зритель, он же «любитель искусства» - тот центр, который на себя «собирает» в произведении модерна искусства «неслитно и неразделимо» синтез искусств в том или ином архитектурном строении, будь то панорама, дом или театр. Также тема взаимодействия искусств, вобравшая в себя концепции и гезамткунстверка, и синтеза искусств, важна для времени модерна как манифест нового, единого, «большого стиля».

Таким образом, для эпохи модерна характерно стремление к созданию идеальной модели перцепции в идеальном мире искусства, «paradis artificiels».

Глава II. Предпосылки формирования Дармштадской колонии как творческого объединения в искусстве XIX века

Вторая глава диссертационного исследования связана с анализом природы возникновения Дармштадской колонии как художественного союза. Желание художника быть выделенным предполагает введение в игру особого сообщества внутри общества, по Ж.-Л. Нанси, через «бытие-вместе» «других смертных». Анабазисом художников модерна, становится, таким образом, искусство. Сами же художники объединяются во всевозможные союзы, среди которых Дармштадская колония была лишь одним из многочисленных примеров подобной «моды» на рубеже XIX-XX веков.

Первая часть посвящена двум братствам художников: назарейцам и прерафаэлитам. Назарейцы в начале XIX века, и последовавшие за ними прерафаэлиты были группами студентов, противостоящими эстетическим и бюрократическим системам Академий художеств. И для немцев, и для англичан идеальной живописью являются либо представители *ars nova*, либо полотна Проторенессанса. Образование обоих братств начинается с встреч, на которых происходит обсуждение искусства. Назарейцы основывают в 1809 году орден братьев Святого Луки, который со времен Средневековья считается патроном художников. В своем творчестве под влиянием немецких философов и поэтов они обращаются к романтическим и религиозным темам с целью создания «нового религиозно-патриотического искусства». Также и прерафаэлиты черпают свое вдохновение в романтических историях средневековых легенд и Библии. С закрытием Венской академии в 1809 году из-за наполеоновской оккупации общество назарейцев распадается, часть художников перебирается в Рим, где они образуют коммуну, поселившись в кельях заброшенного монастыря Сан Исидоро. В монашеском быте и творчестве они пытаются соответствовать своим представлениям о Средневековье как времени идеальных художников: живописцы обособленно живут вместе в монастыре и позиционируют себя как художественную артель. Подобно назарейцам, прерафаэлиты позиционируют себя как братство, но не уезжают в Италию жить в монастыре, а остаются в Англии, создавая тайное общество наподобие закрытого клуба. В отличие от назарейцев, в братстве состоят не только живописцы, но скульпторы и критики. Тайный статус общества подчеркивается анаграммой PRB, которую члены братства ставят на картинах, что не мешает прерафаэлитам издавать журнал «Росток». С появлением богатого заказчика и покровителя в лице прусского генералконсула, для которого назарейцы выполняют фресковый цикл из истории жизни Иосифа для Каза Бартольди в Риме, к братству приходит слава, которая приносит разлад в их дружбу, и, как следствие, распад общества. У прерафаэлитов, так же как и у

назарейцев, есть покровитель, английский критик Дж. Рескин, который знакомит зрителей с работами прерафаэлитов, оказывая им протекцию на выставках, и помогает добиться успеха своими статьями. Восхищение Рескина итальянским Проторенессансом, представление о художнике как творце, полном нравственной чистоты, культ дружбы, внимательное изображение природы напоминает немецкий романтизм, назарейцев и натурфилософию. В истории распада английского братства много общего с назарейцами – с приходом успеха и признания общественности, в том числе академических кругов, чувство единства, инспирированное оппозицией официальному искусству, исчезает. Надо отметить, что в конце XIX века духовным братством называют кружок в Абрамцево, который возник благодаря С.И. Мамонтову в его подмосковном имении в 1870-х годах. Во главе взаимоотношений членов кружка, который состоял из артистического круга знакомых Мамонтова, лежала дружба, идея, столь дорогая Рескину. В отличие от назарейцев и прерафаэлитов, целью абрамцевского кружка является не нравственный аспект труда, а поиск нового формообразования, за которым, как и у назарейцев, стоит идея возрождения национального искусства, служение народу, «эстетическое миссионерство», если говорить словами Э. Пастон. Предпочтение в художественных экспериментах отдается декоративно-прикладному искусству, которому соратник прерафаэлитов У. Моррис посвятит большинство своих художественных экспериментов.

Во второй части освещена история Движения искусств и ремесел в Англии, одним из ключевых идеологов которого был Уильям Моррис. Красный Дом, который был построен и отделан для семьи Морриса в 1860-е годы и фирма по производству декоративно – прикладного искусства отвечала симпатии Морриса к Средневековью, а также его представлениям о взаимодействии искусств, эстетике формообразования и социализме. Во главе угла деятельности предприятия Морриса стоял возврат к ремесленным традициям. Ручное производство как протест против индустриализации и механизации решает

проблему трудоустройства работников из бедных слоев викторианской Англии, а предметы, созданные ими для повседневной жизни, чистотой своих форм, напоминающих о средневековом искусстве, принесут чувство гармонии своим обладателям. Ремесленная работа была организована по аналогии со средневековыми цехами в гильдиях и ремесленных школах. Характерное для XIX века стремление к дидактизму вылилось в попытку осуществления Гильдией работников искусства образовательной миссии в народе. Надо отметить, что с подобной задачей блестяще справилась в отличие от Морриса М.К. Тенишева, которая создала в Талашкино мастерские, продукция которых хорошо продавалась как в России, так и за рубежом.

Третья часть связана с выставочной политикой Сецессиона в Мюнхене и Вене до момента основания Дармштадской колонии. Протест назарейцев и прерафаэлитов против академической системы образования, стилевых предпочтений и выставочной системы продолжили Сецессионы в Мюнхене и Вене, из которых происходили два первых члена Дармштадской Колонии – немец Беренс и австриец Ольбрих. Мюнхен, «Мекка художников» являлся во второй половине XIX века городом искусства, в котором в художественной политике действовали свои законы, а именно, «гегемония» историзма, возглавляемая «властелином живописи» Ф. фон Ленбахом. Засилье историзма наблюдалось и в столице консервативной Австро-Венгерской империи. Создание Сецессиона в Мюнхене было связано с меморандумом 1892 года сотни художников о провозглашении независимости художественных принципов и стилистических предпочтений. В противовес «властелину живописи» союз выбрал «президента». Симптоматично, что в столице Баварии «Сецессион» стал переименованием первоначального «Объединения художников изящных искусств Мюнхена» в «Объединение художников изящных искусств Мюнхена Сецессион», которое было быстро забыто в угоду метонимии «Сецессион». То же произошло и с

названием Венского Сецессиона, который был создан позже мюнхенского союза в 1897 году. Преемственность Венским сецессионом мюнхенского примера подчеркивает Г. Бар в книге «Восемь лет Сецессиона». Одним из первых шагов членов Мюнхенского и Венского Сецессионов было желание сделать выставку вне академических стен. Если для художников баварского объединения это была проблема, связанная с арендой зданий и переездами от одной выставки к другой в первые годы существования, то венскому объединению, более скромному по своей численности, больше повезло. Уже на следующий год после образования Сецессиона, в 1898 году, группе было выделено место, на котором сецессионист Ольбрих построил выставочный павильон. И хотя выставки Сецессионов и в Мюнхене, и в Вене были подробно освещены в художественных журналах, в том числе, в дармштадском «Немецком искусстве и декорации», решение открыть собственный журнал «Весна священная» венскими художниками оказалось более прозорливым, потому что принесло художникам вместе со зданием Сецессиона быструю славу. Опыт Венского Сецессиона художники колонии в Дармштадте учли при проведении выставки-открытия в 1901 году.

Четвертая часть посвящена немецким колониям художников во второй половине XIX века на примере Ворпсведэ. Название Дармштадской колонии, которое закрепилось за «свободным объединением художников» под покровительством Эрнста Людвига, наследует практику создания немецких поселений художников в живописных местах, из которых самым известным примером была колония в Ворпсведэ. Дьявольские болота на Севере Германии на протяжении нескольких лет привлекали в летние месяцы студентов Дюссельдорфской академии художеств, приезжавших, подобно барбизонцам, на пленэр. Со временем часть художников осталась, образовав «Художественное объединение Ворпсведэ». Самым знаменитым и плодовитым был Г. Фогелер, друживший с Р. Рильке. С 1900 года Баркенхоф, оформленное собственными силами поместье художника в Ворпсведэ, становится «усадьбой муз», где по

воскресеньям принимаются гости из богемы, будь то поэты, художники, актеры и режиссеры. Усадьба становится главным объектом творчества Фогелера на протяжении долгих лет проживания в местечке Ворпсведэ. Интересно отметить, что в творчестве художника, который не испытывал в Ворпсведэ никакой конкуренции в отличие от колонистов в Дармштадте, как и у Ольбриха, происходит эволюция стиля от модерна к неоклассицизму. Фогелер воплотил бидермайровский идеал художника – идею скромности творца, сентиментализм, знаточество, умение работать в разных видах искусства, от столярного мастерства до графики. Фогелер признавался, что и не заметил, как сделал из своей жизни произведение искусства, а из Баркенхофа – музейный центр художественной жизни.

Таким образом, изучение разнообразия форм художественных объединений XIX века позволяет трактовать опыт Дармштадской колонии как союза, соединяющего в себе и черты братств художников (символическое число семь первых «основателей», как у прерафаэлитов), и производственную специфику Движения искусств и ремесел, и выставочную политику сецессионов, и своеобразие быта колонии.

Глава III. Дармштадская колония (1898-1914): от «реформы жизни» к гезамткунстверку Матильденхёэ

Третья глава диссертации посвящена истории Дармштадской колонии.

В первой части третьей главы рассматривается история создания и деятельности Колонии в 1898-1901 годах, во время которых появляются «Идеи» Йозефа Ольбриха и «Праздник жизни и искусства» Петера Беренса. После «Первой дармштадской выставки искусства и художественного ремесла» 1898 года под покровительством Эрнста Людвига родилась идея создать в Дармштадте колонию молодых художников, который меценат пригласил из Мюнхена, Вены, Парижа и т.д. Так как Ольбрих был единственным архитектором в Колонии, он

быстро стал лидером союза, а его главным соперником – Беренс, решивший попробовать себя в архитектуре. Под ансамбль Дармштадской колонии герцог выделил часть парковой территории Матильденхёэ, на котором к тому времени уже была заложена церковь по эскизам Л. Бенуа для семьи Романовых, родственников герцога. При разработке плана строительства домов Колонии Ольбрих включил здание русской церкви в ее ансамбль. Главным зданием на Матильденхёэ стало новое ателье, дом Эрнста Людвиг, построенное к выставке-открытию 1901 года. В 1900 году Дом Эрнста Людвиг был открыт церемонией с постановкой «Освящение краеугольного камня», которое манифестировалось как «первый праздник в духе современной эстетики», гимническое действо во славу искусства и таланта художников. К празднику также была выпущена книга, в которой содержался текст программы художников от 1899 года, а также статьи Й. Ольбриха «Наша ближайшая работа» и «Документ немецкого искусства», подготовленные к маю 1900 года. В тексте «Нашей ближайшей работы» Ольбрих мыслит колонию как опыт коллективного творчества. Как и Ван де Вельде, архитектор ратует за уничтожение иерархии изящных и декоративно-прикладных искусств. Ансамбль Колонии мыслится как «пространственно-пластическое единство». Та же идея проводится Ольбрихом в «Документе немецкого искусства», когда он пишет о том, что каждый сантиметр должен быть пронизан «артистическим духом». Ольбрих планировал создать на выставке 1901 года гезамткунстверк, в котором единство разных видов искусств присутствовало как в целом (сама выставочная среда, центром которой стал бы Дом Эрнста Людвиг), так и в ее частях (дома художников). Беренс также вынес на суд общественности свой теоретический труд «Праздник жизни и искусства. Размышления о театре как высшем символе культуры». Художник видит в единстве всех искусств символ восприятия эпохи – единый стиль. Концепция гезамткунстверка связывается также с социальными идеями, которые были популярны в философии «реформы жизни», о том, что гармония искусства служит символом народного здоровья. По

Беренсу, ярому вагнерианцу, храмом искусства является театр как «святое пристанище» культуры.

Воплощению проектов колонистов, в том числе замыслов Ольбриха о гезамткунстверке в Доме Эрнста Людвиг и театральном эксперименте Беренса посвящена вторая часть третьей главы о Международной выставке Колонии «Документ немецкого искусства» (1901) как попытке реализации идеи взаимодействия искусств. Выставка началась церемонией открытия на лестнице дома Эрнста Людвиг, или дома труда согласно Ольбриху, где по замыслу Беренса стоял хор, исполнявший музыкальное произведение на стихи «Символа» Г. Фукса о новой жизни, полной ритма, художественных форм. Фасад дома Эрнста Людвиг, как и у Венского сецессиона («Времени – искусство, искусству – свободу»), был украшен девизом: «Художник одержит верх в мире, которого никогда не было, но будет». На склоне холма возле Дома Труда возникли дома художников, все авторства Ольбриха, за исключением дома Беренса, его первого архитектурного опыта. Отсюда логичным видится желание Беренса обосновать свое понимание формообразования во вступительной статье брошюры о его доме. Композиционным центром особняка стала музыкальная «комната праздника», оформленная в стиле Заратустры. Этот особняк стал попыткой реализации идеи целесообразности, синестезии и гезамткунстверка в архитектурном пространстве, инспирированной Вагнером и Ницше. Дома Кристиансенса и Хабиха были полностью отделаны внутри по замыслу их владельцев. Кристиансен использовал при оформлении любимый в бидермайере мотив розы, позже получивший название «роза Кристиансена». Дом Хабиха, украшенный изнутри его антикизированными скульптурами, был фантазией на итальянскую villa suburbana. Расположенный рядом с ним дом Дайтерса, выходящий на пересечение улиц угловой башней с двумя флигелями, напоминал о средневековой концепции «мой дом – моя крепость». Собственный дом Ольбрих построил исходя из принципа

простоты и комфорта, несмотря на сложный абрис крыши и полосу орнамента с любимой в Вене бело-синей шашкой, усложненный наложенной поверх сеткой орнамента. Перед закрытием «Документа немецкого искусства» художники устроили выставку - самопородию «Сверхдокумент» с собственной церемонией открытия, каталогом с сатирическими рисунками и текстами и даже небольшой выставкой мелкой пластики. Экономический провал выставки не помешал Елизавете Федоровне, сестре Эрнста Людвига, заинтересоваться работами Ольбриха и пригласить его участвовать в Московской выставке 1902-1903 года, посвященной новому стилю. После визита Ольбриха в Россию его влияние можно было наблюдать как в формировании московских, Санкт-Петербургских особняков и несохранившейся усадьбы в Кучук-Кое, так и в архитектурных теориях В. Шене и В. Апышкова.

Третья часть третьей главы посвящена наименее исследованной в русском искусствознании части истории Дармштадской колонии, ее существованию с 1901 по 1914 год, в ходе которой был сформирован архитектурный ансамбль на Матильденхё. После выставки 1901 года многие художники покинули Колонию. Только Ольбрих оставался до своей смерти постоянным членом Колонии и автором перестроек ансамбля на Матильденхё. В 1904 году сделали выставку с новыми приглашенными художниками, посвященную продукции местных фирм на примере декоративно-прикладного искусства. Группа из трех домов, пример бюргерского жилья, показала возврат Ольбриха от языка рискованного модерна к предметам привычного бидермайера. Уступка вкусам публики, ее привычкам, принесла выставке коммерческий успех. Ободренные успехом, дармштадцы открывают мануфактуры по стеклоделию и керамике, типографию и школу декоративно-прикладного искусства, но все эти затеи оказываются убыточными. Тем не менее, в 1908 году на территории Матильденхёе состоялась «Гессенская выставка свободного и прикладного

искусства» как свободная площадка для презентации работ местных художников и ремесленников. Поэтому экспонаты, представленные на выставке, отражали два стилевых направления: модерн, в котором были выполнены произведения членов Колонии, и неоромантизм. Последний поддерживался благодаря Техническому институту в Дармштадте, профессора которого ставили во главу угла традиции народного искусства и архитектуры. К выставке 1908 года Ольбрих построил между платановой аллеей и Домом Труда выставочное здание и Свадебную башню, ставшую высотной доминантой на Матильденхёе. Высокая, построенная из темно-красного кирпича, с пирамидальным завершением и ленточными окнами, башня предвосхитила последующие архитектурные эксперименты немецкого экспрессионизма. Выставочное здание, пристроенное к башне, Ольбрих, напротив, решил в неоклассическом стиле. Также он представил свой образец социальной архитектуры, дом для рабочих фирмы Опель, который выделялся своей функциональной продуманностью, компактностью планировки и минимализмом декора. Архитектура выставки вызывала ассоциации с английскими и американскими коттеджами начала XX века, а еще навевала мысли о примате целесообразности, соответствия формы функции и других идей Веркбунда, в основании которого в 1907 году участвовал Ольбрих, годом позже скончавшийся от лейкемии. Для последней выставки Дармштадской колонии в 1914 году накануне Первой мировой войны Эрнст Людвиг пригласил новых художников. На церемонии открытия выступали ученицы из дармштадского филиала школы А. Дункан, что возвращало выставку к театральным экспериментам 1901 года. Ландшафт Матильденхёе претерпел кардинальные изменения. По эскизам Мюллера около русской церкви Л. Бенуа с одной стороны возник бассейн, а с другой - беседка в стиле ар деко. Среди скульптурного оформления Матильденхёе особое преобразование претерпела платановая аллея, которую по замыслу экспрессиониста Б. Хётгера украсили пропилеи с фигурами серебряного льва и леопарда, фонтаны с тремя грациями, скульптуры отдельно

стоящих женских фигур, каменные чаши с ручками в виде шакалов, копия надгробия П. Модерзон-Беккер в Вопрсведэ и четыре символистских рельефа «Весна», «Лето», «Сон» и «Пробуждение». Архитектура на выставке 1914 года была представлена новым выставочным зданием напротив выставочного здания Ольбрих и группой четырехэтажных доходных домов Альбина Мюллера. Дома были построены в стиле тяжеловесного неоклассицизма, что в целом, сближало Мюллера с архитектурой Беренса после его выхода из колонии. Стилистическая ситуация выставки 1914 года роднила ее, с одной стороны, с ар деко Венских мастерских, а с другой, с неоклассицизмом кельнской выставки Веркбунда, которая была демонстрацией итогов реализации идей немецкого союза художников, промышленников и коммерсантов.

Таким образом, от реализации идей реформы быта, стилевых поисков, воспитания творца нового типа из-за экономических неудач, постоянной смены членов союза деятельность Дармштадской колонии сводится к производству добротной продукции в формах «модных» стилевых течений, а также изменению и дополнению архитектурного ансамбля.

Заключение

В результате проделанного исследования и изучения всего комплекса документов, связанных с историей и деятельностью Дармштадской колонии мы пришли к следующим выводам:

1. В истории Колонии было четыре больших выставки. Эти выставки являются примерами, свидетельствующими о тесной связи изменений стиля со спросом публики. Если выставка 1901 года служит примером экспериментов в модерне, то выставка 1904 года уже знаменует собой возврат к неоклассицизму и историзму, выставка 1908 года продолжает отражать тенденции популярности эклектизма, в то же время, предвосхищая зарождение интереса к формообразованиям ар деко и экспрессионизма, что проявилось в последней выставке 1914 года. Это легко продемонстрировать на примере архитектуры

Колонии в творчестве Й. Ольбриха - Дом Труда и особняки художников стиля модерн в 1901 году, эклектичная группа из трех домов в 1904 году, экспрессионистская Свадебная башня и неоклассицистическое выставочное здание в 1908 году, а после смерти архитектора работы в 1914 году А. Мюллера «Лебединая беседка» и бассейн в стиле ар деко.

2. Выставочная практика Дармштадской колонии отличалась экспериментальным характером и разнообразием. Опыт первой выставки 1901 года оказал большое влияние на русское искусство от архитектурной теории и осмысления строительства особняков как храмов труда до проведения выставок, архитектурной и дизайнерской практики и создания символистских усадебных комплексов. Выставки на Матильденхёе для непрофессионального зрителя с полностью отстроенными «образцовыми домами», копирующими всемирные выставки в миниатюре, были в масштабе маленького Дармштадта небывалой роскошью и большой редкостью. В дальнейшем практику проживания художников в образцовых домах продолжили профессора Баухауза в Дессау.

3. Вера в жизнестроительную силу искусства, приносящее красоту и счастье, не внесла гармонии в общежитие и сотворчество художественного объединения, что подтверждает частая смена членов объединения от выставки к выставке.

4. В идее Ольбриха рассматривать Дом Эрнста Людвиг как храм труда наследуется романтическая концепция синтеза искусств, связанная с образом храма. В работах Беренса, посвященных театру как центру для осуществления культурных и социальных преобразований, прослеживается концепция гезамткунстверка Рихарда Вагнера, с которой связана инсценировка Беренсом открытия Документа немецкого искусства, а также строительство собственного особняка, сердцем которого стала музыкальная комната.

5. При изучении архитектурного комплекса Матильденхёе мы пришли к выводу о том, что он сегодня является своеобразным топосом, местом памяти о попытке воплощения идеи взаимодействия искусств в архитектурном ансамбле, служившим одновременно жилым и выставочным комплексом, наполненным пространственными диалогами сакральной и профанной архитектуры, связанной с историей Дармштадской колонии 1898-1914 годов.

Список опубликованных работ по теме диссертации:

Монографии

1. Григораш А.В. Дармштадская колония и русское искусство на рубеже XIX-XX веков. Диалог культур. Саарбрюкен: - LAP. – 2013. – 5, 5 п.л.

Статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях, рекомендованных ВАК России

2. Григораш А.В. Влияние Дармштадской колонии на русское искусство рубежа XIX-XX веков // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2011. – № 3 – 0,7 п.л.

3. Григораш А.В. Феномен Дармштадской колонии в немецком искусстве начала XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. – 2012. – №2/2. – 0,5 п.л.

4. Григораш А.В. Русская капелла в Дармштадте: диалоги культур // Архитектон: известия вузов. – 2012. – № 39. – 1,35 п.л. URL: http://archvuz.ru/2012_3/7

Статьи в профессиональных журналах и научных сборниках

5. Григораш А.В. Документ немецкого искусства (1901) в контексте открытия Дармштадской колонии: гезамткунстверк или синтез искусств? // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – СПб. – 2011. – 0,7 п.л.
6. Григораш А.В. Гезамткунстверк: к истории понятия в немецкой историографии // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – СПб. – 2012. – 0,8 п.л.
7. Григораш А.В. Символический аспект декоративного оформления Свадебной башни в Дармштадте // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX - начала XX века. М., 2012. – 1,02 п.л.
8. Григораш А.В. Символика пластики Б. Хётгера в Дармштадской колонии // Символизм как художественное направление: Взгляд из XXI века. – М., 2013. – 0, 52 п.л.

Отпечатано в ООО «Издательство Спутник+»
ПД № 1-00007 от 26.09.2000 г.
Подписано в печать 25.07.2013 г.
Тираж 100 экз. Усл. п.л. 2,06
Печать авторефератов (495)730-47-74, 778-45-60