

**St. Petersburg State University
Lomonosov Moscow State University**

Actual Problems of Theory and History of Art

I

Collection of articles

**St. Petersburg
2011**

Санкт-Петербургский государственный университет
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Актуальные проблемы теории и истории искусства

I

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2011

УДК 7:061.3
ББК 85.03
А43

Редакционная коллегия:

В. Г. Власов, И. И. Тучков, А. П. Салиенко, С. В. Мальцева,
Е. Ю. Станюкович-Денисова, И. Стевович

Editorial board:

Victor Vlasov, Ivan Tuchkov, Alexandra Salienko, Svetlana Maltseva,
Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Ivan Stevović

Рецензенты:

д. иск. проф. Т. В. Ильина (СПбГУ);
к. иск. А. В. Захарова (МГУ имени М. В. Ломоносова)

Reviewers:

Tatyana Ilyina (St. Petersburg State University);
Anna Zakharova (Lomonosov Moscow State University)

*Печатается по постановлению Ученого совета исторического факультета
Санкт-Петербургского государственного университета и Ученого совета Московского
государственного университета имени М. В. Ломоносова*

А43 Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей. Вып. 1 / СПбГУ ; под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб. : Профессия, 2011. — 432 с.

Actual Problems of Theory and History of Art : Collection of articles. Vol. 1 / SpbSU; Svetlana Maltseva, Ekaterina Stanyukovich-Denisova eds. — St. Petersburg: Profession. 2011. — 432 p.

ISBN 978-5-288-05174-6

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете СПбГУ 1–5 декабря 2010 г. и посвященной актуальным вопросам искусства и культуры от античности до современности. В статьях отечественных и иностранных авторов (на русском и английском языках) представлены результаты исследований преимущественно в области изучения восточнохристианского и западноевропейского искусства от древности до нашего времени, а также в области археологии, реставрации, теории и методологии искусства.

Издание предназначено в первую очередь для специалистов. Может быть использовано в учебной, научно-практической деятельности, а также интересно широкому кругу любителей искусства.

The collection of articles consists of the materials of the International Conference of Young Specialists, held at the Faculty of History of St. Petersburg State University in December, 1–5, 2010. It deals with the actual problems of art theory and history from Antiquity to the 20th c. The articles by Russian and foreign researchers (in English and in Russian) mainly examine the problems of Eastern Christian and Western art, as well as of archeology, restoration, theory and methodology of art.

For art historians, historians, students and art lovers.

УДК 7:061.3
ББК 85.03

ISBN 978-5-288-05174-6

© Авторы статей, 2010
© Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

На обложке использована картина О. Лягачева – Хельги «Солнце», 2010. Частное собрание. Париж, Франция.
On the cover: Oleg Liagatchev-Helgi. Soleil, 2010. Private collection. Paris. France.

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

<i>Т. В. Ильина, А. В. Захарова.</i> Предисловие. <i>Tatyana V. Ilyina, Anna V. Zakharova.</i> Foreword.....	10
---	----

<i>Олег Лягачев-Хельги.</i> По поводу «Солнца». <i>Oleg Liagatchev-Helgi.</i> Apropos of «The Sun»	14
---	----

Средневековое искусство восточнохристианского мира. Medieval Art of the Eastern Christian World

<i>Д. Д. Ёлшин.</i> Некоторые материалы к реконструкции Десятинной церкви в Киеве. <i>Denis D. Jolshin.</i> Some Evidence for the Remodelling of the Desjatinnaya (Tithe) Church in Kiev	19
--	----

<i>Tatjana Koprivica.</i> Sacral Topography of Late Antique and Early Christian Doclea (Montenegro): the First Modern Preliminary Investigation. <i>Татьяна Копривица.</i> Сакральная топография позднеантичной и раннехристианской Дуклии (Черногория): первое современное предварительное исследование	25
---	----

<i>Valentina Cantone.</i> The Problem of the Eastern Influences on Byzantine Art during the Macedonian Renaissance: Some Illuminated Manuscripts from the National Library of Greece and the National Library of Venice. <i>Валентина Кантоне.</i> Проблема восточных влияний на византийское искусство в эпоху Македонского ренессанса: некоторые иллюстрированные рукописи из Национальной библиотеки Греции и Национальной библиотеки Венеции	33
---	----

<i>Lorenzo Riccardi.</i> Observations on Basil II as Patron of the Arts. <i>Лоренцо Риккарди.</i> Византийский император Василий II как покровитель искусств.....	39
--	----

<i>А. Л. Макарова.</i> Фрески церкви Св. Георгия в Бочорме (Грузия). <i>Anna L. Makarova.</i> Frescoes of St. George Church in Bochorma (Georgia).....	46
---	----

<i>Е. И. Морозова.</i> Эпистили со сценами праздников в системе декорации византийской алтарной преграды (XII в.). <i>Ekaterina I. Morozova.</i> Epistyles with the Scenes of Feasts in Byzantine Altar Screen Decoration of the 12th Century.....	56
---	----

<i>С. В. Мальцева.</i> Значение приделов в формировании региональной традиции в сербской средневековой архитектуре. <i>Svetlana V. Maltseva.</i> Significance of Chapels in Forming the Regional Tradition of Serbian Medieval Architecture.....	63
---	----

<i>Jasmina S. Ćirić.</i> The Art of Exterior Wall 'Decoration' in Late Byzantine Architecture <i>Ясмина Чирич.</i> Искусство украшения внешних стен в поздневизантийской архитектуре	69
---	----

<i>Branka Vranešević.</i> Problems in Studying the Heritage of Antiquity in the Middle Ages. The Case of Personifications of Divine Wisdom in the Leningrad Gospel. <i>Бранка Вранешевич.</i> Проблемы изучения наследия античности в Средние века: персонафикации Божественной Премудрости в Ленинградском Евангелии	77
<i>Miloš Živković.</i> The Legendary Ruler in Medieval Guise: Few Observations on the Iconography of Belgrade Alexanderide. <i>Милош Живкович.</i> Легендарный правитель в средневековых одеждах: об иконографии белградской Александрии.....	79
<i>Silvia Pedone.</i> A Critical Approach to the Byzantine Art in the First Half of 19th Century. The Case of C. M. Texier. <i>Сильвия Педоне.</i> Критический подход к византийскому искусству в первой половине XIX в. Шарль М. Тексье	92
<i>Giovanni Gasbarri.</i> Bridges between Russia and Italy: Studies in Byzantine Art at the Beginning of 20th Century. <i>Джованни Газбарри.</i> Мосты между Россией и Италией. Изучение византийского искусства в начале XX в.....	101
<i>Е. А. Немыкина.</i> О проблеме южнославянских влияний на монументальную живопись Новгорода XIV в. <i>Elena A. Nemykina.</i> On the Problem of “Southern Slavic Influence” on Novgorod Monumental Painting in the Second Half of the 14th Century.....	109
<i>А. Н. Шаповалова.</i> Новгородская монументальная живопись и религиозно-философские течения восточнохристианского мира второй половины XIV в. <i>Alexandra N. Shapovalova.</i> The Novgorod Mural Paintings and Religious Theories of the East Christian World in the Second Half of the 14th Century.....	115
<i>А. В. Трушниковая.</i> Древнерусские храмы с пристенными угловыми опорами (кон. XIV — нач. XV в.). Происхождение типа в контексте византийской и балканской архитектуры. <i>Alexandra V. Trushnikova.</i> Old Russian Cross-domed Churches with Corner Piers in the Late 14th — Early 15th Centuries. On the Origins of the Architectural Type in the Context of Byzantine and Balkan Architecture.....	124
<i>А. А. Фрезе.</i> Исихастские мотивы в иконографической программе росписи церкви Успения Богоматери в с. Мелётово. <i>Anna A. Freze.</i> Hesychast Concept in the Iconographic Programme of the Frescoes in the Church of Assumption in Melyotovo.....	133
<i>И. Л. Федотова.</i> К вопросу о псковских зодчих в Москве в последней четверти XV в. Историкографический аспект. <i>Irina L. Fedotova.</i> Some Observations and Historiography on Pskovian Architects in Moscow in the Last Quarter of the 15th Century.....	140
<i>Н. М. Абраменко.</i> Образы святых князей Владимира, Бориса и Глеба в храмовых росписях времени Ивана IV. <i>Natalia M. Abramenko.</i> Images of the First Russian Saint Princes Vladimir, Boris and Gleb in the Wall Painting during the Reign of the Tsar Ivan IV.	149
<i>А. И. Долгова.</i> Об истоках и символике иконографии «Лабиринт духовный». <i>Anastasia I. Dolgova.</i> On the Origins and Symbolism of the Iconography of “Spiritual Labyrinth”.....	156

**Русское искусство XVIII–XX вв.
Russian Art in the 18–20th Centuries**

<i>А. М. Васильева.</i> Русское и европейское в творчестве гравера петровского времени Ивана Зубова. <i>Alexandra M. Vasilyeva.</i> Russian and European Tendencies in the Work of Ivan Zubov, Russian Engraver of the Early 18th Century	167
<i>Е. Ю. Станюкович-Денисова.</i> Образцовые проекты в жилом строительстве Петербурга 1730–1760-х гг.: проблема типологии и модификации. <i>Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova.</i> Exemplary Projects in House Building of the 1730s–1760s in St. Petersburg: Typology and Modifications	174
<i>А. А. Сурова.</i> Росписи часовни в д. Васильева Гора Торжокского района Тверской области: к вопросу западноевропейского влияния в культовой монументальной живописи кон. XVIII в. <i>Anna A. Surova.</i> Murals of the Chapel in the Village of Vasileva Gora in Torzhoksky District of Tver Region: the Problem of European Influence on Church Monumental Painting of the Late 18th Century	180
<i>Ю. И. Чежина.</i> Портреты-двойники кисти Ж.-Л. Монье и А. Е. Егорова: к проблеме заимствования в живописи. <i>Julia I. Chezina.</i> The Twin-Portraits by Jean-Laurent Mosnier and Alexey Egorov: to the Problem of Adoption in Painting.....	186
<i>А. Е. Кустова.</i> Русская тема в живописи Дж. А. Аткинсона. <i>Anna E. Kustova.</i> Russian Subjects in the Paintings by J. A. Atkinson	196
<i>Е. А. Скворцова.</i> Роль Дж. А. Аткинсона в развитии жанра панорамы в русском искусстве. <i>Ekaterina A. Skvortsova.</i> The Role of J. A. Atkinson in the Development of Panoramas in Russian Art	204
<i>Т. В. Белякова.</i> Особенности графики Козловского и Прокофьева в контексте предромантизма. <i>Tatyana V. Beliakova.</i> Peculiarities of Graphic Works by Kozlovsky and Prokofiev in the Context of Pre-Romanticism	214
<i>А. А. Варламова.</i> Источники композиции и декоративного оформления Погодинской избы. <i>Alexandra A. Varlamova.</i> The Sources of Composition and Decoration of the Pogodin Izba in Moscow	222
<i>А. В. Ганган.</i> Русская бронзовая пластика малых форм рубежа XIX–XX вв.: к вопросу о творческом методе. <i>Andrey V. Gangan.</i> Russian Small-Scale Bronze Sculpture in the Late 19th – Early 20th Century: the Problem of Creative Method	227
<i>А. А. Ларионов.</i> Конструктивизм и неоклассика на архитектурном факультете Академии Художеств в 1920-е гг. Учебные работы. <i>Andrey A. Larionov.</i> Constructivism and Neoclassicism at the Department of Architecture of the Russian Academy of Arts in the 1920s. Student Projects.....	234
<i>М. Ю. Евсевьев.</i> «Я что-то должен сказать... в будущее». Н. Н. Пунин и Петербургский университет. <i>Mikhail Yu. Evseyev.</i> “I Am to Say Something... for the Future”. Nikolay N. Punin at the St. Petersburg University.....	242

Г. Э. Аббасова. Восток и Запад. Проблема традиции в творчестве художников Узбекистана 1920–1930-х гг.
Galina E. Abbasova. The East and the West. The Problem of Tradition in the Works of Uzbekistan’s Artists in the 1920s–1930s.....250

К. В. Смирнова. Памятники героям и жертвам Великой Отечественной войны. Мемориальные комплексы 1960–1970-х гг. Проблема исторической и художественной ценности.
Ksenia V. Smirnova. Monuments to the Heroes and Victims of the World War II. Memorial Complexes of the 1960s–1970s and the Problem of Historic and Artistic Value.....256

Восток и Запад, от античности до современности. The East and the West, from Antiquity to the 20th Century

М. А. Семина. Оригинал или римейк. Проблема сохранности и реставрации произведений античной скульптуры.
M. A. Semina. Genuine or Remade Item. Condition and Restoration of Ancient Sculpture.....265

А. А. Краснова. К проблеме оценки достоверности реставрируемой скульптуры из раскопок античных городов Северного Причерноморья.
Anastasia A. Krasnova. The Problem of Authenticity of Restored Sculpture Excavated in Ancient Greek Towns of the North Pontic Area275

А. С. Винокурова. Храмы династии Хойсала. Синтез архитектуры и скульптуры.
Anastasia S. Vinokurova. Hoysala temples. A Synthesis of Architecture and Sculpture285

А. А. Янковская. Сообщения арабского путешественника XIV в. Ибн Баттуты о Малайском архипелаге: проблема интерпретации источника.
Aglaya A. Yankovskaya. Accounts of the 14th Century Arab Traveller Ibn Battuta on the Malay Archipelago: the Problem of Interpretation of the Source292

О. Д. Белова. Карта «Смерть» из колоды тарокки Пирпонт Морган-Бергамо и макабрические сюжеты в искусстве Италии XIV–XV вв.
Olga D. Belova. The “Death” Card from the Tarot Pack Pierpont Morgan – Bergamo and Macabre Themes in Italian Art of the 14th and 15th Centuries.....298

М. А. Лопухова. Классические мотивы в поздней алтарной живописи Филиппино Липпи.
Marina A. Lopukhova. Classical Tradition in the Later Altarpieces by Filippino Lippi.....307

Е. А. Титова. Проблемы церковной архитектуры Возрождения в трактатах Антонио Филарете и Франческо ди Джорджио: развитие базиликального и центрического планов.
Elizaveta A. Titova. The Problems of the Renaissance Church Architecture in the Treatises by Antonio Filarete and Francesco di Giorgio: the Development of Basilical and Central Plan.....314

Л. А. Чечик. «Свой–чужой» в «дипломатической» живописи Венеции эпохи Возрождения.
Liya A. Chechik. ‘Friend-or-foe’ in the ‘Diplomatic’ Painting of the Renaissance Venice.....322

Е. А. Павленская. Эволюция жанра детского портрета в творчестве испанских придворных художников XVI–XVII вв.
Elizaveta A. Pavlenskaya. The Evolution of Children’s Portraiture in the Works of Spanish Court Painters of the 16th–17th Centuries329

<i>A. E. Челован. Испанский ориентализм XIX в. Мариано Фортуну.</i> <i>Anastasia E. Chelovan. Spanish Orientalism of the 19th Century. Mariano Fortuny</i>	335
<i>E. Г. Гойхман. Традиция в творчестве Эжена Делакруа.</i> <i>Rомантическая живопись 1820-х гг. и искусство старых мастеров.</i> <i>Elena G. Goikhman. Tradition in the Work of Eugène Delacroix.</i> <i>Romantic Painting of the 1820s and the Art of the Old Masters</i>	341
<i>Vladimir Dimovski. An Approach to Avant-Garde Manifestoes.</i> <i>Владимир Димовски. Манифесты авангарда: попытка осмысления</i>	353
<i>Lora Mitić. The Achievements of the Rochester School</i> <i>in the Field of the Critical Art History.</i> <i>Лора Митич. Достижения Рочестерской школы в области теории</i> <i>и истории искусств</i>	359
<i>A. В. Григораш. Выставка «Документ немецкого искусства» (1901 г.) в контексте</i> <i>открытия Дармштадской колонии: гезамткунстверк или синтез искусств?</i> <i>Alyona V. Grigorash. The “Document of German Art” Exhibition (1901) in the Context</i> <i>of the Opening of the Darmstadt Colony: Gesamtkunstwerk or Synthesis of Arts?</i>	368
<i>H. Л. Данилова. Архитектура Йозефа Хоффмана</i> <i>в зарубежной историографии 1990–2010 гг.</i> <i>Nina L. Danilova. Architecture of Josef Hoffman in Foreign Historiography</i> <i>of the 1990–2000s</i>	376
<i>B. O. van der Westhuijzen. Авторские права</i> <i>и проблема интерпретации современной живописи аборигенов Австралии.</i> <i>Valeria O. van der Westhuijzen. The Problem of Copyright</i> <i>and the Interpretation of Australian Contemporary Aboriginal Painting</i>	383
<i>E. И. Станиславская. Хэппенинг как действенно-зрелищная форма искусства XX в.</i> <i>Katerina I. Stanislavska. Happening as Action-Show Art Form of the 20th Century</i>	387
<i>E. В. Барышникова. О студенческой фотовыставке «Мир глазами искусствоведов».</i> <i>Elizaveta V. Baryshnikova. The Students’ Photo Exhibition</i> <i>“World Seen by Art Historians”</i>	395
Аннотации	398
Abstracts.....	412
Сведения об авторах	424
About authors	427

А. В. Григораш
(МГХПУ имени С. Г. Строганова)

ВЫСТАВКА «ДОКУМЕНТ НЕМЕЦКОГО ИСКУССТВА» (1901 г.) В КОНТЕКСТЕ ОТКРЫТИЯ ДАРМШТАДСКОЙ КОЛОНИИ: ГЕЗАМТКУНСТВЕРК ИЛИ СИНТЕЗ ИСКУССТВ?

В 1901 г. в журнале «Мир искусства» появилась рецензия Сергея Дягилева в связи с открытием Дармштадской колонии. Он писал, что: «Настоятельная потребность нашего времени в беспрепятственном проявлении своих новых эстетических идеалов, неудовлетворенность устаревшими художественными формами жизни, <...> наконец, жажда видеть окружающую нас житейскую обстановку согласованной со вкусами и требованиями современности — вот те мотивы, которые побудили Великого Герцога призвать в Дармштадт весной 1900 года группу художников, скульпторов и архитекторов, всего 7 человек, и поручить им выработку плана нового предприятия, имеющего своей задачей ввести художественные элементы в нашу повседневную жизнь»¹.

Под «предприятием» надо понимать, таким образом, художественное объединение, существовавшее в эпоху модерна в немецком городе Дармштадт, который был в конце XIX — начале XX в. резиденцией правителя гессенских земель, великого герцога Эрнста Людвига, пригласившего к себе художников, которые работали в «новом стиле»².

Идея совместной работы, общезжития, единства коллектива в художественных объединениях, в большом количестве возникших в конце XIX — начале XX в., сопоставима, на наш взгляд, с интересом в эпоху модерна к взаимодействию искусств. С данным явлением связана также идея стиливого единства — взаимодействие всех видов искусства между собой и общее, неразрозненное, одновременное воздействие на зрителя.

Теме взаимодействия искусств уделяется большое внимание в XIX в., особенно в Германии. В начале столетия к ней обращаются немецкие романтики в своих размышлениях о синтезе искусств, в середине столетия возникает теория гезамткунстверка Рихарда Вагнера, на рубеже XIX–XX вв. обновляется с новой силой интерес к взаимодействию искусств, характерный в целом для стиля модерн.

В науке существует большое количество исследований, посвященных взаимодействию искусств, которые связаны с историей употребления и понимания терминов «синтеза искусств» и «гезамткунстверка», а также синестезии, эффекта соощущения, связанного с восприятием этого явления. Но на сегодняшний день единое мнение об определении и понимании данных понятий так и не принято.

По этим причинам данная работа посвящена двум актуальным проблемам истории и теории искусства эпохи модерна — художественному объединению и взаимодействию искусств. В качестве иллюстрации выбрана Дармштадская колония, так как она являлась одним из самых ярких феноменов реализации взаимодействия

искусств³ и «Югендштиля вообще»⁴, в частности, ее выставка «Документ немецкого искусства» (*Dokument der deutschen Kunst*), которая прошла в Дармштадте с 15 мая по 15 октября 1901 г.

Название выставки повторяет заголовок программной статьи Й. Ольбриха, где он подчеркивает, что архитектурный комплекс выставки 1901 г., чьи здания будут построены на Матильденхее, «не должны содержать ни одного квадратного сантиметра формы и краски, которые не пронизаны артистическим духом»⁵. Ольбрих планировал, по-видимому, создать на выставке 1901 г. гезамткунстверк, в котором единство разных видов искусств присутствовало как в целом (сама среда на территории выставки), так и в ее частях (дома художников).

Идея подобной организации выставки является отражением более ранней концепции венского архитектора о постройке целого города, который бы был тотальным гезамткунстверком: «Мы возведем город, целый город! <...> правление должно нам дать поле, и тут мы жаждем создать мир... всем овладеет единый дух, улицами и садами, дворцами и хибарами, столами и креслами <...>. В середине же, как храм в священной роще, Дом Работы для художников и мастерских ремесленников»⁶.

Дом Работы, таким образом, становится венцом города, как следует из программной статьи Ольбриха 1900 г. «Замечания по пути обновления жизни» (*Merkstein auf dem Weg der Lebenserneuerung*), ядром гезамткунстверка: «на самой высокой точке должен возвыситься храм работы; в то же время, это храм работы, которая является священным богослужением... В прилегающих окрестностях: дома художников, место, к которому они после дня усердной работы будут спускаться, чтобы смешаться с толпой!»⁷.

Дом Эрнста Людвиг, построенный к выставке 1901 г. в Дармштадской колонии для ателье, становится реализацией Дома Работы, дома-храма для творца-художника⁸, причем довольно буквальной. Дом находится на самой высокой точке Матильденхее, от которого по склону холма на виллы, находящиеся напротив, как бы снисходит энергия творения. Художники, которые работают в ателье целый день, после окончания трудов идут домой, в особняки, расположенные напротив Дома, у подножия холма среди частных вилл, землю для которых Эрнст Людвиг продал П. Беренсу, Г. Христиансену, Л. Хабиху и Й. Ольбриху на Матильденхее для строительства собственных домов к выставке 1901 г. Таким образом, они смешиваются с другими людьми, живя среди них.

Кроме того, интересна трактовка скульптур около Дома Эрнста Людвиг. Это мужчина и женщина, которые, с одной стороны, пра-люди, Адам и Ева, с другой — это будущие сверх-люди, герои грез Ницше. В литературе того времени они тракуются прежде всего как универсальные начала «мужского» и «женского», «активного», «волеизъявляющего» и «пассивного», «воспринимающего», «священного сосуда мужского семени»⁸.

Но гораздо интересней, на наш взгляд, связать фигуры мужчины и женщины с концепцией Р. Вагнера. Тогда скульптуры олицетворяют составляющие творчества: мужское (пластический вымысел) и женское начало (музыкальная образность), которые соединяются в любви (произведение искусства)⁹. Ведь здание Эрнста Людвиг было предназначено не только для работы художников в ателье, но и для проживания там же тех членов колонии, которые не имели семьи. В противоположность им счастливые художники-семьянины получили на Матильденхее землю под строительство собственного особняка.

Перед фасадом Дома Работы провели церемонию открытия выставки «Документ немецкого искусства». На спуске лестницы Дома стоял хор из мужчин и женщин в белых одеждах и венках, которые под трубные звуки исполняли праздничные стихи «Символа» Г. Фукса.

Хор пел о тоске по красоте, проявленной во всех формах жизни. Основными героями¹⁰ были Мужчина и Женщина. Третий, главный персонаж — Провозвестник — пел о преобразении жизни неупорядоченной, бесформенной (*ungestaltet*) в жизнь, обновленную красотой ритма, художественных форм, возглавляя процессию, которая несла внутрь Дома Работы чистый, правильной формы кристалл, символизирующий источник гармонии нового порядка¹¹.

Процессия с кристаллом, равно как и все оформление и режиссура действия, принадлежит Петеру Беренсу: «Была ли это лишь пьеса? Нет: это было праздничное действие нового стиля. Георг Фукс, поэт, лишь создал речи, которые всех поразили, Виллем де Хаан, автор этой возвышенной музыки, создал настроение торжественности, и Петер Беренс, которому принадлежит идея всей церемонии, продумал одеяния хора и глашатаев в соответствии с определенным ритмом движений и действий. Все присутствующие тоже были одеты схожим образом и также двигались»¹².

Слово «драма» в данном контексте отсылает к аналогии с «музыкальными драмами» Рихарда Вагнера, который принципиально употреблял это понятие вместо «оперы». Параллели с музыкальным творчеством Вагнера, возможно, есть и в нотной ткани «Символа», отрывки которого сохранились в журнале А. Коха. Хор и солисты исполняют свои партии под трубные звуки, которые представлены тремя группами духовых.

Партия духовых всегда ассоциировалась с темой духовного начала вообще, и, в частности, рока или судьбы, например, в партии *tuba mirum*. К наследию Р. Вагнера относится реформа оркестра, одной из сторон которой стало усиление группы духовых и расширение их состава. Возможно, влияние этой реформы можно усмотреть в выборе духовых для сопровождения хора и солистов.

Таким образом, в церемонии открытия выставки можно усмотреть влияние идей Р. Вагнера о гезамткунстверке: не просто пьеса, а драма, сравнимая с древнегреческой драмой, где сливаются все виды искусства.

Хор в данном действии изображает народ, который обретет жизнь нового порядка и новую религию, которая связала бы его с художником. Ей становится Работа, творчество. Символизирующий это кристалл П. Беренса отсылает к социальным идеям У. Морриса и к его мысли о счастье, которое неразрывно связано с Трудом.

Постановке П. Беренса предшествовал манифест: «Праздник жизни и искусства. Размышления о театре как высшем символе культуры». Текст был выпущен в 1900 г. и посвящен художественной колонии в Дармштадте, так как П. Беренс и Г. Фукс мечтали провести театральную реформу, сделав Дармштадт преемником Байрейта¹³, где исполняли бы исключительно музыкальные драмы Р. Вагнера.

Сама формулировка названия (театр как высший символ культуры) говорит об отсылке к идеям Р. Вагнера. Творчество и теоретические работы Р. Вагнера имели в искусстве большой резонанс в эпоху модерна¹⁴.

Жизненная среда, ее формы, являются отражением характера художника: «Что он видит вокруг себя, то, что он сделал для себя, имело форму, которая подчеркивает его стремления»¹⁵. Далее он развивает эту мысль, приходя к концепции гезамткунстверка как единства всех искусств: «Поэтому мы и обретем новый

стиль, собственный стиль во всем, что мы создаем. Стиль эпохи — не особые формы в каком-то отдельном виде искусства; каждая форма — лишь один из многих символов внутренней жизни, каждый вид искусства — только часть стиля. Но стиль — символ всеобщего восприятия, всего жизнеощущения эпохи; он проявляется лишь в совокупности всех искусств»¹⁶.

Подобно Ольбриху, Беренс мечтает о здании, которое бы стало храмом искусства: «мы желаем воздвигнуть здание — святое пристанище для всего искусства, символ избытка наших сил, во имя торжества нашей культуры»¹⁷.

Таковым храмом искусства становится театр, потому что он возвышается над природой, он создает иллюзию, и «эта иллюзия называется культурой! (...) воодушевление превращает нас в соучастников творческого процесса, мы уже не выжидательно настроенные зрители, мы состоим на грани того, чтобы стать соучастниками раскрытия жизни»¹⁸.

Таким образом, идею гезамткунстверка Беренс, развивая мысль Р. Вагнера, связывает с античным театром, в частности, с его планировкой: плоская сцена, амфитеатр зрительских мест, заглубленное место для музыкантов, просцениум объединен со зрительским залом благодаря отказу от кулис и сложному освещению: «впустим свет естественный через окна и соединим со светом искусственным»¹⁹.

Театр, с которым Беренс связывал обновление искусства, был представлен на выставке 1901 г. в Дармштадте временной постройкой по эскизам Ольбриха для исполнения лирических постановок Вильгельма Хольцамера.

Особенность архитектурного решения состояла в том, что интерьер и сцена были максимально очищены от декораций ради создания определенной поэтической атмосферы благодаря цветам и различным формам. Исполнители стояли на темной сцене и освещались сверху. Ольбрих придумал новые сценические костюмы²⁰ в модных для модерна темно-фиолетовых тонах подстать черным стенам и серому полу. Таким образом, должно было быть достигнуто полное созвучие формы, цвета, звука и чувств, т. е. эффекта синестезии²¹.

Ставился акцент на конструкции сцены: «нет сцены в традиционном смысле слова, но выходящий в пространство зрительного зала подиум»²². В частности, отмечался тот факт, что оркестр как технический аппарат извлечения звука слушателям не обязательно видеть, что отсылало к театру в Байрейте Р. Вагнера.

Остальные же временные постройки выставки (входные ворота, оранжерея, ресторан, павильон монументально-декоративного искусства и т. д.), также авторства Ольбриха, представляли небольшой интерес как примеры архитектуры рубежа XIX–XX вв.: каркасные конструкции из дерева с минимальным орнаментальным декором создавали скорее чувство сходства с немецким фахверком, а не фантазийными формообразованиями стиля модерн.

Большое внимание Ольбрих уделял садово-парковому окружению строений.

На время выставки 1901 г. все помещения своих личных домов художники использовали для экспонирования собственных произведений искусства: так, Боссельт выставил мелкую пластику, а Беренс, например, графику и фотографии.

По склону холма Дом Эрнста Людвига окружали личные дома художников, за исключением дома Беренса, все построенные по чертежам Ольбриха. В этом смысле дом Беренса завершал ряд особняков напротив Дома Работы.

Признанный одним из самых интересных и заметных построек на выставке, дом П. Беренса был его первым опытом обращения к архитектуре. В связи с этим он

написал в брошюре к дому вступление, где изложил собственный взгляд на архитектуру частного жилища.

Как и Ольбрих, Беренс высказывает мысль об отражении образа жизни (индивидуальности владельца дома) в формах архитектуры, прежде всего, в фасаде здания, который выражает радость жизни.

О постройке собственного особняка Беренс пишет, что он ограничил незначительное пространство, но в то же время столько, сколько бы хватило для комфортной жизни семьи. Количество и устройство комнат создаются для наиболее удобной коммуникации и счастливой совместной жизни такого микрообщества как семья, с одновременной возможностью в любой момент уединиться. Местом, в котором все могут собраться, является холл или зал, так как с одной стороны — он несет функцию репрезентации семьи, а с другой — это место удобно для осуществления семейных и социальных связей. Таким образом, система экстерьера и интерьера должна быть выстроена в соответствии с их функциональными назначениями.

Центром дома является музыкальная «комната праздника»²³, архитектурно выделенная среди прочих комнат двумя ступенями, которые выполняют еще и практическую функцию — придают перемещению между столовой и музыкальной комнатой ритмичность. Подъем на ступени подготавливает к чему-то возвышенному.

По одной оси с музыкальной комнатой располагается рабочий кабинет, он же ателье, где размещается коллекция искусства и одновременно служит приемной. Подобными осями пронизан весь дом и садовый участок возле него. В архитектурной композиции важны система осей, с помощью которой можно будет достичь психологического эффекта просторных помещений. Так, встав в определенное место в комнате, можно будет почувствовать единство архитектуры: «когда из ниши для пианино в музыкальной комнате взгляд следует за осью, которая проходит через музыкальную комнату, пространство перед ней, по лестнице ведет к окну на западной стене, посетитель окружается комплексом пространств, связанных многочисленными взаимоотношениями в общей массе дома. Хотя ось проходит через различные пространства комнат, с помощью архитектурных средств она, несомненно, образует единство»²⁴

Итак, для Беренса в архитектуре особняка и его садового окружения важны далекие оси, ритм, коммуникация между людьми (общество или уединение обитателей дома) и психологическое воздействие архитектурного окружения на них (создание того или иного ощущения, настроения), что отсылает к эффекту синестезии. Например, про музыкальную комнату, которая должна была настраивать на возвышенное, художник Фридрих Алерс Херстерманн заметил: «было совершенно невозможно рассказать здесь анекдот или сыграть вальс Штрауса»²⁵. Пафос этого интерьера сравним с пафосом музыки Р. Вагнера²⁶. Что касается особенностей стиля Беренса, то в критике его музыкальную комнату сравнивали с кристаллом, а сам стиль называли кристаллическим или Заратустра-стилем²⁷. Для этого произведения через год после «Документа немецкого искусства» Беренс создал дизайн обложки.

Таким образом, дом Беренса явился выражением идей функциональности, синестезии и гезамткунстверка под влиянием концепций Вагнера и Ницше.

В противоположность Беренсу, свой собственный особняк Ольбрих построил по одной оси с Домом Эрнста Людвига, на живописном склоне Матильденхее. В главном каталоге Ольбрих называет среди главных принципов строения дома: естественность жизненного окружения, оригинальность дома, свободная от фальши, но

созвучная с вечными законами статики и гигиеничность всех помещений. Простота форм и декора, по словам архитектора, позволяет выявить особенности и красоту материала в формах и красках, что создает индивидуальный характер дома. В композиции дома главный акцент ставится на мягкие линии крыши и цветочной галереи, большого зального окна и входа.

Вход обрамляет пьеса, которая погружает основание фасада в глубокую тень, что способствует настрою посетителя в этой части дома на восприятие интерьеров особняка. Когда посетитель проходил в зал, «комнату жизни, сменяющихся дней и недель работы и радости»²⁸, он попадал в помещение с камином, который собирал здесь как бы существование, саму сущность дома. Описание остальных комнат в выставочном каталоге Ольбрих объединяет по эффекту синестезии, описывая это как поэзию пространства (*Raumprosie*), определенным ощущениям или настроениям, которые помещения создают: спальня — комната покоя, ванна — комната свежести, голубая гостиная — комната комфорта, зеленая гостиная — комната бодрости, подобной свежести утра, рубиновая комната — комната неги, против заката солнца.

В заключении о собственном особняке Ольбрих говорит, что каждый дом приобретает какие-то свои интимные детали, но в целом его вилла — это образец дома для спокойной работы и комфортного проживания, «пристанище серьезной жизни и веселого смеха»²⁹.

Все остальные дома, выполненные по эскизам Ольбриха для остальных членов колонии, являются вариациями его собственного особняка.

Итак, попытаемся понять, каким образом была реализована идея взаимодействия искусств в открытии колонии? Проведение и организация выставки в Дармштадте проходили под сильным влиянием вагнеровской концепции гезамткунстверка. Само открытие было театрализовано символической постановкой Беренса³⁰. Также идеи Вагнера повлияли на строительство таких построек, как театр Ольбриха или личный особняк П. Беренса.

Поле выставочного пространства формировали строения особняков художников и возвышавшийся над ними Дом Эрнста Людвиг как храм новой религии³¹ — Работы (творчества). В среду архитектуры были инкорпорированы предметы других видов искусства, таких как живопись, графика (в т. ч. рекламные щиты) и скульптура, как в интерьерах особняков, так и в качестве украшений на фасадах.

Временные виды искусства — музыка, танец, поэзия — были представлены в театре, концертном павильоне и встречались в брошюрах к жилым домам в виде стихов или нот.

Также было продумано единое освещение всей территории, которое можно назвать искусством света. В начале XX в. электрическое фонарное освещение демонстрировало успехи научно-технического прогресса. Большое значение придавалось садово-парковому искусству как оформлению всей территории.

Казалось бы, все виды искусств работают в единой выставочной среде, что и является необходимым условием гезамткунстверка, как задумывал Й. М. Ольбрих. Но все же, саму выставку можно скорее назвать примером синтеза искусств, потому что ни в одной точке выставочной территории не работают одновременно вместе все искусства, представленные на ней, но лишь часть их, что нельзя назвать гезамткунстверком.

В отличие от синтеза искусств, гезамткунстверк требует замкнутого архитектурного пространства. В модерне таким гезамткунстверком стал частный особняк³².

В этом смысле наиболее ярким примером гезамткунстверка в Дармштадской колонии является дом Беренса, и не только потому, что ядром дома являлась музыкальная комната. В заметках к постройке собственного дома Беренс говорит об эффекте синестезии, связывая со своим строением музыку, звуки, учитывая ритм движения живущего в нем, психологических ощущений от цветового воздействия, игры освещения.

Таким образом, реализуя гезамткунстверк в частном жилище, в выставочной практике мы можем говорить скорее о синтезе искусств, не отменяя притом сильное вагнеровское влияние на все составляющие мероприятия и экспонаты выставки «Документ немецкого искусства» в 1901 г.

Alyona V. Grigorash

(Stroganov Moscow State University of Industrial and Applied Arts, Russia)

THE "DOCUMENT OF GERMAN ART" EXHIBITION (1901) IN THE CONTEXT OF THE OPENING OF THE DARMSTADT COLONY: GESAMTKUNSTWERK OR SYNTHESIS OF ARTS?

The article is devoted to the history of the Colony of artists at Darmstadt in the epoch of Jugendstil in Germany. Examining the program texts of the Colony members the author provides detailed description and analysis of the buildings created at Darmstadt under the influence of the arts interaction idea. On the basis of differential approach to the usage of notions Gesamtkunstwerk and synthesis of arts the author proposes in this article a hypothesis that Gesamtkunstwerk could be completed and so fulfilled solely in a particular estate while synthesis of arts — as a phenomenon — more relates to the exhibition practice whereof Darmstadt Colony exhibition of 1901 is a bright example.

Примечания

¹ Н. В. Дармштадская колония художников // Мир искусства: Художественная хроника. Т. 5. № 3. СПб., 1901. С. 128.

² Так стиль модерн обозначают в письменных документах Эрнст Людвиг, А. Кох, П. Беренс. См. манифест П. Беренса 1900 г. «Праздник жизни и искусства» (*Behrens P. Fest des Lebens und der Kunst*. Jena, 1900), посвященный Дармштадской колонии: «Вы сердитесь, лжепророки, что оказались неправыми, утверждая в своей мудрости, что в искусстве не появится новый стиль. <...> Поэтому мы и обречем новый стиль, собственный стиль во всем, что мы создаем» (цит. по: Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX–XX в. М., 1975. С. 133–134).

³ Например, М. В. Нащокина считает, что «именно Дармштадт наиболее убедительно и масштабно продемонстрировал в самом начале XX в. синтез архитектуры, скульптуры, декоративно-прикладного и садово-паркового искусств на примере небольшого частного загородного или усадебного дома. Причем в этом аспекте ему не было равных — ни одна из европейских архитектурно-художественных и строительных выставок до и после Дармштадской не смогла сравниться с ней по полноте достигнутого синтеза искусства и жизненной среды ее обитателей». Имеется в виду первая выставка в Дармштадте 1901 г., связанная с открытием Колонии (цит. по: *Нащокина М. В. Усадьба в творчестве Голубой Розы // Нащокина М. В. Наедине с музеем архитектурной истории*. М., 2008. С. 378–398.).

⁴ См.: *Cramer J. The Mathildenhoehe in Darmstadt // Jugendstil architecture in Europe*. [Paris], 1988. P. 91–94.

⁵ Reprint aus: Josef Maria Olbrich. Ausstellungskatalog. Darmstadt, 2010. S. 154–155.

⁶ *Wolbert K.* "...Wie ein Tempel in einem heiligen Haine" — Olbrichs semantische Architektur und die Utopie eines ästhetisch überhöhten Lebens in Schönheit und Feierlichkeit. Tempelhaus und Arbeit als Gottesdienst // Josef Maria Olbrich. 1867–1908. Mathildenhöhe Darmstadt. 18.9.–27.11.1983. Ausstellungskatalog. Darmstadt, 1983. S. 70–75.

⁷ *Ibid.* S. 71.

⁸ Понятие «дома-храма» для творца-художника наводит на аналогии с метким выражением Г. Р. Державина «храмовидный дом» о палладианской вилле. См.: *Гращенков В. Н.* Наследие Палладио в архитектуре русского классицизма // История и историки искусства: Сб. статей. М., 2005. С. 445–484.

⁹ *Wolbert K.* «...Wie ein Tempel in einem heiligen Haine»... S. 72.

¹⁰ Подробнее см.: *Лосев А. Ф.* Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // *Вагнер Р.* Избранные работы. М., 1978. С. 30.

¹¹ В выборе главных действующих персонажей и их роли Р. Ульмер усматривает влияние Ф. Ницше (*Ulmer R.* Jugendstil in Darmstadt. Darmstadt, 1997. S. 84).

¹² Den Demant, Sinnbild neuen Lebens: / In diesem Zeichen wird euch offenbar / Junger Seelen junges Jahr. / Die Zeit ist da, ihr harretet nicht vergebens (цит. по: Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie. Ein Dokument deutscher Kunst. 1901. Darmstadt, 1989. S. 66).

¹³ *Ibid.* S. 60.

¹⁴ *Ulmer R.* Jugendstil in Darmstadt... S. 85.

¹⁵ Музыкальные драмы Вагнера были популярны на рубеже XIX–XX вв. В журнале «Мир искусства» можно часто встретить упоминания о той или иной постановке. В философии одним из ярких примеров является работа Ф. Ницше «Казус Вагнер» 1888 г.

¹⁶ Для модерна характерно такое явление как проекты дома любителя искусств (подробнее см.: *Володина Т. И.* Модерн: Проблемы синтеза искусств // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. М., 1997. Кн. II. С. 261–277; *Кольчугина Д. А.* Дом для любителя искусства в творчестве В. И. Шене // 100 лет петербургскому модерну. Научная конференция. СПб., 1999. С. 137–142).

¹⁷ Там же. С. 134.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Впрочем, в декоре костюмов У. Квеке усматривает влияние Э. Крэга, английского реформатора театра, который не только сам был режиссером и декоратором постановок, но и играл в них. Подробнее о влиянии на архитектурную концепцию театра Ольбриха О. Вагнера и античного театра см.: *Quecke U.* Olbrichs Ideen zur Reform des Theaters // Josef Maria Olbrich. Ausstellungskatalog... S. 189–205.

²² Подробнее см.: *Ulmer R.* Jugendstil in Darmstadt... S. 86.

²³ 1901 Dokument der deutschen Kunst. Hauptkatalog. Darmstadt, 1901. S. 14–16.

²⁴ *Ibid.* S. 79.

²⁵ *Ibid.* S. 80.

²⁶ *Ulmer R.* Jugendstil in Darmstadt... S. 124.

²⁷ *Ibid.* S. 124.

²⁸ *Ibid.* S. 126.

²⁹ *Ibid.* S. 116.

³⁰ *Ibid.* S. 127

³¹ Недаром Х. Зедльмайр писал, что театр и выставка имеют много общего (*Зедльмайр Х.* Театр и выставка // *Зедльмайр Х.* Утрата середины. М., 2008. С. 74).

³² Здесь можно усмотреть противопоставление православной церкви в неорусском стиле, которая была построена по эскизам А. Бенуа до образования Дармштадской Колонии (1897–1899 гг.). Церковь была подарком от Герцога на свадьбу его сестры, принцессы Гессен-Дармштадской Аликс, в православии Александры Федоровны, жены Николая II.