

Санкт-Петербургский государственный университет

*ИСКУССТВО МОДЕРНА В КУЛЬТУРЕ ГЕРМАНИИ XIX-XX СТОЛЕТИЙ*

Выпускная квалификационная работа по направлению Культурология  
основная образовательная программа Культурология

Исполнитель

Кондранина Анна Владимировна

Научный руководитель

Кандидат философских наук, старший  
преподаватель

Мальцева Юлия Михайловна

Рецензент

Кандидат филологических наук, старший  
преподаватель

Колосков Александр Николаевич

Санкт-Петербург

2017

## **Оглавление**

Введение.....	2
Глава I. Мюнхен – столица искусств и ремесел.....	5
1.1. Настроение юности в южной Германии – югендстиль, новый стиль жизни.....	5
1.2. Август Энделл.....	9
1.3. Герман Обрист.....	12
1.4 Франц фон Штук.....	14
1.5. Мюнхенский Монпарнас – течение декадентства и символизма.....	18

1.6. Карикатура и Иллюстрация – «Симплициссимус» и «Югенд».....	20
1.7. Объединенные мастерские искусств и ремесел и мюнхенские дизайнеры..	22
Глава II. Революция искусства в Дармштадте.....	28
1.1. Искусство для всех и «элитарное искусство».....	28
1.2. Покровительство искусствам.....	30
1.3. Великий князь Эрнст Людвиг Гессенский – государственный деятель и покровитель искусств.....	31
1.4. Дармштадская колония художников.....	33
1.5. Дом как культовое строение – Петер Беренс и Йозеф Мария Ольбрих.....	35
1.6. Художники колонии.....	39
1.7. Выставки колонии в Дармштадте.....	42
Заключение.....	46
Список использованной литературы.....	48

## **Введение.**

Стиль модерн, возникший в переломное время на рубеже веков, ознаменовал собой завершение целой эпохи в культурной жизни Европы и, в то же время, рождение новой художественной парадигмы, целого мира, отраженного в искусстве и проникшего во все уровни культурной реальности, определившего культурное развитие последней декады 19-го столетия и первых лет 20-го века до начала Первой мировой войны. «Прекрасная эпоха», время благоденствия и процветания, царившая в Европе с начала 1870 до

первых тревожных звуков Первой мировой войны, обрела свое эстетическое выражение в формах, воплощенных художниками нового, современного искусства – модерна, космополитичного и универсального стиля, охватившего все страны Европы и все области художественного творчества. В каждой стране, объятой веянием нового времени, модерн получил свои отличительные черты и свое особенное название – ар нуво во Франции, стиль тиффани в США, стиль либерти в Италии, модерн в Англии, модернизм – в Испании. Модерн в Австрии получил название «сецессион» (Sezession – «отделение», разрыв с традиционным искусством), немецкий модерн – югенстиль (Jugendstil – «молодой стиль»). Таким образом, уже варианты названий художественного направления дают нам представление об основных темах и мотивах, определяющих модерн, – новизна, юность, разрыв с традицией, свобода.

Выбор периода и предмета работы обусловлен спецификой рассматриваемого исторического периода в культурном развитии европейских стран и Германии в частности. Пограничное время 19-20 веков отразило наиболее важные и существенные особенности трансформации и перелома культурной парадигмы, осуществило переход от историзма и классической эпохи к свободному, почти революционному модерну, отрешенному от следования традиционным канонам в искусстве и литературе, оформившему новый облик культурной реальности и создавшему принципиально новый стиль жизни.

Степень освещенности рассматриваемой темы в русскоязычной литературе представлена сравнительно небольшим количеством работ, рассказывающих об общей специфике стиля модерн в европейских странах, и не дающих полноценного представления о развитии стиля в отдельных странах, в том числе в рассматриваемом регионе. Подавляющее большинство источников по исследованию искусства модерна в обозначенных аспектах представлено на немецком и английском языках, что представляет значительную трудность в формировании полноценного и всестороннего знания

по выбранной для изучения теме. Недостаточность освещенности предлагаемой темы в русскоязычных исследованиях и формирует актуальность предлагаемой к рассмотрению работы.

Объектом исследования является художественный стиль модерн в его немецком варианте, предмет исследования обращен к особенностям его развития и влияния на культуру обозначенного периода, раскрывающимся в художественном наследии групп и ассоциаций художников югендстиля, так и в творчестве отдельных его представителей.

Целью работы является раскрытие образа Германии периода развития и расцвета художественного стиля модерн, выявление основных достижений и особенностей влияния искусства модерна на мир культуры немецких городов, в которых стиль как художественное и культурное явление получил наибольшее развитие – Мюнхена и Дармштадта.

Для достижения поставленных целей исследования необходимо решить следующие задачи:

1. Выявить центры-метрополии немецкого модерна, выяснить, как распространение нового стиля в искусстве повлияло на развитие культуры в исследуемых регионах.

2. Дать историко-культурный анализ обозначенного периода в его соотнесенности с исследуемым стилем.

3. Обозначить ключевые понятия, события и фигуры немецкого модерна, проанализировать наследие стиля и его влияние на последующие периоды в развитии искусства и культуры Германии.

4. Описать идейную основу, философское обоснование стиля, показать развитие мысли, отражающей жизнь в зеркале модерна, на примере писателей, художников, критиков искусства модерна.

В работе использованы следующие методы исследования: системный, структурно-функциональный, синхронический, диахронический, исторический, биографический, сравнительно-аналитический.

Структура работы опирается на предмет, цель и задачи исследования. Работа включает в себя введение, две главы и заключение.

Во введении раскрывается актуальность работы, дается описание объекта, предмета, цели, задач и методов исследования. Первая глава раскрывает историко-культурную специфику развития южно-немецкой ветви модерна на примере Мюнхена, рассказывает о проявлениях стиля на фактической основе важнейших исторических вех, событий и персоналий, внесших значительный вклад в искусство и культуру обозначенной эпохи. Вторая глава суммирует специфику проявления, развития и распространения югендстиля в землях Гессена – в ней также дается попытка раскрытия своеобразия стиля на примере Дармштадта и его культурного влияния в опоре на исторический материал. В заключении приводятся выводы по основным частям работы.

## **Глава I. Мюнхен – столица искусств и ремесел.**

## **1.1. Настроение юности в южной Германии – югендстиль, новый стиль жизни.**

«Город юности» - такая характеристика, данная Мюнхену 1900-х годов поэтом Стефаном Георге, в высшей степени соответствовала реальности того времени. Представители молодого поколения, художники и писатели, часто еще не достигшие 30-летнего возраста, были источником всех проявлений в искусстве, бывших одновременно легкомысленными, остроумными, оригинальными и захватывающими.

Георге был также прав в утверждении того, что Мюнхен был «городом людей», городом всех новых направлений в искусстве на границе веков, признании того, что в Мюнхене, по крайней мере, сохранилась сильно связанная с ремеслами художественная традиция. Бесспорно, в некоторой степени это было связано с атмосферой мирного сосуществования, царившего в Мюнхене, благожелательным отношением к искусствам и определенной толерантностью к бунтующей молодежи. Обыкновенно проблемные ситуации в отношениях между спорящими сторонами возникали скорее вследствие проявлений баварского характера, нежели фундаментальных различий в мнениях.

Даже когда баварская столица была объята всеобъемлющим духом нового сецессиона, она не прекращала поддерживать ценность традиции наряду с современными, инновационными течениями. Мюнхен сохранил роскошь и помпезность черт историзма эпохи кайзера Вильгельма, привнесенных чистым, изысканным классицизмом архитекторов Лео фон Кленце и Фридриха фон Гертнера.

Неистовство индустриализации, распространившейся в землях Германии в 1860-1870-х годах, охватило также и Мюнхен. Уверенный в собственной значимости, город санкционировал развитие индустрии при условии следования осторожному, сбалансированному, ненасильственному курсу.

Атмосфера, процветавшая в Мюнхене в течение некоторого времени, прежде всего в сфере прикладного искусства, была благоприятной, полной энергии и веселья, и все же спустя всего лишь несколько лет ее вытеснил другой стиль – вариант возрожденного бидермайера.

Такие перемены в общественном вкусе были отражением определенной ментальности: Мюнхену не доставало меценатов из банковской среды и промышленности, состоятельных представителей среднего класса, обладающих утонченным вкусом и симпатией к авангарду. Блестящие художественные вершины, достигнутые во время правления династии Виттельсбахов, постепенно уходили в прошлое.

Мастера мюнхенского югендстиля - Петер Беренс, Отто Экманн, Август Энделл и Бернхард Панкок – готовились уехать из Мюнхена, поскольку для реализации своей мечты об «идеальном произведении искусства» и промышленном дизайне, наполненном художественной ценностью, они нуждались в «арт-менеджерах» и покровителях, подобных либерально настроенным правителям, каким был, к примеру, великий герцог Эрнст Людвиг Гессенский.

Мюнхен же, напротив, испытывал «латентную апатию» по меткому замечанию Германа Обриста, также подвергавшего критике «характерный запах южно-немецкой праздности». «Мюнхен усыпан драгоценными камнями, которым он уделяет не больше внимания, чем гнейс сокрытым в нем гранатам. Нечто, столь далеко ушедшее вперед своего времени, - новое структурное и декоративное искусство, новое психологическое понимание искусства, новое направление в обучении искусству – проявления столь страстной серьезности просто не могут прорасти в почве южно-немецкой праздности».<sup>1</sup> В такой манере выразил недовольство сложившейся в Баварии обстановкой Ханс Розенхаген в своей знаменитой статье 1901 года – «Закат Мюнхена как города

---

<sup>1</sup> *Rosenhagen H. Münchens Niedergang als Kunststadt. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1902. S. 23.*



искусств» - не потерявшей актуальности и сегодня. Но признание упадка тем не менее подразумевает наличие предшествующего опыта подъема – Мюнхена, пережившего некогда расцвет в сфере искусства.

Мюнхенский югендстиль 1890-1900-х годов стал известен не только благодаря высокому стандарту качества художественных произведений и национальному, независимому характеру, но и благодаря современному, международному формату.

Действительно, один из художников направления – уже упомянутый Герман Обрист – посадит семена нового искусства, которые в конечном счете появятся на свет в виде «Голубого всадника». За 15 лет до того, как Василий Кандинский организует первую выставку абстрактной живописи в Мюнхене в 1910 году, Обрист уже откроет формальные принципы и теорию, близкую нерепрезентативной теории искусства.

Томас Манн писал о Мюнхене на рубеже веков: «Глубоко укорененная художественная культура Мюнхена менее духовна, нежели чувственна; Мюнхен – город прикладного, и, несомненно, празднично яркого прикладного искусства, а типичный мюнхенский художник – всегда прирожденный мастер церемоний и пиршеств».<sup>1</sup>

«Искусство в полном расцвете, искусство обрело невиданный размах, искусство простирает свой увитый розами скипетр над городом и улыбается. Оно торжествует над всем... во всем видится преданное культивирование линии, орнамента, формы, чувства, красоты... Мюнхен светился. Ослепительное знамя голубого шелка раскинулось по небу над великолепными площадями и украшенными колоннами храмами, античными скульптурами и барочными церквями, пенящимися фонтанами, дворцами и парками, принадлежащими городу. Его завораживающие, гармоничные пейзажи, залитые

---

<sup>1</sup> *Mann T. Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt am Main, Fischer Verlag GmbH, 1974. S. 141.*

светом и украшенные цветами, травой и деревьями, грелись в солнечной легкой дымке первого ясного июньского дня».<sup>1</sup>

Манн бесспорно чувствовал обновление культурной жизни Мюнхена и влияние местных художников югендстиля с их «преданной культивацией линии». Как город и, прежде всего, как центр искусства, Мюнхен олицетворял собой «идеальное произведение искусства», универсальный гезамткунстверк<sup>2</sup> и жадно впитывал новые идеи. В своем сборнике «Размышления аполитичного» Томас Манн писал: «Моим собственным опытом было... «вырождение» среднего класса в подлинно старомодном смысле в субъективно-художественный... Коротко говоря: то, что я чувствовал и создавал – было также развитием и модернизацией обычного человека, и превращением не в буржуа, но в художника».<sup>3</sup>

Мюнхен обрел новую молодость, и то, что югендстиль (буквально - «стиль юности») взял свое имя от нового мюнхенского журнала искусств, названного «Югенд»<sup>4</sup>, было относительно незначительным. Мюнхен создал новый стиль жизни, аккомпанируя новоявленному «стилю юности». Своей праздничной атмосферой город был обязан многонациональному Богемскому обществу, и многочисленным гостям, приехавшим сюда для развлечения: многообещающим и непризнанным гениям, экстравагантным сербам, элегантным полякам, задумчивым русским, и другим экстраординарным характерам, эмансипированным женщинам-художницам и бесконечному количеству других творческих гостей. Мюнхен стал средоточием модной жизни. Он стал городом, давшим новому стилю основу для развития искусства, литературы и нового стиля жизни. Август Энделл, ведущий художник мюнхенского югендстиля, писал о сущности и назначении искусства и модерна:

---

<sup>1</sup> *Mann T.* Gladius Dei. Berlin, S. Fischer Verlag, 1914. S.3

<sup>2</sup> Нем. Gesamtkunstwerk - общее произведение искусства, идеальное произведение искусства.

<sup>3</sup> *Mann T.* Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt am Main, Fischer Verlag GmbH, 1974. S. 139-140.

<sup>4</sup> Нем. Jugend - «юность, молодость».

«Цель всех искусств – красота. И красота ничто иное, как интенсивная, опьяняющая радость, рождаемая звуками, словами, формами и цветами».<sup>1</sup>

1896 год стал знаменательным для мюнхенского югендстиля. Это был год, когда в печать начали выпускаться ведущие художественные журналы немецкого модерна - «Югенд» и «Симплициссимус», и год, когда появление экстравагантного дракона на фасаде фотоателье «Эльвира» сделало невозможным дальнейшее игнорирование модерна в Мюнхене.

## 1.2. Август Энделл.

«Это здание выходит за пределы обычности, работа юного архитектора, богато одаренного воображением, дорогая и пышная, украшенная причудливым орнаментом, полна юмора и стиля»<sup>2</sup>, – такими словами Томас Манн охарактеризовал фотоателье «Эльвира» - новоявленное творение мюнхенского зодчества. Однако он допустил небольшую неточность, назвав Энделла архитектором, поскольку на самом деле Энделл изучал философию и психологию. Он был чрезвычайно заинтересован лекциями Теодора Липпа по теории эмпатии, затрагивавшей вопросы психологического воздействия внешних впечатлений – к примеру, реакций, вызываемых линиями различной направленности и формы. Под влиянием теории Липпа в 1896 году Энделл разработал совершенно новую теорию искусства, которую он описал в статье о выставке искусства в Мюнхене 1896 года: «Тот, кто научился отдавать свой разум впечатлениям, полученным посредством собственных глаз, отключив при этом ассоциативное мышление, свободный от сопутствующих размышлений, тот, кто почувствовал, хотя бы однажды, эмоциональное воздействие формы и цвета – тот откроет в этих переживаниях неистощимый источник необычайного и невообразимого восторга. Поистине новый мир открывается перед нами. И момент, когда понимание этих вещей пробуждается в нас впервые, должен стать

---

<sup>1</sup> *Endell A.* Vom Sehen. Basel, Birkhäuser Verlag, 1995. S. 31.

<sup>2</sup> *Mann T.* Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt am Main, Fischer Verlag GmbH, 1974. S. 243.

важнейшим событием нашей жизни. Это похоже на экстаз, делирий, внезапно наступающий нас. Радость грозит уничтожить нас, чрезмерность красоты - задушить. Тот, кто не переживал подобного опыта, никогда не поймет изящные искусства. Тот, кто никогда не был охвачен восторгом изысканного колеблющихся лезвий травы, изумительной строгостью чертополоха, юностью набухающих почек, кто никогда не был тронут до глубины души массивной формой древесного корня, спокойной силой треснувшей коры, стройной гибкостью ствола березы, глубокой умиротворенностью листвы, ничего не знает о красоте формы».<sup>1</sup>

Энделл, как и множество других знаменитых архитекторов модерна, был архитектором-самоучкой, освоившим премудрости профессии самостоятельно. Однако именно его любительское творение провозгласило открытие югендстиля в Мюнхене. При посредничестве Германа Обриста Энделл получил заказ на строительство ателье «Эльвира» от двух необычных женщин – феминисток Софии Гудстиккер и Аниты Аугспург. Вместе они произвели сенсацию в Мюнхене, все еще находившемся под влиянием классических мастеров, таких как Франц фон Ленбах.

Поводов для критики и публичного обсуждения с той поры, как по инициативе двух женщин, политически активных и носивших почти мужскую одежду, возникло это свободное от предрассудков классической архитектуры, совершенно абстрактное творение, хватало в изобилии – появление фотоателье стало скандалом в любом отношении. Необходимо отметить, что именно женщины, только что вступившие в эпоху эмансипации, были ответственны за сотворение одного из самых необычных и провокационных художественных достижений конца 19 века. Дизайн с драконом на фасаде апеллировал к восточной художественной стилистике, а формы природы были изображены

---

<sup>1</sup> *Endell A. Um die Schönheit: eine Paraphrase über die Münchener Kunstausstellungen 1896. München, Verlag von Emil Franke, 1896. S. 11.*

Энделлом с таким неподдельным чувством, будто в любой момент могли ожить. Фасад здания первоначально был зеленым, в то время как орнаментальные элементы перекрашивались в разные цвета каждый год, например, в желтый или цикламеновый. Скульптор Йозеф Хартвиг описывает создание орнамента на фасаде в своих воспоминаниях: «...На следующий день я стоял перед новым фешенебельным зданием фотостудии «Эльвира» на фон-дер-Танн-Штрассе, украшенным драконом в стиле модерн, 13 метров в ширину и 7 метров в высоту... Энделл объяснял формы и структуры дизайна в отношении к природе: персиковой косточке, развевающимся лентам волн, накатывающих на прибрежный песок... дракон продолжал мерцать на протяжении долгих лет своим призрачным силуэтом, как бессмертное творение на фасаде экстравагантного здания».<sup>1</sup>

Однако творение Энделла все же оказалось смертным. В 1937 году нацистский бургомистр Филер приказал уничтожить «отвратительный фасад, нарушающий характер остальной части улицы»<sup>2</sup>, для того чтобы не оскорбить фюрера в День немецкого искусства, в который должно было состояться торжественное открытие храма искусства национал-социалистической Германии - Дома немецкого искусства. Оставшаяся часть фотостудии была впоследствии разрушена бомбардировками в 1944 году.

Энделл также полностью спроектировал интерьер фотостудии в чрезвычайно индивидуализированном декоративном стиле. Он уделил особое внимание освещению – к примеру, лестницу освещал канделябр, изготовленный в форме цветов, прикрепленный к основанию перил. Мебель Энделла демонстрирует импульсивные, извилистые формы, украшенные фантастическим миром деталей. Он никогда не копировал определенные формы мира природы, и все же разве мы не можем разглядеть в его творениях

---

<sup>1</sup> *Hartwig J.* Leben und Meinungen des Bildhauers Josef Hartwig. Frankfurt am Main, Mitteldeutscher Kunstgewerbe-Verein, 1955. S. 16.

<sup>2</sup> *Kolbe J.* Heller Zauber – Thomas Mann in München 1894-1933. München, Wolf Jobst Siedler Verlag, 1987. S. 43.

органические структуры – многоножек, колышущуюся траву, покрытые снегом горные вершины?..

Будучи художником, Энделл также был видным критиком искусства 20 века. Он был тесно связан с кругом Стефана Георге и сам являлся автором нескольких поэтических работ. У него было немного учеников, поскольку особенности его чрезвычайно индивидуализированного стиля было трудно перенять другим художникам. Одним из мюнхенских художников, вдохновленным работой Энделла, была Гертруда фон Шнелленбюэль, чьи эксцентрично переплетающиеся линии были близки стилю ее учителя. Ее шедевр - канделябр с 24 подсвечниками - был куплен Германом Обристом, учителем и вдохновителем самого Энделла.

Энделл покинул Мюнхен в 1901 году и вернулся в родной Берлин. Там он выполнил значительное количество других художественных проектов, которые – после сенсационного, ослепительного начала, - оставались в своей сути все же уважительно классическими.

### **1.3. Герман Обрист.**

«Начальной точкой моего творчества была вышивка Германа Обриста, увидев которую я впервые встретился с формами, свободно и органично созданными, а не сконструированными искусственно».<sup>1</sup> Так мечтательность Обриста стала источником вдохновения для творений Августа Энделла.

«Не просто вьющиеся линии, но формы – скульптурные, физические формы, чьи очертания определены красотой изгибов. Увеличение интенсивности изгиба через увеличение силы удара, нажима, крещендо толщины изгиба, ширина удара»<sup>2</sup> – такими словами была определена идеология графики, данная самим Обристом в его очерках об искусстве.

---

<sup>1</sup> *Endell A.* Berliner Architekturwelt, Band 4. 1902. S. 17.

<sup>2</sup> *Wichmann S.* Hermann Obrist – Wegbereiter der Moderne. Ausstellungskatalog, München, 1968. S. 43.

Работы, которые создавал Обрист, сегодня являются для исследователей образцовым кодом модерна, в соединении с его изумительной риторикой они оказали влияние на всю мюнхенскую артистическую среду: Панкока, Пауля, Экмана, Шмитхальса, и даже Беренса. Обрист заключил свои художественные искания в единственную элементарную форму - винтовую линию или спираль: «Благословенные спирали: спираль цветущего дерева, вихри ветров, торнадо, лиан, глициний, дикой виноградной лозы...».<sup>1</sup>

Однако ключевая фигура мюнхенской художественной сцены конца 19 века в лице Обриста не ограничила себя теорией. В 1896 году художник очаровал мир искусства выставкой вышивки собственного дизайна, выполненной Бертой Руше. Воздействие выставки распространилось далеко за пределы Мюнхена, а дизайн Обриста был провозглашен «рождением нового прикладного искусства».<sup>2</sup> В сотрудничестве с Бертой Руше, бывшей компаньонкой его матери, Обрист основал вышивальную мастерскую в Мюнхене на средства, унаследованные им после смерти его матери. Это дало ему финансовую свободу для того чтобы он смог полностью посвятить себя искусству. Сын швейцарского доктора и шотландской аристократки, изначально Обрист получил образование в области медицины и естественных наук, работая над исследованиями в области ботаники и трудами Дарвина, Геккеля, Фехнера, Шеллинга и Фихте. Затяжной характер инфекции среднего уха привел к серьезному ухудшению слуха, что, тем не менее, вдохновило Обриста на развитие своих зрительных способностей. В течение семестра в Берлине он пережил некий визионерский опыт на острове Пикок в Потсдаме, когда внутренний голос сказал ему: «Оставь все и следуй этому». Он принял решение посвятить себя искусству.

Обрист обрел свой первый громкий успех на Всемирной выставке в Париже 1889 года, где были выставлены его керамические творения и предметы

---

<sup>1</sup> *Wichmann S.* Hermann Obrist – Wegbereiter der Moderne. Ausstellungskatalog, München, 1968. S. 46.

<sup>2</sup> *Fuchs G.* Hermann Obrist. Pan Zeitschrift, Heft 1. Berlin, Fontane Verlag, 1896. S. 79.

мебели. Он также привлек внимание к своим работам на выставке в Стеклянном дворце 1897 года в Мюнхене, вновь выставив свою мебель. Скульптурный дизайн Обриста и его рисунки, граничащие с чистой абстракцией, наиболее убедительно воплощали его революционные эстетические идеи, намного опередив свое время. Поэтому неудивительно, что впоследствии он стал другом Кандинскому. Центробежной силой творчества Обриста и его фундаментальной уверенностью в первооснове искусства была не природа сама по себе, но ее динамика, которую также часто можно найти в творениях великого каталонского архитектора Антонио Гауди – например, в орнаменте крыши Каса-Мила, экстравагантного жилого дома, построенного им в Барселоне в 1906-1910 годах.

Таким образом, идеи Обриста, с одной стороны, были обращены к будущему, но в то же время заключали в себе дух его времени. Его ученик, художник Ханс Шмитхальс, транслировал образ мышления Обриста в своих пастелях: «слитность воли и желания закручивается в гору, сплетаясь, мчась в неудержимом вихре... Центробежная спиральная галактика».<sup>1</sup>

Югендстиль в Мюнхене не был единогласным стилем, но включал в себя два различных художественных тренда, существовавших рядом друг с другом, но не являвшихся, на самом деле, настолько различными в своих принципах, как это зачастую преподносилось. «Мы признаем, что натуралисты и чемпионы абсолютного орнамента не разделены на две группы, потому как и натурализм (флорализм) и абсолютная линия в равной мере предрасположены к стилизации, а в линиях прослеживаются сходные тенденции к воображаемой мультипликации».<sup>2</sup> Орнамент как форма индивидуальной выразительности, равно как и абстрактная, функциональная линия в конечном счете имеют общую созерцаемую начальную точку. Именно Обриста можно считать первооткрывателем, распознавшим и объяснившим это утверждение. Мы

---

<sup>1</sup> *Wichmann S.* Hermann Obrist – Wegbereiter der Moderne. Ausstellungskatalog, München, 1968. S. 47.

<sup>2</sup> *Naumann F.* Deutsche Gewerbekunst. Berlin, Buchverlag der Hilfe, 1908. S. 21-22.



можем видеть в нем основателя новой теории, показавшей модерну путь, которым он должен был следовать.

#### 1.4. Франц фон Штук.

Пауль Клее писал об атмосфере мира искусства, созданной появлением Штука на художественной сцене мюнхенского модерна: «Множество парадоксов, Ницше в воздухе. Празднование эго и желаний. Либи́до без ограничений. Новый этос»<sup>1</sup>.

Мир мюнхенского искусства 1870-х и 1880-х годов мог быть суммирован в имени Франца фон Ленбаха, почти имперская власть которого начала оспариваться только с появлением нового «принца художников». В 1889 году Франц фон Штук выставил картину «Страж рая» в Стеклянном дворце Мюнхена, вызвав у публики одновременно восторг и негодование. Вспоминая об ангельском сияющем юноше с обнаженными мускулистыми руками в своей монографии 1899 года, посвященной Штуку, Отто Юлиус Бирбаум писал: «Она [картина] создала ослепляющий взрыв в комнате, и все глаза обратились к ней. Посреди тщательно и натуралистично прорисованных деталей чувствовалось... что в ней было что-то новое, что-то бурлящее, некая полнота, обещающая величие... ангел – но в то же время исполненный мощи воин Эллады, пленэр, но не из Дахау<sup>2</sup>».<sup>3</sup>

Ленбах на появление нового художника разразился ответом в чисто баварском стиле: «Позвольте ему публиковать его дурацкие карикатуры в бульварной прессе, приводя ее в замешательство! Что за отродье!».<sup>4</sup> «Отродье» был чрезвычайно одаренным сыном мельника из Теттенвиса в Нижней Баварии,

---

<sup>1</sup> *Klee F. Tagebücher von Paul Klee 1898-1918. Köln, DuMont Verlag, 1957. S. 369.*

<sup>2</sup> Речь идет об известной художественной колонии, располагавшейся в Дахау, одним из направлений которой была пленэрная живопись.

<sup>3</sup> *Bierbaum O. J. Stuck. Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen und Klafing, 1901. S. 30.*

<sup>4</sup> *Sailer A. Franz von Stuck – ein Lebensmärchen. München, Bruckmann, 1969. S.17.*

осуществившим свою мечту стать художником и заработавшим начальное признание работами, которые действительно включали в себя карикатуру. Штук был несдержанно естественным, тем не менее он преуспел в прорыве в упрочившуюся артистическую среду – мятежник Сецессиона, позже он стал профессором Академии художеств в 1895 году, и в конечном счете в 1906 году ему был дарован дворянский титул.

Для того чтобы подорвать доверие ко всемогущей позиции Ленбаха как диктатора в области искусства и обеспечить проведение художественной кампании против укоренившегося историзма, в апреле 1892 года более сотни художников образовали Союз художников Мюнхена (Мюнхенскую ассоциацию изящных искусств), к названию которого, для того чтобы подчеркнуть ее сепаратистский характер, они добавили «e.V. Sezession» - «включенный в Сецессион». Ассоциация объединила значительное количество признанных художников и представителей авангарда, таких как Штук и Беренс. Ленбах прокомментировал их появление, презрительно назвав «преступниками» и «современными негодьями», вступив в открытый конфликт. Первая международная выставка Сецессиона летом 1893 года проводилась, к сожалению, не без трудностей - Ленбах делал все возможное, что было в его силах, чтобы бойкотировать выставку и использовал свое влияние, чтобы настроить чиновничество против художников модерна. Несмотря на столь сильное противодействие, выставка Сецессиона обрела бесспорный успех, и следующий скандал был недалеко за горами. В том же году Штук выставил картину, взбудоражившую весь город – «Грех»: «По крайней мере пять раз Штук рисовал соблазнительных женщин с черными как смоль локонами, чья белая кожа демонстрировала зрителю провокационный контраст с демоническим мерцанием обвивающей ее змеи. Картина была известна под различными названиями - «Чувственность», «Порок» или просто «Грех», и она стала явным свидетельством самоуверенности и независимости художника, выбравшего красоту и презренно смотрящего в сторону мещанской морали среднего класса. Странно, но в большей степени зрители, толпившиеся перед

томным взором картины в Стеклянном дворце Мюнхена, были представителями именно этой последней касты общества».<sup>1</sup> «Грех» возвестил пришествие нового стиля, а Штук тем самым внес собственный вклад в иконологию женской сексуальности – однако не достойной, строгой, честной женщины, но обнаженного, сияющего и обольстительного создания природы, доисторического зверя, сходного со змеем и кошкой.

Вслед за новым фурором Штук, «художественный гений в своей титанической художественной мощи, своей здоровой чувственности», «маяк Сецессиона, открывающий новые миры»<sup>2</sup> принимает решение о строительстве собственного палатца на Принцрегентштрассе, длившемся с 1897 по 1898 годы. Вилла Штука, как традиционное, как может показаться на первый взгляд, и определенно не принадлежащее стилю модерн здание, тем не менее, является великолепным образцом дома, построенного художником, искавшим соответствия художественному идеалу своего времени – прежде всего, модерну именно в его идеологическом смысле. Следы модерна в творчестве Штука можно найти в плавущей последовательности танцовщиц на арабесках, в каменной кладке и бронзовых статуэтках. Штук также осуществил визуальную трансляцию философии «Пана», иллюстрированного журнала о литературе и искусствах, выходившего в Берлине с 1895 по 1900 гг.: он не только создал дизайн логотипа, но и продемонстрировал в своих работах любовь к изображению сказочных созданий, фавнов, кентавров, селен и других мифических существ.

Штук стал центром внимания самосотворенной Аркадии в Мюнхене. Его поистине революционные достижения в области искусства все еще привлекают

---

<sup>1</sup> *Sternberger D.* Über den Jugendstil und andere Essays. Das Reich der Schönheit. Hamburg, Claassen Verlag, 1956. S.127.

<sup>2</sup> *Horst L.* Franz von Stuck und seine Schüler - Gemälde und Zeichnungen. München, Dr. C. Wolf und Sohn Verlag, 1989. S. 24.

внимание исследователей к изучению его наследия. Многие из того, что взято модернисткой живописью у искусства конца 19-начала 20 века, может быть прослежено к инициативе Штука и его примеру. В 1895 он был назначен профессором Мюнхенской академии художеств, где в число его учеников входили будущие революционеры искусства - Пауль Клее, Василий Кандинский, Йозеф Альберс и Ханс Пурман.

### **1.5. Мюнхенский Монпарнас – течение декадентства и символизма.**

Ощущение раскола, наполнившего изящные искусства, манифестировало себя в Сецессионе. Сходные тенденции можно было проследить и в литературе, хотя и под различными именами. Культ красоты, эстетическая сверхутонченность и сатира предложили альтернативу установившейся литературной традиции. Хотя и не став протагонистом новейших художественных тенденций в Германии, искусство слова, тем не менее, также сумело воплотить в себе различные формы самовыражения. В легендарном Швабском районе Мюнхена поэт Стефан Георге довольно рано стал заметной фигурой. Помимо создания собственных произведений он также выполнял переводы с французского на немецкий литературы и поэзии декаданса и символизма, содержащих все темы и мотивы литературного и визуального модерна, так и некоторые работы своего английского коллеги – писателя, художника, литературного критика и теоретика искусства Джона Рёскина. Таким образом, Георге стал проводником в мир художественного слова символизма и верным служителем прерафаэлистского культа красоты.

Еще одним мюнхенским художником, вдохновленным символистами, в частности Бернардом Кнопфом, был Карл Штратман. В дополнение к картинам, ритмически характеризуемым текстильными паттернами, в принципе характерным для многих его мюнхенских коллег, он также создавал сатирическую мультипликацию. Его самой известной работой, однако, стала

«Саламбо», о которой Луис Коринт написал в 1903: «Вскоре, однако, модель была отправлена домой, и он [Штратманн] постепенно покрывал наготу своей Саламбо слоями ткани и фантастическими одеяниями собственного дизайна, что в конце работы только мистический профиль и пальцы одной руки просматривались посреди изобилия узорчатых тканей... Искры настоящих драгоценных камней украшали полотно картины, арфа светилась особенным сиянием самоцветов, наклеенных или пришитых на канву с необычайным мастерством».<sup>1</sup> Экцентричный Штратманн прекрасно соответствовал обстановке авангарда, царившей в Мюнхене.

Стефан Георге стал центром собственного круга в мюнхенском «Монпарнасе». Размышляя об этом художественном круге несколько лет спустя после его появления, Макс Хальбе писал: «Это было похоже на то, как если бы кто-то взял орхидеи, хризантемы и гелиотропы и соединил их в специфический, несопоставимый букет. Это определенно была идея вне программы модерна как единого целого: наша цель и наше объявленное намерение были странными, резкими, причудливыми, гротескными, декаденстскими, они были *le fin de siècle*<sup>2</sup>».<sup>3</sup>

Круг Георге включал в себя как значительные имена, такие, как Карл Вольфскель, Франк Ведекинд и Отто Юлиус Бирбаум, так и менее известные фигуры, например, юношу, вдохновлявшего творчество Георге - Максимиана. В сущности, группой или объединением внутри самого круга были «сумасшедшая графиня» Франциска цу Ревентлоу и Лу Андреас-Саломе. В статье, названной «Вираго или Гетеры»<sup>4</sup> графиня призывала к освобождению сексуальности женщины, и в то же время, дитя богемского общества, она явно обозначила

---

<sup>1</sup> *Kunst und Künstler Zeitschrift*, Band 1, 1902-1903. Berlin, Verlag Bruno Cassirer, 1903. S. 256.

<sup>2</sup> *Фр.* «конец века» - эпоха рубежа XIX-XX столетий, образная характеристика ключевых явлений европейской культуры обозначенного периода.

<sup>3</sup> *Halbe M. Jahrhundertwende*. Salzburg, Das Bergland-Buch Verlag, 1945. Текст книги предоставлен интернет ресурсом <http://gutenberg.spiegel.de/>, цитата расположена на странице <http://gutenberg.spiegel.de/buch/jahrhundertwende-8269/10>

<sup>4</sup> *Нем.* Viragines oder Häteren.

свою антипатию к суфражисткам. «Это лишь небольшой шаг к свободному платью для женщин, дышащих сегодня при помощи жабр».<sup>1</sup> Лу Андреас-Саломе, ставшая музой для широкого круга влиятельнейших интеллектуалов и художников 19-20 веков, сама была незаурядной писательницей, философом и психоаналитиком. Она посвятила книгу Ницше и Фрейдю, была близким другом Августа Энделла и Райнера Марии Рильке.

Творчество Рильке, одного из самых заметных поэтов 20 века, в значительной степени является знаковым, характерным проявлением модерна в литературе, а «Часослов», поэтический сборник, написанный им в 1905 году, поистине можно считать теологией модерна.

### **1.6. Карикатура и иллюстрация – «Симплициссимус» и «Югенд».**

«Можем ли мы испытывать восторг от жизни? Она так стара и безынтересна. Мы должны отдать наше время новой силе. Молодость призывает нас действовать. Мир не будет излечен огнем и мечом, но безболезненно улучшен – он будет изменен стилем» – гласила подпись под иллюстрацией «Мюнхенский источник юности»<sup>2</sup>, опубликованной в художественном журнале «Симплициссимус» в 1897 году.

Подобно кругу Стефана Георге, группа, собравшаяся вокруг издателя Альбрехта Лангена и его «Симплициссимуса» была также неоднородной. Журнал – еще одно творение 1896 года – бесспорно, своей известностью был обязан постоянно провоцируемому им скандалам. Но в то же время именно благодаря своей оригинальности он вошел в историю карикатуры и иллюстрации модерна. Карикатура стилистически характеризовалась предельным удлинением и сжатием линии, а виртуозная акробатика линии, создаваемая художниками югендстиля, дала огромный импульс социально-критической сатире. Бруно Пауль и Эдуард Тёни были одними из ярчайших

---

<sup>1</sup> Kolbe J. Heller Zauber – Thomas Mann in München 1894-1933. München, Wolf Jobst Siedler Verlag, 1987. S. 122.

<sup>2</sup> Нем. Der Münchner Jugend-Brunnen.

карикатуристов, работавших для «Симплициссимуса». В то же время в 1902 года Томас Теодор Гейне, являвшийся соучредителем «Симплициссимуса» и работавший для журнала вплоть до 1933 года, в своих притязаниях на позицию ведущего карикатуриста вступил в конкуренцию с норвежцем Олафом Гульбранссоном, обладавшим безошибочно скользящим ударом и экономией контура. Однако именно исключительно одаренный Гейне тем не менее может считаться подлинным создателем стиля «Симплициссимуса». Перед тем как стать мастером сатирической иллюстрации, значительную часть своего времени он посвятил пейзажной живописи. Ожесточенный оппонент немецкого национализма, что и стало впоследствии причиной его заключения в тюрьме, - он обратил все свое артистическое дарование в услужение политической сатире. Его талант к пародии привел его в политическое кабаре «Одиннадцать палачей»<sup>1</sup>, для которого он создавал многочисленные плакаты. Гейне был непревзойденным мастером искусства сокращения изображений до их сущности и претворения их в образе, кажущемся единственной текущей линией. Такая экономия в средствах выразительности, однако, не приводила к утрате элегантности изображения. Небольшие скульптуры Гейне также представляют собой образцы высокого графического качества и являются шедеврами лаконичной формы, одним из примеров которой можно назвать скульптуру «Дьявол», воплощавшую одну из его любимых тем в искусстве. Текущий стиль линии Гейне в наибольшей степени проиллюстрирован в его неповторимых виньетках для журнала «Пан».

«Югенд», журнал, непреднамеренно давший свое название немецкой ветви модерна, не следовал какой-либо идейной программе и стал, к сожалению, первым и наиболее иллюстрированным журналом антисемитского и националистического уклона. Его вклад в искусство югендстиля состоит в публикации цветных иллюстраций Ханса Кристиансена и орнаментальных виньеток Отто Экманна, а также работ французских художников. Кристиансен переехал в Дармштадт в 1899 году, в то время как Экманн становился одним из

---

<sup>1</sup> Нем. Die Elf Schafrichter.

ведущих имен в прикладном искусстве. Он начал свою художественную карьеру как признанный художник символизма, выигравший значительное количество призов и наград, однако впоследствии на его творческое становление существенное влияние оказала японская гравюра, вдохновившая его к творчеству в стиле модерн, и поначалу он обратился к графическому, а затем и к прикладному искусству. В течение небольшого периода времени он создал дизайны керамики, ювелирных украшений, металлических и серебряных изделий, мебели, стекла, гобеленов и женской одежды. Работы из металла, экспонировавшиеся под его именем на выставке искусства в Мюнхенском стеклянном дворце в 1897 году были полностью инновационными. Во всех перечисленных сферах искусства Экманн продемонстрировал свою удивительную способность оформления линии и плоскости в каждый раз новые растительные декоративные образы. Один из наиболее значимых участников «Пана» и дармштадской колонии художников, он также покинул Мюнхен и посвятил себя в значительной степени типографскому делу; он был создателем шрифта Экманна и наиболее красивого из чисел югендстиля – цифры семь для эпонимической еженедельной газеты - «Неделя. Современная иллюстрированная газета – все семь дней в одном выпуске».<sup>1</sup>

Другой журнал о литературе и искусстве, выпускавшийся в Мюнхене с 1899 по 1902 годы - «Остров», с самого начала был тесно связан с искусством иллюстрации. Основанный по инициативе писателей и публицистов Отто Юлиуса Бирбаума, Альфреда Вальтера фон Хаймеля и Рудольфа Шрёдера, журнал, несмотря на сравнительно небольшое время своего издания, стал одним из важнейших немецких журналов зарождающейся литературы модерна. Не было ни одного значительного писателя на границе веков, который не был бы опубликован в «Острове», и художника, не сделавшего свой вклад в его превосходный ряд иллюстраций. В нем печатались произведения Гуго фон Гофмансталя и Райнера Марии Рильке, а Петер Беренс разработал знаменитый

---

<sup>1</sup> Нем. Die Woche, Moderne Illustrierte Zeitung – Alle sieben Tage ein Heft.



логотип «Острова», впоследствии адаптированный одноименным книжным издательством в Лейпциге.

### **1.7. Объединенные мастерские искусств и ремесел и мюнхенские дизайнеры.**

Петер Беренс безусловно являлся выдающимся художником своего времени. Путь, которому следовал этот универсально одаренный творец, отображает характерную биографию художника югендстиля: «...он был художником, пришедшим от живописи к живописи модерна, от живописи к графике модерна, и, наконец, как и многие другие в то время, к прикладным искусствам, а от прикладных искусств к архитектуре».<sup>1</sup> Он воплощает метаморфозу художника в его традиционном понимании в индустриального дизайнера. Еще перед отъездом Беренса в Дармштадт и затем в Берлин его влияние уже стало сильно ощутимым в художественной среде Мюнхена, где он продемонстрировал значительный талант в своих многочисленных творениях. Беренс, как и Экманн, совершил внезапный разрыв с живописью, и вновь «вина» такого изменения в приоритетах лежала на увлечении японской гравюрой. Свои первые керамические изделия, - посуду для обеденного стола, Беренс продемонстрировал на выставке в Мюнхенском стеклянном дворце 1899 года. Критик Георг Фукс оценил их как «одни из наиболее зрелых и изысканных творений в современном стиле, произведенных в Германии до настоящего времени».<sup>2</sup> Ранние работы Беренса уже предвосхищали функциональный стиль его последующих творений. В 1897 году Беренс стал одним из основателей Объединенных мастерских искусств и ремесел в Мюнхене<sup>3</sup>. С образованием этой художественной ассоциации, которая повсеместно считалась чудом новой эпохи, Мюнхен укрепил свою репутацию столицы искусств и ремесел.

<sup>1</sup> Posener J. Peter Behrens – Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur. Aachen, Redaktion Arch+, 1981. S. 78.

<sup>2</sup> Koch A. Deutsche Kunst und Dekoration, Band 5. Angewandte Kunst in der Sezession zu München 1899. Verlaganstalt Alexander Koch, Darmstadt, 1899. S. 22.

<sup>3</sup> Нем. Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk.

Сецессионистский характер мюнхенского артистического круга обрел здесь свое подлинное проявление. Мюнхен взял на себя ведущую роль над Берлином, что было в некотором роде удивительным феноменом модерна, также правдивым в отношении Нанси и Парижа, Шотландии относительно Англии, и отражающим также характеристику тренда Финляндии и Каталонии как целостных художественных областей в отношении их метрополий. Могло показаться, что мышление сецессионистов шло рука об руку с главенствующим, временами политическим, временами национальным движением в направлении автономии. Несмотря на то, что ассоциация была вдохновлена и названа сходным образом с Движением искусств и ремесел в Англии, в отличие от более поздних Венских мастерских, она имела значительное количество различий с английским родственным художественным трендом. Применение ручного труда при изготовлении продукции мастерских не имело значительной важности, взамен этого наибольший приоритет был отдан качеству изделий независимо от методов технического исполнения.

Новаторским достижением Объединенных мастерских стала сама возможность объединения художников, ремесленников, торговых производителей, как в их собственных интересах, так и в экономических и национальных интересах страны. Ассоциация подготовила почву для создания более позднего Немецкого Веркбунда и собрала вместе мюнхенских художников, дизайнеров и выдающихся иллюстраторов – Петера Беренса, Бруно Пауля, Бернарда Панкока, Германа Обриста и Рихарда Римершмида, - для того чтобы создать завершенный интерьер модерна. Панкок был мечтателем и визионером группы, но именно эти качества были отличительной особенностью, придававшей его мебели особенную магию. На Всемирной выставке в Париже 1900 года он был награжден золотой медалью за свои в высшей степени оригинальные творения. Интересно, что он создал свой первый комплексный интерьер для Германа Обриста, чьи собственные каноны формы узнаваемы в мебели Панкока.

Панкок также проникся влиянием дизайнера и художника Ханса Эдуарда фон Берлепш-Валендас. Член Сецессиона, вдохновленный идеями английских гильдий и высоко сведущий в японском искусстве, Берлепш-Валендас был индивидуалистом, чей утонченный орнамент явился предвестником многих черт, которые впоследствии станут характерными для художников Объединенных мастерских. Другим художником, работавшим самостоятельно, был «сказитель в серебре» Эрнст Ригель (1871-1939), переехавший в Мюнхен из Дармштадта. Герман Градл Старший был также независимым художником. Когда трафареты, многие десятилетия используемые нимфенбургской фарфоровой фабрикой для декорирования изделий, исчерпали себя, Градл помог обрести компании новую славу художественной стилизацией флоральных мотивов. Бруно Пауль был еще одним участником Объединенных мастерских, выигравшим награду в Париже в 1900 году. Он создавал предметы мебели, которые представляли собой целостные орнаменты, и скоро стал мастером «прямолинейного стиля» - его подогнанная мебель, спроектированная как фиксированный декоративный ансамбль, стала предшественником будущего развития модульной мебели и встраиваемых дополняемых систем.

В отличие от своих коллег Рихард Римершмид никогда не прекращал рисовать, его символистские, декоративные картины отличаются высоким мастерством исполнения. Действительно, он отличался от своих современников во многих аспектах: «Деревянный стол и металлический светильник немецкого конструктора Рихарда Римершмида на первый взгляд кажутся полностью определяемыми функциональной категорией ремесла. Маленький круглый столик покоится на трех ножках, расходящихся к трем сторонам от центра столешницы, изогнутые концы которых прочно стоят на поверхности пола... В высшей степени чувственный и утонченный предмет, чья внутренняя сущность может быть эмоционально прочувствована зрителем... Как стол вызывает воспоминания о костях и сухожилиях, так и здесь [описывая лампу], в тех местах, где система изогнутой латунной проволоки соединена в общую сеть, мы с неизбежностью вспоминаем о локтевом или коленном суставах... Свободные

и легкие творения Римершмида стоят в ряду наиболее красивых экспонатов выставки. И при всей их функциональности, в них ценно то, что, смотря на них глазами воображения, они отражают очевидное сходство с живыми существами – длинноногим жеребенком, сказочной птицей с расправленными крыльями – но одетых, в их анатомической структуре, в мягкую плоть и кожу»<sup>1</sup>.

Римершмид был функционалистом особенного уклона, анатомом ремесла и блестящим архитектором. По его плану в 1900-1901 годах был построен Мюнхенский драматический театр (сегодняшний Камерный театр). Он по праву заслужил славу одного из ведущих дизайнеров югендстиля, и, как и многие другие члены Мюнхенских объединенных мастерских, был одним из основателей Немецкого Веркбунда в 1907 году. Так начиналось будущее – искусства, промышленность и архитектура вступали в 20-й век.

Август Энделл в своей работе по теории искусства «О видении», опубликованной в еженедельном журнале «Новое общество» в 1905 году писал: «Награда за наши страдания огромна. Так много невероятно прекрасных вещей, непосредственно доступных для нас, но увиденных и оцененных столь немногими из нас; прекрасные, великолепные миры раскрываются прямо перед нашими глазами, столь изысканные, столь красочные и столь богатые, что мы не нуждаемся в том, чтобы изобретать воображаемые миры. Сегодня, настоящее, реальность – то, что поистине фантастично и невероятно; все чудеса, сотворенные литературой крайне незначительны в сравнении с этим. Только наша глупость препятствует нам использовать эти сокровища. Нам не нужен другой мир над облаками или прошлое; величайшие чудеса находятся здесь, в нашем мире, в нашем собственном времени – невидимые для притупленного взгляда, но подлинные, чистые и осязаемые для глаз, которые видят»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Sternberger D. Über den Jugendstil und andere Essays. Hamburg, Claassen Verlag, 1956. S. 47.

<sup>2</sup> Endell A.. Vom Sehen. Basel, Birkhäuser Verlag, 1995. S. 127.

## **Глава II. Революция искусства - Дармштадт.**

### **1.1. Искусство для всех и «элитарное искусство».**

«Здесь то Новое, которое мы, наконец, можем противопоставить нашему тираническому наследству».<sup>1</sup>

Пророчество Рёскина о том, что появления «нового искусства» будет недостаточно для того чтобы гарантировать спасение художественного этоса, но само искусство, чтобы заслужить доверие и быть убедительным, нуждается в создании единства с жизнью – отметило решающее смещение в направлении прикладных искусств. Однако подобная трансформация означала превращение высокого художественного стиля в уродливый, остракический мир индустрии, где искусство могло бы выполнять исключительно прикладную функцию.

Уильям Моррис усердно искал способы воплощения идеологии своего учителя в жизненное пространство. Но если революционная решительность характеризовала его собственный стиль мышления и жизни, факт того, что он отказывался признать машины наиболее важным современным средством

---

<sup>1</sup> Ahlers-Hestermann F. Stilwende – Aufbruch der Jugend um 1900. Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1941.

производства продукции, лишал его возможности создания нового вида искусства. Ремесленники, которых Моррис привлекал для работы над изделиями, и клиенты, которые могли позволить себе приобретение его продукции, могли считать себя удачливыми людьми. Однако большая часть населения не могла позволить себе приобретение вещей, отличающихся подобным мастерством исполнения.

Моррис не смог избежать последствий этого факта и постепенно изменил направление деятельности со сферы искусства на политическую активность, признав, что жизнь рабочего класса не может быть улучшена с помощью элитарных форм прикладного искусства, которое он сам впоследствии описывал как «обслуживающее бессовестную роскошь богатых». Будучи радикально настроенным либералом, он вступил в Демократическую Федерацию в 1883 году и год спустя основал Социалистическую Лигу, став редактором партийной газеты «Всеобщее Благополучие».<sup>1</sup> В качестве участника этих ассоциаций он посвятил свою политическую деятельность благой цели освобождения рабочего класса от угнетающей зависимости от буржуазии.

Обращение к событиям, происходившим в сфере искусства и общественной мысли в Англии в конце 19 века, важно в той мере, поскольку художники модерна в Германии в своей работе обращались непосредственно к опыту Морриса. Они унаследовали от своего английского предшественника веру в то, что ремесло и искусство не являются двумя взаимоисключающими областями деятельности. Как правило, они начинали свой творческий путь с мира искусства, однако не боялись переместиться в более «нижние» эшелоны прикладного искусства. На самом деле, в практическом аспекте они ушли значительно дальше Морриса, разрабатывая достойные в отношении качества и художественной мысли образцы массовой продукции. Политическое измерение философии Морриса, однако, осталось отделенным от их работы. Их

---

<sup>1</sup> Англ. Commonweal.

задачей было художественное совершенствование конечного продукта, и они не являлись специалистами, сведущими в тонкостях производственного процесса.

Конечно, невозможно оспаривать то, что в немецком модерне также присутствовал элемент политической игры, хотя и менее основательный и в большей степени противоречивый. Однако, как правило, какие-либо политические цели утверждались на чисто эстетическом уровне. Экономические факторы также часто смещали акцент с общественных проблем. Таким образом, одной из причин, если, в сущности, не главной причиной для основания колонии художников в Дармштадте, было желание обеспечить новыми заказами художественную индустрию Гессена. Однако утверждение данного факта не может быть основанием для того, чтобы недооценивать достижения этой уникальной инициативы, размещенной, подобно мюнхенским проектам, в «провинции». Напротив, подобные планы продемонстрировали успешную попытку превратить коммерческий риск одновременно и в эстетический.

## **1.2. Покровительство искусствам.**

Будучи в немалой степени причастным политике, Моррис занял сторону рабочего класса, осуществив в своем эстетическом эксперименте по созданию мастерских прикладного искусства стремление хотя бы в некоторой степени улучшить уровень жизни простых людей. В Германии художники также искали способы принести искусство широкой публике сверху, из высшего света, с целью улучшения общего стандарта вкуса с помощью образцового дизайна зданий и предметов повседневного пользования. Это привело к упрекам в том, что предметы декоративно-прикладного искусства, выполненные в таком духе, в конечном счете превращались в башню из слоновой кости, очень далекой от грубой реальности. Подобная критика в то же время была адресована наиболее состоятельным представителям среднего класса и высшему правящему классу,

что также могло расцениваться как укор тем людям, чья поддержка сделала искусство модерна возможным - тем, кто объединился на стороне художников, инициировавших появление нового стиля с его прогрессивными идеями и его разрывом с прошлым.

Важность патрона для искусства нисколько не уменьшилась, напротив, чем дальше продвигались прикладные искусства, чем сильнее возрастало его значение. Осуществление концепции гезамткунстверка, «идеального произведения искусства» стало реальностью благодаря состоятельным покровителям: Вальтеру Ратенау, Карлу Эрнсту Остхаузу, барону Эбернardu фон Боденхаузену, Эрнесту Солвею, Адольфу Стоклету, Эусеби Гуэлю, Фрицу Вэрндорферу и многим другим. Аристократы и миллионеры часто сами были причастны к сотворению искусства, как в случае Анри де Тулуз-Лотрека и Луиса Тиффани. В круг патронов входили и арт-дилеры - Самуэль Бинг, писатель Юлиус Мейер-Грефе, дармштадтский издатель Александр Кох и, наконец, человек, сыгравший ключевую роль в истории немецкого модерна, - великий герцог Эрнст Людвиг Гессенский.

### **1.3. Великий князь Эрнст Людвиг Гессенский – государственный деятель и покровитель искусств.**

Покровителя искусств, мецената, сделавшего возможным развитие модерна в землях Гессена, можно было охарактеризовать как свободомыслящего и либерально настроенного человека: «Когда я был в Берлине по случаю празднования дня рождения кайзера, я часто находил, что многие из моих так называемых коллег были столь отсталыми в своих взглядах, что в сравнении с ними я ощущал себя чистой воды социалистом».<sup>1</sup>

Эрнст Людвиг фон Гессен был сыном Алисы, любимой дочери королевы Соединенного Королевства – Виктории. Королева Англии часто посещала

---

<sup>1</sup> Mann G. Der letzte Großherzog. Hrsg. von Eckhart G. Franz. Darmstadt, Eduard Roeter Verlag, 1983. S. 47.



Дармштадт по различным случаям, ее внук еще чаще гостил в своем втором доме у монаршей бабушки. Обладавшему мировоззрением космополита вместе с присущим ему очарованием и приятным характером, как будто судьбой Эрнсту Людвигу было уготовано осуществление столь деликатной задачи – основания дармштадтской колонии художников. После смерти отца, Эрнст Людвиг принял на себя его обязанности и стал великим герцогом Гессена в возрасте 24 лет. Его первый брак несчастливо завершился разводом в 1901 году, его дочь от этого брака умерла в возрасте восьми восьми лет. Эрнст Людвиг сам потерял мать, когда ему было десять лет. Память о маленькой принцессе Элизабет трогательно сохранена в игровом домике – образце чистого югендстиля, выполненного Ольбрихом в 1902 году в землях замка Вольфсгартен в Дармштадте. В 1905 году Эрнст Людвиг женился снова. Его новая жена, Элеонора Зольмс-Хоэнзольмс-Лих, поддерживала герцога в его художественных амбициях, таких как, например, Свадебная Башня, возведенная Ольбрихом в 1905-1908 для увековечения княжеского брака.

В конечном счете, колония художников Дармштадта обязана своим основанием английским корням великого герцога и его частым визитам в Британию. Чрезвычайно увлеченный идеями Рёскина и Морриса, великий энтузиаст английского возрождения искусств и художеств, в 1897 году Эрнст Людвиг пригласил Мэкэя Хью Бэйли Скотта и Чальза Роберта Эшби, для того чтобы предложить художниками работу по декорированию интерьеров в его замке в Дармштадте. Он также предложил план по строительству нового Государственного Музея Гессена, но ни один из представленных проектов не показался ему достойным воплощения; герцог же хотел воплотить «идеальное произведение искусства», побудив государственного министра Якоба Фингера прокомментировать ситуацию следующим образом: «Великий князь безнадежен, он полон утопиями».<sup>1</sup> Однако проект государственного музея был первой «утопией», превращенной Эрнстом Людвигом в реальность. То, что Эрнст Людвиг сделал для искусства в Гессене остается трогательным и

---

<sup>1</sup> Mann G. Der letzte Großherzog. Hrsg. von Eckhart G. Franz. Darmstadt, Eduard Roeter Verlag, 1983. S. 53.

значительным, последствия этого вклада существенным образом обогатили немецкую культуру и искусство 20-го столетия. Средства, которые он использовал в своей деятельности – были его собственными, взятые же от столицы и провинции - крайне ограниченными, а соперничество богатых городов – близлежащих Франкфурта, Берлина, Дрездена, Мюнхена – было поистине тираническим. Он хорошо знал свои финансовые возможности, однако не позволял себе терять мужество, поскольку деньги были не всем необходимым для осуществления задуманного: инициатива, воображение и любовь были также способны на достижение многих высот.

Если размышлять о великом герцоге в роли покровителя искусств, следует помнить обо всей колонии художников, созданной им в 1899 году, о выставках 1901, 1908 и 1914 годов, о стараниях молодого поколения художников и об их смелом отклонении от традиции, о поистине современном соединении красоты с практичностью, об искусстве с социальной ответственностью, распространившем свое влияние также на сферы ремесла, промышленности и коммерции.

Памятник великому князю – колония художников Дармштадта - все еще остается фокусом внимания для исследователей искусства и по сей день. В то время как творческая деятельность колонии явно отражала его вкусы в искусстве, Эрнст Людвиг не создавал ее для увековечения собственной памяти, он был обеспокоен лишь тем, чтобы каждый новый день доказать самому себе, что он достоин, благодаря божественному праву данного ему положения, должным образом выполнять возложенные на него обязанности. Истинный патриот, он способствовал культурному и экономическому развитию земель Гессена в высшей степени современной манере, в то же время реализовав проект международного значения во главе с художниками на передовой линии последних веяний времени.

### **1.3. Дармштадская колония художников.**

«Речь о создании произведений искусства, завершенных в себе, и создающих экспрессию с величайшей чувствительностью и простотой во имя радостного принципа жизни»<sup>1</sup>, - такой принцип был провозглашен Йозефом Ольбрихом как основание для творчества дармштадтской колонии.

Великий герцог Эрнст Людвиг пригласил известных художников для развития Матильденхёэ – парка, принадлежащего великому княжеству на холме города Дармштадт. На протяжении следующих лет именно Матильденхёэ будет формировать место для проведения архитектурных выставок колонии. Новый проект в сфере искусства был представлен «документом немецкого искусства долгосрочной важности». Первое задание, с которым столкнулись художники колонии, было весьма практическим: если они хотели жить в предложенном месте, то им было необходимо самостоятельно построить свои дома. В декабре 1898 года Ханс Кристиансен стал первым приглашенным в колонию художником. В начале апреля следующего года серия статей в местной газете представила идею колонии населению Дармштадта, на чью поддержку не в последнюю очередь могла бы рассчитывать данная инициатива. 1 июля 1899 года было официально объявлено о назначении в состав колонии следующих художников: Рудольфа Боссельта в качестве скульптора и специалиста по медалям, Пола Бюрка как иллюстратора книг и художника по прикладным искусствам, Патрица Хюбера для оформления проектов дизайна интерьеров и мебели и Ганса Кристиансена в качестве художника и графиста.

Однако назначение этих художников на отдельные направления в скором времени доказало свою бессмысленность, поскольку и они, и позднее присоединившиеся к ним другие члены колонии все без исключения были деятельными во многих областях художественного творчества. С целью расширения контактов как с промышленниками, так и широкой публикой, был разработан и осуществлен план по созданию объединения искусств и ремесел и

---

<sup>1</sup> *Olbrich J. M. Ideen von Olbrich. Leipzig, Verlag von Baumgärtners Buchhandlung, 1904. S. 6.*

подготовке сопутствующей художественной выставки в Гессене, а также созданию необходимого для проведения выставки здания.

В июле 1899 года к числу первых художников, вступивших в колонию, присоединились такие значительные имена, как Йозеф Мария Ольбрих и Петер Беренс вместе со скульптором Людвигом Хабихом. Теперь в Матильденхёэ было собрано семь художников для плодотворной работы в Гессене сроком, оговоренным в контракте, - три года. Самому старшему из них было 32 года, младшему только 20. Каждый из художников получал годовое вознаграждение, зависящее от возраста, личных условий, сферы и результатов предшествующей деятельности. Наличие материального обеспечения значительным образом отличало дармштадтскую колонию художников от других мастерских, объединений и гильдий, созданных в рамках югендстиля и предшествовавших ему художественных течений. Художники были обеспечены бесплатным временным жильем, пока строились их дома, однако были вынуждены оплачивать землю и строительные расходы самостоятельно. Им была предложена финансовая помощь при условии, что их дома будут завершены ко времени проведения первой выставки в 1901 году. Несмотря на личные вклады, сделанные художниками в осуществление проекта, основные расходы на строительство зданий и их внутреннее обустройство возмещались большей частью все же великим герцогом.

#### **1.4. Дом как культовое строение – Петер Беренс и Йозеф Мария Ольбрих.**

«В будущем мы откажемся жить в комнатах, где предметы в пределах одного пространства не образуют общего настроения, общего эмоционального эффекта...».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Curjel H. Henry van de Velde. Zum neuen Stil. München, Piper Verlag, 1955. S. 143.

В 1901 году колония художников сама по себе являлась объектом первой выставки, проходившей в Матильденхёэ. Возможно, это мероприятие было в меньшей степени программным «Документом немецкого искусства»<sup>1</sup>, чем выставкой грандиозных, личных «документов»-работ – домов, построенных художниками колонии. Петер Беренс и Йозеф Мария Ольбрих стали главными архитектурными талантами, осуществившими оформление архитектурного лица Матильденхёэ.

Ольбрих был ведущим духом колонии, и здания, которые он проектировал, в значительной степени определили характер проекта, развернувшегося в Матильденхёэ. Ученик Отто Вагнера и один из архитекторов Сецессиона, к этому времени он уже снискал славу и признание в Вене за проект здания Сецессиона с его памятным лавровым куполом: «...Там есть купол... крона громадного лаврового дерева с настоящими золотыми листьями... впечатление магическое, волшебное... Ольбрих был человеком, на которого возлагались все надежды».<sup>2</sup>

Ольбрих не обманул возложенных на него надежд и в Дармштадте. Он создавал произведения искусства, свободные от любых обязательств в отношении идеологии или стилистики: «...Искусство является ничем иным, как гармоничной и эстетичной постановкой жизни; искусство – ничто иное, как жизнь с точки зрения темперамента и сознательности. Может ли школа пробудить сознательность? Нет!»<sup>3</sup>.

Свадебная Башня, спроектированная Ольбрихом, - вертикальный акцент в пределах комплекса Матильденхёэ как единой системы – находится ближе к работам современной скульптуры, нежели архитектуры. Так можно сказать и о его дизайне здания студии для колонии: созданная им в Дармштадте Галерея декоративных искусств бесспорно имеет сходство с огромным океаническим

---

<sup>1</sup> «Документ немецкого искусства» - название самой выставки, проходившей в Дармштадте в 1901 году.

<sup>2</sup> Hevesi L. Acht Jahre Sezession (März 1897-Juni 1905) – Kritik, Polemik, Chronik. Wien, Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, 1906. S. 70.

<sup>3</sup> Olbrich J. M. Ideen von Olbrich. Leipzig, Verlag von Baumgärtners Buchhandlung, 1904. S. 9.

лайнром, отражением его симпатии к использованию килеобразной формы. Подобные поверхности присутствуют в качестве декоративных элементов на многих из его зданий и придают им чувство стремящейся вперед динамичности. Если мы размышляем о ключевых понятиях, определяющих архитектуру Ольбриха, становится неудивительным, что он стал моделью для вероятно наиболее известного архитектора экспрессионизма – Эриха Мендельсона. «Свадебная Башня Ольбриха не создает аллюзий по отношению к прошлому... Сила Ольбриха держит на службе все идеи его времени, чтобы освободить внутренние законы архитектуры, непомерно разросшиеся веками... и восстановить их заново».<sup>1</sup>

Ольбрих стал источником вдохновения не только для будущих поколений, но и для своих современников: «Ольбрих воплощает современное немецкое искусство в наиболее совершенной и индивидуалистической манере. Даже в 1901, году выдающейся выставки дармштадтской колонии художников, в которой ее участники сформировали группу во главе с великим герцогом, - я должен назвать здесь Беренса, Хюбера, Хабиха, и Кристиансена, построивших каждый свой дом по собственному дизайну, - я был поражен элегантностью форм виллы, принадлежащей Ольбриху, и ее чудесному и гармоничному единству».<sup>2</sup>

Дом Беренса, однако, привел публику даже в большее восхищение. Здание было более эффектным, впечатляющим, но также и более дорогостоящим – оно стоило 200 тысяч марок, напротив 70 тысяч, затраченных на возведение виллы, принадлежащей Ольбриху. Юлиус Позенер обратил пристальное внимание на дом Беренса в одной из своих лекций: «...поскольку мы должны видеть, что дом [Петера Беренса] на Матильденхёэ стоит только по периметру югендстиля; как указательный столб, он уже показывает путь вперед... Что действительно остается здесь от югендстиля?... Действительно, только этот размашистый фронтон и два других фронтона на крыше. Если вы уберете их с изображения,

---

<sup>1</sup> *Mendelsohn E.* Das Problem einer neuen Baukunst. Berlin, Vieweg, 1919. S. 17.

<sup>2</sup> *Paris H.* Einige Stunden bei Professor Olbrich. L'echo de Paris, 1906.

то больше не останется югендстиля. Он становится домом строгой архитектурной артикуляции, и на плане первого этажа здания вы можете увидеть форму куба. После 1903 года куб становится главной формой Беренса. Это передний фасад, который мы видели мгновение назад. Теперь посмотрите на два этих окна. Как вы увидите на плане, здесь происходят весьма странные вещи: комнаты инкорпорированы в композицию фасада, и довольно строгую композицию. Сравнение с соседними домами на Матильденхёэ, спроектированными Йозефом Марией Ольбрихом, и являющимися домами, действительно принадлежащими югендстилю, заставляет выглядеть дом Беренса несколько жестким. Однако если вы посмотрите на эту обеденную комнату, то это, несомненно, югендстиль, как в полном концепте – посмотрите на потолок, вдохновленный вихрем или воронкой, - так и в деталях: формы ламп и кресел также отсылают нас к подобным образам».<sup>1</sup>

Беренс поднял конструкционную и в то же время орнаментальную ценность линии на позицию высочайшего стилистического принципа, что характеризует применение такого приема как проявление чистого модерна. Поскольку художественная карьера Беренса в конечном счете привела его к промышленному дизайну, у исследователей часто возникает желание посмотреть на его ранние работы, чтобы увидеть в них более поздние каноны формы. Напротив, творческое наследие Ольбриха так и не достигло «зрелости стиля», поскольку у него было только десять лет для продолжения творчества после Сецессиона вплоть до его смерти в 1908 году.

В однородном интерьере дома Беренса мы находим сходные принципы линейности, какие он использовал также и в ксилографии. В «Поцелуе» абстрактный паттерн переплетающихся линий происходит от типично модернистского мотива струящихся волос, но в то же время он содержит эхо переплетающихся паттернов кельтского орнамента. Основа дизайна бесспорно органическая, изображение символично, с другой стороны, в своем

---

<sup>1</sup> Posener J. Peter Behrens – Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur. Aachen, Redaktion Arch+, 1981. S. 83.

художественном выражении оно абстрактно. В андрогинном характере возлюбленных также скрывается дополнительный элемент абстрактности работы.

Вихри и связки линий также можно найти и в экстерьере дома, где «энергетические линии» нарисованы на фоновой основе. «Так говорил Заратустра» - миф красоты, проповедованный Ницше, покорило воображение Беренса. Строгий и «окультуренный», стиль Беренса запрещал использование орнамента и превратился в дисциплинированный дизайн. Домашняя утварь, которую Беренс разрабатывал в сходной стилистике, все еще подчиняется всеобщему принципу дома Матильденхёэ как «культового здания» и не несет на себе клеймо прототипа, уготованного массовой продукцией. Беренс создавал изделия, которые, оставаясь «церемониальными» по характеру, демонстрировали исключительно аскетичный, выводимый из формы предмета орнамент.

### **1.6. Художники колонии.**

Напряженность, неотъемлемая в противопоставлении «придворного архитектора» и художника промышленного дизайна - двух ролей, обязательных для художников дармштадтской колонии – в результате привела к созданию значительного количества в высшей степени индивидуализированных творений. Группа из трех домов, спроектированных Ольбрихом в 1904 году, указывает на стилистический сдвиг в направлении структурализма и функционализма, хотя здания, тем не менее, оставались искусно продуманными в деталях и определенно принадлежащими югендстилю в своем стилевом оформлении. Надпись на величественной Свадебной Башне Ольбриха была истинна и по отношению и к самому архитектору: «Имей уважение к Старому и



мужество принять Новое. Оставайся верным своей собственной природе и верным людям, которых ты любишь». Благодаря своему венскому изяществу, философия Ольбриха была близка философии английского Движения искусств и ремесел, что можно увидеть в формах его домашней утвари и использованию простых материалов. Его наслаждение дизайном привело к созданию произведений искусства абсолютной эстетической природы, высокая материальная ценность которых подчеркивается использованием дорогостоящей инкрустации. Эти работы демонстрируют характерную черту югендстиля, а именно его изменение и трансформацию одного художественного порядка в другой - архитектура – как в случае Свадебной Башни – архитектура сближается со скульптурой, живопись с орнаментальным компонентом общего декора, ремесло становится предметом изысканного и утонченного дизайна. Здесь берут идейное основание дома в натуральную величину, похожие на драгоценные шкатулки, и небольшие предметы художественного ремесла, словно обретшие архитектурную монументальность.

Другой резкий контраст со строгой линейностью Петера Беренса заметен в работах Ханса Кристиансена. Светящийся, живописный колорит его произведений помог обрести ему прозвище «Бёклина декорирования». Если Ольбрих представлял венский стиль сецессион в своем творчестве в дармштадтском проекте, то Кристиансен явно выражал настроение французского ар нуво. После учебы в Гамбурге и Мюнхене Кристиансен три года провел в академии Юлиан в Париже, ставшей его вторым домом на протяжении последующих нескольких лет. Изначально будучи художником, впоследствии он стал классическим многопрофильным мастером югендстиля. «Я понимаю свою роль художника столь широко, сколь это возможно: я хочу рисовать портреты, но также проектировать образцы мебели; я могу рисовать карикатуры, постеры, и исходники для любых видов печати; я создаю дизайны витражных окон, и иногда кожаные ширмы. Мой девиз: изображение

характерного в форме и цвете, соединенное с функциональностью и техникой исполнения».<sup>1</sup>

Автор столь утонченной линейности был также создателем «Розы Кристиансена», широко известной в сфере югендстиля. Этот характерный мотив розы можно найти во всех областях творчества Кристиансена. Мгновенно узнаваемый в своей стилистике и непревзойденный в качестве исполнения, мотив сделал своего автора блестящим мастером декоративного искусства для одной части публики, а для другой – потакателем общественному вкусу. «В розах» - именно такое название, вновь апеллирующее к любимой теме художника, Кристиансен дал своей вилле на Матильденхёэ. Дом Кристиансена являл собой особый вид стилистической корреляции с соседней виллой, принадлежавшей Ольбриху. Как и дома своих коллег-художников, он демонстрировал сходный принцип индивидуализированного дизайна как выражения личности творца. Кристиансен писал в каталоге для выставки колонии в 1901 году: «Это не заурядный современный дом, обычный человек не станет жить в нем, лишь тот, чей собственный мир достаточно ярок, тот, кто построил свое гнездо в соответствии со своими желаниями и собственной индивидуальностью... И я буду счастлив лишь тогда, когда в один прекрасный день прозвучит: «Здесь жили в радости бытия и творения!»<sup>2</sup>

В сравнении с домами Кристиансена, Ольбриха и Беренса, каждый из которых был тесно связан с личностью своего владельца, в интерьерах, разработанных 21-летним Патрицем Хюбером, был задействован широкий спектр декоративных средств, которые художник применил для каждого помещения. Некоторые критики художественной колонии полагали, что Хюбер ближе всех приблизился к цели выставки – представлению образцов элегантного и стильного оформления повседневной жизни.

---

<sup>1</sup> *Christiansen H.* In *Deutsche Kunst und Dekoration*. Band 2. Darmstadt, Verlagsanstalt Alexander Koch 1898. S. 298.

<sup>2</sup> *Olbrich, J. M.* *Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901*. Darmstadt, Künstler-Kolonie, 1901. S. 50.

Он также создавал дизайны ювелирных украшений и изделий из серебра для ювелирных мастерских Теодора Фарнера в Пфорцхайме, широко известных своей продукцией, выполненной в стиле модерн. С их спиральными паттернами и простым, чистым дизайном, творения Хюбера оказались настолько успешными, что первые экземпляры этой высококачественной линии украшений были экспортированы в Англию.

Очевидный талант Хюбера помог получить ему выполнение значительного заказа – проектирования группы вилл недалеко от Позена, к участию в котором он пригласил своего брата, архитектора Антона Хюбера. Однако проект не был осуществлен – этому воспрепятствовала преждевременная гибель Хюбера в возрасте 24 лет.

Серийные изделия высокого качества, доступные для приобретения широкой публике, включавшие медали, декоративные тарелки, предметы из бронзы, украшения из слоновой кости и черепаший панцирь, разрабатывал также Рудольф Боссельт. Активность Пола Бюрка, самого юного участника колонии, концентрировалась в большей степени на коммерческой графике и декорировании интерьеров, чем на изящных искусствах. Все эти художники, присутствовавшие в колонии с самого ее основания, были теми революционерами от искусства, кто с августа по октябрь 1901 года стоял на передовой линии выставки «Документ Немецкого Искусства».

### **1.7. Выставки колонии в Дармштадте.**

«Это будет масштабное публичное празднование и грандиозный фестиваль художников» - так писал «Дармштадтский ежедневник»<sup>1</sup> в статье о

---

<sup>1</sup> Нем. Darmstädter Tagblatt.

предстоящем событии – выставке художественной колонии 1901 года. В назначенное время состоялось блестящее открытие мероприятия, а сама выставка стала выдающимся культурным событием, однако по ее завершении наступило определенное чувство отрезвления от неосуществленного ожидания материальной поддержки колонии, потерпевшей неудачу в результате отсутствия потребительского интереса. В отзывах можно было встретить как энтузиазм, так и откровенную насмешку в адрес художников и даже осуждение. Юлиус Мейер-Грефе, помимо ядовито-ироничных высказываний о характере выставки, выразил свое сомнение «относительно реалистических аспектов, практической возможности превращения города с ограниченными средствами и недостаточно развитой торговлей в центр коммерческого значения».<sup>1</sup> Альфред Лихтварк, напротив, вынес выставке более жизнеутверждающий вердикт: «Выставка сохранится в моей памяти как первая попытка демонстрации немецкому народу, каким может быть частный дом на примере реальной жизни. Некоторые неудачные и даже в чем-то безвкусные экспонаты выставки не могут обесценить этого достижения. Массам предложили хлеб новой идеи, новой идеи специально созданной для них».<sup>2</sup>

Несмотря на различия во мнениях и оценках, идея проекта сохранила свой изначальный импульс и вторая выставка художественной колонии была проведена в 1904 году. Члены колонии, тем временем, также принимали участие в различных международных выставках, например, во Всемирной выставке в Париже в 1900 году и Международной выставке декоративного искусства в Турине в 1902 году. Однако наряду с финансовыми проблемами колонию настиг кризис более личного характера – он был вызван внутренним протестом против доминирующей роли, которую взял на себя Ольбрих. Когда контракты художников в 1902 году истекли, Кристиансен, Бюрк и Хюбер вышли из состава колонии, а вслед за ними в 1903 ее покинули Беренс и Боссельт.

---

<sup>1</sup> *Meier-Graefe J.* Artikel in der Zeitschrift *Die Zukunft*, Heft 39, 1902.

<sup>2</sup> *Lichtwark A.* Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Hamburg, Westermann, 1923. S. 37.

Великий герцог полностью взял на себя финансовые риски второй выставки, для того чтобы полностью уберечь художников от бюрократических страданий, которые в прошлый раз внесли свой существенный вклад в их уход из колонии. Так же, как и на первой выставке, дома художников – как законченные произведения искусства – формировали центральный фокус внимания, в то время как экспозиционные художественные работы в таком контексте более не играли какой-либо существенной роли. Несмотря на это, второй выставке удалось получить небольшую финансовую прибыль. С этого момента и до начала Первой мировой войны выставочная стратегия колонии становилась все более прогрессивной. Наряду с выставками, посвященными творчеству отдельных художников, Государственная выставка Гессена 1908 года имела значительный успех благодаря широкому ряду экспонируемых работ. Третья выставка художественной колонии предложила впечатляющую сумму успехов, которые были достигнуты за весь период существования союза. Однако бомбы Второй мировой войны навеки разрушили многие из этих памятных работ.

«Документ немецкого искусства» наиболее ясно засвидетельствован художниками, чей творческий путь пролегал через Дармштадт сквозь уходящее время границы столетий. После первых уходов 1902 и 1903 годов, в колонию были приняты такие художники, как Пауль Хауштайн, Иоганн Винсенц Циссарц и Даниэль Грайнер. Талантливые художники вступали и уходили из колонии на протяжении всего времени ее существования вплоть до 1914 года. Однако некоторые из них заслуживают отдельного внимания.

Циссарц работал, главным образом, в области живописи и графики. Даниэль Грайнер был также, прежде всего, «утилитарным», многопрофильным художником.

Плоды творчества Альбина Мюллера охватывали все области прикладных искусств, особенно успешными были его работы по керамике. Его орнаментальный стиль можно назвать смелым и оригинальным, полным

сильных цветовых контрастов, контуры его творений отличаются элегантностью и благородством. Оглядываясь на прошлое, Мюллер выразил свое сожаление о том, что в то время как колония художников делилась с общественностью своими чаяниями и претворяла в зримом образе мечту об идеальном искусстве, она потерпела неудачу в достижении симбиоза творчества и жизни. «Мои надежды и попытки создать дружественную коалицию среди художников колонии были разочаровывающими с самого начала и на протяжении всего времени, которое я провел в ее составе. С моей неискушенной и возвышенной точки зрения, я мечтал о гармоничном сообществе художников, о живой и взаимной интеллектуальной стимуляции, об участии в творчестве друг друга, и с печалью наблюдал, что ничего из этого не может быть достигнуто в реальном мире. Художники, более чем другие люди, по природе своей индивидуалисты».<sup>1</sup>

Одним из наиболее важных вкладов в последнюю выставку колонии стал также скульптурный ансамбль Бернарда Хётгера в платановой роще, названный «Световые и теневые стороны». Он состоял из нескольких статуй, изображающих черты характера по обе стороны от стоящей в центре статуи Будды, и нескольких монументальных цветных барельефов, расположенных по периметру композиции. Главной темой скульптурного комплекса являлся круг жизни – мотив, который фигурировал в работах художников разных стран во время смены столетий.

Хётгер некоторое время жил в Париже, где познакомился с Роденом и впоследствии работал в его студии. Его первые бронзовые работы были выполнены в исключительно французском, сильном проявлении стиля ар нуво, они были истинными парижанами, как, например, одухотворенная гением мастера, почти живая статуэтка танцовщицы Лоий Фуллер. Его успех во Франции не остался незамеченным и в Германии, где он провел значительное

---

<sup>1</sup> Müller A. Aus meinem Leben. Autobiografie. Magdeburg, Mauritius Verlag, 2007. S. 45.

количество выставок. Однако в течение последующих лет Хётгер перестал творить в парижском стиле, отдав предпочтение созданию искусства, пропитанного социальной критикой.

Венская нота в последний раз прозвучала в Дармштадте в творчестве Иммануила Йозефа Маргольда, представившего утонченное и красочное использование орнамента в интерьерных ансамблях, ресторанах и небольших объектах искусства, создавшего доведенный до совершенства стиль декорирования поверхностей.

Фридрих Вильгельм Клэйкенс, вступивший в колонию в 1907 году, был главной фигурой в издательстве Эрнста Людвига, плодотворно работавшей над дизайном книжных изданий. В дополнение к графическим работам, вдохновленным Моррисом, Клэйкенс создавал прекрасные мозаичные изображения и орнаменты для выставки 1914 года, которые, подобно финальной репризе, суммировали всю тематику и визуальную притягательность стиля модерн.

Книжный дизайн в художественной колонии также имел большое значение, подтвержденное учреждением собственного издательства, настолько существенное, что на фасадах домов художников часто изображались «построенные книжные иллюстрации», дублировавшие свои печатные версии, – что вновь явило собой попытку осуществления концепции синтеза искусств и гезамткунстверка, подлинный «Праздник жизни и искусства»<sup>1</sup>, - по названию манифеста Петера Беренса, посвященного творчеству колонии и вышедшего в свет в Йене в 1900 году.

## **Заключение.**

---

<sup>1</sup> Нем. Feste des Lebens und der Kunst.

Модерн стал определяющим направлением не только в сфере художественной жизни, он стал магистральным стилем европейской культуры на рубеже столетий, стилем целой эпохи европейской истории, отразившим желание перемен и освобождения от гнета догматизма во всех сферах жизни, зародившееся, прежде всего, в области искусства и философской мысли.

Югендстиль в Германии стал отражением протеста против бескомпромиссного милитаризма политики кайзера Вильгельма и буржуазного капитализма, получивших расцвет после утверждения Германской империи в 1871 году. В сфере искусств этот протест обрел форму возражения против насаждаемого официальной идеологией историзма, приняв отчетливо сепаратистский, порывающий с классической традицией характер (можно отметить, что слово «Сецессион», выбранное в качестве названия некоторых региональных течений модерна, также ставило целью показать характер «отпадения», «отделения» от общепринятых художественных канонов и установок).

В соответствии с политической и социальной структурой, господствовавшей в Германии на рубеже веков, югендстиль развивался не в централизованной манере в столице Германской Империи, но в значительном количестве различных центров, прежде всего в Мюнхене, Дармштадте, Дрездене, Берлине, Веймаре, Лейпциге, Хагене и Ворпсведе. В каждом случае он принимал различные формы и уровни значимости, однако основные идеи концепции нового искусства оставались неизменными вне зависимости от территориальных различий.

Эпоха модерна дала импульс широкому распространению художественного ремесла и декоративного прикладного искусства, стремясь воплотить в жизнь концепцию объединения искусств, идеального произведения искусства, концепцию, в которой определяющей идеей было создание форм художественного синтеза, которые могли бы воплотить представление об



идеальной гармонии, органичной целостности и единстве всех элементов художественной композиции.

Художественное ремесло становилось не только функциональным объектом повседневного использования, оно становилось искусством. Неотложное желание перемен и инноваций привело впоследствии не просто к утверждению изысканной декоративной художественности в качестве ведущего направления в сфере искусства, но выполнило также еще одну важную функцию – оно осуществило преодоление проблем, вызванных появлением промышленной продукции и современного стиля жизни. Концепция «искусства для всех» теперь приобрела практическое и функциональное измерение.

Разрыв с традицией и интенсивный поиск новых форм художественной выразительности, взявший за основу использование плавной декоративной линии и гармоничных образов природного мира, соединение красоты и функциональности художественных творений, стали отличительными знаками нового направления в искусстве, оказавшего значительное влияние на развитие культуры пограничного времени смены столетий и ознаменовавшего и вступление европейской культуры в новый мир – мир будущего.

### **Список использованной литературы:**

1. *Леньо Ж.М.* Стиль модерн: искусство и великие цивилизации. Москва, Арт-Родник, 2010.
2. *Пастон Э.В.* Стиль жизни - стиль искусства: Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. Москва, Государственная Третьяковская галерея, 2000.
3. *Шапалов В. Н.* Искусство модерна в странах Европы и США. Тюмень, РИЦ ТГИК, 2015.
4. *Ahlers-Hestermann F.* Stilwende – Aufbruch der Jugend um 1900. Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1941.
5. *Bierbaum O. J.* Stuck. Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen und Klafing, 1901.
6. *Curjel H.* Henry van de Velde. Zum neuen Stil. München, Piper Verlag, 1955.
7. *Dyroff H.-D.* Art nouveau/ Jugendstil architecture in Europe. German comission for UNESCO. Bonn, 1988.
8. *Endell A.* Vom Sehen. Basel, Birkhäuser Verlag, 1995.
9. *Endell A.* Um die Schönheit: eine Paraphrase über die Münchener Kunstausstellungen 1896. München, Verlag von Emil Franke, 1896.
10. *Franz E.* Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner. Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum. Bönen, Kettler Verlag, 2007.
11. *Föhl T.* Peter Behrens. Vom Jugendstil zum Industriedesign. Weimar, Weimarer Verlagsgesellschaft, 2013.
12. *Halbe M.* Jahrhundertwende. Salzburg, Das Bergland-Buch Verlag, 1945.
13. *Hamann R., Hermand J.* Stilkunst um 1900, Band 4 der Reihe Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. München, Fischer Taschenbuch Verlag, 1977
14. *Hartung A., Spindler E., Möhring B.* Berliner Architekturwelt. Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 1902.
15. *Hartwig J.* Leben und Meinungen des Bildhauers Josef Hartwig. Frankfurt am Main, Mitteldeutscher Kunstgewerbe-Verein, 1955.

16. *Hebrig B., Schröder D.* Die Darmstädter Mathildenhöhe. Architektur im Aufbruch zur Moderne. Darmstadt, Magistrat der Stadt Darmstadt, 1998.
17. *Hermand J.* Jugendstil. Darmstadt, WBG, 1992.
18. *Herz R., Bruns B. (Hrsg.)*. Hof-Atelier Elvira 1887–1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten. Ausstellungskatalog Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1985.
19. *Hevesi L.* Acht Jahre Sezession (März 1897-Juni 1905) – Kritik, Polemik, Chronik. Wien, Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, 1906.
20. *Horst L.* Franz von Stuck und seine Schüler - Gemälde und Zeichnungen. München, Dr. C. Wolf und Sohn Verlag, 1989.
21. *Klee F.* Tagebücher von Paul Klee 1898-1918. Köln, DuMont Verlag, 1957.
22. *Koch A.* Deutsche Kunst und Dekoration, Band 5. Verlaganstalt Alexander Koch, Darmstadt, 1899
23. *Kolbe J.* Heller Zauber – Thomas Mann in München 1894-1933. München, Wolf Jobst Siedler Verlag, 1987.
24. *Knodt M.* Ernst Ludwig: Grossherzog von Hessen und bei Rhein. Sein Leben und seine Zeit. Darmstadt, Schlapp Verlag, 1997.
25. *Krimmel B.* Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Ausstellungskatalog. Darmstadt, 1983.
26. *Mann G.* Der letzte Großherzog. Hrsg. von Eckhart G. Franz. Darmstadt, Eduard Roeter Verlag, 1983.
27. *Mann T.* Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt am Main, Fischer Verlag GmbH, 1974.
28. *Mann T.* Gladius Dei. Berlin, S. Fischer Verlag, 1914.
29. *Mendelsohn E.* Das Problem einer neuen Baukunst. Berlin, Vieweg, 1919.
30. *Müller A.* Aus meinem Leben. Autobiografie. Magdeburg, Mauritius Verlag, 2007.
31. *Münch R.* Die Kultur der Moderne. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1986.
32. *Naumann F.* Deutsche Gewerbekunst. Berlin, Buchverlag der Hilfe, 1908.
33. *Neumann-Adrian E., Neumann-Adrian M.* Münchens Lust am Jugendstil. Häuser und Menschen um 1900. München, München Verlag, 2006.

34. *Nerdinger W.* Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumente. München, Prestel Verlag, 1982.
35. *Olbrich, J. M.* Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901. Darmstadt, Künstler-Kolonie, 1901.
36. *Olbrich J. M.* Ideen von Olbrich. Leipzig, Verlag von Baumgärtners Buchhandlung, 1904.
37. *Posener J.* Peter Behrens – Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur. Aachen, Redaktion Arch+, 1981.
38. *Rinker D.* Der Münchner Jugendstilkünstler Hermann Obrist (1862–1927). München, tuduv-Verl.-Ges., 2001.
39. *Rosenhagen H.* Münchens Niedergang als Kunststadt. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1902.
40. *Sailer A.* Franz von Stuck – ein Lebensmärchen. München, Bruckmann, 1969.
41. *Sternberger D.* Über den Jugendstil und andere Essays. Hamburg, Claassen Verlag, 1956.
42. *Wichmann S.* Hermann Obrist – Wegbereiter der Moderne. Ausstellungskatalog. München, Stuck-Jugendstil-Verein, 1968.
43. *Kunst und Künstler* Zeitschrift, Band 1, 1902-1903. Berlin, Bruno Cassirer Verlag, 1903.
44. *Pan* Zeitschrift, Heft 1. Berlin, Fontane Verlag, 1896.