

А.С. Никифорова

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

Аннотация. Статья посвящена исследованию синтеза искусств как явления, распространившегося на различные сферы культуры и искусства во второй половине XIX – начале XX вв. Именно в этот период формируется иной визуальный язык и новые формы восприятия художественного творчества. В статье анализируются основные предпосылки возникновения идеи *Gesamtkunstwerk* и различные формы её воплощения: мифологизация как особый метод мышления, онтологизация искусства, стремление выйти за пределы чисто художественной образности, эстетическое измерение гуманизма, синтетизм мышления и универсализм художника. Особое внимание уделяется историко-культурному контексту на всём протяжении XIX в., начиная со взглядов йенских романтиков, музыкальной теории Р. Вагнера и заканчивая обращением к творчеству мастеров модерна и новаторов театральной сцены. В данном исследовании также рассматривается проблема возникновения новых форм художественного творчества. Анализ ключевых тенденций позволяет выявить значение идеи синтеза искусств для культуры в широком аспекте: от философии, поэзии и литературы, архитектуры и изобразительного искусства до дизайна, новой режиссуры и кинематографа.

Ключевые слова: синтез искусств, философия культуры, немецкий романтизм, Р. Вагнер, символизм, модерн, миф, синестезия, кинематограф, дизайн.

Review. The article considers the synthesis of arts as a phenomenon that has spread to different areas of culture and art in the second half of the XIXth – early XXth centuries. It was during that period when the other visual language and new forms of perception of art were formed. In her article Nikiforova analyzes the basic sources of the idea of *Gesamtkunstwerk* and various forms of its realization: mythologizing as a special way of thinking, ontologization of art, the desire to go beyond the purely artistic imagery, aesthetic dimension of humanism, synthetic thinking and universalism of the artist. Particular attention is given to the historical and cultural context throughout the XIXth century, beginning with the views of the Jena Romantics, Wagner's theory of music and ending address to the creativity of Art Nouveau artists and innovators of the theater scene. The investigation also considers the problem of emergence of new forms of artistic creation. The analysis of the key trends reveals the importance of the idea of synthesis of arts for culture in a broad perspective: from philosophy, poetry and literature, architecture and fine art to design, new trends in the theatre research and cinematography.

Key words: symbolism, Richard Wagner, German Romanticism, philosophy of culture, synthesis of arts, Art Nouveau, myth, synesthesia, cinematography, design.

Ближе к концу девятнадцатого века эпохальный стиль, на протяжении тысячелетий представляющий собой естественный модус существования художественного творчества, приходит к состоянию кризиса. Рождение внестилевого художественного мышления в XVII в., раздробление художественной формы на отдельные «стилевые тенденции» и различные «вкусы» («китайский», «мавританский», «турецкий») в XVIII в., а также пронизавший собой всё это столетие «Спор о древних и новых», лишивший античность её роли вечного идеала и повлиявший на возникновения историзма, способствовали пре-

вращению синтеза искусств в теоретический концепт и проект будущего.

Вера в прогресс постепенно заменяется критикой позитивизма и научной рациональности. Идеи общеевропейской революции 1848 г. и идеал «естественного» человека формировали картину мира в эту эпоху, но сталкивались с невозможностью их воплощения. При этом многие теоретики и представители творческого процесса отмечали, что современный человек утрачивает свою цельность и органичность. Не только виды искусства отделяются друг от друга, но и человек теряет свою изначальную связь с искусством. Наиболее ярко эти

моменты были выражены в работе Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) и в теоретических трудах Р. Вагнера («Произведение искусства будущего» (1850), «Опера и драма» (1851)).

Йенские романтики (бр. Шлегели, Новалис, Тик, Шеллинг и др.) начинают активно разрабатывать идею синтеза искусств как попытку разрешения возникших противоречий. Попытки по достижению такого синтеза во второй половине XIX – начале XX вв. многообразны, однако погружаясь в культурно-исторический контекст их формирования, можно выделить основные характерные черты этого процесса.

Мифологизация как метод и способ мышления

От ранних романтиков и вплоть до рубежа XIX–XX вв. наблюдается тенденция к мифологизации мышления и способов культурного действия. Формируется особое понимание мифа. Миф постепенно становится новым инструментом познания действительности, соединившим в себе прошлое и будущее; индивидуальное, психологическое – и мир бессознательного (архетипы К.Г. Юнга). «Немецкие саги» братьев Я. и В. Гримм, «Песнь о нибелунгах» К.И. Зимрока, «Нибелунги» Ф.К. Геббеля, «Тангейзер» Г. Гейне, «Немецкая мифология» Я. Гримма и многие другие литературные произведения были созданы на основе средневековых легенд и народных преданий. Подобное движение в фольклористике и литературоведении было названо «мифологической школой», возникшей в контексте немецкого романтизма в первой трети XIX в.

Интерес романтиков к мифологическим сюжетам является особой формой мышления. Знаменитый «Спор о древних и новых», длившийся на протяжении почти всего XVIII в., закладывает новое понимание традиции: пересматривается «вечный» классический античный идеал и на первый план выдвигаются идеи, укоренённые в современности. В этом отношении романтизм непосредственно предшествовал перевороту в понимании эллинского духа, осуществленному Ф. Ницше. В рамках мифологической школы начинаются подробные исследования фольклора и литературы, постепенно переходящие в сравнительно-историческое изучение мифологии. Х. Штейнталь и М. Лацарус разрабатывают теорию «психологии народов». Мифы перестают быть естественной формой сознания и становятся одним из модусов культуры. Однако история сама становится «мифом», новым инструментом познания действительности, в его связи с прошлым и будущим [1]. Новый миф, как способ художественного обобщения, позволяет затрагивать

общие для человечества ментальные структуры, воздействовать одновременно на разум и чувства.

Отличительной особенностью древней мифологии является то, что она имеет дело с целостным отношением к миру, поэзия древности ещё тесно связана с системой верований и сферой познания. Романтический миф, напротив, стремясь к выражению неких всеобщих сущностей, всегда оставался лишь продуктом индивидуальной фантазии, то есть в той или иной мере собственной мифологией творца. Это противоречие осознавалось уже самими теоретиками романтизма. «...Всякий великий поэт, – полагал Ф.В. Шеллинг, – призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию» [2, с. 146].

Взгляды на проблему «новой мифологии» Ф. Шлегеля в «Разговоре о поэзии» и Ф.В. Шеллинга в «Философии искусства» в основных моментах совпадают. Оба мыслителя полагают необходимым создать «высшее искусство», «высшую форму». Правда, представления романтиков о мифе не приняли вид целостной строго разработанной концепции, тем не менее, исходя из сделанных ими отдельных теоретических замечаний, с определённой можно сказать, что миф воспринимался ими в первую очередь как особая специфическая форма художественного мышления. Мифологизация преображала реальность, позволяя угадать и воспроизвести в целостности её основную конструкцию в качестве «Gesamtkunstwerk».

Отсюда становятся понятными причины, по которым Р. Вагнер использует мифы как основу своих музыкальных драм, а искусство модерна столь часто обращается к мифологическим сюжетам и мотивам. Искусство, по Вагнеру, должно нравственно воздействовать на публику, быть близким ей по духу. Поэтому основной сюжета для произведений искусства должны стать всеобъемлющие общечеловеческие философско-эстетические идеи, которые можно найти лишь в древних мифах. Вагнер обратился в первую очередь к германскому эпосу, к своим национальным корням. Новый миф, считал он, способен объединить драму человеческой личности с драмой космогонической, тем самым достигая полноты универсализма. Ни один другой сюжет никогда не будет столь всеохватным.

В сентябре 1860 г. Вагнер в статье «Музыка будущего» изложил свои взгляды на оперу: «...я счёл необходимым в качестве идеального поэтического материала указать на мифы... в мифах почти полностью исчезает условная, объяснимая только абстрактным разумом форма человеческих отношений, зато в них с неподражаемой конкретностью

показано только вечно понятное, чисто человеческое» [3, с. 510].

Миф не утрачивает своих позиций в эпоху модерна. По-прежнему мифологические сюжеты и мотивы составляют существенную часть искусства. А мифологический способ мышления используется как метод для достижения синтеза искусств: например, совместные работы 1895-1896 гг. Шехтеля и Врубеля над интерьерами жилых и парадных комнат – готический кабинет особняка А.В. Морозова и др. Мифотворчество выдвигал на первый план и В.И. Иванов в своей концепции «хорового» или «соборного» действия [4, с. 134]. Композитор А.Н. Скрябин в качестве основы для «Прометея», написанного в 1910 г. и имевшего подзаголовок «Поэма огня», выбирает именно миф.

Стремление выйти за пределы чисто художественной образности

Предпринимается попытка освободить творческие силы и выйти в трансцендентный мир – в мир таинственных смыслов, преимущественно посредством символов. Происходит также обращение искусства к категориям, лежащим вне его границ. Именно в этот период наблюдается процесс онтологизации искусства, когда оно сближается с философией, а эстетическое восприятие, художественная интуиция поднимаются на уровень ведущих средств познания и проникают во все сферы жизни. А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, И. Тэн, А. Бергсон, художники-импрессионисты, французские писатели и поэты стремятся преодолеть границы между внутренними процессами жизни чувств и их внешним восприятием. Художественные приёмы, творческая интуиция становятся важной частью философии, а философские идеи органично входят в ткань произведений искусства. На основе общего культурного основания формируется новое понимание искусства и его роли в человеческой жизни.

Если ранние произведения Вагнера опираются на народные легенды и сказания, трактованные в романтическом духе («Летучий голландец», «Лоэнгрин», «Тангейзер»), то с годами содержание драм приобретает более отвлечённый и умозрительный характер, интимные переживания углубляются, расширяются в объёме, действие же сокращается («Тристан и Изольда»). Поздние произведения Вагнера («Кольцо нибелунга», «Парсифаль») погружаются в поток символов, становятся в некотором роде «священными представлениями» [5, р. 18-19]. Если проводить параллели с «произведением искусства будущего» Вагнера, то творчество Скрябина было основано на тех же идейных прин-

ципах, наиболее полно проявившихся в замысле «Мистерии». На рубеже XIX-XX вв. мысль о создании мистерии высказывалась также Владимиром Соловьёвым, Андреем Белым. Подобную идею выдвигал Фёдор Сологуб в своей статье «Театр одной воли» [6].

Этим можно объяснить веру искусства модерна в преобразование мира посредством художественного творчества. Однако здесь необходимо прояснить такой важный вопрос как взаимодействие модерна и символизма. Иногда эти понятия могут выступать как тождественные, иногда их выстраивают в хронологическом порядке. Приведём в качестве примера позиции двух исследователей модерна В.А. Крючковой и Д.В. Сарабьянова.

Примечание – Основанный на национальных корнях, модерн в разных странах получил различные наименования: «Ар Нуво» («L'Art nouveau») во Франции, «югендстиль» (Jugendstil) в Германии, «стиль Сецессион» (Secessionsstil) в Австрии, «тиффани» (Tiffany) в США и т.д. В советской искусствоведческой литературе использовался термин «модерн». В дальнейшем, термин «модерн» стал широко употребляться в философской литературе, приобретая тем самым новые коннотации. Во избежание терминологической путаницы, в русской искусствоведческой литературе некоторые исследователи стали использовать термин «Ар Нуво».

Вот что пишет В.А. Крючкова о взаимодействии модерна (он же Ар Нуво) и символизма: «Ар Нуво – это стиль, сложившийся в архитектуре и прикладных искусствах и лишь отчасти повлиявший на живопись, прежде всего – декоративную. Символизм, напротив, проявился главным образом в станковой живописи; он не обладает стилевой определённой и исторически предшествует периоду расцвета Ар Нуво. Однако между этими явлениями есть внутренняя связь» [7, с. 14]. Она отмечает, что именно символизм подготовил модерн своими идеями синтеза искусств. К тому же, стилистика произведений символистской живописи близка к модерну, особенно если рассматривать декоративные и монументальные работы 90-х гг. Согласно её взглядам, творчество Ходлера, Климта, позднего Редона, некоторые работы Дени можно с равным правом отнести как к модерну, так и к символизму.

Д.В. Сарабьянов полагает: «Символические сюжеты и мотивы в живописи второй половины XIX – начала XX столетия, составляя некую иконографическую общность, могут выявляться в разной стилевой форме – в сугубо академической или в форме стиля модерн (особенно во Франции или в Бельгии, а также в Германии или Англии). Симво-

лизм в изобразительном искусстве, в отличие от символизма в литературе, где он составил стилевое направление, существует в живописи или графике, скорее, как некая мировоззренческая общность или общность творческого метода, которая не обязательно должна вести к общности стиля. Она диктует в данном случае лишь иконографическое единство» [8, с. 19].

Несмотря на различие этих позиций, между ними есть существенное сходство. Оба исследователя рассматривают модерн как стиль, а символизм как эстетическую программу. При внимательном анализе можно увидеть, что именно эту концепцию развивают ведущие современные учёные.

«Модерн, как стиль, связанный с материальной сферой, с задачей выявить и гармонизовать в единое целое формообразующие элементы, соотносённые с планом действительности. Символизм – оборотень этой земной формы, душевный уровень её жизни... Модерн стал языком символизма» [9, с. 57], – пишет О.С. Давыдова в статье из сборника «Символизм и модерн – феномены европейской культуры». «Иконография модерна заключала в себе те же смысловые импульсы, что и особая лексика, и стиховая техника символистической поэзии» [10, с. 167], – читаем мы у Г.Ю. Стернина.

Символизм появился, прежде всего, как поэтическое направление. Именно в литературе возникли основные идеи символизма, здесь же сформировался и особенный художественный метод, а также были сформулированы обосновывающие его теоретические положения. Часто выступая в качестве критиков, писатели активно способствовали формированию близких, параллельно развивающихся направлений в изобразительных искусствах, драматическом театре, музыке. Так, Верхарн открыл для символизма Энсора и Кнопфа, Орье – Гогена и Карьера, Гюисманс – Редона и Моро, Стриндберг – Мунка. Бодлер первым обратил внимание на творчество бельгийского художника Фелисьена Ропса. В 60-е гг. в литературу вступают Верлен и Малларме, и в это же время определяются в своих творческих исканиях Моро и Пюви де Шаванн.

Лидерство поэтов в символизме не вызывает сомнений. А тот факт, что первоначально символистская программа была изложена именно в литературных терминах, отчасти объясняет и специфику её разнообразного воплощения средствами живописи. После революции, совершённой в живописи импрессионизмом, новаторство символистов в живописи не воспринималось столь решительным. Однако популярность их постепенно росла и достигла своего расцвета в период 80-90-х гг. Пре-

образования живописного языка, начало которым было положено импрессионизмом и постимпрессионизмом, дали основу для иного понимания символа в изобразительном искусстве. Редон и художники «Наби» во Франции, Мунк в Норвегии, Энсор в Бельгии, Сегантини в Италии создают новый тип «иносказательной» живописи.

Символизм как поэтическое направление много и плодотворно изучался современным литературоведением. В искусствоведении же интерес к этому направлению появился лишь в 1960-е гг., вслед за изучением искусства модерна. Многие работы западных авторов носят преимущественно описательный характер: широко знакомя с фактами, они не пытаются объяснить эти факты, связать их между собой. Например, Филипп Жюлиан в своей монографии [11] понятия «символизм», «декаданс», «Ар Нуво» рассматривает во многом как синонимичные. Основное различие между символизмом и импрессионизмом он видит в том, что импрессионизм стремился постичь реальность, а символизм, напротив, уходит от реальности в вымышленные миры. Рене Юиг [12] придерживается противоположных взглядов, полагая, что импрессионизм и символизм двигались в одном направлении – постижения реальности и последующего её преобразования в сознании человека.

Ганс Хофштэттер [13] в книге «Символизм и искусство рубежа столетий» (1965) полагает, что символическое искусство существует и развивается на протяжении всего XIX в. в противовес реалистическим тенденциям. В символизме заложено стремление к миру потустороннему, к духовным сущностям. Используя такие средства, как аллегория, алогизм, иносказание, он выстраивает свою систему образов, обозначая духовные феномены через формы реальности. Линия символизма, согласно его взглядам, включает в себя творчество Фюсли, Блейка, немецких романтиков, Гойи, Доре, Гранвиля, английских прерафаэлитов, Беклина, Гогена. Тем самым исследователь снимает разработанные искусствоведами различия между предромантизмом XVIII в., ранним романтизмом первой трети XIX в., бидермайером, историзмом и позднеромантическим искусством, воплощением которого и становится символизм 80-х – 90-х гг. XIX столетия.

Однако когда мы говорим о символизме, важно учитывать ту разницу, которая существует между искусством, использующим символы, и символизмом как методом и способом мышления. Так, А.Ф. Лосев посвящает целую книгу [14] различным проявлениям символа в реалистическом искусстве. Показательным является то, что автор ни разу не

упоминает символизм как художественное течение. Символы широко распространены в жизни и в искусстве, но использование символа не даёт оснований причислить того или иного художника к символистам.

Голдуотер в книге «Символизм» [15], наоборот, рассматривает символизм достаточно узко, при этом во многом стираются различия между символизмом и постимпрессионизмом. Согласно его взглядам, в символизме можно выделить две линии развития. Одна из них берёт свой исток в академической живописи и её аллегоризме. Художники стремятся выразить свои душевные состояния и чувства на языке изобразительных форм, при этом существенных изменений в стилистике не происходит. Живопись Беклина, Штука, Клингера, Уотса, поздних прерафаэлитов Голдуотер определяет немецким термином «Gedankenmalerei» (живопись мысли). Её нельзя считать проявлением «подлинного» символизма. Крупнейшие представители символизма, по Голдуотеру, – Гоген, Ван Гог, Сера и Мунк. В творчестве этих художников сама форма приобретает знаковый характер, наделяется личностным смыслом. Произведение искусства освобождается от внешней реальности и становится выразителем сознания художника.

Таким образом, символизм и модерн тесно связаны друг с другом. Символизм определил художественную программу, методы и образы. Модерн – стиль, объединивший разные виды искусств, завершил искания века и его стилистические тенденции. Впитав в себя идеалы романтиков, Gesamtkunstwerk Вагнера, идеи Рескина и Морриса, общеевропейское увлечение японизмом, модерн попытался посредством искусства преобразить жизнь, воплотить в пространственной среде идеал красоты, отсутствующий в действительности.

Психологизм и эстетическое измерение гуманизма

Обращенность к человеку, интерес к его внутреннему миру, попытка осмыслить «человеческое» на новом уровне – характерная примета времени. И синтетическая опера-миф, и психологически-метафизический символический театр, и сложно организованная эстетическая среда модерна – всё это обращено к человеку, как венцу природы, выражающему себя в этом мире через художественное творчество.

Как говорит в одном из своих фрагментов яркий представитель немецкого романтизма Новалис: «Мы грезим о путешествиях по Вселенной – не в нас ли Вселенная? Глубины нашего духа нам не-

ведомы – внутрь ведет таинственный путь. В нас или нигде сокрыта вечность с её мирами – прошлое и будущее» [16, с. 88]. Только познав свой внутренний мир, человек может перейти к обустройству мира внешнего.

Р. Вагнер в работе «Искусство и революция», говоря об античной Греции, определяет своё отношение к искусству следующим образом: «...этот народ бросал государственные собрания, суд, поля, корабли, ристалища и приходил из самых отдалённых мест, чтобы заполнить тридцать тысяч мест амфитеатра, где представлялась самая глубокая из всех трагедий – «Прометей», чтобы постигнуть себя самого в этом величественнейшем произведении искусства, чтобы уяснить себе свою собственную деятельность, чтобы слиться возможно теснее со своей сущностью» [3, с. 110]. Поэтому музыкальная драма Вагнера направлена в первую очередь на создание образа измененного, нового человека.

Если романтики выдвигают музыку в качестве одного из главных искусств, когда «музыка стиха» выражается в интонациях и ритмах, разрушающих традиционную статичность, то «бесконечная мелодия» Р. Вагнера стремится уже отразить саму непрерывность жизненных процессов, о которых в дальнейшем будет развернуто говорить А. Бергсон. Французские писатели и поэты (бр. Гонкуры, Ги де Мопассан, Ш. Бодлер, П. Верлен, С. Малларме, А. Рембо, М. Пруст) стремятся схватить дыхание жизни, передать её временность, «длительность», мимолетность момента. Этой же цели хотят достигнуть художники импрессионисты и постимпрессионисты.

Синтетизм художественного мышления и универсализм художника

Основопологающей особенностью стиля модерна является синтетизм художественного мышления (ср.: Е.И. Ротенберг – «зерно стиля – в его синтетичности»), который мы встречаем и на более ранних этапах, прежде всего в творчестве французских поэтов (Бодлера, Верлена, Рембо, Малларме). Термин «синтетизм», закрепившийся изначально за творческим методом Гогена, можно применить и к другим творцам модерна. Сам характер нового мышления способствовал созданию синтетического произведения.

С «синетизмом» мышления тесно связан универсализм художника, достигший такого уровня, который вызывает ассоциации с эпохой Возрождения. Создателя музыкальной драмы, согласно теории Р. Вагнера, уже нельзя будет назвать просто композитором – он становится универсальной

личностью, так как должен быть одновременно и философом, и поэтом, причем не просто поэтом, а поэтом музыкальным. Поэтому Р. Вагнер сам писал либретто всех своих опер, стремясь достичь полного единства и слияния музыки и слова, подчиненных общему замыслу. Анри Ван де Вельде, например, начинает свой путь с живописи, потом пишет стихи, занимается музыкой, затем овладевает книжным искусством, различными формами прикладного творчества (ковры, мебель, посуда и т.д.), архитектурой, костюмом, плакатом, оформительским искусством. Не было такой области художественного творчества, которая не интересовала бы Ван де Вельде. Можно упомянуть также М.А. Врубеля, который хотя не занимался музыкой и стихов не писал, однако во всем остальном едва ли уступал Ван де Вельде, ибо, помимо перечисленного выше, был ещё сценографом и скульптором. Подобные примеры можно продолжать, однако важен сам факт того, что художник выходит за рамки конкретной специализации и работает в разных видах искусства. Это позволяло лучше понимать каждый вид в отдельности и стимулировало создание произведений универсального характера.

Говоря о синтезе искусств, нельзя не упомянуть идею синестезии. Хотя сам термин был введен уже в более позднее время, эта идея получила широкое распространение в модерне, особенно среди музыкантов, поэтов и живописцев. Музыка стремилась к цвету, иллюстративности, картинности. Живописцы и поэты хотели приблизиться к музыкальным формам. Характерным явлением эпохи можно считать творчество такого мастера, как М.К. Чюрленис. Профессиональный музыкант и живописец, он стремился создать «поющую» живопись, выявить «музыкальную» душу искусства и передать её через мелодию форм, красок и линий. Вспомним тяготение к музыкальности Борисова-Мусатова и мастеров «Голубой розы» (Уткина, Кузнецова и других).

Творчество А.Н. Скрябина, особенно позднее, также представляет интересный вариант соединения музыки и живописи. Поскольку музыкальные средства воздействия не могли выразить весь символично-метафорический замысел произведения, Скрябин вводит в него «партию света»: согласно его замыслу, концертный зал во время «Прометеев» должен освещаться постоянно меняющимися световыми (зеленым, синим и т.д.) различной интенсивности. Композитор для этой цели вводил в партитуру специальный инструмент с клавиатурой – «световой клавиш». По воспоминаниям современников, Скрябин обладал «цветным слухом»,

при этом не видением отдельных звуков или тембров, а тональностей. По свидетельству Л. Сабанева, Скрябин отчетливо воспринимал в цвете C-dur, G-dur и F-dur, а другие тональности уже менее отчетливо [17, с. 173]. Между тем понятие тональности в «Прометее» является проблематичным. При написании партии «светового клавира», согласно многим исследованиям, Скрябин исходил из аналогии «спектр – квинтовый круг», а не руководствовался своим «цветным слухом».

Отдельно необходимо сказать о «театральном» синтезе. Рубеж веков стал временем расцвета театра. Во Франции в русле новых реформаторских намерений действовали А. Арто, П. Фор, О. Люнье-По, Ж. Копо, А. Жарри; в Германии – М. Рейнхардт, Г. Фукс; в Англии – В. Ирвинг, Г. Крэг; в Швейцарии – Ф. Дельсарт и А. Аппиа; в России – К.С. Станиславский, Вс. Мейерхольд, М. Чехов. И хотя многие идеи имели утопический характер, театр, развиваясь, всё больше вовлекал в этот процесс не только актёров, режиссёров, драматургов, но и композиторов, художников, хореографов, архитекторов. Мастера модерна охотно шли работать в театр, включались в театральный синтез, в котором участие смежных искусств стало более заметным, чем прежде.

Изменения взаимоотношений театра с другими видами искусства были во многом начаты оперной реформой Вагнера, и в дальнейшем получили своё развитие. И сторонники, и противники вагнеризма учитывали байрейтские постановки и пытались достичь своего собственного театрального синтеза. Помимо Вагнера, начало театральных реформ связано с археологическим стилем Чарльза Кина, стоявшего во главе театра Принцессы в Лондоне, и спектаклями мейнингенской труппы. Следующим этапом следует считать театральный натурализм и символизм, представленные во Франции творчеством А. Антуана и П. Фора, в Германии – творчеством О. Брама. Однако символический и натуралистический периоды в искусстве театра конца века не были долгими, так как каждый из крупнейших режиссёров стремился выработать своё видение и свой стиль.

Как пишет А.Л. Бобылева в книге «Хозяин спектакля. Режиссёрское искусство на рубеже XIX-XX веков»: «Новый актёр перестаёт быть хозяином спектакля, его персонаж уже не представляет и не сознаёт, тем более не играет своего места в «мировом целом». Это мировое целое отныне будет рождаться из претворенного режиссёрского видения, а иерархия смысловой значимости сценических образов выстраиваться постановщиком, новым «невидимым» хозяином спектакля» [18, с. 40].

Рождение современного танца в более ускоренном темпе напоминает историю рождения режиссёрского театра. Сначала появляются танцовщицы-одиночки: Фуллер, Дункан, Сен-Дени. Затем, хотя правильнее будет сказать почти одновременно, рождается коллективный танец Далькроза, немного позже Нижинский и Стравинский ставят «Весну священную» (1913 г.), и факт рождения балета модерн, свободного танца уже налицо [19, с. 26]. Дебюсси и Нижинский в двух дягилевских балетах – «Послеполуденный отдых фавна» (1912 г.) и «Играх» (1913 г.) – продемонстрировали, насколько метрическая структура классического балета (каким он сложился в романтическую эпоху) может стать «размытой».

Швейцарский композитор Э. Жак-Далькроз с его школой повлиял на рождение новых пластических форм [20]. Его «Ритмика» – попытка заставить человека прожить ту или иную музыку в субъективно окрашенных ритмах [21, с. 92]. Нахождение с каждым учеником его индивидуальной ритмической выразительности – было целью Далькроза в его педагогических усилиях. Он даже просил учеников приносить фотографии в разных возрастах, чтобы проследить пластическую эволюцию.

Здесь вспоминается известная картина Матисса «Танец», созданная в 1910 г. Кружение людей, объединённых ритмом неслышной музыки, их радостное единство, чёткая ритмическая организация целого картины – все эти идеи живописца Матисса очень близки устремлениям Далькроза.

Танец освободился от «драмы», нарративности и литературности, которые были характерны для позднеромантического балета. К тому же новые формы «свободного» танца отрицали всякие внешние традиционные установки, открывали путь к индивидуальному формотворчеству в области движения. Пластическая образность отрывалась от корней старых школ и отдавалась на волю постановщика.

Идея создания организованной эстетической среды

Начало было заложено в романтической эстетике, которая с большей последовательностью, чем эстетические учения XVIII-го в., строилась, как всеобщая теория искусства, где живопись, музыка, поэзия, архитектура рассматривались явлениями единого акта художественного мышления [22]. Р. Вагнер стремился создать универсальное произведение будущего, которое включало бы в себя все виды искусств и позволяло наиболее полно погру-

зиться в атмосферу действия (строительство Байретского театра): «В театре будущего архитектура, как сестра искусств, должна быть преобразованной» [23, с. 26].

Друг и соратник Вагнера по Дрезденскому восстанию 1848 г. Готфрид Земпер [24] говорил о создании гармоничной и целостной предметно-пространственной среды, что – заметим сразу – в будущем оказалось перспективным и характерным для модерна [25]. Показательно также, что особенно большие надежды Земпер возлагал на прикладные искусства.

Эти же идеи развивал Уильям Моррис. Большое место в концепции создания организованной эстетической среды он отводил архитектуре, которая, согласно его взглядам, будет организовывать все внешнее окружение человека с учетом новых явлений жизни [26]. Образцом художественной цельности для Морриса явился «Красный дом», построенный для него в связи с его женитьбой архитектором Уэббом в 1858 г. Это сооружение было выполнено по единому проекту, который предусматривал как общий замысел, так и соответствие ему мельчайших деталей, вплоть до платья хозяйки, посуды и дверных ручек. В дальнейшем «Красный дом» стал для модерна в некотором роде «архитектурным манифестом».

«Новый космос» стремились создать все мастера модерна. Художники видели в искусстве средство достижения идеального устройства общества, создавая в первую очередь эстетически организованную пространственную среду. Именно модерн по-настоящему обратил внимание на интерьер жилища, оформительское искусство улицы, открыл роль плаката в жизни города и журнальную культуру. В стремлении оградить, орнаментировать своё пространство лежал принцип гармонического и чудесного преображения. Модерн напрямую пытался довести жизнь во всех её зримых, даже бытовых проявлениях, до возвышенного и прекрасного образа.

Если Моррис и Земпер, говоря о целостности предметно-пространственной среды, отрицательно относились к машинному производству, превращающему человека в придаток машины, то мастера модерна, взяв за основу их идеи, стали широко использовать возможности промышленности. Стремясь создать идеальный порядок и гармонию, они старались организовать окружающее пространство таким образом, чтобы оно было соразмерно человеку и способствовало его самосовершенствованию. Однако в этой идее заключалось противоречие. С одной стороны, главной целью было достижение всеобщего благополучия. Ориентация на

массовость и общедоступность достаточно часто высказывалась деятелями модерна. В 1894 г. Ван де Вельде пишет: «То, что на пользу лишь одному, сейчас почти неприемлемо, и в будущем обществе почетом будут окружать лишь то, что полезно всем» [27, с. 84]. С другой стороны, строительство особняков, рассчитанных на конкретную семью, с учётом взглядов и пожеланий владельцев, стали частым явлением в эпоху модерна. И именно в этих постройках возможности стиля модерна проявились наиболее ярко и последовательно.

В качестве примеров, можно рассмотреть собственный дом Анри Ван де Вельде в Уккле близ Брюсселя (1894-1896 гг.) и дом-мастерскую, а ныне Музей Виктора Орта в Брюсселе (1898-1901 гг.). В этих домах, как ранее в «Красном доме» Морриса, и сама архитектура, и живопись на стенах, и мебель, и различные предметы прикладного искусства – всё было спроектировано самими мастерами. Однако важной особенностью является не только тот факт, что работа была проделана ими самостоятельно, но и выдержанность стиля. Изогнутые линии – знаменитые петлеобразные «удары бича» разбегаются по потолку, продолжают в очертаниях мебели и в дверных ручках. Ритмы полотен повторяют общие ритмы интерьера. Ясность и структура планировки сочетаются с биоморфностью мотивов.

Сам Ван де Вельде хотел преодолеть противоречие между массовыми постройками и единичными домами. Известно, что он представлял себе целые города, составленные из особняков-крепостей. Тем самым он мечтал согласовать всеобщие и индивидуальные интересы.

Модерн высоко развил журнальную культуру. Этот процесс опирался на достижения книжного синтеза. Книга стала снова восприниматься как стилистически целостный предмет декоративно-прикладного искусства. Художники тщательнейшим образом разрабатывали различные шрифты (особенно много этим занимался П. Беренс), титульные листы, переплёты, очень много сил тратилось на иллюстрации (Обри Бёрдсли, Теофиль-Александр, Александр Бенуа и др.). Успехи, которых достигло книжное и журнальное искусство в эпоху модерна, отражали общую потребность достичь взаимодействия различных видов искусств и вызвали большой интерес у современников.

Именно модерн по-настоящему обратил внимание на оформительское искусство улицы, интерьер жилища, открыл роль плаката в жизни города и журнальную культуру. В стремлении оградить, орнаментировать своё пространство лежал принцип его гармонического и чудесного преображе-

ния. Модерн напрямую пытался довести жизнь во всех её зримых, даже бытовых проявлениях, до возвышенного и прекрасного образа.

В связи с синтезом искусств периода рубежа веков важна ещё одна проблема – *вопрос о возникновении новых форм художественного творчества*. В 1895 г. рождается кинематограф. Конечно, он не мог возникнуть ранее, чем создались технические предпосылки для его формирования. Но человечество, даже не вполне осознавая это, «работает» над решением той проблемы, которая выдвигается на повестку дня самой культурой, выходит на поверхность из её недр. Что первичнее – «Wohltemperierte Klavier» Иоганна Себастьяна Баха или изобретение фортепьяно, инструмента, приспособленного для его исполнения? Вопрос риторический, эти явления нерасторжимо связаны. Подобным же образом именно эстетические и общемировоззренческие тенденции времени способствовали соединению в кинематографе образных возможностей литературы, фотографии, живописи, музыки, театра.

За дату рождения кинематографа приняли 28 декабря 1895 г., когда братья Луи и Огюст Люмьер устроили в парижском «Гран-кафе» на Бульваре Капуцинок первый в истории публичный показ короткометражных фильмов: знаменитой ленты «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота», комической сценки «Политый поливальщик» и нескольких других. Эстетические, технические и социальные условия нового зрелища готовились исподволь, на протяжении длительного времени. Они были связаны с общей эволюцией художественного видения. Установка на передачу движения, с одной стороны, и на прямое запечатление жизни – с другой, достигли наибольшей силы. Импрессионизм, встреченный бранью и насмешками, завоевал признание критиков и публики. Даже салонное искусство стало использовать технику и приёмы импрессионизма. В тот момент, когда художники уже искали новые пути, верность «натуре», требования реализма стали характеристиками массового вкуса и практических установок. Это подтверждают всеобщие восторги после первых кинематографических просмотров запечатленных камерой колымажек листьев под порывами ветра и др. Между тем люди артистических кругов критиковали кинематограф именно за его примитивное жизнеподобие.

Вот что пишет В.И. Божович по этому поводу: «Кинематограф как зрелище начал своё существование именно в сфере «низовой» культуры. Стоило ему немного «подрости», чуть-чуть приподняться над уровнем массового потребления, как на него стали действовать духовные вихри нового века,

гнуть и выламывать его в разные стороны. Но корни у нового искусства оказались крепкими. И кино приобщилось к сложности современного художественного сознания, сохранив способность воспроизводить жизнь в формах самой жизни» [28, с. 94]. Тем самым кинематограф попытался соединить «старые» и «новые» художественные ценности.

Подводя итоги, можно сказать, что мечта поколений об «универсальном искусстве будущего»

осуществилась в двух вариантах: архитектурными средствами в художественной практике модерна, создавшей новый вид синтетического творчества – дизайн, и оптико-визуальными средствами на зрелищно-игровой основе; этот синтез, воплотившийся в театральных экспериментах, кинематографе, цифровых технологиях, определил лицо культуры XX в. и современности.

Список литературы:

1. Сви́дерская М.И. История, историческое, «историзм» в культуре XIX столетия // Лики истории в европейском искусстве XIX века. Каталог выставки в ГМИИ им. А.С. Пушкина. 30 ноября 2009 – 8 февраля 2010. М.: Три квадрата, 2009. С. 10 34.
2. Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Пер. с нем. П.С. Попова; под общ. ред. М.Ф. Овсянникова. М.: Мысль, 1966. 496 с.
3. Вагнер Р. Избранные работы / Сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова; вступит. ст. А.Ф. Лосева; пер. с нем. М.: Искусство, 1978. 695 с.
4. Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992. 325 с.
5. Donington R. Wagner's «Ring» and its symbols. The music and the myth. L.: Faber and Faber, 1969. 304 p.
6. Сологуб Ф.К. Театр одной воли // «Театр». Книга о новом театре: сб. статей. СПб.: Шиповник, 1908. С. 177 198.
7. Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия 1870 1900. М.: Изобразит. искусство, 1994. 274 с.
8. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. 294 с.
9. Символизм и модерн – феномены европейской культуры: сб. статей. СПб., М.: Спутник, 2008. 380 с.
10. Стернин Г.Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры. М.: Галарт, 2007. 384 с.
11. Jullian Ph. Dreamers of Decadence. Symbolist Painters of the 1890s. New York Washington: Phaidon, 1974. 272 p.
12. Huyghe R. La Relève du Réel, la peinture française au XIXe siècle, impressionnisme, symbolisme. Paris: Flammarion, 1974. 478 p.
13. Hofstutter H.H. Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln, 1965. S. 241.
14. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
15. Goldwater R. Symbolism. London: Westview Press, 1979. 300 p.
16. Новалис. Фрагменты / Пер. с нем. А.Л. Вольского. СПб.: Владимир Даль, 2014. 320 с.
17. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. 391 с.
18. Бобылева А.Л. Хозяин спектакля. Режиссёрское искусство на рубеже XIX XX веков. М.: Эдиториал УРСС, 2000. 168 с.
19. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 328 с.
20. Бобылева А.Л. Стиль и ритмика Эмиля Жак-Далькроза // Бобылева А.Л. Западноевропейский и русский театр XIX-XX веков. М.: Росийский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011. С. 174 216.
21. Жак-Далькроз Э. Ритм и его воспитательное значение для жизни и для искусства. СПб.: Изд. журн. «Театр и искусство», 1913. 156 с.
22. Михайлов А.В. Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля // Михайлов А.В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 655 682.
23. Koss J. Modernism after Wagner. L.: University of Minnesota Press, 2010. 392 p.
24. Земпер Г. Практическая эстетика / Пер. с нем. В.Г. Калиш; сост., вступ. ст. и коммент. В.Р. Аронов. М.: Искусство, 1970. 320 с.
25. Мурина Е.Б. Проблема синтеза пространственных искусств М.: Искусство, 1982. 192 с.
26. Моррис У. Будущее архитектуры в условиях цивилизации // Моррис У. Искусство и жизнь / Пер. с англ., предисловие А.А. Аникста. М.: Искусство, 1973. С. 352 387.
27. Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX – XX век / Сост. и ред. А.В. Иконникова. М.: Искусство, 1972. 591 с.
28. Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция, конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1987. 320 с.

References (transliteration):

1. Sviderskaya M.I. Istoriya, istoricheskoe, «istorizm» v kul'ture XIX stoletiya // Liki istorii v evropeiskom iskusstve XIX veka. Katalog vystavki v GMII im. A.S. Pushkina. 30 noyabrya 2009 – 8 fevralya 2010. M.: Tri kvadrata, 2009. S. 10 34.
2. Shelling F.V. Filosofiya iskusstva / Per. s nem. P.S. Popova; pod obshch. red. M.F. Ovsyannikova. M.: Mysl', 1966. 496 s.
3. Wagner R. Izbrannye raboty / Sost. i komment. I.A. Barsovoi i S.A. Osherova; vstupit. st. A.F. Loseva. Per. s nem. M.: Iskusstvo, 1978. 695 s.
4. Mazaev A.I. Problema sinteza iskusstv v estetike russkogo simvolizma. M.: Nauka, 1992. 325 s.
5. Donington R. Wagner's «Ring» and its symbols. The music and the myth. L.: Faber and Faber, 1969. 304 p.
6. Sologub F.K. Teatr odnoi voli // «Teatr». Kniga o novom teatre: sb. statei. SPb.: Shipovnik, 1908. S. 177 198.

7. Kryuchkova V.A. Simvolizm v izobrazitel'nom iskusstve. Frantsiya i Bel'giya 1870 1900. M.: Izobrazit. iskusstvo, 1994. 274 s.
8. Sarab'yanov D.V. Stil' modern. Istoki. Istoriya. Problemy. M.: Iskusstvo, 1989. 294 s.
9. Simvolizm i modern – fenomeny evropeiskoi kul'tury: sb. statei. SPb., M.: Sputnik, 2008. 380 s.
10. Sternin G.Yu. Dva veka. Ocherki russkoi khudozhestvennoi kul'tury. M.: Galart, 2007. 384 s.
11. Jullian Ph. Dreamers of Decadence. Symbolist Painters of the 1890s. New York Washington: Phaidon, 1974. 272 p.
12. Huyghe R. La Relève du Réel, la peinture française au XIXe siècle, impressionnisme, symbolisme. Paris: Flammarion, 1974. 478 p.
13. Hofstutter H.H. Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln, 1965. S. 241.
14. Losev A.F. Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo. M.: Iskusstvo, 1995. 320 s.
15. Goldwater R. Symbolism. London: Westview Press, 1979. 300 p.
16. Novalis. Fragmenty / Per. s nem. A.L. Vol'skogo. SPb.: Vladimir Dal', 2014. 320 s.
17. Sabaneev L.L. Vospominaniya o Skryabine. M.: Klassika-XXI, 2000. 391 s.
18. Bobyleva A.L. Khozain spektaklya. Rezhisserskoe iskusstvo na rubezhe XIX XX vekov. M.: Editorial URSS, 2000. 168 s.
19. Sirotkina I. Svobodnoe dvizhenie i plasticheskii tanets v Rossii. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 328 s.
20. Bobyleva A.L. Stil' i ritmika Emilya Zhak-Dal'kroza // Bobyleva A.L. Zapadnoevropeiskii i russkii teatr XIX XX vekov. M.: Rossiiskii universitet teatral'nogo iskusstva – GITIS, 2011. S. 174 216.
21. Zhak-Dal'kroz E. Ritm i ego vospitatel'noe znachenie dlya zhizni i dlya iskusstva. SPb.: Izd. zhurn. «Teatr i iskusstvo», 1913. 156 s.
22. Mikhailov A.V. Vil'gel'm Genrikh Vakenroder i romanticheskii kul't Rafaelya // Mikhailov A.V. Yazyki kul'tury. M.: Yazyki russkoi kul'tury, 1997. S. 655 682.
23. Koss J. Modernism after Wagner. L.: University of Minnesota Press, 2010. 392 p.
24. Zemper G. Prakticheskaya estetika / Per. s nem. V.G. Kalish; sost., vstup. st. i komment. V.R. Aronov. M.: Iskusstvo, 1970. 320 s.
25. Murina E.B. Problema sinteza prostranstvennykh iskusstv M.: Iskusstvo, 1982. 192 s.
26. Morris U. Budushchee arkhitektury v usloviyakh tsivilizatsii // Morris U. Iskusstvo i zhizn' / Per. s angl., predislovie A.A. Aniksta. M.: Iskusstvo, 1973. S. 352 387.
27. Mastera arkhitektury ob arkhitekture. Zarubezhnaya arkhitektura. Konets XIX XX vek / Sost. i red. A.V. Ikonnikova. M.: Iskusstvo, 1972. 591 s.
28. Bozhovich V.I. Traditsii i vzaimodeistvie iskusstv. Frantsiya, konets XIX – nachalo XX veka. M.: Nauka, 1987. 320 s.