

ВЕНА,

которая
изменила
искусство:

История
Венского
сецессиона.



ИИ

Надежда Зарева

Надежда Зарева

**Вена, которая изменила искусство:
История Венского сецессиона**

«Автор»

2026

Зарева Н.

Вена, которая изменила искусство: История Венского сецессиона /
Н. Зарева — «Автор», 2026

Может ли художник изменить не только искусство, но и правила, по которым его показывают? Вена конца XIX века ответила разрывом: в 1897 году художники создали собственную сцену — Венский сецессион. Это не история единого стиля, а рассказ о городе, который перерос имперскую парадность. Дом Ольбриха стал манифестом свободы, выставка — цельным художественным опытом, а Климт соединил золото, тело и орнамент с тревогой и уязвимостью. Архитектура и дизайн вошли в повседневную жизнь; за блеском модерна скрывались споры, скандалы, невидимые границы для женщин и раскол, открывший новые пути. Для тех, кто любит искусство, архитектуру и историю городов, эта книга станет проводником по Вене модерна. Она поможет увидеть за знакомыми образами идеи и борьбу эпохи — и внимательнее читать искусство в его пространстве и времени. Книга создана с помощью ИИ. Обложка: GPT Image - Лицензия

© Зарева Н., 2026

© Автор, 2026

Содержание

Вена на пороге модерности: имперская столица, новый класс и кризис историзма	6
Что такое Венский сецессион: объединение художников, программа и границы понятия	10
1897 год: разрыв с Художественным домом и рождение нового движения	14
Дом сецессиона: архитектура Йозефа Марии Ольбриха как манифест свободы	18
Конец ознакомительного фрагмента.	20

Надежда Зарева
Вена, которая изменила искусство:
История Венского сецессиона

Вена, которая изменила искусство: История Венского сецессиона
Надежда Зарева

Вена на пороге модерности: имперская столица, новый класс и кризис историзма

Представьте Вену около 1895 года. Утро только разгоняет туман над Рингштрассе. Извозчики гремят по мостовой, служащие спешат в конторы, у входа в Оперу задерживаются прохожие. Над улицей поднимаются фасады, словно город решил предъявить миру внушительное удостоверение личности: вот наша культура, вот власть, вот порядок, вот будущее, достойное империи.

Но достаточно свернуть с парадного маршрута, чтобы заметить: Вена уже не помещается в собственный торжественный портрет. В кафе спорят о книгах и политике, в мастерских художники ищут новые формы, на выставках публика оценивает картины не только как украшение дворца, но и как разговор о настоящем. Чтобы увидеть, как возникло это расхождение между городским фасадом и городской жизнью, пройдем Вену по трём остановкам: фасад, кафе, выставочное пространство.

Первая остановка: фасад

Начнём у Государственной оперы, открытой в 1869 году, и направимся вдоль Рингштрассе к парламенту. Этот широкий бульвар появился не сам собой. В 1857 году император Франц Иосиф распорядился снести старые городские укрепления и устроить на их месте новую улицу с общественными зданиями, садами и представительными жилыми домами. Стены, некогда отделявшие старый центр от пригородов, уступали место столичному пространству, рассчитанному на движение людей, транспорта и идей.

Рингштрассе стала архитектурной витриной империи, но её здания не говорят на одном языке. Парламент, спроектированный Теофилом фон Хансеном, напоминает античную архитектуру; ратуша Фридриха фон Шмидта обращается к готике; опера использует формы, связанные с Ренессансом. В публичном восприятии эти стили могли обозначать разные добродетели: гражданское участие, городскую самостоятельность, культурное наследие. Это не случайный маскарад и не попытка буквально воскресить прошлое. Архитекторы и заказчики выбирали исторические формы как понятные современникам знаки.

Здесь важно понять термин. **Историзм** — это художественный и архитектурный подход, при котором современные здания и произведения создают с опорой на стили предыдущих эпох. Выбор формы мог зависеть от назначения здания, его заказчика и того смысла, который ему хотели придать. Историзм был убедительным языком своего времени: он связывал новую столицу с авторитетом античности, средневекового города и европейской культуры.

Но у убедительного языка есть срок годности. Пока исторический стиль помогает истолковывать настоящее, он живёт. Когда он начинает повторяться по привычке, возникает сомнение: он всё ещё говорит о современности — или только напоминает, как говорили раньше?

Рингштрассе особенно хорошо показывает эту двойственность. Она была новым городским устройством, но её величественный облик часто обращался к прошлому. В этом нет противоречия, которое нужно немедленно «разрешить»: для поколения, строившего бульвар, исторические формы могли быть современным способом заявить о власти, культуре и общественном порядке. Однако в быстро меняющейся Вене всё чаще появлялись здания, занятия и способы жизни, для которых не находилось готового исторического образца.

Масштаб перемен виден и в числах. Население Вены в расширявшихся муниципальных границах выросло примерно с полумиллиона человек в середине XIX века до более двух миллионов к 1910 году; сравнение зависит от того, какие пригороды в каждый момент входили в состав города. Менялась не только численность: в 1890–1892 годах в Вену включили новые предместья, и столица стала заметно шире, плотнее, неоднороднее. Парадный бульвар был

только одной частью города. За ним росли жилые кварталы с доходными домами, мастерскими, лавками и всё более тесными внутренними дворами.

За фасадом стояли разные люди. Императорский двор и аристократия сохраняли высокий статус, но рядом укреплялась буржуазия — не единый и не одинаково обеспеченный класс. К ней относились крупные предприниматели и банкиры, а также адвокаты, врачи, инженеры, чиновники, издатели, преподаватели и владельцы небольших торговых предприятий. Образование, профессия, доход и доступ к общественной жизни давали этим людям новый вес. Они не просто жили в городе — они хотели участвовать в определении его вкуса.

Вторая остановка: кафе

Свернём с парадного маршрута к кафе. Можно представить себе Café Central, открывшееся в 1876 году в здании дворца Ферстеля. Само помещение, окружённое историзирующей архитектурой, служило вполне современному делу: здесь встречались, читали, обсуждали новости и наблюдали за общественной жизнью.

Кафе было не просто местом, где подавали кофе. Для многих посетителей оно становилось чем-то вроде дополнительной комнаты — вне дома и конторы. За столиками лежали газеты и журналы; разговор переходил от литературной рецензии к политике, от городской сплетни к театральной премьере. Посещение кафе помогало быть в курсе событий, знакомиться, спорить и, что не менее важно, демонстрировать свой образ жизни. Городская культура становилась видимой в том, как человек одевался, что читал и с кем разговаривал.

Однако не стоит превращать кафе в идиллическое пространство равенства. Стоимость, привычки и социальные нормы разделяли посетителей; женщины имели куда меньше возможностей свободно пользоваться общественными местами и входить в культурные учреждения на тех же условиях, что мужчины. Формальная общественная открытость не отменяла классовых и гендерных границ. Но кафе всё же создавало новые контакты между людьми, которых раньше могли разделять двор, профессия или круг общения.

Его постоянный посетитель жил в более стремительном информационном ритме, чем горожанин начала века. Газета делала далёкие события частью ежедневного разговора. Пресса росла, а литературная и художественная критика помогала формировать публичное мнение. Читатель всё чаще встречал искусство не только в музее или частной коллекции: он видел его обсуждение в печати, узнавал о выставке, сравнивал отзывы. Искусство входило в повседневный обмен мнениями.

Так складывался новый образованный средний класс — важная, хотя и далеко не единственная аудитория современного искусства. Он хотел не только приобретать предметы, но и понимать, что они означают. Для одних картина оставалась знаком благополучия и хорошего вкуса; для других становилась поводом задать вопрос о человеке, городе и современной жизни. Эти ожидания не совпадали, и именно поэтому художественный спор постепенно выходил за пределы мастерской.

К тому же Вена была столицей не однородного государства. После компромисса 1867 года монархия стала Австро-Венгрией — двойной монархией с двумя политическими центрами, Веной и Будапештом. В венское население вливались мигранты из Чехии, Моравии, Галиции и других частей империи. Городская речь, пресса и политика отражали национальные и языковые различия, а также конфликты вокруг представительства и принадлежности. Конституционные реформы 1867 года закрепили гражданское равноправие евреев в австрийской части монархии, открыв новые возможности для участия в общественной и культурной жизни; при этом предрассудки и антисемитизм никуда не исчезли.

Иными словами, «венский вкус» не был единодушным голосом города. Это была арена, на которой разные группы спорили о статусе, памяти, языке и будущем. В подобной среде художественная норма неизбежно становилась вопросом общественного влияния: кто вправе

представлять город — двор и академия, состоятельный заказчик, критик, художник или публика?

Третья остановка: выставочное пространство

Теперь направимся к Künstlerhaus у Карлсплац. Здание открылось в 1868 году и стало важным выставочным местом Общества австрийских художников. В выставочном зале картина переставала быть исключительно частным предметом. Её можно было увидеть рядом с другими работами, сравнить, обсудить, одобрить или отвергнуть. Публика приходила сюда не только за красотой, но и за возможностью судить.

Выставки меняли привычки зрителя. Искусство становилось событием с определённым временем и местом: о нём писали газеты, вокруг него складывались ожидания, критики сравнивали художников и направления. Зритель уже не был просто гостем в чужом доме, где на стене висела картина. Он становился частью публичной аудитории — хотя, разумеется, далеко не каждый горожанин имел одинаковое свободное время, средства и образование для такого участия.

Именно здесь особенно ясно проявлялись возможности и ограничения академического историзма. Академии и художественные общества давали мастерам обучение, профессиональные связи и доступ к выставкам. Академическая традиция сохраняла высокие требования к рисунку и композиции, помогала ориентироваться в жанрах и связывала современных художников с долгой историей искусства. Она не была просто набором запретов. Для многих произведений язык прошлого оставался плодотворным и выразительным.

Но система, созданная для упорядочивания искусства, могла затруднять появление нового. Если признание зависело от выставочной политики, привычных жанров и представлений о допустимой теме, то художнику, не вписывавшемуся в них, приходилось спорить не только со вкусом публики, но и с устройством самой художественной жизни. Вопрос состоял не в том, должны ли исчезнуть старые формы. Вопрос был в том, может ли современный художник выбирать форму и тему без обязательства следовать признанному образцу.

Вена предлагала искусству новые сюжеты быстрее, чем вырабатывала новые критерии. Большой город жил среди железных дорог, контор, магазинов, газет, доходных домов и выставок. Он менял темп работы и досуга, создавал незнакомые условия близости и одиночества. Такие реалии трудно было исчерпать образом античного героя или средневекового рыцаря. Исторический сюжет не становился от этого бесполезным; просто он переставал быть единственным общепризнанным ответом на вопрос, о чём должно говорить искусство.

Даже всемирная выставка 1873 года в венском Пратере показывает, насколько неоднозначной была вера в прогресс. Она демонстрировала достижения промышленности и науки и привлекла огромную публику. Но в том же году Вену потряс крах на фондовом рынке, известный как биржевая паника 1873 года. Выставочный оптимизм и финансовая тревога существовали рядом. Современность обещала новые возможности, но не гарантировала ни устойчивости, ни справедливого распределения благ.

Так что кризис историзма — это не история о внезапном разочаровании в прошлом и не приговор старым стилям. Историзм долго оставался убедительным способом говорить о власти, культуре и общественном устройстве. Кризис начался там, где стало заметно: город изменился быстрее, чем его привычный художественный словарь. Для одних традиционный язык всё ещё обеспечивал порядок и достоинство; для других его повторение всё чаще выглядело не продолжением традиции, а уклонением от разговора о настоящем.

Как читать город: короткое упражнение

Это упражнение пригодится не только в Вене. Выберите улицу в своём городе или найдите её изображение. Не начинайте с вопроса «красиво ли это?». Сначала наблюдайте.

1. Рассмотрите фасад. Какова функция здания? Какие детали сообщают о его назначении, статусе и предполагаемой аудитории? Узнаётся ли в оформлении обращение к прошлым эпохам?

2. Представьте повседневную жизнь рядом. Кто мог здесь работать, жить, покупать, читать и проводить свободное время? Кому это пространство было доступно, а кому — нет?

3. Найдите следы изменения темпа. Обратите внимание на вывески, транспорт, окна магазинов, плотность застройки, места для встреч. Что говорит о современности громче всего?

4. Сопоставьте внешний образ и внутреннюю жизнь. Соответствует ли архитектурный язык тому, что происходит в здании и вокруг него? Если возникает несоответствие, считайте его не ошибкой, а подсказкой: возможно, здесь сталкиваются старые представления о городе и новые потребности его жителей.

Такой способ смотреть помогает не принимать фасад за весь город. Вена конца XIX века была не только столицей империи, но и местом, где новые группы горожан обретали голос, а газеты, кафе и выставки превращали разговор об искусстве в общественное дело. Современное искусство возникло не на пустом месте и не только из воли нескольких смелых мастеров. Его подготовили рост города, расширение аудитории и растущее недоверие к языку, который всё чаще воспроизводил прошлое вместо того, чтобы описывать настоящее.

Вернёмся мысленно на Рингштрассе. Теперь её парадные здания выглядят не декорацией, за которой прячется «настоящая» Вена, а частью сил, изменивших город: они создавали новую столицу, задавали публичные нормы и одновременно провоцировали сравнение с жизнью за пределами бульвара. Фасад, кафе и выставочный зал — не три отдельные декорации, а три места, где встречались власть, повседневность и спор об искусстве.

Кто вправе решать, каким должно быть искусство современного города? Именно с этого вопроса начинается история Венского сецессиона: Вена уже создала для него сцену, но ответ ещё предстояло отстоять.

Что такое Венский сецессион: объединение художников, программа и границы понятия

Представьте, что вы входите в венский выставочный зал около 1900 года. На стенах — картины с золотом и мерцающими узорами; рядом — строгие графические листы, где линия подчинена почти математическому ритму. В центре зала может стоять скульптура, а оформление пространства — продолжать замысел экспозиции. Что объединяет эти вещи? Легко ответить: плавная линия, орнамент, «модерновый» вид. Но такой ответ похож на попытку узнать город по одному фонарю. Он замечает примету, но пропускает устройство целого.

Слово «сецессион» часто принимают за название стиля — словно существует особый набор признаков, по которому можно безошибочно определить: здесь перед нами Венский сецессион. В действительности сначала это было не прилагательное к произведению, а имя поступка. Сецессия — отделение, выход из прежней организации. Венские художники назвали так объединение, возникшее в 1897 году, когда группа мастеров порвала с привычным порядком выставочной жизни и решила сама создавать площадку для нового искусства.

Это различие — между стилем и объединением — ключ к дальнейшему разговору. Участник сецессиона не обязан был писать одинаково с другими. А орнаментированная вещь, даже очень похожая на знакомый венский модерн, не становится автоматически произведением сецессиона. Чтобы понять движение, надо смотреть не только на поверхность, но и на то, кто говорил, где и зачем.

Выход — не просто дверь

В конце XIX века венская художественная жизнь была устроена через организации, выставочные залы, жюри и круги признания. Важнейшим центром был Künstlerhaus — объединение художников, связанное с выставочной деятельностью. Академия художеств играла другую роль: она обучала и поддерживала представления о профессиональной подготовке и художественной иерархии. Эти учреждения нельзя смешивать, хотя в глазах художника они могли составлять единую систему, от которой зависела карьера: кто получит место на выставке, чью работу увидит публика, кого заметят критики и покупатели.

В 1897 году девятнадцать художников вышли из Künstlerhaus и основали новое объединение — Венский сецессион. Среди его участников были Густав Климт, Коломан Мозер, Йозеф Хоффман, Йозеф Мария Ольбрих, Карл Молль, Йозеф Энгельхарт и другие. Они не отрекались от всего, чему научились, и не обязательно отвергали всякое наследие прошлого. Многие получили академическое образование. Их разрыв касался прежде всего права самим организовывать выставки и определять, какое искусство достойно быть показанным.

Поэтому формула «сецессионисты восстали против академии» слишком проста. Она превращает сложный спор о власти и профессиональном устройстве в битву двух лагерей: старого и нового. Точнее сказать, художники оспаривали существующие механизмы отбора и признания. Они хотели не только создавать новые произведения, но и самостоятельно формировать условия, в которых эти произведения встретятся со зрителем.

Независимость, однако, не означает жизни вне институтов. Новое объединение тоже нуждалось в помещении, деньгах, публике, критиках и покупателях. Оно не отменило художественный мир, а построило внутри него собственную площадку. Так часто и устроено обновление: оно начинается с отказа подчиняться одним правилам — и затем вынуждено создавать другие.

Что именно объединяло разных художников

Венский сецессион не был школой с единым учебником и неизменной программой. Его участники расходились в художественных вкусах и организационных вопросах. Их объединял

скорее проект обновления: желание представить современное искусство, расширить выставочную программу и поставить художника в более активное положение по отношению к публике и институтам.

В этом проекте важна была открытость к разным видам искусства. Живопись, графика, архитектура, скульптура и декоративные искусства могли входить в общую выставочную среду не как старшие и младшие родственники, а как части художественной культуры. Сецессион не просто собирал произведения под одной крышей; он экспериментировал с тем, как они взаимодействуют. Выставочный зал мог стать пространством, где архитектура, оформление и экспонаты поддерживают общий смысл.

В 1898 году открылось здание сецессиона, спроектированное Йозефом Марией Ольбрихом. Его кубический, почти строгий объём венчает купол из позолоченных лавровых листьев. Уже сама постройка показывает, почему нельзя свести движение к «золотому стилю»: в ней соседствуют ясная геометрия и декоративный знак, лаконичность формы и заметная символика. На фасаде помещён девиз: «Каждому времени — своё искусство, каждому искусству — своя свобода». Это не техническое правило для художника, а публичное заявление о праве современности на собственный художественный язык.

Свою роль играл и журнал «*Ver Sacrum*» — «Священная весна», выходивший с 1898 по 1903 год. Он связывал произведения, тексты, графику и оформление в единое издательское пространство. Коломан Мозер работал над визуальным обликом журнала и его страниц. Здесь особенно хорошо видно, что сецессион был не только вопросом о том, как писать картину. Это был вопрос о том, как искусство входит в повседневную жизнь — через выставку, печатную страницу, здание, предмет.

При этом стремление к единству искусств не означало, что все произведения обязаны выглядеть одинаково. Скорее, это было приглашение к сотрудничеству между разными дисциплинами. Один художник мог строить образ через сложный символический орнамент, другой — через строгий ритм линий, третий — через фигуративную сцену или продуманную организацию пространства.

Три разных языка — одна площадка

Густав Климт — самый узнаваемый художник, связанный с Венским сецессионом, и именно его успех часто заслоняет разнообразие группы. Его работы соединяют фигуру, орнамент и символ. Золото в них — не ярлык принадлежности, а часть выразительной системы: оно меняет ощущение пространства, придаёт образу драгоценность и одновременно отдаляет его от обычной повседневности.

Но достаточно посмотреть на архитектуру Ольбриха, чтобы увидеть другой подход. Здесь важны не столько текущие контуры, сколько соотношение объёмов, ритм и ясность конструкции. У Коломана Мозера графический лист или журнальная страница могут строиться на точном балансе шрифта, изображения и свободного пространства. Йозеф Энгельхарт, живописец и скульптор, работал в более фигуративной манере, отличной от климтовской символической насыщенности. Это не набор случайных различий внутри одного стиля. Это свидетельство того, что объединение не требовало от художников единой визуальной подписи.

Особенно выразительный пример — выставка 1902 года, посвящённая Бетховену. Для неё Климт создал «Бетховенский фриз». Его нельзя понять полностью, если рассматривать как автономное украшение стены: работа была включена в выставочную концепцию, посвящённую музыке и образу композитора. Сюжет, размещение и соседство с другими произведениями участвовали в её смысле. Здесь проявился один из важнейших интересов сецессиона — возможность создать художественную среду, а не просто развесить картины по стенам.

Но среда не равна единому стилю. Представьте рядом два произведения: одно построено на золотом орнаменте, другое — на геометрии и точной типографике. Их связь с сецессионом может быть не в сходстве линий, а в общем историческом контексте: оба могли участвовать

в выставочной программе объединения, обращаться к новым задачам искусства и соединять разные способы работы. Чтобы эту связь доказать, одного визуального впечатления недостаточно.

Не всякий модерн — сецессион

Вена конца XIX и начала XX века была пространством широкой культурной перемены. Термин «венский модерн» обычно обозначает этот более обширный художественный и интеллектуальный мир. Он включает не только художников сецессиона, но и другие явления городской культуры — литературу, музыку, архитектуру, дизайн и новые способы думать о человеке и обществе. Это не организация с членским списком, а широкое историческое понятие.

«Венский сецессион» — понятие более точное: так называют конкретное художественное объединение, его выставки, участников и связанные с ним проекты. Между сецессионом и венским модерном есть пересечение, но это не синонимы.

Ещё одно важное разграничение — Wiener Werkstätte, Венские мастерские, основанные в 1903 году Йозефом Хоффманом и Коломаном Мозером при участии финансиста Фрица Верндорфера. Мастерские развивали художественное проектирование и изготовление предметов: мебели, тканей, посуды, графики и других вещей для повседневной среды. Их связь с сецессионом несомненна: общие люди, близкие идеи, стремление соединять искусство с жизнью. Но это отдельная организация с собственными задачами, а не позднее название самого сецессиона.

Похожая осторожность нужна и при сравнении с мюнхенским и берлинским сецессионами. В Мюнхене объединение возникло в 1892 году, в Берлине — в 1898-м. Их связывает сама логика отделения от привычной выставочной системы, но конкретные обстоятельства и художественные программы были различны. Слово «сецессион» обозначает семейство исторических жестов, а не единый международный стиль.

И даже внутри венского объединения не было вечного согласия. В 1905 году группа вокруг Климта покинула сецессион после внутренних разногласий о дальнейшем направлении и устройстве художественной деятельности. Для определения движения это важное напоминание: объединение не обладало единой волей, которая раз и навсегда примирила бы его участников. Сецессион был живым проектом — а живые проекты спорят о том, что делать дальше.

Три вопроса, которые помогут читать произведение

Когда перед вами картина, здание, плакат или предмет, не начинайте с вопроса: «Похоже ли это на модерн?» Начните с трёх более надёжных вопросов.

1. Кто и где показал это произведение?

Уточните, был ли художник участником объединения, выставлялась ли работа в здании сецессиона, появлялась ли она в «Ver Sacrum» или была создана для связанного с движением проекта. Например, «Бетховенский фриз» Климта был показан на выставке сецессиона 1902 года. Это историческая связь, которую можно установить, а не просто почувствовать по орнаменту.

2. Какую задачу решало произведение?

Картина для выставочной программы, журнальная иллюстрация, архитектурный проект и предмет для интерьера существуют в разных условиях. Спросите, для какого пространства или использования они создавались. Работа может быть важна не только как самостоятельное изображение, но и как часть экспозиции, печатного издания или ансамбля.

3. Что именно связывает произведение с движением?

Это может быть участие художника, место показа, заказ, публикация или документированная связь с общей выставочной и профессиональной средой. Сходство с золотым фоном, плавной линией или растительным узором — наблюдение, но само по себе ещё не доказательство.

Для практики выберите любое изображение, которое кажется вам «сецессионным», и запишите ответы на эти три вопроса. Если вы обнаружили только орнамент и изогнутую линию,

пока у вас есть гипотеза о внешнем сходстве. Если вы нашли сведения о выставке, авторстве и назначении, перед вами уже историческое объяснение. Если часть ответов неизвестна, не заполняйте пробелы догадкой: так и обозначьте границы того, что можно утверждать.

Полезно различать три уровня уверенности. Самая прочная связь — подтверждённая принадлежность художника или участие работы в выставках объединения. Более широкая — связь с кругом, журналом, заказом или эстетическими спорами сецессиона. Самая слабая — только внешнее сходство. Оно может подсказать, где искать, но не должно подменять поиск.

Рабочее определение

Итак, Венский сецессион лучше понимать не как коллекцию узнаваемых завитков и золотых поверхностей, а как художественное объединение, возникшее в 1897 году из стремления художников самим влиять на выставочную жизнь и расширять представление о современном искусстве. Его участники не говорили одним визуальным языком и не придерживались неизменной программы. Их связывали общая институциональная история, выставочные инициативы и меняющийся проект обновления искусства — с его возможностями, внутренними противоречиями и границами.

Такое определение не закрывает тему, а делает её точнее. Теперь, встречая произведение, мы можем спросить не только, как оно выглядит, но и кто получил право показать его публике, какую задачу оно решало и на каком основании мы связываем его с движением. Именно эти вопросы приведут нас к событию, с которого история сецессиона начинается как история разрыва: к 1897 году и выходу художников из прежнего выставочного порядка.

1897 год: разрыв с Художественным домом и рождение нового движения

Представим художника в Вене весной 1897 года. Он приносит работу на выставку и знает: прежде чем её увидит публика, её должен увидеть комитет. Комитет решает, подходит ли картина, найдётся ли для неё место и окажется ли она рядом с произведениями, которые изменят впечатление зрителя. Художник может быть талантлив, упрям и уже признан — но в дверях выставочного зала талант не отменяет процедуры.

Это не описание конкретного протокола и не сцена, записанная очевидцем. Скорее, это собирательный эпизод, позволяющий увидеть ставку конфликта. Вопрос состоял не только в том, какие картины считать хорошими. Вопрос был в том, кто вообще получит право представить публике своё понимание хорошего искусства.

Не один вечер, а цепочка решений

Венский сецессион не возник в ту минуту, когда художники, хлопнув дверью, ушли в поисках свободы. Разрыв с Венским домом художников, Künstlerhaus, складывался из разногласий и организационных решений. Весной 1897 года группа художников отделилась от старого объединения и начала создавать собственную ассоциацию — Объединение изобразительных художников Австрии, вошедшее в историю как Secession.

Künstlerhaus был не государственным министерством искусства и не единственным местом, где в Вене можно было увидеть картину. Но это была влиятельная профессиональная организация с собственной выставочной площадкой, связями и репутацией. Вена знала её как важный центр художественной жизни: выставки давали художникам видимость, а зрителям — возможность понять, что именно город считает современным и значительным.

Чтобы почувствовать вес этого центра, полезно помнить: Дом художников вырос не из прихоти консерваторов, которые хотели запереть искусство в прошлом. Он создавался как пространство профессиональной солидарности, выставок и общественного признания. Но институт, некогда открывавший двери, со временем сам мог стать привратником. Не потому, что всякий его участник думал одинаково, а потому, что правила отбора и распределения выставочного пространства неизбежно влияли на то, какие художественные взгляды становились заметными.

Среди тех, кто пошёл на разрыв, были не только безвестные бунтари, никогда не получавшие признания. Густав Климт уже был известным художником и работал над значительными общественными заказами. Вокруг него находились люди разных поколений и профессий, в том числе Коломан Мозер, Йозеф Хоффман и Йозеф Мария Ольбрих. Их объединяло не одно происхождение и не единый художественный стиль. Общее заключалось скорее в убеждении, что художники должны иметь больше влияния на условия, в которых искусство показывают и обсуждают.

Важно не превращать их в хор с одинаковыми мотивами. Одних могли тревожить выставочные решения и ограниченная возможность представить новые работы; других — недостаток контакта с международным искусством; третьих — сама структура, при которой программа выставок зависела от существующего порядка. Разрыв был общим поступком, но причины и ожидания участников не обязаны были совпадать до последней детали.

Три вопроса, которые изменили спор

Чтобы увидеть конфликт яснее, разложим его на три практических вопроса.

Вопрос

Что было поставлено на карту

Что означал разрыв

Кто выбирает произведения?

Состав выставки определял, какие работы получают внимание публики

Новое объединение хотело самостоятельно формировать выставочную программу

Кто контролирует зал?

Площадка давала не только стены, но и расписание, условия показа и статус

Художники должны были искать независимое пространство и со временем обрести собственное

Кто отвечает перед публикой?

Организаторы отвечали за качество, понятность и привлекательность выставки

Сецессион принимал на себя не только право выбора, но и последствия своих решений

Эта схема не означает, что старый Дом художников всегда выбирал плохое, а новое объединение — всегда хорошее. Она показывает другое: выставка никогда не бывает нейтральной витриной. Если залов мало, решение о том, чья работа окажется на стене, распределяет внимание. А внимание может привести к заказу, продаже, знакомству, спору или, напротив, к забвению.

С точки зрения современной социологии искусства это можно назвать властью отбора и распределения видимости. Термин появился намного позже событий 1897 года, поэтому не следует приписывать его участникам. Но он помогает понять практический смысл их конфликта: они обсуждали не только вкусы, но и устройство художественного поля — кто устанавливает правила доступа к публике.

Как протест становится организацией

Отказ от старого порядка сам по себе не строит нового. Чтобы выставлять произведения независимо, нужно объединение с правилами, ответственными людьми и планом работы. Нужны решения о членстве, отборе, приглашениях, бюджете, помещении, рекламе и контакте с прессой. В противном случае свобода остаётся красивым словом, а картины — в мастерских.

В этом и состоял следующий шаг: сецессионисты не ограничились декларацией несогласия, а создали собственную организацию. Художники получили возможность участвовать в определении выставочной программы, приглашать авторов и строить отношения с публикой иначе, чем прежде. Климт стал первым президентом нового объединения. Это не значит, что он единолично придумал движение или что каждый его участник следовал за ним как ученик. Скорее, его авторитет помог придать разрыву ясный публичный центр.

Открытость международному искусству стала одним из важных направлений новой программы. Вопрос был не в том, чтобы заменить «венское» искусство иностранным или объявить все зарубежные новшества безусловно превосходными. Речь шла о возможности устроить встречу: дать венским зрителям увидеть, что происходит за пределами города, а местным художникам — сравнить собственную работу с разными художественными практиками.

Международный показ превращал выставку в разговор, а не в ежегодную витрину одной национальной сцены. Но и здесь нужны оговорки. Сецессион не был пространством без отбора. Новое объединение тоже выбирало, кого приглашать, какие произведения показывать и как расположить их в зале. Оно не отменило власть выставочного комитета — оно взяло ответственность за неё на себя.

И это важное различие. Независимость не означает отсутствия правил. Она означает возможность обсуждать, менять и защищать правила, за которые отвечаешь сам.

Девиз — не вся программа

С сецессионом прочно связан девиз: «Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit» — «Каждому времени — своё искусство, искусству — свободу». Эта формула известна по надписи на здании Сецессиона и связывается с венским критиком Людвигом Хевеши. Её не следует представлять как полный устав организации или точный лозунг, с которого в один день началось движение. Это скорее сжатое выражение идеи, которая получила публичное воплощение вместе с собственными выставками и зданием.

Первая часть фразы говорит о времени: искусство должно отвечать не только привычкам прошлого, но и настоящему. Вторая — о свободе: художественную ценность нельзя навсегда закрепить за одним признанным стилем или одной институциональной привычкой. Однако свобода здесь не означает, что любая работа обязана нравиться всем или что критика больше не нужна. Она означает право на возможность быть увиденным и обсуждённым.

У девиза была конкретная сцена действия — Вена конца XIX века, с её выставочными организациями, художественной публикой, рынком и спором о современности. Если превратить его в универсальную фразу «пусть каждый делает что хочет», исчезнет важная часть истории. Сецессионисты стремились не просто освободиться от ограничений, но создать условия, в которых новая художественная практика могла бы встретиться со зрителем.

Цена собственного выбора

Создать объединение было легче, чем обеспечить ему устойчивую жизнь. Независимым художникам предстояло решать задачи, которые старый институт уже умел решать: найти помещение, оплатить его, подготовить выставку, привлечь посетителей, привлечь прессу, собрать средства и снова открыть двери на следующем показе.

Пока собственного здания не было, первую выставку сецессионистов весной 1898 года устроили в арендованном помещении Венского общества садоводства. В этом временном решении есть почти наглядный урок: новая идея уже появилась, организация уже создана, но для её воплощения по-прежнему требовались стены, освещение, план залов и доступ публики. Художники вышли из одной институции — и обнаружили, что искусство не выставляется само по себе.

За независимость приходилось платить не только деньгами. Организаторы принимали на себя риск неудачи. Если выставка оказывалась непонятной или не привлекала публику, нельзя было свести всё к чужому комитету. Если произведения не находили покупателей, расходы оставались на стороне устроителей. Если новый зал не вызывал доверия, одного заявления о свободе было недостаточно, чтобы его завоевать.

И всё же временная площадка не была конечным ответом. Собственное здание позволяло не зависеть от чужого расписания и приспособленных помещений, а продумать выставку как целое: от архитектурного входа до размещения произведений. Здесь организационный конфликт переходил в архитектурную задачу. Сецессиону требовался не только голос, но и дом, в котором этот голос мог бы звучать.

Небольшое упражнение: найдите точку отбора

Чтобы применить историю сецессиона к любой современной культурной площадке — музею, фестивалю, издательству, онлайн-платформе или независимому объединению, — попробуйте ответить на три вопроса.

1. Кто выбирает? Назовите людей или правила, которые решают, какие работы будут показаны, опубликованы или поддержаны.

2. Кто контролирует пространство? Уточните, кто распоряжается помещением, временем, бюджетом, техническими условиями или цифровой площадкой.

3. Кто отвечает перед публикой? Подумайте, кто объясняет выбор, принимает критику и несёт последствия неудачи.

Затем найдите самое узкое место. Возможно, проблема не в отсутствии талантливых авторов, а в недостатке выставочных дней. Или не в отсутствии аудитории, а в том, что о

событиях никто не узнаёт. И наконец спросите: какой небольшой независимый шаг возможен — совместная выставка, выпуск каталога, открытая дискуссия, временная площадка? Сразу добавьте к нему цену: сколько это потребует времени, денег и ответственности.

Такое упражнение возвращает нас к венским художникам без романтической дымки. Они не просто сказали «нет» прежнему порядку. Они выяснили, что стоит за этим «нет», и начали строить организацию, которая могла действовать по собственным решениям.

Выход из зала — начало работы

В 1897 году художники отделились не от прошлого искусства вообще и не от всякой традиции. Они порвали с конкретной организационной системой, внутри которой выставочные возможности и право формировать программу распределялись по устоявшимся правилам. Их поступок был одновременно художественным и практическим: он касался того, кто выбирает произведения, кто распоряжается залом и кто отвечает перед зрителем.

Сецессион не отменил отбор и не создал мир без институций. Он предложил новую институцию, построенную вокруг права художников участвовать в формировании условий показа. Это была не только борьба за другой стиль, но и борьба за инфраструктуру искусства — за место, программу, аудиторию и возможность вести разговор на собственных условиях.

Но разрыв оставил задачу, которую нельзя было решить одним уставом. Если независимость требует собственного пространства, каким должно быть это пространство? Ответом станет здание, которое не просто укрывает выставки от чужого контроля, а само превращает свободу в архитектурный жест.

Дом сецессиона: архитектура Йозефа Марии Ольбриха как манифест свободы

Вы выходите на Карлсплац и сперва замечаете не картины — их здесь пока не видно, — а золотую крону над белым зданием. Вокруг движется город: кто-то торопится к метро, кто-то сворачивает к рынку, кто-то пересекает площадь, не поднимая головы. Дом сецессиона не похож на привычный дворец искусства. Он не давит колоннами и не обещает торжественного путешествия в глубь веков. Скорее, он будто остановил прохожего на полшага: посмотри сюда.

Для Вены 1898 года это было не только архитектурным жестом. Годом раньше группа художников покинула консервативное объединение «Кюнстлерхаус» и создала собственное — Венский сецессион. Теперь им требовалось место, где они могли бы сами выбирать художников и произведения, устраивать выставки и обращаться к публике без посредничества старых институций. Одной программы было мало. Нужна была сцена, которая сама сообщала бы: художественная жизнь может быть устроена иначе.

Эту задачу превратил в здание Йозеф Мария Ольбрих — архитектор и участник сецессиона, прежде работавший в мастерской Отто Вагнера. Дом построили в 1897–1898 годах; в 1898-м он принял первую выставку объединения. Архитектор проектировал не нейтральную оболочку, в которую потом можно поместить любые картины. Он создавал пространство для художественного события и одновременно его публичный образ.

Вглядимся в здание по порядку: сначала издали, затем с фасада, у входа и внутри. Этот маршрут поможет увидеть, как архитектура превращает независимость из лозунга в опыт посетителя.

Сначала — силуэт

Отойдите мысленно на двадцать шагов. Перед вами компактный объём с ясными геометрическими очертаниями. Белые поверхности, спокойные плоскости и сдержанный декор не растворяются в окружающем городе, но и не спорят с ним языком дворцовой пышности. Здание словно собрано из простых форм — и лишь над ними, как неожиданная корона, поднимается ажурная золотая крона из лавровых листьев.

Контраст здесь важнее любого отдельного элемента. Внизу — почти строгая архитектурная масса; наверху — сияющий, растительный орнамент. Золото ловит дневной свет, а белая поверхность фасада делает его заметнее. У венцев есть для купола шутивное прозвище — «золотая капуста». Оно напоминает, что монумент не обязан быть тяжеловесным и что зритель может одновременно восхищаться формой и улыбаться ей.

Лавр имеет долгую историю как знак победы и славы. Но не стоит превращать каждый лист на здании в разгадку с единственным ответом. Надёжный факт прост: купол образован металлическим орнаментом в виде лавровой листы. Дальше начинается интерпретация. Его можно прочесть как венец нового искусства, как обещание успеха или как декоративный акцент, который выделяет выставочный дом на фоне города. Все эти прочтения возможны, но ни одно не отменяет главного: архитектура привлекает взгляд, не диктуя ему единственную мысль.

Это важное отличие от здания, которое пытается просто подражать старым храмам или дворцам. Ольбрих не отказывается от украшения — он меняет его место и характер. Орнамент не покрывает каждый сантиметр поверхности, а сосредоточен там, где он особенно заметен. Здание не говорит: «Вот новый стиль — запомните его признаки». Оно задаёт вопрос о том, каким может быть современный художественный дом.

Фасад и надпись

Подойдём ближе. Фасад организован ясно: взгляд направляется к входу, а над ним видна знаменитая надпись: «Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit» — «Каждой эпохе — своё искусство, искусству — свободу». Её автор — венский критик Людвиг Хевези. Это не спрятанная фраза в каталоге и не мысль, которую нужно искать внутри выставки. Её читают ещё с улицы.

Так дом начинает разговор с прохожим до того, как тот решит войти. Надпись связывает две идеи: искусство должно отвечать своему времени, но не обязано подчиняться старым правилам только потому, что они старые. «Свобода» здесь — не просто право художника делать что угодно. В историческом контексте это прежде всего возможность самостоятельно устраивать выставочную жизнь: определять программу, приглашать художников, выбирать произведения и находить для них способ показа.

Фасад поддерживает эту мысль не только словами. В его декоративной программе есть скульптурные мотивы, в том числе головы Горгон, выполненные Отмаром Шимковицем. Их обычно связывают с тремя искусствами — живописью, скульптурой и архитектурой. Встречаются и другие мотивы, например совы и растительные формы. Такие детали позволяют говорить о стремлении объединить архитектуру, скульптуру и декоративное искусство в общей композиции.

Но важно различать факт и толкование. Факт — на фасаде есть конкретные скульптурные и орнаментальные элементы, связанные с работой художников и мастеров, которых привлекал сецессион. Толкование — считать каждую сову или лист зашифрованным политическим заявлением. Символы могут поддерживать общий смысл, однако здание не устроено как ребус, где каждой форме соответствует одно окончательное значение. Иногда лист — это лист, а его значение рождается из места, которое он занимает рядом с надписью, входом и целым фасадом.

Именно поэтому дом нельзя свести к иллюстрации лозунга. Архитектура не просто повторяет словами «искусству — свободу». Она делает эту формулу видимой и телесной: вот отдельный вход, вот выставочное здание, вот место, которое не маскируется под музей прошлого. Художники заявляют о самостоятельности не только текстом, но и фактом собственного присутствия в городе.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.