

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Черкасов Д.С. Синтез религиозных и мифологических мотивов в изобразительном искусстве Венского Сецессиона. Декаданс как размытие внутрикультурных границ // Культура и искусство. 2024. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.4.69933 EDN: UXZGOA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69933

Синтез религиозных и мифологических мотивов в изобразительном искусстве Венского Сецессиона. Декаданс как размытие внутрикультурных границ

Черкасов Данила Сергеевич

ORCID: 0009-0009-6838-6847

аспирант, кафедра Искусствоведения, Санкт-Петербургская Государственная Художественно-Промышленная Академия им. А. Л. Штиглица

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, пер. Соляной, 13

✉ cherk-danila@yandex.ru



[Статья из рубрики "Изобразительные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.4.69933

EDN:

UXZGOA

Дата направления статьи в редакцию:

21-02-2024

Аннотация: Предметом исследования является одна из особенностей иконографии художников Венского Сецессиона, а именно смешение в одном произведении элементов, принадлежащих разным культурным традициям, и использование ницшеанской концепции декаданса (в первую очередь, представленной философом в работе "Казус Вагнер") для понимания причин подобного исчезновения границ. Особое внимание автора уделено сочетанию в одном произведении элементов христианского культа и античной мифологии (как в случаях "Бетховенского фриза" Г. Климта или таких работ М. Клингера как скульптура Бетховена для выставки Сецессиона 1902 года и монументальное полотно "Христос на Олимпе"). Ещё одним рассматриваемым аспектом вышеупомянутого культурного смешения оказалось стирание границы между фантастическим и реальным, что особенно видно в такой работе как "Автопортрет с русалкой" К. Мозера. Основным методом настоящей работы является иконографический анализ художественных произведений, находящихся в коллекциях музеев города Вены.

Основным выводом статьи является то, что художники Венского Сецессиона, творившие в последние годы существования распадающейся в силу множества факторов Австро-Венгерской империи, несмотря на своё стремление создать новый художественный язык, способный объединить отдаляющиеся друг от друга народы страны, отразили разрушение окружающего их социального порядка в своих работах. Декаданс, который Ф. Ницше ассоциирует с распадом единого целого и утратой иерархических взаимоотношений в угоду отдельных индивидов, высвободил творческую энергию целого поколения австрийских художников, создававшего свои произведения, презрев существовавшие до этого границы между светским и религиозным и, как следствие, между христианским и языческим, реальным и воображаемым. Новизна настоящего исследования заключается в применении особой оптики, ядром которой является феномен декаданса. Через эту призму возможно рассмотреть наследие Венского Сецессиона не как особый извод европейского модерна или предтечу модернизма XX века, а как часть иного потока культурных явлений, пронизывающего культуру Европы XIX-XX веков, не связанного строгими стилистическими (модерн) или иконографическими (символизм) ограничениями.

Ключевые слова:

декаданс, модерн, символизм, Австро-Венгрия, Густав Климт, Коломан Мозер, живопись, мифологические образы, религиозное искусство, Вена

В настоящей статье речь пойдёт о взаимопроникновении христианских и мифологических мотивов в творчестве художников Венского Сецессиона. Это объединение сыграло крупную роль в искусстве рубежа XIX-XX веков, распространив своё влияние от Нью-Йорка до Шанхая [\[1, с. 91\]](#) и было предтечей многих значимых для XX века художественных течений. Однако многие исследователи рассматривают художественное наследие этого творческого союза как предтечу модернизма [\[2, с. 64; 3, с. 282\]](#), не замечая (или не желая замечать) под формальной новизной иконографическую эклектику, свойственную декадентской эстетической парадигме [\[4, с. 38\]](#).

Творчеству мастеров Венского Сецессиона посвящено множество научных трудов, одним из самых выдающихся среди них является монументальное исследование К.Э. Шорске, описывающее культурно-политический ландшафт *fin de siècle* Вены [\[3\]](#). Схожую тематику, но с большим акцентом на персоналии художников имеет книга П. Варго [\[5\]](#). Среди творцов Венского Сецессиона существует явный дисбаланс в количестве уделённого им внимания. В то время как творческие биографии Г. Климта [\[6-8\]](#) и Э. Шиле [\[9,10\]](#) изучены весьма подробно, и им посвящается множество выставок (напр. [\[11\],\[12\]](#)), другие художники, такие как скульптор Отмар Шимковитц или А. Роллер обделены вниманием исследователей. Конечно, постепенно свет проливается и на наследие этих мастеров, пример чему – прошедшая в 2019 масштабная выставка К. Мозера в Вене, сопровождаемая каталогом [\[13\]](#). Несмотря на исследованность темы и всё меньшее количество «белых пятен» в истории объединения, настоящая статья предлагает новую интерпретацию художественного наследия Сецессиона, вводя его в контекст европейского декаданса рубежа XIX-XX вв., и признавая декаданс отдельным вектором эволюции Западного искусства, связанным с символизмом, модерном и модернизмом, но тождественным им[i].

В начале стоит определиться с понятием «*декаданс*». Как выразился Чарльз Бернхаймер, крупный исследователь данной темы: «я более 20 лет изучаю декаданс и читаю литературу, считающуюся декадентской, но до сих пор не понимаю, что это такое» [\[15, с. 31\]](#). Действительно, *декадансу* как феномену культуры невероятно тяжело дать некое конечное определение, так как он состоит из парадоксов: он привлекателен и опасен; раскрепощает, но, пожалуй, чрезмерно; радостен, но извращён и разрушителен.

Немецкий философ Фридрих Ницше, считающий проблем *декаданса* одной из важнейших для своего времени, одновременно считает его и тенденцией, которую необходимо побороть, и свойством, в небольших количествах присущим любому социуму. В *декадансе* Ницше видит потенциальный крах как для общества, так и для искусства, формулируя это следующим образом: *«Чем характеризуется всякий литературный decadence? Тем, что целое уже не проникнуто более жизнью. Слово становится суверенным и выпрыгивает из предложения, предложение выдаётся вперёд и затемняет смысл страницы, страница получает жизнь за счёт целого - целое уже не является больше целым. Но вот что является образом и подобием для всякого стиля decadence: всякий раз анархия атомов, дисгрегация воли, «свобода индивидуума», выражаясь языком морали, а если развить это в политическую теорию – "равные права для всех"»* [\[16\]](#). Таким образом Ф. Ницше, один из самых влиятельных для искусства рубежа веков философов, видит основное свойство *декаданса* в утрате целостности за счёт большей автономии частей, отсутствия иерархии. Эта декадентская «анархия» способствовала на рубеже XIX-XX веков размыванию существовавших внутри культуры невидимых границ, отделявших, в том числе религиозные сюжеты от мифологических, а фантастические сюжеты – от реалистических, и породила характерное для искусства модерна стремление к синтезу разнородных элементов.

Оба этих стремления – к преодолению границ и к синтезу, нашли своё воплощение в программе Венского Сецессиона, которая транслировалась через официальный печатный орган объединения – журнал *Ver Sacrum*. Одной из главных своих задач художники Сецессиона считали создание, т.е. синтез, нового языка искусства, который, по мнению сецессионистов, который должен был способствовать преодолению этнических, языков и религиозных барьеров [\[3, с. 310\]](#), существовавших в доживающей свои последние десятилетия Австро-Венгерской Империи[*ii*].

Примером стирания грани, отделявшей мир реального от мира мифологического или фантастического и синтеза этих двух несовместимых миров, может служить картина Коломана Мозера (1868-1918) «Автопортрет с русалкой» (ок. 1914 г., Музей Леопольда, Вена), написанная в последние годы жизни художника. Для картины было выполнено два подготовительных эскиза – автопортрет и изображение русалки (оба – ок. 1914 г., Музей Леопольда, Вена), и впоследствии автор «совмещает» эти два изображения, создавая сцену своей встречи с загадочной подводной жительницей.

Картина «Свет» (ок. 1914 г., Частное собрание) того же художника может быть рассмотрена как образец иконографического синтеза. С одной стороны, факел в руке центрального персонажа и его нагота сближают его с образом Прометея. Хотя чаще изображается сцена пыток мятежного титана зевсовым орлом (к этому сюжету обращались как старые мастера, так и современники Коломана Мозера, например, Гюстав Моро). Ближе всего к работе Мозера картина бельгийского символиста, философа и оккультиста Жана Дельвиля (1867-1953) «Прометей» 1908 года (Королевская библиотека, Брюссель). Здесь он так же изображён полностью обнаженным, и подчеркивается значение огня как источника света, в символическом

значении - знания, тайной мудрости или светоча искусства.

В то же время композиционно картина имеет большое сходство с распространённым в живописи сюжетом Преображения Христа: Иисус поднимается над землёй в центре, окруженный сиянием, у его ног – ослепленные божественным сиянием ученики. Можно предположить, что художник совмещает образ Спасителя и образ главного заступника человечества из греческой мифологии, создавая образ-символ сверхчеловека, мессии, несущего свет человеческому роду. Художественная жизнь в Европе рубежа веков была тесно связана с поисками эзотерической истины, выходящей за рамки традиционной религии [18]; поэтому не удивительно, что автор позволил себе такой смелый эксперимент с образом Иисуса[iii].

Ещё одна работа Коломана Мозера, «Венера в гроте» (ок. 1914. Музей Леопольда, Вена) своим названием отсылает к истории про средневекового миннезингера Тангейзера, популяризованную немецким композитором Рихардом Вагнером в одноименной опере. В произведении Вагнера также переплетаются античное начало (выраженное в основном соблазне заглавного героя – римской богине любви Венере, в гроте которой он провёл семь лет, предаваясь удовольствиям плоти) и христианская по своей сути идея искупления грехов, которая выражается в раскаянии главного героя, его визите к Папе Римскому в надежде вымолить прощение, и случившемся в финале произведения чуде с расцветанием посоха понтифика, повторяющим чудо с Аароновым жезлом, изложенное в Ветхом Завете[iv].

В австрийском искусстве эпохи модерна апофеозом исчезновения границ между реальным и фантастическим, мифологическим и христианским, религиозным и секулярным, стала XIV выставка Объединения художников Венского Сецессиона, посвящённая одному из величайших композиторов Европы, последнему представителю Венской классической школы, Людвигу ван Бетховену. Эта выставка проходила в доме Венского Сецессиона и была доступна для посещения публикой с 15 апреля по 27 июня 1902 года [5, с. 67].

Специально для этой выставки немецкий скульптор и член-корреспондент Венского Сецессиона [5, с. 44] Макс Клингер (1857-1920) создал скульптурный портрет композитора (1902 г., Музей изящных искусств, Лейпциг), ставший смысловым и композиционным центром экспозиции. Примечательно, что Бетховен в трактовке Клингера приобретает черты Зевса-Юпитера – властителя богов в античной мифологии. Скульптор наделяет своего героя атрибутами, которые были присущи статуе Зевса в Олимпии: массивный трон, драпированное одеяние, оставляющее торс обнаженным, и орёл, покорно сидящий у ног великого музыканта. Смысл такой визуальной параллели понятен: как Юпитер является верховным божеством, так и Бетховен предстаёт величайшим из композиторов, а искусство, таким образом, уподобляется религиозному служению.

Однако скульптор не ограничивается только античной аллегорией: трон, на котором в задумчивости восседает композитор, украшен четырьмя крылатыми головами херувимов, что позволяет сравнивать Бетховена не просто с языческим божеством, но с христианским Богом-Творцом, часто изображаемым окружённым сонмом ангелов. Здесь уже манифестируется если не равенство, то хотя бы подобие Художника (в широком смысле слова) Богу, создавшему вселенную из ничего. Художественное творчество предстаёт малым Творением, а искусству придаётся роль не менее важная, чем религии.

М. Клингер не впервые прибегает к смешению христианских и античных сюжетов в своём творчестве. На его монументальном полотне «Христос на Олимпе» (1897 г., Музей

изящных искусств, Лейпциг) Спаситель предстаёт перед Олимпийскими богами. На этой картине явно видно противопоставление христианского и языческого мира: нагота «ложных» богов и длинные одежды Христа и пришедших с ним праведников, несущих крест; спокойный уверенно стоящий на земле Иисус и разгневанный в бессилии Юпитер, как бы прикрывающийся очень юным обнаженным телом Ганимеда. Картину можно трактовать как аллгорию заката римской религии и начала истории христианства. Однако подобного противопоставления нет в скульптурном портрете Бетховена: младенцы-херувимы и выполненный из чёрного камня орёл сосуществуют в одном пространстве, воплощая идею о том, что искусство может примирить непримиримое.

Благодаря свободной планировке выставочного зала Сецессиона для выставки был выстроен своеобразный лабиринт, в центре которого статуя Бетховена располагалась, как в тайном святилище. Об обрядовой роли лабиринта писал исследователь Г. Керн: *«.. лабиринт представляется прежде всего воплощением (при этом совершенным) обряда инициации. Давайте повнимательнее посмотрим на форму лабиринта — это внутреннее пространство, отделенное от остального мира. <...> Достигнув центра, человек остается в полном одиночестве, наедине с самим собой, с божественным принципом, с Минотавром или же с чем-то другим, чем может быть наполнено содержание понятия "центр". В любом случае центр — это такое место, где человеку дается возможность обнаружить нечто настолько важное и значительное, что это открытие требует кардинальной смены направления движения»*^[20, с. 15]. Таким образом преклонению перед композитором «венской классической школы» придавался вид религиозного действия (стоит также вспомнить, что лабиринты встречаются и в христианских церквях Западной Европы, например в Реймском соборе). Впечатление от мистерии, которую представляла собой выставка, усиливал созданный Г. Климтом специально для выставки Бетховенский фриз (1902 г., Дом Сецессиона, Вена).

Монументальное произведение Климта, длиной 34 метра и высотой 2 метра, располагалось в северо-западной части павильона. В этой символистской работе нашли отражение образы из античных мифов, средневековых легенд и христианской иконографии. Сложный и синтетический характер работы, который встречается также в Университетском цикле Климта отметил посетивший выставку музыкальный критик Роберт Хиршфельд (1857-1914) заключив: «И снова Климт создал произведение искусства, которое смогут оценить только три человека: врач и два санитара»^[21, с. 36].

На первой фигурной группе, именуемой «Тоска по счастью», изображён собирающийся в паломничество рыцарь в золотых доспехах, будто вышедший из куртуазного рыцарского романа. Над ним парят две фигуры: Победа, держащая венок, то есть крылатая богиня Ника, или, на римский манер, Виктория, и Милосердие в образе Ангела, взирающее на рыцаря.

На центральной, самой короткой и самой «заполненной» части фриза, которая называется «Враждебные силы», изображён хтонический гигант Тифон, супруг Ехидны, воплощающий собой все беды человеческого рода. Всю правую часть фриза занимают его могучие крылья и переплетение множества хвостов отца чудовищ, которого сами боги победили с большим трудом. Слева от обезьяноподобной головы Тифона расположились три сестры Горгоны[v], за которыми стоят олицетворения болезней, безумия и Смерти. Последняя изображена как истощённая фигура женщины, чьё лицо больше напоминает череп. Справа от чудовища расположилась другая группа из трёх фигур: персонификации Похоти, Порока (изображенные в виде соблазнительных красавиц) и Неумеренности (предстающая перед зрителем в облике толстой старухи). В

отдалении ото всех одиноко виднеется фигура Тоски, укрытая полупрозрачной чёрной вуалью. Таким образом, в центральной композиции фриза снова идёт смешение чудовищ из античной мифологии и аллегорий на порицаемые в христианстве пороки.

Последняя группа Бетховенского фриза – «Хор Ангелов Рая», получившая также название заключительной части 9-й симфонии Бетховена «Ода к радости». На ней двое влюблённых застыли в объятьях в золотом алькове, пока на заднем плане Ангелы исполняют божественные гимны. Таким образом, в заключительной части этого визуального повествования доминируют христианские мотивы, в противоположность «Враждебным силам», которые персонифицированы языческими чудовищами. Однако Климт, в отличие от Клингера, не демонизирует богов античности, а берёт уже заранее пугающих чудовищ, как бы воспользовавшись двойной оптикой, и наблюдает мир и как христианин, и как современник Гомера. Разумеется, можно привести ещё множество примеров межкультурной трансгрессии, как в описанных выше примерах, характерных для австро-венгерского искусства того времени; однако в рамках настоящей статьи кажется разумным остановиться на самых ярких воплощениях исследуемой тенденции.

Следует заметить, что выставка 1902 явилась кульминацией творчества объединения Венского Сецессиона. Она воплотила в себе как синтез различных произведений искусства, так и позволила художникам освободить свой образный язык от каких-либо пространственно-временных ограничений, что помогло им соединить в своём творчестве как античные, так и христианские мотивы на пути к их заветной цели – превращению разрозненных наций Австро-Венгрии в объединенный *Kunstfolk* – единый народ, связанный не политикой, но искусством. К сожалению, этой прекрасной мечте, как и большинству утопических проектов модерна не суждено было сбыться, но созданные в этот период произведения стали жемчужинами центральноевропейского модерна.

Ни в коем случае не следует утверждать, что декаданс является ядром эстетической парадигмы Венского Сецессиона, хотя перекликается с ней в некоторых моментах. Тем не менее, мало кто, за исключением «проклятых поэтов» из круга Ш. Бодлера (1821-1867), провозглашал упадок частью своей художественной программы. Напротив, сецессионисты грезил об обновлении искусства, и даже назвали свой официальный печатный орган «*Ver Sacrum*» – «Весна Священная», пытаясь подчеркнуть позитивную витальность собственных устремлений. Декаданс, и частный случай его проявления – разрушение существовавших в культуре границ и иерархий, проявляется в работах художников Сецессиона как часть *Zeitgeist* – духа времени, к которому Климт, Мозер и их братья по цеху были восприимчивы в силу новаторской, в некоторой степени экспериментальной природы их объединения.

Таким образом, декаданс, который Ф. Ницше ассоциирует с распадом единого целого и утратой иерархических взаимоотношений в угоду отдельных индивидов, высвободил творческую энергию целого поколения австрийских художников, создававшего свои произведения, презрев существовавшие до этого границы между светским и религиозным и, как следствие, между христианским и языческим, реальным и воображаемым.

[i] В галерее Бельведер в Вене в 2013 году прошла выставка «Декаданс: аспекты австрийского символизма» [\[14\]](#). Автор настоящей статьи, в отличие от кураторов выставки, не считает декаданс и символизм разными именами одного явления.

[ii] «Старый мир умер с Эрцгерцогом и его женой». [\[17, с. 327\]](#)

[iii] Также о связи искусства и эзотерики см. [\[19\]](#)

[iv] «На другой день вошел Моисей [и Аарон] в скинию откровения, и вот, жезл Ааронов, от дома Левиина, расцвел, пустил почки, дал цвет и принес миндали.» Чис. 17:8

[v] Их стилистическое решение напоминает Эриний, которых Климт спустя 5 лет изобразит в «Юриспруденции» (1907 г., уничтожена в пожаре 1945 год

Библиография

1. Kögel E. Austro-Hungarian Architect Networks in Tianjin and Shanghai (1918–1952) // *Arrival Cities: Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*. Leuven: Leuven University Press, 2020. – P. 91–108.
2. Фостер Х. и др.. Искусство с 1900 года. Москва: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства "Гараж," 2019. – 896 с.
3. Шорске К.Э. Вена на рубеже веков: Политика и культура. Санкт-Петербург: Издательство имени Н.И. Новикова, 2001. – 512 с.
4. Перси У. Модерн и слово: стиль модерн в литературе Росси и Запада. Москва: Аграф, 2007. – 224 с.
5. Vargo P. Art in Vienna 1898-1918. Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries. London: Phaidon Press Limited, 1979. – 258 p.
6. Klimt G., Natter T.G. Gustav Klimt: drawings & paintings. Cologne, Germany: Taschen, 2018. – 663 p.
7. Gustav Klimt 150 Jahre: anlässlich der Jubiläumsausstellung 150 Jahre Gustav Klimt, Belvedere, Wien 13. Juli 2012 bis 6. Jänner 2013 / ed. Husslein-Arco A. Wien: Belvedere, 2012. – 359 p.
8. Klimt and the women of Vienna's golden age 1900-1918 / ed. Natter T.G. et al. Munich: Prestel, 2016. – 320 p.
9. Chan M. Egon Schiele: The Leopold Collection Vienna // *MoMA. Museum of Modern Art*, 1997. № 26. P. 2–7.
10. Natter T.G. Egon Schiele. The Paintings. Köln: Taschen, 2020. – 512 p.
11. Rollig S., Natter T.G. Klimt und die Antike: Erotische Begegnungen. Munich: Vienna: Prestel Verlag, 2017. – 256 p.
12. Klimt and Schiele: drawings: from the Albertina Museum, Vienna. First edition / ed. Hanson K. et al. Boston, Massachusetts: MFA Publications, Museum of Fine Arts, Boston, 2018. – 150 p.
13. Koloman Moser: Universalkünstler Zwischen Gustav Klimt Und Josef Hoffmann / *Universal Artist Between Gustav Klimt and Josef Hoffmann*. 1st edition / ed. Thun-Hohenstein C., Schmuttermeyer E., Witt-Döring C. Basel Wien: Birkhäuser, 2019. – 288 p.
14. Husslein-Arco A., Weidinger A. Decadence: aspects of Austrian Symbolism. Vienna: Belvedere, 2013. – 312 p.
15. Bernheimer C. Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe. JHU Press, 2002. – 260 p.
16. Ницше Ф. Казус Вагнер. [Электронный ресурс] URL: <https://www.nietzsche.ru/works/main-works/vagner/> (дата обращения: 12.01.2024)
17. Шарый А., Шимов Я. Австро-Венгрия: судьба империи. Москва: Колибри, Азбука-Аттикус. – 464 с.
18. Фаликов Б. Величина Качества. Оккультизм, религии Востока искусство XX века. Москва: Новове литературное обозрение, 2017. – 256 с.
19. Корндорф А.С., Бобринская Е.А. История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку. Сборник статей. Москва: Государственный институт искусствознания, 2018. – 416 с.

20. Керн Г. Лабиринты мира. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2007. – 256 с.

21. Salfellner H. Kimt. An Illustrated Life. Vienna: Vitalis, 2018. – 80 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство», как указал автор в сложносоставном заголовке («Синтез религиозных и мифологических мотивов в изобразительном искусстве Венского Сецессиона. Декаданс как размытие внутрикультурных границ»), является синтез религиозных и мифологических мотивов в изобразительном искусстве Венского Сецессиона, рассмотренный как один из признаков эстетического декаданса. Объектом своего внимания, соответственно, автор выбрал образное содержание работ отдельных австрийских художников рубежа XIX-XX вв.

Для фундированности атрибуции отдельных работ с эстетикой декаданса автор прибегает к характеристике этого течения в искусстве Ф. Ницше. По мысли автора, именно синтез религиозных и мифологических мотивов в описанной выборке работ позволяет отнести их к декадансу, лишенному в своем образном содержании четких границ между реальным и фантастическим, мифологическими античными образами и христианской символикой, что размывает в том числе и ценностные иерархии христианской этики.

Автор анализирует отдельные работы Коломана Мозера (1868-1918) («Автопортрет с русалкой», ок. 1914 г., Музей Леопольда, Вена, «Свет», ок. 1914 г., Частное собрание), «Венера в гроте», ок. 1914. Музей Леопольда, Вена), скульптурный портрет Л. Бетховена Макса Клингера (1857-1920) (1902 г., Музей изящных искусств, Лейпциг), его же полотно «Христос на Олимпе» (1897 г., Музей изящных искусств, Лейпциг) и Бетховенский фриз (1902 г., Дом Сецессиона, Вена). Приведенные автором примеры свидетельствуют о смешении и синтезе религиозных и мифологических мотивов в изобразительном искусстве художников Венского Сецессиона. Этот синтез, по мысли автора, и ведет к распаду отличающегося устойчивой иерархией образно-выразительных элементов целого, что и является признаком декаданса. Вывод автора о том, что «декаданс, который Ф. Ницше ассоциирует с распадом единого целого и утратой иерархических взаимоотношений в угоду отдельных индивидов, высвободил творческую энергию целого поколения австрийских художников, создававшего свои произведения, презрев существовавшие до этого границы между светским и религиозным и, как следствие, между христианским и языческим, реальным и воображаемым», выглядит вполне убедительным. Хотя, как отмечает рецензент, для подобного обобщения автору необходимо обосновать или, по меньшей мере, заявить, что проанализированные им примеры не являются исключением, а представляют собой репрезентующую в целом творчество художников Венского Сецессиона выборку. В остальном предмет исследования автором раскрыт на достаточном для публикации в научном журнале теоретическом уровне.

Методологии исследования в тексте статьи автор не уделяет особого внимания, ограничившись установлением критерия декаданса Ф. Ницше. В авторский методический комплекс входят приемы компаративного иконоческого анализа, усиленные культурологической атрибуцией и типологизацией. Несмотря на то, что программа исследования в вводной части статьи автором не формализована, она ясно представлена в логике повествования. По существу, с опорой на критерий Ф. Ницше

автор аргументировано высказывает тезис о вкладе отдельных художников Венского Сецессиона в эстетику декаданса.

Актуальность темы автор поясняет остротой искусствоведческой дискуссии по вопросу иконографической эклектики в творчестве художников Венского Сецессиона, свойственной декадентской эстетической парадигме. Рецензент в целом разделяет наблюдение автора, однако рекомендует все же в итоговом выводе четко обозначить авторскую позицию: считает ли автор в целом объединение художников Венского Сецессиона сторонниками декадансной эстетики или её мотивы присущи только отдельным художникам?

Научная новизна, отраженная в авторском анализе отдельных примеров, сомнений не вызывает.

Стиль текста в целом выдержан научный, лишь в отдельном фрагменте рецензент обнаружил несогласованность слов («Здесь уже манифестируется если не равенства, то хотя бы подобие Художника (в широком смысле слова) Богу...»), что свидетельствует о необходимости дополнительной литературной вычитки текста. Структура статьи в целом соответствует логике изложения результатов исследования, хотя содержание итогового вывода, как указано выше, рецензент рекомендует усилить, конкретнее обозначив авторскую позицию.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования, оформлена в соответствии с требованиями редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне корректна, автор аргументировано участвует в теоретической дискуссии.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после небольшой доработки может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Синтез религиозных и мифологических мотивов в изобразительном искусстве Венского Сецессиона. Декаданс как размытие внутрикультурных границ», в которой проведено исследование процесса взаимопроникновения христианских и мифологических мотивов в творчестве художников Венского Сецессиона.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что социокультурная ситуация рубежа XIX-XX веков способствовала размыванию существовавших внутри культуры невидимых границ, отделявших в том числе религиозные сюжеты от мифологических, а фантастические сюжеты – от реалистических, и породила характерное для искусства модерна стремление к синтезу разнородных элементов. Автор прослеживает стремление к преодолению границ и к синтезу в программе Венского Сецессиона, так как одной из главных своих задач художники Сецессиона считали создание, нового языка искусства, который, по мнению сецессионистов, который должен был способствовать преодолению этнических, языковых и религиозных барьеров, существовавших в доживающей свои последние десятилетия Австро-Венгерской Империи. В отличие от исследователей, рассматривающих художественное наследие этого творческого союза как предтечу модернизма, автор предлагает проанализировать творчество художников Сецессиона с позиции иконографической эклектики, свойственной декадентской эстетической парадигме.

Цель исследования – на примерах произведений искусства художников Венского

Сецессиона проследить процесс интеграции языческих и христианских мотивов.

Методологическую базу составил комплексный подход, включающий как общенаучные методы анализа и синтеза, так и культурологический анализ и художественный анализ произведений. Теоретическим обоснованием послужили труды Ф. Ницше, К. Бернхаймера и др. Эмпирической базой выступили произведения Коломана Мозера, Жана Дельвиля, Макса Клингера, Густава Климта.

К сожалению, в статье отсутствует анализ научной проработанности изучаемой проблематики, вследствие чего представляется затруднительным делать заключение о научной новизне исследования. Автором не проведен библиографический и контент-анализ научной литературы, посвященной теме исследования. В статье отсутствует и информация, позволяющая делать вывод об актуальности исследования.

Философское обоснование деятельности Венского Сецессиона автор видит в концепции декаданса философа Фридриха Ницше. Однако автор считает, что декаданс, который Ф. Ницше ассоциирует с распадом единого целого и утратой иерархических взаимоотношений в угоду отдельных индивидов, высвободил творческую энергию целого поколения австрийских художников, создававшего свои произведения, презрев существовавшие до этого границы между светским и религиозным и, как следствие, между христианским и языческим, реальным и воображаемым.

На основе художественного и композиционного анализа произведений венских художников и скульпторов начала XX века автор просматривает смешение античных и христианских сюжетов и мотивов. Так, например, картина К. Мозера «Свет» (1914) воплотила в себе образы Прометея, несущего свет людям, и Христа, взявшего на себя бремя людских грехов. Бетховен в трактовке Клингера приобретает черты Зевса-Юпитера, властителя богов в античной мифологии, а искусство, таким образом, уподобляется религиозному служению.

Выставка 1902 позиционируется автором как кульминация творчества объединения Венского Сецессиона. Она воплотила в себе как синтез различных произведений искусства, так и позволила художникам освободить свой образный язык от каких-либо пространственно-временных ограничений, что помогло им соединить в своём творчестве как античные, так и христианские мотивы на пути к их заветной цели – превращению разрозненных наций Австро-Венгрии в единый народ, связанный не политикой, но искусством.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение факторов, повлиявших на становление уникального художественного направления, представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Однако библиографический список исследования состоит всего лишь из 10 источников и содержит недостаточное количество научных трудов по изучаемой проблематике, что представляется явно недостаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Тем не менее, автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные

результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанных недостатков.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования статьи «Синтез религиозных и мифологических мотивов в изобразительном искусстве Венского Сецессиона. Декаданс как размытие внутрикультурных границ» выступает творчество художников Венского Сецессиона. Автор статьи предлагает читателю новую интерпретацию художественного наследия Сецессиона, рассматривая это направление в контексте европейского декаданса рубежа XIX-XX вв. Признавая декаданс отдельным вектором эволюции Западного искусства, автор устанавливает параллели между ним и символизмом, модерном и модернизмом. Особый акцент делается на взаимопроникновении христианских и мифологических мотивов в картинах представителей Венского Сецессиона.

Методология исследования в теоретической части ориентирована на гипотетико-дедуктивный метод, выведения из определения декаданса и его специфических признаков следствий, позволяющих причислять к направлению те или иные конкретные картины. В тоже время, автор статьи использует методы визуальных исследований, и визуальный семиотический анализ в выявлении символики анализируемых полотен Коломана Мозера, Макса Клингера, Густава Климта, их сравнении и типизации.

Актуальность исследования связана с несколько предвзятым отношением к творческому союзу Венского Сецессиона, сыгравшему значительную роль в искусстве рубежа XIX-XX веков и выступившему предтечей многих значимых для XX века художественных течений. Автор не согласен с трактовкой художественного наследия представителей этого движения как предтеч модернизма и стремится показать значимость в картинах иконографической эклектики, свойственной декадентской эстетической парадигме.

Научная новизна статьи связана с трактовкой творчества художников Сецессиона как проявления декаданса в аспекте разрушение существовавших в культуре границ и иерархий, рассмотрения его с позиции запечатления духа времени, к которому Климт, Мозер и их братья по цеху были восприимчивы в силу новаторской, в некоторой степени экспериментальной природы их объединения.

Стиль статьи характерен для научных публикаций в области гуманитарных исследований, в нем сочетается четкость формулировок ключевых тезисов и логически последовательная их аргументация. Значительная роль в выстраивании логики исследования принадлежит определению основного свойства декаданса в утрате целостности за счёт большей автономии частей, отсутствия иерархии. Основываясь на этой посылке, автор показывает, как эта черта присутствует в творчестве Мозера, Клингера, Климта.

Структура и содержание полностью соответствуют заявленной проблеме. В первой части работы, апеллируя к исследованиям П. Варго, Чарльза Бернхаймера и Фридриха Ницше, автор дает трактовку декаданса в искусстве. Затем последовательно анализирует работы Мозера, Клингера, Климта, представленные на XIV выставке Объединения художников Венского Сецессиона, посвящённой Людвигу ван Бетховену. Эта выставка 1902 года явилась кульминацией творчества объединения Венского Сецессиона. На примере работ

названных художников, автор статьи показывает, как в их творчестве переплетены античные и христианские мотивы.

Библиография статьи включает 21 наименований работ как отечественных, так и зарубежных авторов, посвященных рассматриваемой проблеме.

Статья будет интересна исследователям искусства и культуры Европы.