

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра культурології



КУРСОВА РОБОТА

На тему: **«ПОРТРЕТИ АРИСТОКРАТОК АВСТРІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ
КІНЦЯ ХІХ СТ. – ПОЧАТКУ ХХ СТ. В КОНТЕКСТІ
СТИЛІСТИЧНОГО ПЛЮРАЛІЗМУ»**

Виконала:

Студентка 2-го року навчання,
Спеціальності 034 Культурологія

Бахарєва Дар'я Вадимівна

Науковий керівник: Павліченко Н.В.,
канд. культурології, ст. викладач

Київ 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЗМІНИ В АВСТРІЙСЬКІЙ ІМПЕРІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ, ЯКІ МОГЛИ ВПЛИВАТИ НА ПЕРЕВОРОТИ У МИСТЕЦТВІ.....	6
I.1. Політичні та соціокультурні зміни.....	6
I.2. Суфражистський рух на території Австрійської імперії на зрізі століть.....	16
РОЗДІЛ II. ПЛЮРАЛІЗМ СТИЛІВ ТА ЇХНІ ТИПОЛОГІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ В ПОРТРЕТНОМУ ЖИВОПИВІ В АВСТРІЙСЬКІЙ ІМПЕРІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.....	21
II.1. Найважливіші та найвідоміші товариства Відня кінця ХІХ – початку ХХ століття.....	24
II.2. Густав Клімт.....	29
II. 3. Егон Шіле.....	35
II. 4. Оскар Кокошка.....	38
II.5. Річард Герстль та Арнольд Шенберг.....	42
ВИСНОВКИ.....	46
БІБЛІОГРАФІЯ.....	48
ДОДАТКИ.....	51

ВСТУП

У даній курсовій роботі представлено аналіз живопису Австрійської імперії кінця XIX ст. – початку XX ст., а саме, портретів аристократок в контексті стилістичного плюралізму. Варто уточнити, що поняття «кінець ... – початок ... ст.» – досить умовне, адже деякі дослідники мають на увазі 80-ті – 90-ті роки кінця століття та нульові – 10-ті роки нового, а інші беруть більше охоплення. У цій роботі буде використано та аналізовано межі 70-ті років XIX століття – 30-ті років XX ст.

Цю тему було обрано через цікавість до ролі жінки в суспільстві та її образу в мистецтві. Наразі фемінізм, боротьба за права жінок, як ніколи актуальні та болючі. В сучасному світі дівчата стають лідерами думок, президентами, міністрами, очолюють високі позиції та задають світові тренди. Проте так було не завжди. Жінкам довелось пройти довгий шлях, щоб досягнути того, що ми маємо сьогодні. Феміністичний рух зародився ще в XIX-XX століттях, саме тому розгляд цих часів є дуже важливим. Існує багато хороших наукових робіт, статей, рефератів, які стосуються соціальних та історичних аспектів цієї проблеми. Було вирішено підійти інакше, тому до розгляду взято саме образотворче мистецтво.

Актуальність дослідження. Головна задача цієї наукової роботи не в виявленні феміністичного руху, а розгляду жінки-аристократки як моделі портретів в Австрійській імперії. Дана наукова робота не може дати відповіді на всі запитання, проте може показати та виокремити роль жінки на стику століть через призму портретного живопису Австрії. Соціальний та культурний стан країни, політичні зміни як в межах одного регіону, так і в усьому світі, поступова зміна свідомості населення – все це впливало на стан живопису та плюралізм стилів.

Об'єктом мого дослідження є портретний живопис австрійських аристократок на межі XIX та XX століть.

Предметом дослідження роботи є типологічні характеристики в портретному живописі аристократок в контексті плюралізму художніх стилів Австрійської імперії.

Метою даної курсової роботи є всебічний аналіз портретів аристократок, виконаних провідними майстрами епохи в контексті соціальних та мистецьких зрушень в Австрійській імперії кінця XIX ст. – початку XX ст., для виявлення типологічних характеристик.

Завдання курсової роботи такі:

1. Прослідкувати соціальні та культурні зміни в Австрійській імперії кінця XIX ст. – початку XX ст.;
2. Описати формально-стилістичні пошуки в мистецтві Австрійської імперії кінця XIX ст. – початку XX ст.;
3. Дослідити вплив тогочасних художніх гуртків та угруповань на різносторонність живопису Австрійської імперії кінця XIX ст. – початку XX ст.;
4. Дослідити вплив аристократії Австрії як основного замовника портретного живопису;
5. Виокремити особливості портрету в рамках кожного стилю, вийти на типологічні характеристики;
6. Прослідкувати зв'язок між моделлю та художником – особисте чи професійне.

Методи дослідження: аналітичний, порівняльний та метод теоретичного узагальнення.

Основна частина дослідження складається з двох розділів. В першій частині піде мова про соціальний та політичний стани Австрійської імперії, оскільки це важливо для подальшого розгляду питання. Також там розглянуто феміністичний рух, та його вплив на тогочасне життя. Другий розділ присвячений безпосередньо живопису та стилям, що панували в кінці XIX – на початку XX століть. Буде ґрунтовно розказано про основні пануючі стилі в зазначених часових рамках, а також про гуртки та угруповання, після

підє мова саме про прояв портретів в описаних стилях та зв'язки між замовниками, моделями та художниками.

У кінці курсової роботи надані додатки з ілюстраціями до використаних картин в науковій роботі для кращого розуміння праці.

РОЗДІЛ I. СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЗМІНИ В АВСТРІЙСЬКІЙ ІМПЕРІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ, ЯКІ МОГЛИ ВПЛИВАТИ НА ПЕРЕВОРОТИ У МИСТЕЦТВІ

У першому розділі піде мова про соціальні, культурні зрушення та політичні зміни в Австрії у кінці ХІХ – на початку ХХ століття, оскільки цей період є складним для країни, а його вивчення є обов'язковим для подальшого розгляду мистецтва в Австрії. Без розуміння процесів, що були на той момент в Австрійській імперії, не можна зобразити повну правильну картину, особливо при розгляді портретного живопису. Інакше, при спостереженні за будь-якою картинною, ми просто не зможемо зрозуміти, навіщо, коли, і чому вона була написана.

I.1. Політичні та соціокультурні зміни

Цей період був досить проблемним для країни, оскільки багато змін відбувалось з різницею всього в пару років: від робітничих рухів і до зміни влади та утворення нових країн. Австрійська імперія розпалась, а натомість утворилась Австро-Угорщина, через що, і так вже багатонаціональна країна стала ще більш строкатою. Важливо знати та проаналізувати ці аспекти, оскільки потім прийдуть Перша та Друга світові війни, а з цим і повна зміна сил в Європі та світі. Усі дії мають свій наслідок, як в політичному, так і в культурному, соціальному аспектах.

У своїй книзі «Історія Австрії» (2001) Еріх Цьольнер¹ повністю описує з усіх сторін етапи становлення Австрії, з найдавніших часів до кінця ХХ століття. Ми пройдемося по основним датам та подіям тих часів, щоб сформулювати своє бачення часу.

Почалось з того, що у 1867 році відбулась важлива подія – була утворена Австро-Угорщина. До цього спонукала низка зворушень: придушена автономія Угорщини та Венеціанської Республіки. До того ж, автономію Угорщини придушили не без помічі російських військ; поразка Австрії у 1866 році Пруссії та проведені політичні реформи за сприянням міністра Фридріка Фон Бейста (13 січня 1809 – 24 жовтня 1886 рр.; австрійській, австро-угорський державний діяч та дипломат).

Почнемо з розгляду Угорщини. Вона прагнула незалежності, яку і отримала в 1848 році. Проте, це не влаштовувало Австрійську владу. І хоча вони не мали на той час достатньої військової переваги, все одно не могли просто так залишити ці зміни з боку Угорщини. Тому, вони звернулись до Російської імперії – тоді імператором був Микола I (1796 – 1855 рр.). Він не відмовився від пропозиції та допоміг зруйнувати незалежність Угорщини.

На цьому не закінчились зміни. Після цього Венеція оголосила себе Республікою. Знову ж, Австрія, котра прагнула свого повного панування пішла на Венецію та зупинила заколот. Таким чином вони змогли відновити своє панування на італійських провінціях та Апеннінському півострові.

У 1866 році Австрійська імперія зазнала поразки Пруссії. Хоча, що перемога, що поразка були не вигідними для Австрії, адже перемога означала перехід в якості основної німецької сили. Тобто, в будь-якому випадку, «стара» Австрія припинила б своє існування. «Австрію, якою вона вийшла з війни 1866 р. створив Бісмарк, майже так само, як Австрію після Наполеонівських війн створив Меттерніх: вона спиралась не на свої

¹ Цьольнер Еріх. Історія Австрії / пер. з нім. А. Онишко та ін. Львів: Літопис, 2001. 712 с.

внутрішні ресурси, а на статус великої держави.»² В цьому проявлялась головна особливість Австрії того періоду – вона хотіла бути першою, найкращою, найпотужнішою. Багато помилок в політичній сфері йшли саме через цю позицію. Але не потрібно забувати, що в досягненні своєї першості їй допомагали й інші держави, оскільки перспектива панування Великої Німеччини не влаштовували їх. Якщо Австрія б зникла, то російський вплив поширився, що було зовсім непотрібним таким країнам як Англія та Франція. Тому збереження країни було стратегічно вигідним.

Отже, політичний стан на зрізі століть був досить ємким та складним. Дії влади не завжди були корисними, ослабилась армія. Зміни в самому устрої (перехід від Австрійської імперії до Австро-Угорщини) також не допомагали в становленні панства в світі. Проте не все було так погано, як здається. В культурному та соціальному аспектах, навпаки, були досить позитивні зрушення.

Розглядання соціальної складової так само, як і політичної, є вирішальним у даному дослідженні. Як вже зазначалось вище, оскільки вектор роботи пов'язаний з портретним живописом, тобто безпосередньо людьми та їх зв'язками між один одним, потрібно розуміти, в який час вони жили. Що відбувалось навколо них, та яким чином то впливало на населення.

Найцікавішим та, напевно, найголовнішим фактором в соціальному аспекті є різноманітність населення. Відень, на кінець XIX століття мав 2 мільйони населення, і був четвертим найбільшим містом Європи³. Це, звичайно, мало свої наслідки – згодом кожна національність відновлювала свою самобутність та традиції. Чи може взагалі така багатонаціональна країна нормально функціонувати? Так, проте це не так просто, як здається. На народ впливає не тільки її етнос. Тут можна назвати цілий ряд речей, такі як: походження, країна, в якій знаходиться наразі, політичний, економічний,

² Тейлор А. Габсбурзька монархія. 1809–1918. Історія Австрійської імперії та Австро-Угорщини / пер. з англ. А. Портнов, С. Савченко. Львів: ВНТЛ-Класика, 2002. С. 121.

³ Gilles Neret. Klim. Koln: Taschen, 2016. P. 7.

культурний стани. Важливим також є те, наскільки освічені люди в своїй більшості. І це тільки найочевидніші фактори, які впливають на життя різноманітного населення під «однією стріхою».

То як же або коли вони взаємодіяли як один народ? Важливу роль зіграла економіка: «Його Високість Загальний Ринок. Саме на ринку поляк чи австрійський німець, мадяр або чех виступали як формально рівні товаровласники. Перефразовуючи відомий ще з середніх віків німецький вираз: повітря ринку робить вільним»⁴. Взагалі, чим краща була економічна ситуація з окремим регіонам та меншиною, тим скоріше вони перетворилися на самостійний народ. Більше того, згуртованості такого багатонаціонального народу не сприяло також і ставлення влади до них самих. Наприклад, «національна ідеологія, «пропущена» крізь той чи інших соціальний інтерес (крупних, середніх або малих поміщиків, торгової або промислової буржуазії, малої буржуазії та робочих), визначали формування національних програм. Ці програми різних народів серйозно відрізнялись один від одного, часто виступали в протиріччі між собою.»⁵ Звичайно, кожен народ хотів мати свій голос при владі, мати можливість впливати на стан в країні, проте такого не відбувалось. Нації вважали себе нерівноправними, причому це стосувалось навіть самих угорців. Це не означає, що вони хотіли обов'язково мати свою окрему державу, проте хотіли мати більше свободи для себе як для народу. Вони хотіли мати автономію.

Найголовнішою проблемою, об'єктивно кажучи, була проблема з етносоціальною структурою. Найвищим класом була мадярська земельна аристократія, яка мала свої домівки та підприємства по всій території Австро-Угорщини, навіть в районах меншин. Вони все активніше завойовували банківські та промислові капітали. Звичайно, інших націй не влаштовувало повне панування угорських магнатів.

⁴ Австро-Венгрия: интеграционные процессы и национальная специфика. / за ред. Т. М. Исламов, Е. Н. Масленникова, И. В. Попова, О. В. Хаванова (ответственный редактор) М.: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1997. С. 9

⁵ Там само. С. 10

Тому проблема з багатонаціональним населенням в тих умовах не могла бути вирішена. Так, зараз ми маємо вдалі випадки асиміляції населення, проте це виходило тільки завдяки новітнім технологіям, та зовсім іншому соціокультурному та політичному середовищі. Більше того, це все проходило не протягом одного року, а протягом десятиліть, максимально повільно та плавно.

Цікавою була ситуація з австрійською елітою. Для них було важливим вирішити, в якому напрямку розвиватися – акцентувати увагу на своїй самобутності, «австрійськості», щоб максимально абстрагуватися від німецького впливу чи навпаки, йти в напрямку з Німецьким Союзом, та не відділятися від її принципів. Більше того, еліта хотіла мати певну владу над іншими етносами, проте ніяк не могла цього досягти. Вони хотіли асимілювати меншини, проте, як вже зазначалося вище, це дуже складно зробити, оскільки є багато факторів, які формують меншину на території іншої країни.

Також важливим фактором у соціальному становищі Австрійської імперії була міграція населення та склад країни. Оскільки в 1867 році утворилась Австро-Угорщина, а до цього і так була велика кількість переселенців, то населення стало ще більш різноманітним. Більше того, не існувало переважної кількості якоїсь конкретної етнічної групи над іншою, хоча вона і була багатонаціональною, а самі міста більшали в геометричній прогресії.

Всього на території Австро-Угорщини проживало близько 25 різних національностей, серед яких: німці, чехи, угорці, українці, поляки, румуни, хорвати та інші. Так, наприклад, «... За не зовсім надійними даними, 1857 року [населення] становило 32 261 000. 1869 року (без обох, на той час вже втрачених, провінцій) воно налічувало 35 812 000 мешканців; 1900 року з Австро-Угорщини (без окупованих земель) мешкало 46 974 000 громадян. Ця кількість збільшилася внаслідок анексованих земель Боснії та

Герцеговини до 51 390 000 осіб»⁶. А українців на початок ХХ століття (1910 рік) проживало 4,178 млн. осіб, що становило 8% від усього населення⁷. Усе це було наслідком, знову ж таки, бажання Австрії бути найбільшою та найпотужнішою імперією. Звичайно, приріст населення не був однаково рівномірним усюди, більше людей переїжджало саме в центр країни, проте цифри все одно приголомшливі.

Важливою датою є 1848 рік – це дата Угорської революції. Завдяки їй була проведена демократизація країни. Головною рушійною силою революції стали міська інтелігенція та середнє ліберальне дворянство. Тоді, після революції, ліквідували панщину, що спричинило поступовий розвиток і селянства також. Помітним є те, що на фоні міграції з інших країн, була також велика міграція всередині самої країни. Все більше і більше селян надавали перевагу великим містам, де можливо було знайти кращу та краще оплачувану роботу.

Після Угорської революції 1848 року все ще стояло питання щодо освіти. Реформи почались зі шкільної освітньої реформи 1848–1849 років. Проте ця реформа народної школи так і не вдалась. Але на цьому все не кінчилось. В 1855 році хотіли зробити народну школу більш конфесійною, релігійною, тому вчителів змушували вести церковний хор, що в принципі не було для них перешкодою, а також прислужувати під час меси. Оскільки прилив сільських сімей, в тому числі і маленьких дітей, до великих міст був великим, то таких школярів часто відправляли працювати на фабрики або заводи. Це спричинило малу ефективність шкільної освіти. Однак, вже 14 травня 1869 року була прийнята нова реформа. В ній були запроваджені 8-річна шкільна освіта та міжконфесійні публічні навчальні заклади. Також були створені шкільні ради: повітові, місцеві та краєві. Але, на жаль, цій реформі не вдалося вирішити проблему з великим відсотком неграмотного

⁶ Цьольнер Е. Історія Австрії / пер. з нім. А. Онишко та ін. Львів: Літопис, 2001. С. 429.

⁷ Енциклопедія українознавства. Словникова частина. (Текст ЕУ-2). Париж, Нью-Йорк, 1955. Т. 1. С. 17.

населення. Особливо погана ситуація була з південнослов'янськими та русинськими народами.

Змін також зазнали і гімназії. Вони перебрали на себе частину завдання, які раніше виповнювали філософські факультети. Тепер, в гімназіях навчання тривало 5–8 класів. Не було рідкістю, коли запрошували відомих викладачів з-за кордону для навчання в гімназіях. В 1908 році була проведена дуже вдала реформа Густавом Мархетом, який запровадив реальні та реформно-реальні гімназії. Реальна гімназія згодом набула такої популярності, що перетворилась в найпоширеніший вид середньої освіти. Також Мархет зробив реформу, в якій відтоді ввели складання іспитів на атестат зрілості.

Один з найпоказовіших прикладів є боротьба жінок за право навчання та відкриття навчальних закладів для них. Так, «... починаючи із сімдесятих років, головну роль відігравала Маріанна Гайніш (уродж. Пергер), публіцист та організатор жіночого руху. 1866 року було засновано віденську жіночу профспілку, а 1892 року у Відні з'явилася перша дівоча гімназія. Наприкінці сторіччя жінки також добилися права вступу до університетів.»⁸ Вони боролися не тільки за навчання, а просто за своє місце в інтелектуальному житті країни. Проте про жіночій рух та їх соціальне становище докладніше буде йти мова в іншому підрозділі.

Університети також зазнали змін. Тепер вони мали набагато ширшу автономію та більшу адміністративну свободу в свої руках. Більше того, філософський факультет, який раніше мав форму підготовчого, тепер перетворився на звичайний факультет – такого самого рівня, як і всі інші. Тепер ставили за головну мету викладання теоретичних знань, що спонукало до розвитку науки та експериментаторства.

Наука також не стояла в стороні. Наприклад, одна з найкращих медичних шкіл знаходилася у Відні, її відмічали навіть міжнародні

⁸ Цьольнер Е. Історія Австрії / пер. з нім. А. Онишко та ін. Львів: Літопис, 2001. С. 446

спеціалісти. Саме випускники з Віденської медичної школи ставали згодом професійними педагогами та лікарями не тільки в Австрії, але і також в Європі та Америці.

Область філософії відігравала не останню роль. Так, Фрідріх Йодль видав книгу «Історія етики» (1896 р.), що стала відомою не тільки аристократичній та інтелігентній частині населення, але і просто широким масам. Великий вклад в розвиток філософії зробив Франц Бернтано, який спеціалізувався на філософії «пізнання». Він викладав у Віденському університеті, а його учні становились успішними та досить відомими філософами. Наприклад, Едмунд Гуссерль (1859 – 1938 рр.), який згодом став фахівцем у феноменології. Не можна і не сказати про видатного філософа, Зигмунда Фрейда (1856 – 1939 рр.). Він зробив прорив в розумінні підсвідомого. Його концепція сексуального коріння людини зробила резонанс в суспільстві. Одні критикували та не могли сприйняти його дослідження, казали, що це повна нісенітниця, інші стали його послідовниками та прихильниками. Не можна заперечувати і його вплив на мистецтво, наприклад, на Густава Клімта та Егона Шіле.

Переходячи до мистецтва, воно також не стояло на місці. Великого розвитку набула саме архітектура, оскільки міста розбудовувалися швидше, аніж в будь-який інший час. Наприклад, видатний архітектор того часу, Отто Вагнер (1841 – 1918 рр.), пройшов свій шлях від неоренесансу, в цьому стилі був побудований Віденський земельний банк, до модерних методів планування споруд, наприклад його такі проєкти, як Штайнгофська церква (кінець будівництва – 1907 р.) або Віденська поштова ощадна каса (кінець будівництва – 1906 р.). Також цікава постать Адольфа Лооса, який наголошував на функціоналізмі споруд, висловлюючись проти будь-яких деталей на будівлі, які не несуть користі для неї самої. Не можна не згадати і Йозефа Гофмана, котрий хоч і спеціалізувався на інтер'єрі, проте побудував Стоклет у Брюсселі, оздоблення якому, до речі, робив Густав Клімт (1962 –

1918 рр.). Також визначною для того часу була будівля Сецесіону, за проєктом Йозефа Ольбріхта (1867 – 1908 рр.).

Нарешті, наступив «період модерну» (було вирішено взяти в лапки, бо рамки досить відносні, приблизно це 1880-х і до 1914–1918 років.), з яким пов'язано багато дискусій. До недавнього часу йшли активні суперечки щодо того, чи можна це взагалі назвати окремою течією. Більше того, не розрізняли і поняття модерн та модернізм. Вважалося, що «деякі історики мистецтва та художники вважали його лише як прояв упадку буржуазної культури...»⁹ Розквіт цього стилю припав на 80-ті – 90-ті роки XIX століття. Це був час, коли вже пройшли хвилі робітничих революцій та зворушень, проте вони не закінчились, а тільки зростали. Після серії вдалих та невдалих спроб митці почали гратися з прийомами та відходити від академізму. Тепер їх творчість почала набувати універсального характеру, проте не перестала бути елітарною. Через боротьбу серед класів та класів проти влади, і в принципі різних рухів, модерн взяв від кожного щось собі. Тому він може поєднувати в собі зовсім протилежні речі. Так, коли один клас переважає над іншим, то цей стиль візьме більше собі його рис, проте і від інших також. «Тут ми можемо констатувати одну з найважливіших особливостей, характерних стилю модерн: в своєму суспільному функціонуванні в цілому він не виявляє якихось конкретних класових інтересів. Він «обслуговує» всіх»¹⁰, – ця цитата досить суперечлива, хоч і приємна для душі. Навіть не дивлячись на те, що мистецтво стало доступним майже для всіх, його цінителями все ще залишалася аристократія та інтелігенція. Більше того, оскільки розглядено в своїй науковій роботі портрети, то треба додати, що все ж таки, головними замовниками були досить забезпечені люди.

Хоча процентне відношення живопису до інших видів мистецтва, особливо архітектури, було меншим, вплив на світовий ринок живопису Австрії був надзвичайно великим. Період модерну подарував нам геніальних

⁹ Сарабьянов Д.В. Стиль Модерн. Москва: Искусство, 1989. С. 7.

¹⁰ Там само. С. 9

австрійських художників. Спочатку зазначимо такого митця, як Ганс Макарт (1840 – 1884 рр.). Хоча його стиль був академічним, і відносити його до представників модерну, не досить доречно, проте він зіграв важливу роль в становленні модерного портрету, в тому числі, і жіночого. Хоча спочатку його життя було пов'язано з законом – він був офіцером, і лише згодом вибрав шлях художника. І не прогадав. Згодом навіть з'явився «стиль Макарта», який панував в 70-х та 80-х роках.¹¹ Макарт був яким представником необарокового стилю, його навіть порівнювали з Рубенсом. Проте, після смерті, на жаль, люди забули про такого художника, неначе робили вигляд, що соромились того, що взагалі захоплювались його стилем.

Особливої уваги заслуговують представники **Сецесіону** (*secession* (лат.) *відділення, відокремлення* – мистецький напрям, декілька різних угруповань художників, які намагалися відходити від академізму та створювати нові форми в живописі). Серед них яскравими учасниками були Густав Клімт, Егон Шіле та Оскар Кокошка. Наприклад, робота Клімта в будівлі нового університету, де він зобразив Юриспруденцію, Медицину та Філософію як гарних, привабливих жінок, визивали великі суперечки серед населення. А картини Егона Шіле та рання творчість Кокошки були прекрасними прикладами експресіонізму. Альбін Егтгер-Лінц переважно зображував сільське населення, а потім його темою стала Перша світова війна, яку він малював з глибоким символізмом. Отже, можна побачити, що найдрібніші перетворення в країні впливали на творчість митців.

Прекрасно описано характер соціокультурного становища в Австрійській імперії у кінці XIX – на початку XX ст. в цій фразі: «Загальна картина епохи правління цісаря Франца Йосифа – це незвичайно гостра суперечність між політичним розвоєм країни з його численними поразками, незмірним песимізмом, націоналістичними ексцесами, саморозпуском парламенту через періодичні обструкції, з одного боку, та небувалим

¹¹ Цьольнер Е. Історія Австрії / пер. з нім. А. Онишко та ін. Львів: Літопис, 2001. С. 462

економічним і культурним розквітом – з іншого»¹². На фоні повного хаосу було створено шедеври мистецтва та проведено вдалу освітню реформу.

Країна була дуальною, причому не тільки в політичному плані, але і в соціальному. Верхівка влади намагалась максимально асимілювати народи, проте це не виходило добре. Буржуазія та еліта були повністю мадяризовані. Інші нації поступово почали розуміти свою індивідуальність, та почався процес повернення старих традицій та вірувань. Усе це відбувалось в один проміжок часу, і ця двоякість сильно била по країні, і губила її. Але тільки пізніша катастрофа 1914–1918 років зможе поправити економічну, соціальну та політичну ситуації. Австрія, як і вся Європа, повністю поміняє свій устрій. Австрія буде заново «народжена». Проте, ми в цій роботі не будемо розглядати Першу світову війну детально, бо це вже зовсім інша тема, яка потребує свого особистого вивчення, проте я виділю підрозділ, щоб мати загальне уявлення на те, як вплинула війна на мистецтво та на стилі в цілому.

I.2. Суффражистський рух на території Австрійської імперії на зрізі століть

При вивченні такого поняття, як портрети аристократок, не можна не торкнутися теми фемінізму, а конкретніше, суффражизму. Оскільки ми говоримо не тільки про те, як, коли і ким була намальована картина, а ще і хто на ній – тобто жінка, треба розуміти і що відбувалось з ними на зламі століть. Одним з найголовніших рухів взагалі в Європі та всього світі був якраз таки суффражизм, або як ще його зараз називають – фемінізм першої хвилі.

¹² Там само. С. 464

Для початку треба розібратись з термінами, які будуть використані надалі. Отож, **суфражизм** – або ж рух за жіноче виборче право (англ. Women's suffrage movement) – правозахисний рух за здобуття жінками виборчого права, а також проти дискримінації жінок у правовому полі, політичному та економічному житті.¹³ Рух розпочався з Великої Британії та США, і потім швидко набув популярності у всіх країнах Європи. Цей період прийнято вважати першою хвилею фемінізму. Їх всього три, і кожна має свої особливості, так само як і свої види та підвиди, проте розглядати ми будемо конкретно цікавий для нас час, тобто кінець XIX – початок XX століть.

Фемінізм (англ. Feminism, лат. Femina – «жінка») – низка політичних, суспільних рухів, ідеологій та теоретичних парадигм, які поділяють спільну мету: визначити, встановити та досягти політичної, економічної, культурної, особистої та соціальної рівності жінок та чоловіків.¹⁴

Перші, хто досяг виборчого права для жінок стали жінки з Нової Зеландії в 1893 році, хоча дівчата не могли висувати свої кандидатури, пізніше права отримали в Австралії в 1902 році, проте тільки білі жінки. А ось країна, яка змогла першою надати всі потрібні на той час виборчі права стала Фінляндія. На жаль, з Австрією все було не так просто. Жінки отримали виборче право лише в 1920 році, що призвело до проблем з гендерною рівністю у наш час. Жінки Австрії і сьогодні отримують зарплату менше ніж чоловіки, так само як і престижні посади займати їм все ще важко. Саме тому питання фемінізму в Австрії і по сьогодні є яскравою темою для обговорення.

Розгляд суфражизму на території Австрії насправді може виявитись доволі складним. Для цього є декілька причини – на момент зародження даного руху в країні (в часи Габсбургської монархії), вона було поділена на 17 частин, і всі вони належали різним країнами. Наприклад, становище на територіях Угорської частини було відмінним від того, що відбувалось в

¹³ Суфражизм. Wikipedia: веб-сайт. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Суфражизм>

¹⁴ Фемінізм. Wikipedia: веб-сайт. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Фемінізм>

Галіції. З цього виходить, що суфражизм не мав чіткого центру та організації, це скоріше були окремі спалахи в різних частинах. «Вперше питання суфражизму піднялося в на території Австрійської корони під час революції 1848–1849 років, де вимагалася демократична конституція, яка б поважала громадські привілеї, так само як і соціальні та національні права»¹⁵. У середині–кінці 1860-х почали підніматися питання щодо жіночого працевлаштування, що знаменувало початок «ліберальної ери». Цікавим є те, що фактично починаючи з 1849-х та 1860-х років жінки вже мали змогу голосувати, чи то на народних виборах, чи то на сільських. Проте це була привілея тільки верхнього прошарку суспільства. Більше того, навіть ті жінки, котрі і мали голос, насправді голосували лише формально – вони повинні були голосувати лише за того, кого вибрав їх чоловік.

Більше того, суфражизм завоював інтерес не тільки жінок в Австрії, також з'явився і чоловічий суфражизм, котрий також мав на меті дати право вибору і всім станам чоловіків. Це сталося тому, що Австрія все ж таки залишалася консервативною країною, котра до останнього вірила, що жінки в політиці не можуть бути. Тому чоловіки вирішили боротися за свої права, щоб кожен з них мав можливість голосувати.

Позиція щодо жінок в Австрійській імперії почала покращуватись вже з 1870-х років, проте тоді ще не було мови про виборче право. Хоча як вже зазначалось, скоріш йшлося про ставлення до жінок, так само рівно (чи хоча б приблизно так само) як і до чоловіків. Реальні зміни стались лише в 1893 році – тоді був заснований Allgemeiner Österreichischer Frauenverein¹⁶.

Треба ще обов'язково згадати про другу причину, чому ж цей рух не набув таких великих масштабів, як наприклад, в Великобританії чи

¹⁵ Blanca Rodriguez Ruiz & Ruth Rubio-Marín. The Struggle for Female Suffrage in Europe: Voting to Become Citizens. USA: Brill, 2012. P. 191. URL: https://books.google.se/books?id=3KIMwdbG0EcC&pg=PA193&lpg=PA193&dq=Allgemeiner+Österreichischer+Frauenverein+suffrage&source=bl&ots=ImAr-I8fhg&sig=ACfU3U0aTdvaljDbNwyHgetRdaL80_VDxQ&hl=sv&sa=X&ved=2ahUKEwjSv5DSzOrgAhWPpYsKHtYzDO0Q6AEwAnoECAQQAQ#v=onepage&q&f=false

¹⁶ Ibid. P. 194.

Сполучених Штатах Америки. Це – не координованість його відгалужень. Загалом, можна виокремити два основних напрямки – буржуазно-ліберальний та соціально-демократичний.

Специфіка буржуазно-ліберального руху була в тому, що вони прагнули гендерного дуалізму, тобто мати розмежування між сферами роботи для чоловіків та для жінок. На них впливала загальна політична ситуація, а також ідеологія. Ця позиція була сформована поглядами Католицької церкви. Головна концепція та аргумент – жінки та чоловіки різні від природи, в них різні розумові та фізичні здібності, тому кожен повинен займатися своїми справами. Наприклад, лідер Християнської Соціальної партії Франц Мартін Шиндлер (1847 – 1922 рр.) відстоював саме цю позицію. Можна зрозуміти, що присутність жінок в Парламенті чи на виборах не підтримувалась цим рухом, адже це ніби «суперечило» природі самої жінки.

Навпаки складалась ситуація в релігійно-соціальному русі. Вони відстоювали права жінки в голосуванні. Проте, тут також було декілька думок. Наприклад, Марієн Хейніш (1839 – 1936) говорила про те, що жінки не повинні заглиблюватись в «політичний бруд»¹⁷, коли Огюст Фікерт (1855 – 1910), що жінки не просто повинні мати право голосу та знаходитись в Парламенті, а також, що вони можуть реорганізувати його та допомогти в розвитку. Вони можуть подивитись на політичні проблеми з нової точки зору та допомогти в вирішенні питань.

Соціально-демократичний рух був досить цікавим. Він змішав у собі дві минулі течії. Тобто його послідовники підкреслювали природу жінки, як центр сімейного кола, але з іншої сторони наголошували на наданні прав жінкам. Проте, в них була ще одна особливість – рух був не тільки жіночим, а також чоловічим. Тобто насправді, вони більше боролися не за права жінок, а проти класової та економічної нерівності.

¹⁷ Women's Suffrage in Austria: an overview. Austrian Embassy Washington : веб-сайт. URL: <https://www.austria.org/austrianinformation/2015/6/24/womens-suffrage-in-austria-an-overview>

Отже, в цьому підпункті ми розглянули таку важливу проблему, як гендерна нерівність та стан жінок в Австрійській імперії. Хоча і були спроби надання жінкам хоча б приблизним виборчих прав, як чоловікам, всі вони були нереалізовані. Спалахи суфражистського руху були неорганізованими та хаотичними, що не дало йому набути великих масштабів. Проте, для вищого класу були деякі привілеї, такі як, формально жінка могла голосувати на деяких виборах. Можна зрозуміти, що чоловіки панували як на політичній арені, так і в приватному житті. Тому замовлення портретів переважно йшли саме з дозволу чоловіків, та під їх контролем.

РОЗДІЛ II. ПЛЮРАЛІЗМ СТИЛІВ ТА ЇХНІ ТИПОЛОГІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ В ПОРТРЕТНОМУ ЖИВОПИСІ В АВСТРІЙСЬКІЙ ІМПЕРІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

У 1900 роках Австрійська імперія мала особливу атмосферу, яка і дозволила зародитися Австрійському модернізму. Це все було наслідком тих соціально-культурних процесів, які детально описані в першому розділі. У цей час всюди була якась двоякість: там аристократи, котрі бажали старих порядків, а там австрійська інтелігенція, котра рвалася вперед. З одного боку ми побачили б прекрасну, неймовірно гарну Рінгштрасе, а з іншого – старі, необроблені і напіврозвалені домівки трішки поза центром. Тут перепліталися реалізм та уява, зароджувались нові ідеї і дотримувались багатовікові традиції. Саме за таких умов і зародився модернізм в Австрії. Звичайно, центром всього цього був Відень. Саму в ньому збиралися видатні особистості, обговорювали нові контраверсійні думки та теорії в салонах та кав'ярнях, створювалися нові та розширювалися старі дисципліни: музика, філософія, скульптура, архітектура, живопис, танці.

Проте все почалося не в 1900 роках, а все ж таки раніше. Тоді вся культура, архітектура та живопис були наповнені еkleктицизмом – взяти хоча б будинки на Рінгштрасе. Важливі фігури, які сильно вплинуть саме на Віденський модерн жили в 1870-х роках, в атмосфері Віденського історизму, а найголовнішим з них був Ганс Макарт. Не просто так був цілий напрям «макартизму». Ганс Макарт народився в Зальцбурзі в 1840 році, потім переїхав працювати та жити до Відня, де вже в 1870–80-х роках мав свою особисту студію, яка стала центром культурного життя Відня та Австрії. Ганс Макарт був не просто неперевершеним майстром живопису інтер'єрів, меблів та костюмів, але також і портретів. Тут треба зазначити важливу деталь, яка вперше з'явилася саме в 1870-х роках – тепер замовниками портретів були не тільки аристократи, «вища гілка», на арену вийшли й

буржуа, «другий клас» – це дало митцям більше свободи в виборі малювання. Наприклад, одяг все був не тільки пишним та вишуканим, або навіть «історичним», але і більш простим, можна було малювати в різних позах, таких, яких раніше не використовували, або малювати з предметами, пов'язаними з роботою людини. Такий поворот в житті став можливим через швидку індустріалізацію та хороше фінансове становище – саме це сприяло появі нових класів.

З портретами жінок не все було так добре, бо все ж таки соціальна залежність жінки від чоловіка була занадто сильною. Проте, в 1870-х роках почався бум уваги до особистого життя, тепер художники намагалися приміряти на себе роль «психологів», хотіли дізнатися та передати подробиці життя чоловіка чи дами, яких зображають. Це дозволило митцям бути більш правдивими, потихеньку відходити від традиційного академізму.

Дуже важливим в цій історії є розвиток фотографії. Тепер набувало популярності спочатку фотографувати свою модель перед тим, як взагалі взяти пензля в руки. Таким чином автор міг відобразити на фотографії усі маленькі деталі, які потім набагато легше перенести на полотно. Цей спосіб широко використовував в своєму живописі Ганс Макарт, любить деталей та реалістичного зображення одягу і інтер'єру. Наприклад, після своєї поїздки до Єгипту в 1875–76 роках він привіз багато фотографій, які малював вже в своїй студії у Відні. Помер Ганс Макарт в 1884 році. Відні, проте його життя і творчість вплинули на інших митців.

Серед таких найяскравішим був Густав Клімт, котрий в своєму ранньому живописі дуже сильно захоплювався картинами та технікою Макарта.

В умовах історизму та академізму був і інший напрямок – Атмосферний імпресіонізм, який можна побачити на пейзажах Тіни Блау (1845 р. – 1916 р.) та Еміля Якоба Шиндлера (1842 р. – 1892 р.) . Проте найголовнішою датою в житті Австрійського модернізму є 1897 рік – рік зародження *Віденського Сецесіону*.

Саме його зародження знаменувало бунт проти старого порядку – проти традицій та академізму. Це було поштовхом до пошуків нових стилів та зображення свої картин. Той самий *югендстиль*, який панував по всьому Відню, вже не влаштовував молодих авторів та архітекторів. Таким чином зародився *австрійський експресіонізм*, котрий відрізнявся від усіх інших, навіть від сусіднього німецького. Його особливість в тому, що хоча австрійські мистці і надихалися роботами Поля Сезана (1839 - 1906 рр.), Вінсента Ван Гога (1853 - 1890 рр.), Едварда Мунка (1863 - 1944 рр.), проте все ж таки їхня любов до барокової композиції зіграла свою роль. Більше того, якщо композиційно вони дивилися на бароко, то в особистому стилі часто надихалися віденським югендстилем чи чеським кубізмом. Так, найвідомішими представниками австрійського експресіонізму можна назвати Річарда Герстля, Оскара Кокошку, Егона Шіле та багато інших. Також часто виконували роботи в *символізмі*, *імпресіонізмі*, не потрібно забувати і про *орієнталізм*, котрий то тут то там можна прогледіти у різних авторів. І звичайно, видатний *fin-de-siècle – віденський імпресіонізм*. А після Першої світової війни, котра спричинила величезні втрати не тільки в економічному плані, але і в художньому, набув популярності *Новий Об'єктивізм*. В 20-х роках ХХ століття з'явився новий вид Реалізму – *магічний реалізм*, як частина Нової Об'єктивності. В свої суті – це фантастичні, сюрреалістичні картини, на котрих зображені звичайні, прості речі. Інколи важко знайти межу, де реальність, а де фантастика. Також розвивалися й інші напрямки, хоч і не так яскраво: *натуралізм*, *кубо-футуризм*, *конструктивізм*. Проте треба помітити, що Австрію не дуже надихалася радикальними напрямками модернізму – як от *аналітичний кубізм*, *російський конструктивізм*, *супрематизм чи футуризм*. Ці напрямки так і не набрали широкого розповсюдження в Австрії.

Знову ж таки, така різноманітність в стилях, де єдиною константою був Модерн, була можлива тільки завдяки різнобічності Віденського суспільства. Також, часто говорять, що перед першою війною було «затишшя перед

бурею». Згодимося з цим твердженням, тому що саме через цю відносну стабільність художники мали згоду експериментувати зі стилями, жанрами, тонами та кольорами.

II.1. Найважливіші та найвідоміші товариства Відня кінця XIX – початку XX століття

Усі напрями та стилі в живописі, про які йшла мова, не могли існувати самі по собі. Як вже зазначалось, життя в Австро-Угорщині не було автономним, на зламі століть богема, інтелігенція та аристократи полюбляли сидіти в кав'ярнях та обговорювати свої ідеї та придумувати нові. Більше того, усі майстри були тісно пов'язані один з одним. Хтось був учнем іншого, хтось познайомився в тій же самій кав'ярні, у когось батьки працювали разом і так далі. В такій ситуації художники не могли існувати наодинці. Особливо коли була деяка стабільність в країні, і саме прийшов час творити відмінне від того, що було раніше. Таким чином зародилась велика кількість мистецьких товариств, кожне з яких мало свої принципи та правила. Найцікавіше те, що художники, музиканти, письменники, та просто вся богема та художня частина населення не знаходились постійно в одному товаристві, досить часто члени перемішувались між собою, переходячи з однієї групи в іншу.

Так, в подальшому будуть розглянуті **Сецесіон (Secession)**, **Хагенбунд (Hagenbund)** та **Віденські Майстерні (Wiener Werkstätte)**. Ця вибірка товариств є суцього суб'єктивною, ці угруповання, на наш погляд, є вирішальними в розвитку всього мистецтва Австрії на кінці століть. Також потрібно зазначити, що відігравала також велику роль і вплив Німеччини, особливо після Першої Світової війни. Саме Німеччину тоді можна назвати *trendsetter* в художньому сенсі, тому найвідоміші на той час митці часто

виставлялися на німецьких виставках та недовгий час були учасниками німецьких товариств.

Secession. Створення наймасштабнішого угруповання у Відні у кінці століття почалося з Kunstlerhaus – тоді, в 1890-х молоді художники утворили свою особисту нову групу. Вони відстоювали сторону нового мистецтва – були радикально налаштовані проти консерватизму та академізму. Головним чином група хотіла зробити виставку для міжнародних та модерних рухів. Цими людьми виявилися художник Густав Клімт (1862–1918), дизайнер Коломан Мозер (1868–1918), художники Карл Мол (1861–1945) та Альфред Ролер (1864–1935), архітектори Джозеф Хофман (1870–1956) та Джозеф Ольбріх (1867–1908), художник Макс Курцвайл (1867–1916) та інші. Kunstlerhaus не дослухався до пропозиції молодих митців, тому вони покинули місце в травні 1897 року. В той же час, на чолі з Густавом Клімтом утворили Зібрання Австрійський Артистів – Сецесіон. (інформація взята з Leopold Museum у Відні).

«Ми хочемо оголосити війну рутині, суворому Візантизму, усім формам поганого смаку... Наш Сецесіон – не бій між сучасними та старими артистами, але бій за просування митців як тих, хто проти мисливців, котрі називають себе художниками, і все ж таки мають комерційний інтерес в блокуванні процвітання мистецтва», – такий лозунг промовив духовний батько Сецесіону Герман Бар (1863 - 1934 рр.).¹⁸ Зрозуміло, що оскільки тепер все тонша ставала грань між соціальними класами, то такі самі думки хотіли перенести і діячі Сецесіону в свій гурток. Густав Клімт хотів показати не просто гарне мистецтва, нове мистецтво, а видалити поняття в принципі як «погане» і «хороше» в художньому просторі. Щоб більше не було високих, головних жанрів.

¹⁸ Gilles Neret. Klim. Koln: Taschen, 2016. P. 17.

Головні принципи Сецесіону можна розглянути через призму першої виставки від товариства, яка відбулася в 1897 році, а якщо точніше – через постер до цього шоу. На постері зображений міф про Тесея, котрий намагається побороти Мінотавра, щоб проголосити розцвітання юності в Афінах (дод. 1). Клімт зробив дуже цікаву річ: суть постеру подається не прямо, а метафорично. По-перше, сама ситуація проходить на задньому фоні, ніби на сцені, що може сказати, ніби це тільки перший акт руху Сецесіону, так пояснює цей момент Карл Шорстке¹⁹ Не можемо не погодитись з цією думкою, дивлячись на те, наскільки сильно надихався грецькою та римською міфологією Клімт. Сам факт того, що вибраний міф про Афіни не просто так. Австрійський парламент вибрав Афін, як свою покровительку, тому в цьому постері можна розгледіти цікаві політичні та соціальні підтексти, які стосуються лібералізації мистецтва. Саме ця теза – лібералізація мистецтва – і можна назвати першим принципом Сецесіону. Другий же – «вказати правду про сучасну людину або, як казав архітектор Отто Вагнер: «Показати сучасній людині її справжнє лице»²⁰.

І неможливо не згадати про особистий журнал Сецесіону – «*Ver Sacrum*», одним з головним редактором був протягом двох років Густав Клімт. Насправді, усі принципи, задачі всього руху були показані та написані саме в цьому журналі. До нього прикладали руку не тільки віденські митці, також міжнародні шанувальники віденського *fin-de-siècle* писали свої статті в журнал.

І звичайно, не можна забути про будівлю Сецесіону – її архітектором виступив Джозей Ольбріх (1867 - 1908). Будівля нагадує собою храм – в цьому також є свій символізм. Це повинно бути просторе, світле місце, де можна було не просто насолоджуватись сучасним мистецтвом, але також відчувати якусь «святість» самого місця. Відчувати, що ви знаходитесь в місці, яке шанує мистецтво. Дуже важливо помітити, що інші виставки та

¹⁹ Schorske Carl E. *Fin-de-siecle Vienna: politics and culture*. New York : Knopf, 1979. P. 215.

²⁰ Ibid. P. 215.

музеї загалом у Відні знаходились в палацах, тож таке рішення було ще й інноваційне на той час, що також входило в принципи Сецесіону. Нагорі будівлі, на найвиднішому місці фраза: «To the age its art, to the art its freedom» (пер. авт. «Для віків це мистецтво, для мистецтва це свобода»).

Також треба сказати пару слів про спонсорів руху, тому що зрозуміло, що товариство не могло існувати без фінансової підтримки. Найголовнішими спонсорами Сецесіону були єврейські буржуа. Тут треба зробити примітку, що в принципі більшість буржуа та аристократії були євреями. Так, найголовнішими патронами Сецесіону були сім'ї Карла Вітгенштайна, який займався виробкою сталі, Фріц Варнлорфер, текстильний магнат, Кніпс та Ледерер, які особливо часто підтримували авангардистів²¹. До речі, саме жінки сімей Кніпс та Ледерер часто замовляли свої портрети у різних художників.

На жаль, Сецесіон в своєму першому членстві протримався до 1905 року, але вже в 1900 році деякі діячі почали виходити з товариства, наприклад Джозей Ольбріх. Насправді, Сецесіон існує до сьогодні, проте тільки формально.

Wiener Werkstätte. Буквально перекладається як «Віденська майстерня» – організація була створена в 1903 році Коломаном Мозером (1868 - 1918) та Дездефом Хофманом (1870 - 1956). Спочатку, організація була під крилом Сецесіону, і до 1903 року вони зосереджували свої сили на те, щоб від'єднатися від товариства. Так, в 1903 році вони стали незалежними. Головна їх задача була зібрати навколо себе прогресивним художників, дизайнерів, майстрів, скульпторів та інших креативних діячів. Вони, окрім виставок, мали свої особисті продукти, виробляли кераміку, меблі, ювелірні вироби. Такі стилі як Баухаус та Арт Деко брали натхнення з Віденської майстерні.

²¹ Gilles Neret. Klimt. Koln: Taschen, 2016. P. 8.

На першому етапі діяльності майстерень художники не відмовлялись від вигнутих ліній «удару бича» стилістики арт нуво, а також східних: китайських та японських мотивів, проте послідовно почав домінувати «квадратний стиль» Джезефа Хофмана, а також строгий колорит: в основному чорне з білим. В 1913 році вироби Віденських майстерень демонстрували в США, але там вони не мали успіху²².

Проте, що є дуже важливим в Віденських майстернях, так це те, що в них працювало дуже багато жінок. Наприклад, після Першої світової війни у майстернях працювало 60% жінок, і 40% чоловіків. Так, багато дівчат закінчували Школу мистецтв. Це через те, що на той момент у жінок не було багато варіантів, де отримати освіту, як я вже говорила, питання гендеру у Австро-Угорщині дуже важке. Тому, дівчат, які закінчували цю школу використовували як дешеву робочу силу в майстернях. Проте, ця ситуація дала поштовх жінкам розвиватися в кераміці, ювелірній справі та дизайну. Про Віденські майстерні часто принижували за великий відсоток жінок. Так, Адольф Лоос написав: «Віденські проститутки», Юліус Клінгер: «мистецтво та вироби віденських проституток» та Освальд Хердтель «нахабна лялькова афера» (взято з Leopold Museum). Проте не можна заперечувати їх вклад в візуальне мистецтво.

Hagenbund. Товариство утворилося в 1899 році і довгий час знаходилося в тіні Сецесіону. Заснований був Генріхом Лефлером та Джозефом Урбаном. Тільки після того, як Клімт пішов з організації і в ній почалися проблеми, Хагенбунд набув такої самої популярності та навіть більше. Головна відмінність від Сецесіону – це інклюзивність мистецтва. Звичайно, основний потік картин були австрійські, проте на виставках також представлялось міжнародних видатних авторів. Найбільша активність товариства припадає на 1907 рік. Тоді проводилося багато обмінів між

²² Венские мастерские. Wikipedia. веб-сайт. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Венские_мастерские

Будапештом, Прагою, Німеччиною та іншими сусідніми європейськими країнами²³.

Вони, як і Сецесеїон утворилися через незгоду з консерватизмом Kunstlerhaus. За час свого існування товариство більше виставляло експресіоністів, тому наприклад, одним з членів був Оскар Кокошка. В більшості, в Хагенбунді не було основного складу, члени постійно змінювались, а на виставках завжди презентували нові автори. Так, встигли презентуватися роботи Мунка, Матіса, Родена, Ренуара, Дега та багато інших.

II.2. Густав Клімт

Звичайно, дослідження не було б повним, якби не було розібрано центральну фігуру всього Австрійського живопису кінця XIX – початку XX століття, Густава Клімта. Його вплив на всю художню спільноту та майбутні покоління не можна навіть уявити.

Густав Клімт народився 14 липня 1862 року поблизу Відня. Був другим з семи дітей в сім'ї гравера. Його брат Ернст також потім став гравером, як і батько, проте він працював пліч о пліч з Густавом аж до своєї смерті в 1892 році.

Першим важливим поворотним моментом для Клімта стали його роки у Віденській школі мистецтв. Саме там, в 1876 році, коли хлопчику було всього 14 років, маленький Густав почав вчитися робити свої перші картини. Тоді в його голові ще не було думок про переворот в мистецтві, про Сецесіон чи експресіонізм. Художник в ті часи захоплювався живописом майстру натуралізму та академізму Гансом Макартом. Взяти до прикладу дві роботи

²³ Hagenbung, Belvedere. веб-сайт. URL : <https://www.belvedere.at/en/hagenbund-0>

художників: «Портрет Магдалени Плах» (1870 р.) Макарта та портрет «Пауліна Фльож в рококо костюмі. Вивчення буфонадського малюнку в театрі імпровізації в Ротенбурзі» (1892–1894 рр.) (дод. 2 і 3). Одразу можна помітити схожість в малюнках і те, що Клімт безсумнівно захоплювався стилем Макарта. Та навіть в його подальших роботах можна віддалено знайти вплив Макарта. Портрети, окрім того, що самі жінки чимось схожі одна на одну, схожі і костюмами. Макарт був фанатом бароко, що взагалі потрібно розглядати як окрему тему, а на картині Клімта дівчина одягнена в одяг епохи рококо. Но ці деталі не потрібно брати як основні. Все ж таки, це суб'єктивна вибірка. Треба ближче роздивитися сам стиль написання картини. По-перше, кидається в око зображення заднього фону, і хоча в Макарта все ж є чіткі фігури, як колони, наприклад, сам фон зроблений нечіткими мазками, трішки туманний, таким чином, щоб портрет на передньому фоні виглядав чіткіше та яскравіше.

По-друге, детальність промальовування одягу та обличчя. Особлива уважність до одягу. Тут не настільки важливо якої епохи одяг, скільки важлива його деталізація. Видно, що обидва майстри дослідили одяг своїм моделей до останнього клаптика. Головним чином, обидва митці були прихильниками гіперреалізму, намагаючись передати усі деталі на картині.

Далі, треба згадати про кольори та їх вибір. Макарта не просто так називали «чарівником кольорів», він вправно користувався всім спектром наявних фарб. Любов до естетично розробленої в плані кольорів картини в Клімта була завжди. В своїх подальших творах він це переніс на інший рівень. На даних двох картинах видно, що кольорова гамма досить схожа, так само, як і її застосування. Є думка, що навіть орієнталізм та сексуальний символізм також були взяті з творчості Ганса Макарта, проте, в цьому не можемо бути впевнені, тому що такі висновки можна зробити і про інших ранніх портретистів.

Отже, рання творчість Густава Клімта мала сильний вплив Макарта та його стилю, особливо в часи навчання у Школі мистецтв. Клімт швидко

набрав популярності і вже в 1883 році разом зі своїм братом Ернстом та Францом Матшом організував студію *Kunstler Compagnie*, вони троє в ті часи були ще повністю віданні історизму. З того часу художники почали отримувати багато приватних замовлень, а також замовлення на прикрашання різних будівель, як наприклад сходи Бургтеатру (1886–1888) чи малюнки для *Kunstistorisches Museum* (1887–1891) (інформація взята з *Leopold Museum* у Відні). Пізніше Клімт пішов з цієї студії, оскільки його бачення мистецтва кардинально змінилося. Проте в цей період він активно малював роботи для своїх замовників.

Так, одним з таких прикладів можна назвати «Портрет Соні Кніпс» (1898р.) (дод.4). Потрібно розуміти, що сім'я Кніпс була одними з тих патронів, які постійно замовляли портрети митцям Сецесіону. Так, в 1898 році замовили Клімту портрет дружини Кніпса – Соні, і це було перше з замовлень портретів жінок магнатів. В той час у Клімта не було такого великого авторитету, тому він малював хоч і в своїй манері, проте замовник залишався головним. На малюнку видно молоду дівчину, яка сидить посеред салону. Перефразую сказане в книзі Гілеса Нерета «Клімт» про цю картину: на ній можна побачити вплив стилю Макарта – Соня зображена досить детально, а її поза відсилає нас до Макартового «Шарлот Волтер як Мессаліна» (дод. 5). Наприклад, асиметрична поза фігури та підкреслення силуету. А ось те, як Клімт вималював сукню нареченої Кніпса, видає в ньому штрихи Вістлерівського легкого пензлику.²⁴ Ця картина пронизана якоюсь легкістю, навіть грайливістю, хоча і вираз обличчя Соні виглядає досить серйозним. Проте, якщо навіть порівняти цю картину з фотографією, знятою вже 11 років потому (дод.6), то можна побачити, на скільки картина намагалася передати дитячість та легкість.

Дуже важливим тут уточнення про в принципі загальні характеристики, доречні жіночим портретам Клімта – майже від самого

²⁴ Gilles Neret. Klimt. Koln: Taschen, 2016. P. 18.

початку його творчості він зображав не просто гарних жінок чи наречених чи коханок, він зображав ще і образ – *femme fatale*. Йому притаманно виявлення домінування жінки над чоловіком, виставлення її як сильного полу, самотійного полу. Звичайно, в наших реаліях ХХІ століття це не виглядає приголомшливим, проте, я не просто так писала раніше про феміністичні та суфражистські рухи. Цей живопис, живопис Клімта, розцінюємо, на суб'єктивну думку, як прояв справжнього про-фемініста.

Клімт був знайомий з Сонею ще до її одруження з Антоном Кніпсом. Ходили розмови, що вона була коханкою Густава деякий час (інформація взяти з виставки Белведеру). Ніяких більше доказів, окрім свідчень її далеких родичів нема, проте дивлячись на його любов до жінок і постійне їх зображення у відвертих позах, я не бачу ніяких перешкод для їх невеличкого роману.

Проте, найцікавішим є те, як змінювався стиль Клімта протягом його життя. Ми хочемо показати на декількох прикладах, як його авторитет, популярність та відданість своїй праці повністю змінила модель «замовник–автор» в перетворилась в «автор-замовник». Для цього “використано” дві жінки, чий портрети Густав Клімт писав з деяким проміжком часу. Перший портрет – «Портрет Серени Ледерер» (1899р.) (дод.7). Вона була давньою подругою Клімта та великою пошановувачкою його мистецтва. Ціла кімната в її квартирі була присвячена тільки роботам цього автора. Вона була родичкою відомого американського журналіста Пулітцера. Клімт дуже часто малював Серену, а також її сім'ю та доньку Елізабет. Є чутки, що Елізабет була насправді донькою Клімта та Серени. В пізніших роках Клімт познайомив сім'ю Ледерер з ще одним художником – Егоном Шіле, який також малював цю сім'ю.

Важливо зазначити, що на даній картині ще видно, як шанує своїх замовників та спонсорів Сецесіону. Єврейська сім'я Ледерер не жалкували грошей на нове мистецтво, і Клімт намагався передати в жіночих портрет того часу максимальну ніжність та легкість. Він не сильно експериментував

зі стилем, тут ще не видно впливу орієнталізму на його портрети. Це прекрасна робота, проте в ній видно, що замовник був головним, він віддавав задачі, як саме змалювати свою жінку.

Він не сварився з замовниками у кінці XIX століття переважно через те, що розумів, що саме вони є спонсорами його мистецтва. Саме вони та їхні гроші дають йому незалежність в виборі інших тем. Так, доводилось малювати замовленні портрети жінок, так, як хотіли того замовники, проте у вільний час він мав нагоду експериментувати зі стилем. Така стратегія допомогла йому в майбутньому стати повністю незалежним, де вже не замовник диктував йому правила, а навпаки, Клімт говорив, як буде виглядати картина.

Так, переломним та показовим моментом в творчості Клімта стала «Юдіф I» (1901р.) (дод.8). Вже було написано до цього про його фірмовий елемент *femme fatale*, проте саме в даній картині ми бачимо ту квінтесенцію цього образу, який він буде використовувати і надалі. Це вже не просто рокова жінка, це жінка еротична, на грані з екстазом. Знову ж таки, видно його образ домінування жінки над чоловіком, тільки тут це видно набагато краще. Її поза відкрита, вона не соромиться. Також, не можна не помітити явний орієнталізм в картині, який буде домінувати впродовж ще декількох років («Золота доба» Клімта датується 1900–1910 рр.). Цей явний вплив Візантизму. Тут ми бачимо ще один фірмову деталь, за якою можна відрізнити серед інших авторів твір саме Густава Клімта – позолочену рамку, яку виконав брат Клімта Георг. Проте не можна говорити, що Юдіф - це портрет. Так, там є деякі риси, які були взяті з реальних прототипів, проте важливість картин є не те, що це портрет, а як картина вплинула на всю творчість Клімта.

У «Юдіф I» є конкретна мета – викрити віденське суспільство, в більшості саме буржуазне населення, з його табу та заборонами. Це – приклад справжнього австрійського, віденського Сецесіону, і Клімт був не

тільки головою цього руху, він відображував та показував життя всього австрійського народу на зрізі століть.

Коли в 1900-х роках Клімт набув неймовірної популярності, частково через дискусії навколо нього, частково через його майстерність та гарні відносини з замовниками, в цей час він сам почав диктувати правила свого малюнку. Так, взяти до розгляду ще одну віденську аристократку – «Портрет Адель Блох-Бауер I» (1907р.) (дод.9). По-перше, це так само була заказна робота чоловіком Адель Фердинандом. Проте, ця картина вже далеко не схожа на ті, що були представлені до цього. Тут ми бачимо зовсім іншого Клімта – повністю відданого тому, що він хоче зобразити, а не тому, яку картину хоче отримати замовник. Знову, бачимо орієнталізм, вплив візантійського мистецтва. Все золоте. Здається, ніби Клімт спеціально зробив одяг так, щоб він сходився з фоном, для того, щоб виділити обличчя моделі. На всіх його портретах саме вираз обличчя, а точніше очей був найяскравішим. Навіть в ранніх роботах. Не просто так кажуть: «очі – дзеркало душі». За допомогою виділення таких частин тіла, як лице та руки (руки також чітко вимальовуються в його портретах) він передає ту «фатальність» жінок. Очі, таким чином, ярко виражають спокусу, сексуальність жінки. Для цього не потрібно її ставити в відверті пози, достатньо виділити потрібні частини тіла, і потрібний ефект буде зроблено. Дуже важливо зазначити, що моделлю до «Юдіф I» була за деякими даними саме Адель Блох-Бауер, навіть на цих двох картинах видно один і той самий чокер, який, до речі, подарував жінці її чоловік.

Тут знову можна казати про романтичні стосунки між моделлю та художником – Клімту та Адель приписують довгий роман, адже вона не одноразово з'являлась моделлю на його картинах. Є припущення, що його картина «Поцілунок» (1907\08рр.) була автопортретом, і що зобразив він саме себе з Адель.

Отже, Клімт, безперечно, був одним з найяскравіших митців кінця XIX – початку XX століть. Його праці вплинули на низку інших художників, про

яких ще піде розмова далі. Його творчість пройшла неймовірний шлях – від академізму Макарта до віденського експресіонізму. Він змінив не просто стиль, він змінив епоху, змінив ставлення замовників до авторів. Густав Клімт перевернув повністю австрійське буржуазне суспільство, яке навіть подумати не могло, що якийсь художник може диктувати свої права. Проте в цьому саме і є проблема: вони говорили про Густава. Люди обмінювались своєю позицією, критики писали про нього в газетах, і це збуджувало інтерес до його творчості, а отже, і давало йому поштовх творити далі в своєму стилі.

II. 3. Егон Шіле

Логічним продовженням даного дослідження є, звичайно, увага до іншого представника австрійського експресіонізму – Егона Шіле. Хоча його стиль був зовсім не схожим на стиль Клімта, тим не менше, він був протеже саме Густава Клімта, та брав натхнення на початку своєї кар'єри з живопису саме цього майстра.

Народився Егон Шіле 12 червня 1890 року в Туліні, був третьою дитиною в сім'ї. Батько помер від сифілісу в 1904 році. Вже в 1906 році Егон вступив в Віденську академію, а в 1907 році познайомився зі своїм майбутнім наставником Густавом Клімтом. Вже в 1910 році він відмовився від Югендстилю та експресіонізму та філософії Сецесіону і почав розвивати свої особисті погляди на мистецтво (інформація взята з виставки Leopold museum у Відні). Саме тоді я з'явився той радикальний експресіонізм Шіле, який ми бачимо на фотографіях в інтернеті чи в музеях.

Його постійними лейтмотивами були проблема ідентифікації як особистості, проблема гендеру, сексуальність, і багато відвертих сексуальних жінок. Його такий радикальний світогляд та зображення жінок – це

породження його особистих комплексів та стосунків з жінками, а також відсутність батька, котрий б його виховав.

Його головним патроном, котрого він також зображував на своїх картинах, був Артур Рослер (1877 р. – 1955 р.) . Саме він давав позитивні відгуки на твори Шіле та замовляв у нього нові роботи.

Шіле не був учасником ні одного з гуртків протягом довгого часу, хоча і були спроби навіть влаштувати свій – Нова мистецька група, проте вона швидко закінчила своє існування. Його роботи часто були на виставках Сецесіону, і в принципі Шіле був досить популярним митцем в той час. Хоча, Егон Шіле все одно залишався другим номером по популярності у Відні, аж поки не помер Густав Клімт. Тільки тоді Егона підняли на новий рівень, і він, так би мовити, став першим художником Відня.

Знову ж таки, розгляд його портретів напряду залежить від його стосунків з моделлю. Тут вже інша система замовник-художник, відмінна від тої, що була в Клімта. Насамперед тому, що в Шіле був один патрон, який постійно спонсував його мистецтво, через що Шіле завжди була свобода в малюванні. Тут вже постає на передній план стосунки з тою жінкою, яку він малює. Так, хоч і фірмовий різкий стиль Шіле зберігається в кожному з творів, проте почуття та сенс картини відмінюється залежно від того, хто на ньому зображений. Наведу три приклади, щоб пояснити це більш зрозуміло. Було вибрано три картини різних жінок, і проаналізовано, як змінювалась атмосфера малюнка в залежності від стосунків з автором.

Перша – це портрет вже знайомої нам сім'ї аристократів Ледерер, а саме Елізабет – сестри Серени, портрет якої намалював Клімт (до речі, він також малював і Елізабет). Портрет був намальований в 1913 році (дод.10). Тут ми бачимо звичайну «картину» – Елізабет намальована досить стримано, без звичної для нас шилівської сексуальності та навіть вульгарності. Проте не можна сказати, що тут не чутно сутності майстра – просто стосунки між Елізабет та Шіле не були настільки довірливими. Більше того, їх познайомив Клімт, який на той час був ще номером один, і саме він мав нагоду диктувати

правила своїм моделям та замовникам. Такої розкоші в Шіле не той момент не було. Він міг собі дозволити творити відверті малюнки, проте не тоді, коли це було замовлення не від Рослера. Хоча Елізабет тут все одно виглядає досить по-феміністські: вона з усмішкою дивиться на глядача, показує свою зверхність та внутрішню силу. Наше бачення творчості Шіле таке – він, як в принципі і Клімт, був феміністом. Він любив жінок та зображував їх сильними та незалежними.

Друга репрезентативна картина – це «Портрет Валлі Нойциль» (1912 р.) (дод.11). Вона випадає з теми курсової роботи, оскільки Валлі не була аристократкою чи хоча б походила з більш менш багатой сім'ї. Проте ми не могли просто викреслити її з опису картин Шіле, оскільки, як вже наголошувала вище, його стиль напряду залежав від жінок, що його оточували. А саме Валлі була його моделлю та музею з 1911 до 1915 років. Її постать є центральною в творчості Егона Шіле.

Картина хоч і виглядає в тому самому стилі, що і попередній портрет Елізабет, проте одразу видно іншу атмосферу, вайби (від англ. *Vibes* – *флюїди, інстинктивна здогадка*), він передає ті емоції чи описи, які не можна передати словами. Так ось ці *вайби* ми відчуваємо на картинах. Вони і відрізняють навіть стиль. Найпомітніша деталь в портреті Валлі – це її ясні, голубі очі. Її очі передають якийсь спокій з собою, показує, як вона спокійно дивиться на автора під час моделювання. Проте в той самий час, вона ніби запитує щось в Шіле, її вираз ніби ставить якесь питання про твою особистість. Цей вираз обличчя, саме на цьому портреті співставляють з образом Мони Лізи Леонардо да Вінчі²⁵.

Отже, протягом 4 років Шіле малював в більшості саме Валлі. Вони сильно кохали один одного. Проте наступив момент, коли Шіле довелося вибирати: жити з рідною душею, проте не в багатстві чи одружитися на аристократці та мати як зв'язки з впливовими людьми, так і зайву монету в

²⁵ Wally Neuzil. Leopold museum. Веб-сайт. URL: <https://www.leopoldmuseum.org/en/exhibitions/65/wally-neuzil>

кишені. На жаль чи на щастя, Шіле вибрав друге. Тому в 1915 році він покинув Валлі на користь Едіт Хармс, дівчини з буржуазної сім'ї. З того часу на його портретах з'являлась саме його дружина Едіт. На цьому місці я хочу представити третій портрет, аби розглянути ще докладніше, як впливало на мистецтво автора його модель. Картина, яку було взято – «Портрет дружини артиста Едіт Шіле» (1918 р.) (дод. 12). Це один з найвідоміших портретів Едіт. Головним чином – це вже зрілий Шіле. У 1918 році він пішов з життя, так що треба брати до уваги той момент, що в цій картині ми бачимо квінтесенцію поглядів і стилю майстра. Тут є все, що притаманно його творчості – різкі лінії, темні кольори, деталізація постаті та виразу обличчя. Важливим тут є якраз дві речі: те, як сидить дружина і який в неї вираз на обличчі. Її поза стримана, одразу видно, що жінка – не з провулку червоних фонарів. Її одяг також стриманий та трішки серйозний, як і притаманно буржуа. Обличчя – знову виділені голубі очі. Чимось вони і схожі на очі Валлі, проте тут видно навіть якийсь смуток в очах. Едіт дивиться в сторону, явно думаючи про щось інше.

Отже, у цьому підрозділі було розглянуто ще одного неперевершеного майстра портрету – Егона Шіле. На його прикладі хотілось довести, як, начебто, один авторський стиль та одне бачення світу може відрізнитися в залежності від того, ким приходить йому модель. Відмітимо, що взаємозв'язок між автором та музою завжди важливий, проте оскільки Шіле відрізнявся сентиментальністю та тонкою душевною організацією, вважаємо, що його приклад є досить репрезентативним.

II. 4. Оскар Кокошка

Трійцю найпопулярніших австрійських художників XIX століття закриває Оскар Кокошка.

Оскар Кокошка народився в 1886 році в Похларні, а помер тільки в 1980 році, тим самим, пережив майже всіх австрійських художників його часу. Кокошка, фактично, бачив не тільки злам століть, як все змінюється, він бачив наслідки тих чи інших подій. В 1907 році був членом Wiener Werkstätte. В 1908 році його мистецтво привернуло увагу Густава Клімта, після чого вони підтримували контакт.

Одною з центральних тем, які піднімав Кокошка в своєму мистецтві була тема гендерних ролей та їх місця в Віденському мистецькому та соціальному просторах. Він відстоював позицію переглядання ролей, за що отримав шквал критики в свою сторону.

Ментором Оскара Кокошки став архітектор Адольф Лоос (1870 – 1933 рр.), з чією поміччю Оскар зміг привернути позитивну увагу до себе. Так, навіть відомий австрійський критик Карл Краус (1874 – 1936 рр.), який відзначався своєю консервативністю, похвалив Кокошку.

Протягом життя митець часто переїжджав з однієї країни в іншу. Так, з Відня переїхав до Берліна та Дрездена, потім жив в Празі, після чого надовго залишився в Лондоні. Проте, незважаючи на всі свої переїзди, він залишався дуже цінованим художником та провідним майстром портретного живопису (інформація вище взята з Бельведеру у Відні).

Важливим є зазначити те, що на відміну від більшості інших художників, Оскар не мав прямих замовників. Велика кількість його портретів були зроблені з знайомих чи замовників Адольфа Лооса, тому насправді, Кокошка мав достатню свободу в самовираженні. Це йому також дозволяло експериментувати з портретами так, як він сам того забажає.

Головна особливість саме стилізації портретів Кокошки – це звичайно його метод рук моделей. Вони часто ніби зломлені, занадто сухі, криві. На них одразу привертається увага. Також, фішкою можна назвати і манеру малювання: його різкі, жорсткі, обривчасті лінії. Як сам написав Кокошка в

листі 1909 року, що він: «хотів би зробити нервово розладнаний портрет»²⁶. Цікавим є те, що характер картини передавався не за допомогою моделі, а за допомогою кольорів, манери малювання, цих самих ліній. Щоб зрозуміти суть портрету ми не повинні знати особисто модель – ми повинні вдивлятися на саму картину, як таку. Не потрібно забувати, що через цю «траурну» атмосферу Кокошку багато хто і не розумів. Люди просто боялися картин, вважаючи моделей на них «мертвими», «хворими».

Його часто порівнюють з ще одним експресіоністом того часу: Шіле. Схожість в стилях Шіле та Кокошки досить легко побачити – така сама манера чітких, обривчастих ліній, вибір темних кольорів і деяка хворобливість моделей. Проте, Кокошка сам не сильно любив Шіле та його манеру малювання. Він вважав портрети Егона Шіле радше порнографією, аніж мистецтвом. В них є ще одна особливість: «Обидва Кокошка и Шіле показували тенденцію до фізіологічної інтерпретації та досягали в своїх роботах символічної наповненості»²⁷.

Більше того, Кокошка хотів не просто малювати портрети, для нього модель – це індивідуальність, в першу чергу, і саме за допомогою пензлика він намагався передати цю унікальність. Ба більше, художник хотів сягнути найтемніших закутків душі людини та зобразити її в повній мірі на полотні.

Цікаво, що Кокошка не так часто малював портрети жінок. Звичайно, якщо порівнювати з кількістю портретів чоловіків. Більшість з них були присвячені його коханим – проте не завжди.

Одним з найвідоміших портретів, звичайно, є портрет Альми Махлер 1912 року (дод. 13). Альма народилася 21 серпня 1879 року, та була одною з найвизначніших жінок віденського інтелектуального простору. Її життя було сповнене чоловіками – з 1902 року по 1911 рік була одружена на композитори Густаві Махлері, після чого якраз і мала роман з Оскаром

²⁶ Tobias G. Netter. Oskar Kokoschka : early portraits from Vienna and Berlin, 1909-1914. New York : Neue Galerie, 2002. P.16.

²⁷ Ibid. P. 31.

Кокошкою. Потім одружилася в 1915 році на Вольтері Гропіусі. Це брак був невдалим, тому вже в 1929 році знову вийшла заміж, на цей раз за письменника Франца Верфеля, з ким потім переїхала до Америки.

Стосунки між Оскаром та Альмою обговорювалися в багатьох есе, листах, газетах як того часу так і сьогодення. Їх стосунки мали як свої підйоми, так і падіння. Проте, не дивлячись на їх любов один до одного, Альма не була одружена на Оскарі, а він їх не робив пропозиції. Це показовий момент, оскільки жінка не боялась виходити заміж і це робила доволі часто. Такий момент може говорити про те, що можливо вона і не сильно кохала самого Оскара, можливо це був просто «fling».

Портрет був намальований під час поїздки в швейцарські Альпи Оскаром та Альмою. Після того, як була закінчена робота, він Альмі листа: «Я закінчив твій портрет сьогодні. Це моя найгарніша робота»²⁸. В своєму ж листі він наголосив про те, що не все добре йде в стосунках з Альмою. Оскар написав, що йому не подобається її активне життя, те, що вона постійно відвідує усі віденські інтелектуальні заходи. З іншої сторони, Альма також мала свої претензії до Оскара – їй все більше і більше здавалось, що він давить на неї, забирає її свободу, контролює її життя.

Проте що цікаво про цей портрет, він, не дивлячись на всі перепони, зображений досить світло, ніби він намагається показати тільки найпрекрасніші риси характеру Альми. В цьому портреті ми не бачимо рук дівчини, що також цікаво для портрету Кокошки. Проте, акцент все ще на дівчині, задній фон – це скоріше аура, яка намагається яскравіше передати переживання та характер моделі, а також ставлення Кокошки до неї.

Другий - це портрет Ханса Тітце та Еріки Тітце-Корнат (1909 р.) (дод.14). Подвійні портрети не були темою курсової роботи, проте це поодиначий випадок, і тому є причина: хоча це і подвійний портрет, проте Кокошка малював пару окремо, у різний час. Навіть сам процес малювання

²⁸ Ibid. P. 162.

був досить оригінальним. Про це писала жінка Хаса Тітце Еріка: «Наші столи були приєднані один до одного біля вікна; Кокошка міг бачити тільки наші силуети. Ми могли малювати, піднятися та взяти книгу, а потім сісти знову, так, ніби ми були одні... Спочатку він намалював профіль мого чоловіка, так як він бачив його сидячим там. Коли була моя черга, Кокошка сказав мені повернути мого стільця до нього, оскільки він бажав бачити моє лице... Коли Кокошка почав малювати, то використовував пензлик, проте потім закинув це і почав малювати своїми пальцями»²⁹.

На цьому полотні ми можемо прекрасно побачити, наскільки важливими були руки в творчості Кокошки. На портреті чоловік та жінка не дивляться один одному в очі. Проте, їх руки майже торкаються. Так, наче вони хочуть передати свої сили один одному. Я вже писала, що Кокошка часто зображував фізичний стан, і тут можна побачити, на мою думку, як через тілесний контакт автор хотів показати емоційний зв'язок подружжя.

Кокошка потім говорив про цей портрет, що намагався зобразити справжню пару, справжню любов.

Отже, в цьому підрозділі було висвітлено інший аспект взаємозв'язку автора та замовника. Якщо в випадку Клімта то були постійні замовники, а в випадку Шіле окремі патрони, то в випадку Кокошки то були друзі, патрони Лооса, та інші перевірені люди в більшості випадків. Отже, він мав повну свободу в своїй творчості. А на прикладі портрету Еріки Тітц можна явно побачити, прямо з її вуст, що саме автор задавав тон картині, він говорив, куди йти моделі, як їй сидіти і що робити. В цьому і є різниця між цими трьома митцями.

II.5. Річард Герстль та Арнольд Шенберг

²⁹ Ibid. P. 122.

Річард Герстль народився 14 вересня 1883 року і офіційно вважається першим австрійським експресіоністом. Його, звичайно, знають не так багато людей закордоном, проте він почав зображати експресіоністські картини ще до Кокошки. На жаль, цей художник прожив зовсім мало – всього 25 років (помер 4 листопада 1908 року). За цей час він активно малював протягом останніх 6 років свого життя.

Майже все життя Герстля не признавала віденська публіка. Спочатку, він поступив в Академію мистецтв у Відні, де його картини ра роботи не сприймали. Цікаво, що в той час як віденський Сецесіон набув великої популярності та резонансу, Герстль не погоджувався з їх позицією та засадами, а живопис не вважав прямо таким геніальним, як про нього писали. На що його вчитель йому відповів: «Те, як ти малюєш, я так відливаю на сніг!»³⁰

Саме проблема його відмови від стилю Сецесіону і стала ключовою, бо всі патрони, які потенційно могли б спонсувати мистецтво, просто не давали грошей та не просили замовлень. Так, Річард Герстль відточував свій стиль протягом декількох років, поки в 1906 році не відбулася найважливіша зустріч в його життя – з Арнольдом Шенбергом.

Арнольд Шенберг – це видатний австрійський композитор, котрий створив свою особисто нову плеяду музикантів. Народився Арнольд 13 вересня 1874 року. Проте, із зустріччю з Герстлем, Шенберг почав і сам малювати картини. Оскільки він сам про себе казав, що не є професійним художником, то переважно це були якраз портрети та пейзажі. Також, саме він познайомив з музичним та інтелектуальним колами Герстля, тим самим дав йому можливість показати та розвивати своє мистецтво. Особисто Шенбергу стиль Річарда подобався, вони розділяли багато спільного – як в

³⁰ Richard Gerstl. Wikipedia. Web-site. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Gerstl

музиці так і в живописі. Ця зустріч вплинула на те, кого зображував на своїх картинах Герстль. Переважно це була сім'я Шенберг та їх спільні друзі.

Стиль Шенберга чимось нагадував стиль Герстеля, все-таки, вони були близькими друзями. Він також, як і Герстль, намагався передати кольорами переживання замовника. Проте треба зробити ремарку, що все ж таки, частіше на його портретах з'являлася дружина, бо довгий час Адольф боявся виходити в люди зі своїми картинами. Але його картини більше концентрувалися на обличчі героїні, і хочу помітити, що як правило, вираз обличчя був однаковий. Взяти приміром портрети Матильди Шенберг 1910 року (дод.18) та Клари Землінської 1910 року (дод.19). Обидві жінки зображені приблизно з однаковим виразом обличчя, в одному і тих самих тонах та якоюсь сірістю. Можливо, проблема в тому, що Шенберг сам себе називав дилетантом та довго малював в стіл. Можливо, він хотів зобразити сердитість, справжність погляду, а можливо йому чогось не вистачало. Хоча, після смерті Герстля Шенберг досяг деяких висот, його виставляли на виставках, навіть на Сецесіоні, запрошували в Німеччину.

Продовжуючи тему Герстля, не можна пройти повз портрету Матильди Шенберг – дружини композитора Арнольда Шенберга, яку пов'язувало з Герстлем не тільки дружба, але і роман. Я хочу показати на портретах, як душевний стан та настрій художника може змінити його манеру малювання.

Першим буде портрет Матильди Шенберг 1907 року (дод.15). Тут потрібно зауважити, що на даний момент стосунки між Матильдою та Річардом, якщо і вже набирали обертів, проте ще не дійшли до свого піку. Поки Герстель малює досить фотографічно, підкреслює деталі. Проте вже видно його стиль – характерні яскраві кольори, і хоча ще не повністю, проте намагається передати емоції моделі завдяки саме кольорам, а не просто виразом обличчя. До речі, ще одною характерною рисою Герстля є його схильність до зображення психологічного стану людини – як правило, нездорового. Такі нотки можна помітити і на цій картині також. Суворий погляд Матильді, яка ніби готова висказати все, що в неї на думці. Обличчя

трішки хворобливе, а погляд містичний. Схоже можна побачити на більш ранньому портреті Герстля «Сестри Керолайн та Пауліна Фрей» (1905 р.) (дод.16). На цьому портреті так само виділено очі, які надають деяку містичність картині. Більше того, аура, атмосфера портрету також налаштовує глядача на деяку психологічну нестабільність.

Виглядає, ніби автор за допомогою моделей виражає особисті переживання та емоції. Відомо, що Річард завжди відрізнявся досить вибуховим характером, йшов проти течії, дебоширив. Його трагічний кінець також говорить про те, що саме в художника була тяжка депресія, а може, й інші проблеми.

В 1908 році відбувся переломний момент – Річард Герстель разом з Матильдою Шенберг поїхав на віллу сім'ї. Тоді вони проводили багато часу разом наодинці, оскільки Арнольд повністю довіряв другові. В цей момент і зав'язався роман між дружиною композитора та Герстлем. Також, саме в цей час стиль художника змінився на ярко виражений експресіонізм. Так, за приклад можна взяти портрет «Сім'я Шенберг» (1908 р.) (дод.17). На картині вже не видно облич, тільки силуети. Кольори стали ще більш якими, Герстель почав малювати пальцями, штрихи стали хаотичними, ніби спонтанними. Тепер він намагався максимально за допомогою техніки зобразити свої переживання та емоції. Оскільки в цей момент художник мав аферу з дружиною свого найкращого друга, він відчував сором, страх за зроблене. Знову ж таки, натура в художника була вкарй ніжною. Ця картина прекрасно відображає те, які насправді були емоції в Герстля.

Аферу розкрив Шенберг. Після цього Матильда на деякий час пішла з Герстлем, проте вже скоро повернулася в сім'ю. Митець не витримав розлуки та зради та покінчив життя самогубством в 1908 році у віці 25 років.

Отже, в цьому розділі було зроблено акцент на двох художниках, яких пов'язувала одна і та сама жінка. І зображували вони її по-різному. Герстль це робив по-дитячи, зі справжнім коханням, «його» Матильда була яскрава та жива, а ось в Шенберга вийшла дружина похмурою та сірою. Проте

найголовніше, що в тут можна прогледіти, як митець виражає емоції за допомогою інших людей. Не обов'язково малювати автопортрет, можна перенести переживання і на портрет іншої людини.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження було встановлено, що соціокультурні та політичні зміни в устрої мали наслідки на австрійське суспільство (особливо на віденське) та на мистецтво, і портретний живопис може проілюструвати ці зміни на кінець XIX століття. Уся Австрія в час відносного спокою мала свій момент світової слави. У цей період працювало багато видатних філософів, таких як, наприклад, З. Фройд, композитор А. Шенберг та художник Г. Клімт. Саме завдяки революційним теоріям З. Фрейда письменники та художники брали своє натхнення. Відень був пронизаний культурними змінами.

Багато видатних художників зображували саме аристократок. На то були конкретні причини: портретний живопис допомагав художникам отримувати гроші. Більшість буржуа просили зробити портрет своїх дружин для їх приватних колекцій. Проте, на прикладі Клімта було доведено, що як тільки художник досягає популярності, то вже не замовник буде диктувати правила (хоча він все ще особисто приходить і робить замовлення), а саме митець творить так, як хоче.

Було досліджено, що на художника впливало ще два чинники: його стосунки з моделлю та його особисте почуття. Ті стосунки, що пов'язують митця та зображувану завжди можна прогледіти в картинах. Усі розглянуті портрети демонстрували, що якщо автор мав аферу, роман, чи брак з дівчиною, то це було помітно в стилі, позі моделі. Плюралізм стилів, який царив в Австрії тільки давав більше варіантів, як зобразити модель.

Особистий психологічний стан художника часто можна розгледіти в манері малювання. Це чітко видно на прикладі Річарда Герстля – його експресивний метод малювання портретів змінився протяг років, в залежності від того, що з ним відбувалося в той момент. Коли він був в колі композиторів та друзів Шенберга та у гарних стосунках з Матильдою, то і

його картини були яскраві, а обличчя було видно. Як тільки він вступив в аферу з Матильдою його манера змінилася, він почав малювати пальцями, не вимальовувати обличчя, та робити картини ще більш яскравими.

Отже, можна дійти висновку, що портретний живопис аристократок мав особливе місце в житті віденської культурної спільноти. Плюралізм стилів давав можливість майстрам більше свободи в виборі того, як малювати, а до цього спонукали ті процеси, що відбувались у Австро-Угорщині в кінці XIX – на початку XX століття.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Австро-Венгрия: интеграционные процессы и национальная специфика. / за ред. Т. М. Исламов, Е. Н. Масленникова, И. В. Попова, О. В. Хаванова (ответственный редактор) Москва: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1997. С. 9-10.
2. Арнольд Шёнберг. Wikipedia. Веб-сайт. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Шёнберг,_Арнольд (дата звернення: 10.03.2020).
3. Венские мастерские. Wikipedia. веб-сайт. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Венские_мастерские (дата звернення: 30.02.2020).
4. Ганс Макарт. Wikipedia. Веб-сайт. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Макарт,_Ганс (дата звернення: 20.02.2020)
5. Енциклопедія українознавства. Словникова частина. (Текст ЕУ-2). Париж, Нью-Йорк, 1955. Т. 1. С. 17.
6. Сарабьянов Д.В. Стиль Модерн. Москва: Искусство, 1989. С. 7-9.
7. Суфражизм. Wikipedia: веб-сайт. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Суфражизм> (дата звернення: 15.02.2020).
8. Тейлор А. Габсбурзька монархія. 1809–1918. Історія Австрійської імперії та Австро-Угорщини / пер. з англ. А. Портнов, С. Савченко. Львів: ВНТЛ-Класика, 2002. С. 121.
9. Фемінізм. Wikipedia: веб-сайт. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Фемінізм> (дата звернення: 15.02.2020).
- 10.Цюльнер Еріх. Історія Австрії / пер. з нім. А. Онишко та ін. Львів: Літопис, 2001. 712 с.
11. Auguste Fickert. Wikipedia. Web-site. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Auguste_Fickert (last accessed: 2.03.2020)
12. Blanca Rodriguez Ruiz & Ruth Rubio-Marín. The Struggle for Female Suffrage in Europe: Voting to Become Citizens. USA: Brill, 2012. P. 191-194. URL:

https://books.google.se/books?id=3KIMwdbG0EcC&pg=PA193&lpg=PA193&dq=Allgemeiner+Österreichischer+Frauenverein+suffrage&source=bl&ots=ImAr-I8fhg&sig=ACfU3U0aTdvaIjDbNwyHgetRdaL80_VDxQ&hl=sv&sa=X&ved=2ahUKEwjSv5DSzOrgAhWPpYsKHTyzDO0Q6AEwAnoECAQQAQ#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 15.02.2020).

13. Gilles Neret. Klimt. Koln: Taschen, 2016. 95 p.

14. Hagenbund. Belvedere. веб-сайт. URL : <https://www.belvedere.at/en/hagenbund-0> (last accessed: 30.02.2020).

15. Hagenbund. Wikipedia. Web-site. URL : <https://en.wikipedia.org/wiki/Hagenbund> (Last accessed: 30.02.2020).

16. Portrait of Adele Bloch-Bauer I. Wikipedia. Web-site. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Adele_Bloch-Bauer_I (last accessed: 13.02.2020).

17. Richard Gerstl. Richard Gerstl. Web-site. URL : <http://www.richardgerstl.com/the-story> (last accessed: 2.03.2020).

18. Richard Gerstl. Wikipedia. Web-site. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Gerstl (last accessed: 2.03.2020).

19. Schorske Carl E. Fin-de-siecle Vienna: politics and culture. New York : Knopf, 1979. P. 215.

20. Serena Lederer. Wikipedia. Web-site. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Serena_Lederer (last accessed: 13.02.2020).

21. The Tumultuous life of Richard Gerstl. Medium. Web-site. URL : <https://medium.com/the-omnivore/the-tumultuous-life-of-richard-gerstl-6b30d4a01d69> (last accessed: 2.03.2020).

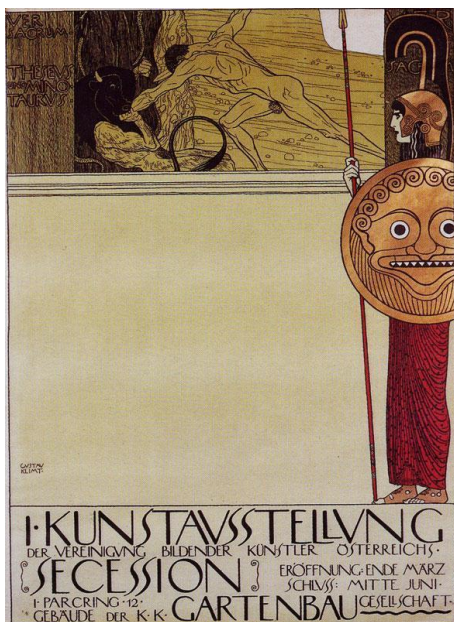
22. Tobias G. Netter. Oskar Kokoschka : early portraits from Vienna and Berlin, 1909-1914. New York : Neue Galerie, 2002. 251 p.

23. Varnedoe Kirk. Vienna 1900: art, architecture & design. New York: Museum of Modern Art, 1986. 272 p.

24. Wally Neuzil. Leopold museum. Веб-сайт. URL:
<https://www.leopoldmuseum.org/en/exhibitions/65/wally-neuzil> (last accessed:
30.02.2020).
25. Wiener Werkstätte. Wikipedia. Web-site. URL :
https://en.wikipedia.org/wiki/Wiener_Werkst%C3%A4tte (last accessed: 30.02.2020).
26. Woman in Austria. Wikipedia. Web-site. URL :
https://en.wikipedia.org/wiki/Women_in_Austria (last accessed: 20.02.2020).
27. Women's Suffrage in Austria: an overview. Austrian Embassy Washington :
веб-сайт. URL:
<https://www.austria.org/austrianinformation/2015/6/24/womens-suffrage-in-austria-an-overview> (дата зверення: 15.02.2020).

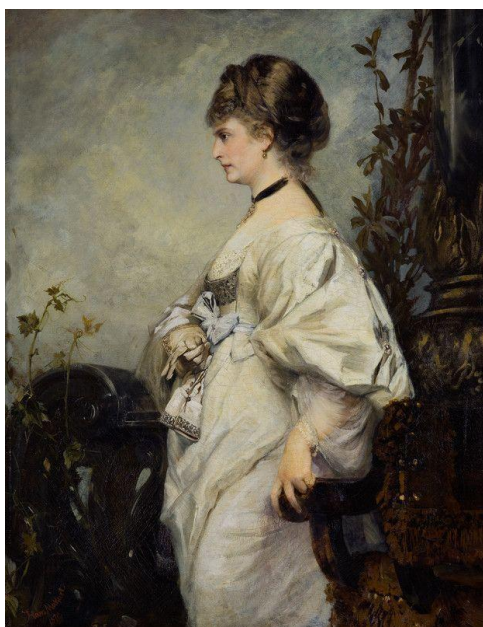
ДОДАТКИ

1. Густав Клімт. Постер до першої виставки Сецесіона. 1898 рік.



Літографія. Бельведер, Відень.

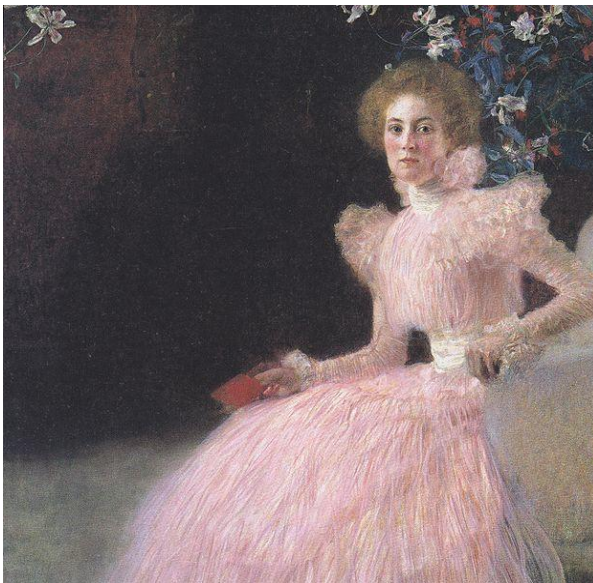
2. Ганс Макарт. Портрет Магдалени Плах, 1870 рік. Полотно, олія.
Бельведер, Відень.



3. Густав Клімт. Портрет «Пауліна Фльож в рококо костюмі. Вивчення буфонадського малюнку в театрі імпровізації в Ротенбурзі», 1892–1894 рр. Полотно, олія. Бельведер, Відень



4. Густав Клімт. Портрет Соні Кніпс, 1898 рік. Полотно, олія. Бельведер, Відень



5. Ганс Макарт. «Шарлот Волтер як Мессаліна», 1875 рік. Полотно, олія.
Історичний музей, Відень



6. Фотографія Соні Кніпс. 19091 рік.



7. Густав Клімт. Портрет Серени Ледерер, 1899 рік. Полотно, олія. Музей Метрополітен, Нью-Йорк.



8. Густав Клімт. «Юдіф І», 1901 рік. Полотно, олія. Бельведер, Відень.



9. Густав Клімт. Портрет Адель Блох-Бауер I, 1907 рік. Полотно, олія.
Нова галерея, Нью-Йорк



10. Егон Шіле. Портрет Елізабет Ледерер, 1913 рік. Папір, гуаш та пензлик. Приватна колекція



11.Егон Шіле. Портрет Валлі Нойциль, 1912 рік. Панель, олія. Музей Леопольд, Відень.



12.Егон Шіле. Портрет дружини артиста Едіт Шіле, 1918 рік. Полотно, олія. Музей Леопольд, Відень



- 13.Оскар Кокошка. Портрет Альми Махлер, 1912 рік. Полотно, олія.
Музей мистецтва Мурачі, Токіо



- 14.Оскар Кокошка. Портрет Ханса Тітце та Еріки Тітце-Корнат, 1909 рік.
Полотно, олія. МоМа, Нью-Йорк



15.Річард Герстль. Портрет Матильди Шенберг, 1907 рік. Полотно, темпера. Бельведер, Відень



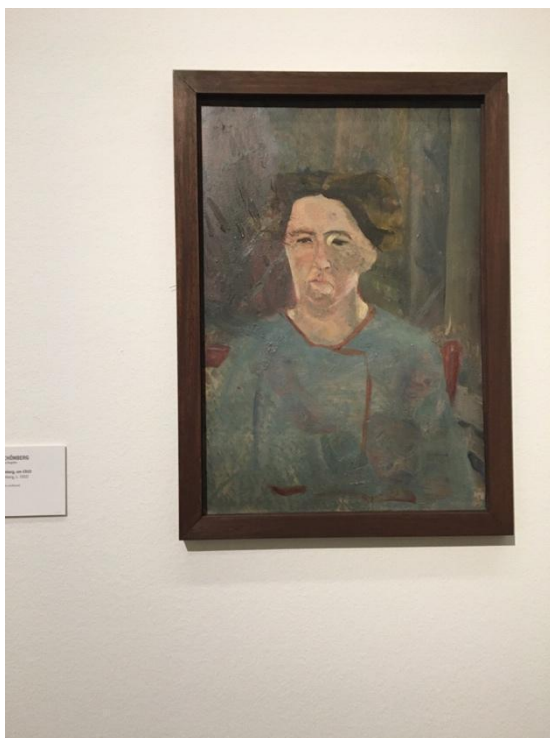
16.Річард Герстль. «Сестри Керолайн та Пауліна Фрей», 1905 рік. Полотно, олія. Бельведер, Відень



17.Річард Герстль. «Сім'я Шенбер», 1908 рік. Полотно, олія. MUMOK, Відень



18.Арнольд Шенберг. Портрет Матильди Шенберг, 1910 рік. Полотно, олія. Музей Леопольд, Відень



19. Арнольд Шенберг. Портрет Клари Землінської, 1910 рік. Полотно, олія.
Музей Леопольд, Відень.

