УДК 7.035
DOI: 10.62625/2782-1889.2026.78.78.013
EDN: LZQXUJ

Д. В. Любин

Независимые художественные объединения в Германии в конце XIX века и их роль в развитии немецкого изобразительного искусства

В статье рассмотрен феномен возникновения и эволюции художественных групп в Германии в конце XIX в. – сецессионов. В основу их существования легли принципы творческой свободы каждого художника и реализации независимой выставочной политики. Многочисленные объединения сформировали в Германии новую структуру художественной жизни, альтернативную традиционной, осуществлявшейся под эгидой академий и творческих союзов. Благодаря этому произошло освобождение немецкого искусства на переломном этапе его развития. Рассмотрены основные этапы движения сецессионов, его расцвет и кризис, итоги деятельности.
Ключевые слова: немецкое искусство конца XIX в.; независимые художественные объединения; сецессион; музейные экспозиции в Германии; государственная политика в области искусства

Любин Дмитрий Владимирович
Государственный Эрмитаж.
Заведующий отделом «Арсенал».
190000, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34.
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.
Профессор кафедры зарубежного искусства.
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Доктор искусствоведения, доцент.
E-mail: d.lyubin@gmail.com
ORCID: 0009–0009–7728–5415; SPIN-код: 9433–6089, AuthorID: 372348

Dmitry Lyubin

Independent Art Associations in Germany at the End of the 19th Century and Their Role in the Development of German Fine Art

This article examines the emergence and evolution of artistic groups in Germany at the end of the 19th century – the Secessions. Their existence was based on the principles of creative freedom for each artist and the pursuit of an independent exhibition policy. Numerous associations formed a new structure of artistic life in Germany, one that was an alternative to the traditional system operated under the auspices of academies and artists' unions. This led to the liberation of German art at a pivotal stage in its development. The article discusses the main stages of the Secession movement, its rise and crisis, as well as the overall outcomes of its activities.

© Любин Д. В., 2026: текст (для указания авторства).
Статья распространяется на условиях лицензии CC BY 4.0

Keywords: German art of the late 19th century; independent art associations; Secession; museum exhibitions in Germany; state art policy

Lyubin Dmitry
The State Hermitage Museum.
Head of "Arsenal" Department.
Russia, 190000, St Petersburg, Dvortsovaya nab., 34.
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Professor of the Department of Foreign Art.
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
Doctor in Art History, Associate Professor.
E-mail: d.lyubin@gmail.com
ORCID: 0009–0009–7728–5415; SPIN-code: 9433–6089; AuthorID: 372348

Особую интенсивность, напряженность художественной жизни в Германии в последнее десятилетие XIX в. и начале XX столетия во многом определяло противостояние, которое схематично можно охарактеризовать как «свободный художник против официальной академической системы». Под словом «система» будем понимать совокупность профессиональных образовательных учреждений, творческих союзов и органов управления в сфере изобразительного искусства. Образовательные учреждения представлены прежде всего академиями художеств и высшими школами искусств. Их в Германской империи было немало, и находились они под патронажем правителей государств, в 1871 г. вошедших в состав империи[1]. Значимость академий, их статус и известность были различны. Наиболее авторитетной в указанное время являлась Академия художеств в Мюнхене.

Очень важной в художественной жизни страны была роль профессиональных объединений. Союзы возникли в немецких государствах еще в конце XVIII столетия (Общество Альбрехта Дюрера в Нюрнберге, 1792). После Освободительных войн они создавались повсеместно[2]. В 1856 г. было основано Всеобщее немецкое художественное товарищество, объединившее локальные союзы. В Мюнхене, Дюссельдорфе, Берлине, Дрездене и других центрах немецкого искусства именно союзы художников, состоявшие главным образом из воспитанников и профессоров академий, определяли выставочную политику. Академические круги, как можно видеть, контролировали развитие искусства как в отдельных германских государствах, так и в империи в целом.

Третьей составляющей официальной системы были государственные органы управления искусством. В Германской империи не существовало единого министерства, и делами искусства занимались министерства стран, входивших в состав рейха. Роль государственных органов в художественной жизни отличалась в разных странах. В Пруссии она была самой заметной, а стремление контролировать искусство – наиболее жестким и последовательным. Ключевую роль в этом играл прусский король (он же германский император) – Вильгельм II. В его высказываниях отражена суть германской политики в области искусства[3]. Слова и решения монарха нередко служили катализатором конфликтов и во многом обусловили особую напряженность художественной жизни страны[4]. В конце XIX и начале XX в. в дискуссии об искусстве оказались вовлечены широкие общественные круги, а дебаты доходили до рейхстага.

Признаки кризиса академий художеств во второй половине XIX в. заметны в разных странах Европы, в том числе в России. Кризис затронул не все немецкие академии. Для мюнхенской, например, это время было периодом расцвета: в ее мастерских формировалось творчество художников, принесших славу германскому искусству. Но возникновение противоречий и затем широкого, общего противостояния независимых художников и системы академий и союзов, поддержанных локальными министерствами, а в Пруссии – еще и самим кайзером, стало неизбежным.

Важно отметить и то, что в XIX столетии уже не наблюдалось той всеобъемлющей потребности в академическом искусстве, как прежде. Г. В. Ф. Гегель писал, что современное искусство «освобождается от связанности определенным содержанием и способом воплощения, подходящим только для этого содержания» [1, с. 199]. Искусство буржуазной эпохи создавалось не для дворцов правителей и знати и не для церковных зданий (хотя и в том и в другом случае, говоря о Германии, можно привести интереснейшие примеры монументальных живописных циклов). По точному определению В. И. Раздольской, «век торжества буржуазного миропорядка не мог иметь своего Версаля» [4; 7].

Наряду с этим само развитие изобразительного искусства в конце XIX – начале XX в. происходило разнообразными, подчас взаимоисключающими путями[5]. Художественное творчество проникнуто невиданным прежде индивидуализмом и ценно прежде всего этим. Эту ценность хорошо понимали и зритель, и галерист, и музейный директор конца XIX в., с оговоркой, что это был прогрессивно мыслящий и видящий человек: примеры осуждения современного искусства, нетерпимости, крайне негативных суждений и действий хорошо известны[6]. Главной ареной, где проходили дискуссии об искусстве и столкновения вокруг него, был Берлин.

Чтобы доказать жизнеспособность и востребованность своего искусства, независимым художникам пришлось бороться за место в галереях, выставочных залах, в частных коллекциях и музеях. Они вынуждены были противостоять, во-первых, академизму как направлению, во-вторых, системе художественных товариществ и им подобных профессиональных союзов и их выставочной деятельности, а в-третьих, самому кайзеру и государству, осуществлявшему свою политику в области культуры.

Новое искусство, отвергнутое жюри академических выставок, быстро нашло своего зрителя, мецената и коллекционера. Оно оказалось самодостаточным и жизнестойким, развивалось и привлекало все новых последователей. Стремясь объединить свои усилия, художники создавали группы, независимые от министерств, академий и союзов, проводили отдельные выставки: сначала в небольших частных галереях, затем в собственных зданиях. Их произведения наполнили немецкий художественный рынок, а позднее, вслед за частными коллекциями, стали поступать в государственные музеи. Со временем они обрели статус национального достояния, а их авторы прочно вошли в историю немецкого искусства и практическую деятельность различных институций.

Творческие союзы, созданные в Германии антиакадемически настроенными художниками, были многочисленными и отличались большим разнообразием. Довольно быстро наиболее крупные из них получили общее название – сецессион (от лат. secessio ‘отделение, отщепление’). В 1892 г. в Мюнхене сформировался первый

в Германии Сецессион. Его появление во многом было обусловлено ролью Мюнхена как главного художественного центра Германии и форпоста европейского искусства в стране, существованием здесь самой крупной и прогрессивной немецкой академии, не стеснявшей творческое развитие своих воспитанников.

29 февраля 1892 г. около ста мюнхенских художников покинули местное отделение Всеобщего немецкого художественного товарищества и сформировали Клуб художников. Вошедшие в него Ф. Штук, Ф. фон Уде, Л. Дилль, Г. Кюль и другие опубликовали меморандум. В нем отмечалось, что Мюнхен перестал играть роль европейского художественного центра, что искусство мюнхенских мастеров отстает от современных тенденций (речь шла о французском искусстве).

Издание меморандума сопутствовало образованию Мюнхенского сецессиона – Объединения мастеров изобразительного искусства Мюнхена [6]. В него вошли свыше ста художников. Первая выставка независимого объединения в Мюнхене открылась 15 июля 1893 г. Город безвозмездно предоставил для ее проведения участок земли, на котором был построен временный павильон[7]. Спустя несколько лет в самом центре Мюнхена возвели здание для выставок объединения. Впоследствии правительство Баварии передало Мюнхенскому сецессиону выставочное здание на Королевской площади (ныне в нем размещаются Государственные собрания античного искусства). К этому времени признание Сецессиона было полным: правительство королевства с 1896 г. резервировало значительную сумму на приобретение работ сецессионистов для Новой пинакотеки.

В 1890–1900-х гг. Сецессион играл важную роль в художественной жизни Мюнхена. Два направления преобладали в творчестве его участников – реализм и символизм, хотя ими не исчерпывается круг их интересов. Сецессион проводил выставки не только своих художников, но и ведущих европейских мастеров: О. Бёрдсли, А. Мухи, Ф. Ропса, П. Синьяка. В 1898 г. на выставке можно было видеть работы ведущих европейских дизайнеров Э. Галле, В. Валгрена, Ф. Вольферса и других, в 1899-м – А. ван де Велде, Ф. Эрлера, Б. Пауля, а также Ч. Макинтоша из Шотландии, мастеров фирмы

«Фаберже» из России, Р. Лалика из Франции, Р. Риммершмида. Расцвет Мюнхенского сецессиона завершился в начале XX столетия. Его выставки становились все более традиционными. Наряду с произведениями современных художников, Сецессион стал показывать искусство прошлого[8]. Свидетельством окончательной утраты группой оппозиционного характера стала выставка картин Ф. Ленбаха (1905), одного из главных противников Сецессиона в 1890-х. Произошло сближение группы с академическим искусством и официальными художественными организациями. Свою юбилейную – десятую – выставку Мюнхенский сецессион организовал совместно с Всеобщим немецким художественным товариществом.

Упадок Мюнхенского сецессиона во многом объяснялся тем, что в начале XX в. ведущую роль среди немецких художественных центров играл Берлин. Именно сюда из Мюнхена переехали крупнейшие современные мастера, в частности Л. Коринт и М. Слефогт, для которых одной из главных причин переезда стало неприятие Сецессионом их работ. Берлин стал художественной столицей империи: это было очевидно и произошло быстро. В 1901 г. Г. Розенхаген опубликовал статью «Закат Мюнхена как города искусств», посвященную этой проблеме. И тем не менее мюнхенская группа сыграла очень важную роль первой значительной независимой организации художников в Германии и проложила путь другим союзам. Один за другим они возникли в 1890-е гг. в Дрездене, Штутгарте, Карлсруэ, Гамбурге, Дюссельдорфе и других городах[9].

Наиболее значительной и многочисленной группировкой независимых художников в Германии стал Берлинский сецессион. Его образование (1898) явилось главным событием художественной жизни страны и решительно изменило ее. Созданию Сецессиона предшествовало несколько важных событий. В Берлине в феврале 1892 г. М. Либерман, В. Лейстиков и еще девять живописцев основали «Группу XI» [8]. Она сложилась как «свободный союз для проведения художественных выставок» [10, S. 62]. Кроме стремления выставляться самостоятельно, без оглядки на требования жюри, других сколь-либо революционных амбиций у художников не было. Группа стала первым проводником новейших тенденций в Берлине и сыграла

очень важную роль в их развитии на берегах Шпрее. «За те пять лет, что они выставляются, сложилась мощная партия сторонников нового направления» [5, S. 50]. Объединение распалось в 1897 г. Некоторые ее члены позднее вошли в состав столичного Сецессиона.

В 1892 г. на фоне громкого скандала с закрытием выставки Э. Мунка после всего лишь нескольких дней работы и вследствие протестов немецких живописцев академического направления произошел конфликт внутри Союза берлинских художников, и объединение покинули несколько десятков участников. Их протест стал свидетельством того, что тенденция к поиску новых возможностей для экспонирования своих работ, начало которой положила «Группа XI», получила продолжение. В Берлине одно за другим возникали независимые объединения: «Западный клуб художников» (1893), «Ноябрьское объединение» (1894), «Объединение 1897 года». Главное, что их связывало, – стремление к проведению выставок, независимых от Союза берлинских художников и его жюри[10].

По сути это был бойкот традиционных академических выставок, проводившихся ежегодно. С 1893 г. они стали называться Большими берлинскими художественными выставками[11]. В обществе эти экспозиции воспринимались неоднозначно. Они имели успех у части столичной публики; такое отношение во многом сохранится и впоследствии, когда другая часть берлинцев предпочтет посещать здание Сецессиона. Звучала и резкая критика, во многом обусловленная принципом обязательного участия. Уровень экспозиций подверг сомнению директор Гамбургского кунстхалле А. Лихтварк[12].

Необходимость возникновения в столице значительного сообщества независимых художников, которое смогло бы противостоять академическому искусству и государственно-академической выставочной политике, назрела. Сетуя, что в других центрах немецкого искусства такие группировки уже были, автор журнала «Ателье» писал в 1895 г.: «Сецессион в Берлине! Как же долго еще ждать его появления? У нас здесь так много современных художников, которых, конечно, академия и объединение художников подавят своей массой, но которые вместе создали бы важное содружество» [12, S. 3].

Берлинский сецессион был основан 2 мая 1898 г., вскоре после того, как жюри Большой берлинской выставки отказалось допустить к экспонированию картину В. Лейстикова «Грюневальдское озеро»[13]. После безуспешных переговоров с комиссией, которые от лица сторонников более лояльного подхода к отбору вел М. Либерман, к тому времени профессор и действительный член Академии художеств, 65 художников создали новую организацию. Ее президентом был избран Либерман, первым секретарем – Лейстиков[14]. Эти два художника, известные не только своими картинами, но и статьями и выступлениями, стали главной движущей силой Сецессиона. Для управления делами новой организации и продажи работ ее членов привлекли издателей и галеристов двоюродных братьев Пауля и Бруно Кассиреров. В последующие 10 лет Сецессион являлся главным оплотом новейшего немецкого искусства.

Основные принципы Берлинского сецессиона провозгласил Либерман. Он объявил о том, что одной из главных задач является борьба с художественной посредственностью, преобладающей на официальных выставках (вспомним слова А. Лихтварка о «художественном пролетариате» и его государственной поддержке), что главным мерилом ценности того или иного произведения является лишь талант его создателя и, наконец, что для новой организации не имеет значения, к какому направлению или стилю в искусстве принадлежат художники. «Для нас не существует какого-либо единственно истинного направления в искусстве, под произведением искусства мы понимаем любое произведение… в котором воплощено истинное чувство», – говорил Либерман [zit. nach: 15, S. 246]. Основные цели берлинского объединения, как можно видеть, были схожими с устремлениями других немецких независимых художественных групп.

На экспозициях Берлинского сецессиона можно было видеть не только работы импрессионистов (хотя они преобладали, а импрессионизм оставался «негласной коллективной программой» [15, S. 262] объединения). Заметное место занимало творчество реалистов (в том числе работы с ярко выраженной социальной тематикой) и неоимпрессионистов, мастеров символизма и модерна: принцип формального и содержательного многообразия работ неуклонно соблюдался.

В 1899 г. в обзоре первой выставки Сецессиона Г. Розенхаген писал: «Либерману, Трюбнеру, Слефогту, Уде, Коринту противопоставлены Бёклин, Маре, Тома, Штук и Людвиг фон Хофман, притом частью – лучшими вещами, так что о преобладании реалистического искусства не может быть и речи» [zit. nach: 11, S. 37].

Сецессион проводил свои ежегодные выставки летом, первая открылась 20 мая 1899 г. Найти подходящую галерею для проведения экспозиций сецессионистам оказалось сложно, остро встал вопрос о собственном здании. Его удалось решить благодаря помощи многочисленных меценатов: в марте 1899 г. началось строительство, завершившееся спустя два месяца. Открытие выставки было масштабным – Сецессион сразу заявил о своей значительной роли в берлинской художественной жизни. На открытии присутствовало более двух тысяч гостей, среди них бургомистр Шарлоттенбурга, президент Берлинской академии художеств Г. Энде, многочисленные ученые, художники, литераторы, финансовая элита столицы. Мощным был и отклик в прессе, назвавшей экспозицию «элитной выставкой современного искусства», в которой приняли участие «почти все превосходные имена», «большой блестящей победой».

Уже первая экспозиция Сецессиона, несмотря на то, что по количеству посетителей она значительно уступала Большой берлинской выставке, была успешной, если говорить о качестве публики. Работы сецессионистов в большей степени, чем произведения академических мастеров в Стеклянном дворце, привлекали публику, по-настоящему понимавшую и ценившую искусство. Элитарный характер выставок, ориентированность на тонко чувствующего искусство зрителя, либерально настроенного и свободного от предрассудков, Сецессион противопоставил массовости ежегодных салонов. Благодаря этому около 1900 г. Берлин обрел статус столицы немецкого искусства. Вслед за Коринтом и Слефогтом сюда в начале XX в. переселились Л. Туайон, Л. фон Кёниг, П. Баум и другие художники, привлеченные возможностью выставлять и продавать свои работы. Сецессион заявил о себе не только как об объединении передовых художников Германии, но и как о явлении европейского масштаба. Вскоре состав его экспозиций стал международным[15].

Устраивались и персональные ретроспективы, как правило, посвященные творчеству умерших мастеров. Например, после смерти Лейстикова Берлинский сецессион организовал выставку его картин (1909), а годом раньше представил живопись и графику Лейбля. В 1902 г. экспонировались картины Г. фон Маре к 15-летию со дня смерти художника. В рамках так называемых черно-белых (графических) экспозиций, которые объединение регулярно проводило с 1903 г.[16], были показаны рисунки Ф. Крюгера (1908), графика Ф. Гойи, К. Коро, А. Фейербаха (все – 1911), А. Менцеля (1912). В 1908 г. прошла выставка графики художников группы «Мост»: М. Пехштейна, Э. Нольде, Э. Л. Кирхнера и других. Берлинский сецессион заявил о себе как об объединении, формирующем подлинный художественный вкус у своего зрителя, и долго и успешно справлялся с этой ролью. Большое значение имели и многочисленные публикации Либермана и Лейстикова, посвященные творчеству различных мастеров, тем или иным явлениям в искусстве. Вместе с тем Берлинский сецессион выражал и на языке искусства, и самой своей деятельностью идеалы либерально настроенной части немецкого общества, прежде всего буржуазии, противостоял националистическим, ура-патриотическим и антифранцузским настроениям. Схожим образом можно охарактеризовать и другие немецкие сецессионы[17].

На фоне дебатов об отборе произведений для Всемирной выставки в Сент-Луисе[18] 15 декабря 1903 г. в Веймаре был основан Немецкий союз художников, сплотивший независимые объединения. Инициатором его создания являлся Г. Кесслер, а общую позицию членов союза выразил Лейстиков: следовало «на место старой, отжившей организации (имеется в виду Всеобщее немецкое художественное товарищество. – *Д. Л.*) поставить новую, жизнеспособную, которая сделает возможным демонстрацию на выставках подлинных творцов» [zit. nach: 9, S. 36]. С появлением союза разрыв между официальными художественными кругами и независимыми объединениями получил завершенное организационное оформление.

Роль сецессионов в общем развитии немецкого искусства конца XIX в. была не просто важной – она была определяющей. Объединения мастеров нового типа, стремившихся к творческой

независимости от академий и союзов, от установок государственных органов управления в области искусства, стали главной организационной формой нового искусства. В многочисленности участников заключалась сила сецессионов: с инакомыслящим одиночкой академии и союзы могли справиться, но с десятками единомышленников – нет. Сецессионы выстраивали собственные выставочные здания и не зависели ни от академического жюри, ни от государственного финансирования. Денежную поддержку они находили у коллекционеров и меценатов, общественную – в прессе.

Движение сецессионов на рубеже XIX–XX столетий переживало пору расцвета. Один из главных результатов их существования заключается в том, что произведения реалистов и импрессионистов, постимпрессионистов и символистов стали поступать в коллекции крупнейших немецких музеев. Наиболее активен в этом отношении был директор Берлинской национальной галереи Г. фон Чуди, последовательно собиравший для музея новое искусство и в нужных случаях искусно обходивший установленные государством правила отбора произведений. Чрезвычайно важной была роль сецессионов и в развитии интереса немецкой публики к современному французскому искусству: миссия очень сложная, учитывая отношения между Францией и Германией после войны 1870–1871 гг.[19]

О том, что альтернативная академиям и союзам структура художественной жизни окончательно сложилась к 1903 г., сказано выше. Означало ли, что создание Немецкого союза художников стало завершением противостояния с академической и государственной системой? Нет, оно не окончилось, и пресловутая система еще не раз смогла одержать верх: примеры известны[20].

Дискуссии о путях развития немецкого искусства носили многоплановый характер и не ограничивались схематичным противостоянием «независимые художники против академических». В 1911 г. разразилась художественная баталия в Бремене, вызванная приобретением чрезмерно дорогих картин французских художников вместо картин художников немецких. Ее инициировал пейзажист К. Виннен. Примечательно, что сам он был членом художественной колонии в Ворпсведе – тоже, по сути, антиакадемического

объединения. В самих сецессионах проявились противоречия между старшим поколением художников и молодыми творцами. Так, берлинское объединение раскололось в 1910 г. после отказа жюри Сецессиона показывать произведения экспрессионистов. Спустя три года последовало еще одно расщепление и возник Свободный сецессион. Схожим образом в Мюнхене возникло объединение «Синий всадник». Но все эти примеры так или иначе свидетельствуют о главном: о появлении в Германии на рубеже XIX–XX вв. по-настоящему свободной художественной жизни. В новых условиях не только у творцов, но и у коллекционеров, музейных деятелей, меценатов возникло множество возможностей для развития, которые трудно было представить всего два десятилетия назад.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Исключение составил Штеделевский художественный институт во Франкфурте-на-Майне. Состоявший из музея и художественной школы, он находился под управлением особого частного фонда.

[2] В 1817 г. в Гамбурге, затем в Карлсруэ (1818), Бремене (1823), Мюнхене (1823), Берлине (1825), Дрездене (1828), Дюссельдорфе (1829), Франкфурте-на-Майне (1829), Ганновере (1832), Касселе (1835), Лейпциге (1837) и других городах.

[3] Термин «Kunstpolitik» применил в книге «Искусство на службе государственной идеи» историк Г. Малковски [7].

[4] Например, в 1901 г. кайзер утверждал: «Искусство, которое не считается с перечисленными мною законами и границами, более не является искусством, это уже фабричный продукт, ремесло; а искусство никогда не должно становиться таковым» [zit. nach: 14, S. 87–89]. Годом позже он заявил, что видит свою задачу в том, чтобы развивать искусство, «но только в твердых рамках и четко очерченных пределах, которые заложены в человеке, в его чувстве прекрасного и гармонии» [zit. nach: 14, S. 88]. Взглядам Вильгельма II на искусство посвящены отдельные публикации [13; 2].

[5] Параллельно шла эволюция реализма и импрессионизма, постимпрессионизма, символизма и югендстиля. В середине 1900-х гг. выступили молодые экспрессионисты, а чуть позднее – художники авангарда. Примерно в одно время создавались такие знаковые – и удивительно разные – произведения немецкого искусства, как «Остров мертвых» А. Бёклина и «Три женщины в церкви» В. Лейбля, полные трагизма гравюры К. Кольвиц и салонные портреты А. Каульбаха, а также огромные «национальные» монументы, установленные после объединения Германии в разных ее частях, башни Бисмарка, монументальные росписи, прославлявшие и новую империю, и ее «тысячелетнюю» предшественницу.

[6] Наиболее значительные столкновения произошли в 1890 г. в Веймаре (так называемая дискуссия о реализме), в 1899–1900 гг. в Берлине («проект закона Хейнце»), в преддверии Всемирной выставки в Сент-Луисе в 1904 г. и в 1906 г. вновь в Веймаре («скандал вокруг О. Родена»).

[7] Вскоре, однако, в группе произошел раскол, и в 1893 г. сформировалось Свободное мюнхенское объединение. В его состав вошли Л. Коринт, М. Слефогт, В. Трюбнер, П. Беренс и другие. Эта группа, просуществовавшая недолго, находилась в оппозиции не только к академическому искусству, но и к Сецессиону – характерное для того времени явление.

[8] В 1899–1900 гг. была выставлена скульптура Донателло, в 1900–1901 гг. – пластика итальянского ренессанса и барокко, в 1901-м – картины старых европейских мастеров.

[9] История Свободного объединения художников Дрездена (1893) связана с гоппельнской художественной колонией (о таких «загородных» группах речь пойдет ниже). В состав объединения в Карлсруэ (1896) главным образом вошли преподаватели и ученики местной Высшей школы искусств. В Штутгарте в 1899 г. Л. фон Калкройт основал союз художников, аналогичный организации в Карлсруэ. Тенденцию формирования независимых объединений продолжил основанный в 1897 г. Клуб художников Гамбурга.

[10] В состав жюри входили представители Берлинской академии и Союза берлинских художников, дюссельдорфской секции Всеобщего немецкого художественного товарищества, чиновник от прусского министерства по делам культов, а возглавлял комиссию Макс Конер, автор многочисленных портретов Вильгельма II, – это был совершенно прогосударственный и проакадемический состав. У художников-«новаторов» было очень немного шансов преодолеть отбор комиссии.

[11] Император Вильгельм II, в то время принимавший активное участие в дискуссии о развитии немецкого искусства, постановил, что в этих масштабных вернисажах должны в обязательном порядке участвовать все столичные художники. Чтобы подчеркнуть значимость Больших берлинских художественных выставок, с этого времени их стали проводить в Стеклянном дворце – огромном выставочном зале, возведенном близ Лертского вокзала.

[12] О первой экспозиции (1893) он записал следующее: «По какому праву ученики и халтурщики на государственные деньги представляют свои работы в дорогом выставочном дворце? <…> ...Бесполезно выступать с какими бы то ни было предложениями, пока существуют академии и художественный пролетариат, признанный на государственном уровне, поскольку он создан самим государством. Академия и выставка – вот порочный круг, в котором вращаются наши художественные дарования» [zit. nach: 10, S. 20–21]. Ему вторил искусствовед Р. Мутер: «В Берлине поэзия вытесняется историей, пейзажи – видами, общечеловеческие мотивы – патриотизмом. И берлинское население… не обнаруживает той восприимчивости ко всему

нарождающемуся и образующемуся, какая всегда была и должна быть в обществе для того, чтобы в нем процветало искусство» [3, с. 280].

[13] Вслед за этим картину демонстративно подарил Национальной галерее Р. Израэль – богатый помещик и известный коллекционер. В течение нескольких месяцев полотно можно было видеть в постоянной экспозиции. Однако в 1899 г. Вильгельм II посетил музей, после чего директор Г. фон Чуди был вынужден убрать картину в запасники.

[14] В правление вошли К. Герман, Л. Детман, Ф. Климш, О. Френцель и О.-Г. Энгель. Состав правления менялся: Детман, после того как представил на Большой берлинской выставке картину, написанную по заказу прусского правительства, покинул Сецессион. Со временем в правление вошли наиболее значительные художники объединения: Коринт, Слефогт, Гауль, Туайон, Трюбнер, Скарбина и другие.

[15] Творчество иностранных мастеров было представлено прежде всего работами французов. Сецессион экспонировал О. Родена и К. Менье, О. Ренуара и К. Писсарро, Дж. Сегантини и Э. Вюйара, А. Марке и П. Боннара, В. Ван Гога и П. Гогена, А. де Тулуз-Лотрека и П. Синьяка, а также Ф. Ходлера и Э. Мунка, Й. Израэльса, Дж. Уистлера. Некоторые иностранные художники избирались почетными членами объединения: в 1901 г. – Менье и Израэльс, в 1902-м – Роден. Во второй половине 1900-х гг. постепенно происходило обновление Сецессиона. В его выставках принимали участие не только мэтры немецкого реализма и импрессионизма, но и художники молодого поколения – М. Бекман, Л. Файнингер, В. Кандинский, Э. Барлах, Э. Орлик и другие.

[16] Некоторые исследователи называют иную дату начала проведения таких выставок – зима 1901/1902 г. [15, S. 265].

[17] И все же движение, оппозиционное официальной художественной жизни, не было монолитным. Между сецессионами возникали противоречия. Так, после выхода упомянутой выше статьи Г. Розенхагена, в которой говорилось о «закате Мюнхена», между Берлинским и Мюнхенским сецессионами разгорелся конфликт, продолжавшийся несколько лет. Те из мюнхенцев, кто был членом Берлинского сецессиона, вышли из его состава, столичные художники поступили аналогично. Это самый яркий пример соперничества независимых художественных группировок в Германии.

[18] В августе 1903 г. германский кайзер неожиданно лишил полномочий жюри, работавшее над отбором произведений, которые были призваны представить немецкое искусство на международной арене. Жюри изначально состояло из членов Всеобщего немецкого художественного товарищества, директоров академий и крупнейших музеев, участников Берлинского сецессиона и мюнхенских объединений. Теперь отбор осуществляло одно лишь товарищество, а также приближенный к императору официальный живописец А. фон Вернер. Эти события, казалось, стали знаком победы официального искусства и той самой системы, которой противопоставили себя сецессионы. Однако это лишь сплотило оппозиционные официальному искусству

художественные силы и привело к созданию полноценной новой структуры художественной жизни в Германии.

[19] Некоторые мастера сецессионов являлись большими ценителями французского искусства. Наиболее яркий пример – М. Либерман, чья коллекция была одной из лучших в Германии. Благодаря этому французская живопись второй половины XIX столетия вошла в состав немецких музейных собраний, например Гамбургского и Бременского кунстхалле, Дрезденской картинной и Берлинской национальной галерей, Фолькванг-музея в Хагене и др.

[20] Пример отбора произведений для выставки в Сент-Луисе приведен выше. В 1908 г. с поста директора Национальной галереи в Берлине был уволен Г. фон Чуди, приобретший несколько картин барбизонцев без дозволения кайзера (в самом существовании правила обязательно согласовывать новые приобретения с самим монархом заключается еще одно свидетельство особенной остроты противоречий в немецкой художественной жизни). За два года до этого вследствие скандала с выставкой рисунков О. Родена по указанию императора был вынужден покинуть пост председателя попечительского совета Веймарского музея Г. Кесслер, главный инициатор создания Немецкого союза художников.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. М. : Искусство, 1967.

2. *Любин Д. В.* Искусство Германии. Образы власти. 1871–1918. СПб., 2025. ISBN: 978–5-507–53435–7 EDN: YGXFBG

3. *Мутер Р.* История живописи в XIX веке : в 3 т. / пер. З. Венгеровой ; под ред. В. Д. Протопопова. Т. 3. СПб. : т-во «Знание», 1901.

4. *Раздольская В. И.* Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм. СПб. : Азбука-классика, 2005. ISBN: 5–352–01156–9 EDN: QXRMVP

5. *Graul R.* Die XI. // Pan. 1896. Bd 2. Heft 1.

6. *Makela M.* The Munich Sezession. Art and artists in turn-of-the-century Munich. Princeton : Princeton univ. press, 1990.

7. *Malkowsky G.* Die Kunst im Dienste der Staatsidee: Hohenzollerische Kunstpolitik vom Grossen Kurfürsten bis auf Wilhelm II. Berlin, 1912.

8. *Meister S.* Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin. URL: https://freidok.uni-freiburg.de/data/2769 (дата обращения: 25.05.2026).

9. *Olbrich H.* Geschichte der deutschen Kunst 1890–1918. Leipzig : Seemann, 1988.

10. *Paret P.* Die Berliner Sezession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland. Berlin : Severin und Siedler, 1981.

11. *Pfefferkorn R.* Die Berliner Sezession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte. Berlin : Haude & Spener, 1972.

12. *Rodberg J.* Die Große Berliner Kunstausstellung // Das Atelier. 1895. Heft 10.

13. *Seidel P.* Der Kaiser und die Kunst. Berlin, 1907.

14. *Seidlitz W., von*. Der Kaiser und die Kunst // Jahrbuch der bildenden Kunst. 1903. S. 87–89.

15. *Teeuwisse N.* Vom Salon zur Sezession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871–1900. Berlin : Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1986.

REFERENCES

1. Hegel G. W. F. *Aesthetics* In History of Aesthetics. Monuments of World Aesthetic Thought. In 5 vol. Moscow, 1967. (In Russian).

2. Lyubin, D. V. *Art of Germany. Images of power.* 1871–1918. St Petersburg, 2025. (In Russian).

3. Muter, R. *History of Painting in the 19th Century*: in 3 vol. Translated by Z. Vengerova; edited by V. D. Protopopov. Vol. 3. St. Petersburg: t-vo «Znanie», 1901. (In Russian).

4. Razdol'skaja, V. I. *European art of XIX century. Classicism, romanticism.* St Petersburg, 2005. (In Russian).

5. Graul, R. *Die XI*. In Pan, 1896, Bd. 2, Heft 1.

6. Makela, M. *The Munich Sezession. Art and artists in turn-of-the-century Munich*. Princeton: Princeton univ. press, 1990.

7. Malkowsky, G. *Die Kunst im Dienste der Staatsidee: Hohenzollerische Kunstpolitik vom Grossen Kurfürsten bis auf Wilhelm II.* Berlin, 1912.

8. Meister, S. *Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin.* Available at: https://freidok.uni-freiburg.de/data/2769 (accessed 25.05.2026).

9. Olbrich, H. *Geschichte der deutschen Kunst 1890–1918*. Leipzig: Seemann, 1988.

10. Paret, P. *Die Berliner Sezession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*. Berlin: Severin und Siedler, 1981.

11. Pfefferkorn, R. *Die Berliner Sezession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte.* Berlin: Haude & Spener, 1972.

12. Rodberg, J. *Die Große Berliner Kunstausstellung.* Das Atelier, 1895, Heft 10.

13. Seidel, P. *Der Kaiser und die Kunst.* Berlin, 1907.

14. Seidlitz, W., von. *Der Kaiser und die Kunst*. In Jahrbuch der bildenden Kunst, 1903, S. 87–89.

15. Teeuwisse, N. *Vom Salon zur Sezession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871–1900.* Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1986.

Статья поступила в редакцию: 16.06.2026
Статья рекомендована к печати: 22.06.2026