

# ВЕНСКИЙ МОДЕРН И РОЖДЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКОГО АР ДЕКО

**А.С. Добрыднева**

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,  
119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, д. 1.

---



*Статья посвящена искусству венского модерна позднего периода. В ней обосновывается положение о том, что объединение «Сецессион» и его ремесленное предприятие «Венские мастерские» является переходной стадией в формировании нового декоративного искусства (ар деко). При этом в своей программе они отчасти остаются на позициях стиля модерн.*

*В статье рассматривается преимущественно творчество основателей мастерских – Й. Хоффмана, К. Мозера и Г. Климта. В качестве произведений, синтезирующих разные виды искусства, выступают два полноценно реализованных проекта – санаторий в Пуркерсдорфе и дворец Стокле в Брюсселе. Оба проекта можно рассматривать как воплощения «гезамкунстверка», то есть принципа создания совершенных и всеобъемлющих произведений искусства.*

*Ар деко выдвинул на первый план категории «качества жизни» и «комфорта», но необходимо помнить, что и эта тенденция появилась также в позднем модерне. Так, «художники, которые в 1890-е гг. под вывеской Сецессиона вовлеклись в активный поиск новой правды – правды инстинктов, отвернулись теперь от своих внушающих тревогу открытий и приступили к решению более скромной и выгодной задачи: украшать повседневную жизнь и домашний быт венской элиты».*

*По выражению Хоффмана, художники отныне должны решать исключительно творческие задачи, а не заниматься политикой. Эта точка зрения отлична от того жизнеустроительного пафоса, которыми были полны ранние манифесты модерна. Если на большинстве выставок с 1898 г. торжествовал лозунг «Веку – его искусство, искусству – его свободу», то уже каталог 1908 г. начинался с эпиграфа «Искусство никогда не выражает ничего, кроме самого себя».*

**Ключевые слова:** стиль модерн, ар деко, Сецессион, Венские мастерские, Йозеф Хоффман, Густав Климт, дизайн, массовое искусство, творческие задачи.

### От Сецессиона к Венским мастерским.

Начиная с 90-х годов XIX века, Австрия играет важную роль в формировании и распространении стиля модерн. В 1897 г. он получает название «сецессион» («Sezessionstil») в честь художественных объединений, отделившихся от официального Дома художников. Их программа содержала ряд новых эстетических принципов:

- во-первых, декларировался разрыв с поколением отцов, с академизмом в искусстве. Показательно, что на первой афише Сецессиона, выполненной Густавом Климтом к мартовской выставке 1898 г., был изображён Тезей (олицетворение нового искусства, авангарда), наносящий смертельный удар Минотавру (символу консервативного искусства). Покровительница объединения Афина предстала на афише в качестве стороннего наблюдателя;

- во-вторых, целью объединения провозглашалось стремление раскрыть правду о современном человеке, или, по выражению Отто Вагнера, «показать современному человеку его истинное лицо» [Шорске, 2001: 279];

- в-третьих, искусство рассматривалось как убежище, где человек может укрыться от жизни, найти покой. Лозунгом первой выставки Сецессиона, а впоследствии всего движения, стало высказывание Людвиг Хевези: «Времени – его искусство, искусству – его свободу».

Первооткрывателем австрийского варианта стиля стал О. Вагнер. Начиная с его решений, Вена, по выражению Д.В. Сарабьянова, «открывает путь к новой конструктивной архитектуре» [Сарабьянов, 1989:123]. Помимо создания образцового в своей новизне «Майоликового дома» (1899) и оформления городской железной дороги, Вагнер являлся влиятельным теоретиком современного искусства. Так, он берётся за объяснение эклектизма XIX в., утверждая, что искусство перестало поспевать за переменами и теперь не готово предложить единый стиль, отражающий нужды современного человека. В результате архитекторы и художники

обращаются ко всем известным направлениям одновременно. Призыв мастера заключался в том, чтобы восстать против полувековой летаргии в искусстве и дать, наконец, «искусству – его свободу».

Последователем Вагнера был Йозеф Ольбрих, архитектор, автор выставочного павильона «Венского сецессиона» (1897-1898), где модерн нашёл себя не только в орнаменте и внутреннем убранстве, но и в необычной объёмной композиции с боковыми пилонами и высоким куполом над вестибюлем, украшением которого служат золочёные металлические пластины в форме листьев. Этот выставочный дом с самого начала стремился к синтезу, и в результате архитектура, живопись и декоративно-прикладное искусство представляют в нём единый в художественном отношении образ. Над проектом трудились более двадцати художников. Интерьер был выполнен Йозефом Хоффманом, скульптура Бетховена, отождествляющегося со спасителем человечества, – Максом Клингером, а знаменитый Бетховенский фриз – Климтом.

Города, в которых были свои сецессионы – Берлин, Мюнхен, но, главным образом, ставалась Вена. Именно в ней проявили себя Климт, Мозер, Хоффман. Мастера стремились к максимальному универсализму, брались за любые задачи, проявляя себя в архитектуре, живописи, дизайне, декоративно-прикладном искусстве. По этой причине, именно в рамках венского Сецессиона в 1903 г. образовались ремесленные мастерские, рассчитывающие на рынок и потребителей нового искусства.

«Венские мастерские» – художественное объединение архитекторов, художников и дизайнеров, существовавшее в период с 1903 по 1932 гг. Их основателями и лидерами на протяжении всех лет работы были Йозеф Хоффман (1870-1956) и Коломан Мозер (1868-1918). В 1905 г. формулируется первая программа объединения в статье «Рабочая программа Венских мастерских». За основу были взяты программы теоретиков позднего романтизма, символизма и модерна – Рихарда Вагнера, Джона Рескина, Уильяма Морриса, Чарльза Рени Макинтоша,

Чарльза Эшби. Целью объявлялось создание уникальных предметов – произведений искусства, одновременно качественных и доступных. Идея организации мастерских была заимствована Хоффманом у англичан после посещения в 1902 г. Ремесленной гильдии Эшби. Реализация стала возможной через год, когда нашёлся первый спонсор. Им стал промышленник Фриц Верндорфер, пообещавший сразу вложить 50000 крон. Для него предприятие носило не только художественный характер, он видел в нём коммерческий потенциал.

Первая мастерская занималась обработкой серебряных изделий. Почти сразу заработали также столярный, кожаный и текстильный отделы. Вместе с ростом производства увеличивалось количество сотрудников (к 1905 г. их стало сто). Появилось и своё издательство, тиражирующее рисунки Густава Климта, Эгона Шиле, Франца Кокошки. В 1915 г. открылся отдел моды. Таким образом, объединение тяготело к всеохватности, стараясь воплотить одно из главных стремлений модерна – к формированию стилистически целостной жизненной среды человека. Полагают, что отдельных элементов интерьера недостаточно: в духе идей У. Морриса, преобладает «жажда творить не музейные шедевры, а самую жизнь делать под стать искусству» [Аникст, 1987:5].

Одним из крупных официальных заказов стала разработка серии почтовых марок к 60-летию коронации австрийского императора Франца-Иосифа. Проект был воплощён Коломаном Мозером в 1908 г. и, как отмечается, выступал сильным контрастом к прежним классицизирующим изображениям [Шорске, 2001:421]. Отдельного внимания заслуживает выставочная деятельность Венских мастерских. Триумфальным событием для нового художественного объединения стала выставка 1908 г. (Kunstschau). Климт, как президент выставки, провозгласил, что прогресс культуры заключается во «всё большей пронизанности всех сторон жизни художественными устремлениями» [Шорске, 1987:422].

В своей вступительной речи художник также обозначил новые цели искусства, заключающиеся в создании единого общества тех, кто создаёт, и тех, кто наслаждается. Однако ключевое изменение заключалось в том, что в современной жизни политические и общественные проблемы играют слишком большую роль, искусство не может претендовать на их решение, поэтому перед ним стоит исключительно посредническая и объединительная задача. Наряду с привычными музейными экспонатами – живописью, графикой, скульптурой, – в качестве выставочных объектов использовались также бытовые вещи. Дистанция между изящным и прикладным искусством отныне ликвидировалась.

Павильон выставки был спроектирован Хоффманом в стиле загородного замка императрицы Марии-Терезии. Снаружи лишённое украшений, строгое и современное здание внутри отличалось аристократической элегантностью. Среди реализованных Венскими мастерскими проектов можно выделить два – санаторий в Пуркерсдорфе (1904) и дворец Стокле (1905-1911) в Брюсселе. Здания можно отнести уже к позднему варианту модерна, архитектором обоих сооружений был Хоффман. Санаторий в Пуркерсдорфе стал одним из этапных проектов в его карьере. Главный замысел санатория состоял в том, чтобы пациенты из хаоса повседневной жизни попадали в упорядоченный рай. С этой целью были продуманы все детали: функция здания напрямую влияла на новаторские архитектурные и интерьерные решения [Торр, 2004].

Сам Хоффман приступал к этой работе, держа в голове идею о том, что гармонично сконструированная среда повлечёт за собой положительные изменения всего общества, оздоровит его. Важной задачей было сделать максимально светлое и хорошо вентилируемое пространство. Подвальное помещение было занято кухней. На нижнем этаже располагался просторный холл и лестница, комнаты для физиотерапии, которые были оборудованы механотерапевтическими аппаратами,

мужские и женские душевые комнаты и кабинеты для консультаций. Первый этаж занимала обеденная комната и ряд комнат для занятий на досуге: бильярдная, комната для чтения, музыкальный зал и зона для игры в пинг-понг. Второй этаж был отдан под жилые комнаты пациентов. Медицинскому персоналу был необходим постоянный и быстрый доступ к пациентам, с этой целью основная лестница, соединяющая все три этажа, и длинный коридор вели к каждой комнате на этаже. Современными критиками и самим Хоффманом санаторий описывался как «рациональное здание, пример честной архитектуры, основанной на логических принципах и объективном анализе потребностей пациентов» [Торр, 1997:426].

Вся мебель санатория была создана художниками Венских мастерских, при этом впервые здесь появился чёрно-белый клеточный орнамент, впоследствии ставший визитной карточкой объединения. Архитектор освобождает стены от декора, ищет простые соотношения объёмов и плоскостей, иногда изогнутые, но чаще прямые. Людвиг Хевези указывал на то, что санаторий в Пуркерсдорфе – здание, свободное от «орнаментальной лжи».

Несмотря на лаконичность и рациональную ориентированность архитектуры Хоффмана, все формы здания санатория были обведены медным бордюром и формировали геометрический орнамент. Контур охватывал объект в пространстве, придавал ему чёткие границы и это было чертой уже более поздней архитектуры, одной из характерных черт стиля ар деко. Стиль Хоффмана здесь становится «стерильным», красота абстрагируется. Интересно, что санаторий вошёл в историю и как одно из первых железобетонных зданий. Впоследствии этот материал станет основным для архитекторов ар деко.

Дворец Стокле прославил Хоффмана в ещё большей степени. Заметно, что его модерн здесь уже другой, более лаконичный, «графический». «Во дворце Стокле воплотилась утопия эпохи модерна: от столовых приборов до живой изгороди, от фасада до ванной комнаты – все эле-

менты находились в гармонии и были связаны друг с другом» [Матюнина, 2005: 336]. По заветам Адольфа Лооса, выдающегося представителя венского модерна, в архитектуре дворца происходит высвобождение плоскостей за счёт особой трактовки стены. Она свободна от орнамента и, при этом, выглядит как картонная, лишенная плотности. Конструкция не обнажается, а «обнажаются лишь углы, в которых сходятся плоскости: как швы, они отделаны орнаментальными полосками» [Сарабьянов, 1989:154]. Хоффман ищет компромисса, он создаёт архитектуру, адекватную новым задачам, но с сохранением идеи единой художественной концепции и особого внимания к предметной среде. Важно, что именно благодаря ему венский модерн начинает восприниматься как геометризованный и более конструктивный.

В Стокле Хоффману помогали известные мастера декоративно-прикладного искусства. В их группу входил и Густав Климт, который был близок Хоффману своей плоскостно-орнаментальной манерой. Климт в основном занимался оформлением столовой. Ему был поручен фриз, в котором он предпринял попытку отказа от создания иллюзии пространства, что ранее уже проделал при выполнении Бетховенского фриза в здании Венского Сецессиона. Его цветные мозаики на потолке, живописные поверхности почти утрачивают предметную изобразительность, кажутся элементами раскрашенной архитектуры. Стена становится просто стеной, плоскостной орнамент подчёркивает её двухмерность.

На фризе изображалось «Древо жизни», также уже опробованный им мотив. Он явным образом перекликается с третьим бетховенским панно, только представляет более утончённую, «сублимированную версию эротической утопии» [Шорске, 2001:346]. В одеяниях героев присутствует стилизация под византийскую живопись. Образный язык византийского искусства оказывается в наибольшей степени близок повороту художника к жёстким геометрическим формам, к золотым и металлическим краскам.

Как можно заметить, северный вариант модерна в целом, и, в частности, венский модерн с определённого момента стремился к строгости в своём формообразовании. Об этом красноречиво говорит один из важных программных манифестов – «Орнамент и преступление» уже упомянутого Адольфа Лооса. Лоос – архитектор, который впервые начал старательно преодолевать орнамент в своих произведениях. Он писал: «Я сформулировал и провозгласил следующий закон: с развитием культуры орнамент на предметах обихода постепенно исчезает. Я рассчитывал, что доставлю своим современникам радость; они меня даже не поблагодарили. <...>Подлинным величием нашего времени является именно то, что оно уже не способно придумывать новые орнаментации. Мы преодолели орнамент; мы научились обходиться без него» [Иконников, 1972:144].

В качестве архитектора Лоос создавал произведения в духе позднего модерна. Однако после поездки в США и знакомства с Чикагской школой он увлёкся рационализмом. Среди его построек наибольший интерес представляет Дом Штайнера в Вене (1910). Его композиция решена просто и выразительно. Объём здания сведён к сочетанию нескольких геометрических тел, на белом фасаде отсутствуют все узнаваемые атрибуты модерна: нет ни текучего растительного орнамента, ни ярких пластических элементов. Можно сказать, что Лоос является переходной фигурой, поскольку его последние постройки выводят архитектуру из стиля модерн в некое новое качество.

Венские мастерские также ищут пути выхода из модерна или, во всяком случае, возможности его преобразования. В 1907 г. К. Мозер уходит из Венских мастерских, чтобы сосредоточиться на индивидуальном творчестве. Через семь лет организация и вовсе приходит к банкротству. Верндорфер эмигрирует в США из-за начала Первой мировой войны. Позже на короткий срок мастерские обретают новых покровителей – чету Примавези. Среди успехов этого периода можно отметить открытие ряда магазинов-филиалов: в

Мариенбаде, Цюрихе, Нью-Йорке. Однако финансовое положение остаётся шатким, мастера продолжают уходить. В целях экономии приходится производить замену материалов и предметов на более дешёвые – стекло, керамику, ткани.

В 1928 г. мастерские празднуют 25-летний юбилей и даже издают книгу «Венские мастерские 1903-1928. Современное художественное ремесло и его путь». После этого поддерживать объединение на плаву становится всё сложнее, и в 1932 г. объявляется ликвидация с продажей всех оставшихся предметов с аукциона.

### От модерна к ар деко

Венские мастерские стали первым объединением, изначально развивавшимся в духе позднего модерна, но предоставившим старт новому стилевому направлению – ар деко. Основатель мастерских Хоффман был первым австрийским архитектором, в чьих произведениях «на смену извилистым орнаментам ар нуво с их органическими линиями и формами пришли прямоугольные геометрические формы, вскоре ставшие опознавательным знаком венской архитектуры и ремёсел» [Сарабьянов, 1989:346]. Помимо обновления основных орнаментальных черт, на то, что художники работали в новом стиле, указывает и характерное использование специфических материалов – обилие блестящих металлических поверхностей, тёмного дерева. В цветовых решениях выделялись контрасты – сочетания чёрного и белого, золотые вкрапления.

После распада Венских мастерских целый ряд элементов оказывается востребован мастерами ар деко. Дворец Стокле становится эталоном современной архитектуры. Интересно, что известный архитектор в стиле ар деко Робер Малле-Стивенс был племянником Адольфа Стокле и лично встречался с Хоффманом. Дворец произвёл на него сильное впечатление. Некоторые отголоски этого можно увидеть в его проекте башни «Туризм» для Парижской выставки 1925 г. В архи-

текстуре Луи Сю, другого яркого представителя ар деко, также можно заметить сходство с дворцом Стокле. Его Шато де ла Фужере в Брюсселе воплощает похожие принципы: сочетание геометрического с орнаментальным в интерьере, условность трактовки цветочных мотивов.

В 1902 г. в качестве ответа австрийской системе художественных организаций формируется «Ателье Франсэз». Его основателями были Луи Сю, Гюстав Жольм, Андре Груи и идеолог движения Андре Мар. Их внимание сосредотачивается главным образом на искусстве ансамбля и организации единой интерьерной концепции. С каждым годом число фирм на рынке увеличивалось, конкуренция становилась всё острее. Это подталкивало художников к поискам нового, необычного. Особый интерес мастера проявляли к форме и объёму. Украшения, которыми была богата мебель раннего стиля модерн, уходили в прошлое. Волнистые, плавные линии выпрямлялись, мебель становилась устойчивее. Всё большее значение приобретал функциональный аспект. В том числе и в этом просматривалось влияние Венских мастерских.

Параллелизм Вены и Парижа в художественном отношении иллюстрирует и деятельность видного мастера ар деко – Поля Пуаре. В 1911 г. в Риме он осматривает павильон Хоффмана на международной выставке и после, уже в Вене, приобретает изделия Венских мастерских и пишет: «Я мечтал о том, чтобы создать во Франции подобное движение, которое было бы в состоянии обновить направление в оформлении жилища...» [Искусство эпохи, 2009:88]. Сам Пуаре являлся организатором школы «Ателье Мартин», где лично обучал следованию природным формам в рисунке и использованию подобных форм в собственных рисунках на тканях. Текстильный отдел, в итоге, повторял венский организационный принцип. В австрийском и немецком искусстве француза особенно привлекало обращение к мастерам народного творчества (крестьянским росписям, вышивкам) [Петухов, 2016]. Пуаре искал всевозможные способы обновления декоративного

искусства, и венский модерн был одной из таких тенденций.

Несмотря на то, что план по превращению мастерских в коммерческое предприятие не осуществился, и Верндорфер, а впоследствии Примаветти выступали скорее в роли меценатов, изначальная устремлённость к созданию организации, продающей новое искусство, – весьма важна. Ар деко как новое стилевое направление, безусловно, пошло по этому пути. В отличие, к примеру, от авангарда, который был радикальным высказыванием общеэстетического характера, ар деко начинался как тенденция в дизайне, а его решения состояли в утверждении принципа упрощения и популяризации современного искусства. В процессе своего формирования ар деко утвердился как «гармонизирующий механизм, регулирующий отношения творца, знатока и потребителя» [Малинина, 2002:78].

Другой точкой соприкосновения стиля модерн и ар деко является сочетание уникального и массового в искусстве. Следуя за У. Моррисом, венская школа провозгласила доминирование «современного дизайнера, но с акцентом на ремесленничество и стойким иммунитетом против абсолютного подчинения машинной эстетике» [Малинина, 2012:84]. Ту же тенденцию можно наблюдать в творчестве представителя ар деко в сфере искусства мебели и интерьера Ж.Э. Рульманна. Его собственное высказывание на этот счёт однозначно: «Уникальный предмет роскоши должен стать образцом для массовой продукции». Таким образом, в споре между изготовителями роскошных произведений и мастерами простого, доступного дизайна, Рульманн занимал промежуточное положение. Именно поэтому его произведения появлялись в общественных интерьерах, вагон-ресторанах, залах кафе, каютах лайнеров.

Творческие способности ар деко в этом отношении были не безграничны, не могли полностью отвечать новым социальным условиям, потребностям и возможностям. Тем не менее, некоторые попытки сближения элитарного и массового искусства, о котором мечтал

Рульманн, были предприняты не только им самим. Ар деко популяризировался большими универсальными магазинами, такими, как Лафайет и Бон Марше. Некоторые дизайнерские объединения старались найти компромиссный вариант между невысокой ценой и прежним высоким исполнительским качеством. С начала 1930-х гг. все начали осознавать, что стиль, который ориентирован исключительно на высшие слои общества, никуда не ведёт.

Помимо влияния на европейских художников ар деко, воздействие венского модерна дошло и до Америки. В 1904 г. прошла Всемирная выставка в Сент-Луисе, на которой были представлены отдельные изделия модерна в рамках австрийской экспозиции. В целом Всемирные выставки, начиная с 1889 г. (где была представлена Эйфелева башня), собирают миллионы посетителей. Появляется публика, желающая «потреблять» искусство и формировать своё отношение к нему. По этой причине, именно в Америке, где рынок находился на подъёме, искусство ар деко, используя разнообразные стилистические приёмы, вынуждено было подстраиваться под потребности зрителей-покупателей и находить компромиссный путь.

Ар деко выдвинул на первый план категории «качества жизни» и «комфорта», но необходимо помнить, что и эта тенденция появилась также в позднем модерне. Так, «художники, которые в 1890-е гг. под вывеской Сецессиона вовлеклись в активный поиск новой правды – правды инстинктов, отвернулись теперь от своих внушающих тревогу открытий и приступили к решению более скромной и выгодной задачи: украшать повседневную жизнь и домашний быт венской элиты» [Малинина, 2012:421]. По выражению Хоффмана, художники отныне должны решать исключительно творческие задачи, а не заниматься политикой.

Эта точка зрения отлична от того жизнеустроительного пафоса, которыми были полны ранние манифесты модерна. Обстановка, описываемая Климтом, не оставляла пространства для решения революционных задач. Если на большинстве выставок с 1898 г. торжествовал лозунг «Веку – его искусство, искусству – его свободу», то уже каталог 1908 г. начинался с эпиграфа «Искусство никогда не выражает ничего, кроме самого себя». Изменения действительно были очевидными. Продолжились они и в период межвоенного десятилетия, когда сформировалось и укрепилось уже новое декоративное искусство, ар деко.

### Список литературы:

- Аникст А. Эстетика Морриса и современность. М.: Изобразительное искусство, 1987. 267 с.
- Иконников А.В. Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972. 373 с.
- Искусство эпохи модернизма: стиль ар деко 1910-1940-е годы: сборник статей. М.: Пинакотека, 2009. 320 с.
- Малинина Т.Г. Стиль Ар деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции: дис. ... д. искусствоведения. М., 2002. 372 с.
- Малинина Т.Г. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М.: Пинакотека, 2005. 304 с.
- Матюнина Д.С. История интерьера. М.: Академический Проект; Парадигма, 2012. 552 с. + 16 с. цв. вкл.
- Петухов А.В. Ар деко и искусство Франции первой четверти XX века. М.: БуксМАрт, 2016. 312 с.
- Сарабьянов Д.В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. 294 с.
- Шорске К.Э. Вена на рубеже веков. Политика и культура. СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2001. 520 с.

Topp L. An Architecture for Modern Nerves: Josef Hoffman's Purkersdorf Sanatorium // Journal of the Society of Architectural Historians. 1997. Vol. 56. № 4. P. 414-437.

Topp L. Architecture and Truth in Fin-de-Siecle Vienna. L.: Cambridge press, 2004. 250 p.

**Об авторе:**

**Добрыднева Анастасия Сергеевна** – аспирант Философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, Кафедра истории и теории мировой культуры, научный сотрудник-куратор в московском Музее Ар Деко. Научная специализация искусство рубежа XIX-XX веков, стиля модерн и ар деко. Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, д. 1. E-mail: asdobrya@gmail.com.

## VIENNESE SECESSION AND THE BEGINNING OF EUROPEAN ART DECO

**Anastasiia S. Dobryднеva**

Lomonosov Moscow State University,  
1, Leninskie gory, Moscow, 119991, Russian Federation.

**Abstracts.** *The article is dedicated to the art of the Viennese Secession style of the late period. It is argued that the association Secession and its handicraft venture - Vienna Workshop is a turning point in the formation of the new decorative art (art deco), while in its program it partly remains in the positions of the art nouveau style. The paper considers primarily the creativity of the founders of workshops - J. Hoffman, K. Moser and G. Klimt. As the works synthesizing different types of art, there are two fully realized projects - a sanatorium Purkersdorf and the Palais Stoclet. Both could be taken into account as a Gesamtkunstwerk, works of art that make use of all art forms.*

*Art Deco highlighted the categories of "quality of life" and "comfort", but it must be remembered that this trend also appeared in late modernism. So, "artists who in the 1890s under the guise of Secession, got involved in an active search for a new truth - the truth of instincts, now turned away from their alarming discoveries and set about solving a more modest and profitable task: to decorate the everyday life and home life of the Vienna elite." According to Hoffman, artists must now solve exclusively creative tasks, and not engage in politics. This point of view is different from the life-building pathos with which the early manifestos of modernity were full. If at most exhibitions since 1898 the slogan "Art for the time. Freedom for art" triumphed, then the catalog of 1908 began with the epigraph "Art never expresses anything but itself."*

**Key words:** Art Nouveau, Art Deco, Secession, Vienna workshops, Joseph Hoffman, Gustav Klimt, design, mass art.

**References:**

Anikst A. *Estetika Morrissa i sovremennost'* [The Aesthetic of William Morris and Modernity]. Moscow, Fine Arts, 1987. 267 p. (In Russian).

Ikonnikov A.V. *Mastera arkhitektury ob arkhitekture* [Architecture masters about architecture]. Moscow, Art, 1972. 373 p. (In Russian).

*Iskusstvo epokhi modernizma: stil' ar deko 1910-1940-e gody: sbornik statei* [Modern Art: Art Deco Style 1910-1940: collection of articles]. Moscow, Pinakothek, 2009. 320 p. (In Russian).



Malinina T.G. *Stil' Ar deko: istoki, regional'nye varianty, osobennosti evoliutsii: dis. ... d. iskusstvovedeniia* [Art Deco Style: Roots, Regional Specificities, Development Features: dis. ... doct. of art]. Moscow, 2002. 372 p. (In Russian).

Malinina T.G. *Formula stilia. Ar Deko: istoki, regional'nye varianty, osobennosti evoliutsii* [The Style Formula. Art Deco Style: Roots, Regional Specificities, Development Features]. Moscow, Pinakothek, 2005. 304 p. (In Russian).

Matiunina D.S. *Istoriia inter'era* [The History of Interior Design]. Moscow, Academic Project; Paradigm, 2012. 552 p. + 16 p. col. incl. (In Russian).

Petukhov A.V. *Ar deko i iskusstvo Frantsii pervoi chetverti XX veka* [Art Deco and French Art in the first quarter of the XX century]. Moscow, BuksMArt, 2016. 312 p. (In Russian).

Sarab'ianov D.V. *Stil' modern: Istoki. Istoriia. Problemy* [Art Nouveau Style: Roots. History. Problems]. Moscow, Art, 1989. 294 p. (In Russian).

Shorske K.E. *Vena na rubezhe vekov. Politika i kul'tura* [Fin-De-Siecle Vienna: Politics and Culture]. Saint-Petersburg, Publishing House named after N.I. Novikova, 2001. 520 p. (In Russian).

Topp L. An Architecture for Modern Nerves: Josef Hoffman's Purkersdorf Sanatorium. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1997, Vol. 56, no. 4, pp. 414-437.

Topp L. *Architecture and Truth in Fin-de-Siecle Vienna*. London, Cambridge press, 2004. 250 p.

**About the Author:**

**Dobryднева Anastasiia Sergeevna** – PhD student, Lomonosov Moscow State University, 1, Leninskie gory, Moscow, 119991, Russian Federation. Research fellow Moscow Art Deco Museum. Scientific specialization: art nouveau, art deco. E-mail: asdobrya@gmail.com.