

ՎԻԵՆՆԱԿԱՆ ՍՅՑԵՍՍԻՈՆ

Ա. Կ. ԶԱՐԳԱՆ

XIX դ. վերջերին Վիեննան քաղաքաշինության և ճարտարապետության առումով համարվեց ամենամիասնական քաղաքներից մեկը՝ Արևմտյան Եվրոպայի այլ մայրաքաղաքների համեմատությամբ։ Սա նշանավորվեց այն ժամանակ, երբ անցած դարի հիսունական թվականներին որոշվեց քանդել հին քաղաքը շրջափակող պարիսպները և կառուցել Ռինգը¹։ 1857 թ. կայսերական հրովարտակով հայտարարված մրցույթի հաղթող դարձավ Կ. Ֆ. Լ. Ֆյոստերը (C. F. L. Föster), մինչդեռ վերջնական նախագիծը, հավանաբար, կազմել է Մ. Լյորր (M. Löhr) 1859 թ.։

Վաթսունական թվականներին հիմնադրված Ռինգի իրագործումով պահպանվեց քաղաքի հին կազմը։ Քաղաքի կենտրոնախույզ ուղղություններով ընթացող ճանապարհները հնարավոր դարձրին կենտրոնը կապել շրջապատի ազատ հողամասերի վրա տարածվող նորակերտ քաղաքային շրջաններին։ Պարիսպներից ազատված ընդարձակ տարածություններում, օղակաձև պողոտայի երկու կողմերում կառուցվեցին պետական և մշակութային նշանակություն ունեցող շենքեր՝ Բուրգ թատրոնը, օպերան, քաղաքապետարանը, պառլամենտը, համալսարանը, արվեստի և բնագիտության թանգարանները, արվեստի ակադեմիան։ Իսկ վերջիններիս միջև ընկած ազատ տարածություններում մշակվեցին այգիներ, կառուցվեցին շատրվաններ, տեղադրվեցին արձաններ, կոթողներ։ Կառուցապատման այդ հսկա գործին մասնակցեցին տարբեր ազգերի ճարտարապետներ։ Ավստրիայից՝ Կ. Ֆ. Հազենհաուերը, Լ. Ֆոն Ֆերստելը, Գերմանիայից՝ Գ. Սեմպերը, Դանիայից՝ Թ. Է. Հանսենը, Հոլանդիայից՝ Է. Վան դեր Նեուլը և ուրիշներ։ Շինարարական այդ մեծածավալ ծրագիրը իրագործվեց մի քանի տասնամյակի ընթացքում։

Հետաքրքիր է նշել, որ նույն շրջանում (1853—1869) Ժ. Է. Հոսմանը Հիստորիկոնի և Բալտարինի մասնակցությամբ իրագործեց Փարիզի բուլվարների կառուցապատումը։ Հոսմանի մտահղացմամբ տեղանքի գերիշխող տարրը պիտի լիներ բուլվարը, իսկ նրա երկայնքով կառուցվելիք շենքերի շտրքը կազմվեր ինքնուրույն արտահայտչականությունից զուրկ տիպարային շենքերից։ Հոսմանյան մոտեցումը մասնակի էր, մինչդեռ Ռինգը կառուցողները ձգտել էին օղակաձև այդ պողոտայի քաղաքաշինական և ճարտարապետական իրողությունը արտահայտել ամբողջությամբ։ Այսպիսով, քաղաքի կենտրոնը տեղաշարժվեց կորիզային հատվածից դեպի հնի և նորի միջև ընկած Ռինգի երկայնքը։

Ընդհանրապես քաղաքի զարգացման ընթացքը, այլ կերպ ասած՝ պատմական դինամիզմը առավել ուժեղ արտացոլվում է քաղաքի շրջապատային

¹ Ռինգ (Ring) նշանակում է օղակ և քաղաքաշինության մեջ կիրառվում է հին քաղաքը շրջապատող երթևեկության պողոտա նշանակությամբ։ Այդ իմաստով այն բնորոշ է հատկապես Ղալպիգի, Լյուբեք, Կոպենհագեն և այլ քաղաքներին։

հատվածներում, իսկ կենցաղի, մշակույթի և վարչական առումով դինամիզմը ներգործում է հատկապես քաղաքի հին կենտրոնի վրա: Բոլոր քաղաքներին հատուկ այդ երևույթը Վիեննայի օրինակում գտել է քաղաքի կազմի վրա ազդող ուժերի սահմանը Ռինգի երկայնքով, ուր պահպանման ենթակա կենտրոնի կորիզային հատվածը և փոփոխման ենթակա շրջապատի արվարձաններից դեպի կենտրոն ընթացող ուժերը մեղմանում են, որի հետևանքով վերահաստատվում է մարդու հատուկ չափանիշը:

Արդի քաղաքաշինության հիմնադիրներից մեկի՝ ավստրիացի Կամիլո Սիտտեի (1843—1903) հասկացությամբ, ճարտարապետի բարձրագույն նպատակը քաղաքի ձևակերպմանը միասնական բնույթ հաղորդելն է: Իսկ նման մոտեցում հնարավոր է միայն այն ժամանակ, երբ ճարտարապետական կարգը ղեկավարող օրինաչափություններում կիրառվում է քաղաքաշինական տարածական կարգը: Կ. Սիտտեի սույն մոտեցումը բնորոշ եղավ 1860—1914 շրջանի ավստրիական քաղաքաշինությանը և հատկանշեց վիեննական Սեցեսիոնի ճարտարապետական մշակույթը:

Ավստրիացի նկարիչ Գուստավ Քլիմտը (1862—1919) 1897 թ. հիմնեց վիեննական Սեցեսիոնը: Մասնակիցների թվում էին՝ Օ. Վաքները, Յ. Մ. Օլբրիխը, Յ. Հոֆմանը, Գ. Քլիմտը ընտրվեց Սեցեսիոնի նախագահ և այդ պաշտոնը վարեց մինչև 1905 թ.:

Սեցեսիոն բառը (լատիներեն՝ անջատել, հատել) հիմնադիրների ընկալմամբ նշանակում էր՝ բաժանում պաշտոնական հովանավորություն վայելող ակադեմիայի պահպանողական արվեստից: Ծարտարապետության բնագավառում, շինարարական տեխնիկայի առումով, բաժանում նշանակում էր՝ անջատվել հնացած սիստեմներից, օգտագործել նորագյուտ շինանյութեր (երկաթբետոն) և քաղաքացիական շենքերի շինարարությունում կիրառել առավել տարածված մետաղյա կամ երկաթբետոնե կառուցվածքները:

Շինանյութեր, տեխնիկան, արդյունաբերությունը և հասարակարգը միասին վերցրած մի իրողություն է, որի խորքում հարկ է խարսխվել ու մի կողմ թողնել գեղագիտական ինչ-ինչ համոզմունքներ: Հարկ է նաև տվյալ իրողության զարգացման ուղու մեջ փնտրել պատմության շարունակությունը: Նոր ճարտարապետություն ստեղծել չի նշանակում շինարարական նոր տեխնիկա կիրառել: Այդ արել էին Վ. Հորթան՝ Բրյուսելում, Հ. Լաբրուստը և Օ. Պերենն՝ Փարիզում: Վերջին երկուսի կառուցած շենքերում ձևի ընկալումը խարսխված էր ոճական հասկացության վրա: Մինչդեռ խնդիրը այլ էր. պետք էր ձևը սահմանազատել ոճական կապվածությունից և արվեստի առարկան հաղորդակից դարձնել մարդուն:

Անգլիական Արտս ընդ Կրեֆտ, համաեվրոպական՝ Յուգենստիլ, Ֆլորենտ, Լիբերտի և այլ անվանումներով հայտնի Ար նովոն մասամբ միայն կարողացավ հաղթահարել մշակույթի բնագավառում իշխող պահպանողականությունը: Իսկ ձևի և մեքենայով արտադրված առարկայի միասնության, ինչպես և ձևի ու պարունակության փոխկապվածության հարցերը բավարար լուծում չստացան:

Նախորդից ստացած ժառանգության տնօրինումը Սեցեսիոնի արվեստագետների համար նշանակում էր հակադրվել քաղքենիների մտայնության մեջ արմատացած էկլեկտիզմին, իսկ էկլեկտիզմը հիմնականում հակադասական էր, որովհետև անջատել գեղագիտական և կառույցային նշանակու-

թյուն ունեցող ճարտարապետական տարրերը (սյուն, կամար և այլն) դասական կարգի օրինաչափություններից և հնարովի իմաստներով նրանց ինչ-որ նշանակություն տալ՝ կեղծիք էր, որի հետևանքով խախտվում էր ճարտարապետության դասական կարգի միասնականությունը։ Նույն կեղծիքն էր առկա, երբ մեքենայացված եղանակներով արտադրված առարկաները երեսապատվում էին ավելի արժեքավոր նյութերով (ճենապակի)։ Մանավանդ, որ արհեստական այդ գեղազարդումը արվում էր, որպեսզի առարկան ձեռագործ աշխատանքի տպավորություն թողներ։ Մեքենայով արտադրված առարկայի որակավորման խնդիրը արդյունաբերության մասշտաբով իրականում դրվեց 1907 թ.² Դոյլեր Վերկրունդի արվեստագետների կողմից (Չ. Վան դե Վելդե, Պ. Բերենս)։ Սակայն վիեննական Սեցեսիոնի ճարտարապետների համար հիմնական խնդիրներից մեկը դարձավ կառուցվածքի և գեղազարդումների միջև գոյանալիք շաղկապի վերագտնումը։

Սույն հարցի լուծմամբ զբաղվում էին Ռասկինը և Մորրիսը։ Նրանց կարծիքով, այդ խնդրի էության բացահայտումը պահանջում էր վերապահություն մոտենալ ձևի ոճական հասկացություններին, քանի որ նոր դադափարը ձևի և նշանակության կապակցություններում ենթարկվելով ոճական հասկացությանը՝ կարող էր ստանալ իրականությունից անջատ նշանակություն³։

Ճարտարապետի համար ձևը, տարածություն սահմանելու և շրջապատին հաղորդակից դարձնելու հասկացությունները առնչվում են կառուցվածքի և գեղազարդության հետ. երկուսն էլ փաստական ճշմարտություններ են, որոնց միջոցով մարդը բնորոշում է իր ապրելակերպին հատուկ միջավայրը։ Ռասկինի և Մորրիսի կարծիքով ձևի ճշմարտությունը կարելի է վերագտնել արհեստների միջոցով, իսկ արհեստը հիմնականում ձեռքի աշխատանք է և ավանդաբար հանգեցնում է զարդագեղության։ Անգլիացի արվեստաբանների մեկնաբանությամբ, ճարտարապետական ձևը կարող է ընդհանրացված իմաստ ստանալ այն դեպքում, երբ գերիշխում է զարդագեղությունը։ Սույն տեսակետը հաստատում է այն փաստը, որ ճարտարապետական լեզվի ընդհանրությունն առաջացնող զարդը պարունակում է ազգային իմաստ, և արհեստը ընդհանուրի ու ազգային կապակցության արգասիք է։

Կառուցվածքի և գեղազարդության հարցի անգլիական ըմբռնմանը հակադրվեց ավստրիացի ճարտարապետ Ադոլֆ Լոոզը։ Նրա կարծիքով ճարտարապետությունը պիտի լինի զարդերից զուրկ, պարզ և հարակցված տվյալ գործառնությանը։ Այդ հարցը նրան մղեց փնտրելու ձևի վճիտություն, որին կարելի էր հասնել պարզեցնելով առարկաների մշակման տեխնիկան։ Այլ կերպ ասած՝ պետք է ձևի և տեխնիկայի միջև ստեղծել անմիջնորդ կապակցություն։ Շաղկապումը պիտի լինի անմիջական և զուրկ ոճական փոխարկումներից³։

² Այս հասկացությունը որոշ չափով հարատև է, որովհետև պարզություն քարոզող նույն Ա. Լոոզը 1923 թ. «Ձիկագո տրիբյուն» լրագրի վարչական 32 հարկանի երկնաքերը նախագծել էր խոյակով, արակով և ակոսաձև փորվածքներով՝ ամբողջացած գորիական հսկա սյունի նմանությամբ։

³ Adolf Loos, *Ins Leere gesprochen*, 1897—1900, Paris, 1911. Trotzdem 1900—1930, Innsbruck, 1932.

Զմիջնորդավորված կապակցության խնդիրն ինքնին թելադրում է արվեստի առարկայի մշակման նոր տեխնիկա, որի շնորհիվ արտադրված առարկան՝ տվյալ շրջանին հատուկ ճաշակի համեմատ, ձեռք է բերում որոշ ինքնուրույնություն։ Արժեքավորված առարկան գործնական առումով հաղորդակից է դառնում մարդու առօրյային արդեն ոչ որպես զարդ, այլ գործածական առարկա (մեքենա, տուն, կահույք կամ քաղաք)։ Այս իմաստով ճարտարապետությունը ևս ստանում է առարկայական նշանակություն⁴։

Առարկայի ինքնուրույնության գաղափարը, որպես նկարչության ներքին պարզագույն արդյունք, քիչ ուշացումով առաջացավ նաև կուրիստների մոտ։ Գլազգոյում Մեկինտոշը (1901 թ.), Վիեննայում Լոոզը (1907 թ.) արդեն մշակել էին այդ սկզբունքը և կառուցել նման հասկացությամբ։ Հետևաբար, կուրիզմը արվեստի, ուստի և ճարտարապետության բոլորովին նոր ըմբռնման ակունք համարելը, մեր կարծիքով, անհիմն է։

Հիմնական խնդիրը ձևի հարցն էր։ Էկլեկտիզմը հաղթահարված էր, և ճարտարապետները փնտրում էին ձևի հասկացական բովանդակությունը՝ ձևիմաստը⁵, որի տրամաբանական մշակումը նոր նախագծումների հիմք կարող էր դառնալ։ Իսկ վիեննական Սեցեսիոնի ճարտարապետների ընկալմամբ տրամաբանական լինել նշանակում էր պահպանել դասական ոգին։ Սեցեսիոնիստների դասականությունը ավելի առնչվում էր շենքի կառուցվածքային հասկացությանը, քան Ար Նովոյի տիպի զարդականությանը։ Եվ եթե Վագների, Օլբրիխի, Հոֆմանի ստեղծագործություններին բնորոշ են զարդաբանական մշակումները, ոճական որոշ երանգավորումները, ապա դա Վիեննայի կիրթ, վայելչակերպ մթնոլորտին հաղորդակից լինելու պահանջի հետևանք էր։ Զարդը որակում էր ապրելակերպը, հարստացնում ձևը, բազմիմաստ կապեր հաստատում մարդու և առարկայի միջև։

Գոթական ճարտարապետությունը հիմնականում ստրուկտուրալ ընկալում է և այդ իմաստով մեծ նշանակություն ունեցավ ճարտարագիտական մտքի զարգացման համար։ Դասականը իր էությունով ռացիոնալ մոտեցում է, որը նպաստել է ճարտարապետության ոճական առնչություններից սահմանազատվելուն։ Վիեննական Սեցեսիոնի ճարտարապետությունը զուրկ է ոճական ձևակերպումից, իսկ հորինվածքային իմաստով՝ դասական է։ Դասական միտքը հնարավոր դարձրեց վերականգնել ձևի և կառույցի կապը, ճարտարապետության մեջ կիրառել շինարարական նոր տեխնիկան, իսկ քաղաքաշինության բնագավառում՝ ձգտել նոր լուծումների մշակման։

1894—1897 թթ. 0. Վագները (1841—1918) կառուցեց Վիեննայի մետրոյի Կարլսպլաց և Շյոնբրուն կայանները։ Մետրոկայանների լուծումներում (այդ թեմայով կատարված գծագրերը ավելի բնորոշ են, քան կառուցված կայանները) Վագները առաջարկել է վերգետնյա ծավալը կապել ստոր-

⁴ Ա. Կ. Արգանի բնորոշմամբ՝ «ճարտարապետական առարկան «գործառնությունների» պայծառ սահմանումի դեպքում վերագտնում է իր էությունը բնութագրող սկզբունքը» (il suo principio individualizzante), C. G. Argan, Progetto e destino, Milan, 1965 p. 113:

⁵ Ձևիմաստ բառը վերցրել ենք լեզվաբանությունից (semem), այսինքն՝ բառիմաստ հասկացության իմաստով և օգտագործում ենք Գ. Ս. Բրուսյանի, «Փիլիսոփայություն և լեզու», Երևան, 1972, էջ 126) հետևյալ մեկնաբանությամբ՝ «Բառի կենտրոնական նշանակությունը նրա բառային նշանակությունն է, բառի իմաստը»:

գետնյա տարածությունը և տվյալ շրջանի համար որոշ չափով նոր այդ իրողությունը դրսևորել է նաև արտաքուստ: Քաղաքաշինական առումով առաջարկված խնդիրը կարևոր էր և զարգացում ապրեց Սանտ էլիայի նախագծերում (1914) և հատկապես հետագայում: Այս կապակցությամբ նշենք, որ գետնի մակերեսը քաղաքներում գերիշխող իրողություն է, ընդհանուր առմամբ այդ մակերեսներին են հարաբերվում (փողոց, հրապարակ) շենքերի ծավալները⁶: Սույն իրողությունը այսօր աստիճանաբար սկսել է բազմաշերտ կառուցվածք ստանալ: Ստորգետնյա, գետնին հավասար և նրանից ավելի վերև ձգվող (թեկուզ և կամրջատիպ) մակերեսները ոչ միայն արժեքավորվում են, այլև ճարտարապետը ձգտում է բազմաշերտ տվյալ կառուցվածքին տալ ծավալա-տարածային կերպար: Օրգանապես, այսինքն՝ բազմաշերտորեն լուծել խթանելություն, սպասարկումների հարցերը, պայքարել մարդու կղզիացման դեմ՝ առաջարկելով տարբեր բարձրություններում և խորություններում ստեղծվելիք կապակցությունների նոր հնարավորություններ⁷:

Հետևաբար, բազմաշերտ տարածության առարկայացման գործում Վագները դեռևս XIX դ. վերջերին ներդրել է թեև սահմանափակ, բայց դրական իր ավանդը: Իր «Արդի ճարտարապետություն»⁸ աշխատությունում՝ նա տեսակա-նորեն առաջարկում է հիմնովին վերափոխել տվյալ ժամանակաշրջանի ճարտարապետական մշակույթի ուղղությունը՝ թեքելով այն դեպի արդի կյանքի իրադրությունը: Վագների մտքերը զգալի ազդեցություն թողեցին այսպես կոչված մոդեռն կամ պարզապես 900-ի ոճ արվեստի ուղղության վրա:

Վագները փորձեց բացահայտել արվեստի զարգացման էությունը կապված առավել չափով ձևի, քան շինարարական տեխնիկայի հարցերի հետ: Ըստ էկլեկտիզմի և ռեկվալ հասկացությունների կայուն էր մնալու ձևի արտաքին, այսինքն՝ նրա ոճական իմաստը: Վագները շրջեց այդ տեսակետը, վերակոչեց ձևի ներքին իմաստը, հիմնականում նրա կառուցվածքային նշանակությունը, որը Շինքելի և Սեմպերի հասկացությամբ ռացիոնալ է և այդ իմաստով դասական:

Այսօր ևս դասականությունից ժառանգված որոշ ազդակներ օգտագործվում են: Հիշենք Միգ Վան դեր Ռոեի շենքերի վճիտ ծավալները, կայուն չափերը, և Կորբուզիեի մոդուլները, համաչափության օրենքների օգտագործումը (Լուիս Կան), Ա. Աալտոյի կառուցած Հենսո-Գուտցաչտի շենքի (1959—1962), ինչպես և է. Գ. Ասպլունդի ճարտարապետության առավել բացահայտ

⁶ Տարածություն—շենք փոխկապակցության առումով հետաքրքիր է նշել, որ պատմական Հոռմում շենքը գերիշխում է շրջապատի փողոցների և հրապարակների վրա, իսկ Փարիզում տիրապետող է ազատ տարածությունը: Այնտեղ շենքերը թվում են ավելի փոքր, մասշտաբայ-նորեն խախտված: Վիեննայի Ռինգում կարծես գտնվել է հոռմեական և փարիզյան ծավալա-տարածական լուծումների հավասարակշռված արտահայտությունը:

⁷ Տարբեր շենքեր վերգետնյա ուղիներով իրար հաղորդակից դարձնելու օրինակներից նշենք ճարտարապետներ Էլիսոն և Պիտր Սմիտսոնների (Allison und Peter Smithson) Շեֆիլդի համալսարանի համակառուցը (1954), որի նախագծման համար հեղինակները հիմք էին ընդունել հետիոտն երթևեկության բազմաշերտ համակարգը:

⁸ Գիրքը հայտնի է 4-րդ հրատարակության վերնագրով՝ «Die Baukunst unserer Zeit», Wien, 1914. Einige Skizzen, Projekte und Ausgeführte Bauten; 1891—1897, 1902—1922, Wien, 1922. Qualität des Baukünstler, Wien, 1911.

դասականությունը⁹։ Մեր կարծիքով, դասական արվեստը կորցրել է առարկայական ուրույն նշանակությունը, բայց կերպրեցված առումով՝ կենդանի է։ Այստեղից կարելի է եզրակացնել, որ պետք է քանդել ճարտարապետական մտքի ձևական կողմը, հրաժարվել ոճական տարրերից և արդիականին հաղորդել անցյալի դասականության մտային պատկերը, որը իր հերթին կապված է ձևի զեղումության, այսինքն՝ համաշարությանը հատուկ այն օրինաչափությունների հետ, որոնց հիմունքներով կարգավորվում և դասավորվում են ճարտարապետական հորինվածքի հիմնական բաղադրիչները։ Նման մոտեցումը իր իսկությամբ էմպիրիկ է և հակադրվելով ակադեմիականի տրակտատային մտածելակերպին, ճարտարապետից պահանջում է եզակի շնորհք, ուժեղ բնավորություն։ Վազները այս առիթով նշում է. «Հարկ է հովանավորել միմիայն օժտված և ուժեղ բնավորության տեր ճարտարապետներին, որովհետև նրանց գործերը կարող են օրինակելի համարվել ապագա սերունդների համար»¹⁰։

Քննենք Օ. Վազների «Փոստի դրամարկը» (Վիեննա, 1905) և տեսնենք, թե վիեննացի ճարտարապետի համար ինչ է նշանակում ձևի ղարգացում հասկացությունը։ «Փոստի դրամարկը» ինքնամիտի, սիմետրիկ, տրամաբանորեն պայծառ, երկրաչափորեն խիստ ընդգծված շենք է։ Այստեղ դասական կարգը պահպանվել է։ Պլաստիկ արժեքները՝ դեպի խորքը ընթանալու փոխարեն բերված են ճակատների մակերեսը։ Նույն պատը երեսպատումների միջոցով վերածված է մակերեսի և այս առումով շենքի ծավալը քողարկող նյութի նշանակություն ունի։ Նման մոտեցումը բնավ չի կրում զարդային իմաստ։ Նրա նշանակությունը հիմնականում պիտի փնտրել շինանյութը ձևի հետ միաձուլելու հասկացության մեջ։ Այս մոտեցման համաձայն, երեսպատումը՝ պատի համեմատությամբ, ստանում է առաջնահերթ նշանակություն, իսկ պատը, կորցնելով ծավալային իմաստը, վերածվում է շենքի արտաքին և ներքին մակերեսները պատող գունագեղ, խնամքով մշակված թաղանթի։ Հետևաբար, քանդվում է ձևի և կառույցի միասնական կապը, ձևի զեղումությունը պահպանվում է որպես բնական հատկանիշ, իսկ մակերեսը՝ ծավալի համեմատությամբ, ստանում է ճարտարապետական միտք կրող տարրի նշանակություն։

Յ. Ստրիդգոլսկին իր «Հայ ճարտարապետությունը և Նվրոպան» աշխատության առաջաբանում հարուցված հարցի կապակցությամբ անդրադառնում է Օ. Վազների «Փոստի դրամարկը» շենքի և Բալինի Կաթողիկեի (VII դ.) արտաքին պատերի երեսպատումներին։ Նա վերլուծելով պատ կառուցելու եղանակները, հանդում է հետևյալ եզրակացության. «Կես հազարամյակ է, որ մենք, այսինքն իտալական վերածննդի ուղիով ընթացող արևմուտքիցներս, առավել չափով հետևում ենք ճարտարապետության արտաքին ձևերին, քան կառուցելու եղանակին», ապա քիչ հետո ավելացնում է. «Ամենից առաջ՝ վերածնունդը հազար տարի անց յուրացրեց քրիստոնեական վաղ շրջանում հայերի մշակած հիմնական դրույթները, իսկ շենքերը երեսպատվեցին համա-

⁹ Հայտնի են լը Կորրուզիեի՝ Հունաստանում, Իտալիայում կատարած գծագրերը կամ նախագծած որոշ շենքերը. օրինակ՝ Մարսի բնակելի տունը որպես մտահղացում առնչվում է Յլորենցիայի մոտ գտնվող վանական համակառույցի՝ Զերտոգայի հետ։

¹⁰ J. A. L u x, Otto Wagner, IV, München, 1914.

ձայն հոռմեացիների եղանակի՝ կառուցվածքի հետ շառնչվող հունական ձևերով¹¹։ Վագների կարծիքով դասականությունը արդիական իմաստով ոճական հասկացություն չէ, այլ ձևը ընկալելու, արտահայտելու համակարգ, ուստի հարկ է վերագտնել ձևի պարզությունը՝ արտահայտված թեկուզ և լերկ, ազատ մակերեսների միջոցով։ Ստրժիգովսկին ելնում էր կառույցի և ձևի միասնության սկզբունքային նշանակություն ունեցող այն հասկացությունից, որը հատուկ է հայ ճարտարապետությանը։

Վագները ձևի պարզությանը հասավ աստիճանաբար՝ ելնելով տոսկանական Վերածննդի առաջին շրջանի ճարտարապետությունից։ Իր հետագոտությունների հիման վրա նա զարգացրեց երեսպատումը պատից անջատելու արևմուտքին հատուկ ձգտումը, որի հետևանքով պատը՝ հարաբերվելով շենքի կառուցվածքին, ոչ միայն ինքնուրույնություն ստացավ, այլև հնարավոր դարձրեց ճարտարապետական հորինվածքում պահպանել դասական օրինաչափությունը նույնիսկ ևրկաթբետոնե կամ մետաղյա կառույցներում։ Անհրաժեշտ էր նաև, որ ինքնուրույնություն ստացած պատը հորինվածքային իմաստով ձևայնորեն կապվեր շենքի ընդհանուր կառուցվածքին։

Վերաքննության այն ընթացքը, որը հակադրվեց իդեալիզմին և ռոմանտիզմին, տարբեր հապաղումներով զարգացավ XIX դ. վերջերում, հիմնականում նպատակ ունենալով սահմանազատել արվեստը իդեալիստական հասկացությունների բացարձակված վիճակից։ Նման հասկացությունների վերաքննությունը վերաարժեքավորեց ճարտարապետական մտքի ռացիոնալ որոշակիությունը և ճանապարհ բացեց դեպի իրականը, դեպի ճարտարապետությանը բնորոշ պատմականորեն ճշմարիտ դրսևորումները։ Ֆինլանդիայում Գեսեգիուսը, Լինդգրենը և էլիել Սաարինենն հիմք դրեցին այսպես կոչված՝ «ազգային ռոմանտիկ» ճարտարապետությանը։ Շվեդիայում Կ. Վեստմանը, ներշնչված Մորրիսի մտահղացումներով և դանիացի Նիրոպիմի գործերով, մի շարք ճարտարապետների հետ ստեղծեց «ազգային ռացիոնալիզմ» ուղղությունը։ Անգլիայում Մորրիսի, Ռասկինի ուստպիական սոցիալիզմը և Գլազգոյի դպրոցի ռացիոնալիզմը, Ֆրանսիայում «Բո զարի» պահպանողականությունը և Վիլլե-լը-Դյուլի գոթական տեխնիցիզմը և, վերջապես, Գերմանիայում Շինքելի, Սեմպերի դասականությունն ու «ազգային արվեստը» միասին ներկայացնում են դարավերջի դասականի և ռոմանտիզմի, ռացիոնալիզմի ու ազգայինի հակադիր կողմնորոշումների ոլորտում ծավալվող ճարտարապետական մշակույթը։

Նկատի ունենալով այս ամենի, ինչպես նաև Ար Նովոյի, Յուգենստիլի կարևորությունը, ուշագրավ է հիշատակել, որ կենտրոնական Եվրոպայում ստեղծվում էին արվեստի օջախներ, որտեղ արվեստագետներին հնարավորություն էր տրվում ստեղծագործելու։ Դրանցից էր, օրինակ, Գերմանիայի Դարմշտադի մոտակայքում ստեղծված Մատիլդենե անունը կրող «արվեստագետների համայնքը», որը հիմնել էր գյոթիկյան շրջանի Վայմարի ավանդների հետքերով ընթացող Հեսսենի իշխան Է. Լ. Ֆոն Էսսեն և իր շուրջը հավաքել երիտասարդ ճարտարապետ Պ. Բերենսին, նկարիչ Հ. Քրիստիանսենին, գծագրող Պ. Բուրկին, քանդակագործ Լ. Հաբիխին, գեղադարձող Պ. Հուբերին և ակնագործ Ռ. Բոսսերտին։

¹¹ J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, Viena, 1918, S. 5.-

Հասանելի իշխանի հրավերով, ավատրիացի ճարտարապետ Օ. Վագների աշակերտ Յ. Մ. Օլբրիխը (1867—1908) նախագծում է բնակարաններից, արհեստանոցներից և ցուցասրահներից բաղկացած «արվեստագետների համայնքը» համակառույցը։ Վիեննական Մեցեսսիոնի հիմնադիրներից Յ. Մ. Օլբրիխը հմուտ վարպետությամբ նախագծեց նաև շենքերի ներքին և արտաքին հարդարանքները, կահույքը, ամանեղենը, այգիները և նույնիսկ սեղանատան սպասավորների հագուստը։ 1899 թ. ակաված կառույցը ավարտվեց երկու տարի անց, և 1901 թ., համայնքի կոլեկտիվ ցուցահանդեսով նշվեց Մատիլդեհեհեի բացումը։ 1907 թ. Օլբրիխը իրագործեց ցուցահանդեսների մեծ շենքը՝ Հոխցալտտուրմը, դրանով իսկ ամբողջացնելով համայնքի համակառույցը։

Ճարտարապետական առումով Մատիլդեհեհեն վայելուչ երկրաչափականությամբ հորինված, մեծ միասնություն ունեցող շենքերի բազմահատված ծավալներ են, որոնք համադրված են ոչ թե համաչափ, այլ բազմախմբությունների օրինաչափության համաձայն, մի մոտեցում, որը կարելի է համարել քաղաքաշինական։ Համակառույցի հորինվածքը թելադրող հիմնական գործոնները չպետք է փնտրել հատակագիծը կարգավորող գործառնությունների միջոցով, այլ պետք է դիմել ծավալներին տրվող ճարտարապետական մշակումների ձևայնությանը և այն զգայականին, որը հատուկ է Օլբրիխին։ Նա կարողացավ իրագործել Վագների պատգամը՝ «անկեղծ պահել բնական զգայնությունը» և որպես ստեղծագործող լինել ազատ։ Այս իմաստով Մատիլդեհեհեն համարվում է վիեննական դպրոցի լավագույն գործերից մեկը։

Մատիլդեհեհեի ծավալների դասավորման կարգը շարժունակ է։ Ծավալներին մշտապես բնորոշ է այն նկատառումը, որ դիտողը գտնվելու է շարժման մեջ, Շարժունակությանը մեծապես նպաստում են համակառույցին շաղկապված շրջապատի տարբեր բարձրություն ունեցող հարթակները, սանդղավանդակները, որոնց միջոցով ծավալները հարաբերակցվում են միմյանց և առաջացնում նոր, անսպասելի զուգադրումներ։ Արտաքին և ներքին տարածությունների կապակցումը անընդհատ է և որպես ծավալա-տարածական լուծում՝ նորարարական։ Նման ընկալումը հետագայում հարազատ դարձավ Ռայտին¹², իսկ Նվրոպայում՝ քսանական թվականներին կիրառվեց Միլ վան դեր Ռոեի կողմից (օրինակ՝ «Ալյուսե տուն» նախագիծը, 1923 թ., Գուբեում կառուցած Վոլֆի տունը, 1926 թ.)։

Ճարտարապետության պատմության առումով, սակայն, Օլբրիխի ներդրումը առավելապես առնչվում է ձևի հարցերին, իսկ տեխնիկայի իմաստով առաջընթաց չկատարվեց դեպի մեքենայացված արտադրություն։ Օլբրիխի արվեստը մնաց ձեռագործ աշխատանքի ավանդության սահմաններում։ Թերևս պահպանողական թվացող նման մոտեցումը համապատասխանում էր այդ շրջանի արվեստի հասկացությանը, ըստ որի ձևը և արտահայտման միջոցները, որոնց ամբողջությունը կազմում է արվեստի լեզուն, ունեն նույնանման կառուցվածք, և նրանց իմաստը հիմնականում ընկալվում է տե-

12 Ֆ. Լ. Ռայտը նվրոպայում կատարած առաջին շրջադարձի ժամանակ 1910 թ. Գերմանիայում ցուցադրեց իր ստեղծագործությունները։ Այդ առթիվ «Տյուբինգենի Վասմուտ» հրատարակչությունը նույն թվականին հրատարակեց Ռայտի գծագրերի և նախագծերի հավաքածուն (Ausgeführte Bauten und Entwürfe von F. L. Wright, իսկ 1911 թ. երկրորդ հատորը՝ F. L. Wright, Ausgeführte Bauten), որը բաղկացած է լուսանկարներից և անգլիացի ճարտարապետ Ռ. էջբիի առաջաբանից։

սողության միջոցով: Տեսողությունը, որպես գիտակարգ, Կ. Ֆիդլերի (1841—1895) բնորոշմամբ՝ սիստեմարկայտը (Stehkbarkeit, այսինքն՝ տեսողականություն) ստանում է ճանաչողական իմաստ, իսկ արվեստի գործը գիտվում է որպես գեղագիտությունից տարբեր, ուրույն օրինաչափություններով զարգացող, իրականությունը արտահայտող երևույթ: Ֆիդլերյան հասկացությունները գիտությունը և արվեստը առանց իրար հակադրվելու կարող են տարբեր ճանապարհներով մեզ հանգեցնել իրականության ճանաչողությանը:

Ձևի անհատականացումը տեխնիկական պայմանավորվածությունից ճարտարապետական միտքը հանգեցրեց շենքի ճակատները, նրա մակերեսները ընդարձակությամբ արտահայտելու ձգտումին: Այսպես երեսպատումը ստացավ առաջնահերթ նշանակություն: Օլբրիխը այդ խնդրում ավելի առաջ գնաց: Նա իրարից անջատեց շենքի ծավալները, ստեղծեց իմաստակիր, հատակագծում կապակցված ծավալների համակառույց: Ձևի ինքնուրույնության հետադա և վերջին քայլը կատարեց Յ. Հոֆմանը:

Արվեստագետի և արհեստավորի համագործակցության ակունքները շատ հին են, բայց նրանց ավանդը կենտրոնական Եվրոպայում կարելի է փնտրել միջնադարյան վարպետի կերպարի, ինչպես նաև՝ արվեստը միևնույն ժամանակ ձեռքի գործ համարելու հասկացության ոլորտում: Այսօրվա ըմբռնմամբ՝ նորագույն տեխնիկայի և շինանյութերի ընձեռած հնարավորություններին տիրապետելու պահանջի մեջ: Մասնագիտացման հետագա ձգտումը, սակայն, հեռացրել է ճարտարապետին արհեստներից, նրան առավել չափով կապելով նախագծման սեղանին: Գերմանախոս երկրներում մի շարք ճարտարապետներ իրենց ուսումը լրացրել են արվեստի և արհեստավորների դպրոցներում (Kunstgewerbeschule): Այդպիսի դպրոցները հիմնականում նկարչական թեքում ունեին¹³ և հիմնադրվել են XIX դ. կեսերին: Օրինակ, Մեկինթոշը, Բերլինը, Լը Կորբուզիեն հանդես են եկել նախ որպես նկարիչներ, իսկ հետագայում դարձել ճարտարապետներ:

Օ. Վագների մոտ ուսանած Յ. Հոֆմանը (1870—1956) Ավստրո-հունդարական հասարակությանը հայտնի է դառնում որպես Սեցեսիոնի 1898 թ. կազմակերպած ցուցահանդեսի բարեզարդող: Նրա գեղությունը և վաղների շրջանի դասական ոացիոնալիզմը բնորոշեցին Հոֆմանի հետագա ամբողջ գործունեությունը: Նրա ղեկավարած Վիննի Վերքշտետտում արտադրած արվեստի առարկաների տարածումը մեծապես նպաստեց այն բանին, որ Վիննյան դառնա Եվրոպայի ճաշակը թելադրող կենտրոն:

Ար Նովոյի և Գլազգոյի արվեստի ազդեցությունը կրելուց հետո Սեցեսիսիոնն ընթացավ ինքնուրույն զարգացման ուղիով և առաջ տարի անց անջատվելով Վագների Սեցեսիոնից, կոչվեց «Սեցեսիոնը Սեցեսիոնի մեջ» (Sezession in der Sezession): Այդ ուղղության, ինչպես և «Գունստաու» („Kunstschau“) հանդեսի հիմնադիրները եղան Յ. Հոֆմանը և նկարիչ Գուստավ Քլիմտը:

¹³ Հայտնի են օրինակ՝ Հոլբայնի (1465—1542) կիրառական արվեստի համար կատարած գծագրերը, իտալական արացցոներ (տե՛ս Ռաֆայելի կարտոնները Վատիկանի պիանակոտայում), Ֆլաման Կլոբենները կամ նկարիչ Շ. Լորենի (1619—1690) մասնակցությունը և նրա թողած մեծ ազդեցությունը XVII դ. հարդարանքների, կահավորումների բնագավառում:

Հոֆմանը սկզբնական շրջանում կառուցեց Մոդերնի, Մալի, Հեննեբերգի, Շրիցերի մենատները, իսկ 1903 թ.՝ Պուրքերսդորֆի բուժարանը։ Արդի ճարտարապետության պատմության մեջ ռացիոնալիզմը կանխորոշող այդ շենքերունի պարզ կառուցվածք, բաղկացած է սվաղապատ, քիչ դուրս ընկած հարկ սալերով պսակված, տարբեր չափերի բացվածքներ ունեցող ծավալներից։ Շենքի հատակագիծը սիմետրիկ է, հարկերի պատուհանները, ըստ դասական հասկացության, տարբեր չափերի են։ Ներքնաշենքի հատվածում ձգվում են կապույտ և սպիտակ սալիկներից կազմված գոտիներ¹⁴։ Դրանց միջոցով Հոֆմանը եզրագծում է շենքի անկյունները, մակերեսները բաժանում ավելի փոքր հատվածների, այլ կերպ ասած, ծավալների եռաչափ արժեքները վերափոխում երկչափ արժեքների, Ռիգլի մեկնաբանությամբ նա շոշափելին վերափոխում է տեսողականի։ Երկու տարի անց, Հոֆմանը ընդհանրացնում է այս թեման Աոկլեի պալատի նախագծում, որտեղ գոտիները բրոնզից են, իսկ պատերը ձրենսպատված Նորվեգիայի սպիտակ մարմարով։

1905 թ. Հոֆմանը ստանում է Բրուսելի Սոկլեի պալատը կառուցելու պատվեր։ 1914 թ. ավարտված, նրբագեղություններով հարուստ այդ շենքի ճարտարապետությունը հագեցված է հետիմպրեսիոնիստական և սիմվոլիզմին հատուկ բանաստեղծական տգով։ Ուշագրավ է, որ շենքի և այգիների ընդհանուր հորինվածքը կարգավորված է ռացիոնալ մտքի խորությամբ։ Մոտեցման նման ճկունությունը Հոֆմանին հնարավորություն տվեց, ըստ շենքի կարևորության, երբեմն շեշտել ռացիոնալը կամ դասականը, սիմվոլիկը և գեղազարդականը։ Նման բազմիմաստ մոտեցումը ոչ այնքան ձևի ձևական ընկալումի հետևանք էր, որքան որոշ պարագաներում ավանդականը արտահայտելու պահանջի արգասիք, որը կարելի է դասել զգայական կարգի էլեմենտիզմի շարքը։ Այսպես, օրինակ, 1914 թ. Հոֆմանը կառուցեց Քյոլնի ավստրիական տաղավարը, 1934 թ.՝ Վենետիկի Բիեննալեի տաղավարը։ Այդ երկու շենքերն էլ նախագծված են հունական դասականության ոգով, մինչդեռ Պրիմավիլեի տունը (1914) որոշ չափով պալատյան է։ Արվեստագետի նման դիրքորոշումը անշուշտ հմայիչ է, սակայն այն, միաժամանակ, կասեցրեց Հոֆմանի նոր ուղիներով ընթանալու կորույրը¹⁵։ Նրա շենքերի ծավալները սիմետրիկ են, իսկ ընդհանուր հորինվածքում թվում են մեկը մյուսից մեկուսացած։ Ազատ արվեստի (Freikunst) հասկացությանը հարազատ սույն մոտեցման ակունքները պետք է փնտրել միջնադարի, ապա XIX դ. նոր դոթականության ոլորտում¹⁶։

¹⁴ Սակայն սույն մոտեցումը, ըստ Անդրեա Սիլիպոյի, տվյալ շրջանում նվրդալից է տարածում գտած արևելյան արվեստի ազդեցության հետևանքն էր («Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica», J. Hoffmann, vol. III, Roma, 1969, p. 107).

¹⁵ Երբ 1914 թ. Քյոլնի ավստրիական տաղավարը կառուցելու առիթով Հոֆմանը ծանոթացավ Վ. Գրոպիուսի ճարտարապետությանը, զգաց, որ նրանից ընդունելի էր հուժկու, գրեթե տարբերային մի ուժ և ծանուցում էր նոր դարաշրջանի սկիզբը։ Ավստրիացի ճարտարապետը հասկացավ, որ հարկ էր վերանայել անձնական հայեցողությունները, ընթանալ նոր ճանապարհով և այդ իմաստով ուղղություն տալ վիեննական դպրոցին։ Այդ գործին լծվելու էր ոչ թե ինքը, այլ իր հայրենակից Ադոլֆ Լոոզը։

¹⁶ Ըստ Լ. Բենեվոլոյի, տվյալ հասկացության ավանդույթը հասցնում է մինչև ուշ անտիկ շրջանը (L. Benevolo, Storia dell' Architettura moderna, 1960, vol. I, p. 392)։ Նշենք նաև, որ այդ շրջանի անվանումը պատկանում է Ա. Ռիգելին և որպես արվեստի պատմության բնական ստորոգություն ընդգրկում է մեր թվարկության սկզբից մինչև V դարը։

4. Միտտեն արդեն անդրադարձել էր անջատ շենքերի ծավալներով հորինելու միջնադարյան մոտեցմանը և շեշտել տեսողության հարցը, հանգամանորեն վեր հանել արդի քաղաքաշինության բացասական, բայց բնորոշ գծերից մեկի՝ միօրինակության տաճնապալի խնդիրը¹⁷:

Համաշափական համեմատությունները, սիմետրիան, կշռականությունը, ազատ կամ ուղիղ գծերը, ինչպես նաև ճարտարապետական հորինվածքը ղեկավարող այլ տոտոգություններ, կազմում են ձևի բնական զարգացմանը ներհակ ռացիոնալ այն հասկացությունը, որը հատուկ էր Գ. Սեմպերին: Արվեստի անկախության խնդիրը մինչդեռ առաջացավ Ա. Ռիգլի առաջարկած «տեսողության տեսություն» և «արվեստի կամք» (Kunstwolle) հասկացությունների շուրջ: Երբեմն հակադիր թվացող այդ տեսությունների ընդարձակ ոլորտում զարգացավ վիեննական Սեյեստինի շրջանի ճարտարապետությունը, նկարչությունը և կիրառական արվեստը: Այդ արվեստագետներից նշանք ճարտարապետներ 0. Վազներին, Յ. Մ. Օլբրիխին, Յ. Հոֆմանին, քաղաքաշինարարներից՝ Կ. Միտտենին, իսկ նկարիչներից՝ Գ. Քլիմտին:

Ձևը կառույցից անջատելու ձգտումը (որը բնորոշ եղավ նաև երեստնական թվականների իտալական ճարտարապետության համար) ունի պատմական հիմնավորում: Միջնադարյան հասկացությամբ տարածությունը կազմակերպվում է առավել չափով տեսողության օրինաչափությունների հիմունքներով: Նման մոտեցումը անվանենք բնական: Վերածննդի, ուստի և նոր դասականի հասկացությամբ տարածությունը ընկալվում է որպես մտային պատկեր: Ծարտարապետական իմաստով առարկայացումը կատարվում է բնությունը պարտադրելով երկրաչափականորեն սահմանված տվյալ պատկերով: Այդ մոտեցումը անվանենք արհեստական:

Արդ, եթե քննության առնենք Օլբրիխի Մատիլդենհոե և Հոֆմանի Սոկլի շենքերի հատակագծերը, ապա կտեսնենք, որ դրանք սիմետրիկ են, մակերեսները հավասարակշռված և կարծես չեն թելադրում վեր թարձրացող ծավալների ավելի ազատ համակարգ: Հատակագծերում իշխող կարգը, նշված իմաստով, արհեստական է, մինչդեռ ծավալների հորինվածքը՝ բնական: Հետաքրքիր է նաև այն հանգամանքը, որ այդ շենքերի յուրաքանչյուր ծավալը ինքնին սիմետրիկ է, բայց միմյանց հարաբերված, թվում են մեկը մյուսի հանդեպ ինչ-որ չափով շեղված: Մի այլ հատկանիշ. ծավալների ամբողջականությունը չի ենթարկվում հեռանկարի կանոններին, ուստի համակառույցից ստացվող ներդաշնակության գաղտնիքը պիտի վերագրել նախագծողների կապակցություններ տեսողելու վարպետությանը: Ըստ էության, հորինվածքային հարաբերություններ առաջացնել նշանակում էր՝ դասական հա-

¹⁷ Մենտ զարմանալի է, — գրում է Միտտեն, — որ արդի քաղաքների հատակագծերում առկա ամենափոքր խախտումը աչքի է ընկնում, մինչդեռ անցյալի հրապարակներում նման խախտումները վատ տպավորություն չեն թողնում: Դրանք այնպիսին են, որ տեսանելի են դառնում միմյանց թղթի վրա, իրականում խուսափում են մեր ուշադրությունից: Անցյալում հատակագծի հղացումը չէր վերաբերվում թղթի վրա, այլ կառույցները բարձրանում էին կամաց-կամաց, բնականում: Եվ (կառուցողները) հեշտությամբ անդրադառնում էին, երբ ինչ-որ բան իրականում նեղություն էր տալիս աչքին, այդ պարագայում նրանք, առանց զննալու սրբագրում էին սիմետրիայի թերությունները, որոնք տեսանելի չեն միայն թղթի վրա: Բոլոր պես օրինակ ծառայեն Միենայի տարբեր շափերի հրապարակները (Camillio Sitte, Der Städtebau nach seiner Künstlerischen Grundsätzen, Wien, 1889, S. 132).

տակագծի և ռոմանտիկ ծավալայնության, այլ կերպ ասած՝ արհեստականի և բնականի, երկրաչափական կարգի և տեսողության ազատության, հակադիր հասկացությունների ներդաշնակ արտահայտչականություն:

Օ. Վագների գործերում մակերեսներին տրված առաջնահերթ նշանակությունը, Յ. Մ. Օլբրիխի՝ հաղորդակից ծավալների ինքնուրույնությունը մակերեսների զուգադրումներով առաջացրած շարժունակությունը և վերջապես Յ. Հոֆմանի հետապնդած՝ տարածությունը կամ ծավալը հաճախ զուգահեռաբար մշակված գեղազարդումներով արտահայտելու ձգտումը (այս առումով հետաքրքիր է հիշել պոմպյան նկարչության շրջանի գեղազարդումների եղանակը) Սեցեսիոնին բնորոշ ճարտարապետական բնկալումներ են: Կերպրնկալման նման մոտեցումը ավանդաբար կապված է նաև Վիեննայի հարազատ ուկոկոյան շենքերի, նրանց պատերի մակերեսներով ընթացող վախճանական գարդաքանդակների ձևային ուրուտի հետ:

1897-ից մինչև 1914 թ. հարատևող, պատմության մեջ վիեննական Սեցեսիոն կոչվող արվեստի այս ուղղությունը որպես իր ժամանակի նշանակալից երևույթ, դասականի և ռոմանտիզմի հակադրություններով կարողացավ Վիեննայում առաջացած արվեստի ավելի առաջադեմ ձգտումներին զուգահեռ (Ա. Լոռզի ծայրահեղ ռացիոնալիզմը, Բրաժտության բնագավառում՝ Շյոնբերգ, Ա. Բերգ և Վեբերն) ստեղծել արդի ճարտարապետությանը նպաստող նախադրյալներ: Բեկ այդ ուղղությունը որոշ չափով վրում էր անկումային բնույթ, սակայն, վիեննական Սեցեսիոնին հետևեց իտալական լիբերտին (է. Բազիլե, Ռ. դ'Արնոկո, Գ. Մորետտի, Զ. Սոմմարուզա), այսպես կոչված մոդեռն ոճը և մասամբ ֆուտուրիզմը:

ВЕНСКИЙ СЕЦЕССИОН

А. К. ЗАРЬЯН

Резюме

Одним из значительных явлений в западноевропейском искусстве конца прошлого столетия является «венский сецессион», созданный в Вене в 1897 г. по инициативе художника Г. Климта при активном участии архитекторов — Отто Вагнера, Йозефа Олыбриха и Йозефа Гофмана.

В названии «сецессион» (от латинского — отделить, отсечь) инициаторы направления выражали отказ от общепринятого консервативного искусства, пользующегося официальным признанием и покровительством Академии, и утверждение инноваторских тенденций в строительстве.

Следует подчеркнуть, что восприятие формы как чисто логической сущности было характерным явлением в искусстве того времени. При этом восприятие это имело довольно большой диапазон — от свойственного Отто Вагнеру классического рационализма до предельной простоты и ясности в творчестве Адольфа Лооса.

В 1903 г. Й. Гофман и К. Мулер создают «Союз прикладных искусств» под названием «Винер Веркштетте», который, руководствуясь

идеями Г. Климта, выдвигает проблему взаимоотношения искусства и общества с целью утверждения прикладного искусства как необходимого компонента во всех областях жизни общества.

Возникшее под влиянием англичан Раскина и Морриса направление «югендстиль» обострило характерные для искусства начала столетия противоречия — между классическим и романтическим, рациональным и иррациональным. Неопределенность сложившейся вследствие этого атмосферы выгодно выделяла «Виннер Веркштетте» с его установившейся и твердой прооправдой, что в свою очередь превратило Вену в законодательницу вкусов в Европе того времени.

Просуществовавший в 1897—1914 гг. «венский сецессион» в силу некоторой поверхностности носит несколько упаднический характер, тем не менее он способствовал созданию предпосылок для дальнейшего развития современного искусства: «либерти» в Италии, так называемый стиль «модерн» и отчасти «футуризм».