Алексей Петухов

Третье поколение коллекционеров «нового искусства». Попытка характеристики[1]

От 1870-х к 1920-м новое искусство прошло путь от скандальности до статуса музейной ценности, и неизменными спутниками и ценителями художников здесь были коллекционеры. Попробуем, вспомнив о первых поколениях этих собирателей в Европе, Америке и России, определить общие черты их последователей, рожденных в 1870-е — тех, кто сформировал и художественную среду начала XX века, и привычные сегодня принципы восприятия наследия модернизма.

Ключевые слова:

коллекционирование, новое искусство, модернизм, импрессионизм, постимпрессионизм, Матисс, Пикассо, музеи, художественный рынок, Стайны, Иван Морозов, Сэмюэл Курто, Альберт Барнс.

Поколения-предшественники. Опыт и предпосылки

Коллекционирование нового искусства[2] существует столько же, сколько оно само. Свободолюбивые живописцы-новаторы, будущие импрессионисты, позиционировали себя как независимые участники, игроки на художественном рынке, даже назвавшись «анонимным обществом», — именно так и в те времена, и сейчас именуются во Франции коммерческие фирмы. Можно сказать, что различные сценарии бытования произведений нового искусства, непохожие на судьбы академической и салонной живописи, были заложены их создателями изначально. Радикализм как средство завоевания внимания, смелость высказывания выдвигали на первый план рискованные схемы, выделяя инвестиционный, авантюрный аспекты в деятельности дилеров и собирателей, первыми обративших внимание на импрессионизм. Ломка традиционных рамок актуализировала категории непосредственного, эмоционального, личного контакта с новаторской живописью и графикой, ставшего альтернативой официальному признанию.

Несвязанной с государственными институциями оказалась и система, сложившаяся на рынке работ импрессионистов: в нее помимо самих художников входили обретавшие всё бóльшую независимость маршаны, арт-дилеры, в первую очередь Поль Дюран-Рюэль и Жорж Пти, и связанные с ними художественные критики, совмещавшие, как Теодор Дюре, отклик на последние события с миссией хроникеров и первых историков нового искусства. Эти задачи Дюре, автор скромного по объему текста о мастерах-новаторах «Художники-импрессионисты»,

1 Автор выражает признательность Т. Ю. Гнедовской, Т. В. Юденковой и Е. Б. Шарновой за консультации и советы при работе над текстом.

2 С уважением воспринимая опыты коллег по введению в отечественный обиход термина «модернизм», мы тем не менее считаем более уместным в контексте данной статьи пользоваться историческим определением «новое искусство».

1. Мастерская в особняке Анри Руара в Париже. Около 1900

2. В апартаментах Жоржа де Беллио в Париже. Начало XX века

вышедшего в 1878 году, дополнил приведенной в этой брошюре первой, перечислительной, характеристикой ценителей нового искусства.

В этом небольшом списке первых коллекционеров работ импрессионистов современные исследователи видят [7, p. 25] коллективный портрет первого поколения знатоков и экспериментаторов, отважившихся связать собственные имена с еще спорными на тот момент творческими концепциями. Эти люди, по годам рождения (1820–1830-е) старше художников-импрессионистов на 10–20 лет, словно олицетворяя демократичность последних и их ориентацию на все слои публики, принадлежали самым разным средам и социальным стратам. От аристократа-романтика графа Армана Дориа, промышленника-изобретателя и художника-любителя Анри Руара (ил. 1), владельца универмага Эрне Ошеде или отставного чиновника Виктора Шоке до оперного певца Жана-Батиста Фора, эстета и врача-любителя Жоржа де Беллио (ил. 2) или даже графомана и по совместительству кондитера Эжена Мюрера, собирателей импрессионистов объединяла принадлежность к их близкому дружескому кругу, гибко расширявшемуся и легко включавшему в себя новых участников[3].

Атмосфера свободной дискуссии, интеллектуального клуба, подобного кафе «Гербуа» или «Новые Афины», распространялась на салоны новых ценителей, будь то вычурные апартаменты Фора или скромная квартира Шоке. Архитектура свободного, параллельного официозу, художественного рынка выстраивалась с опорой на эту сугубую приватность, и словно утверждала значение и действенность личных горизонтальных связей в противовес закрепленным сверху статусам и репутациям. Дистанции сократились до минимума: работы импрессионистов принимали в дар и обменивали, легко (и недорого) приобретая их и легко с ними расставаясь, и эта доступность во многом определила облик частных собраний-галерей, нередко насчитывавших в своем составе более полусотни картин одного только Моне или Сислея. Для этого первого поколения коллекционеров такое художественное произведение — разумеется, не признанная ценность, а скорее, эффектная новинка или даже действенный инструмент, с помощью которого можно было подчеркнуть собственную современность, проверить свою дальновидность и чутье.

Сегодня за малым числом сохранившихся источников (владельцы чаще всего не считали необходимым заказывать фотографии, а архивы сохранились довольно фрагментарно), не так легко представить подлинный облик этих собраний в пору их расцвета. Входившие в них группы из десятков картин импрессионистов, оказавшись в частном интерьере, предсказуемо превращались в своего рода парафраз принятых в публичных пространствах экспозиционных приемов: плотная, шпалерная развеска и там, и здесь сочетала и технический, и декоративный характер. Пестрота и дробность ансамблей эпохи историзма превращалась в парадоксальную рифму подвижности и динамичности живописи Мане или Писсарро — в затененных апартаментах, среди драпировок, многочисленных разностильных и разноцветных декоративных деталей они воспринимались совсем иначе, чем на привычных нам сегодня нейтральных музейных фонах. А сюжеты их произведений, так явственно ориентированные на современную жизнь и частного человека, словно находились под защитой этой атмосферы: в дружеском кругу продолжали вращаться и сами работы, и их живые авторы и ценители.

---

3 Подробнее об этом см.: [8].

Свободный и раскрепощенный подход не располагал коллекционеров первого поколения к тому, чтобы считать свои, порой весьма многочисленные, собрания произведений нового искусства завершенными, стабильными и заслуживающими сохранения ансамблями. Их история обычно определялась естественным течением жизни собирателя, нечасто заботившегося о дальнейшей судьбе картин: причиной распада коллекции могли стать разорение или болезнь, преклонный возраст владельца или его уход из жизни. Поколение 1820–1830-х сходило со сцены на рубеже XIX–XX столетий, и укрепившийся, ощутивший силу благодаря его смелым действиям художественный рынок холодно распорядился судьбой практически всех этих собраний, единственным памятником которым часто оставались лишь каталоги распродаж. 1890–1900-е годы — время, когда аукционы этих уходящих в историю коллекций сменяли друг друга, образуя постоянный информационный фон рыночных сенсаций. Наиболее знаменито из фрагментарно сохранившихся собраний первого поколения одно — то, что художник Гюстав Кайботт перед смертью пожертвовал Французскому государству, которое подвергло дар унизительной и необъективной процедуре отбора, отказавшись от его значительной части. Произведения из абсолютного большинства остальных коллекций перешли в новые руки — к следующему поколению собирателей, заявившему о себе в конце XIX века.

В истории художественной жизни и рынка представители этой группы, которую считают вторым поколением коллекционеров нового искусства, были, пожалуй, наиболее яркими, эмоциональными и выразительными личностями. Немецкий искусствовед и куратор Хуго фон Чуди в начале XX века охарактеризовал их как «собирателей нового типа» [14, p. 229]. В отличие от первых ценителей импрессионистов, новое поколение — люди, в основном рожденные в 1850-е годы, — не было частью окружавшей художников-новаторов дружеской и творческой среды. 40–50-летние выходцы из деловых кругов, успешные и уверенные в себе личности, они стали идеальными клиентами на сформированном новым поколением арт-дилеров рынке, где работы Моне, Ренуара, Дега, — завоевавших положение признанных мастеров, уже перешагнувших шестидесятилетний рубеж, — были представлены как обладающие высоким статусом ценности. Как и для создателей тогдашних «частновладельческих» музеев в целом, такая коллекция также «являлась свидетельством финансового благополучия и средством завоевания социального престижа» [4, p. 10]. Картины импрессионистов,

прошедших через критику и «сделавших себя», позиционировались теперь как приобретение, адекватное уровню амбиций новых клиентов, сопоставимым образом добившихся серьезного успеха в делах. В то же время характерна для второго поколения и более явственно выраженная дистанция между художниками и коллекционерами, определявшаяся разницей в их социальном статусе и дополнительно укреплявшаяся растущей ролью посредников — художественных галерей.

Волей этого круга ценителей нового искусства увлеченность и страстность, яркое чувство, непосредственность переживания превратились в действенные критерии оценки произведений, сменив расчетливый и одновременно авантюрный настрой их предшественников. Выступая на первый план, эти персоны с готовностью и сознанием достоинства принимали на себя роль меценатов, преданных поклонников того или иного художника, по отношению к ним занимавшего положение почтенного мэтра. Банкир Исаак де Камондо занял место ведущего коллекционера Дега (ил. 3), Морис Ганья окружил почтением Ренуара, судовладелец и фотограф-любитель Антонен Персонна́ преклонялся перед Моне.

Однако второе поколение не только шло по стопам первого и принимало у него эстафету в коллекционировании произведений импрессионистов. Ценя момент эмоционального переживания, новые собиратели нередко эволюционировали, сменяя одно страстное увлечение другим. Такие «ступени» развития часто вели ко все более смелым опытам в искусстве: именно этот круг впервые явственно обозначает роль художников-постимпрессионистов и свой выраженный интерес к ним. Так, скажем, из увлеченного собирателя полотен Мане в 1910 году превращается в страстного поклонника творчества Сезанна французский «король маргарина» Огюст Пеллерен, а его московский ровесник Сергей Щукин незадолго до этого оставляет импрессионистов ради Гогена. В начале XX века такой путь совмещал личное переживание и складывающееся благодаря немецкоязычным исследователям (в первую очередь Юлиусу Мейер-Грефе) и французской выставочной практике (главным образом деятельности Общества Осеннего салона) новое представление о роли постимпрессионистов в истории искусства; растущие масштабные коллекции укрепляли их статус и оказывали серьезное влияние на цены.

Кстати, представители второго поколения, как правило, начиная делать покупки в сияющих залах Поля Дюран-Рюэля или Жоржа Пти,

3. Зал Эдгара Дега в апартаментах Исаака де Камондо в Париже Около 1910. Музей декоративного искусства, Париж

вскоре сменяли их блеск на полутемные, тесные галереи новых маршанов, в первую очередь Амбруаза Воллара. Сделанные здесь приобретения воспринимались как редкие и драгоценные, недоступные находки, что как раз гармонировало со столь ценимым моментом захватывающего личного переживания и даже моделировало такие ситуации. Такой «поиск сокровищ» удачно замещал личный контакт с художниками, уже невозможный по объективным причинам; и дистанция более не воспринималась как болезненный и затрудняющий контакт момент.

Можно сказать, что именно увеличивающееся расстояние между художниками и коллекционерами в схеме «мастер — дилер — собиратель» расширяло круг ценителей и уравнивало в правах французов с их коллегами из других стран. Именно сейчас, с ростом потока стре-

4. Интерьеры особняка Палмеров в Чикаго. Около 1900 Художественный институт, Чикаго (Ryerson & Burnham Archives)

мящихся в Париж иностранцев, к услугам которых была разветвленная структура художественного рынка, коллекционирование стало для них модным увлечением, и среди второго поколения собирателей количество американцев, немцев, британцев, русских уравновешивает число соотечественников художников-новаторов. При этом гости французской столицы, несмотря на серьезный уровень личных амбиций, принимали систему ценностей, транслируемую парижанами, и складывающая иерархия ключевых героев мира нового искусства отражалась в облике новых коллекций. Так, ни девелопер и влиятельный лоббист из Чикаго Поттер Палмер и его супруга, деятель женского движения Америки Берта Палмер (ил. 4), ни наследник сталелитейной корпорации из штата Коннектикут Артур Харрис Уиттмор или шотландский

судостроитель Уильям Баррелл, ни лидер страхового рынка Германии Отто Герстенберг или российский текстильный магнат Сергей Щукин не включали в окончательные версии собственных собраний произведения своих соотечественников, все больше разделявших ценности нового искусства.

Значимость личного взгляда второго поколения коллекционеров отражалась, скорее, в другом: решения о покупке произведений искусства принимались ими лично, и собственное мнение неизменно превалировало над любыми доводами маршанов, критиков, консультантов. Для этого круга были значимы лишь непосредственный контакт с картиной, его переживание; недаром такие собиратели с трудом воспринимали предложения по фотографии, предпочитая визит в галерею. Их отношения с авторитетными историками искусства и критиками неизменно проблемны и конфликтны в любом возрасте: Сергей Щукин в начале карьеры коллекционера остался равнодушным к советам Александра Бенуа, а французский коллекционер-кутюрье Жак Дусе, уже ближе к концу жизни, демонстративно разорвал контакт с молодым Андре Бретоном, которого пригласил было на роль консультанта. Такая постоянная «тренировка» и сознание ценности собственного мнения могли заключать в себе и значительный ресурс развития: те же Щукин и Дусе прошли дальше своих ровесников по пути эволюции вкуса, расширив свой диапазон пристрастий: первый — до роли покровителя Матисса и Пикассо в начале 1910-х, второй — до покупок работ сюрреалистов в 1920-е.

Гордившиеся своими приобретениями, выставляющие их напоказ коллекционеры второго поколения нередко приглашали к себе фотографов, и снимков их собраний сохранилось достаточно много. Общим для большинства из них выступает, во-первых — предсказуемо — желание самостоятельно составлять ансамбли картин, а во-вторых, их размещение в уже существующих резиденциях скорее по законам частного жилища, чем отстраненной «музейной» подачи. Наиболее распространенный сценарий — включение групп произведений нового искусства в ансамбли парадных интерьеров, следующих принципам эпохи историзма: переступить через такие стилевые предпочтения этому поколению оказалось сложнее, чем принять новаторскую манеру импрессионистов и постимпрессионистов. Плотные группы их работ на снимках парижских апартаментов Исаака де Камондо (ил. 3), дворца Палмеров на Лейк-Шор-Драйв в Чикаго (ил. 4), загородной резиденции

5. Эдуард Арнхольд в Красном зале собственной виллы в Берлине на фоне картины Эдуара Мане *Автопортрет с собакой*. 1900-е

6. Пьер Легрен. Интерьеры виллы Жака Дусе в Нёйи. 1928–1929 Музей изящных искусств штата Вирджиния, Ричмонд (Sydney and Frances Lewis Endowment Fund)

Уиттморов в Нагатуке, берлинского дома угольного магната Эдуарда Арнхольда (ил. 5) или московской усадьбы Сергея Щукина неизменно взаимодействуют с насыщенной декоративной средой интерьеров в духе Помпей, Тюдоров, необарокко или «стиля Louis XVI». Эстетика таких личных галерей, соответствовавшая временам зрелости самих коллекционеров, становилась все более архаичной вместе с их вступлением в преклонный возраст и безнадежно устаревала к моменту их ухода из жизни в 1920–1930-е. Однако интересно, что, даже заказывая совершенно новые ансамбли, как выполненные в 1920-е годы для Жака Дусе интерьеры его виллы в Нёйи (ил. 6), владельцы все равно предпочитали дробность, многословность и общий камерный характер решения.

Если первое поколение ценителей нового искусства чаще всего не строило планов сохранения своих собраний, то второе сделало следующий, правда, довольно сдержанный шаг. Разумеется, созданные ими

коллекции — отражение личности и характера — не должны были уйти в небытие. Однако этот круг собирателей не создает собственных автономных институций. Задумываясь о судьбе своих детищ, амбициозные персоны неожиданно скромно предпочитали искать им место в рамках уже существующих музейных центров, как максимум стараясь участвовать в их деятельности. Камондо и Персонна завещают свои собрания Лувру с единственным условием экспонировать их как отдельные ансамбли в течение ряда десятилетий, Луизин Хавемайер уполномочивает специалистов Музея Метрополитен принять наиболее ценные экспонаты из своего собрания, чета Палмер включается в работу чикагского Художественного института и жертвует ему свою коллекцию. Щукин первоначально предназначает свои сокровища Третьяковской галерее, и, следуя этой линии, ей же передает собрание рано скончавшегося Михаила Морозова его вдова Маргарита Кирилловна.

Активная деятельность первого и второго поколений коллекционеров нового искусства охватывает почти полвека — от 1870-х до 1910-х годов. Этот значительный срок стал временем накопления опыта, сложения и проверки на практике различных моделей построения отношений собирателей с творчеством художников-новаторов и их перенесения в публичную плоскость. Две волны коллекционеров предложили непохожие сценарии понимания, приятия нового художественного языка и его создателей — в диапазоне от дружбы до дистанцирования, от почти легкомысленной гибкости и легкости до ответственности и стабильности. Личные истории владельцев, облик и судьба их собраний стали резонансными событиями складывающейся истории нового искусства и неотделимы от нее. Осознанно или бессознательно, наследники этих поколений в художественной жизни и коллекционировании впитывали этот опыт, по-своему перерабатывали и воплощали его уже в собственных решениях и стратегиях.

Современники авангарда. 1900–1910-е годы

В области коллекционирования нового искусства последнее десятилетие XIX века сосредоточило в себе несколько параллельных процессов: первое поколение уступило место второму. Однако и в этой сфере, и в намного более широком историческом контексте те же годы стали временем вхождения в пору активной жизни наследников людей 1850-х — тех, кто появился на свет на 20–25 лет позже. Именно они острее

других не только ощутили период смены исторических эпох, но и стали деятельными участниками этого процесса. «Нечто великое, старая <...> Европа, мир прекрасных женщин, галантных королей и династических альянсов, Европа восемнадцатого века и Священного союза, состарилась и ослабела, вымирала; и нечто новое, молодое, энергичное, еще невообразимое, было уже где-то рядом. Мы ощущали это как холодок, как трепет в членах, кто-то — с приглушенной болью, кто-то — с острой радостью» [10, p. xxi], — писал об этом чувстве один из ключевых героев поколения, граф Гарри Кесслер. Время словно изменило свои извечные свойства и, подгоняемое техникой, социальными и политическими процессами, сжималось, подобно пружине, сближая и переплетая прежде сильно удаленные друг от друга явления. Такая, невиданная прежде, спрессованность «заряжала» особым динамизмом и подвижностью в первую очередь наиболее деятельных и молодых: история покажет, что именно на долю тех, кому в 1900 году было 20–30 лет, выпала роль личностей, определивших основные направления и примеривших на себя главные роли первой трети нового столетия.

Художественная сфера, пожалуй, оказалась здесь самой чуткой: взяв отсчет от тех же 1890-х годов, ведущими героями искусства начала XX века стали также рожденные около 1870-х: участники группы «Наби», сообществ фовистов и кубистов. Ровесниками им приходились и их первые коллекционеры. Символически можно обозначить хронологические границы этого, по счету третьего, поколения ценителей нового искусства — ключевых «игроков» художественной среды наступившего столетия — годами рождения лидеров основных течений раннего авангарда — 1869 (Анри Матисс) и 1881 (Пабло Пикассо). Произведя революционные перемены в искусстве, эта же возрастная группа в начале XX века сформировала и саму окружавшую его среду. Современники художников-авангардистов обладали невиданной прежде гибкостью, генерировали разнонаправленные и многогранные замыслы. Они осуществлялись в виде то глубоко продуманных и обоснованных, то найденных интуитивно индивидуальных и коллективных стратегий. С точки зрения возрастной психологии, как раз в начале XX века обретавшей академическую форму и статус, активное экспериментирование, легкость вхождения в новые роли, вкус к поиску, вариативности и смелым переменам отличает как раз 20–30-летних. Ритм времени и искусства совпал, и его скачкообразность заставила не адаптироваться к возникающим вызовам, а управлять ими.

Если вернуться к области коллекционирования, то здесь новое поколение начало развивать собственный подход в более раннем возрасте, чем его предшественники, — не в 40–50, а уже в 25–35 лет. И тем не менее предыдущий опыт не оставался без внимания: истории крупных личностей недавнего прошлого и их собраний создавали резонанс и формировали своего рода «архив» ситуаций и опробованных ролевых моделей. Однако новое поколение, по характеру далекое от желания подражать, обращаясь к этому опыту, стремилось расширить его границы, переосмыслить его в рамках собственных стратегий. Спрессованное, убыстрившееся время по-своему развернуло этот процесс: третье поколение, не упуская ключевых позиций в течение 20–30 лет, проявило себя в сфере коллекционирования двумя волнами, разделенными Первой мировой войной.

Определяющей чертой для обеих из них стало аккумулирование опыта предшественников и его продолжение. Можно сказать, что от первого поколения они восприняли желание прямого контакта с художественным процессом, внимание к нему, атмосферу дружеского круга, частицу благородной авантюрности в приобретениях произведений. Тридцатилетние создатели нового искусства почти сразу оказались окружены, как когда-то их предшественники-импрессионисты, ровесниками-друзьями и первыми ценителями. А от второго поколения третье позаимствовало открытость экспериментам и восприимчивость к новизне, отказавшись, пожалуй, только от излишней эмоциональности и горделивой амбициозности. Они не сочетались с иным измерением, в которое укладывалось теперь само развитие художественного процесса. Ведь именно в первые десятилетия XX века новое искусство постепенно, вначале локально, через неприятие и преодоление, а затем повсеместно, осознается как естественная часть мирового культурного наследия, а его эволюция выстраивается в сознании третьего поколения как последовательное, протяженное явление, сродни эмоционально воспринятой длительности времени в философских теориях Анри Бергсона. Проводниками этого подхода становятся старшие современники представителей этой группы, такие как, скажем, рожденные в 1860-х искусствовед Юлиус Мейер-Грефе, его британский коллега Роджер Фрай или парижский художественный критик Феликс Фенеон.

Удивительным свойством обеих волн третьего поколения становится как раз сочетание смелости и решительности, уверенности в себе с уважением к авторитетному мнению, желанием и умением принимать

советы, неторопливо консультироваться, словно оберегая себя от скоропалительных решений. А в отношении вех развития нового искусства такой, невиданный прежде, «исторический» подход выражается в особой дифференциации: коллекционеры воспринимают импрессионизм и постимпрессионизм как наследие, но в то же время смотрят на искусство своих современников с непосредственностью и заинтересованностью. Причем граница между «музейными» ценностями и «актуальными» произведениями плавно смещается, следуя течению времени.

Сложно сказать, какая именно из ролей, опробованных поколением рожденных около 1870-х в начале XX века, представляется наиболее важной, скорее, они обретают значимость, гармонично дополняя друг друга. И все же без сложения вокруг художников-новаторов дружественной и заинтересованной среды, с вниманием следящей за их экспериментами, не получили бы должного развития и другие связанные с ними процессы. Атмосфера своеобразного партнерства между мастерами и ценителями во многом наследовала салонам первого поколения, но сейчас получила иную конфигурацию. Парижская художественная среда — при активнейшем участии героев второго поколения — теперь максимально раскрылась для ценителей из-за границ Франции, однако, если его представители чаще всего оставались клиентами галерей и маршанов, находящимися на дистанции и в рамках определенных границ, то сейчас иностранцы установили с авангардистами тесный непосредственный контакт.

Роль медиатора, героя, облегчающего контакты, выстраивающего линии встреч и пересечений теперь лучше других освоили в Париже те, кто в предыдущем поколении могли выступать лишь наблюдателями. Легкость преодоления дистанции в личном общении соединялась с осознанием дистанции культурной, определявшей своего рода ответственность в действиях. Один из самых ярких примеров здесь — уже упоминавшийся граф Кесслер, чей врожденный космополитизм сделал его человеком мира и постоянным участником парижской художественной жизни. (Ил. 7–8.) Статус мецената и коллекционера, соответствующий политическому весу, обретал у него полноту только в сочетании с тесной паутиной связей с ключевыми культурными деятелями эпохи, и тщательным документированием происходящего в своих дневниках, превратившихся в уникальный источник для последующих поколений. Этот выдающийся документ не появился бы без присущего именно третьему поколению пониманию своей миссии по отношению

7. Эдвард Мунк *Портрет Гарри фон Кесслера* 1906. Холст, масло. 200 × 84 Новая национальная галерея, Берлин

8. Анри ван де Вельде. Апартаменты Гарри фон Кесслера в Веймаре. Конец 1900-х. На стене — картина Пьера Боннара *Зеркало в зеленой комнате*

к масштабным событиям в истории и искусстве: обнаженный нерв чувства был окружен у Кесслера «непреодолимой стеной сдержанности» [10, p. xviii], скорее присущей исследователю. «Историческим головокружением» [10, p. xxiv] назвал современный ученый ощущение от дневников графа, создающих «эффект присутствия» читателя в ключевых точках развития европейского искусства 1890–1920-х годов. С французской стороны его можно отчасти сравнить с романистом, коллекционером и ярким светским персонажем Анри-Пьером Роше, с начала XX столетия бессменно игравшим роль моста и между художниками и меценатами, и между культурами и странами.

Если законом жизни Кесслера было постоянное перемещение, то родственные ему по роли «американцы в Париже» — обосновавшееся здесь в начале 1900-х семейство Стайнов — развивали свой дар медиации в созданном ими «центре притяжения». «На улице Флёрюс, 27, где жили Лео и его сестра Гертруда, и на улице Мадам, 58, по адресу их брата Майкла и его супруги Сары, любители острых ощущений и самые здравомыслящие знатоки соседствовали с космополитичным кружком посвященных» [5, p. 118], а знаменитые субботние салоны стали постоянным фактором художественной жизни Парижа. (Ил. 9–10.) Именно здесь Матисс и Пикассо постепенно превращались из парий в признанных мастеров. Стайны — и братьям, и сестре в начале XX века было немного за 30 — во многом повторили опыт первого поколения коллекционеров и их подход: вкус первооткрывателей, коллекция с постоянно меняющимся составом, не требовавшая крупных вложений, атмосфера открытого дискуссионного сообщества. Однако они дополнили эту роль профессионализмом историков искусства (Лео был учеником специалиста по Ренессансу Бернарда Беренсона) и художников (Сара стала истовой последовательницей Матисса и воспитанницей его Академии), что придавало их мнениям и оценкам авторитетность и весомость. Именно поэтому импульсы, связанные с коллекционированием, расходившиеся из салона Стайнов, оказались многочисленными и принесли серьезные плоды.

Среди первых подпавших под влияние этого круга стали соотечественницы и ровесницы Стайнов родом из Балтимора — сестры Этта и Кларибел Коун, ставшие, вслед за Лео и Гертрудой, коллекционерами произведений Матисса и особенно Пикассо. Не отставали и немецкие интеллектуалы все того же поколения: немало любителей нового искусства «пользовались гостеприимным водительством [Вильгельма] Уде по залам его собрания, увешанным полотнами Пикассо...», как вспоминал об этом Борис Терновец [3, с. 101]. Вообще, круг почитателей этого художника стал эталонным примером новой конфигурации в собирательстве, где французы переместились на позицию «наверстывающих», хотя такие персоны, как Роже Дютийель, один из первых ценителей художников-кубистов, своей деятельностью словно восстанавливали утраченный баланс. (Ил. 11.) И тем не менее именно иностранцы в Париже не только вознесли Пикассо на пьедестал, но и артикулировали ключевые для своего поколения подходы к собирательству. Рожденный в 1877-м чешский историк искусства Винцент Крамарж в начале 1910-х не просто сосредоточил в своих руках впечатляющую подборку работ Пикассо, а поставил своей целью создание «дидактического ансамбля

для просвещения публики» [11, p. 308]. Убежденный почитатель и покровитель кубистов, он постоянно публиковал тексты, читал лекции, устанавливал связи, вначале приватно, а затем и официально заняв положение куратора музейного профиля. И началом, и развитием своей работы он выявил важнейшее свойство третьего поколения — стремление к созданию последовательно выстроенных, лишенных спонтанности, продуманных ансамблей произведений искусства, где каждый элемент уравновешен и выверен.

Такой подход можно справедливо назвать «музейным», и поколение рожденных около 1870-х первым делает его своим отличительным свойством. Именно оно впервые создает самостоятельные институции, и своей миссией, и обликом преодолевающие личные границы, сковывавшие их предшественников. Это соответствовало и изменению общей динамики восприятия нового искусства, как раз в начале XX века выступившего на открытые выставочные площадки и постепенно преодолевавшего границу между салоном для посвященных или замкнутой художественной колонией и коллекциями, открытыми желающим.

Наиболее ранний пример здесь, разумеется, — проект немецкого мецената Карла-Эрнста Остхауса, музей Фолькванг, открытый в 1902 году в Хагене, когда его основателю не исполнилось и 30. (Ил. 12.) Первое в мире собрание, декларативно ориентированное на современность, «кредо и призвание» [13, p. 155] владельца, оно включило и картины импрессионистов, и работы постимпрессионистов с особым вниманием к Сезанну, и произведения Матисса, заказчиком которого стал Остхаус. Открытый для публики, целенаправленно выстроенный как музей, этот центр превратился в опорный пункт, первое высказывание поколения на тему, которую ему предстояло развить и утвердить в скором будущем.

Московский ровесник Остхауса Иван Морозов начал выстраивать собственное собрание нового искусства также в первые годы XX века, а к середине 1900-х осуществил и его архитектурное оформление, превратив собственную городскую усадьбу в музейное пространство. Коллекция оставалась недоступной широкой публике, однако сам характер подачи не оставлял сомнений в избранном «формате», по умолчанию предполагающем открытость и превращал эволюцию в этом направлении в вопрос времени. Это косвенно подтверждает и послереволюционная судьба собрания, превратившегося в основное здание Государственного музея нового западного искусства. «Здание Морозовского

9. Лео, Гертруда и Майкл Стайны (слева направо). Около 1907
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

10. Салон Гертруды и Лео Стайнов в Париже. 1910

собрания... совершенно по своему музейному плану. И если существуют пробелы — они легко объяснимы; европейская катастрофа не дала завершить любимого дела» [3, с. 119], — подытожил Борис Терновец. (Ил. 13–14.) Морозов, как и Остхаус, развивал интерес к различным направлениям нового искусства параллельно, а не рывками, как люди второго поколения. Сверяя свой глаз с парижскими выставочными проектами, в первую очередь в рамках Осенних салонов, Морозов (и Остхаус) следовали неторопливому и взвешенному подходу, часто откладывая на годы осуществление сложившихся здесь планов. Терпеливое самообразование коллекционер, по законам своего поколения, совмещал с вниманием к мнению своих наставников в искусстве — Константина Коровина, Сергея Виноградова, Валентина Серова.

Ранние частные музеи, созданные третьим поколением, рождались порой параллельно детищам второго, однако с первых шагов далеко ушли от свойственной последним роли отражения лишь собственного вкуса коллекционера. Новые личности закладывали и определяли в этой сфере черты, что останутся неизменными в будущем. Помимо продуманности, многосоставности и плавности сложения собраний, это и несколько иное видение актуального художественного процесса: в отличие от второго, третье поколение намного сильнее расположено к искусству группы Наби, а вскоре и к фовистам, а в истории опирается на уже выделенные искусствоведами основы — в первую очередь

11. Амедео Модильяни. *Портрет Роже Дютийеля.* 1919
Холст, масло. 100,4 × 64,7
Частное собрание

12. Бернхард Панкок. *Портрет Карла Эрнста Остхауса*. 1918
Ил. из кн.: Deutsche Kunst und Dekoration. 1932. Bd. 70. S. 112

Сезанна. Отличается от второго поколения и подход новых коллекционеров к современным художникам собственных стран: здесь вновь можно сопоставить Остхауса и Морозова, включивших в свои собрания первый — работы немецких экспрессионистов, второй — русских импрессионистов, символистов, мастеров «Голубой розы» и «Бубнового валета». Интересно, что приверженность третьего поколения новому французскому искусству могла нередко сочетаться с традиционными, консервативными убеждениями, однако в этой области те же Остхаус и Морозов явно разделяли социально-политический контекст и вневременные художественные ценности.

Разумеется, приобретение произведений искусства по-прежнему было немыслимо без участия галерей и дилеров, более того, их роль уже безоговорочно выросла до позиции просветителей и влиятельных консультантов. В этой сфере рожденные около 1870-х также проявили

себя с исключительной изобретательностью и яркостью. Впитывая опыт складывающейся истории нового искусства, торговцы картинами выходили за рамки привычных для их профессии действий. Скажем, появившийся на свет в 1875-м ирландский владелец художественной галереи Хью Лейн в начале XX века превращается не просто в коллекционера импрессионистов и постимпрессионистов, но вначале (и, увы, безуспешно) в жертвователя Национальной галереи в Лондоне [15, p. 60], а затем, в 1908-м, в основателя общедоступного музея в Дублине. Неготовность официальных учреждений к сотрудничеству здесь лишний раз подтвердила правоту третьего поколения, создававшего собственные альтернативные институции.

В ситуации активного и космополитичного культурного обмена в руках третьего поколения арт-дилерство становится средством просвещать и утверждать новые ценности. Здесь вновь лидировала Германия: родившиеся в 1870-х галерист и неутомимый устроитель выставок, ключевой герой берлинской художественной жизни Пауль Кассирер, основатель легендарной галереи «Штурм» Херварт Вальден или, скажем, торговец, коллекционер и издатель Альфред Флехтхайм превратились в настоящих апостолов новаторских художественных направлений в Центральной Европе, создав сеть взаимосвязей с Францией. А на родине нового искусства порой стирались границы дилерства и коллекционирования. Сами Стайны порой покупали произведения искусства как вложение средств и не проходили мимо возможности продать свои покупки после нескольких месяцев или лет пребывания на стенах их открытых, как общедоступная галерея, апартаментов. Выгода не была здесь ведущим стимулом; американцев в Париже скорее привлекала возможность оценить в динамике растущий потенциал искусства авангарда — процесс, который они выстраивали своими руками.

Стайны выбрали Париж своей постоянной резиденцией, но и их соотечественники за океаном также все охотнее принимали на себя роль протагонистов авангарда. Если обратиться к кругу организаторов Армори-шоу в Нью-Йорке в 1913 году, то его большую часть предсказуемо составят представители третьего поколения, такие как художник и культуртрегер Уолтер Кун или коллекционер, художественный критик и поэт Уолтер Аренсберг. Однако подлинную влиятельность и силу эта группа обрела благодаря участию родившегося в 1870-м юриста Джона Квинна — не только собирателя нового искусства (Пикассо и кубисты, Константин Бранкузи, американские авангардисты), но и лоббиста,

как раз перед знаменитой выставкой добившегося отмены на уровне страны высоких тарифных пошлин на ввоз в САСШ произведений современных художников [16, p. 28]. (Ил. 15.) В отличие от Франции или Германии, где не были редкостью парламентские скандалы вокруг нового искусства, в Америке дискуссия приобрела деловой тон, словно технически подготавливая скорый диалог официальных и частных институций на эту актуальную тему. Фигура Квинна объединяет собой две волны третьего поколения: ее влияние распространяется на эпохи и до, и после Первой мировой, когда коллекционирование нового искусства все больше становилось уделом влиятельных лиц, связывалось с политическими и государственными решениями.

Музейный подход. 1920–1930-е годы

Война оказалась не только психологической границей между двумя волнами одного поколения — увлеченными экспериментаторами и следующими за ними убежденными созидателями. Для представителей первой группы, полностью самореализовавшихся в 1900-е — начале 1910-х, героические времена раннего авангарда навсегда останутся вдохновенным временем творческого акме, уходящим в прошлое. И обстоятельства жизни, и воля судьбы замыкают время их максимальной активности концом 1910-х — началом 1920-х: круг Стайнов распадается и Гертруда распродает свою коллекцию в 1913-м, трагически гибнет на «Лузитании» Лейн, теряет влияние поддержавший революцию в Германии и ставший «красным графом» Кесслер, скоропостижно уходят из жизни в начале 1920-х Остхаус и Морозов.

В свою очередь, сама ситуация и в художественном, и в социальном мире после Первой мировой востребовала скорее не яркие и экспериментальные личные стратегии, а продуманные, долговременные, монументальные проекты, растянувшиеся как минимум на все Межвоенное двадцатилетие. В эпоху складывающегося «возвращения к порядку» новое искусство уже прочно и неоспоримо вошло в историю, а психологическая граница войны облегчала подведение итогов. Сейчас не только уже давние импрессионизм и постимпрессионизм, но и фовизм с кубизмом представлялись элементами по-новому, широко понятой традиции, мирового культурного наследия, разрушительный пафос уходил в прошлое и гасился всеобщим стремлением к примирению. Такая историзация авангарда выглядела естественной и не вызывала

13. Панно Пьера Боннара *Ранней весной в деревне* на парадной лестнице ГМНЗИ (б. особняка И. А. Морозова) в Москве. 1938

14. Василий Журавлев. *В залах Второго музея новой западной живописи (б. особняка И. А. Морозова).* 1921 Бумага, акварель. 60,5 × 82 ГМИИ им. А. С. Пушкина

сомнений, особенно на фоне временного «успокоения» его основных героев, Пикассо и Матисса, и выхода на первый план мастеров Парижской школы с их мягкими фигуративными композициями.

Накопленный за двадцать прошедших лет опыт создания истории нового искусства, его поддержки, коллекционирования и популяризации усилиями все того же третьего поколения приобретал долгожданное музейное измерение: идея создания музея современных художественных течений воплощалась в целой волне реализованных проектов в России, Германии, Америке, Чехословакии. Чаще всего их осуществляли представители третьего поколения, как искусствоведы Людвиг Юсти в Берлине (Музей Кронпринцев) и Эрнст Гозебрух в Эссене (Музей Фолькванг, в 1921-м ставший новым домом для коллекции Остхауса), Кэтрин Дрейер в Нью-Йорке (сообщество *Société anonyme*) или знакомый нам Винцент Крамарж в Праге (Национальный музей). Острая актуальность и видимое торжество музейного подхода к новому искусству стимулировали инициативы в этом направлении и придавали им узнаваемую конфигурацию. Именно в этот момент заявляют о себе

15. Джон Квинн. Около 1915
Архив американского искусства,
Смитсоновский институт, Вашингтон
(Aline and Eero Saarinen papers,
1906–1977)

представители второй волны третьего поколения коллекционеров нового искусства — авторы продуманных, четко структурированных, рассчитанных и весомых высказываний на эту тему.

В связи с этой группой на первый план выступает другая важнейшая характеристика двух волн третьего поколения, связанная с вопросами самореализации личности на разных возрастных этапах и в различных сферах. В первой волне, скорее, задавали тон персоны, обладавшие финансовой независимостью, но не связанные деловыми обязательствами — как правило, наследники крупных или средних

состояний, дававших возможность проявить себя в избранной сфере, не оглядываясь на вопросы хлеба насущного. Дивиденды Трамвайной компании Сан-Франциско поддерживали салоны Стайнов, наследство в три миллиона марок окрылило Остхауса, из состоятельных аристократических кругов происходил Кесслер, отец Дютийеля занимал важную должность в банке [6, p. 53], а Крамаржа — был успешным коммерсантом. Однако для более масштабных замыслов требовались иные средства. В те времена, пока представители первой волны третьего поколения прослеживали пути развития нового искусства, их ровесники — деловые люди были погружены в развитие своих предприятий. В художественную сферу они входили в свои 40–50 лет, однако поступали совсем не так, как представители второго поколения, тоже состоявшиеся, успешные бизнесмены, обращавшиеся к новому искусству в том же возрасте в 1890-е годы.

Новое поколение следовало правилам, заложенным в начале XX столетия их ровесниками, поэтому место спонтанности заняла взвешенность, а амбиции уступили место ответственности. Эти ценности разделяли датский страховой магнат Вильгельм Хансен, британский текстильный фабрикант и изобретатель Сэмюэл Курто, создатель и производитель новых лекарственных препаратов из Америки Альберт Барнс, супруга нидерландского владельца шахт и мореходных компаний Антона Крёллера Элен Крёллер-Мюллер — все рожденные в 1870-х. Кстати, в рамках этой второй волны проявили себя практически исключительно нефранцузы, наконец окончательно превзойдя соотечественников нового искусства в роли его историков, хранителей и популяризаторов.

Опыт второго поколения показал сложность и непредсказуемость контакта с неповоротливыми и консервативными государственными институциями, без тени восторга принимающими коллекции и растворяющими их в обезличенной массе музейных инвентарных номеров. Напротив, пионеры музейных проектов из первой волны третьего поколения — Остхаус и Морозов — показали возможность реализовывать такие замыслы самостоятельно, без опоры на существующие структуры. Идеальный баланс между осознанием ценности собственного опыта коллекционирования и организационной деятельности, равновесие между государственными и частными инициативами стали завоеванием и рецептом успеха второй волны третьего поколения. Отдельно стоит отметить изначально артикулированное желание дать новым

16. Джон Лавери. *Король Георг V и королева Мария на церемонии открытия залов современного зарубежного искусства Галереи Тейт, 26 июня 1926 года.* 1926
Холст, масло. 85,7 × 116,8
Галерея Тейт, Лондон

17. Резиденция Сэмюэла Курто в Хоум-хаусе в Лондоне. 1930-е

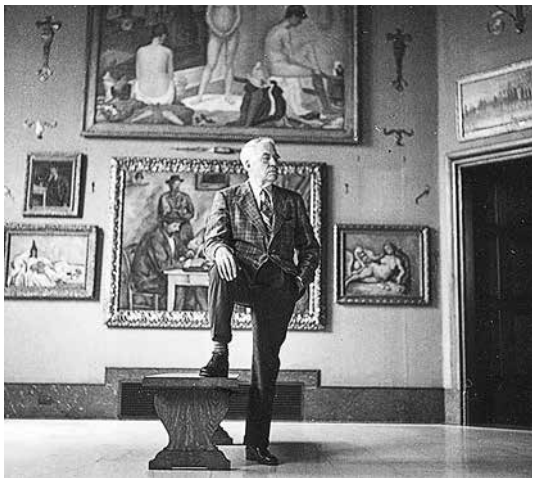
институциям собственное имя, тем самым закрепляя собственную роль и амбиции в настоящем и сохраняя их в будущем.

Как правило, собирая коллекцию, теперь создавали автономный фонд, а уже затем выстраивали отношения с официальными органами. Хрестоматийный пример — сохранивший независимость Фонд Барнса в Мерионе, основанный в 1922 году и ставший ревностно оберегаемой альтернативой музеям. Собрания Хансен и Крёллер-Мюллер не вливаются в государственные, а жертвуются создателями своим странам как автономные учреждения, причем основатели оставляют возможность свободно распоряжаться произведениями искусства. Датчане еще в 1918 году открывают общедоступный музей Ордрупсгор под Копенгагеном, а нидерландцы создают свой фонд в 1928-м, когда их собрание уже давно было открыто для публики. Наиболее сложный пример — позиция Сэмюэля Курто, отражение британского представления о долге и одновременно сдержанности. В 1923 году он инициирует приобретение выдающихся полотен для государственных собраний от лица носящего его имя фонда, конфигурацию которого определяет он сам. Уже в 1926-м результат этой работы — новые залы Тейт, Современную иностранную галерею — откроет король Георг V. (Ил. 16.) Параллельно Курто выстраивает собственное, пока скрытое от посторонних, выдающееся собрание [12, p. 4]. (Ил. 17.)

Принципы сложения этих коллекций максимально далеки от импульсивности предшественников. Обычным и естественным правилом становится тщательно сформулированная программа, ключевые пункты которой совпадают с теми, что уже наметили влиятельные историки искусства, такие как Мейер-Грефе или британец Роджер Фрай. Произведения почти не приобретаются спонтанно и группами; работа идет тщательно, и значимость каждой из картин, подбираемых для коллекции по отдельности, взвешивается на весах продуманных суждений. Подход собирателей словно продолжает опыт их рано ушедшего российского ровесника и предшественника Ивана Морозова, манеру которого Борис Терновец охарактеризовал как «ясный план, объективное строительство, спокойное нанизывание, точно на нитку жемчуга, одного шедевра за другим» [3, с. 119].

Акценты в коллекционировании работ мастеров круга импрессионистов смещаются от Моне к более укорененному в традиции искусству Мане и связанному с неоклассикой Ренуару. Пристальное внимание вызывают столпы постимпрессионизма, уже ставшие героями серьезных монографий: коллекционеры внимательно рассматривают и сравнивают полотна Гогена, Ван Гога и в особенности Сезанна — ключевого героя собраний Барнса и Курто, а одним-двумя десятилетиями ранее — Морозова. Вместе с искусствоведами своего времени они переоценивают роль неоимпрессионизма и включаются в настоящую гонку за редкими работами Жоржа Сёра, украсившими коллекции Курто, Барнса и Креллер-Мюллер. Чем современнее мастера, тем сдержаннее относятся к ним словно обретающие «музейный» консерватизм люди второй волны третьего поколения — лишь немногие работы Матисса входят в собрание Хансена и Йенсен, кубисты и группа «Де Стейль» находят скромное место у Креллер-Мюллер, Модильяни покупают Дютийель и Барнс, а всплеск интереса последнего к Хаиму Сутину воспринимается, скорее, как эксцесс, вскоре также подчиненный системе. «Историчность» подхода и ощущение дистанции подчеркивает и то, что приобретения делаются лишь у дилеров и в галереях. К личному контакту не стремятся даже тогда, когда он возможен, а если он случается, как у Барнса с Матиссом в связи с заказом панно «Танец» для музея в Мерионе, то приобретает конфликтные формы.

Очевидно, что фундаментальный подход этих героев обязан был отразиться в экспозиционных принципах и архитектуре. Принадлежащие первой волне Остхаус и Морозов осуществляют лишь внутреннее



18. Альберт Барнс на фоне картин Поля Сезанна и Жоржа Сёра. 1930-е

переустройство своих зданий в духе рационалистического модерна (силами Анри ван де Вельде и Льва Кекушева соответственно); их интерьеры решены с непривычной сухостью и минимализмом, словно провозглашая новые ценности и подходы — строгость, стройность замысла, минимум отвлекающих элементов. Их последователи из второй волны — свидетели успешных опытов создания музеев нового искусства в крупнейших столицах мира — словно позволяя себе по контрасту с ними заявить о ценности личного мира, тяготеют к уединенности и отделению от урбанистической среды. Словно пространства для художественной медитации, среди зелени, в пригородах сооружены здания Ордрупгора (Ордруп, 1918), Фонда Барнса (Мерион, 1923) и осуществленного несколько позже музея Крёллер-Мюллер (Оттерло, 1938). (Ил. 18–19.) Тщательно выстроенные последовательность залов и экспозиция этих первых в истории зданий, специально сооруженных для показа нового искусства, настраивали на сосредоточенность и вдумчивость, вторящие подходу создателей коллекций.

Представители второй волны конструируют собрания как историки искусства, мыслят структурно и стремятся к максимальной репрезентативности. Прислушиваясь к мнению экспертов, они словно защищают себя от неверных шагов: к примеру, Курто сверяет свои

19. В залах Музея Крёллер-Мюллер, Оттерло. 1938

взгляды с автором термина «постимпрессионизм» Фраем и арт-дилером Перси Муром Тернером, а в своих неизданных рукописях о «Происхождении красоты» формулирует целую систему оценки произведений искусства по нескольким категориям, рассуждая (в созвучии с теориями творческого воображения в психологии) об обновлении взглядов и сознания своих современников [12, p. 7]. Запоздало включившийся в процесс (но принадлежащий тому же поколению) Соломон Гуггенхайм, действуя по рекомендациям молодой художницы и куратора Хиллы Ребай, быстро наверстывает упущенное, к 1930-м создав систематическое собрание беспредметного искусства. (Ил. 20.) Барнс вначале пользуется советами своего ровесника Лео Стайна, а затем сам примеряет на себя роль искусствоведа, начиная с 1930-х годов выступая (вместе с Виолеттой де Мазиа) автором монографий о ведущих героях его собрания — Ренуаре, Сезанне, Матиссе.

Желание заставить собрание работать на благо общества, просвещать и облагораживать его также объединяет этих героев. Барнс делает свою коллекцию базой полноценного образовательного проекта с максимально широкой социальной адресацией — с начала 1920-х он охватывает и студентов-искусствоведов, и темнокожих рабочих фармацевтических фабрик. Создание полноценной дидактической базы

становится для коллекционера настоящим делом жизни: он стремится объединить усилия с ведущим американским философом и теоретиком образования Джоном Дьюи; их активный творческий диалог длится более трех десятилетий. Собственную же профессию в анкетах Барнс со скромностью и гордостью обозначает как «педагог» (*educator*) [9, p. 58]. В 1920-е Сэмюэл Курто прислушивается к мнению автора педагогических теорий, оксфордского магистра Майкла Сэдлера, а в начале 1930-х ставит на службу искусствоведческому образованию собственное частное собрание, превращая его в основу существующего и поныне Института Курто.

Сегодня о собраниях первого поколения коллекционеров нового искусства напоминают лишь научные исследования и трудоемкие в организации выставки-реконструкции. О втором поколении можно узнать из упоминаний в музейном этикетаже, монографий и воссоздающих их подходы и личности проектов-блокбастеров. И только имена третьего поколения ценителей до сих пор звучат в названиях созданных ими институций, словно доказывая состоятельность стратегий, разработанных их основателями. Коллекции, постепенно перешагивающие столетний рубеж, обладают особым иммунитетом, который обеспечивает даже не столько их сохранение и консервацию, сколько развитие и эволюцию. Продуманный подход ощущается в судьбе каждого из таких замыслов.

Оставшийся холостяком Роже Дютийель вовремя воспитал преемника — своего племянника Жана Мазюреля, и его силами знаменитое собрание легло в основу открытого в 1983 году в пригороде Лилля Вильнёв-д'Аск Музея современного искусства. На неизменном с 1918 года месте пребывает завещанный Дании Ордрупгор, недавно дополненный элегантным выставочным павильоном работы Захи Хадид. Коллекция Крёллер-Мюллер — ныне собственность Нидерландов, однако неизменно находится на территории родовой усадьбы, где в 1938-м Элен открывает специально построенное Анри ван де Вельде музейное здание. Хотя Институт Курто переместился из Хоум-хауса вначале на Воберн-сквер, а затем в более просторные помещения Сомерсет-хауса, везде он неизменно сохраняет первоначальный дух и манеру экспозиции собрания в интерьерах XVIII столетия. Недавно переезд пришлось пережить и Фонду Барнса, покинувшему поместье в пригороде Филадельфии Мерионе и ныне обосновавшемуся в центре города в залах, до мелочей воссоздающих структуру первоначального здания и развеску.

20. Фрэнк Ллойд Райт, Хилла Ребай и Соломон Гуггенхейм у макета здания Фонда Гуггенхайма в Нью-Йорке. 1945

Самореализовавшееся в уникальное время, третье поколение ценителей нового искусства обладало выдающимися свойствами: две его волны охватили буквально все возможные сценарии, связанные с современным художественным процессом. Став свидетелем ухода коллекционеров первого поколения и младшим современником второго, его представители смогли продолжить и расширить накопленный опыт. Вначале — своей первой волной — третье поколение поддержало новое искусство в развитии, выведя на новый, интернациональный уровень ролевые модели предшественников: медиатор, просветитель, эксперт, хроникер, и впервые задумалось над созданием профильных музеев. Эти удачные эксперименты продолжила и закрепила вторая волна третьего поколения, зафиксировав историю нового искусства уже в контексте идеи систематически организованного общедоступного собрания, посвященного современному наследию. Вокруг этой,

впервые в истории осознанной миссии, по-новому выстроились и общие черты поколения, в которых теперь доминировали строгое следование профессионально составленной программе, внимание к экспертному мнению, разумная дидактичность и, конечно, долгосрочные стратегии развития, прошедшие проверку временем.

Гибкость и изобретательность, открытость диалогу культур в сочетании с ответственностью, последовательностью и уверенностью создают коллективный портрет этих личностей, к середине XX века завершивших собой героическую эпоху коллекционирования нового искусства и наметивших его пути на последующие десятилетия.

Библиография

1. *Петухов А. В.* Сергей Щукин и его современники за рубежом: коллекционеры, дилеры, знатоки // Искусствознание. 2017. № 3. С. 212–231.

2. *Петухов А. В.* Музеи нового искусства в эпоху межвоенного двадцатилетия: поиски формы и архитектурных решений // Искусствознание. 2020. № 1–2. С. 184–213.

3. *Терновец Б. Н.* Письма, дневники, статьи. М., 1977.

4. *Шарнова Е. Б.* Феномен «частновладельческого» музея в конце XIX — первой трети XX века и собрание П. М. и С. М. Третьяковых // Павел Третьяков. Предшественники и последователи: частное и музейное коллекционирование XVIII — начала XX века. Сборник материалов Международной конференции, приуроченной к 180-летию со дня рождения П. М. Третьякова/Науч. ред. Т. В. Юденкова. М., 2014.

5. *Braun E.* Les soirees de samedi chez les Stein // Matisse, Cezanne, Picasso... L'aventure des Stein. Catalogue de l'exposition. Paris, 2011.

6. *Cabanne P.* Les grands collectionneurs. Tome II. Être collectionneur au XXe siècle. Paris, 2004.

7. *Distel A.* Die ersten Sammler der Impressionisten (1874–1914) und was sie uns gelehrt haben // Kunst ohne Geschichte. Aestetisch motiviertes Sammeln in Europa und Amerika. Band I. München, 2014.

8. *Distel A.* Impressionists. The First Collectors. New York, 1990.

9. *Hein G. E.* John Dewey and Albert C. Barnes: a Deep and Mutually Rewarding Friendship // Dewey Studies. 2017. Vol. 1. No. 1.

10. Journey to the Abyss. The Diaries of Count Harry Kessler. New York, 2011.

11. *Richardson J.* A Life of Picasso. Vol. 2: 1907–1917. London, 1996.

12. *Serres K.* Introduction. Samuel Courtauld, Champion of Impressionism // The Courtauld Collection. A Vision for Impressionism/ Ed. by K. Serres. Exhibition Catalogue. London, 2019.

13. *Stamm R.* Karl Ernst Osthaus: Eine Sammlungsgeschichte der Moderne // "Das schoenste Museum der Welt". Museum Folkwang bis 1933. Goettingen, 2010.

14. *Tschudi H. von.* Gesammelte Schriften zur neueren Kunst. München, 1912.

15. *Wright B.* Impressionism and Post-Impressionism in Britain before Samuel Courtauld // The Courtauld Collection. A Vision for Impressionism/ Ed. by K. Serres. Exhibition Catalogue. London, 2019.

16. *Zilczer J.* "The Noble Buyer". John Quinn, Patron of the Avant-Garde. Washington, 1978.