

Алексей Петухов

Сергей Щукин и его современники за рубежом: коллекционеры, дилеры, знатоки*

Имя московского собирателя нового искусства С. И. Щукина широко известно во всем мире. Яснее представить поведение и мотивацию коллекционера, неизменно выбиравшего самостоятельный путь и часто нарушавшего установленные правила, позволяет анализ его роли и места в среде арт-рынка конца XIX — начала XX века и меняющемся культурном контексте 1890–1930-х годов. Здесь Щукин предстает как наследник первого, героического поколения покровителей нового искусства; он принадлежал следующей, второй, группе его ценителей, отмеченной эмоциональностью и решительностью, и предвосхитил подходы собирателей, выступивших уже после Первой мировой войны.

Ключевые слова:

Сергей Щукин,
коллекционирование, арт-рынок,
импрессионизм,
постимпрессионизм, авангард.

Тому, что московский купец Сергей Щукин (ил. 1) стал коллекционером мирового уровня и масштаба, немало удивлялись и в России, и на Западе. Между тем в его биографии удивительным образом совместились типичное и уникальное, счастливые и драматичные совпадения, многочисленные прямые и косвенные пересечения с историей глобальных процессов в развитии искусства, художественного рынка и коллекционирования. На рубеже XIX–XX столетий Щукин стал их полноправным участником. Однако на фоне десятков собраний «нового искусства», активно формировавшихся в разных странах до и после 1890-х годов, его коллекция не выглядит ни самой крупной, ни рекордной по финансовым затратам. Ее уникальность в другом — в небывалой быстроте сложения, потрясающей динамике развития, недостижимом уровне концентрации и качества шедевров, практически недоступной современникам широте вкуса и взгляда на актуальное искусство. Кажется, что московский предприниматель постоянно перерастал те рамки и нарушал те условия, которые диктовали ему парижский арт-рынок и принятые нормы поколения его современников — коллекционеров, критиков, публики. Следуя лишь законам собственной логики, Щукин чувствовал и находил нетипичный выход практически из любой более или менее шаблонной ситуации, с которой сталкивался как клиент маршанов, коллега и порой конкурент своих ровесников-коллекционеров из разных стран, экспозиционер, меценат, просветитель и, наконец, как человек.

Когда в 1898 году компания любителей изящного из России — братья Петр и Сергей Щукины и Федор Боткин — пришла познакомиться с художественными новинками в парижскую галерею Поля Дюран-Рюэля, владелец едва ли был сильно удивлен: в просторных залах на улице

* Статья была частично опубликована на французском языке в каталоге выставки «Иконы нового искусства. Собрание Щукина», см.: *Icônes de l'art moderne. La collection Chtchoukine/Sous la direction d'Anne Baldassari. Paris: Gallimard, Fondation Louis Vuitton, 2016.*



1. Дмитрий Мельников. Портрет Сергея Щукина. 1914
Холст, масло. 91,1 × 64,3
ГМИИ им. А. С. Пушкина

Лаффит (ил. 2) уже несколько лет сменяли друг друга в качестве визитеров и клиентов молодые коллекционеры из Германии, Швейцарии, Скандинавии, Британии и Соединенных Штатов. Покровитель импрессионистов пожинал плоды своего почти тридцатилетнего труда по их поддержке и популяризации, тщательного выстраивания имиджа художников-новаторов и собственного образа не как дельца, но как увлеченного дилера-просветителя¹. Прежде рискованные и убыточные, его сделки оказались выгодными и престижными, а скромная галерея превратилась в крупное предприятие с заокеанским филиалом,

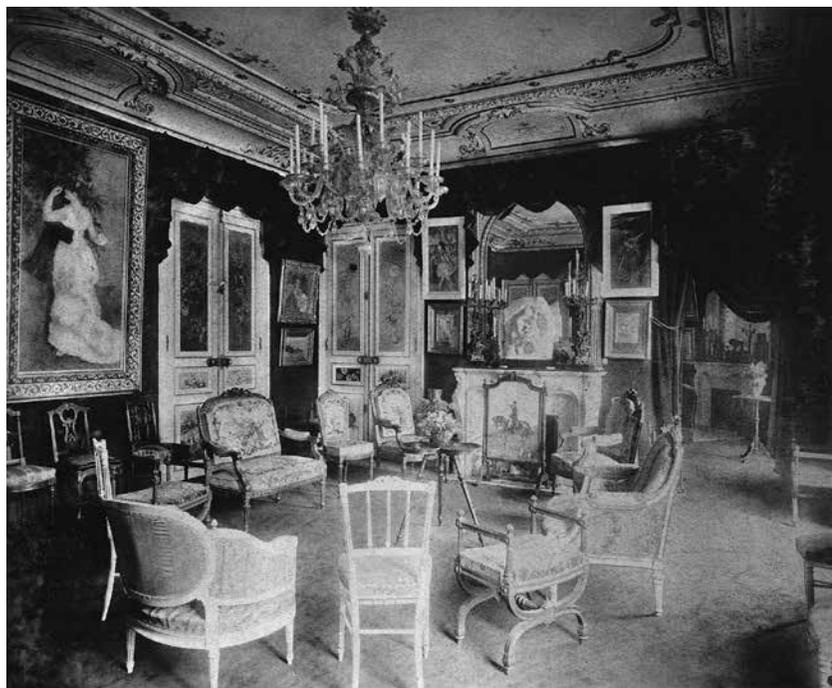


2. Улица Лаффит, Париж. 1890-е
Почтовая открытка

в «экспортера»². В течение 1890-х годов на парижском художественном рынке произошли коренные изменения: на сцену вступало новое, интернациональное поколение коллекционеров-поклонников «нового искусства», подводя черту под героической эпохой первых собирателей импрессионистов и их легендарными приобретениями.

1 См.: Jensen R. Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe. Princeton: Princeton University Press, 1996. Pp. 49–62.

2 Fage A. Le collectionneur de peintures modernes. Paris: Éditions Pittoresques, 1930. P. 105.



3. Апартаменты П. Дюран-Рюэля на Рю де Ром в Париже. 1890-е

Действительно, ровесники самого Дюран-Рюэля, старшие современники мастеров «нового искусства» и их первые покровители постепенно покидали круг активных коллекционеров, а их собрания одно за другим распродавались, формируя новые границы и архитектуру рынка современного искусства, безальтернативным центром которого стал Париж. В 1890-е годы навсегда потеряли единство эпические по истории сложения и масштабу коллекции Эммануэля Шабрие и Жана-Батиста Фора, графа Армана Дориа и Эжена Мюрера, Жоржа де Беллио и Виктора Шоке, не говоря о десятках менее крупных личных собраний. Насчитывавшие порой не один десяток полотен Мане, Моне или Писсарро (как у Ж.-Б. Фора), складывавшиеся во многом благодаря дружеским связям внутри парижской артистической среды 1870–1880-х годов, коллекции этого первого поколения любителей и собирателей



4. Апартаменты Г. Файе на Рю де Бельшасс в Париже. 1900-е

«нового искусства» были замкнуты как внутри национальной культуры, так и внутри близкого круга посвященных, почти не выходя за его пределы. По силе интереса к современному искусству своей страны они сопоставимы с собраниями Генри Тейта в Британии или Павла Третьякова в России, однако просветительскую, музейную миссию удалось довести до конца лишь коллекции художника Г. Кайботта, после долгих споров представленной с 1897 года в Люксембургском музее.

Свидетелями этих событий в Париже были многие начинающие коллекционеры нового поколения, но лишь считаным из них удалось перенять дух первых собраний импрессионистов и стать наследниками этой традиции. Можно сказать, что Сергею Щукину это удалось в полной мере: он активно приобретал картины из легендарных собраний (к примеру, Поля Обри), проявляя интерес к тем же мастерам, искал



5. Столовая в доме С. И. Щукина в Москве. 1913

личных, в обход правил рынка, контактов с Клодом Моне и успешно находил их³. В результате названный именем Моне музыкальный салон в щукинском доме в Большом Знаменском стал своего рода памятником ушедшим французским собраниям и символическим «закладным камнем» выдающейся московской коллекции.

Рост репутации еще недавно непризнанного и скандального современного искусства, активная деятельность торгующих им галерей, появление изучающих и популяризирующих его художественных критиков, широта спектра предложений работ мастеров второй половины XIX века из уходящих в историю собраний — все это вызвало к жизни настоящую волну увлечения импрессионистами и постимпрессионистами в 1890-е годы, которое на этот раз сполна разделили с французами их ровесники из других стран. По времени рождения и вхождения в мир коллекционирования современного искусства Сер-



6. Гостиная в доме С. И. Щукина в Москве. 1920-е

гей Щукин принадлежит именно этому, «второму», поколению и кругу деятелей — как правило, состоятельных выходцев из деловых кругов, создававших амбициозные масштабные собрания, получавшие широкий общественный резонанс; во Франции это в первую очередь Исаак де Камондо, Огюст Пеллерен, Антонен Персонна, Франсуа Депо, Морис Ганья и многие другие.

Интересу французов и стекавшихся в Париж прогрессивных американцев, англичан, немцев и, наконец, русских к «новому искусству» отвечала достигшая пика развития именно в 1890-е годы рыночная инфраструктура. Ведущую роль в ней играла художественная галерея

3 В декабре 1900 года С. И. Щукин посетил мастерскую Моне в Живерни, приобрел картину «Белые кувшинки» (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва) и зарезервировал для себя «Руанский собор вечером» (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва).



7. Анри Матисс в апартаментах Стайнов на Рю де Флёрюс в Париже. Середина 1900-х. Крайний слева — Лео Стайн

как влиятельный центр концентрации знания (от особенностей стиля до адресов художников) о современном искусстве и его презентации с помощью новаторских средств — масштабных и изобретательных выставок (от ретроспектив до презентации последних работ мастеров), многочисленных публикаций (от фундаментальных трудов до журнальных статей), рассчитанной рыночной тактики. Представители «второго поколения» собирателей, как правило, прибегали к посредничеству арт-дилеров — от «старых» и статусных, как Дюран-Рюэль, до более молодых, вступивших в среду парижского художественного рынка в конце XIX — начале XX века, — братьев Жосса и Гастона Бернхеймов, Эжена Дрюэ и, конечно, Амбруаза Воллара.

Если для «первого» поколения собирателей «нового искусства» имели значение, скорее, дружеские связи и советы, то представители «второго» намного больше доверяли собственным эмоциям. Определяя



8. Д.-А. Канвейлерс супругой в своих апартаментах в Париже. 1913

этот «новый тип коллекционера», немецкий ученый и куратор Хуго фон Чуди отмечал, что такой коллекционер подходит к произведению искусства «с волнующей увлеченностью темпераментного любителя изящного, который действует быстро лишь тогда, когда сильно затронуто его художественное чувство»⁴. Наверное, сложно найти более важный для Щукина фактор, чем такая чуткость к оттенкам ощущений и быстрота реакции: слова Чуди можно отнести к нему с полным правом.

Вместе с тем собрания коллекционеров «второго поколения» возникают и формируются параллельно и во взаимодействии с развитием

4 Tschudi H. von. Gesammelte Schriften zur neueren Kunst. München, 1912. S. 229. Цит. по: Kunst ohne Geschichte. Ästhetisch motiviertes Sammeln in Europa und in Amerika / Scripta manent. Schriften zur Sammlung Oskar Reinhart "Am Roemerholz". B. I. München: Hirmer Verlag, 2014. S. 57.



9. Эдвард Мунк. Портрет Ю. Мейер-Грефе. 1894. Холст, масло. 100 × 75
Национальный музей, Осло

изучения истории современного искусства такими критиками и учеными, как Теодор Дюре и Камиль Моклер во Франции, Рихард Мутер, Юлиус Мейер-Грефе и Отто Граутофф в Германии или (несколько позже) Роджер Фрай в Британии. Верно это и в случае Щукина: помимо близости с писавшим в российской прессе братом Иваном решающее воздействие оказали на него тексты о современном искусстве Александра Бенуа, предопределив, к слову, и ранний интерес коллекционера к символизму. Однако вскоре отечественные историки искусства, даже столь влиятельные, как Павел Муратов, были вынуждены «идти в фарватере» находок темпераментного Щукина. Интересно, что в середине 1900-х коллекционер отвел центральный зал своего особняка полотнам Сезанна, словно подчеркивая ту основополагающую роль, что отдали ему искусствоведы, однако уже в 1911 году заменил работы Мастера из Экса на картины Матисса (делая развеску вместе с самим художником), в свою очередь дав стимул современной художественной критике. Такое живое, активное взаимовлияние «новых коллекционеров» и «новых критиков» было одной из ключевых характеристик художественной ситуации «около 1900 года» в целом⁵.

Хотя диапазон интересов коллекционеров «второго поколения» был достаточно широк, все же большинство из них склонялись к более или менее монографическому подходу и нечасто изменяли выбранным смысловым и вкусовым ориентирам. Для многих из них, по заложенной «первым поколением» традиции, сохраняло актуальность наследие романтизма и Барбизонской школы (того, что называли «школой 1830-х»), ключевым значением обладало творчество Эдуара Мане. Однако для Щукина соприкосновение с ними осталось точечным: в его галерее задержалась лишь небольшая картина Гюстава Курбе, творчество же Мане вовсе не нашло у него отклика. Не ограничилось его собрание и ролью масштабного посвящения импрессионистам, как у Камондо, Ганья или Депо.

Тем не менее, как отмечает Анн Дистель, «около 1900 года эти собиратели включают работы более молодых художников в импрессионистические ансамбли, которые в свою очередь подвергаются изменениям. Ван Гог и Гоген, неоимпрессионисты, набида, а позже также фовисты

5 См. об этом: *Marchal S. Resonanzraume. "Neue" Kunstkritik und "neues" Sammeln um 1900 // Kunst ohne Geschichte... S. 51–58.*

и кубисты, находят прием в новых коллекциях, которые в каждом случае образуют собственный индивидуальный «коктейль»⁶. И здесь, в отличие от ретроспективного взгляда, Щукин отдал дань буквально всем этим направлениям, хотя абсолютное большинство коллекционеров-современников останавливались максимум на одном-двух. В отношении постимпрессионизма владельца особняка в Большом Знаменском не привлек пример Огюста Пеллерена, в собрании которого было более полутора сотен картин Сезанна; Щукин, скорее, «наследовал» духу коллекции работ Гогена, с тонкостью и вкусом знатока подобранной Гюставом Файе⁷. Если же говорить об искусстве авангарда, то Сергей Иванович намного опередил консервативных ровесников: хотя знаменитый коллекционер-кутюрье Жак Дусе, по легенде, в 1900-е годы не устал повторять «покупайте Матисса, покупайте Пикассо»⁸, сам он последовал собственному призыву лишь в 1920-е годы, пропустив Щукина далеко вперед.

Общим для коллекционеров «второго поколения» было и стремление достичь музейного статуса через открытость и общественный резонанс. Однако во Франции инерция негативного отношения официальных художественных кругов к мастерам-новаторам надолго сделала проблему проникновения импрессионистов в музеи символическим камнем преткновения. Тем не менее именно воля собирателей этого поколения окончательно переломила ситуацию: на рубеже 1900–1910-х годов десятки картин импрессионистов из собраний Ф. Депо и И. де Камондо стали частью коллекций ведущих музеев⁹. Определившееся еще в 1907-м желание Щукина передать свое собрание Москве находится именно в этом русле.

Все коллекции увлекавшегося «новым искусством» международного круга комплектовались в Париже — центре мирового художественного рынка. Его законы и воздействие определили основное отличие французских коллекций от собраний Щукина и большинства иностранцев. В 1914 году русский критик и будущий куратор собра-

6 Distel A. Die ersten Sammler der Impressionisten (1874–1914) und was sie uns gelehrt haben // Kunst ohne Geschichte... S. 28.

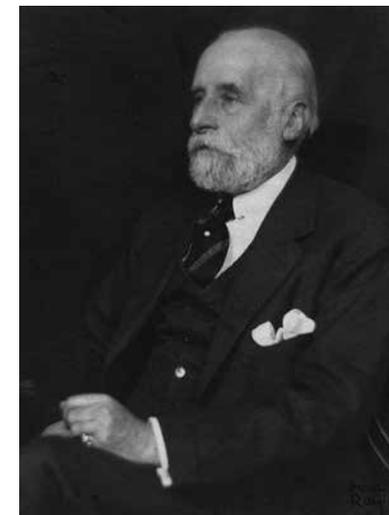
7 Именно из этого собрания, помещавшегося, как и у Щукина, в исторических интерьерах XVIII века, происходит значительная часть щукинской коллекции работ Гогена.

8 Fage A. Le collectionneur de peintures modernes... P. 70.

9 В 1909 году 53 картины импрессионистов поступили от Ф. Депо в музей Руана, а в 1911-го по завещанию И. де Камондо его собрание переходит в Лувр.



10. Карл-Эрнст Остхаус. 1910-е



11. Ман Рэй. Портрет Жака Дусе. 1926

ния Щукина Яков Тугендхольд справедливо заметил, что «французские коллекции находятся в “текучем” состоянии»¹⁰; действительно, быстрая ротация не позволяла надолго зафиксировать в неприкосновенности даже выдающиеся собрания. Не последнюю роль играл и инвестиционный аспект: показательна здесь судьба проекта «Медвежья шкура», за десятилетие превратившегося в импровизированный музей современного искусства, но приговоренного к распродаже точно в отмеченный уставом срок¹¹. Традиционным решением при смене интересов коллекционера была продажа приобретенных ранее картин — так, Сезанн в прямом смысле вытеснил Мане из собрания Пеллерена. Однако Щукин, несмотря на свой порывистый темперамент, даже переворачивая очередную страницу истории своей коллекции, не расставался с ней физически¹². Завершенность созданных им ансамблей

10 Тугендхольд Я. А. Французская коллекция С. И. Щукина // Аполлон. 1914. № 1–2. С. 19.

11 Объединение «Медвежья шкура» было создано в 1904 году группой парижских интеллектуалов сроком на 10 лет с целью вложения средств в произведения современного искусства и получения прибыли от их продажи. Группа успела приобрести немало выдающихся работ, в частности монументальную «Семью комедиантов» Пикассо. См.: Habasque G. Quand on vendait la Peau de l'Ours // L'Oeil, mars 1956. P. 16–21.

фиксируют не только его «волны коллекционерских увлечений»¹³, но и ступени в освоении и интерпретации наследия «нового искусства» в собирательстве, на рынке и в истории искусства в целом — идущая от Дюран-Рюэля репрезентативность в подаче импрессионистов, родственное Файе и Воллару восприятие мистицизма Гогена и мощи Сезанна, революционность Матисса и Пикассо в сочетании с рационализмом рыночных стратегий и этих художников, и их молодых дилеров.

По напору, динамичности и активности соперничать с Щукиным могли, пожалуй, только американские коллекционеры, действовавшие в Париже в 1890–1910-е годы. Хотя знаменитые собрания Генри Осборна и Луизин Хэвемейеров или Поттера и Берты Палмер¹⁴ в целом сложились раньше щукинского, московский собиратель быстро освоил и преодолел их тематические рамки, ограниченные живописью импрессионистов. Масштаб американских коллекций и тяга заокеанских собирателей к просветительству были тогда на слуху, и Щукин вполне мог вдохновиться их опытом.

Но наиболее творческие контакты связали Сергея Ивановича со средой, окружавшей «четырёх американцев в Париже» — Гертруду и Лео, Майкла и Сару Стайнов. Им удалось соединить свой острый интерес первооткрывателей к авангарду с французской традицией быстрого оборота произведений искусства на рынке, превратив стены своих парижских резиденций в постоянно обновляемую выставку современного искусства. Нередкий гость апартаментов на улице Флёрюс, куда приглашал гостей со всего света Лео Стайн, Щукин, несомненно, сопоставлял его роль культуртрегера со своей собственной и точно так же мыслил свой дом в Знаменском как пространство обмена самыми смелыми

12 К продажам Щукин прибегал, скорее, для тонкой корректировки состава своей коллекции. Так, по всей видимости, он продал «Автопортрет с длинными волосами» Сезанна (Feilchenfeldt W., Warman J. and Nash D. Portrait de Cézanne aux longs cheveux, с. 1865 (cat. no. 397-TA) // The Paintings of Paul Cézanne: An Online Catalogue Raisonné. URL: <http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=92>; дата обращения 23 марта 2016 года), чтобы приобрести другой его «Автопортрет» (ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. Ж-3338).

13 Терновец Б. Н. История собрания. Из книги «Музей нового западного искусства в Москве (Морозовское отделение)» // Терновец Б. Н. Письма, дневники, статьи. М.: Советский художник, 1977. С. 118.

14 Любопытно заметить, что именно по инициативе четы Палмер на Колумбийской выставке 1893 года в Чикаго было масштабно представлено искусство импрессионистов — событие, сопоставимое с Французской художественно-промышленной выставкой в Москве в 1891 году.

художественными идеями. Полученные у Стайнов впечатления повлияли на интерес московского коллекционера к Матиссу (в роли его главного покровителя с 1907 года Щукин даже заместил американцев), особую чуткость к «голубому» Пикассо, и подготовили его к приятию кубизма. Вообще, решительность Щукина как мецената и защитника авангарда находит больше всего аналогий именно среди американских поклонников «нового искусства» — подруг Стайнов, сестер Этты и Кларибел Кон, соорганизатора Армори-шоу Джона Квинна или, скажем, интеллектуала Хэмилтона Истера Филда, заказавшего Пикассо цикл монументальных панно, увы, не осуществленный до конца. Кстати, представительность Матисса и Пикассо у Щукина в качественном и численном отношении сопоставима с подборками работ тех художников, с которыми коллекционеры как «первого», так и «второго» поколения были знакомы лично.

Маршруты Щукина между Москвой и Парижем пролегли через Германию, и не только географически: деятельность немецких коллекционеров и историков искусства стала серьезным и влиятельным фактором как в мире ценителей «нового искусства» в целом, так и для его московского поклонника. Стажировавшийся в Тюрингии в молодые годы Сергей Иванович был связан с немецкой культурой и явно оглядывался на ее опыты в этой сфере (труды Ю. Мейер-Грефе, достижения немецких коллекционеров и кураторов). Он сполна разделил с ними интерес к импрессионистам, постимпрессионистам и преклонение перед Матиссом, что не замедлила отметить консервативная французская критика¹⁵. Можно сказать, что в значительной степени французские впечатления интерпретировались Щукиным с ощутимой поправкой на характерные для Германии подходы.

Казалось бы, методичность и системность, отстраненно-исторический взгляд и подчеркнутый дидактизм немцев в собирательстве имели мало общего с эмоциональностью Щукина. Однако он, занятый «мыслью создать галерею произведений новой французской живописи»¹⁶ в качестве общедоступного музея, явно соотносил собственную миссию с работой немецких коллег — ведь нигде в мире в 1900–1910-е годы коллекционирование современного искусства не было так сильно

15 См.: Flam J., ed. Matisse. A Retrospective. New York: Wings Books, 1990. Pp. 124–126.

16 Письмо С. И. Щукина И. В. Цветаеву, 10 января 1911. ОР ГМИИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 5626. Цит. по: Демская А. А., Семенова Н. Ю. У Щукина, на Знаменке... М.: Арена, 1993. С. 112.



12. Альберт Барнс у картины Поля Сезанна *Отдыхающие купальщики* (1876–1877, Фонд Барнса, Филадельфия). 1930-е

связано с музеями, как в Германии. Художественный центр, созданный Карлом-Эрнстом Остхаусом в Хагене, кураторская деятельность графа Гарри Кесслера в Веймаре, нашумевшие приобретения Хуго фон Чуди и Людвиг Юсти для Национальной галереи в Берлине и Новой Пинакотеки в Мюнхене, выставки у Генриха Таннхойзера и особенно у Пауля Кассирера обладали академическим характером, и, при всей близости пристрастиям Щукина по составу и динамике развития, словно переказывали их на языке энциклопедического труда. «У них <...> музеи организуются одним махом, <...> они должны включать лишь вещи, отмечающие веху эстетической эволюции, значительные исторические свидетельства», — с оттенком раздражения писал об этом Жак-Эмиль Бланш¹⁷. В свою очередь один из ведущих немецких историков «нового искусства» Отто Граутофф, автор статьи о коллекции Щукина, испытывал объяснимое желание «увидеть это великолепное художественное собрание организованным согласно принципам»¹⁸.

Оглядываясь на последний год активного сложения московского собрания, нельзя не отметить несколько ключевых событий, связанных как с немецкой художественной культурой, так и с музейной темой. В конце сентября 1913 года Щукин принимает в своем доме представительную делегацию музейных деятелей из Германии и Скандинавии¹⁹, в том числе К.-Э. Остхауса, в декабре выходит из печати полный каталог собрания, а весной 1914 года в Германию и Францию для пополнения коллекции отправляется ведущий российский знаток современного искусства Яков Тугендхольд, приглашенный в Большой Знаменский на пост куратора. Каждый факт фиксирует изменение самой сущности развития коллекции, ее постепенного перехода в иное качество. Меценат уже явно мыслил свое собрание не как лишь отражение личных пристрастий, а предпринимал сознательные шаги для его презентации как открытого, нацеленного на широкий резонанс музейного и научного проекта. Увы, этим намерениям не дано было совершиться по задуманному самим владельцем плану. Промежуточные итоги стали окончательными, подведя черту под историей роста щукинского собрания.

Первая мировая война оборвала нити, связывавшие коллекционеров из разных стран с центром современного искусства — Парижем. Все они вышли из четырехлетнего конфликта другими, а блистательный Щукин встретил день перемирия — 11 ноября 1918 года — и без своей страны, и без коллекции. Война стала и символическим рубежом, отделившим собирателей «второго поколения» от новых поклонников нового искусства, реализовавшихся как коллекционеры уже начиная с 1920-х годов. Британец Сэмюэл Курто и швейцарец Оскар Райнхарт, американцы Альберт Барнс, Стерлинг Кларк, Дункан Филлипс умели сочетать личные пристрастия со строгостью академического подхода, выстраивая свои коллекции в эпоху массового появления на свет музеев современного искусства и превращая в такие музеи и собственные собрания, особо артикулируя их дидактическую миссию. Нет сомнения, что Щукин выглядел бы среди этого «третьего поколения» коллекционеров не анахронизмом, а полноправным старшим ровесником-

17 Blanche J.-E. Collection Camondo // *L'art vivant*, 1927, 15 fevrier. P. 121.

18 Grautoff O. Die Sammlung Serge Stchoukine in Moskau // *Kunst und Kunstler*, 1919, 17, Heft 3. S. 87.

19 Она включала К.-Э. Остхауса, П. Тессена, Т. Хампе, Э. Полачека, М. Зауэрланда и других, прибывших в Москву после международного Съезда музейных работников, проходившего в Петербурге с 14 по 26 сентября 1913 года.

провидцем, ведь новые собиратели во многом, сами того не подозревая, следовали по проложенным их русским коллегой путям. Здесь и широта охвата мастеров, и безошибочный выбор наиболее актуальных фигур, и равноправное присутствие в собрании неевропейских культур²⁰, и повышенное внимание к авангарду в лице Матисса, Пикассо и особенно Дерена (его, последнего щукинского любимца, в полной мере откроют для себя лишь коллекционеры 1920-х).

Если дать волю фантазии, то интересно представить, как воспринял бы Щукин, останься он в коллекционировании, тягу нового поколения к поиску истоков современного искусства в работах Эль Греко, Гойи или Шардена, особенно если вспомнить его собственную, еще не до конца изученную, подборку произведений старых мастеров, выставленную в одном из боковых залов особняка в Большом Знаменском, собрание его брата Дмитрия или не вполне удачный, но яркий опыт собирательства другого брата — парижанина Ивана. И можно предположить, почему Сергей Иванович в 1920-е годы, когда за полотна его любимцев выкладывали целые состояния, оставался в позиции спокойного наблюдателя и не выстраивал коллекцию заново — ведь многие открытия и находки новых собирателей были сделаны им на полтора-два десятилетия раньше! В небольшом письме, опубликованном в каталоге выставки собрания Сержа Лифаря в 1929 году, Щукин назвал «верными знакомыми»²¹ Пикассо, Дерена, Руо — тех, кого лишь открывали многие новые коллекционеры. Его жесты, сделанные в 1920-е словно играючи, с оттенком аристократической небрежности, безошибочны во всех отношениях: он, с одной стороны, выделяет Дюфи, цены на работы которого в течение 1920-х годов выросли в 15–20 раз²², а с другой — обращает внимание на многообещающих сюрреалистов, вновь опережая коллег-коллекционеров.

Тем временем щукинская коллекция приобрела музейный статус не волей владельца, а волей истории, но и здесь опередив весь мир.

20 Интерес к неевропейским культурам и их присутствие в коллекциях объединили собирателей «второго» и «третьего» поколений: восточные и африканские артефакты в разных пропорциях присутствовали, к примеру, в коллекциях самого С. И. Щукина, его брата П. И. Щукина, И. де Камондо, Ф. Баррелла, А. Барнса и многих других.

21 Collection de peintures de nos jours appartenant à Serge Lifar. Paris: Éditions des quatre chemins, 1929. P. 21.

22 Fage A. Le collectionneur de peintures modernes... Pp. 259–260.

23 Терновец Б. Н. Пятнадцать лет работы. История Государственного музея нового западного искусства // Терновец Б. Н. Письма, дневники, статьи... С. 127.

Создатели новых музеев современного искусства, к примеру Альфред Барр, приезжали учиться в Москву, в образованный из щукинского и морозовского собраний Государственный музей нового западного искусства, директор которого с гордостью отмечал, что «ни один музей, ни одна из частных галерей, кроме, может быть, Музея-Института Барнса в Филадельфии, не дает столь разнообразной и богатой картины развития французской живописи за последние 50 лет»²³. Написанная в 1932 году, эта фраза символична и вновь напоминает о многогранности роли Сергея Ивановича: ведь именно на 1880-е годы пришелся краткий расцвет собраний «первого поколения», которым он наследовал, а сравнение с Барнсом ставит с ним вровень деятеля уже нового, «третьего», поколения. Именно трем поколениям сразу принадлежал и сам Щукин — коллекционер, открывшийся Москве, России, Европе и миру.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Демская А. А., Семенова Н. Ю. У Щукина, на Знаменке... М.: Арена, 1993.
2. Терновец Б. Н. Письма, дневники, статьи. М.: Советский художник, 1977.
3. Тугендхольд Я. А. Французская коллекция С. И. Щукина // Аполлон. 1914. № 1–2.
4. Collection de peintures de nos jours appartenant à Serge Lifar. Paris: Éditions des quatre chemins, 1929.
5. Distel A. Impressionism: The First Collectors. New York: Harry N. Abrams, 1990.
6. Fage A. Le collectionneur de peintures modernes. Paris: Éditions Pittoresques, 1930.
7. Grautoff O. Die Sammlung Serge Stchoukine in Moskau // Kunst und Kunstler, 1919, 17, Heft 3.
8. Jensen R. Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe. Princeton: Princeton University Press, 1996.
9. Joyeux-Prunel B. Les avant-gardes artistiques (1848–1918). Une histoire transnationale. Paris: Gallimard, 2015.
10. Kunst ohne Geschichte. Ästhetisch motiviertes Sammeln in Europa und in Amerika/Scripta manent. Schriften zur Sammlung Oskar Reinhart "Am Roemerholz". B. I. München: Hirmer Verlag, 2014.