

Алексей Петухов

Музеи нового искусства в эпоху межвоенного двадцатилетия: поиски формы и архитек- турных решений

Если XIX столетие стало «веком музеев», то XX — веком музеев нового искусства. Стремление считать новаторские творческие направления органической частью истории искусства, определившееся после Первой мировой войны, вызвало к жизни сразу несколько ярких частных и государственных инициатив в этой области. Каждый новый замысел искал воплощения в архитектуре, которой приходилось решать порой необычные задачи и искать баланс между камерностью и публичностью, раскрепощенностью и официозом, динамизмом и фундаментальностью на новом уровне. В статье рассматриваются основные особенности и направления развития архитектурных замыслов музеев нового искусства от 1900-х до 1950-х годов.

Ключевые слова:

музей,
частное коллекционирование,
Карл-Эрнст Остхаус, Оскар Райнхарт,
Альберт Барнс,
ГМНЗИ.

СВОБОДА vs. МУЗЕЙ

Современное искусство и музей — проблема и традиционная, и постоянно предлагающая новые ракурсы и измерения, находящаяся на стыке истории искусства и архитектуры, эстетики, социологии, психологии. Насчитывая уже два века, она отличается многослойностью, объединяет и отражает и революцию в художественном мире, и эволюцию ее восприятия в зеркале традиционной институции.

XIX столетие одновременно дало рождение феномену нового искусства и сформировало музеи в их близком к нынешнему виде — как общедоступные и открытые публичные пространства. Однако эти два детища одной эпохи как раз в это время находились в максимальном антагонизме, противостоянии, постоянно конфликтуя друг с другом. Это может показаться странным — кто, как не сам XIX век, начал заботиться о собирании и показе работ ныне живущих художников под мудрой эгидой государственных мужей? Ведь формально рождение первому музею современного искусства дала наполеоновская Франция, где в этом качестве еще более 200 лет назад, в 1818 году, стал служить парижский Люксембургский дворец [5, pp. 47–49].

Однако Франция первой же и поставила эту, казалось бы стройную, систему под сомнение. Увы, встраиваться в такую структуру, где художникам надлежало, подобно оглашенным, скромно ожидать в «Люксембурге» момента принятия во «взрослый» музей — Лувр, зарабатывая репутацию, награды и заказы, были согласны лишь мастера-академисты и множество их старательных последователей и подражателей. Начиная с середины века степень смелости и яркости личностей в искусстве — заявивших о себе также во Франции реалистов, импрессионистов, символистов — оказалась прямо пропорциональна числу отказов в приеме работ таких творцов на официальные выставки и тем более — в музеи. Последние держали оборону, защищаясь от «заразы» нового искусства, которая находила-таки возможность проникнуть в святая святых: лишь

конец столетия ознаменовался осторожным и неохотным принятием в дар Французской республикой «Олимпии» Мане в 1890 году и коллекции импрессионистов Гюстава Кайботта в 1897-м.

Новое искусство не довольствовалось этой победой и не видело в ней самоцели: в конце концов, Мане и импрессионисты к тому времени уже далеко не были новаторами. Оно одержало победу на другом поприще — именно в 1890-е годы собирать работы современных художников с яркими индивидуальностями стало модно и престижно не только во Франции, но и в мире, а знать о них как можно больше — почти обязательно. Парижский художественный рынок предлагал новому поколению амбициозных коллекционеров со всего мира богатый диапазон произведений, по смелости сопоставимых с широтой сознания, творческим подходом, предприимчивостью и открытостью ценителей, как правило, деловых *self-made men* средних лет. В свою очередь аккумулировать сведения о новом искусстве активно начали и его первые хроникеры-французы, и склонные к последовательности и серьезности немцы. Именно этим последним принадлежит честь систематизации в первые годы XX века знания об импрессионистах и постимпрессионистах, выделения среди них ключевых фигур и выстраивания структурных принципов восприятия и анализа их творчества. Эта миссия выпала на долю немецкого искусствоведа Юлиуса Мейер-Грефе, впервые в мировой истории искусства расставившего привычные для нас сегодня акценты.

Разумеется, в первые десятилетия после рождения новое искусство не помышляло о собственной репрезентации в музейном формате, показывая себя, скорее, на выставках-акциях, завоеывая галереи и общественное мнение, делая успехи в коммерческой сфере. Но временная дистанция выстраивала новую систему координат, а взгляд историков искусства извне стимулировал появление первых опытов введения нового искусства в музейный контекст, стоящих на стыке камерности частных собраний, рациональности трудов искусствоведов и фундаментальности государственных институций.

ПЕРВЫЕ ПРОБЫ

Этот подход воплотился в создании в первые годы XX века частного Музея Фолькванг в немецком городе Хагене, принадлежавшего деловому человеку и тонкому знатоку искусства Карлу-Эрнсту Остхаусу

[14, p. 155]. Его первоначально довольно эклектичный взгляд удивительным образом сродни внешнему архитектурному облику здания, где разместилась коллекция, двухэтажному особняку — городской вилле, сооруженной по проекту Карла Герарда и сочетавшей неоготику, раннеренессансные реминисценции и барочную репрезентативность. (Ил. 1.) Но под этим камуфляжем словно безопаснее было впервые осуществлять смелые экспериментальные идеи: с 1904 года фокусом собрания стало практически исключительно новое искусство — работы импрессионистов, постимпрессионистов, Матисса, немецких экспрессионистов, — хотя первоначально его профиль был многообразным и включал и естественно-научные артефакты, и античные памятники. К слову, в традиционных музейных залах в те же годы развивали свои новаторские подходы и легендарные немецкие кураторы — Хуго фон Чуди, а затем Людвиг Юсти в Берлине, — постепенно обогащавшие государственные собрания памятниками нового искусства.

Стихийности подхода большинства своих современников Остхаус противопоставил последовательность и логичность и в построении коллекции, и в создании гармоничного интерьера. Спроектировать его он предложил бельгийскому мастеру Анри ван де Вельде, уже прославившемуся в Брюсселе и Париже, а теперь приглашенному работать в Германию. Он успел зарекомендовать себя и здесь, и именно в жанре оформления ансамблей интерьеров мемориально-музейных институций. В 1902 году он выполнил заказ Архива Ницше в Веймаре, камерные залы которого превратились в целостное пространство, объединенное мотивом экспрессивно выгнутых декоративных деревянных опор, переходящих в карнизы. Проект для Остхауса был воплощен в 1907 году; со сдержанностью в трактовке излюбленных пластичных природных форм ван де Вельде решил наиболее знаменитый интерьер вестибюля, построенный на чуть суховатом ритме арок, слегка отсылающих к романтике, где детали в духе модерна находят скромное место в оформлении стилизованных капителей и сводов. Более непринужденно, с повышенной ролью сильно изогнутых полос металла, воссоздающих биоморфные формы, решен световой фонарь-купол, вторящий кругу коленопреклоненных юношей расположенной внизу скульптурной композиции Георга Минне. (Ил. 2.)

Кстати, в мемуарах Софи Кюпперс было обнаружено свидетельство о том, что ван де Вельде, возможно, в начале XX века заново оформлял интерьер парадной лестницы в особняке московского коллекционера



1. Карл Герард. Музей Фолькванг, Хаген. 1898



2. Анри ван де Вельде. Входной зал в Музее Фолькванг, Хаген. 1907

Сергея Щукина, украшенной панно Матисса «Танец» и «Музыка»! Даже если это апокриф, стоит признать, что наш решительный соотечественник опередил многих не только в смелом выборе современных художников для коллекции, но и в следовании самым последним новациям музейного дизайна. Однако щукинская коллекция при всем этом оставалась характерным собранием «домусейной» эпохи, отмеченной, в пику официальным институциям и в созвучии с вольным темпераментом мастеров нового искусства, эмоциональностью и личным взглядом в экспозиционном решении залов городской усадьбы, архитектура которых принципиально не подвергалась изменениям. Современные художники были явно интереснее Щукину как равные соавторы — прямые (как Матисс) или косвенные (как Пикассо), чем как объекты беспристрастного музейного анализа. Доминирующим для этого, появившегося на свет в 1850–1860-е годы, поколения ценителей нового искусства был скорее образ домашней галереи, а не музея, хотя предпосылки к сложению нового взгляда зарождались параллельно достижению их собраниями точки акме.

АКТУАЛЬНОСТЬ vs. ИСТОРИЗАЦИЯ

Размышления о ценности для истории искусства ранее непризнанных его форм и памятников, расширении его временных и смысловых

границ отметили еще начало XX века, совпав с появлением первых полноценных историй нового искусства. А такие его представители, как А. Дерен, стали равноправными участниками этих дискуссий, как, разумеется, и их защитники, молодые критики-поэты, к примеру Андре Сальмон. Эпоха Первой мировой войны обострила эти споры, придав им боевой характер. И хотя о вкладе немецких ученых во Францию предпочитали теперь не вспоминать, идеи, овладевшие умами французских критиков и искусствоведов, во многом продолжали разработки их нынешних врагов.

В противовес прежнему противостоянию между новым, авангардным искусством и косной традицией последняя стала восприниматься абсолютно иначе: «Французская традиция — это искать, открывать, создавать. Французская традиция — значит воля к жизни. Французская традиция — значит отрицать традицию. Следуйте французской традиции!»¹ — провозглашал писатель Пьер Альбер-Биро со страниц журнала SIC в 1916 году. Максимальная открытость, свобода, вариативность превратились в атрибуты традиционного, а «возвращение к порядку» приобрело легкие и карнавальные формы, в манере одного из его идеологов, Жана Кокто, или «нового духа» Гийома Аполлинера. Традиция виделась теперь как непрерывный, вбирающий все проявления искусства, процесс-поток, в рамки которого априори включены произведения недавних революционеров и нынешних новаторов. Уже в конце 1910-х конфликтность сменилась терпимостью и компромиссом, отражением тогдашнего поиска примирения во всех сферах культурной и социальной жизни, а прежде спорные и дискуссионные художественные памятники обрели прочное место в истории искусства и характер непреложных ценностей. Теперь они превратились в желанное приобретение для нового поколения коллекционеров и кураторов, создававших свои собрания на новых принципах.

Однако, когда в середине 1910-х годов художественная жизнь Парижа замерла, в альтернативные центры, за пределы Франции, переместились как творческие инициативы, так и следующие опыты создания музеев нового искусства. И пожалуй, идея перевода его в ранг музейной ценности вполне соответствовала политическому желанию обновленных или даже только появившихся государств к закреплению

1 Цит. по: [11, pp. 559–560].



3. Стенгазета ГМНЗИ «Музей и зритель». 1930
Фотография

и утверждению собственного статуса. Разумеется, в этих условиях сооружение новых зданий требовало непомерных усилий и мало соответствовало быстрому желанию перемен в облике традиционных институций. Поэтому первые осуществленные замыслы в этой области связаны с адаптацией к обновленному содержанию существующих сооружений.

В СТАРЫХ СТЕНАХ

В первую очередь здесь стоит отметить радикальные преобразования, в 1918–1919 годах превратившие частные московские собрания Сергея Щукина и Ивана Морозова в первый в мире государственный музей нового искусства — Музей новой западной живописи (позже ГМНЗИ). Советская Россия параллельно опробовала две взаимодополняющие модели: если ГМНЗИ складывался, скорее, центростремительно, аккумулируя материалы из прежних личных коллекций, то возникший параллельно ему Музей живописной культуры (МЖК) стал не столько



4. Экспозиция нового французского искусства в Национальной галерее в Праге. Начало 1930-х

хранилищем, сколько ядром центробежного процесса-распределения работ авангардистов по стране. Однако в этом динамичном замысле вопросы архитектуры и экспозиции отнюдь не были приоритетными.

ГМНЗИ же на всем протяжении 1920-х годов оставался ареной экспериментирования, реализации последних кураторских идей и новаций. Акценты, связанные с личным вкусом владельцев, безжалостно удалялись, уступая место трезвости и холодноватой аналитической рациональности, и в этом можно увидеть не столько желание расквитаться с прежними собственниками-капиталистами, сколько воплотить мысли о строгой музеефикации шедевров нового искусства. Залы постепенно «разгружались», и ранее принятая в России и за рубежом плотная развеска в два-три ряда сменялась разреженной экспозицией картин в один ряд на нейтральных светлых фонах. (Ил. 3.) Прежний куратор щукинского собрания Яков Тугендхольд с легким преувеличением, но метко выделяя общемировые тенденции, писал об этом в конце 1921 года: «В сущности говоря, только по отношению к России и может

идти речь о музейной демонстрации нового искусства... Московские собрания являются в этом смысле первыми историческими опытами огосударствления новой живописи... отвлечения ее от психологических условий частного жилища и превращения в ценность, имеющую вне-временное, бесспорное, художественно-просветительное и профессионально-педагогическое значение» [1, с. 44–45].

Очень схожим с ГМНЗИ путем шел немецкий куратор Людвиг Юсти, в 1919 году открывший для публики музей в памятнике классицизма — Дворце кронпринцев, аккумулировавший берлинские государственные собрания нового искусства Франции (из прежних приобретений) и Германии: работы импрессионистов, постимпрессионистов, экспрессионистов. Здесь — даже в большей степени, чем в Москве, — воцарились регулярность и дидактизм: четкая структурность экспозиции, светлые фоны, развеска в один ряд, пояснительные надписи. Юсти, получивший известность как инициатор спорных покупок для музеев еще в кайзеровские времена, сейчас получает непреложную репутацию и высокий пост.

Еще более удивительна судьба пражанина Винценца Крамаржа, прежде одного из скромных клиентов парижской галереи Даниэля-Анри Канвейлера, где он в 1910-е годы покупал кубистические работы Пабло Пикассо. После обретения Чехословакией независимости он в 1919 году получил пост директора пражской Национальной галереи, куда передал наиболее значимые из собственных приобретений, пополнил и оформил целостную экспозицию, вновь со спокойной однородной развеской, завершающуюся систематическим показом памятников нового искусства — импрессионистов, Сезанна, Дерена, Пикассо, — и в целом словно буквально иллюстрируя идею традициопотока. (Ил. 4.) Новая страна позиционировала себя как подчеркнута ориентированная на современность держава, и такой музейный проект, также выдержанный согласно актуальным принципам, дополнительно подкреплял желанный имидж.

Вторит проекту Крамаржа история Музея князя Павла в Белграде — замысла, реализованного на протяжении 1920-х годов наследником престола заново образованного Соединенного королевства сербов, хорватов и словенцев Павлом Карагеоргиевичем. Здесь, в существующем здании XIX столетия, за межвоенное двадцатилетие сложилась сохранившаяся поныне коллекция нового искусства Франции, охватывающая диапазон от реалистов до художников Парижской школы. В этом проекте совпали идея создания модернизированного образа региона с традиционной

культурой, личные увлечения владельца-аристократа, стремление к систематичности в духе последних веяний коллекционирования и музейного дела.

Мысли о просвещении общества и его приобщении к современным мировым тенденциям путем создания общедоступного музея нового искусства распространились в 1920-е годы практически по всем континентам, затронув и стремительно модернизовавшуюся Японию. Здешний магнат Коидзиро Матсуката (барон Матсуката) провел 1920-е годы скорее в Париже, чем на родине, аккумулировав в своих руках невиданное собрание произведений нового искусства, насчитывавшее более 300 произведений, с особым акцентом на работах импрессионистов. В будущем оно должно было составить целостный музей по передовым мировым образцам, но осуществлению этого плана помешал экономический кризис 1927 года в стране, когда это собрание-призрак понесло первые потери, в дальнейшем лишь увеличивавшиеся.

Барон Матсуката в равной степени принадлежал и кругу предпринимателей, и властным сферам своей страны. Последние, где бы ни случилось им реализовывать свои замыслы, мыслили скорее категориями существующих сооружений, не озабочиваясь строительством новых музейных зданий и, таким образом, внося вклад, скорее, в историю институций, чем архитектуры. Напротив, амбиции частных коллекционеров в конце 1910-х — 1920-е годы нередко превосходили государственные, а сфера их раскрытия все чаще связывалась с актуальной проблематикой «музеефикации» нового искусства. И вопрос подбора подходящего «обрамления» для растущих коллекций решался похоже в разных регионах мира.

В ТРАДИЦИОННЫХ ФОРМАХ

Время Первой мировой войны выдвинуло на первый план оставшиеся нейтральными державы, прежде занимавшие, скорее, скромное, окраинное положение. В этот период они — Скандинавия, Швейцария, США, — помимо прочего, стали ареной выставочной и культуртрегерской работы воюющих стран, призванной изменить к лучшему их образ и противостоять пропаганде. Особенно часто прибегала к таким возможностям Германия. Вместе с этими проектами — нередко затрагивавшими именно сферу нового искусства — на эти территории перемещалась и современная кураторская культура, несомненно,



5. Готфред Тведе. Музей Ордрупгор
Копенгаген. 1916–1918

оказывавшая влияние на местных коллекционеров, осознававших свои возможности на совершенно новом уровне.

Именно в Скандинавии, в Дании, был создан, пожалуй, первый по времени возникновения музей нового искусства в мире после Первой мировой — построенный в 1916–1918 годах в пригороде Копенгагена Шарлоттенлунде особняк-галерея Ордрупгор². Изначально задуманный как открытое художественное собрание, он был детищем страхового магната Вильгельма Хансена и его супруги Хенни, как раз в годы войны составивших в Париже одну из самых значимых европейских коллекций импрессионизма и постимпрессионизма. Однако в проекте Ордрупгора, разработанном архитектором Готфредом Тведе, новизна отнюдь не была преобладающей чертой. Традиционный и даже консервативный образ формировал суховатый силуэт с выгнутыми высокими кровлями и разлинованным тонкими графичными вертикальными лопатками и рустом фасадом, ориентированный на североевропейский неоклассицизм. Вытянутый план вместил протяженные экспозиционные залы, оформленные, впрочем, скорее архаично — деревянные панели внизу, двухрядная декоративно-симметричная развеска на темноватом фоне. (Ил. 5.)

2 См.: Trésors impressionistes. La collection Ordrupgaard. Catalogue de l'exposition. Martigny, 2019.



6–7. Морис Турреттини. Вилла Ам
Рёмерхольц, Винтертур. 1915



Несколько позже, но по сопоставимым принципам был возведен и другой частный музей — вилла «Ам Рёмерхольц» в пригороде швейцарского Винтертура, принадлежавшая главе торговой фирмы Оскару Райнхарту. (Ил. 6–7.) Отчасти его можно считать наследником проекта Хансенов: владелец вдохновлялся их опытом и даже выкупил часть собрания Ордрупгора в 1923 году. Впоследствии Райнхарт стал образцом редкой даже для его современников последовательности и целеустремленности, одно за другим выслеживающим в Европе работы Мане, Ренуара, Сезанна, Ван Гога. Здание, сооруженное архитектором Морисом Турреттини в 1915 году и дополненное им же в 1925-м [13, р. 58], получило оформление в духе укоренившихся региональных форм традиционного шале, решенного, впрочем, крупными, массивными объемами и избавленного от дробности деталей. Доминирующая над зданием кажущаяся гипертрофированной массивная кровля соответствует основному залу домашней галереи владельца, не предназначенной, в отличие от предыдущего частного музея, для публичного осмотра. Решение этого интерьера остроумно и воспринимается как умелая маскировка: зал просторен и снабжен укрытым под широкой двухъярусной крышей рассчитанным по современным музейным канонам верхним светом. Переход от светлых стен к окнам фонаря — мощные вогнутые карнизы без вертикальных профилей — словно постепенно укрупняет пропорции помещения, создавая монументальное



8. Джорджо де Кирико. *Портрет Альберта Барнса*. 1926. Холст, масло. 92,7 × 73,7. Фонд Барнса, Мерион

впечатление и служа идеальным воплощением замысла некоей укрепленной резиденции влиятельного, но нелюдимого ценителя нового искусства.

Если переместиться за океан на Американский континент, то проектом, максимально близким предыдущим и сочетающим их признаки, будет здание Фонда Барнса в пригороде Филадельфии Мерионе. Его основатель, фармацевтический магнат Альберт Барнс (ил. 8), заказал здание для своего растущего собрания нового искусства, центральными героями которого стали Ренуар, Сезанн, Матисс, Сутин, в начале 1920-х, а в 1923-м его отделка была завершена. Автор, архитектор с французскими корнями Пол Филипп Крет, мыслил, скорее, категориями оставившей серьезный след в американской культуре «эстетике *Beaux-Arts*», решив постройку в формах ретроспективизма, минимально отражавших новаторское назначение и наполнение сооружения. Снаружи оно



9–10. Пол Филипп Крет. Фонд Барнса Мерион. 1923. Главный вход и входной зал



выглядит непроницаемым и пронизано ренессансными реминисценциями, наводя на мысли о созданном три года спустя портрете Барнса работы Джорджо де Кирико (1926, Фонд Барнса, Мерион). Несмотря на классический камуфляж, здание вполне функционально и остроумно решает проблему верхнего света, хотя центральный зал с крупными окнами и сводами-люнетами отсылает к культуре парадных салонов загородных дворцов XVII–XVIII столетий. (Ил. 9–10.) Неудивительно, что акценты, связанные с личным взглядом владельца, в таком строгом обрамлении неминуемо выглядели вставками-интервенциями. Так случилось с украшающими вход мозаичными панно с африканскими мотивами, связанными для Барнса также с культурой чернокожих американцев, и — в еще большей степени — с экспозиционным решением залов, порой экстравагантный облик которых, с яркими фонами, ритмичной многоярусной развеской и вкраплениями произведений

прикладного искусства американских первопоселенцев, выглядит интуитивным протестом против архитектурного ригоризма.

Решенные в традиционных архитектурных формах, здания этих частных музеев переводили на приватный язык уже опробованные на крупных официальных сооружениях решения и приемы. Анфиладная планировка, вытянутые пропорции залов, нейтральное верхнее освещение — принципы музейной архитектуры XIX века — становились здесь гибкими и современными, обретая новое, неформальное звучание.

L'ART VIVANT, LIVING ART. ДИСКУССИИ И ПРОЕКТЫ

Проект, осуществленный Барнсом, представляется исключительным для США по завершенности и целостности. Более характерны для этой страны динамичные, создаваемые в убыстренном темпе сообщества, фонды, собрания, призванные как можно скорее сформировать новые музеи нового искусства. Как правило, такие истории разворачивались в Нью-Йорке, а размещались эти коллекции в тех или иных более или менее приспособленных к музейной функции помещениях. Практически не затрагивая тему архитектурных решений, они тем не менее продолжали формировать сами структурные принципы будущих музеев. Среди таких начинаний нельзя не назвать *Société anonyme* — общество, основанное коллекционером и меценатом Кэтрин Дрейер, одним из первых американских ценителей дадаизма и сюрреализма, и Музей живого (живущего) искусства (*Museum of Living Art*) Юджина Галлатина, нашедший пристанище при Нью-Йоркском университете [15, р. 105]. Кстати, в названии последнего отразился популярный в 1920-е годы термин, ведущий отсчет от французского *l'art vivant* и подчеркивающий ориентацию на ныне живущих художников и развивающуюся современную художественную жизнь, а вместе с тем и рост, витальность, творческую составляющую новых музейных замыслов.

Пытаясь отразить развитие современного искусства в динамике, проекты Дрейер и Галлатина несли, скорее, научную и собирательскую функцию, аккумулируя значимые, построенные по систематическим структурным принципам собрания современного искусства. Американские институции, решившие преодолеть эти пределы, такие как Фонд Соломона Гуггенхайма, при активном посредстве немки Хиллы Ребей увлекшийся в конце 1920-х коллекционированием беспредметного

искусства, — избирали для себя промежуточное и весьма типичное для не терпящего стабильности Нью-Йорка положение: открывая свое собрание для публики, меценат расположил его в наемном помещении, как будто принципиально подчеркивая временность этого статуса.

На фоне кипучих американских инициатив и неторопливого, но уверенного шага протагонистов из Европы родина большинства течений нового искусства — Франция — выглядела более чем скромно. Оборона официальных институций оказалась настолько крепкой, что тщетные попытки прорвать ее заставили поклонников новаторских направлений искать обходные пути реализации собственных замыслов. Генерируя идеи «возвращения к порядку» и переосмысления традиции, при попытке их воплощения французская культура тонула в распрях, спорах, полумерах. Формально собрание современного искусства существовало здесь давно: Люксембургский музей не прекращал работу, но стараниями своего главы Леонса Бенедита он оставался неколебимым оплотом академизма лишь с минимальными вкраплениями работ импрессионистов в экспозиции, превосходя консерватизмом даже сам Лувр! Лишь с уходом из жизни Бенедита в 1925 году заново поднялась волна обсуждений того, каким быть музею ныне живущих мастеров. Журнал *L'art vivant* в своем июльском номере начал проводить по этому поводу развернутую анкету — опрос ведущих французских художников. Однако обсуждение вновь запуталось в вопросах о том, какие мастера достойны войти в новое собрание и в каком объеме. Не без труда либеральному министру образования и изящных искусств Анатолю де Монзи удавалось поддерживать закупки работ пусть и не радикалов, но новаторов, крупную реорганизацию экспозиции Люксембургского музея в 1929 году, наконец, комиссии и общества попечения о создании нового музея. Однако ревнивый тон обсуждений во французской художественной среде привел к тому, что реформировать в 1932 году Музей современных иностранных школ в павильоне Жё де Пом (именно здесь впервые в Париже официально показали Пабло Пикассо и мастеров Парижской школы) [3, pp. 40–44] оказалось проще, чем создать новый национальный музей современного искусства.

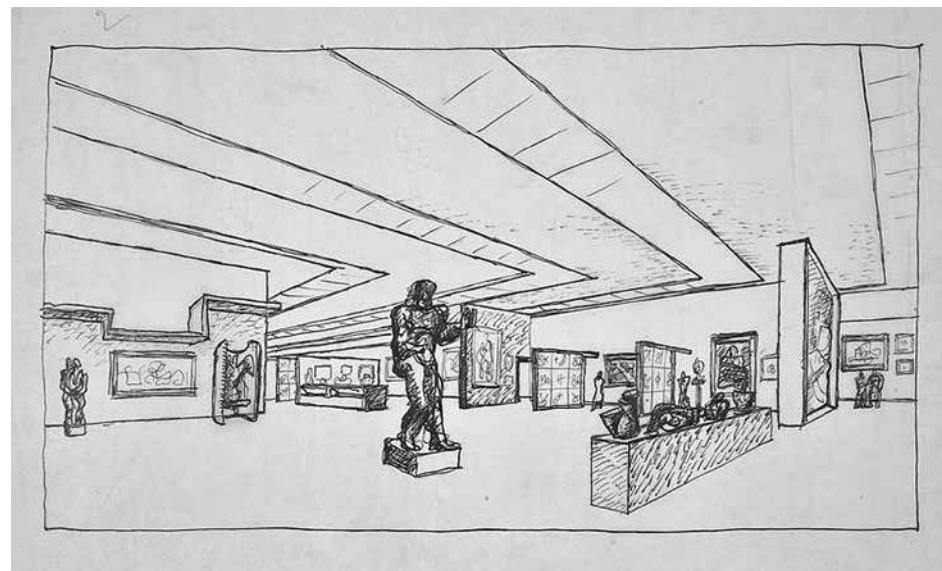
В то время, когда официальные институции искали баланс между интересами архаичных функционеров от искусства и жаждущими перемен художниками, критиками и публикой, на первый план поспешили выйти частные и довольно скромные по реальным масштабам инициативы. Когда в 1930 году готовилось к распродаже собрание



11. Апартаменты Поля Гийома на авеню Фош в Париже Начало 1930-х. Современный макет

коллекционера-кутюрье Жака Дусе, цветные снимки его виллы в Нейи воспринимались как пример готового камерного музея нового искусства. А амбициозный арт-дилер Поль Гийом в те же годы без ложной скромности открыл в этом качестве собственные частные апартаменты на улице Фош, где представил предметы своей профессиональной гордости — работы Андре Дерена, связанного с ним контрактом, Амедео Модильяни, Моиса Кислинга — некогда его протеже, и африканские скульптуры, для популяризации которых он приложил немалые усилия. (Ил. 11.) Представленный под желанным именем музея современного искусства, этот проект, в свою очередь, включился в набиравший силу поток инициатив, в 1930-е годы наконец нашедший воплощение в архитектурных формах.

Одной из наиболее значимых из них стала публикация в июле 1930 года влиятельным критиком и искусствоведом Кристианом Зервосом в журнале *Cahiers d'art* призыва к созданию «французского музея современных художников» в Париже. На этот раз ответ оказался исклю-



12. Ле Корбюзье. Музей живущих художников. 1930. Проект Фонд Ле Корбюзье, Париж

чительно смелым и значимым: Зервос и редакция журнала получили письмо с предложением от Ле Корбюзье [6, pp. 35–39]. Так появился один из самых первых вариантов идеи непрерывно развивающегося музея, занявшей в творчестве знаменитого архитектора серьезное место. (Ил. 12.) Ставшая знаменитой схема с квадратным ядром-залом и бесконечно обвивающими его стенами, формирующими спиралевидный лабиринт, сложилась именно как метафора термина *l'art vivant*: подобно тому, как живет искусство художников-современников, развивается и растет и сам музей. Свидетель постоянных сетований на нехватку средств, особенно усилившихся в контексте Великой депрессии, Корбюзье особенно подчеркнул, что для реализации проекта вложений практически не потребуется — ведь рост можно продолжать с произвольной динамикой. На фоне паутины споров и бесконечных противоречивых доводов мысль архитектора выглядит кристально ясной: линейная схема развития музея устраняла иерархию и конкуренцию. Слово с почтением и скромностью уступая дорогу выразительности

памятников современного искусства, архитектура Корбюзье буквально самоустранялась, нивелируя значение фасада — постоянно нарастая, его наружные стены по мере наполнения и роста музея должны были превращаться во внутренние помещения залов. Подчеркнутая полемичность и схематизм замысла сполна искупались его эффектностью и свежестью. В эскизах и макетах проект «Музея живущих художников», вскоре ставший «Центром современного искусства», выглядел привлекательно как в ландшафте (перепады высот создавали камерные, защищенные пространства, а поднятое на опоры-столбы здание лишалось тяжеловесности), так и в плане при виде сверху (здесь явно сказалось увлечение Корбюзье авиацией). «Квадратная спираль», попытка разрубить гордиев узел дискуссий, смелый жест мастера, несмотря на его настойчивые попытки вновь и вновь, вплоть до 1940 года, предложить эту идею французскому государству, хотя и имела все меньше перспектив быть воплощенной в атмосфере набирающих силу монументальных неоклассических тенденций, запомнилась и нашла воплощение впоследствии.

ЭКСПЕРИМЕНТЫ МОДЕРНИЗМА

С самого начала дискуссий о музее современного искусства во Франции постоянным повторяющимся аргументом-упреком здесь были ссылки на успешные реализованные проекты в других странах. В Париже отлично знали и ГМНЗИ, и североевропейские опыты, нью-йоркские инициативы и Фонд Барнса. Тем болезненнее для французов было стать свидетелями судьбы собрания Остхауса в веймарской Германии. После смерти собирателя в 1921 году его коллекция была целиком продана городу Эссену, где Музей Фолькванг продолжил свою историю и располагается по сей день. На новом месте сокровища Остхауса попали в идеальные условия: куратор собрания, достойный продолжатель немецкой культуры знания о новом искусстве Эрнст Гозебрух [9, pp. 131–139], с тонкостью и последовательностью начал воплощать общий для времени замысел — идеальный музей современного искусства. Пригласив к сотрудничеству архитектора Эдмунда Кёрнера, он обрел единомышленника в этом щедро поддержанном властями и предпринимателями региона Рейн-Вестфалия деле. Первая очередь сооруженного по новому проекту музея была завершена уже в 1927 году, а полностью здание открылось в 1929-м. Подобно культуртрегерским на-



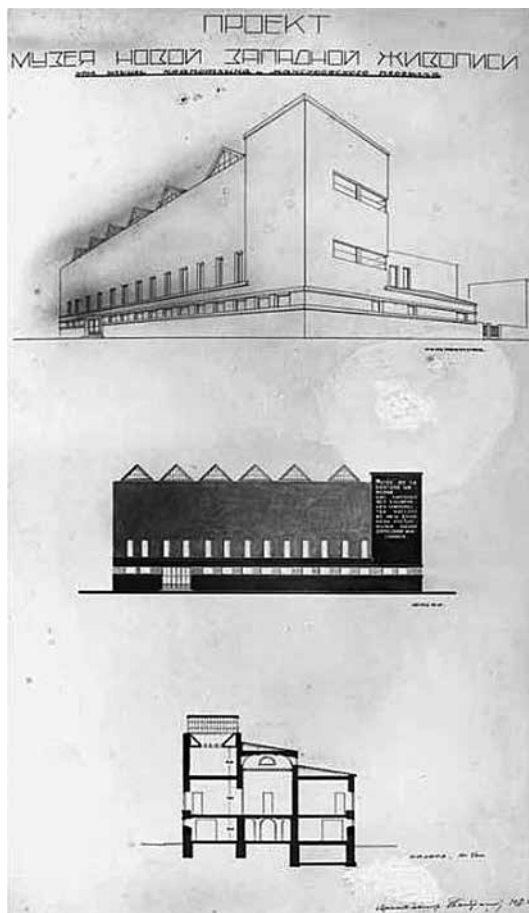
13. Альберт Ренгер-Патч
Полиптих Э. Нольде *Жизнь Христа*
в Музее Фолькванг, Эссен. 1930
Фотография



14. Альберт Ренгер-Патч. Зал нового
французского искусства в Музее
Фолькванг, Эссен. 1930
Фотография

чинаниям эпохи Первой мировой войны, Музей Фолькванг в Эссене был призван продемонстрировать миру образ открытой и демократичной, разделяющей и воплощающей самые современные ценности Германии. Результат оказался впечатляющим: новая институция превратилась в один из наиболее известных и резонансных проектов международного масштаба, привлекая публику и профессионалов-искусствоведов, один из которых, нью-йоркский профессор Пол Сакс, в 1932 году назвал его «прекраснейшим музеем мира».

Облик Музея Фолькванг этого времени можно представить по серии снимков, исполненных в 1930 году знаменитым фотохудожником Альбертом Ренгером-Патчем. (Ил. 13–14.) Свободный, асимметричный, но структурно и логически выверенный план, составленный архитектором и куратором совместно, позволил найти индивидуальные решения для каждого зала, предложить оптимальный маршрут движения для зрителя, построенный на динамичной смене впечатлений. В построении внутреннего пространства, которому уделено здесь особое внимание, доминирует открытость и чистота решения, не отвлекающая от художественных произведений: вместо монотонных дверных проемов — динамичные стены-плиты, незаметный, но точно рассчитанный свет, то естественный верхний или боковой, то искусственный, минималистическое сочетание ненавязчивых светлых и темных тонов окраски залов, выделение цветом стен, торцов пилонов, постаментов,



15. А. Кондрашов. Проект надстройки ГМНЗИ. 1927
ГМИИ имени А. С. Пушкина

остроумная игра фактурами штукатурки, дерева, облицовочного кирпича. В решении интерьеров воплотились последние изыскания мастеров Баухауса — колориста Хиннерка Шепера, дизайнера Марселя Бройера, художника-монументалиста Оскара Шлеммера [16, р. 194]. Тщательно продуманная экспозиция развивала одну из важнейших новаций эпохи переосмысления традиционных музеев — практически

в каждом зале произведения современных мастеров — Матисса, Дерена, немецких экспрессионистов — были сопоставлены с памятниками древних цивилизаций и неевропейских культур. Торжественное ощущение предстояния создавал помещенный на возвышении в обрамлении высоких опор полиптих Нольде «Жизнь Христа», освещенный сверху через ряд узких щелеобразных отверстий, в композиции зала, прорезанного громадными вертикальными окнами. Идеальная продуманность и расчет делали Музей Фолькванг наиболее совершенным из осуществленных в конце 1920-х центров экспонирования нового искусства. Увы, в этом блестящем виде он не просуществовал и пяти лет, будучи безжалостно разорен нацистами во второй половине 1930-х.

К концу 1920-х у Музея Фолькванг мог появиться серьезный конкурент в Москве — не только по остававшемуся неизменным составу блестящих коллекций ГМНЗИ, но и по архитектурному решению. 1927 годом датируется замысел реконструкции и расширения здания прежнего дома Ивана Морозова на Пречистенке, увы, оставшийся неосуществленным [12, с. 84]. Вероятнее всего, это предложение совпадало по времени и смыслу с планами по объединению собраний Щукина и Морозова в одном здании. Согласно эскизам фасадов и аксонометрии проекта архитектора А. Кондрашова (ил. 15), двухэтажное здание надстраивалось, получало новое фасадное решение и систему верхнего освещения через световые фонари. Эффектный выход объема ГМНЗИ на острый угол Пречистенки и Мансуровского переулка дополнительно обыгран в проекте выразительной массивной башней, прорезанной с одной стороны двумя динамичными линиями горизонтальных окон. В фасаде, решенном в упрощенном конструктивистском духе, активную роль играет цвет, вновь выделяющий крупное возвышение-башню, противопоставленную тонким горизонталям, тянущимся вдоль улицы и ассоциирующимся с модными ленточными окнами *à la* Ле Корбюзье. Подробные планы этажей пока считаются несохранившимися, однако ясно, что здание получало дополнительный этаж, анфиладу залов с современным верхним светом.

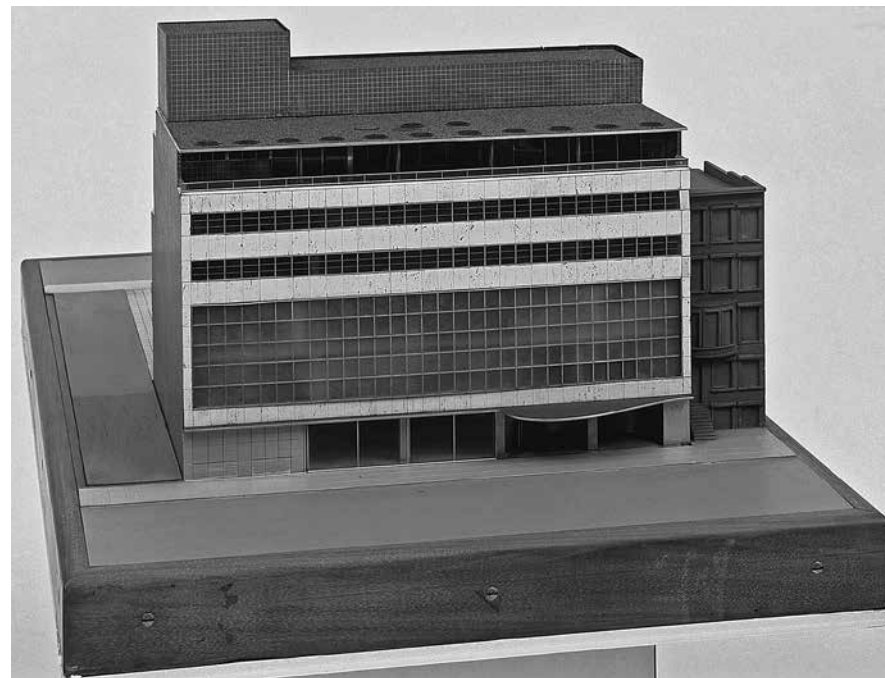
Примерно в то время, когда готовился план расширения ГМНЗИ, Москву посетил молодой специалист по современному искусству Альфред Барр [8, pp. 11–20]. Всего через два года он станет куратором Музея современного искусства в Нью-Йорке (МоМА), по сложившейся практике, разместившегося в арендованных помещениях на Пятой авеню. Однако ему, в отличие от других начинаний, была суждена долгая жизнь.

Барр был максимально внимателен и к новаторскому экспозиционному опыту, и к выставочной работе, чтобы отважиться начать реализацию, пожалуй, самого успешного, нацеленного на развитие музейного проекта, посвященного новому искусству. Появившись на свет в годы, когда на этом конкурентном поле доминировали другие игроки, к концу 1930-х МоМА занял здесь лидирующее положение, отразив этим сам процесс переноса центра мировой художественной жизни за океан.

Этому способствовала целеустремленность, последовательность и поддержание баланса между разными сферами музейной работы, в первую очередь экспозицией и выставками. Именно они стали точкой отсчета и движущей силой в сложении архитектурного облика музея. Минимализм нейтрального света и белых стен стал для Барра перманентным фоном, основным языком музейной работы, фундаментом для показа выставочных проектов, во многом сформировавших сегодняшние постулаты истории искусства. Сами эти выставки определяли и взгляды современников и потомков, и сам облик МоМА, например, знаменитая «Современная архитектура», подготовленная в 1932 году, когда, по символическому совпадению, музей переехал в собственное владение по неизменному и сегодня адресу на 53-й Западной улице. Именно минимализм Интернационального стиля стал неизменным языком архитектуры МоМА. Завершенная к 1939 году первая реконструкция музея по проекту американца Эдварда Даррелла Стоуна выглядит стерильно-нейтральным, взвешенно-спокойным сочетанием приемов архитектуры Современного движения, каждый из которых тем не менее не раскрыт во всей радикальности: первый этаж лишь слегка отступает от улицы внутрь здания, горизонтали ленточных окон замкнуты по бокам, фасад заключен в спокойную прямоугольную «раму» и решен плоскостно, а не объемно. (Ил. 16.)

СОВРЕМЕННОСТЬ ПОД ЭГИДОЙ «МОНУМЕНТАЛЬНОГО ОРДЕРА»

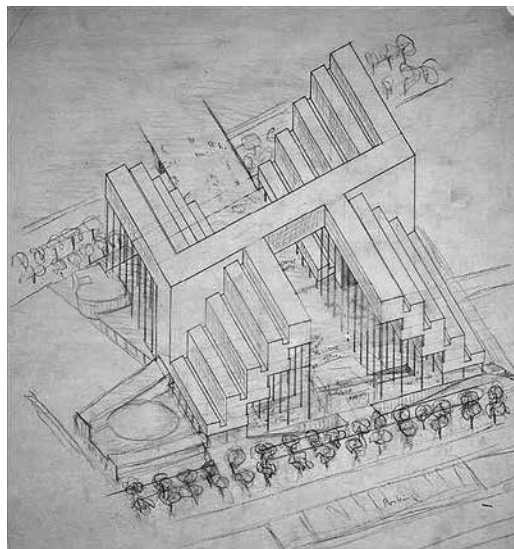
Понемногу став центральным американским проектом в сфере современного искусства, к середине 1930-х МоМА уже сам подталкивал западающийся процесс развития своих европейских коллег. Во Франции он (уже почти привычно) воспринимался как очередной упрек в медлительности, когда в 1934 году наконец был объявлен конкурс на проект здания Музея современного искусства в Париже на участке между тог-



16. Филипп Гудвин, Эдвард Даррелл Стоун. Музей современного искусства, Нью-Йорк. 1939. Макет Музея современного искусства, Нью-Йорк

дашней набережной Токио и авеню президента Вильсона [7, pp. 47–49]. Стимулом к решению давно назревшего вопроса стала перспектива скорой Всемирной выставки 1937 года, на которой Франция должна была предстать, разумеется, обладающей таким обязательным международным атрибутом престижа, как музей современного искусства.

Любопытно, что крупный государственный заказ отразил и конкурентную ситуацию, сложившуюся в этой сфере в первой половине 1930-х: наряду с Люксембургским музеем на статус ключевого будущего центра нового искусства стала также претендовать парижская муниципальная институция — Пти-Пале [12, pp. 613–617]. Поэтому проект предусматривал сооружение сразу двух музейных зданий — государственного и городского. Однако в их архитектурном решении



17. Ле Корбюзье, Пьер Жаннере. Музей города и государства. 1935. Проект Фонд Ле Корбюзье, Париж



18. Жан-Клод Дондель, Андре Обер, Поль Виар, Марсель Дастюг. Музеи современного искусства. 1936. Проект

парадоксально возобладали как раз те силы, которые десятилетиями препятствовали проникновению нового искусства в государственные собрания. В организации конкурса позиции были распределены так, что победа предсказуемо досталась носителям эстетики модернизированной неоклассики — общемирового архитектурного языка власти предвоенной эпохи. Тем не менее резонанс конкурса был серьезен и широк, и, опережая приглашение, неутомимые Ле Корбюзье и Пьер Жаннере подготовили проект для предполагаемого к застройке трапециевидного участка набережной, также учитывавший официальные предпочтения — комплекс «Музея города и государства». (Ил. 17.)

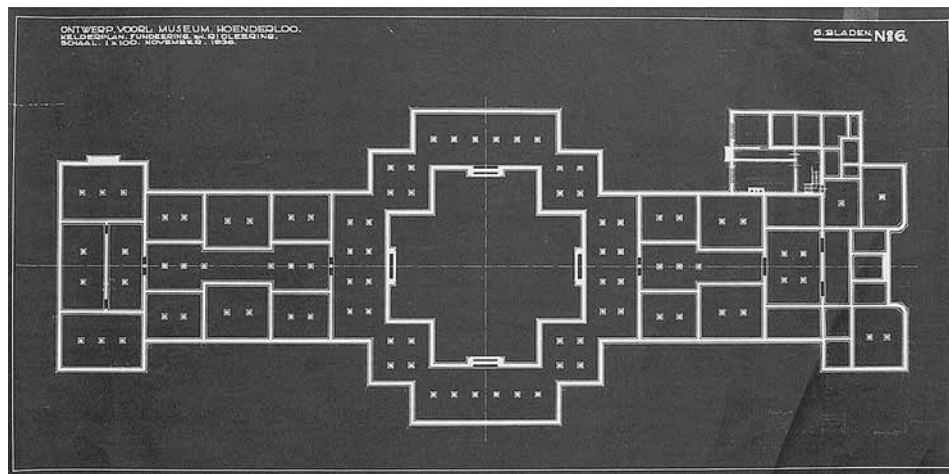
Напоминающий геометрическую фантазию-экзерсис двухчастный объем предложенного ими здания разыгрывает одну и ту же тему в зеркальном отображении: тяжеловесные ступенчатые объемы со стороны одного фасада выстраивают пирамидальную композицию, напоминающую древнеегипетские формы или памятники доколумбовой Америки, с другой — спускаются вниз, словно фрагменты гигантского

амфитеатра. Циклопический масштаб выглядит непривычным и почти пародийным — возможно, таким способом, как, кстати, и использованием модного в официальной архитектуре 1930-х мотива опор-пилонов, Ле Корбюзье хотел привлечь внимание консервативных заказчиков. Тем не менее здание лишено декоративных элементов и внутри построено по излюбленному мастером принципу плавного «архитектурного променада». Но даже явный реверанс в сторону власти не обратил ее внимания на проект Ле Корбюзье.

Победителем конкурса и реализованным проектом стало предложение архитекторов Жана-Клода Донделя, Андре Обера, Поля Виара и Марселя Дастюга, детально учитывавшее поставленные непростые условия и выполненное в формах монументальной упрощенной неоклассики — существующий сегодня Дворец Токио. (Ил. 18.) Замысел сооружения объединяет два равновесных объема, сопряженных поднятым на парапет каре опор-столбов, открывающимся в сторону улицы — строгим, подчиненным красной линии фасадам, а к набережной — обширным ступенчатым курдонёром с бассейном, обрамленным неоклассической скульптурой. Идея свободы и независимости современного искусства в 1937 году осталась лишь в названии временных проектов («50 лет независимого искусства» в Пти-Пале), в реальности же его темперамент был полностью подчинен авторитарному архитектурному языку и как отражение роста роли государственного контроля в различных странах мира, и как воплощение этого процесса в логике эволюции форм выставочных комплексов в той же Франции (к примеру, Колониальной выставки 1931 года). Полноценной реализации намеченного плана пришлось ждать еще целое десятилетие: к моменту выставки оба музея — Люксембургский и Пти-Пале — не были готовы к переезду, поэтому Всемирная выставка 1937 года была встречена дробной россыпью проектов на старых площадках, а в не до конца законченных интерьерах Дворца Токио поместили более или менее случайную подборку произведений, которую характеризовали в оправдательном тоне даже в парадных реляциях.

Вокруг Второй мировой: ЗАВЕРШЕНИЕ И ПРОДОЛЖЕНИЕ

Последний реализованный до начала войны европейский проект в сфере нового искусства — здание музея Крёллер-Мюллер в голландском



19–20. Анри ван де Вельде. Музей
Крёллер-Мюллер, Оттерло. 1936–1938
Общий вид и план
Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло

Оттерло, созданное в 1938 году по замыслу уже пожилого Анри ван де Вельде. На фоне торжества эстетики «монументального ордера» он вновь возвращается к камерным формам и атмосфере приватности. Одноэтажное, подчеркнуто вписанное в пейзаж здание решено в минималистичных, ориентированных на горизонталь формы, где выразительными средствами служат сама фактура материала — традиционного для Нидерландов красно-бурого кирпича и узких светлых поясков наличников и карнизов. Эта идея вторит и самому составу кол-

лекции, отдельное место в которой занимали соотечественники основательницы собрания Элен Крёллер-Мюллер Винсент ван Гог и Тео ван Дуйсбург. План здания выглядит более традиционным, однако в нем, как и в решении самих экспозиционных залов, остроумно обыгран мотив ритмичных ступенчатых форм. (Ил. 19–20.)

Заказ частного коллекционера, уединенная галерея в обширном парке — своего рода эскапистский образ в предвоенной Европе. Утонченным жестом был и выбор почтенной фигуры архитектора, стоявшего у истоков самой идеи музея нового искусства и работавшего еще для К.-Э. Остхауса, а сейчас вступившего в пору поздней зрелости и реализовавшего свой последний музейный проект. Однако к концу 1930-х в Европе представления о современной архитектуре как синонимичной новому искусству уже мало соответствовали времени и замкнулись в камерной сфере частных заказов.

Музеи современного искусства в Париже открылись уже после войны и оккупации, в 1947 году, когда французская столица постепенно прощалась со статусом центра актуального творческого процесса. Еще более жестокими были события в Москве, где в 1948-м был разгромлен ГМНЗИ. Центры притяжения внимания и новых инициатив перемещались в другую часть света, где получали развитие заложенные в межвоенную эпоху идеи. В 1943 году заказ на создание Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке — знакового сооружения XX столетия — получил Фрэнк Ллойд Райт [4, р. 36], в замысле которого форма спирали, в свое время предложенная Ле Корбюзье, раскрылась в объеме, приобрела витальность и пластичность, но утратила (изначально слегка утопичный) акцент на бесконечности развития. Архитектура Райта не самоустраняется, как в проекте Ле Корбюзье, а напротив, создавая сильнейший, наделенный скульптурными качествами образ, подчиняет себе окружение и задает единственно возможный путь восприятия художественных произведений.

Завершение отделки Музея Гуггенхайма в 1959-м совпало с реализацией — правда, в столице весьма отдаленной Японии — и идеи «квадратной спирали» Ле Корбюзье. Мастер все же добился права на жизнь для своей идеи начала 1930-х; теперь параллельно возникшие на двух континентах спирали одновременно соперничали и дополняли друг друга. Воплощение замысла — Национальный музей западного искусства в Токио — возник на основе «похудевшего» на три четверти прежнего собрания барона Матсукавы, торжественно переданного Японии

Францией после тридцатилетних мытарств и в качестве почтительно-го жеста дополненного проектом Ле Корбюзье. И коллекция, и план, по сути, попали в 1950-е из межвоенной эпохи, но оказались настолько органичны в другом времени, что почти не воспринимаются как продолжение идей 1910–1930-х годов как в области принципов создания собраний нового искусства, так и в области архитектурного образа музеев этих произведений.

За полувековой период идея музея нового искусства успела не только оформиться концептуально, но и воплотиться в целом ряде сюжетов, в соответствии с идеями их создателей, отмеченных логикой, продуманностью, завершенностью. Архитектурные решения неизменно служили здесь точным и чутким отражением характера проектов, личностей их авторов, конкретных контекстов и ситуаций, эволюции взглядов и стилевых течений. Складывавшийся тогда опыт устанавливал здесь свою систему координат, помещая замыслы в диапазон между камерностью и публичностью, раскрепощенной приватностью и официозом, динамизмом и фундаментальностью. Такая многоступенчатая «проверка на прочность», пожалуй, сродни постановке задач в практике современного музейного проектирования. Недаром в последние годы легендарные «кейсы» первой половины XX столетия все чаще выступают героями аналитических исследовательских проектов, принимаемых академическими и музейными институциями мира³.

3 В качестве примеров можно назвать выставки «Прекраснейший музей в мире». Музей Фолькванг до 1933 года» (Музей Фолькванг, Эссен, 2010), параллельный проект о французских музеях нового искусства в постоянной экспозиции Центра Помпиду в Париже (2018), «Коллекцию Курто» (Фонд Луи Вюиттона, Париж, 2019).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Тугендхольд Я. А. К вопросу о музейных перевесках // Среди коллекционеров. 1921. № 11–12.
2. Яворская Н. В. История Государственного музея нового западного искусства. 1918–1948. М., 2012.
3. Briend C. Le Musée des Écoles étrangères contemporaines // Les Cahiers du Musée national d'art moderne. Hors-serie. 2018.
4. Calnek A. The Guggenheim Is Not A Place // The Guggenheim Collection. New York, 2006.
5. Cazes L., Bastoen J. Le Musée du Luxembourg, musée de passage// Les Cahiers du Musée national d'art moderne. Hors-serie. 2018.
6. Cinqualbre O. Les projets de musées de Le Corbusier// Les Cahiers du Musée national d'art moderne. Hors-serie. 2018.
7. Cinqualbre O. Un demi-palais pour le Musée national d'art moderne// Les Cahiers du Musée national d'art moderne. Hors-serie. 2018.
8. Elderfield J. The Front Door to Understanding // Modern Painting and Sculpture. 1880 to the Present. New York, 2004.
9. Fischer H. Die Aera Goesebruch // "Das schoenste Museum der Welt". Museum Folkwangbis 1933. Essen, 2010.
10. Fonsmark A.-B. La collection d'art français de Wilhelm Hansen à Ordrupgaard // Trésors impressionistes. La collection Ordrupgaard. Catalogue de l'exposition. Martigny, 2019.
11. Joyeux-Prunel B. Les avant-gardes artistiques, 1848–1920. Une histoire transnationale. Paris, 2015.
12. Joyeux-Prunel B. Les avant-gardes artistiques, 1918–1945. Une histoire transnationale. Paris, 2017.
13. Reinhart-Felice M. Oskar Reinhart: A Collector with an Aesthetic Mission // Oskar Reinhart. Collection "Am Roemerholz", Winterthur. Complete Catalogue/Ed. by M. Reihart-Felice. Basle, 2005.
14. Stamm R. Karl Ernst Osthaus: Eine Sammlungsgeschichte der Moderne // "Das schoenste Museum der Welt". Museum Folkwang bis 1933. Essen, 2010.
15. Stavitsky G. Albert Eugene Gallatin et l'axe Paris-New York, 1927–1942 // "Paris, capital de l'Amerique". L'avant-garde americain à Paris, 1918–1939. Paris, 2003.
16. Zacharias K. Ernst Goesebruch und die Kuenstler // "Das schoenste Museum der Welt". Museum Folkwangbis 1933. Essen, 2010.