

УДК 069, 7.072, 7.074
ББК 85.101
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-1-394-429

Алексей Петухов

Музеи нового искусства межвоенной эпохи. Часть II. Принципы и подходы

Продолжая начатое в предыдущем номере рассмотрение феномена одновременного роста музеев нового искусства в развитых странах мира в 1920–1930-е годы, мы предлагаем обратиться к вопросам практической реализации их теоретических и творческих программ. Выработанные в межвоенные времена — общие для большинства из них — принципы пополнения коллекций, экспозиционных решений и представления о социальной роли современного музея остаются актуальными и сегодня.

Ключевые слова:

новое искусство,
экспозиция, архитектура музеев, дизайн,
пополнение коллекций,
работа с публикой,
социальная миссия.

«ЗАПОЛНЕНИЕ ЛАКУН»

На протяжении 1920-х годов усиление роли музеев нового искусства в мире привело к сложению у их руководителей особого самосознания, построенного на ясных представлениях о назначении и характере открытой общественной институции, к утверждению приоритета строго научного подхода и видения художественного наследия последних пятидесяти лет. Еще недавно, до 1910-х годов, в этой области безраздельно доминировали частные собрания, а теперь все чаще встречались рассуждения не просто о контрасте личного и музейного взглядов, а об особой ответственности и предназначении музея. До Первой мировой войны «музейные директора», по словам Хуго фон Чуди, «находящиеся под наблюдением различных комиссий, с завистью смотрели на полностью самостоятельных»¹ частных коллекционеров, которые «могут действовать более свободно» [46, S. 1627]. И хотя собиратели-энтузиасты начала XX века (особенно те, кто принадлежал к поколению 1870-х годов) во многом сами и заложили основы строгого и требовательного подхода к отбору произведений, после Первой мировой войны позицию арбитра занимают уже не они, а представители музейного сообщества.

Уже к началу 1920-х годов владельцев частных собраний, которые «позволяют себе руководствоваться прежде всего своими частными предпочтениями» [22, p. 163], порой называют теми, кто «остаётся без совета и руководства» [20, S. 936] — видимо, со стороны музейных профессионалов, чья работа ныне уже «основана на конкретных исторических и систематических воззрениях, и имеет свои художественные и просветительские задачи» [19, S. 9]. Высказывания директоров-кураторов межвоенного времени проникнуты ощущением сдержанности, ограничения эмоций. Скажем, когда в 1930 году глава московского ГМНЗИ

¹ Письмо Х. фон Чуди К.-Э. Остхаусу, 28.06.1902. Цит. по: [39, p. 94].

Борис Терновец рассуждает об отсутствии у современного публичного музея «необходимой свободы движений, ресурсов, легкости выбора» [42, р. 21], это выглядит уже не признанием объективных трудностей (даже с поправкой на советскую действительность), а полным достоинством перечислением непрременных условий выполнения непростой миссии. Необходимость взвешивать каждое решение музея, действующего не в кругу посвященных, а в условиях открытой общественной дискуссии, подчеркивал руководитель Кунстхалле в Мангейме Густав Хартлауб. В свою очередь, в частном коллекционере нового искусства в межвоенные десятилетия выше всего ценили самодисциплину и системность в построении собрания — а в сущности, то, насколько результат его работы похож на образцовый музей.

Если в годы после Первой мировой войны в государственную или городскую собственность переходило цельное, сложившееся частное собрание нового искусства, при обретении музейного статуса оно полностью меняло свой характер. Новая ситуация требовала, с одной стороны, привести экспозицию в соответствие со строгими структурными принципами истории нового искусства, а с другой — продолжить жизнь коллекции в изменившемся времени. Так произошло, к примеру, с московскими коллекциями Сергея Щукина и Ивана Морозова и с собранием немецкого визави последнего — Карла-Эрнста Остхауса — в Эссене. Первой задачей Бориса Терновца стало преодоление «сумбурного, нелогичного построения музея, в котором всякая идея развития искусства отсутствовала», и установление «исторической последовательности в экспозиции» [3, с. 130], а затем — развитие связи собрания с современностью. А его немецкий коллега Эрнст Гозебрух, новый глава созданного Остхаусом музея Фолькванг, в 1920-е годы посвятил себя тому, чтобы «разумно распорядиться наследием» основателя, дополнив и перестроив его, чтобы «сохранить его смысл, обращенный к жизненности» [19, S. 9].

О приоритетах в работе музеев нового искусства межвоенных лет можно сказать словами немецкого искусствоведа Ханса Титце: их «определяет противоречие между системой и качеством: первое является наследием исторически ориентированного девятнадцатого [столетия], второе — тенденцией нового века <...> Там — попытка создать цепь развития путем соединения важнейших звеньев, здесь — намерение показать гений народа, времени, личности в его высших достижениях» [44, S. 461]. Задача двойной сложности: не просто проиллюстрировать целостный

нарратив, но и найти, выбрать и обозначить ключевые пункты! И наверное, не было в тогдашних текстах о работе музеев нового искусства более часто встречающейся темы или формулировки, чем «заполнение лагун». Такое восполнение пробелов в собрании преподносилось как основная задача и целостный замысел как для ведущих музеев мира, так и для только появившихся на свет институций. Выстраивание этого процесса в том или ином музее целиком зависело от его истории, сложившейся структуры, характера и вектора развития. И конечно, «дирижером» этого процесса, в котором объединились смелость частного и структурность музейного подхода, был, как правило, решительный и инициативный куратор — руководитель музея.

Своего рода «малой моделью» сложения гармоничного и цельного повествования об эволюции художественного процесса, где официальные ассигнования и инициативы руководителей-кураторов быстро давали результат, стали коллекции графики крупнейших мировых музеев. Именно в 1920-е годы в них формируются разделы нового искусства. Здесь выполнение цели облегчалось более узким, специфичным кругом коллекционеров работ на бумаге и их менее высокой, по сравнению с живописью, стоимостью. Так, собрание высокого уровня возникает в графическом отделе Британского музея, а коллекция новых французских мастеров — от романтиков до Ренуара, Дега, Лотрека — в венской Альбертине, которую ее директор Альфред Штикс начал создавать лишь в 1922 году, прославилась быстрым и эффективным ростом и рафинированным подбором работ.

В ведущих государственных коллекциях мира активно шел процесс переосмысления прежних консервативных структур музейных фондов. Когда в 1930–1931 годах четыре десятка работ новых французских мастеров передавались из московского ГМНЗИ в Эрмитаж, его руководители подходили к отбору весьма тщательно и настаивали на предоставлении наиболее значительных произведений [4, с. 195]. А в Лувре к 1929 году произошло долгожданное и эпохальное событие: в главный музей Франции из Люксембургского музея было передано более сотни картин символистов, импрессионистов и постимпрессионистов, что позволило создать здесь связную экспозицию нового искусства. Особое значение этого акта торжественно декларировал влиятельный консервативный критик Камиль Моклер: это «интронизация в величественный дом Традиции, где сами ее ниспровергатели стремятся занять свое будущее место, где видно, что традиция — не что иное, как эволюция, заложенная



1. Залы нового искусства в Лувре. 1929
 Фотография из журнала: Le bulletin d'art
 ancien et moderne. 1929. №757. P. 145

во времени» [26, p. 249]. Для современников особое значение имел гармоничный переход от мастеров начала XIX века к новому искусству, ощущение «продолжения, а не разрыва» [26, p. 249]. В этом смысле новое решение, в отличие от существовавших ранее изолированных залов, где по воле владельца, Исаака де Камондо, экспонировалось переданное им Лувру еще в 1911 году собрание импрессионистов, выглядело более естественным и выигрышным, подтверждая преимущества музейного, а не частного, подхода. Рассуждая о будущем переходе в Лувр других частных собраний, например крупнейшей коллекции работ Сезанна, принадлежавшей Огюсту Пеллерену², или произведений из собрания Жака Дусе, здесь, разумеется, планировали их будущее включение в основную структуру экспозиции. (Ил. 1.)

Межвоенное двадцатилетие предложило целый ряд альтернативных моделей интеграции частных собраний нового искусства в музейную среду: от крупных и монументальных институций до динамичных, не скованных условностями творческих инициатив. Разумеется, наиболее консервативными выступили здесь традиционные музеи с долгой историей и фундаментальными собраниями. Их отношения с частными коллекционерами также имели сложившийся уклад: здесь чаще было принято торжественно принимать коллекции в дар и нередко размещать их в отдельных помещениях. Однако в 1920-е годы такие, даже самые щедрые, пожертвования проходят строгий отбор и оценку, а затем интегрируются в состав постоянной экспозиции, иллюстрирующей непрерывность развития художественного процесса. Из богатого работами импрессионистов собрания Берты Палмер директор Художественного института в Чикаго в 1922 году выбрал 50 наиболее «соответствующих» [28, S. 298] высокому уровню произведений, в 1929-м наследие Луизин Хавемайер строго распределяется по залам Музея Метрополитен в Нью-Йорке. В том же году художественный музей Копенгагена, получив приношение от коллекционера Йоханнеса Румпа, закономерно счел его весьма однобоким и неполным и немедленно решил употребить завещанные владельцем средства на заполнение оставленных им же пробелов в собрании [22, p. 163].

Наиболее оптимальным сценарием для ответственного и последовательного «заполнения лакун» в крупных национальных коллекциях

2 В полном объеме передача не состоялась. Государство стало владельцем лишь 14 картин из почти сотни входивших в собрание.

нового искусства становится создание объединений состоятельных коллекционеров и любителей, которые коллегиально, совместно с профессионалами, выбирают шедевры, достойные музея. Так обстояли дела, к примеру, в Обществе друзей Национальной галереи в Христиании (Осло), которое возглавил известный собиратель Йорген Бредер Станг, или в созданном его ровесником Сэмюэлем Курто особом попечительском совете, приобретавшем произведения, призванные в будущем украсить Национальную галерею в Лондоне, а с 1926-го размещенные в Галерее Тейт. Воля и инициативность частных коллекционеров здесь идеально уравновешивали осмотрительность как государственной бюрократии, так и музейных профессионалов. А для руководителей-кураторов знание частных собраний, наблюдение за ними и выстраивание долговременных отношений с их владельцами стало не вынужденным маневром, а целенаправленной политикой. Гармоничную систему удалось выстроить Музею современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке: богатейшие коллекционеры-попечители из семейств Рокфеллеров или Гудийров жертвовали крупные суммы на покупки, а их собственные коллекции нередко становились достоянием музея после ухода из жизни владельцев — как, например, Лилли Блисс в начале 1930-х годов.

Возможность самостоятельно выстроить необычные схемы приобретений словно стимулировала творческий подход, своего рода предприимчивость и азарт директоров-кураторов. Восторг современников вызывала изобретательность главы Музея Гренобля Андре Фарси (Андри-Фарси), который, при ничтожном бюджете, умудрялся, как искусный хозяин-рыбак, «наловить» для «обеда» [35, р. 801] драгоценные холсты. Скажем, он сумел опередить неповоротливых парижских конкурентов, заполучив в свой музей в 1922 году коллекцию Марселя Самба и Жоржетт Агютт, знаменитую работами фовистов, в результате чего в Гренобле стало возможно увидеть развитие живописи «от Веласкеса до ван Донгена». (Ил. 2.) Франц Мартин Хабердитцль, глава музеев венского Бельведера и создатель их новой структуры и стройного плана развития, самоотверженно «добывал из-под земли, выпрашивал» [29, S. 294] картины для своего музея, готовый даже прибегнуть к продаже части прежних коллекций для получения дополнительных средств. В своеобразную «систему сообщающихся сосудов» превратил музеи Франкфурта Георг Шварценски (Сварзенски), пользуясь то возможностями созданной по его инициативе муниципальной Городской галереи, то преимуществами частного статуса Штеделевского института.

В структурном отношении музеи межвоенной поры, искавшие возможности обогатить свои коллекции новым искусством, чаще всего представляли собой или единое крупное собрание, повествующее о развитии искусства от древности до современности, или его составные элементы. В этом плане «переход» импрессионистов из Люксембургского музея в Лувр в 1929 году стал резонансным примером и важным прецедентом для организации других собраний нового искусства в мире. Парадоксально, но он подтвердил жизнеспособность существовавшей еще с 1810-х годов французской системы разделения музеев, которая так часто подвергалась критике: национальная сокровищница (Лувр) и «музей-чистилище» (Люксембургский), где ныне живущие художники проходят проверку на историческую значимость. (Ил. 3.) В эпоху межвоенного двадцатилетия эту систему привели в действие и наполнили новым содержанием не только французы, заставив динамично перемещаться границу между двумя этими категориями. Но чем ближе к современности подходили музейные практики, тем сложнее было решать вопросы насыщения коллекций произведениями ныне живущих мастеров.

В той же Франции, в Люксембургском музее, попытка практической реализации такого, обращенного в будущее, подхода обнажила проблему. В пожертвованных государству частных собраниях почти отсутствовали произведения позднее работ постимпрессионистов, а консерватизм прежних государственных закупок, по едкому замечанию немецкого критика, успел насытить музейные коллекции не сколь-нибудь новаторскими работами, а «мертворожденным искусством, старой вещественностью и открыточной живописью» [12, S. 551]. В то время как подходы и критерии оценки «музейного значения» произведения на протяжении 1920-х успели измениться и относительно формализоваться, сам материал для новой экспозиции оказался весьма беден. Для воплощения стройных и динамичных музейных замыслов в отношении искусства современников и во Франции, и в других странах понадобилась помощь частных инициатив.

Но как не повторить ошибок недавнего прошлого, когда, «полностью обманываясь насчет того, что живо, а что завершает гибель» [30, р. 27], музеи упустили возможность недорого приобрести работы талантливых современников, а сейчас вынуждены были или ждать завещаний частных коллекционеров, или переплачивать на растущем арт-рынке? Наиболее громкие голоса призывали «срочно создать музей

современного искусства», который «будет иметь целью внимательно следить и поддерживать поиски живущих художников» [33, р. 339], как провозглашала редакционная статья в июльском номере *Cahiers d'art* за 1930 год. Более взвешенные высказывания предлагали осмотрительный и не столь торопливый подход. Патриарх среди директоров-новаторов, глава Кунстхалле в Гамбурге Густав Паули в том же году сделал попытку сформулировать принципы отношения музеев к современному искусству:

[Директора] должны оставаться в контакте со своим временем, но сохраняя чувство ответственности и не теряя из вида возвышенную цель своей миссии, ведь в современном искусстве они выбирают произведение, достойное музея. <...> опасно требовать от [музейного специалиста] показать дорогу в будущее, а не свое суждение о нем [31, р. 173].

Рассудительно считая, что «предварительный отбор» идет на художественном рынке, в мастерских и частных собраниях, Паули словно предоставлял коллегам найти очевидный оптимальный выход.

Таким решением стала получившая широчайшее распространение в наиболее современных частях экспозиций музеев нового искусства 1920–1930-х годов практика заимствований из частных собраний. Взятие на временное хранение произведений оказалось отличным вариантом: это позволяло быстро заполнить пресловутые пробелы-лакуны, динамично изменять экспозицию, да и проверить «музейные перспективы» того или иного мастера или его конкретных работ. Живопись, графика и скульптура, предоставленные коллекционерами, в значительном количестве присутствовали в обновленных залах Люксембургского музея, Современной галереи венского Бельведера, музея Гренобля, нидерландских и немецких институциях, а в нью-йоркском МоМА такой подход поначалу вообще был основным, и приобретенные в постоянную коллекцию произведения наполняли экспозицию лишь постепенно.

Более тонким и сложным инструментом пополнения музейных коллекций было создание сообществ меценатов, приобретающих произведения современных авторов. Во Франции новое дыхание получило уже существовавшее (с 1904 года) Общество друзей Люксембургского музея, к которому в 1928-м добавилось Общество друзей живущих художников [7, р. 29], которые объединили усилия в попытках наверстать



2. Залы Музея Гренобля 1929. Фотография из журнала: [35, р. 803]



3. Экспозиция Люксембургского музея 1929. Фотография из журнала: [24, pp. 64–65]

упущенное. Правда, здесь новаторство оставалось довольно сдержанным: скажем, в 1929 году во французские государственные коллекции были впервые приобретены... работы Андре Дерена, к тому времени придерживавшегося уже весьма консервативных взглядов и ценностей. Намного легче удавалось реализовывать такие схемы в менее бюрократизированных и более молодых институциях, таких как, например, открытый в 1910 году Кунстхаус в Цюрихе, где сообщество «Друзей искусства» было образовано в 1917 году и патронировало и переход в собрание музея частных коллекций, и приобретение новаторских произведений. В Германии похожие культурные инициативы окружали немало музеев, но особое значение придавалось началу работы — после десятилетней подготовки — союза «Друзья Национальной галереи» в Берлине в 1930 году. Его вдохновитель Людвиг Юсти, директор Современного отдела во Дворце кронпринцев, разработал гибкую схему: купленные меценатами произведения современных мастеров вначале входили в экспозицию как временные заимствования с возможностью замены, и лишь затем включались в основной инвентарь музея. Только в первый год работы таким образом удалось пополнить берлинское собрание работами Дюфи, Мунка, Пикассо.

Непременной темой любых обсуждений и решений, связанных с покупками для музеев, было соотношение международных знаменитостей — французов и художников той страны, где находился тот или иной музей. Еще до Первой мировой войны коллекционеры нового искусства, рожденные в 1870-е годы, установили в своих собраниях осознанный баланс между наследием Франции и своей страны. Так было, к примеру, у Ивана Морозова, Карла-Эрнста Остхауса, Джона Квинна. А к 1920-м и недавние военные битвы, и рост национальных художественных школ и самосознания привели к обострению поиска идентичности. Государства и общества вне Франции уже не готовы были отвлеченно восхищаться и преклоняться перед искусством первой мировой художественной державы. В Германии и Соединенных Штатах, в Британии и Северной Европе важность внимания к французам нередко приходилось оправдывать пользой, которую такой диалог приносит художникам [21, S. 21], учащейся молодежи [27, p. 23] и широкой публике. Так или иначе, продуманное соотношение местных и французских мастеров в музейных приобретениях тщательно и целенаправленно выдерживали в Германии, музеях Вены, Цюриха, Гааги, Лодзи, Нью-Йорка и многих других художественных центрах.

Однако острые обсуждения баланса «своих и чужих» противоречили идее примирения в музейных стенах как традиции и новаторских движений, так и различных национальных художественных школ. Одним из выходов из конфликта в межвоенные годы стала тенденция к расширению географического разнообразия мастеров, представленных в музеях или отделениях нового и новейшего искусства в мире. В свою очередь, государства — Бельгия, Италия, Германия, Польша, Чехословакия и многие другие — поощряли активные контакты в художественной сфере. В первую очередь — через многочисленные выставки, которые становились и выгодными новостными поводами, и источниками пополнения коллекций дружественных музеев. Так возникли залы бельгийцев в Гренобле, итальянцев — в берлинском Дворце кронпринцев [43, S. 129], искусства Польши — в ГМНЗИ (ил. 4), собрания немецкого искусства в Детройте [5, S. 733] и многие другие похожие ансамбли. Уже традиционно отметим, что нью-йоркский МоМА, заимствуя лучшие решения своих коллег в мире, сделал одновременное комплектование разделов различных национальных школ целенаправленной политикой, которую успешно развивал, начиная с самого основания. (Ил. 5.)



4. Экспозиция польского искусства в ГМНЗИ. 1934
ОВИ ГМИИ им. А.С. Пушкина

На фоне ощутимой потребности в разнообразии и преодолении доминирования Франции в художественной сфере именно эта страна — парадоксально — смогла предложить настоящий образец такого вида сотрудничества в целом. Им стал Музей современных иностранных школ в павильоне Же-де-пом в Париже, реформированный в начале 1930-х стараниями Андре Дезарруа, организованный как раз по принципу географического разнообразия школ и, благодаря ежегодно проводимым здесь с начала 1920-х международным выставкам, ставший едва ли не самым новаторским из культурных центров французской столицы. (Ил. 6.) Программа комплектования фондов этого музея стараниями директора-куратора была выстроена виртуозно: здешнее сообщество «Иностранных содружеств», по сути, было сетью



5. Выставка немецкого искусства в Музее современного искусства в Нью-Йорке. 1931
 Фотография из журнала: *Barr A. Die Wirkung der deutschen Ausstellung in New York // Museum der Gegenwart. 1931. Н. II. S. 75*

международных связей [25, р. 356] с влиятельными, равнодушными и щедрыми партнерами. Интересно, что своего рода визави для этого музея стал московский ГМНЗИ: здесь в собрании тоже сосредоточились только на искусстве зарубежных стран³, использовали любую возможность для организации международных выставок и даже (пусть неформально) пытались во второй половине 1920-х годов сформировать «общества друзей» с иностранными художественными кругами, особенно Италии и Франции.

3 Первоначально входившая в собрание музея коллекция русского искусства И. А. Морозова в 1925 году была передана в Третьяковскую галерею.



6. Музей современных иностранных школ. Начало 1930-х
 Фотография из журнала: *Lejeaux J. Le musée des écoles étrangères contemporaines à Paris // Mouséion. 1933. №1-2. Pl. XXVIII*

Наконец, казалось бы, самым очевидным путем для пополнения собраний современного искусства были прямые контакты с художниками, которых не избегали ни жизнерадостный Андри-Фарси, ни строгий Густав Хартлауб, ни осторожный Борис Терновец. Однако здесь таилась уже другая опасность, неприемлемая для строгого музейного подхода: отсутствие дистанции подчас делало невозможным независимое, объективное и критическое отношение к творческому процессу. Поэтому близость к художественным кругам напрямую зависела от того, насколько радикальным, смелым и дискуссионным позиционировал себя музей современного искусства. Тема участия музеев в событиях актуальной художественной жизни заслуживает самостоятельного

рассмотрения в завершающей части этого текста. Однако в межвоенное двадцатилетие творческий поиск находил выражение и в совместной работе директоров-кураторов, архитекторов и дизайнеров над экспозиционными решениями, к анализу которых мы переходим.

«Музей — машина для экспонирования?»

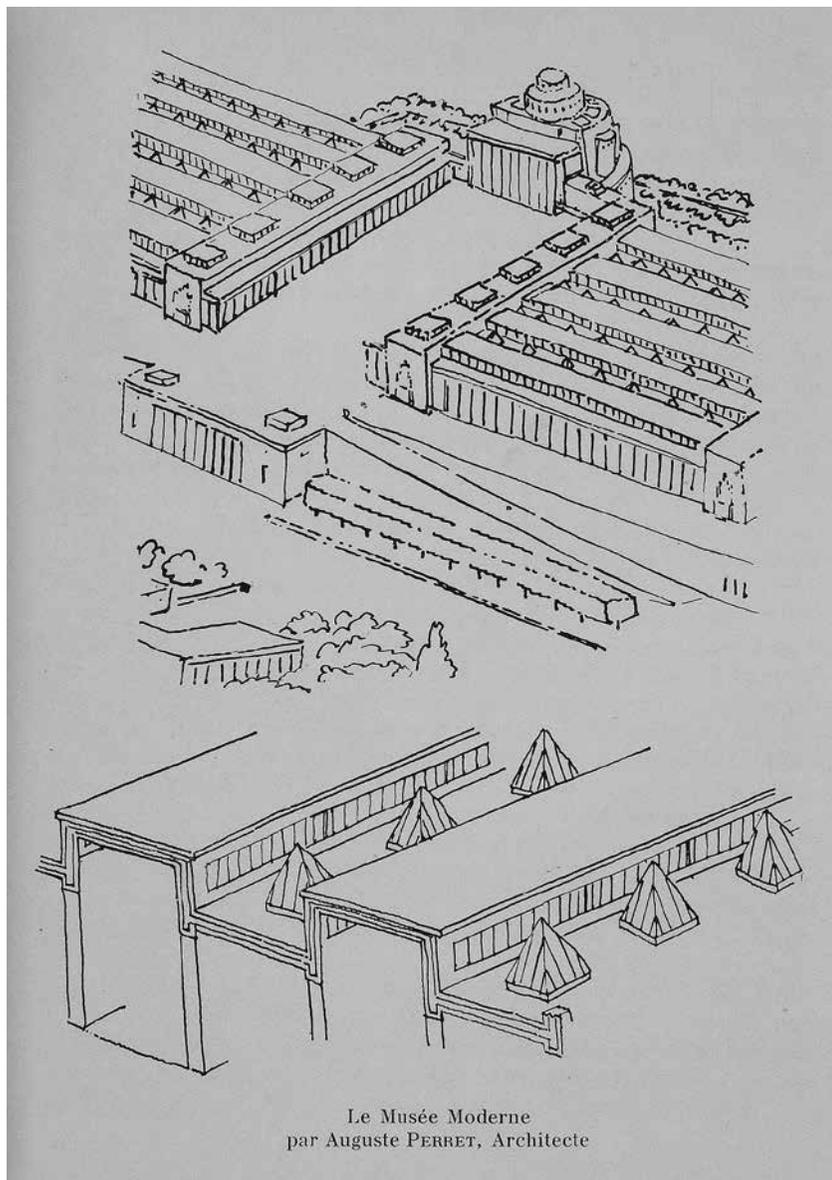
XIX столетие — время сложения принципов традиционной архитектуры музея — оставило XX веку в наследство множество монументальных архитектурных сооружений, в которых руководителям-кураторам 1920–1930-х годов предстояло создать экспозиции нового искусства. В подавляющем большинстве случаев стилевое решение и фасадов, и интерьеров этих зданий следовало ценностям эпохи историзма, а планировка носила строго симметричный, декоративный характер. Нередки были и случаи, когда для музеев или отделов нового искусства отводили помещения памятников, созданных во времена барокко и классицизма. И если до Первой мировой войны реконструкцию старых зданий для своих собраний позволяли себе лишь частные коллекционеры (Морозов, Остхаус), а музейные директора (как Хуго фон Чуди в берлинской Национальной галерее) не осмеливались нарушить облик архаичной экспозиции, с ее темными панелями внизу и картинами, плотно размещенными на ткани густых тонов, то в 1920-е проблема адаптации старых зданий под новые нужды стала одной из наиболее актуальных. «Царство бордового бархата окончено», — констатировал обзор экспозиции небольшого бельгийского музея в конце десятилетия, когда этот перелом уже произошел [13, p. 739].

Представить растущие коллекции нового искусства в прежних архитектурных декорациях, сделать так, чтобы эти экспозиции носили «отпечаток простоты и чистоты» [34, p. 37], обладали гибким и доступным характером, вступали в деятельный диалог со зрителем, было целью благородной, но сложно достижимой. Практически везде эта работа была больше похожа на борьбу со старой архитектурой, преодоление ее характера и шла крайне непросто. Скажем, текст-отчет о победе над прежним укладом директора Музея Вальрафа-Рихарца в Кёльне Ханса-Фридриха Зеккера почти в телеграфном стиле сообщал: «Неоготическое здание не создавало для собрания идеального обрамления. Нужно было заставить забыть о нем. Это удалось» [36, S. 1]. Не потому ли, учтя опыт европейских коллег, попечители МоМА в Нью-Йорке

в 1929 году решили приступить к сооружению музейного здания не до, а после начала сложения коллекции? Однако такие идеальные условия были редки, если не уникальны, и межвоенные годы дали немало примеров творческих преобразований в архитектурных сооружениях прежних времен.

Рост собраний нового искусства совпал и с радикальными изменениями в архитектурном языке. И как директора всеми силами стремились избавиться от ненавистных архаичных деталей, так и теоретики и практики музейного строительства декларировали отказ от избыточного оформления залов: превыше всего стала почитаться максимальная нейтральность. На рубеже 1920–1930-х годов на страницах профильного журнала *Museion* по этому поводу развернулась серьезная полемика. «Этот архитектурный террор, столь частый среди [музейных] хранителей, передался архитекторам» [8, p. 11], — сетовал американец Пол Крет, создатель музейных зданий камерного характера. Огюст Перре однозначно заявлял: «Должен ли музей быть декорирован? Мы так не думаем. Облик залов не должен бороться с выставленными произведениями» [32, p. 235]. Ему вторил американский архитектор и публицист Кларенс Стайн: «Залы не должны содержать архитектурных деталей, способных отвлечь внимание от представленных произведений» [41, pp. 7–8]. Можно сказать, что острота проблемы поиска удачного решения для музея нового искусства стала стимулом переворота в музейной архитектуре в целом, ведь люди межвоенной эпохи прекрасно чувствовали, что именно «современная архитектура создает подходящее обрамление для современных произведений искусства» [8, pp. 12–13]. (Ил. 7) Однако воплощения таких идеалов в те годы были немногочисленны, если не единичны, как, например, лучший образец этого нового подхода — Музей Фолькванг в Эссене (1927–1930), или деликатно реконструированный павильон Же-де-пом в Париже. На деле динамика музейных преобразований намного опережала архитектурное проектирование, и это позволяло опробовать многие из казавшихся радикальными предложений, вошедшие в общую практику уже после Второй мировой войны.

Прямым отражением «живого» характера и создающейся на глазах поколения истории нового искусства, роста и пополнения его музейных собраний и самого художественного процесса стал подход к музейной экспозиции как к живому и изменяющемуся организму. Любая реструктуризация означала перемещение памятников, перевеску, и теперь это было не просто созданием последовательности «логичных,

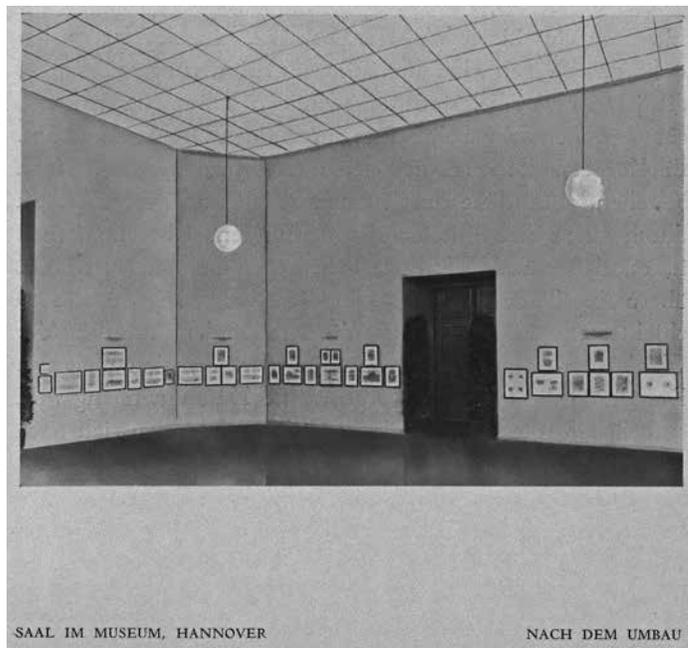


7. Огюст Перре. Современный музей. 1929
Ил. из журнала: [32, pp. 230-231]

поучительных, приятных для глаз композиций» [9, p. 144]: важен был сам процесс. Именно благодаря ежегодным перевескам парижский Музей современных иностранных школ считался «самым живым» [24, p. 37]. Постоянное движение, перетекание возводилось в принцип — из временных залов в Галерею Тейт новаторские работы должны были переходить в Национальную галерею в Лондоне, из Люксембургского музея — в Лувр, из Современного отдела берлинской Национальной галереи во Дворце кронпринцев — в ее основное здание. Если при открытии в 1919 году экспозиция здесь начиналась с искусства середины XIX века, то через десять лет она открывалась уже работами ван Гога. «Иначе не может быть в собрании современного искусства, которое должно стараться с живой открытостью следовать за творчеством, одновременно выделяя наиболее важное», — писал об этом немецкий искусствовед Альфред Хентцен [18, S. 146].

Ощущение подвижности стало насущной необходимостью, а технологически его воплощали в жизнь вошедшие в широкое употребление передвижные временные щиты, позволяющие быстро создать новую конфигурацию зала, не требуя дорогостоящей перестройки. Их применяли, например, в 1930 году в Новой галерее в Дрездене, которая располагалась в помещениях библиотеки графа Брюля XVIII века, или в Провинциальном музее в Ганновере, где директор-энтузиаст Александр Дорнер закрыл прежнее необарочное оформление деревянными стенами восьмиметровой высоты. (Ил. 8.) А при проектировании музея современного искусства для Парижской выставки 1937 года возможность изменять пропорции залов — и конфигурацию стен, и высоту потолков — стала обязательным требованием к архитекторам. Poleмически заостряя проблему, уже упомянутый Пол Крет, перефразируя Ле Корбюзье, с досадой описывал интерьер такого музея-мечты своих современников как «набор подвижных перегородок в состоянии постоянной трансформации, без формы и привлекательности, озабоченный лишь тем, чтобы никоим образом не отвлечь внимание посетителя, нечто вроде “машины для экспонирования произведений”» [8, p. 9].

Однако на деле практика руководителей музеев нового искусства и привлеченных ими архитекторов была намного сдержаннее и воплощалась в творческих преобразованиях конфигураций и размеров помещений, их доминирующего цвета, покрытия пола и способа освещения. В распоряжении сотрудников европейских и американских институций чаще всего были залы, сооруженные в соответствии с музейными



8. Выставочный зал в Провинциальном музее Ганновера после реконструкции. 1930
 Фотография из журнала: Umbau des Kuppelsaales im Provinzial-Museum, Hannover // Museum der Gegenwart. 1930–1931. Н. I. S. 35

принципами XIX века: с верхним освещением, редко просторные, с пропорциями, тяготеющими к вертикальным. На протяжении 1920-х годов постепенно складываются универсальные принципы экспонирования, общие для почти любого художественного материала, которые позволяли придать новый облик экспозиции самых разных музеев. И наиболее очевидным путем для собраний нового искусства было следование этим, казалось бы, несложным способам.

Ключевым решением стало, в противовес прежде переполненным музейным залам, уменьшение числа картин в экспозиции и выделение главных из них при помощи композиционных приемов. Увеличились интервалы между произведениями: они составляли теперь минимум от 30 до 50 см, а пространство, разделяющее картины, возвышенно срав-



9. Зал Сезанна в 1-м отделении ГМНЗИ. 1923
 ОВИ ГМИИ им. А.С. Пушкина

нивали с «тишиной вокруг музыки» [34, pp. 39–40]. В 1923 году о точном соблюдении таких расстояний с подчеркнутой гордостью отчитывалось Первое отделение московского ГМНЗИ: здесь старались преодолеть традицию прежнего владельца коллекции — С. И. Щукина — размещать картины шпалерно⁴. Оптимальной стала считаться развеска произведений в один ряд, однако при существующих площадях и пропорциях залов придерживаться ее было непросто. (Ил. 9.) В музеях часто шли на компромисс, выстраивая композицию из произведений живописи

4 «Идеальной считается экспозиция в один ряд, на расстоянии не менее полуметра от одной картины до другой». Цит. по: [1, л. 52].

в два ряда, но с артикулированными паузами и по возможности логично построенными группами. Так поступали в ГМНЗИ, Люксембургском музее, Музее Гренобля, Галерее Тейт. В странах германоязычного культурного ареала новое правило выдерживали строже: во Дворце кронпринцев, Новой галерее в Дрездене, Современной галерее в Вене или идеально устроенном Музее Фолькванг зрители знакомились с живописью, размещенной в один ряд на уровне глаз. Такую же практику заимствовал и окончательно узаконил Музей современного искусства в Нью-Йорке.

Аналогичный подход сложился и к экспонированию пластики: если прежде богатство собраний демонстрировалось многочисленностью изваяний, сосредоточенных в одном пространстве, то теперь такая «чаща скульптур» [12, S. 552] беспощадно критиковалась. Статус и качество коллекции стало менее сильным аргументом, чем искусство ее экспонирования, и парижский Люксембургский музей мог безнадежно проиграть даже скромному новому проекту в колониальном Алжире, где со вкусом была представлена небольшая подборка современной скульптуры. (Ил. 10.) А высших похвал заслужила Современная галерея Бельведера в Вене — здесь пластика французских и немецких мастеров вошла и в залы, и в композиции, созданные на открытом воздухе вокруг здания музея. Они в точности воплощали замыслы художников: так, «Ева» Ренуара была представлена в окружении воды, в центре небольшого бассейна. В те же годы в экспозиции впервые начали совмещать работы современных скульпторов и графику, как это было сделано, например, в музеях Кёльна и Данцига.

Картины следовало помещать на стенах, не разделенных панелями другого цвета и равномерно окрашенных «в нейтральный и светлый тон» [34, р. 40]; для живописи рекомендовались серовато-зеленые, розоватые, светло-желтые фоны [34, р. 40]. И действительно, описания залов нового искусства в музеях межвоенных лет и сохранившиеся фотографии чаще всего говорят о предпочтении, которое хранители отдавали светлым краскам. «Жемчужно-серыми» [26, р. 249] были залы экспозиции нового искусства в Лувре, а впечатление свежести от реформированного Люксембургского музея критик сравнил с тем, что его стены «окатили побелкой» [9, р. 142]. «Утопить в белом средневековый маскарад» [36, S. 1] помогла равномерная окраска в неоготическом здании музея в Кёльне; с первых лет применял светлые тона во Дворце кронпринцев Людвиг Юсти. Максимально осветлить залы старались в московском ГМНЗИ, где



10. Зал скульптуры в Музее изящных искусств Алжира. Начало 1930-х
Фотография из журнала: *Fierens P.*
Le musée des Beaux-Arts d'Alger //
Mouseion. 1933. №1–2. Pl. XXIV

больше ста лет назад в бывшем щукинском особняке появились первые московские *white cubes*, а в морозовском доме в начале 1930-х на белых стенах экспонировали полотна импрессионистов. Равномерное ощущение помогли создавать и ткани: директор музея в Данциге Вальтер Манновски применил японский волокнистый материал, изменявший тон от серовато-зеленого до желтоватого. В ГМНЗИ, когда после объединения собраний Щукина и Морозова в 1928 году в бывшем морозовском доме панно Мориса Дени пришлось затянуть холстом и разместить на них полотна Анри Матисса, это оказалось решением хотя и вынужденным, но довольно удачным. (Ил. 11.) Светло-нейтральное впечатление производил цвет залов Музея Гренобля, «нежно-серые, бежевые, лососевые, миндально-зеленые» [13, р. 739] оттенки были в ходу в бельгийских му-

заях как фон для работ импрессионистов. И наконец, чаще всего именно белые или светлые стены запечатлели снимки экспозиций и выставок Музея современного искусства в Нью-Йорке.

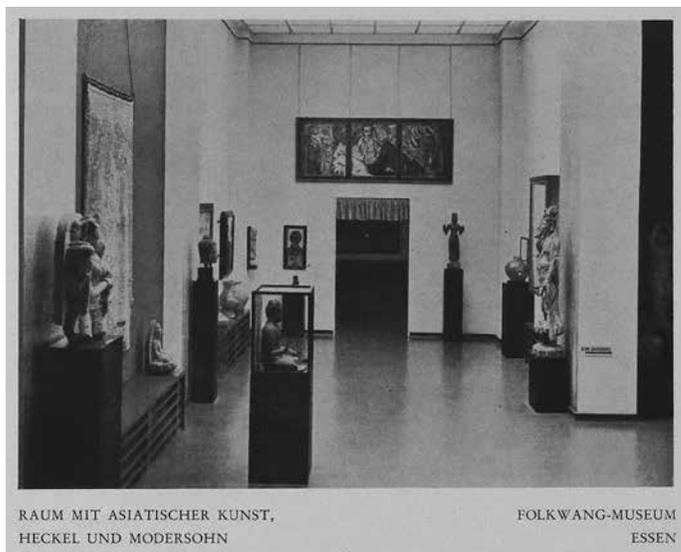
Радикально иным, активным решением было применение в экспозиции акцентированных, ярких цветов и их сочетаний; наиболее выразительные примеры такого подхода встречались в немецкоязычном культурном пространстве. Тщательно продуманное вплоть до тонов и фактур оформление залов экспозиции вызвало восторг современников в Современной галерее венского Бельведера. Здесь новые золоченые рамы картин были избавлены от орнамента, дверные проемы оформили полированной латунью, а с резиновым темным покрытием пола сочетались насыщенные известковые краски стен: от белого, серно-желтого, алюминиево-серого до темно-синего, темно-коричневого и оранжевого [15, S. 483]. Яркие тона были применены и в окраске щитов Новой галереи в Дрездене. Здесь, как и в Вене, и в Музее Вальрафа-Рихарца в Кёльне, где взгляд зрителя удерживал на нормальной высоте темный бордюр, новое выставочное оборудование изменяло пропорции исторических пространств, фиксируя внимание публики на горизонтальном ряде картин мастеров нового и новейшего искусства, а не на перегруженных интерьерах эпохи барокко или неоготики. Смелая реэкспозиция, проведенная в Кёльне Зеккером, использовала еще один эмоциональный прием: зал с работами фовистов и экспрессионистов был окрашен лиловым тоном, взятым из фонов произведений Гогена. А напрямую включили выбор цвета залов в современный творческий процесс в городском собрании в Хемнице, где цветовые схемы оформления помещений были созданы по рекомендациям живописца-экспрессиониста Карла Шмит-Ротлуффа. Переживание «художественных эмоций», важность которого подчеркивали еще музейные теоретики рубежа XIX–XX веков, практики межвоенных времен воплотили совершенно по-новому. В «атмосферных залах» Провинциального музея в Ганновере, обновленных в конце 1920-х по воле его главы Александра Дорнера, «полностью охватывающая зрителя среда могла погрузить его в оптику прошлого» [45, p. 111] — от готики, Ренессанса и рококо до всемирно известного «Абстрактного кабинета», оформленного Эль Лисицким и представлявшего собой трансформируемую экспозиционную установку для знакомства зрителей с беспредметным искусством. Применение здесь хромированного стула Миса ван дер Роэ не было уникальным прецедентом: уже в 1929 году мебелью из стальных трубок были оформлены залы Музея



11. Зал Матисса в ГМНИ. 1937
ОВИ ГМИИ им. А.С. Пушкина

искусств и ремесел в Гамбурге. Эстетика Баухауса закономерно вступала на музейное поле: схемы окраски залов Музея Фолькванг в конце 1920-х разрабатывал ведущий колорист этой школы дизайнера Хиннерк Шепер.

Последовательный, преемственный нарратив, включавший новое искусство в общий эволюционный ряд мирового художественного процесса и воплощенный как теоретиками-искусствоведами, так и программами пополнения музейных фондов, в музейных залах излагался совсем не буквально. В межвоенное время экспозиции превратились в настоящее пространство эксперимента, где только что созданные правила проходили проверку на практике и порой сразу же нарушались. Монографический принцип (при всем внимании к именам и произведениям «звездам»!) конкурировал с тематическим, который считался более удачным в дидактическом отношении. В Люксембургском музее,



RAUM MIT ASIATISCHER KUNST,
HECKEL UND MODERSOHN

FOLKWANG-MUSEUM
ESSEN

12. Зал немецкого экспрессионизма и искусства Азии в Музее Фолькванг в Эссене. 1932

Фотография из журнала: [19, S. 9]

по словам самого соавтора экспозиции Андре Дезарруа, «каждый зал преподносит тенденцию, где урок ясен, хронология нарушается лишь там, где уместно, разногласия не проявляются слишком сильно, притяжения уравновешенны, учтены влияния, а теории противостоят друг другу гармонично» [9, p. 144]. И хотя, например, в Германии такой подход применялся не менее широко и даже более полемично (скажем, в Кёльне или Ганновере), побывавшего в парижском музее немецкого критика смутила необходимость разыскивать произведения одного мастера «на разных стенах или даже в разных залах» [12, S. 552]. Примерами такого принципа можно считать и отечественные эксперименты в ГМНЗИ, где, отходя от монографичности залов, экспозицию выстраивали и по художественным направлениям, и (в начале 1930-х годов) по социальным формациям, согласно догмам марксизма. Подвижно и динамично решался в экспозициях и вопрос соотношения художников своей страны и зарубежных мастеров: их представляли как отдельно

(в Берлине, Галерее Тейт, Париже, Гренобле, Детройте, Москве, странах Скандинавии), так и преднамеренно смешивали (как в Кёльне или Вене).

Еще более смелыми и дискуссионными были порой неожиданные диалоги в экспозиции, которые нередко практиковали директор-кураторы. Скажем, Георг Шварценски (Сварзенски) вошел в конце 1920-х в историю как автор предпринятых им в музее Франкфурта экспериментов по совмещению произведений нового искусства Франции с полотнами Дюрера, Рембрандта, Гольбейна, Тициана и других старых мастеров: по его словам, «в современной живописи полотна [французских художников] наиболее приблизились к всеобщей художественной значимости» [23, p. 159]. Еще более сильным шагом стали музейные встречи нового искусства и наследия неевропейских цивилизаций, сыгравших столь значительную роль в изменении мировоззрения и манеры ведущих мастеров рубежа XIX–XX столетий. Как наследие пристального интереса художников и коллекционеров артефакты африканского искусства присутствовали, например, в экспозиции Музея Гренобля или в московском ГМНЗИ (здесь они были дополнены также древнекитайской и сиамской скульптурой из прежнего шукинского собрания). А наиболее последовательно и фундаментально этот подход был воплощен в экспозиции Музея Фолькванг в Эссене, где бок о бок были представлены средневековая и буддийская скульптура, работы экспрессионистов совмещались с этнографическими объектами народов Океании, а импрессионисты — с древнекитайскими росписями. (Ил. 12.) По словам современника, такие композиции, «полностью антиисторические и подчиняющиеся лишь художественному закону», позволяли сильнее иных решений «сделать напрямую зримой и ощутимой вневременную ценность» каждого произведения [19, S. 8]. Напрямую обращенные к эмоциям и чувствам зрителя и более традиционные, и авангардные экспозиционные решения были частью многоуровневого пространства диалога с обществом, выстраиванию которого музеи нового искусства в 1920–1930-е годы также посвятили самое пристальное внимание.

Музей — советник и соблазнитель

В эпоху межвоенного двадцатилетия музеи или отделы нового искусства становились все более заметными элементами культурного и жизненного пространства больших и малых городов. Положив начало истории таких институций в современности, они приняли на себя миссию

изменения образа восприятия традиционного музея. Ведь, говоря словами Густава Хартлауба, оставившего наиболее глубокие тексты по этой проблематике, «многим людям кажутся неоправданными потраченные [на музеи нового и новейшего искусства] средства, поскольку они представляют себе музейную работу не иначе, как господина директора, ежедневно сдувающего пыль со своих картин и, может быть, сопровождающего жаждущих красоты дам» [17, S. 153–154]. Поэтому постоянно подвергающимся критике, реформированным или заново созданным институциям приходилось заново завоевывать, доказывать свое право на существование в острых и жестких дискуссиях. Как и само новое искусство, их руководители превращались в деятельных участников социального процесса, наделенных особым чувством ответственности и изобретательностью в самых различных направлениях работы.

Страсти, часто вспыхивающие вокруг работы директоров-куракторов, в любом случае привлекали любопытство. «Нехватку доверия общества [современному музею] приходится уравнивать большим раздражающим эффектом» [16, S. 112], а значит, становится центром притяжения внимания, — считали современники. Постепенно, в течение 1920-х годов, накапливался и формировался опыт, который вскоре заставил воспринимать любые инициативы в области музеев нового искусства как способ привлечения публики. Скажем, до проведенных Андри-Фарси преобразований Музей Гренобля посещало не более трех-четырёх тысяч человек в год, а благодаря его «тонкой рекламе и магнетизму активной воли» [35, p. 801] количество зрителей, среди которых было немало туристов-иностранцев, посещающих Альпы, выросло более чем в двадцать раз, до 85 000, причем привлекали их именно залы XIX–XX веков. Растущая международная известность нового искусства все более превращала посвященные ему институции в ожидаемые и желанные достопримечательности для путешественников. Рассматривая обновленный музей в бельгийском городе Турне, критик предсказывал ему туристический успех благодаря не столько древнему собору, сколько представленным здесь шедеврам Мане [13, p. 740]. А перенесение ста картин из Люксембургского музея в Лувр в 1929 году вызвало неожиданный протест... у мэра 6-го округа Парижа, обеспокоенного падением доходов окрестных торговцев и рестораторов: местные власти неожиданно поняли, что «наши brave импрессионисты <...> привлекали в учебный квартал молодежь и иностранцев» [11, p. 55]! Намного дальше заглядывал Густав Хартлауб, отмечая потенциальную роль музея нового искусства

в создании образа, «айдентики» города в целом, вплоть до рекламной продукции и архитектурных вопросов [16, S. 122].

Ключевым новостным поводом и стимулом для привлечения публики постепенно становилась и резонансная выставка нового искусства; впервые в истории большинство таких событий разворачивалось не на временных или сезонных площадках, а в стационарных музеях или под их эгидой. В том же Гренобле Андри-Фарси ежегодно устраивал выставку современных художников, посещаемость которой была еще выше, чем у его музея, и достигала 200–300 тысяч человек. Значение крупных, громких выставок оценил Георг Шварценски, сделавший их частью образа музеев Франкфурта. Но ни с кем не сравнимую активность в этой сфере развернул опять же Густав Хартлауб, ежегодно открывавший в Кунстхалле Мангейма не менее четырех-пяти выставок, из которых большая часть была связана с новым искусством. Наиболее известными из них стали «Новая вещественность» и «Типы новой архитектуры» (1925), «Эдвард Мунк» (1926), «Пути и направления абстрактной живописи в Европе» (1927). Осознавая свои лидирующие позиции в этой сфере, в 1930 году он постарался структурировать собственный опыт и подвести промежуточные итоги [16, S. 114–120]. Признавая важность передвижных выставок нового искусства (в частности, и для пополнения собрания), он тем не менее подчеркивал их случайный характер и обосновывал наибольшее значение и ценность авторских (говоря современным языком — кураторских) тематических проектов, объединенных цельной идеей и учитывающих нужды и задачи конкретного времени, места и институции. Персональная выставка, по его мнению, непременно должна была фиксировать образ личности символически важных мастеров и становиться вехой в изучении их творчества. Отдельную роль в деятельности Кунстхалле Мангейма играли дидактические, образовательные проекты, позволявшие быстро устанавливать диалог с детской или неподготовленной массовой аудиторией.

В деятельности нью-йоркских институций выставки, словно вступающая в диалог с опытом Мангейма, заимствуя и полемически заостряя его, вышли на первый план, превратившись в наиболее заметную форму работы музея. Объединение «Анонимное общество», созданное коллекционером Кэтрин Дрейер, Марселем Дюшаном и Ман Реем в 1920 году, принципиально ориентировалось в основном только на показ своего собрания в формате небольших временных экспозиций, сменяющихся каждые шесть недель [38, p. 298], и выступлений на внешних площадках.

За два десятилетия своей работы этот «экспериментальный музей» сумел организовать более восьмидесяти выставок, включая такие резонансные, как «Международная выставка современного искусства» в Бруклинском музее в 1926 году. А для МоМА, нового Музея современного искусства, в 1929 году перехватившего инициативу, да и название, у малобюджетного, во многом основанного на энтузиазме проекта Дрейер, начиная с момента открытия выставки, как уже говорилось, превратились в основные события, порой полностью заменявшие работу над постоянной экспозицией. Десятилетние итоги деятельности куратора всех этих проектов Альфреда Барра превзошли результат Хартлауба: к 1939 году число проведенных выставок МоМА достигло ста двенадцати [14, р. 11]; по ним, как по вехам, можно было изучать и сверять историю нового и новейшего искусства.

Музейные теоретики и практики межвоенной эпохи прочно утвердили представление о двойной социальной роли музея: как хранителя наследия для современников и будущих поколений и места «взаимодействия с публикой» [17, S. 144], как собирательно назвал эту обширную область Густав Хартлауб. В его продуманной системе все уровни связей с посетителями объединились в понятие «советника» — этим словом он обозначил роль музея в общественном пространстве: как консультанта, помощника, наставника. В свою очередь, главный хранитель королевских музеев Бельгии Лео ван Пюивельде, в чье ведение входил и музей современного искусства, с долей кокетства отмечал: «Чтобы научить публику, нужно знать, как ее привлечь, нужно соблазнить ее и дать повод вернуться» [34, р. 36]. Можно сказать, что в 1920–1930-е годы музеи вполне освоили такую работу — именно в диапазоне от советника до соблазнителя.

Обычная для сокровищниц «старого» искусства экспертная деятельность в случае искусства нового приобретала не практически-коммерческий, а почти идеологический характер, порой служа защите современного наследия как такового. Одним из направлений такого консультирования Хартлауб дальновидно считал помощь начинающим коллекционерам, деятельность которых могла послужить сложению вокруг музея сообщества меценатов-энтузиастов. Исполдволь, через обсуждение вопросов подлинности, оценки, прав собственности музеи могли способствовать сложению как представлений о значимости нового и новейшего искусства, так и личного вкуса коллекционера, его персональной системы ценностей. Заботясь о практической пользе, которую

может принести институция городу и горожанам, Хартлауб обращался не столько к праздной публике, сколько к профессионалам — архитекторам и подрядчикам, разработчикам рекламы и шрифтов, режиссерам и костюмерам, попечителям садов и даже кладбищ. Исчерпывающие возможности для консультаций по насущным, предметным вопросам должна была предложить общедоступная справочная библиотека — непременная часть структуры полноценного музея нового искусства. О важности такого информационного центра говорилось и в манифесте «Анонимного общества», однако здесь посыл был обращен к «студентам, <...> чувствующим неудовлетворенность повторениями прошлого, и еще не знающим, как выразить себя в настоящем» [38, р. 298].

Действительно, музеи и отделы нового искусства активно принимали на себя роль образовательного ядра в культурном пространстве города и страны: пожалуй, среди современников именно молодые учащиеся были наиболее активными и перспективными союзниками таких институций. Если до Первой мировой войны лидирующая роль в организации диспутов на актуальные темы и выступлений резонансных лекторов принадлежала независимым сообществам энтузиастов-популяризаторов новаторского творчества (вроде брюссельского «Общества двадцати» или московского «Общества свободной эстетики»), то в межвоенное время на этом поле постепенно начали все увереннее выступать музеи. Важность этого направления работы выделял в своем вышедшем в 1928 году манифесте-декларации «Музейные вопросы» Георг Шварценски. А Густав Хартлауб в то же время развернул у себя в Мангейме масштабную программу сезонных «Зимних докладов» — общедоступных лекций об актуальных вопросах искусства и музейной жизни, аудитория которых составляла около тысячи слушателей [16, S. 114]. Кунстхалле Мангейма становилась базой для организации системы новаторского массового художественного образования на уровне целого региона, что было уникальным опытом для Германии. В свою очередь, Музей Гренобля с начала 1920-х годов развернул программу партнерства с местной ремесленной школой, которая, благодаря растущей репутации музея, получила возможность приглашать для лекций и консультаций специалистов столичного и международного уровня: небывалый случай для гиперцентрализованной Франции! Значительной частью работы московского ГМНЗИ в межвоенные годы также были регулярные занятия и лекции для учащихся и студентов, преимущественно художественных направлений.

Расширение социальной базы, просвещение и целенаправленная работа с публикой были отличительной чертой деятельности американских институций. Умение заинтересовать и переубедить посетителей, преодолеть их негативный настрой по отношению к новому искусству вызывало восторженную оценку внешних наблюдателей: в 1923 году немецкий критик был рад встретить единомышленника в лице директора музея в Миннеаполисе, так же, как и европейцы, занятого «пропагандой хорошего искусства» [28, S. 299]. Выбравшее динамичную модель работы «Анонимное общество» стремилось проникнуть в «школы, даже рабочие клубы и общественные центры», за двадцать лет работы реализовав 85 публичных образовательных программ [16, p. 164]. Лекциями и выездными диспутами сопровождалась каждая из выставок, устроенных Кэтрин Дрейер и ее соратниками. А для основателя «Галереи живого искусства» Альберта Юджина Галлатина, знаменитой своим собранием кубизма и беспредметных композиций, принципиальным решением стало разместить ее в 1927 году именно в Нью-Йоркском университете [40, p. 108], вдали от «толп туристов Кука» [27, p. 21]. Здесь коллекция стала частью учебного процесса, а массы студентов-трудящихся «перед лицом этого выбора чувствовали пробуждение мощного вкуса к столь новым и столь свободным творениям» [27, p. 21], отмечал французский критик, обращая внимание также и на расовое и гендерное многообразие аудитории. И разумеется, начавший карьеру в роли преподавателя и создателя образовательных программ Альфред Барр, продолжая линию работы своих современников, в 1930-е годы не мог не стремиться превратить нью-йоркский МоМА в открытую «лабораторию, в экспериментах которой приглашена участвовать публика» [6, p. 15]. А почти за десять лет до своего американского коллеги, в конце 1920-х, о том же самом писал в оставшемся незаконченным докладе директор ГМНЗИ Борис Терновец: «Музеи современного искусства должны в нашем понимании стать своего рода лабораторией, опытной станцией, изучающей, экспериментирующей, вмешивающейся в жизнь искусства» [2, л. 3].

Разумеется, обращаясь к обществу, призывая его к деятельному диалогу и сотворчеству, музеи нового искусства не просто защищали новаторское наследие от нападков и развивали умение воспринимать его. Они — и по сути работы, и фактически — становились участниками художественного процесса своего времени, включались в творческую среду и оказывали на нее серьезное влияние. В этой системе координат наиболее решительные участники процесса без смущения

декларировали свои лидерские устремления. Терновец утверждал, что музей нового искусства должен «быть не столько отражающим зеркалом, не столько инвентаризатором современности, как одним из действенных и боевых факторов художественной эволюции. <...> Музей не столько отражает действительность, как выбирает из нее определенные элементы и тенденции. Мы склонны приписывать музею современного искусства эти боевые, активные задачи, ввести его в гущу борьбы, сделать необходимым участником художественного строительства» [2, л. 3–4]. При всех скромных возможностях ГМНЗИ транслировал свой образ как лидера творческих экспериментов и вовне, устанавливая связи с «левыми» современными мастерами за рубежом, и вблизи, собирая вокруг себя неформальное сообщество близких и доверенных художников, в сложении которых музей сыграл серьезную роль. Такое участие в судьбе одаренного человека, умение дать развитие первоначальному творческому импульсу, помогать совершенствовать талант и поддерживать художественные опыты стало предметом особого внимания для Густава Хартлауба в его программе «музея-советника». С особым — и редким — чувством ответственности он продумывал не только то, как стимулировать раскрытие возможностей молодого художника, но и практические, экономические вопросы, решение которых помогло бы еще малоизвестному таланту поверить в себя и не отказаться от сделанного выбора. Фактически музей должен был принимать на себя риски за помощь в «профорентации» и брать над подопечным персональное шефство — от творческих консультаций до оформления нужных документов или подготовки рекомендаций для коллекционеров. Коллектив музея нового искусства, таким образом, мог деятельно формировать творческое сообщество и сохранять с ним долговременные и плодотворные связи.

Импульсы, направленные обществу и художественным кругам, словно описав круг, возвращали музей к его первоначальной функции — хранению и пополнению коллекции: ведь чем ближе институция взаимодействовала с современными мастерами, тем более активно они передавали собранию свои работы. Здесь преимущество однозначно было на стороне экспериментальных, нетрадиционных проектов, как, например, созданная по инициативе польского авангардиста Владислава Стшеминьского интернациональная коллекция новейшего искусства, размещенная в 1931 году в Музее Лодзи, практически полностью состоявшая из даров. Она, ставя себе целью помочь «народам объединиться

и узнать друг друга через обмен знаниями о самом ценном — наследии культуры» [37, р. 315], представляла собой центр диалога и консолидации даже не столько сторонников новейшего искусства в целом, сколько одной его «конфессии» — геометрической беспредметности. Собрание нью-йоркского «Анонимного общества» активно обогащалось дарами современных художников, видевших в его основателях — практикующих новаторах в искусстве — настоящих соратников. Могли играть роль и политические симпатии: сторонники левых, революционных взглядов из Франции, Германии, США стремились передать свои произведения в московский ГМНЗИ. Наиболее радикальные участники музейного сообщества смело выходили на передний край как художественных, так и социальных дискуссий своего времени.

«Лишь выражая направление эволюции культуры, музеи могут стать активными участниками сложения будущего», — писал в конце 1920-х годов Александр Дорнер, подводя промежуточные итоги и собственной кураторской работы, и общего процесса развития музеев нового искусства в мире [10, S. 20]. Далеко не все эти планы дошли до осуществления: «открытая позиция» таких институций делала их особенно уязвимыми. Десятки замыслов были искажены или уничтожены: музейные погромы национал-социалистов, гитлеровская оккупация Франции, борьба с космополитизмом в СССР на время или навсегда выводили из общемирового поля талантливых, влиятельных и многообещающих участников. И все же коллективный опыт этих — часто уже ставших легендами — институций сохранился в источниках и во многом ощутим и сегодня, столетие спустя, в современной практике. Это лучшее подтверждение того, что музеи нового искусства межвоенного времени в совершенстве освоили тонкое умение подводить и оформлять итоги недавнего прошлого, оглядываясь назад, и направлять художественный процесс, заглядывая вперед, при этом оставаясь в эпицентре событий современности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. [Зеленина К. А.] Принципы размещения коллекций. Последняя переписка // Годовой отчет Первого (Щукинского) отделения ГМНЗИ за 1922–1923. ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. I. Ед. хр. 60.
2. ОР ГМИИ. Ф. 55. Оп. II. Ед. хр. 143.
3. Терновец Б. Н. Пятнадцать лет работы // Терновец Б. Н. Письма. Дневники. Статьи. М.: Советский художник, 1978.
4. Яворская Н. В. История ГМНЗИ. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2012.
5. B. Detroit // Cicerone. 1928. N. 22. S. 733.
6. Barr A. H. Art in Our Time: The Plan of an Exhibition // Art in Our Time. New York: MoMA, 1939.
7. Cazes L. et Bastoen J. Le Musée du Luxembourg, musée de passage // Histoire(s) d'une collection. Les cahiers du MNAM. Hors-série 2018. Pp. 17–34.
8. Cret P. L'architecture des musées en tant que plastique // Mousseion. 1934. N° 1–2. Pp. 7–16.
9. A. D. [Dezarrois A.] Le musée du Luxembourg rajeuni redevient le musée des artistes vivants // La revue de l'art. 1929. N° 304. Pp. 142–148.
10. [Dorner A.] Amtlicher Führer durch die Kunstsammlungen des Provinzial-Museums Hannover. Dritter Teil: 19. Und 20. Jahrhundert. Berlin: Julius Bard, 1927.
11. Échos et nouvelles. Du Luxembourg au Louvre // Le bulletin de l'art ancien et moderne. 1929. N° 755. Pp. 54–55.
12. F. N. Die Neugestaltung des Luxembourg-Museum // Der Cicerone. 1929. N. 19. S. 551–552.
13. Fierens P. Le nouveau musée de Tournai // L'art vivant. 1928. N° 91. Pp. 739–740.
14. Goodyear A. C. Preface // Art in Our Time. New York: MoMA, 1939.
15. Grimschitz B. Die moderne Galerie in Wien // Der Cicerone. 1929. N. 17. S. 481–487.
16. Gross J. R. Alike and Yet So Different: The Artist's Museum, Société Anonyme, Inc., and Alfred Barr's Museum of Modern Art // The Avant-Garde Museum. Łódź: Muzeum Sztuki, 2020. Pp. 163–171.
16. Hartlaub G. Das Kraftfeld der mannheimer Kunsthalle // Museum der Gegenwart. 1930. N. 3. S. 112–122.
17. Hartlaub G. Museen als Berater // Museum der Gegenwart. 1932. N. 4. S. 143–154.

18. Hentzen A. Neu erworbene Gemälde im Kronprinzen-Palais // Museum der Gegenwart. 1933. H. 4. S. 146–158.
19. Holzinger E. Neue Erwerbungen des Folkwang-Museums // Museum der Gegenwart. 1930. H. 2. S. 8–24.
20. Huebner F. M. Privatsammlungen moderner Kunst in Holland // Der Cicerone. 1922. H. 23. S. 936–943.
21. Justi L. Die Ankäufe des Vereins “Freunde der National-Galerie” // Museum der Gegenwart. 1930. H. I. S. 17–29.
22. Kiersmeier C. La collection Rump // L’amour de l’art. 1929. N° 5. Pp. 161–166.
23. Le Grand de Reulandt P. Collection d’art française n Allemagne. Oeuvres des XIX et XX siècles. Le musée de Francfort // Cahiers d’art. 1929. N° 4. Pp. 159–160.
24. Lejeaux J. La reorganization du musée du Luxembourg // Mouseion. 1929. N° 1–2. Pp. 34–40.
25. Le nouveau musée du Jeu de paume // L’amour de l’art. 1935. T. XVI. Pp. 356–357.
26. Mauclair C. Les nouvelles salles de peinture française au Louvre // Revue de l’art. 1929. T. LV. Pp. 249–253.
27. Mauny J. Lettre des États-Unis // Formes. 1930. N° VII. Pp. 21–23.
28. Mayer A. L. Von modernen amerikanischen Kunstsammlungen // Kunst und Künstler. 1923. H. 10. S. 298–301.
29. Meier-Graefe J. Die Österreichische Galerie im wiener Belvedere // Kunst und Künstler. 1925. H. 8. S. 293–300.
30. Mistler J. Les acquisitions de l’Etat // Beaux-arts. 1930. N° 2. Pp. 27–28.
31. Pauli G. Les musées et l’art contemporain // Mouseion. 1930. N° 2. Pp. 169–174.
32. Perret A. Le musée moderne // Mouseion. 1929. N° 9. Pp. 225–235.
33. Pour la creation à Paris le musée des artistes vivants // Cahiers d’art. 1930. N° 7. Pp. 337–339.
34. Puyvelde L. van. Principes de la présentation des collections dans les musées // Mouseion. 1934. N° 1–2. Pp. 36–43.
35. Ratel S. Visite au musée de Grenoble // L’art vivant. 1929. N° 116. Pp. 800–803.
36. Salmony A. Die neue Galerie des 17. bis 20. Jahrhunderts im Museum Wallraf-Richartz in Köln // Der Cicerone. 1924. H. 1. S. 1–11.
37. Smolik P. Przedmowa // The Avant-Garde Museum. Łódź: Muzeum Sztuki, 2020. P. 315.

38. Société Anonyme. Its Why & Its Wherefore // The Avant-Garde Museum. Łódź: Muzeum Sztuki, 2020. Pp. 297–299.
39. Stamm R. From a Hall of Fame of German Art to a Gallery of French Modernism. The Museum Folkwang as a Collection of French (Post) Impressionism // Images of a Floating World. The collections of Koijiro Matsukata and Karl Ernst Osthaus. Exh. Cat. Essen: Museum Folkwang, 2022. Pp. 92–105.
40. Stavitsky G. Albert Eugene Gallatin et l’axe Paris–New York, 1927–1942 // “Paris, capitale de l’Amerique”: L’avant-garde americaine à Paris. Exh. cat. Paris: Adam Biro, 2003. Pp. 105–117.
41. Stein C. Architecture et aménagement des musées // Mouseion. 1933. N° 1–2. Pp. 7–26.
42. Ternovietz B. Le développement du musée d’art moderne de Moscou // Formes. 1930. N° 3. Pp. 21–23.
43. Thormaehlen L. Neue italienische Malerei im Kronprinzen-Palais // Museum der Gegenwart. 1933. H. IV. S. 129–145.
44. Tietze H. Französische Handzeichnungen des neunzehnten Jahrhunderts in der wiener Albertina // Kunst und Künstler. 1926. H. 12. S. 461–466.
45. Uchill R. Why Have Art Museums? Alexander Dorner, El Lissitzky, and the Dimensions of History // The Avant-Garde Museum. Łódź: Muzeum Sztuki, 2020. Pp. 111–122.
46. Waldmann E. Der Sammler // Die neue Rundschau. 1915. H. 12. S. 1620–1643.