

Алексей Петухов

Музеи нового искусства межвоенной эпохи. Часть I. Историки и кураторы

Переход наследия нового искусства в музейный статус, возникновение десятков посвященных ему институций стало одним из главных явлений мировой культурной жизни в 1920–1930-е годы. Обобщая этот опыт, мы рассматриваем расширяющуюся систему координат этого процесса, его меняющиеся теоретические основы, и личности руководителей первых музеев нового искусства — настоящих кураторов в самом строгом современном смысле этого слова.

Ключевые слова:

новое искусство, «живое искусство»,
коллекционирование,
художественная критика,
музеи,
выставки,
кураторы.

НОВЫЕ ЦЕННОСТИ, НОВАЯ ГЕОГРАФИЯ

Первая мировая война изменила не только политическую карту мира и мировоззрение людей. В конце 1910-х годов потеря авторитета прежними правителями, разрушение устоявшейся системы ценностей нашли немедленное отражение как в чуткой среде современного искусства, так и — даже более — в отношении к нему общества и государств. Наследие последних четырех-пяти десятилетий, которое и тогда, и нередко сейчас именуют новым искусством, — работы импрессионистов и постимпрессионистов, символизм и экспрессионизм, фовизм и кубизм, — прежде становившееся непрременным камнем преткновения, раздражителем и причиной конфликтов, с трудом пробивавшее путь к широкому признанию, постепенно осознавалась как часть исторического процесса. Обновленное, динамичное мироощущение эпохи словно искало точки пересечения с самим характером нового искусства: его «жизненность есть часть напряжения сил, знания о дне сегодняшнем и воли к будущему», — писал об этом немецкий куратор Людвиг Юсти [9, S. 1].

Сделать непокорный, свободолюбивый творческий мир частью уважаемых институций, поддержанных властью и влиятельными членами общества, частью непрерывного развития мировой художественной традиции — эта идея в 1920-е годы стала и логичным развитием полувекового пути «независимого искусства», и ожидаемой инициативой «сверху». Если до Первой мировой увидеть современные произведения можно было лишь в собраниях эксцентричных коллекционеров, увлеченных меценатов авангарда, считанных частных музеях или в редких, отделенных от других, словно резервации, залах музеев государственных, куда их принимали неохотно — или в качестве даров, или как часто скандальные покупки, — то сейчас обладание ими превратилось в признак статуса и престижа. «Сегодня этот период в чести, как ни один другой» [6, p. 16], констатировали критики. Не прошло и десятилетия после призыва футуристов разрушить музеи, как сами произведения

мастеров-новаторов начали превращаться в часть мировой музейной культуры. В бывших империях — Германской и Австро-Венгерской — новое искусство заняло дворцы наследников престола, разместившись в них, по выражению влиятельного автора труда о художниках-новаторах Юлиуса Мейер-Грефе, «как современные князья» [18, S. 293].

Такие почести в эпоху межвоенного двадцатилетия воздавали художникам недавних лет монархии и республики, государства старые и новые, расположенные на всех континентах. Можно сказать, что с конца 1910-х годов в мире возникла настоящая новая география музеев нового искусства. Как когда-то для первых коллекционеров импрессионизма, это «поле» оказалось открытым и свободным, а доступ к нему — максимально демократичным: прежний статус или заслуги не обеспечивали здесь почетное место. Гибким был и сценарий взаимодействия с произведениями нового искусства: они могли как входить в состав коллекций уже существующих музеев, так и в рамках более амбициозных замыслов становиться центральными героями заново созданных институций.

Одними из первых, благодаря «моменту ослепительного процветания» [8, p. 82] скандинавских королевств во время Первой мировой, вошли в этот новый круг столицы стран Северной Европы. Здесь центрами притяжения стали Национальные музеи в Христиании (Осло) и Копенгагене. После окончания войны за ними последовали центры побежденных держав «оси» — Берлин, где музеем нового искусства стал Дворец кронпринцев, и Вена, на протяжении 1920-х превратившая дворцовый комплекс Бельведера в ансамбль из трех музеев — барокко, Галереи XIX века и Современной галереи. Активно пополняли свои собрания новым искусством, вписывали его в контекст своих коллекций музеи Гамбурга, Бремена, Хемница и даже Дрезденская галерея. Образцом для подражания и объектом восхищения стал Музей Фолькванг в Эссене. Демилитаризованная Рейнская область Германии превратилась в настоящую «ось» городов, воздававших почести новому искусству. Здесь, как в Кунстхалле Мангейма, Музее Вальдраф-Рихартц в Кёльне или Городской галерее во Франкфурте, оно становилось смыслом существования изменявших свой облик институций. Ось продолжалась и на юг, в Швейцарию, где новое искусство вошло в экспозиции цюрихского Кунстхауса, музеев Винтертура и Базеля.

С музеефикацией и реформированием частных собраний современного искусства продолжала идти в авангарде мирового процесса

создавшая ГМНЗИ советская Москва. А столицы новых государств Восточной и Южной Европы превратили современные музеи в средства утверждения своего положения на мировой арене. Национальная галерея в Праге стала образцом и предметом зависти для соседей, витриной престижа служил роскошный Музей князя Павла в Белграде, центром музейного прочтения новейшего, авангардного искусства стала Лодзь.

Соседи Франции на континенте и за Ла-Маншем успешно включились в общий процесс, задействуя наработанные прежде ресурсы. В Гааге, Брюсселе или, скажем, бельгийском городке Турне реформировали и дополняли прежние коллекции. Особый денежный фонд пополнял ключевыми памятниками нового искусства Галерею Тейт, современные работы активно входили в собрания Единбурга и Дублина.

Настоящей «музейной Землей обетованной» стали США, заимствуя европейские и предлагая свои модели работы музеев и фондов, образовательных и исследовательских центров, конкурировавших друг с другом в Нью-Йорке и Чикаго, Лос-Анджелесе и Филадельфии. Степенный Музей Метрополитен и экспериментальные собрания «Анонимного общества» и Галереи живого (живущего) искусства в 1929 году затмил Музей современного искусства в Нью-Йорке; прирастали работами новых мастеров Художественный институт в Чикаго, Музеи Бостона и Лос-Анджелеса, систематически приобретал новое искусство Художественный институт Детройта и многие другие; снискал быструю славу Фонд Барнса. В общую гонку включились и другие страны света и континенты: зависимые от Франции (Алжир) и Британии (Каир) территории Северной Африки, Австралия (Мельбурн), Япония (Токио)...

Родина и объект вождения всех перечисленных музейных инициатив — Франция — на общем фоне выглядела достаточно блекло, словно запаздывая в развитии. На протяжении 1920-х годов современники недоуменно взирали на активность небольшого Гренобльского музея, контрастировавшего с незыблемыми громадами Лувра и Люксембургского музея, в которые заметные перемены пришли лишь в конце десятилетия. Мечты о «сооружении, наконец, после добрых пары десятков иностранных городов и столиц» [2, p. 143] отдельного дворца современного искусства начали воплощаться в Париже только ко второй половине 1930-х. Сетования на его блестящее отсутствие и регулярные обсуждения планов создания такой институции на протяжении 1920-х годов успели превратиться в традиционную тему для парижских художественных и властных кругов. И действительно, центр активности

в области создания музеев нового искусства, казалось бы, безвозвратно перемещался из Парижа в другие мировые столицы.

Однако парадоксально и закономерно одновременно престиж и значение Франции — победительницы в недавней войне — закреплял каждый музей, в коллекции которого появлялись работы ведущих мастеров нового искусства, превращаясь в очередной «замечательный оммаж» [10, р. 166] по отношению к ней. «Париж не должен переставать быть пламенным сердцем художественной жизни не только Франции, но и всего цивилизованного мира» [14], — призывал критик, и средством для этого становились и само наследие нового искусства, его выставки, его коллекционирование частными и государственными музеями. Собрание французских мастеров недавних лет превращалось в атрибут, «достойный торгового и промышленного значения» [13, р. 156] уважающего себя современного города. Переживание и оценка такого процесса принимали открытый, эмоциональный характер: «Это искусство сияет улыбкой, согревающей мир — улыбкой Франции, которую не сотрет ни одно страдание. Без этой улыбки мир бы обеднел и опустел», — вдохновенно писал в 1918 году неутомимый энтузиаст, норвежец Вальтер Хальворсен [цит. по: 8, р. 106].

Эффективным — и прагматичным — средством такой «художественной дипломатии», а во многом и инструментом политического влияния служили составлявшиеся французскими коллекционерами и дилерами выставки нового искусства, нередко предшествовавшие или созданию, или серьезному пополнению профильных музеев в других странах. Неослабевающий ритм таких проектов на всем протяжении 1920–1930-х годов в мире поддерживал постоянный новостной фон, который привлекал внимание и формировал мнение широкой публики. Именно в эпоху межвоенного двадцатилетия выставка современного искусства или наследия художников недавнего прошлого приобрела знакомые сегодня черты «блокбастера». Даже беглое перечисление таких акций дает представление о широте географического и информационного охвата.

Скажем, в той же Норвегии выставки современного французского искусства проходили в 1916 и 1918 годах, в соседнем Стокгольме — в 1917-м и 1926-м, в Копенгагене — в 1930-м и 1935-м. В Лондоне современное искусство Франции в галереях и музеях показывали в 1924, 1926, 1929, 1932, 1936 годах, а в 1937-м состоялась крупная итоговая выставка в Национальной галерее. В Кельне такую экспозицию устроили в 1928-м, в Мюнхене — в 1929-м, в Дюссельдорфе и Берлине — в 1930-м. Европейская

география аналогичных проектов выглядит исчерпывающе: Брюссель (1929), Амстердам (1929, 1935), Роттердам (1934), Гаага (1936), Берн (1934), Женева (1926, 1934), Цюрих (1933), Вена (1925, 1930, 1933, 1934), Будапешт (1929), Прага (1931), Варшава (1929), Белград (1933, 1936), Загреб (1930), Мадрид (1933), Лиссабон (1934)...

В США «современные выставки <...> вошли в большую моду» [16, S. 298], превращаясь в настоящие триумфальные рекламные турне. В коммерческих и образовательных проектах не было недостатка: новое искусство Франции показывали в Нью-Йорке (1928, 1929, 1930, 1932), Чикаго (1929, 1932, 1933), Гарварде (1929), Кливленде (1929), Сан-Франциско (1935), Спрингфилде, Колорадо-Спрингс (1936) и множестве других центров. На фоне общемирового мирного «парижского завоевания» не выглядят экзотикой и такие точки, как Токио (1922, 1928) или Лима (1930).

И выставки, и музеи нового искусства нередко (и предсказуемо) оценивали по политическим критериям. К примеру, благодаря покупкам и дарам с выставки 1923 года в Праге национальные коллекции пополнились сразу несколькими десятками произведений ведущих французских мастеров. «[Это] художественная политика в лучшем смысле слова, как ее может проводить молодое государство среди более старых в культурном отношении», — с оттенком высокомерия и ревности констатировал по этому поводу немецкий критик [20, S. 372], однако быстрота и успешность таких действий не вызвала сомнений. Похожим образом действовал и южный сосед Чехословакии, сербский князь Павел Карагеоргиевич, создатель и покровитель скромно названного его собственным именем музея в Белграде, где составлялась систематическая коллекция нового искусства.

Таким образом, страны, преследуя друг друга в своеобразной гонке-конкурсе на скорейшее и наиболее эффектное «пришествие» нового искусства в музеи, одновременно соревновались и в установлении близких, партнерских связей с Францией. А само наличие или отсутствие подобающего «музея современности» в 1920-е годы стало обязательным мерилем степени состоятельности государства в мире сегодняшнего дня.

Новая история нового искусства

Процесс подбора состава любой выставки и любого музея — будь то отдельная коллекция в составе собрания «старого» искусства или новая профильная институция, короткая выставка-продажа в галерее

или масштабная ретроспектива — в 1920–1930-е годы был максимально далек от случайности и эмоциональных всплесков. Складывающееся представление о непрерывности художественного процесса настраивало на тщательность и взвешенность решений, как это было у третьего поколения коллекционеров нового искусства, заявившего о себе перед Первой мировой [см. об этом: 1].

В те же первые годы XX века был создан и фундаментальный труд, ставший настольной книгой для любителей, исследователей, коллекционеров, — трехтомник «История развития современного искусства» Юлиуса Мейер-Грефе, вышедший в 1904 году и переведенный на английский в 1908-м. Здесь впервые была сформулирована та система ценностей, на которую опирались практики межвоенной эпохи, и именно в это время она выдержала испытание на прочность, превратившись в модель идеальной структуры идеального музея нового искусства. «Столпами» коллекций, как и в книге, становились фигуры Курбе, Мане, Дега, Ренуара и Сезанна; эта конструкция, следуя логике труда, продолжалась артикулированным вниманием к фигурам ведущих импрессионистов, Сёра, Гогена, ван Гога, «оккультного романтизма» символистов. Выдержав третье издание в Германии в 1920 году, труд Мейер-Грефе словно родился заново для изменившегося времени, нуждавшегося не в подчеркивании революционного разрыва, а в выстраивании преемственной и плавной эволюционной картины. Автор дополнил его новыми главами, где корни современного искусства выводились из античности, Средневековья и наследия старых мастеров, расширил тексты о Тёрнере и романтизме, указав путь и музейным практикам, и коллегам-искусствоведам.

Заданный Мейер-Грефе новый вектор, направленный в прошлое, идеально соотносился с аналогичными устремлениями французских критиков и историков искусства, стремившихся связать современность с традицией. Хронологическая граница рождения нового искусства постепенно сдвигалась ко временам «школы 1830-х годов» (т. е. барбизонской), а то и романтизма. Здесь это гармонично соотносилось с историей музейного дела и коллекционирования: основание Люксембургского музея в Париже — первого в мире музея живущих художников — восходит как раз к эпохе романтизма (1818), а первые парижские собиратели нового искусства в 1870–1880-е годы уделяли как минимум равное внимание как импрессионизму, так и романтикам и барбизонцам. Вышедшая в 1922 году фундаментальная «Всеобщая история французского

искусства от революции до наших дней», в создании которой ведущие роли сыграли опытные художественные критики Луи Воксель и Габриэль Мурей, избранной точкой отсчета одновременно утверждала и политические, республиканские ценности. Четвертый том «Истории искусств» Эли Фора (1924) начинал рассмотрение современного наследия с эпохи барокко, а завершал фигурой Сезанна. Вторили им немецкие коллеги: и в двухтомнике Карла Шеффлера «История европейского искусства XIX века» (1927), и в труде Ханса Хильдебрандта «Искусство XIX и XX веков» (1931) повествование начиналось со времен классицизма и романтизма, а границей между частями выступал импрессионизм. Этот принцип воспринял и молодой британский ученый Джон Ротенстайн, будущий директор Галереи Тейт: его «Живопись XIX века. Исследование в противоречии» (1932) ведет отсчет современного искусства от произведений Энгра и романтиков. Закрепить, зафиксировать эти новые каноны помогала и тематика многочисленных выставок: «От Энгра до Пикассо» (Лондон, галерея Pall Mall, 1926, и Мюнхен, Государственное графическое собрание, 1929), «От Делакруа до Пикассо» (Берлин, галерея Хуго Перлса, 1927), «От Делакруа до Сезанна» (Вена, Новая галерея, 1933 и Роттердам, Музей Бойманс, 1934), «Французское искусство с 1800 года» (Кливленд, Художественный музей, 1929).

Выступая в 1920-е годы в качестве рецензентов и критиков складывающихся новых музейных собраний, создатели этой системы ценностей, в первую очередь сам Мейер-Грефе, смело и с полным правом определяли и расставляли главные акценты и указывали на пробелы, которые следовало заполнить. Хотя из их трудов уже практически полностью были исключены академики и салонные художники, все же немало места там уделялось многочисленным мастерам XIX столетия — Барбизонской школе, реалистам, последователям импрессионистов, символистам. Однако в практике составления реальных музейных коллекций пространство вокруг них словно сжималось, и крупные фигуры вытесняли «второстепенных». Нарратив таких собраний формировался теперь как эволюционное повествование о ключевых мастерах. Количественные критерии полностью сменились качественными: в музее предпочтение отдавалось, скажем, не целой группе рядовых произведений, а нескольким шедеврам.

Идеально подобранная коллекция нового искусства в 1920-е годы должна была начинаться с неоклассицизма или романтизма, обладать достойными работами Коро, барбизонцев, Домье, Курбе, Мане и Дега,

полноценно, но без дисбаланса представлять импрессионистов с особым упором на работы Ренуара (и его позднее творчество), оказать максимально возможные почести Сезанну, весомо обозначить роли Сёра, ван Гога и Гогена. Стремление к уравновешенности и идеальному балансу именно в таком соотношении к концу 1920-х оказалось абсолютно доминирующим. Именно по этим принципам составлялись в те годы собрания нового французского искусства в Национальной галерее в Осло, Дрезденской галерее, Галерее Тейт, Музее Вальдраф-Рихартц в Кёльне, Городской галерее во Франкфурте, Кунстхалле в Бремене, Национальной галерее в Праге, Музее князя Павла в Белграде, Современной галерее в Вене, Фонде Барнса, Художественном институте в Детройте и десятках других частных и государственных институций, а также созданных по музейным критериям (и впоследствии перешедших в музеи) частных коллекций, к примеру, Честера Дейла. Таким образом, фундаментальные труды по истории нового искусства превращались в практическое руководство к действию, настольные книги кураторов и меценатов музеев.

И этот уход в исследование глубоких корней недавнего художественного наследия, и увеличивающаяся дистанция во времени с его родоначальниками в 1920-е годы уравновесились вниманием к современному художественному процессу, где своеобразно преломился доминирующий «пассеистский» взгляд. Скажем, по-прежнему был распространен термин «независимое искусство», который соотносился с возникшим в начале 1880-х годов одноименным парижским салоном, и сохраняя локальные французские ассоциации, и обобщая роль современного искусства в целом — как независимого по отношению к государственным органам. Другое популярное в 1920-е годы стойкое словосочетание — «живое (живущее) искусство» (*l'art vivant, Living Art, lebende Kunst*) — также было связано с правилами, заложенными французскими учреждениями: в собрание Люксембургского музея принимались работы ныне живущих художников. Однако в 1920-е оно менее всего оказалось связанным с формальностями. Эмоционально окрашенные, эти слова применялись и к самому искусству, и к духу и характеру его собраний, которые, по мнению супруги американского коллекционера Честера Дейла, Мод, «бывают двух видов — живые и мертвые» [17, р. 58]. Появляясь в названиях новых организаций, они подчеркивали их открытый характер и ориентацию на современность, динамичную и разнонаправленную их деятельность. Галерея живого (живущего)

искусства Альберта Галлатина при Нью-Йоркском университете (1927) делала ставку и на собирательство, и на образовательные замыслы, а парижское Общество друзей живущих художников (1928) должно было облегчить последним путь в коллекции официальных музеев.

На открытом дискуссионном поле должны были определяться ведущие фигуры искусства современности, равные давним и ближайшим предшественникам. Здесь «историку нужно <...> распознать то, что подлинно, и установить честную иерархию ценностей», как было сказано в рецензии на книгу (1928) поставившего себе эту задачу Анри Фосийона [4, р. 77]. Свободные по стилю и структуре книги о «живом искусстве» пытались выдержать баланс между пульсирующей художественной жизнью и желанием сразу — по законам времени — вписать ее в рамки традиции и музейный контекст. Таковы, к примеру, «Антология живописи во Франции с 1906 года до наших дней» Мориса Райналя (1927; ил. 1), «Современная французская живопись. Модернисты» Адольфа Баслера и Чарльза Кунстлера (1928), «Мастера современного искусства» Уолтера Пача (1924) или сборник эссе Клайва Белла «После Сезанна» (1928). Стремление выделить ключевые персоны современного искусства начиная с 1920-х вызвало к жизни и серии книг и альбомов, выпущенных в Берлине галереей «Штурм», а в Париже, к примеру, издательствами *Crès, Nouvelle revue française* (ил. 2–5), *Rieder* или галереями Леонса Розенберга и Эжена Дрюэ [см.: 11]. Интересно, что в пору расцвета рынка современного искусства первых десятилетий XX века и особенно 1920-х годов в деле установления системы ценностей стремятся принять участие и дилеры, и критики: и сам Мейер-Грефе, и Воксель, и Моклер, и Баслер в разное время были связаны с торговыми операциями.

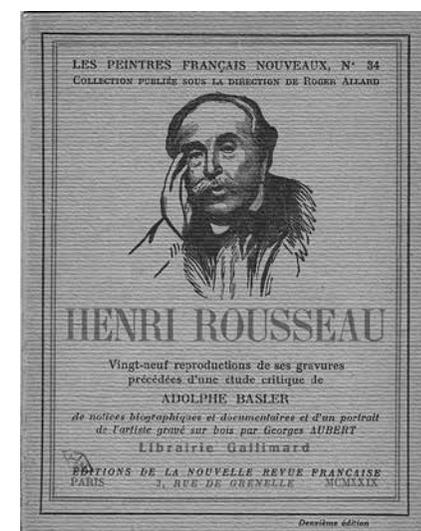
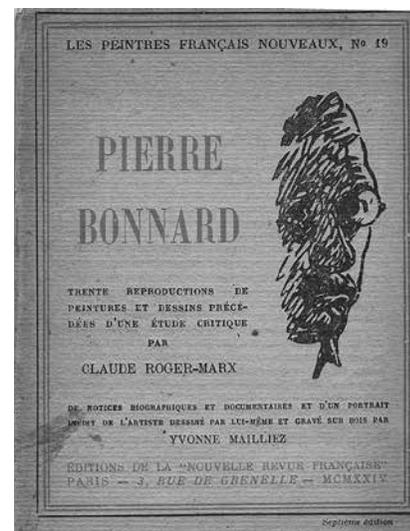
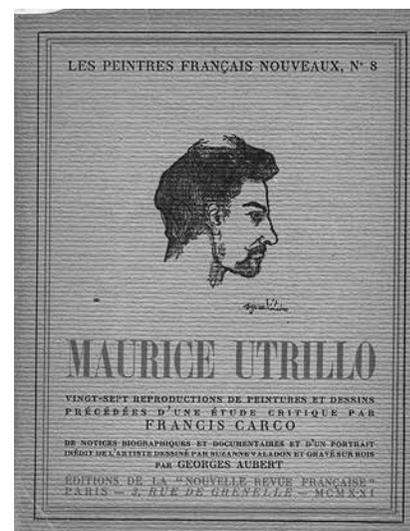
Художественная ситуация 1920-х годов поддерживала стержневой «музейный» вектор и словно старалась соответствовать ему. Среди героев мира «живого искусства» приблизиться к «столпам», скорее, могли те, кто разделял воцарившиеся принципы слегка наивного «возвращения к порядку», по Жану Кокто, с его ценностями простоты и открытости, уважения к традиции и искреннего диалога с ней. Кстати, этот аспект может объяснить и изменение отношения к искусству примитива и примитивизма, когда в книгах 1920-х годов искусство Анри Руссо-таможенника и его «наследников» или Мари Лорансен уверенно преподносится как органичная часть традиции. Поэтому из произведений современников в собраниях межвоенной эпохи чаще можно было встретить придиричиво отобранные работы прежних участников группы «Наби»,



1. Соня Делоне. Обложка книги Мориса Райнала *Антология живописи во Франции с 1906 года до наших дней* (Paris: Éditions Montaigne, 1927)

Пикассо розового и энгристского периодов, Матисса «эпохи одалисок», картины «современного классика» Дерена и его круга, и, конечно, фигуративные, близкие традиционным взглядам, произведения мастеров Парижской школы, словно изначально создававшиеся в расчете на восприятие в контексте «музейных» критериев.

Само появление термина «Парижская школа» стараниями критика Андре Варно в 1925 году и оформление взгляда на это явление как на целостное направление в искусстве — отличный пример слаженного взаимодействия художников, влиятельного автора и растущего художественного рынка, только теперь все они ориентировались на ситуацию, когда мерилom оценки все в большей степени становился музей — арбитр, а часто и покупатель. Работы Модильяни и Кислинга, Паскина, Фужиты, Сутина, Шагала и несколько насильственно присоединенного к ним Утрилло немедленно и во множестве украсили теперь музеи нового искусства: дистанция между созданием произведения не включенным



2–5. Обложки книг из серии *Новые французские живописцы*, подготовленной журналом *Nouvelle revue française*. 1921–1929

в государственную иерархию художником и его приходом в музейное собрание максимально сократилась. Теперь чаще уже не мастера боролись за внимание к ним официальных институций, а страны торопились подтвердить раннее или чуть запоздалое признание — скажем, Фужита становится кавалером ордена Почетного легиона уже в 1925 году (одновременно с Матиссом), Дерен — в 1921-м, ван Донген — в 1926-м. В такой быстроте тоже видится итог полувековой борьбы «независимого» искусства за внимание и уважение современников.

Труды, появившиеся в 1930-е годы, когда «гонка» музеев нового искусства замедлила темп и стали заметны ее первые итоги, словно соединяли образ «идеального музея» 1920-х с ощущением нерва развития актуального художественного процесса. Форма этих новых текстов была рассчитана уже на более массового заинтересованного адресата. В парижском журнале *L'Amour de l'art* с 1933-го публикуется «История современного искусства» под редакцией Рене Юига (выпущенная отдельной книгой в 1935-м), открывающаяся темой отхода от импрессионизма и уделяющая особое внимание фовизму, кубизму и сюрреализму. Этому новому направлению наряду с Парижской школой значительное место отвел и молодой тогда британский искусствовед Герберт Рид в своем «Искусстве сейчас», вышедшем в Лондоне в 1934-м. Лондонский арт-критик Реджиналд Говард Виленски в 1936-м подготовил первое издание своего «Современного движения в искусстве», связывая современный художественный процесс с событиями рубежа XIX–XX веков. А для американского читателя историю современного искусства, с упором на сложившиеся ключевые фигуры, начиная с 1935 года в пользующихся особой популярностью работах излагает Томас Крейвен.

Тем временем в 1930-е годы пальма первенства переходила от исследователей из континентальной Европы к британским и американским историкам искусства, музейным кураторам (ключевой фигурой среди которых стал Альфред Барр-младший) и популяризаторам. В англоязычном культурном ареале в предвоенное десятилетие знание о современном художественном наследии становится достоянием широкой публики. С начала 1930-х читатели светского журнала *Vanity Fair* знакомились с многочисленными статьями о новом искусстве и даже его стилизованным «генеалогическим древом», созданным Виленски и штатным художником журнала Мигелем Коваррубиасом (ил. 8), и репродукциями важнейших произведений (в серии которых первой была картина Энгра), в то время как его редактор Фрэнк Кроунингшильд

6–7. Карточки библиографической картотеки ГМНЗИ с информацией о публикациях о музеях нового искусства 1929–1933 ГМИИ им. А. С. Пушкина

Государственный Музей Нового Западного Искусства			
Город London		Коллекции	
Название: Collection étrangère moderne de Millbank			
Художник	Название	Примечания	
Daubier, Degas Manet, Monet Fouquet, Bonnard Cézanne, Pissarro Renoir, Seurat Sisley, Toulouse-Lautrec, Utrillo Gauguin, Braque Picasso, Modigliani Matisse			Журнал: Cahier d'Art Год изд.: 1930 № 7 Стр.: 355 Автор: H. S. Ede Иллюстр.: 10
Сотрудник: m. y		Дата заполнения: 11.11.33г.	

Государственный Музей Нового Западного Искусства			
Город New-York		МУЗЕИ	
Название: Musée d'art français Moderne			
Художник	Название	Примечания	
Cézanne Van Gogh Gauguin Renoir Seurat		Искусство и архитектура.	Журнал: Revue de l'Art Год: 1929 № 310 том. 762 Стр.: 424 Автор: Сам Иллюстр.: —
Сотрудник: J. B. J.		Дата заполнения: 19/11/29.	

сам выступал как активный коллекционер и один из покровителей Музея современного искусства в Нью-Йорке. Подписчики журнала *Studio* в 1935-м получили компактную историю-эссе «Современное движение в живописи» Томаса Уэйда Ирпа — краткий обзор основных течений и мастеров XX века. А слушатели Би-би-си в 1932-м знакомились с новым искусством благодаря серии популярных радиопрограмм Джона Бартона, по мотивам которых вскоре была издана и небольшая брошюра. Знание о новом искусстве становится повсеместным, его

решило и судьбу некоторых созданных в 1920-е годы экспериментальных собраний, таких как нью-йоркское «Анонимное общество», чей полемический опыт на протяжении 1930-х был практически полностью поглощен синтетической деятельностью МоМА.

Ко второй половине 1930-х годов музеи действовали все более смело и самостоятельно, обобщая опыт предшественников, ощущая свою силу как влиятельной институции и право на участие в социальной жизни. Они словно обгоняли в авторитетности и популярности своих недавних учителей-искусствоведов, уже в свою очередь заставляя последних идти в собственном фарватере. Совместными усилиями французских и немецких, британских и американских ученых был создан «эволюционный нарратив» [12], повествующий о развитии нового искусства и заложивший основы структуры собраний и экспозиций профильных музеев в межвоенную эпоху. Однако сами авторы этих влиятельных трудов практически никогда не выступали в числе создателей или преобразователей связанных с новым искусством музейных институций, а если и претендовали на такое положение, то безуспешно. Скажем, несмотря на приобретенный благодаря своей объемистой книге авторитет, Луи Воксель в 1925 году не смог занять оказавшийся вакантным пост руководителя Люксембургского музея в Париже. В этой области инициатива принадлежала личностям иного склада — деятельным и изобретательным, дипломатичным и решительным первым главам музеев нового искусства, которые выступали в эпоху межвоенного двадцатилетия во всем мире цельной и сплоченной группой.

ПОКОЛЕНИЯ КУРАТОРОВ

Как бы ни звучала в эпоху межвоенного двадцатилетия должность руководителя музея или отделения нового искусства, такого человека по авторитетности и влиятельности можно с полным правом именовать словом «куратор», обретшим свое современное содержание уже во второй половине XX века. Однако именно в 1920–1930-е годы фигура главы музейной институции приобрела привычные сегодня влиятельность и масштаб, и это случилось именно благодаря массовому повороту к современному искусству, с которым теперь взаимодействовали и уже почтенные, и специально созданные центры. Смена отношения к «независимому», «живому» искусству была вызовом времени, проверкой на устойчивость, и ответом на него стали воля и право на преобразова-

ния, повсеместное желание реформировать традиционные и созидать новые музеи. «Коллективный портрет» куратора этой эпохи многолик и многомерен. Однако взрывной успех многочисленных новых проектов не состоялся бы без аккумуляции опыта, накопленного в этой области за первые десятилетия XX века.

Несомненно, любой куратор музея нового искусства Межвоенной эпохи держал в сознании образ первопроходца и патриарха — Хуго фон Чуди, с 1896 года возглавлявшего Национальную галерею в Берлине. Его достаточно скромные в количественном отношении пополнения и преобразования воспринимались как революционные. Он первым стал сознательно и целенаправленно, соединяя идеальные планы и реальные возможности, вводить произведения импрессионистов и постимпрессионистов в собрание традиционного художественного музея. Ровесник второго поколения коллекционеров нового искусства, таких как Жак Дусе, Эдуард Арнхольд или Сергей Щукин, он обладал, как и они, решительностью, но противопоставил их эмоциональности целеустремленность. Он, как и его младший коллега Густав Паули, с 1899 года начальствовавший в Кунстхалле Бремена и ставший героем знаменитого памфлета Карла Виннена против покупки картины ван Гога, прошел через резкую критику и протесты: ситуация и способы их преодоления стали примером для последующих лет.

В 1900–1910-е годы среди знаковых фигур кураторов-новаторов доминировали представители Германии и Северной Европы. Все они — ровесники, представители активного и сильного поколения 1870-х годов, сохранившего свои позиции в межвоенную эпоху и предопределившего многие ее решения. Людвиг Юсти с 1909 года директорствовал в Национальной галерее в Берлине, Эрнст Гозебрух — с того же года в музее Эссена (ил. 9), Георг Сварзенски с 1906-го был главой Штеделевского института, а впоследствии — Городской галереи во Франкфурте, Альфред Хагельстанге в 1908-м возглавил и значительно обогатил новым искусством кельнский музей, Ханс Поссе с 1910-го руководил Дрезденской галереей, норвежец Йенс Тиис с 1908-го преобразует Национальную галерею в Христиании (Осло), несколько старший Джеймс Коу в 1907-м был назначен в Национальную галерею Шотландии в Эдинбурге. Не покинув свои посты после Первой мировой, в 1920-е они еще активнее и с новой силой повели дело активных закупок, реэкспозиции и расширения во вверенных им институциях, к примеру, как Поссе в 1931 году, создавая для современного искусства отдельные филиалы. А двое из них

стали основоположниками новых, образцовых музеев: Юсти — Дворца кронпринцев в Берлине, а Гозебрух — Музея Фолькванг в Эссене.

Среди этих людей, проложивших путь для последующего поколения, мы в большинстве встретим академических искусствоведов, правда, специалистов в весьма далеких от XIX–XX веков областях. Только Тиис посвятил этой эпохе часть своей монографии о французских мастерах; Юсти изучал Дюрера и Барбари, Сварзенски занимался медиевистикой, Паули — Ренессансом, Поссе — археологией, а рано умерший Хагельстанге опубликовал труд о... жизни южногерманских крестьян в Средние века. Историю искусства они могли освоить и самостоятельно (как Гозебрух) или через область художественной критики (как Коу). Пожалуй, главное объединяющее их качество — не умение теоретизировать, а знание и напор в практической области, умение уравновесить интересы власти, художественных кругов, публики, создать благоприятный новостной фон на уровне страны, города, профессиональных сообществ. «Вы ни в малой степени не человек теории, Вы — человек твердых и уверенных поступков» [19, S. 5], — такими словами определили коллеги достоинства Эрнста Гозебруха в начале 1930-х, и эти слова можно отнести и к его современникам, и к ближайшим последователям.

Когда после Первой мировой новое искусство стало уверенно входить в актуальную музейную повестку, этот опыт оказался востребованным и без перерыва продолженным многочисленным и успешно выступившим поколением профессионалов, в межвоенную эпоху создавших эффект массовости и повсеместности проникновения «живого искусства» в музеи. Это были тогдашние 30–40-летние, в основном рожденные в 1880-е. Среди руководителей музеев нового искусства межвоенного времени именно они представляют подавляющее большинство. Их миссией стало расширение и географии, и разнообразия сценариев и ролевых моделей участников этой общемировой работы, в которой соединились и смелость эксперимента, и быстрая формализация первых результатов средствами «новой и требовательной науки — музеографии» [3, p. 54].

Действительно, стоит отдельно упомянуть, что в 1920–1930-е годы тема музейного присутствия нового искусства развивалась в контексте общей линии работы Международного бюро музеев при Лиге наций (1926–1946). Оно стремилось внести строгость и точность в вопросы структуры, экспозиции, организации выставок и реставрации в музеях мира, регулярно раскрывая их в своем журнале *Museum* (1927–1946).

Первые итоги этой работы были подведены на международной конференции в Мадриде в 1934 году. В свою очередь, выдающимся памятником роста влияния, разнообразия направлений деятельности и накопления опыта работы музеев нового искусства в Европе и Америке стал журнал *Museum der Gegenwart*, издававшийся в Германии с 1930 по 1933 год: успешный и многообещающий замысел, к прискорбию, не реализованный из-за прихода к власти нацистов и разгрома немецких музеев нового искусства.

Однако вернемся к «коллективному портрету» руководителей музеев нового искусства. На протяжении 1920-х годов рожденные в 1880-е реформаторы последовательно занимают управленческие посты в музейной сфере Франции. Начиная с назначенного в 1925 году в Лувр Анри Верна, преобразования распространяют в Люксембургском музее со второй половины 1920-х — Луи Откёр (ил. 10), Робер Рей и Андре Дезарруа, затем перестроивший и музей в павильоне Же де Пом, а в парижском Городском музее современного искусства в Пти-Пале с 1933-го — Раймон Эсколье. Их силами из многовекторной, хаотичной парижской музейной среды к концу 1930-х годов возникла выверенная система, во главе которой стоит Лувр, с конца 1920-х включивший в свое собрание произведения импрессионистов (они переехали сюда из Люксембургского музея), Гогена и даже Руссо-таможенника. Его дополняли два государственных музея искусства последних лет: освеживший облик в 1929-м Люксембургский, где сконцентрировались живущие мастера-французы, и собрание Современных иностранных школ в Же де Пом, с 1932-го принявшее работы художников и Парижской школы, и различных стран мира. Параллельно муниципальные власти Парижа активно развивали и собственную альтернативу — Городской музей современного искусства в Пти-Пале. А вот за пределами столицы практически единственной «рифмой» этим многочисленным, с трудом приведенным в равновесие проектам стал преобразованный Пьером-Андре Фарси (Андри-Фарси) на основе даров Марселя Самба и Жоржетт Агютт небольшой Музей Гренобля. (Ил. 11.)

Поражение в войне и кризис не отодвинули на задний план музеи Германии, где трудности стали стимулом к развитию. На фоне влиятельного прежнего поколения новое проявило себя в радикальных ролях, ставших историческими прецедентами. Густав Хартлауб, с 1923 года служивший директором Кунстхалле Мангейма, прославился выдающейся по активности собирательской, социальной и выставочной работой,



9. Эрнст-Людвиг Кирхнер. *Портрет Эрнста Гозебруха*. 1927
Бумага, цветные мелки. 41,7 × 31,9
Штеделевский художественный институт, Франкфурт

благодаря которой в том числе оформилось движение Новой вещественности. А Ханс Фридрих Зеккер стал примером резкой и жесткой, обернувшейся скандалом, «встряски» среды регионального музея в Кельне, который он возглавил в 1922-м. С германской культурой кураторства взаимодействовали другие центры немецкоязычного ареала: системными преобразованиями и развитием занялись в Вене с 1916 года — Мартин Хабердитцль, создатель стройной и уравновешенной структуры музеев Бельведера, а в цюрихском Кунстхаусе с 1910-х — Вильгельм Вартманн, раскрывший особую роль и возможности выставок как ключевых событий музейной жизни и новостных поводов.

Главы музеев нового искусства из стран Восточной Европы, хотя и в большей степени зависимые от государственных задач, превращали свои институции в мощные центры изучения недавнего художественного наследия и структурирования знания о нем, по возможности



10. Луи Откёр. 1950-е
Фотография



11. Андре Бошан. *Портрет Андри-Фарси*. 1943
Бумага на картоне, масло.
54,5 × 41
Музей Гренобля

активно (часто не напрямую) взаимодействуя с западными соседями, рассматривая, анализируя и применяя их опыт. Именно так действовали равноправный собеседник и ровесник зарубежных коллег, директор ГМНЗИ Борис Терновец, его старший современник из Праги Винцент Крамарж или младший, из Белграда, — Милан Кашанин.

Европейский опыт успешно перешагнул океан: Художественный институт в Детройте в 1924-м возглавил Вильгельм Валентинер, родом из Германии, целенаправленно развивавший связи с немецкими музейными кругами. Его ровесником был основатель Галереи живого (живущего) искусства в Нью-Йоркском университете Альберт Юджин Галлатин. Акцент на участии в актуальном художественном процессе делала гибкая и динамичная коллекция «Анонимного общества», созданная в Нью-Йорке их старшей современницей Кэтрин Дрейер при участии Марселя Дюшана. Американцам же принадлежала и честь

подытожить и синтезировать поиски всех своих предшественников. Символом этого стал родившийся уже в XX столетии Альфред Барр, чье вхождение в первый ряд музейных специалистов по новому искусству в конце 1920-х годов было подобно комете и бесповоротно изменило «правила игры» в этой области.

Как и их предшественников, выступивших до Первой мировой, реформаторов музеев 1920-х трудно объединить по академическим критериям. Знание о новом искусстве было еще чересчур молодо, чтобы стать для них общей платформой образования, и совсем не служило гарантией компетентности решений в области музейного строительства. Однако значительная их часть получила классическую универсальную подготовку историка искусства и оставалась связанной с этой сферой. Откёр совмещал музейную работу с профессорской должностью, Дезарруа стал автором исследования по живописи Каталонии, Зеккер занимался египтологией, Хабердитцль — сложением манеры Рубенса, Вартманн — швейцарскими витражами.

А вот умение убеждать и заинтересовывать, необходимое в работе с новым искусством, было присуще практически всем: литературой и художественной критикой занимались Дезарруа и Эсколье, Галлатин и Откёр, а написать обобщающий текст-манифест или научно-популярную книгу компактного или весомого объема был способен практически каждый. Верн выступал в неожиданной роли автора путеводителя по современному декоративному искусству Франции (1925), Рей создал труд о классической традиции в искусстве Дега, Ренуара, ван Гога, Гогена и Сёра (1931), свой музейный опыт излагали в текстах Откёр и Хартлауб. Ощущение живого творческого процесса вносили в музейную среду художники-практики. Скажем, Андри-Фарси всю жизнь продолжал работать как график и плакатист, Галлатин — заниматься живописью, а Терновец не забывал о своем призвании скульптора. А деятельность институций, где руководящая роль принадлежала актуальным художникам, как Дюшану в «Анонимном обществе» или Владиславу Стшеминьскому в создании лодзинского собрания, закономерно приобретала полемический и даже конфликтный характер смелого эксперимента.

Для значительной части кураторов вхождение, вращение в музейный мир и путь к новому искусству в его рамках шли постепенно: долгие годы провел на практике в Гааге, Берлине и Нью-Йорке Валентинер, стажировался в Бремене у Паули Хартлауб, получил музейный опыт в Данциге Зеккер, а Эсколье много лет возглавлял... музей Виктора Гюго!

Таким образом, в межвоенную эпоху соприкасающийся с новым искусством куратор-инициатор перемен в разной степени и в разных соотношениях, но обладал и литературной одаренностью, и профессиональной подготовкой. Он был знаком с основами музейного дела на практике и связан с современным художественным процессом и как заинтересованный наблюдатель, и как арбитр, и как непосредственный участник. Такие гибкость и многогранность облегчали решение, собственно, главных задач в избранной области музейного строительства: установление правил и способов интеграции нового искусства в эту сферу. Недавнее наследие, в соответствии с установленной историками искусства обновленной иерархией, нужно было вписать в сложившиеся крупные музейные организмы. Для создания полноценного впечатления оно должно было быть представлено в идеально выверенном балансе, которого не знали прежние частные собрания. Кураторы межвоенной эпохи решали этот вопрос впервые — и исключительно успешно: именно с этих пор новое искусство повсеместно стало неотъемлемой и органичной частью собраний крупнейших художественных музеев. Если же оно выступало в роли главного героя в специально созданной, отдельной институции, то последняя также непременно должна была найти место в сложившейся среде уже существующих культурных и художественных центров.

Умение выстроить диалог было необходимо и там, где соприкасались общепризнанные французские мастера и художники своей страны. Эту проблему впервые отразили в своих коллекциях создатели частных музеев нового искусства начала XX века, такие как Карл-Эрнст Остхаус и Иван Морозов. Продолжая опыт этих представителей третьего поколения собирателей нового искусства, кураторы межвоенной эпохи сделали такое взаимодействие действенным и эффективным приемом, включив его в свою практику. Это было особенно актуальным во времена, когда национализмы всех мастей искали повода упрекнуть музеи: внутри Франции — в потакании иностранцам, за ее пределами — в преклонении перед французами. И если во Франции эту проблему решили несколько механистично, отделив, по определению Вальдемара Жоржа, французскую школу от Парижской [7, р. 92] и изолировав последнюю в Музее современных иностранных школ, то другие страны предложили другие, намного более многообразные формы диалога. Кураторы Германии и Австрии, Дании и Норвегии, Чехословакии и Нидерландов, Швейцарии и США начиная с 1920-х годов смогли гармонично

и с достоинством выстроить диалог между французскими «столпами» нового искусства и различными национальными школами, сделав решительный шаг к объективности и полноценности складывающихся представлений о ценностных ориентирах современности.

За два десятилетия межвоенной эпохи «поколения кураторов», связанных с новым искусством, смогли сформулировать целый ряд ключевых вопросов и не оставить неразрешенным ни один из них. Заполнение лакун в коллекции и различные способы ее пополнения с государственным и частным участием, трансформация частного собрания в музейном контексте, принципы формирования экспозиции и взаимосвязей внутри нее, сложение и осознание социальной роли музея в его диалоге с современным обществом в форме выставки или образовательной программы, место музея и нового искусства в культурном пространстве города, страны и мира, участие в работе туристической индустрии — важным, значимым и актуальным и в тогдешнем, и в сегодняшнем мире выглядит каждый из этих аспектов, заслуживающих рассмотрения в отдельном тексте.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Петухов А. В. Третье поколение коллекционеров «нового искусства». Попытка характеристики // Искусствознание. 2021. № 1. С. 178–209.
2. A. D. Le musée du Luxembourg rajeuni redevient le Musée des artistes vivants // La revue de l'art. 1929. T. LV. № 302. Pp. 142–148.
3. A. D. Le musée d'art moderne de la ville de Paris // La revue de l'art. 1937. T. LXXI. № 376. Pp. 54–56.
4. Basler A. H. Focillon. La peinture aux XIX et XX siècles // L'amour de l'art. 1929. № 2. P. 77.
5. Beck L. Le Luxembourg renové // L'amour de l'art. 1935. № 6. P. 217.
6. Dormoy M. La collection Courtauld // L'amour de l'art. 1929. № 1. Pp. 15–20.
7. George W. École française ou École de Paris // Formes. 1931. № 16. Pp. 92–93.
8. Jamot P. L'art français en Norvege // La renaissance des arts françaises. 1929. № 2. Pp. 69–106.
9. Justi L. Die öffentliche Sammlungen... // Museum der Gegenwart. 1930. Heft 1. S. 1–3.

10. Kiersmeier C. La peinture française à Copenhague. La collection Rump // L'amour de l'art. 1929. № 5. Pp. 161–166.

11. Kitschen F. Marketing instruments? Art Book Series and the Art Market, 1900–1930 // Germany and France: Art Market and Art Collecting, 1900–1945. International Conference of the German-French Research Programme, 2018–2019, “Art Market and Art Collecting from 1900 to the Present in Germany and France”. Technische Universitaet Berlin, 9–10/11/2018. URL: <https://fokum.org/wp-content/uploads/2018/11/Booklet-Germany-and-France-Art-Market-and-Art-Collecting-1900-1945.pdf>.

12. Kolokytha C. The Debate Over the Creation of a Museum of Modern Art in Paris Between the Wars and Shaping of an Evolutionary Narrative for French Art // “Il capitale culturale”. Studies on the Value of Cultural Heritage. 2016. Vol. 14. Pp. 193–222.

13. Le Grand de Reulandt P. La peinture française en Allemagne // Cahiers d'art. 1930. № 3. Pp. 155–157.

14. Le nouveau musée de Jeu de Paume // L'amour de l'art. 1935. № 10. P. 356.

15. Les Cahiers de Musée national d'art moderne. Hors-serie. 2018. Histoire(s) d'une collection / Sous la dir. de J.-P. Criqui et N. Liucci-Goutnikov. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2018.

16. Mayer A. Von modernen amerikanischen Kunstsammlungen // Kunst und Kuenstler. 1923. Heft 10. S. 298–300.

17. McBride H. La collection Chester Dale à New-York. // Formes. 1931. № 14. Pp. 57–58.

18. Meier-Graefe J. Die Oesterreichische Galerie im Wiener Belvedere // Kunst und Kuenstler. 1925. Heft 8. S. 293–300.

19. Sauerlandt M. Zum Ernst Gosebruchs 60. Geburtstag // Museum der Gegenwart. 1932. Heft 1. S. 1–6.

20. Schürer. Aus Prager Sammlungen // Der Cicerone. 1924. Heft 8. S. 371–372.