

АЛЬФРЕД БАРР
И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ
ИСТОКИ МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

SYBIL GORDON KANTOR

ALFRED H. BARR, JR.

AND THE INTELLECTUAL
ORIGINS
OF THE MUSEUM
OF MODERN ART

THE MIT PRESS

СИБИЛ ГОРДОН КАНТОР

АЛЬФРЕД БАРР

И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ
ИСТОКИ МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

АД МАРГИНЕМ ПРЕСС

УДК 5.037/.038.071.1(44)(091)Барр. А.
ББК 85.143
К19

Данное издание осуществлено в рамках
совместной издательской программы
Музея современного искусства «Гараж»
и ООО «Ад Маргинем Пресс»

GARAGE *AdMarginem*

Перевод — Анастасия Захаревиц (предисловие, введение,
главы 7–9, эпилог), Александра Глебовская (главы 1–6)
Редактор — Игорь Булатовский
Дизайн — ABCdesign

Кантор, С.Г.

К19 Альфред Барр и интеллектуальные истоки музея современного
искусства / Сибил Гордон Кантор. — М. : Ад Маргинем Пресс,
Музей современного искусства «Гараж», 2019. — 392 с.

ISBN 978-5-91103-496-2

Альфред Барр (1902–1981), основатель и первый директор Музея современного искусства в Нью-Йорке (MoMA), сумел обуздать стихийное бедствие, которым оказалось искусство XX века. В этой книге — частично интеллектуальной биографии, частично институциональной истории — Сибил Гордон Кантор (1927–2013) рассказывает историю расцвета современного искусства в Америке и человека, ответственного за его триумф. Основываясь на интервью с современниками Барра, а также на его обширной переписке, Кантор рисует яркие портреты Джери Эббота, Кэтрин Дрейер, Генри-Рассела Хичкока, Филипа Джонсона, Линкольна Кирстайна, Агнес Монган, Исраэля Б. Неймана, Пола Сакса. Следуя по траектории карьеры Барра с 1920-х по 1940-е годы, Кантор развеивает положительные и отрицательные мифы, которые окружают самого Барра и его достижения.

Copyright © 2002 Massachusetts Institute of Technology
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2019
© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» /
IRIS Foundation, 2019

Оглавление

6	Благодарности
8	Предисловие
13	Введение. Кто такой Альфред Барр
27	глава 1 Принстонский период
43	глава 2 Метод Фогга и Пол Сакс: Барр и его Гарвардский наставник
87	глава 3 Барр-преподаватель, 1925–1927
123	глава 4 Маленькие журналы и модернизм в Гарварде
145	глава 5 Поездка в Европу
181	глава 6 Модернизм приживается в Америке
229	глава 7 Архитектура, Барр и Генри-Рассел Хичкок
257	глава 8 Филип Джонсон и Барр: архитектура и дизайн в музее
287	глава 9 Двигаться дальше
321	Эпилог
337	Примечания

Благодарности

Эта книга началась с моей диссертации, и я благодарю своих научных руководителей — Мильтона Брауна и Роуз-Кэрол Уоштон Лонг, профессоров аспирантуры Городского университета Нью-Йорка, не только за их знания, но, прежде всего, за терпение, с которым они сопровождали эту работу до ее завершения. Рассказы профессора Брауна о его пребывании в Гарварде в рассматриваемый период оживляли ход исследования. Франклин Ладден, заслуженный профессор и некогда заведующий кафедрой истории искусства в Государственном университете штата Огайо, мой друг и наставник, подсказал тему работы — с ним мы проводили время в постоянных обсуждениях; он также слушал курс музееведения в Гарварде и сумел многое добавить к сути и содержанию этой монографии.

Подобное исследование невозможно было бы осуществить, если бы не участие и отзывчивость множества архивариусов. Благодарю за предупредительность и помощь Фиби Пиблс и Эбигейл Смит из Художественного музея Фогга; Лиз Хансон и Элеонор Гомбози из фотографической службы архива Гарвардского университета; Патриса Донохью из архива Гарвардского университета; Джеймса Куно, директора Гарвардского художественного музея; Элинора Аптер из Йельского университета; Юджина Гаддиса из Уодсворт Атенеум и Рональда Греля из исследовательского центра устной истории Колумбийского университета.

Поскольку здесь, в некотором смысле, изложена история Музея современного искусства (МоМА), я постоянно обивала его пороги. Архивариус Рона Руб и ее коллеги, а также пришедшая ей на смену Мишель Эллигот и Мишель Харви создавали все условия для моей работы. Библиотекари Клайв Филпот и Дженет Экдаль всегда были приветливы и обходительны. Майкл Мэйгрейт, глава музейного издательства, и Микки Карпентер, руководитель отдела фотографирования и выдачи разрешений, пересмотрели некоторые правила, предоставляя многочисленные иллюстрации для этой книги; Энид Шульц, сотрудник этого же отдела, содействовала мне, в чем только

могла. Я в долгу перед Теренсом Райли, хранителем отдела архитектуры и дизайна МоМА, который любезно позволил мне ознакомиться с перепиской Филипа Джонсона из Архива Миса ван дер Роэ и разрешил опубликовать некоторые хранящиеся там фотографии. Райли оказал мне услугу еще и тем, что прочел и дал критическую оценку готовой главы. Передо мной также раскрыли свои двери архивы колледжа Уэллсли, Принстонского, Колумбийского и Гарвардского университетов.

Мне довелось общаться со многими неординарными и доброжелательными людьми, лично знавшими Альфреда Барра. Наиболее действенную помощь в осуществлении моего замысла оказали Эдвард Кинг, друг юности Барра; Агнес Монган, постоянно присутствовавшая в жизни Барра со времен его пребывания в Гарварде; Дороти Миллер, помощница Барра и очаровательная, приветливая женщина; Уильям Либерман, хранитель графики в МоМА, а позднее — хранитель произведений искусства XX века в музее Метрополитен; Уильям Рубин, сменивший Барра в качестве главного хранителя живописи и скульптуры в МоМА; и Филип Джонсон, ставший одной из ключевых фигур на профессиональном пути Барра. Среди других собеседников, которые во многом мне помогли, Агнес Эбботт, Джери Эбботт, Бернард Бендлер, Джон Бауэр, Элизабет Паркинсон Блисс, Мэри Боствик, Луиз Буржуа, Мильтон Браун, Милдред Константин, Элоди Кортер, Хелен Франк, Ллойд Гудрич, Лили Хармон, Генри-Рассел Хичкок, Сидни Джейнис, Теодейт Джонсон, Джей Лейда, Франклин Ладден, Дуайт Макдональд, Бомонт Ньюхолл, Элинор Робинсон, Питер Сельц, Энн Смит, Лео Стайнберг, Рэндал Томпсон, Вирджил Томсон, Джон Уокер, Эдвард Варбург, Монро Уилер.

Благодарю Сьюзен Вулард за неоценимую техническую поддержку, Дэниела Фейдера, вышедшего на заслуженный отдых профессора английского языка Мичиганского университета, за мудрость и знания, а также Эдриенн Босворт за компетентную и профессиональную помощь.

Особую признательность я хотела бы выразить Роджеру Коноверу из издательства MIT Press, который подвел итог годам моей работы над этой книгой, опубликовав ее. И он сам, и его сотрудники, в том числе личный помощник Маргарет Тедески, старший редактор Мэттью Эббейт и редактор отдела рукописей Джойс Невис Олесен, были исключительно учтивы; благодаря им рабочий процесс принес мне радость и удовольствие.

Все мои родные, включая мужа, детей и внуков, создавали вокруг меня атмосферу чуткости и добросердечия; уверена, они не утратят той пылкости, которая так меня вдохновляла.

Предисловие

Произведение искусства есть символ — зримый символ человеческого духа в поисках истины, свободы и совершенства.

Альфред Барр

Альфред Барр (1902–1981), несравненный бунтарь, прозорливец и педант, сумел обуздать стихийное бедствие, которым оказалось искусство нашего времени. Как директор-основатель Музея современного искусства, признанного лучшим среди аналогичных учреждений, Барр закономерно занял видное место в избранной им области культуры. В то же время его легендарный образ окутан фимиамом лести пополам с упреками, чья суть и подоплека порой проглядываются с трудом, а потому, говоря о его фундаментальных научных достижениях, летописцы музея, как правило, ограничиваются лишь поверхностными суждениями. Никто не пытался оценить уникальную, поворотную роль, которую Барр сыграл в развитии критических и философских постулатов модернизма в визуальном искусстве первой половины XX века¹.

В Принстоне он научился рассматривать явления в исторической перспективе, а в Гарварде обрел экспертные знания, необходимые при работе с произведениями искусства. Художественные течения 1920-х годов — конструктивизм, дадаизм, сюрреализм, Де Стейл и деятельность Баухауса, сосредоточенная на технических достижениях, — вместе вплетались в культурную ткань эпохи. Кино, фотография и промышленный дизайн виделись с точки зрения германской школы равноценными «изящным» искусствам, а для Барра составляли элементы индивидуальной образовательной программы, представленной различными отделами музея.

Но теоретические манифесты сторонников нового «интернационала», исповедовавших как «материализм», так и «спиритуализм», Барр отделял от искусства как такового. Посетив в 1927 году Баухаус, он назвал влияние Гропиуса одним из наиболее значимых для себя, — притом что в собственных взглядах склонялся к принципиально иной

разновидности формализма. В тот год во время поездки по Европе Барр познакомился с концепцией «функционализма», но ее приверженцем не стал и продолжал рассматривать черты, присущие произведению искусства, исходя из особенностей его стиля и техники. Наряду с отчетливым пониманием тенденции к взаимопроникновению искусств, Барр неумоимо следовал практике формалистских описаний. Для него был важен уход от субъективности, интерпретации, с их акцентом не на содержании реальности, ее изображении или подражании ей, а на языке ее форм, ее структуре. Склад его ума закономерно привел его к представлению о бесконечно расширяющемся мире, чей универсальный порядок требует научного осмысления. В основе его исследовательской программы — ясные критерии историзма, художественной ценности и неокончателности оценок.

Задача этой книги — проследить эволюцию формалистского метода (понятия, зачастую используемого не к месту) в том виде, в каком Барр его освоил, следовал ему, оспаривал и брал за основу искусствоведческой критики. Барр отличался классическим вкусом и абсолютным стремлением к точности. Из его переписки видно, что ни одно его высказывание, даже самое простое, не оставалось неподкрепленным. В то же время, при всей строгости натуры, от педантизма его спасала толика поэзии, всегда сохранявшаяся на периферии его кругозора, а также самоирония, порой мягкая, порой достаточно резкая.

Две знаковые выставки 1936 года, которые будут подробно рассмотрены в этой книге, «Кубизм и абстрактное искусство» и «Фантастическое искусство, дадаизм, сюрреализм», позволяют выявить основы эстетической философии Барра. К выставкам он обычно готовил наглядные схемы, чаще синхронистические, сравнительные, нежели линейные, — они дополняли его формалистскую эволюционную систему и позволяли упорядочивать хаотичность выразительных средств авангардного искусства посредством привязок ко времени, месту, художнику и стилю. При всей его чувствительности к человеческим особенностям мироустройства, его чувство порядка исключало любые исторические случайности, существенные или нет, что приводило к усложнению четкого строя его таблиц. Эти попытки синтеза стилей охватывают несколько эпох, картированных по генеалогическому принципу. Видя в художественных объектах прошлого источники влияния, а не трансцендентные или культурные символы, Барр подтвердил справедливость идеи о том, что корни современного искусства уходят глубоко в западную историческую традицию.

Несмотря на благоговение перед всем рациональным, объективным, классическим, его увлекало также иррациональное,

мистическое и парадоксальное. Конфликт этих двух систем или тенденций, порой приводивший к противоречию, которое не смогли преодолеть многие критические умы, для Барра оказался по прошествии времени продуктивным. Сюрреалистические загадки, подсознательное, мимолетное — во всем этом он видел предмет беспристрастного анализа. В конечном итоге ему удалось примирить боровшиеся в нем классическую объективность и мифотворческую иррациональность. Это позволило ему взглянуть на модернизм как ничем не ограниченный феномен, выходящий за рамки «чистого» абстрактного модернизма и охватывающий также сюрреалистическое, этническое, реалистическое и экспрессионистическое искусство.

Будучи директором Музея современного искусства, Барр ставил перед собой задачу интеграции американской и европейской культур, сбалансированно выгодной для обеих. Строго и последовательно применяя присущие ему критерии художественной ценности ко всем видам деятельности музея, он делал акцент на те направления в американском искусстве, которые соответствовали его стандартам. Благодаря Барру в его многопрофильном музее продвигались ведущие формы американского искусства — архитектура, кино, промышленный дизайн. Как писал главный хранитель отдела архитектуры Теренс Райли, «интернациональный стиль в архитектуре стал синонимом американского модернизма»².

Предпочтения Барра при выборе значимых произведений для выставок и музейной коллекции позволили термину «высокий модернизм» утвердиться в искусствоведческом дискурсе, хотя некоторые скептики и сочли его в конце концов слишком узким. Неизменно придерживаясь своего антидогматического подхода, Барр вполне предсказуемо не учитывал революционный политический климат 1930-х годов. Его каталоги, десятилетиями остававшиеся единственными методическими пособиями, с научной обстоятельностью отражают его метод структурного анализа и противостояние сторонним идеям, в свете которых в дальнейшем будут рассматриваться произведения искусства. В любом случае эти публикации определили ключевые вопросы модернизма в современном контексте.

В галереях музея — утопических белых кубах с мультимедийными выставками внутри — представлен нарратив модернизма, оставляющий простор для толкования. Совместная работа независимых друг от друга отделов подготовила всплеск взаимодействия разнообразных художественных медиа и тем самым закат модернизма. Когда постмодернизм и мультикультурализм в период своего расцвета стали теснить формализм, репутация Барра была поставлена под сомнение на том основании, что он якобы оказался недальновидным

и не предположил такого развития. Его стремление избегать идеологизации или отвлеченного толкования искусства было воспринято как критическая утонченность, граничащая с эстетством.

Эстетика Барра подчинена двум представлениям — о главенстве принципа художественной ценности в становлении стиля и незавершенности модернизма; термин «плюрализм» тогда еще не появился. Занимаясь научной дисциплиной, в которой дилетантство рассматривается как недостаток, он верил в эмпирический метод определения художественной ценности независимо от вида искусств и возражал против отвлеченного восприятия отдельно взятого произведения — ригоризм, принесший Барру немало противников. От чрезмерной утонченности его спасал интерес к творческому процессу, технологиям и повседневным вещам. В его глазах обычный постер или тостер подчинялся тем же законам формальной логики, что и живописное полотно или скульптура. Барр с осторожностью отзывался о так называемом «декоративном» искусстве; новизна, экспериментальность и «сложность» были главными ориентирами его оценок. Его эстетическая философия свободы самовыражения предполагала, что любое критическое суждение может быть пересмотрено.

Пользуясь методами теоретиков искусства XIX века при анализе формы и категоризации стилей, Барр систематизировал признаки модернизма, ориентируясь на постимпрессионизм, а также работы Пикассо и Матисса сороковых годов, и подготовил почву для абстрактного экспрессионизма пятидесятых и формалистской критики Клемента Гринберга. Предположу, что считающаяся оригинальной концепция Гринберга в действительности восходит к новаторским решениям Музея современного искусства. Оба ученых удостоились высших похвал за тонкий вкус и серьезного отношения к их историческому подходу. Но если Гринберг стремился определять произведения искусства через их медиум, то Барр исходил из единства стиля.

Умение Барра точно и лаконично описать и категоризировать различные течения модернизма и его маниакальная привычка к прояснению мелочей позволяют нам приблизиться к пониманию его эстетических взглядов и заглянуть в глубины его многогранного мышления. Благодаря этим качествам его новаторские каталоги, выпущенные Музеем современного искусства, заняли ведущее место в историографии авангарда.

И хотя по-своему правы были современники Барра, считавшие, что он воспринимает произведения искусства скорее умозрительно, чем эмоционально, на самом деле за внешней бесстрастной непроницаемостью всегда скрывалась тайная улыбка, подобная порой

сбивающей с толку улыбке древнегреческих статуй³. Его скрупулезность в поиске нужных слов и терминов при описании отдельных эпизодов творчества различных художников объясняется не только недостаточной разработанностью аппарата критики того времени, но также энергией и увлеченностью, с которыми он брался за дело.

В лице Барра широкая публика находила просветителя, художники — критика, меценаты и коллекционеры — историка искусств и эрудита. Применяя, казалось бы, строгие археологические методы категоризации стилей, в своих оценках он всегда сохранял иронический и жизнеутверждающий подтекст. Барр выстраивал работу музея по университетскому принципу — с исследовательской программой, публикациями, образовательной деятельностью. Радикальных авангардистов он рассматривал в перспективе академического образования, что позволяло описывать, институционализировать их произведения. Но от романтического представления о художнике-гении он также никогда не отказывался. И хотя временами в его суждениях проявлялась непоследовательность, он прежде всего руководствовался верой в то, что искусство отражает все разнообразие жизни, а модернистское искусство — разнообразие современности.

Фигура Барра пленяет своей неоднозначностью. Оппонентов он побеждал уверенностью в своей правоте, но ни в коем случае не самоуверенностью; но умел проявлять волю в отношениях с теми, кто обладал большей властью, и непреклонность в своей музейной политике, несмотря на нападки несогласных с ним членов попечительского совета. Его достижения на интеллектуальном поприще подкреплены упорством, которое помогало ему сносить критику и непонимание. Свойственные ему замкнутость и склонность к упорному молчанию скрывали, среди прочего, нерешительность. Противоречивый внутренний мир Барра — самонадеянность, сочетавшаяся со скромностью и робостью, бунтарство и уважение к истории, добросовестность и умение манипулировать — сформировался под влиянием личных обстоятельств, образовательного потенциала и духа времени. С самого начала он словно готовился взять на себя никем не опробованную роль. Двигаясь в одном направлении с группой единомышленников, он сумел вырваться вперед благодаря сосредоточенному энтузиазму и неизменной отваге, с которыми он наносил на карту пути развития модернизма. Остается лишь гадать, что именно заставило прилежного и робкого юношу предпочесть необузданный и категоричный мир современного искусства стезе классической истории.

Введение

Кто такой Альфред Барр

Альфред Барр сложился как знаток искусств, историк и музеевед в насыщенной атмосфере перемен и новаторства 1920-х годов. Ведущими академическими центрами того времени в США были Принстон и Гарвард, чьи кафедры истории искусства находились еще в начальной стадии развития, но сообща стремились обогащать знания своих магистрантов. В 1921 году возник Клуб изобразительных искусств Гарварда и Принстона, это открывало возможности для обмена преподавателями и студентами-старшекурсниками, которые к тому же раз в год собирались поочередно в одном из городов на научные чтения. Университеты сотрудничали между собой в поисках эффективных методов преподавания и продвижения исследований, договорились даже приобретать книги, не пересекаясь в тематике, чтобы не было повторений. В 1923–1927 годах выходил ежегодный сборник *Art Studies* под редакцией Фрэнка Джуэта Мейтера (Принстон) и Артура Кингсли Портера (Гарвард). В нем появилась статья Барра «Рисунок Антонио Поллайоло»¹.

Взращенный сообща Гарвардом и Принстоном, Барр получил в Принстоне степени бакалавра и магистра искусств в 1922 и 1923 годах. Из табеля Барра следует, что он не был силен в языках, зато ему лучше давались научные дисциплины и не было равных в истории искусства и археологии, по которым он выпустился с отличием. Его также приняли в общество «Phi Beta Kappa». Поскольку его отец был духовным лицом, он пользовался в Принстоне правом на поощрительную стипендию. Барр стал университетским стипендиатом в год работы над магистерским дипломом, а получив стипендию Тайера, в 1925 году сдал квалификационные экзамены для получения докторской степени в Гарварде. Барр предполагал чередовать научную работу с преподавательской, чтобы обеспечить себя на время подготовки докторской диссертации. Окончив Принстон в возрасте двадцати одного года, он решил «следующие пять лет каждый год менять место, вроде странствующего подмастерья»².

Учебный год в колледже Вассара, где он начал преподавать в сентябре 1923 года, принес ему заработок, которого хватило, чтобы летом 1924-го отправиться за границу с другом детства Эдвардом Кингом. С восьми лет они вместе учились в Латинской школе для мальчиков в Балтиморе, а потом делили комнату в Принстоне в период магистратуры. Ориентируясь в этом первом европейском вояже по путеводителю Бедекера 1896 года издания, они месяц провели в Италии, где посетили множество городов, «чтобы закрепить свои знания», — так об этом вспоминал потом Кинг³. Побывали они также в Париже и в Оксфорде.

Новый университетский год привел Барра в Гарвард, а в 1925–1926 годах он преподавал в Принстоне в рамках индивидуальной программы, посвященной современной архитектуре. В 1926–1927 годах Барр вел занятия в колледже Уэллсли и участвовал в жизни Гарварда — писал статьи, заводил друзей, слушал один из курсов. Поворотным стал для него следующий год, проведенный в Европе и занятый исследованиями по теме диссертации; в сентябре 1928 года Барр вернулся в Уэллсли. Еще через год, когда он получит стипендию Нью-Йоркского университета для написания докторской диссертации на современном художественном материале, ему предложат пост директора Музея современного искусства. Пройдет семнадцать лет, и в 1946 году он подаст рукопись «Пикассо: пятьдесят лет в искусстве» — переработанную версию каталога выставки «Пикассо: сорок лет в искусстве» — на соискание докторской степени в Гарварде⁴. За это время Барр сформулировал и развил собственное видение модернистской эстетики, содействовав при этом становлению модернизма в Америке.

Многие замечают, что воодушевление, с которым Барр общался с окружающими к современному искусству, явилось следствием воспитания в семье убежденных пресвитериан. Его отец, Альфред Барр-старший, окончил Принстон в 1889 году; как и два дядюшки Барра по материнской линии, Сэмюэл Уилсон и Роберт Уилсон, он был выпускником Принстонской теологической семинарии, где потом преподавал. Дед Барра, Джон Кэмпбелл Барр, также был проповедником. По крайней мере, со второй половины семнадцатого столетия, рассказывал Барр, большинство его предков «были пресвитерианскими священниками или учителями»⁵. Традиция эта, безусловно, продолжилась в той наставнической миссии, которую Барр взял на себя в музее, а также выразилась в строгости принципов его подхода к искусству.

Образ Барра — «евангелиста» современного искусства был долгое время широко распространен. Описывали его, к примеру, так: «Это был крестоносец и миссионер, по рождению и воспитанию, веривший в окончательное обращение и спасение новых филистимлян. <...> Он был подвижником искусства»⁶. Или: «Неудивительно, что в облике Барра есть какой-то одухотворенный аскетизм, а в его подходе к современному искусству — проповедническая страсть»⁷. Филип Джонсон, старый друг и коллега, отмечал, что Барру была присуща «одна страсть <...>, очень требовательная и ясная. Это было толкование, преумножение и распространение вести современного искусства»⁸.

Элис Маркис, по собственной инициативе написавшая биографию Барра, нашла для нее удачное название⁹: «Альфред

Барр-младший: миссионер модернизма». По ее мнению, Барр «и подхлестывал, и стыдил, и обращал в свою веру соотечественников, чтобы они взглянули на современное искусство его глазами. Он гневался, как ветхозаветный пророк, боролся с вездесущими филистимлянами и преследовал их неотступно, даже если они от него бежали»¹⁰. Маркис полагает, что в поисках средств на Музей современного искусства Барр вторил риторике, которую слышал в проповедях отца, когда тот собирал пожертвования в пользу церкви. Главы ее книги совпадают с этапами пути Барра в музей и озаглавлены так, словно это был церковный путь: «Кафедра для мистера Барра», «Собрать конгрегацию», «Нести благую весть». Шестая глава, «Обращение язычников», завершается библейской цитатой, в которой Барр на своем посту сравнивается с царем Давидом: «И уразумел Давид, что Господь утвердил его царем над Израилем»¹¹. Но такая подача вовсе не показывает истинную значимость фигуры Барра и только придает его достижениям оттенок банальности. Барр точно не видел себя «царем». Наоборот, в себе и других он ценил скромность. Ему было «неловко» — это слово часто звучало из его уст — выслушивать похвалы, связанные с успехом музея и популяризацией современного искусства как такового. Он протестовал. Отвечал, что работает не один: его ответственность разделяет весь коллектив и совет попечителей. Однажды, когда Джон Канадей из *The New York Times* назвал его «самым влиятельным среди законодателей вкуса» в мире искусств, Барр в ответ процитировал свою любимую басню Эзопа о двух мухах, которые, устроившись на оси воза и глядя назад, ликуют: «Сколько пыли мы подняли!»¹²

Казалось бы, увлечение Барра искусством непременно должно быть тесно связано с семейными религиозными традициями. Но в действительности все не так просто; его энергия не выражалась в исступленности. Он всецело принадлежал искусству — что не всегда понимали даже его соратники — это не было его второй религией, но, попросту говоря, заменило первую, что было типично для его поколения. Судя по всему, Барр не был религиозен в традиционном смысле¹³. 23 декабря 1921 года он писал Кэтрин Гаусс: «Разве можно предаваться унынию, когда распахиваешь двери своей души навстречу прекрасному? <...> Христианство во мне умозрительно и потому безжизненно. Вера эмоциональна, а мне не доводилось испытывать переживаний, достаточно сильных, чтобы проникнуться религиозностью. Но при этом — пусть так же умозрительно — я слышу, как переворачиваются в могилах мои предки — поколения шотландских горцев»¹⁴.

Свои ориентиры, или, точнее, глубинный источник, повлиявший на его образ мыслей, Барр нашел в пресвитерианстве, одном

из направлений протестантизма, с его неавторитарным устройством и общинным самоуправлением. Эти аспекты пресвитерианства отзывались в молодом Барре критичностью мышления и яростной независимостью — на грани бунтарства, — что нашло выражение в модернистской эстетике, систематизированной в контексте традиционной истории искусства. Пресвитерианство требовало безоглядной отдачи делу; но если порой в Барре и чувствовалась одержимость, то вел его не фанатизм, а прочно укорененная в нем верность этическим принципам, принципиально чуждым догматизму. Кроме того, в повседневной жизни он неукоснительно подчинялся целому ряду правил: отчасти это была его тактика самозащиты, отчасти — «скрижали» этики, усвоенной им еще в детстве.

Его друг Эдвард Кинг предположил, что частые недуги Барра и приступы бессонницы были выражением «нравственного чувства, связанного с бескорыстностью его дела, и это не могло не усложнять ему задачу»¹⁵. Прямота Барра и та решительность, с которой ему приходилось обуздывать свое пылкое воображение, имели определенную цену, заплаченную в частной жизни — в физическом и эмоциональном плане¹⁶, — но позволили ему в 1920-х годах оказаться одним из зачинателей движения за признание современного искусства в США. При всей своей замкнутости Альфред Барр обладал добродетелью подогревать чужой пыл и сдерживать собственный до полной незаметности. Филип Джонсон говорил о нем: «Если Барр увлечен, он молчалив как никогда. Его похвалы всегда продуманны, точно сформулированы, удобны для цитирования, и произносит он их вполголоса»¹⁷.

Часто он мог показаться буквалистом. В его переписке множество примеров педантичности и требований неукоснительного соблюдения инструкций. Он редко рассуждал о вопросах, в ответах на которые не был уверен; когда бывшая студентка обратилась к нему за рекомендацией, а он по прошествии десяти лет не мог ее вспомнить, то сказал об этом прямо. Но добавил, что раз уж она получила высший балл за курс по Средневековью, который слушала у него в колледже Уэллсли, а требования там предъявлялись не ниже, чем к студентам в колледжах Вассара, Принстона или Гарварда, «и курсы в целом более чем сложны», то это веский довод — рекомендация была выдана¹⁸. Ответ Фрэнку Крауниншильду, интересовавшемуся публикациями Барра, тоже может показаться слишком сухим: «Если не ошибаюсь, <...> я — автор девятнадцати или двадцати каталогов, издатель и соавтор еще около восьми, неофициальный издатель еще десятка. Это не считая различных текстов других авторов, которые я тщательно редактировал и переписывал»¹⁹. Но и такая манера лишь

подтверждает стойкую приверженность Барра кальвинистскому порядку. Говоря о вкладе Лео Стайна в искусство, Барр со свойственной ему щепетильностью заметил, что «за два коротких года, с 1905-го по 1907-й, он оставался, пожалуй, самым утонченным в мире знатоком и собирателем живописи XX века»²⁰. Некоторая несуразность столь высокой похвалы, как бы невзначай поставленной под сомнение слишком коротким промежутком времени, отлично передает присущую Барру остроумную строгость оценок, а также его умение обходить «острые углы».

Строптивый молодой человек, увлеченный всем, что есть нового, Барр не устал повторять, что он заинтересовался современным искусством, поскольку ему нравились иллюстрации в *Vanity Fair* и *Dial*, а отчасти — потому что это был предмет насмешек со стороны его учителей. «Я всегда воздерживался от протеста ради протеста. <...> Может быть, это как-то связано с тем, что я шотландец и пресвитерианин. А еще это сочувствие к аутсайдерам. Мне хочется, чтобы они побеждали»²¹.

Внутренний конфликт Барра, связанный с отношением к церкви и к роли его отца в ней, временами вводил его в ступор; он испытывал «брезгливость» к отцовским проповедям²². Барр-старший оставил пасторат в Балтиморе, где служил с 1911 по 1923 год, чтобы следующие двенадцать лет, с 1923 по 1935 год, вести курс «Гомилетика и миссионерство» в Теологической семинарии Маккормика в Чикаго. В одном откровенном письме Барр дистанцируется от отца и церкви:

Мы с отцом, возможно, не во всем согласны друг с другом, но я восхищен и завидую его позиции — толерантной и либеральной, но в то же время предельно сдержанной, невыраженной. У меня почти нет потребности в религии — ни интеллектуально, ни эмоционально, во всяком случае, при ее традиционном условном характере. Я причащаюсь, но больше потому, что это дисциплинирует; в этом нет внутреннего побуждения, хотя должно быть наоборот, и обстановка вокруг не кажется мне подходящей, особенно музыка — брр!²³

В том, что Барру было невероятно тяжело — фактически страшно — читать лекции, вероятно, сказывалось отвращение к проповедованию. Его письма полны признаний в неумении читать лекции и отказов от подобных предложений²⁴. Причины того, что он выдавал за намеренную молчаливость, уходили глубоко в историю его жизни.

Тем не менее всеобъемлющий либерализм Барра, определяющий направление его пути, не обошелся без родительского влияния.

Одни называли его энтузиастическую риторику, к которой он прибегал, говоря о произведениях искусства, в высшей степени убедительной и, как правило, имевшей влияние на несговорчивый попечительский совет. Другие, напротив, считали его взгляд холодным, аналитическим, лишенным ощутимой непосредственности в восприятии произведения. Быть может, его упрямая преданность искусству вместе с почти физически ощутимой застенчивостью, отдалявшей его от людей, а также болезненность поддерживали оба этих мифа; в результате его ранимость ошибочно принималась за проявление его духовности.

Обычно сдержанность помогала Барру скрывать воодушевление. Кинг вспоминал, что вокруг Барра «словно была прозрачная ширма. <...> Щепетильность делала Альфреда странным. <...> Его поведение отталкивало людей». Но на удивление доверительные отношения с Барром открыли Кингу то, чего не видели остальные: Барр не был «холоден» по натуре, его «странные, на первый взгляд, манеры были позой». Кинг считал Барра «сдержанным, рассудительным, волевым, деликатным, но переспорить его было трудно». Он был также «мягким, задумчивым, чувствительным». Кинг говорил, что он «смакует вещи, словно вдыхает аромат цветка — как истинный знаток». Внешность Барра производила впечатление: «...одевался он тщательно, не допуская небрежности. Следил за своим видом и осанкой. Была в этом, разумеется, и доля манерности»²⁵.

Подход Барра к искусству Кинг описывал как неизменно критический, оценочный во всем без исключения — аналитический и одновременно синтетичный. Барра «всегда привлекала платоновская внутренняя форма, <...> структура». Примером аналитического подхода, по мнению Кинга, может быть холодное совершенство, которое Барр видел в произведениях Микеланджело, в то время как сам Кинг, напротив, улавливал незримое «бурление», скрытое за внешним обликом работ. «Я чувствовал, что Барр сосредоточен только на стиле, — продолжает воспоминания Кинг, — он недопонимал или не видел главное в содержании микеланджеловских вещей — то, что я, следуя общей трактовке, воспринимал как самый грандиозный пример психомании в анналах человечества. Барр не ответил, когда я обратил на это его внимание, но думаю, он со мной согласился, пусть даже неохотно»²⁶.

Джери Эбботт, еще один близкий друг Барра, также много общался с ним в годы юности²⁷. Они познакомились в 1924 году в Принстоне, где Барр вел семинары по современной архитектуре.

Эбботт описывает товарища так же, как и Кинг. Ему нравилось вместе с Барром рассматривать произведения искусства, но он отмечал, что в такие минуты «ни единая искра впечатления» не озаряла лицо Альфреда. Спустя годы сотрудник музея Алан Портер скажет так: «Барр совершенно не умеет получать удовольствие. Едва ли ему когда-либо приходило в голову, что искусство может нравиться. Он отверг ставшую затем знаменитой работу Матисса, потому что она была просто красива, но лишена проблематики»²⁸. Действительно, «красивое» в языке Барра было уничижительным понятием; зато «сложными» он часто неформально называл вещи, которые его заинтересовали.

Рассуждая об «эстетической стороне», Эбботт отмечал, что Барр глубоко «погружался в процесс осмысления, составлявший основу всего. Спонтанность была не в его характере. Ничто не заставило бы его по-настоящему вспылать». Обычно Барр подолгу изучал произведение. Очередное потенциальное приобретение для музея он выставлял «на некоторое время в конце коридора, возле своего кабинета, чтобы подумать. И решить, остается вещь или нет»²⁹. Как подчеркивает Эбботт, у Барра все было «интеллектуально уравновешено. Он обладал сложным аналитическим умом»³⁰.

И Кинг, и Эбботт сетовали на замкнутость Барра и его нежелание делиться сокровенными мыслями. И все же Барр мог написать немецкому арт-дилеру в Нью-Йорке Исраэлю Беру Нейману, необыкновенно увлеченному человеку, который много лет оставался его наставником: «Впервые увидев в вашей спальне картину [«Монтины-ле-Кормей» Коро], я вдруг ощутил боль. Дыхание перехватило, в глазах — резь. Как она прекрасна!»³¹

Если вернуться к Филипу Джонсону — тот вспоминал, как эрудиция Барра помогла убедить музейный коллекционный комитет приобрести «Триптих Мэрилин», созданный Джеймсом Гиллом: «Его необычайно интересовал миф Монро, его символика. Он восходит к мифу об Афродите или даже о Белой Богине. Когда Барр завершил свое толкование, у всех в глазах стояли слезы»³².

Джонсон, знавший Барра, пожалуй, лучше всех, выделил три черты его характера: «Во-первых, это его необузданная страстность — такого урагана страстей я в жизни не встречал. Во-вторых, упрямство — непреклонная, бульдожья хватка. В-третьих, невероятная любовь — отчаянная и пламенная преданность как учреждению, так и друзьям»³³. Страстность Барра, скрытая под покровом сдержанности, распространялась на все многообразие работы по руководству музеем и дополняла его творческое начало.

Альфред Барр был окружен тайнами. Неизменная стоическая маска помогала ему исполнять ту роль, которая выпала ему

в дальнейшем. Осмотрительность сделалась его девизом — начиная с просьбы отцу «держатъ рот на замке» касательно его предстоящей должности директора-основателя Музея современного искусства и заканчивая бескомпромиссным методом руководства на фоне фракций, неизбежно возникавших в музее. Занимая положение хранителя предметов, понятных лишь посвященным, он в определенном смысле мало отличался от своего отца с его пасторским служением. Этика музейной жизни определяет приоритеты деятельности почти так же, как церковные нравственные принципы обуславливают духовную жизнь прихожан. Ясно, что в этой работе не обходилось без элементов ритуальности, которой Барр, как ему казалось, стремился избежать. Для нас же существенно не столько то, что он, безусловно, был человеком строгих принципов, сколько его умение выбрать жизненный стиль, позволявший неизменно следовать нравственному порядку. Помимо принципиальности, Барр пришел к индивидуальной интонации и потому воздерживался от любых проявлений эмоциональности в своей эстетической миссии.

В письме к Кэтрин Гаусс он так объяснял свою «холодность»:

Вы называли меня безличным и артистичным до крайности, и я пытаюсь понять, что же Вы имеете в виду под первой из этих черт. Вторая для меня — повод задуматься: истинный артистизм всегда незаметен. Но разве я безличен? Из года в год я старался утвердить позицию, а не собственный взгляд, развить образ мышления, быть во всеоружии, и вот теперь, когда это вошло в привычку, я «подорвался на собственной мине» самым плачевным образом. <...> Хорошо все же, что у меня есть этот щит — беспристрастность, ведь иначе, будучи чувствительным и эмоциональным, я наверняка из раза в раз оказывался бы в дураках, что было бы однообразным и скучным³⁴.

Письма Барра к Гаусс, в которых прослеживается постепенное взросление молодого человека двадцати с лишним лет, — это самый содержательный личный источник, отражающий противоречивую сложность характера человека, непримиримого в отношении всего, что шло вразрез с его планами, и в то же время застенчивого и скромного. Он умел быть дисциплинированным, самостоятельно учиться и выбирать для себя пути и при этом умел участвовать в командной

работе, столь необходимой для популяризации и становления нового движения. В его письмах много юмора и теплоты, нежности, эрудиции, поэзии, а также выражений безответной любви — особенно когда Барр выступает в наиболее привычной для себя роли учителя — к Кэтрин Гаусс, девушке, на которую он пытался произвести впечатление. Эмоциональная сторона его жизни, в том числе религиозная вера, чувственность и общественное сознание — все это раскрывалось им лишь время от времени и строго оберегалось. Письма действительно показывают, что он не был холодным и бесстрастным. Но подтверждают дискуссионное мнение об аналитичности его подхода к искусству. В общении с Гаусс он был менее сдержанным, но, когда речь заходила о картинах, все равно описывал их в формалистской манере — иначе говоря, его внимание сосредоточивалось скорее на формах и структуре, чем на содержании и иконографии.

Барр не раз писал ей о Яне Вермеере, который всегда был его «фаворитом». Вот, к примеру: «Чудесно, что вы помните П. Поттера и Альберта Кейпа, но не забывайте о Вермеере, который в 5 (пять) раз весомее их вместе взятых»³⁵. Его совет был услышан, и в феврале 1922 года он пишет Гаусс в Смит-колледж:

Думаю, Вы не хуже меня знаете, как я рад вашему интересу к Вермееру. Среди всех художников он мне наиболее дорог. Я бы хотел познакомить вас также с Герардом Терборхом — он еще более, чем Вермеер, прихотлив в выборе и трактовке сюжетов. Его фигуры возникают из черного бархатного конверта, а не из прохладного света, как у Вермеера, <...> это великолепная живопись, у которой особая шелковистая текстура — уверен, ее заметит ваш женский взгляд. Этот художник несколько более аристократичен, чем Вермеер, — но не столь искренен в своих чувствах. Ничто не сравнится с монументальной простотой его «Молочницы» и ничто не отличается таким изяществом замысла и изысканностью исполнения, как его «Концерт», хранящийся в Лувре, или берлинский «Музыкант»³⁶.

Очевидно, Барра привлекало в Вермеере то, что он называл «простотой, возвысившейся над реализмом». Особое внимание к средствам выражения и простоте исполнения явно предвосхищало его

будущий формалистский метод. В другом своем письме он перечисляет работы Вермеера, впечатлившие его больше всего, не забывая указать их местонахождение, словно он уже готовился стать сотрудником музея. Он также отправил Гаусс выдержки из своих заметок о Вермеере, в которых проявились его научные привычки и всецелая погруженность знатока:

Вермеер отнюдь не холодный реалист — он реалист утонченный, и даже больше. У сюжетов весьма узкий спектр: на небольшом холсте запечатлен скромный домашний интерьер или группа людей, собравшихся по какому-либо случаю. Обычно — одна набивная драпировка, две фигуры, одна из них женская: красота в домашнем антураже. Проникновенно-рыцарственное отношение к женщинам — такое не дано современным художникам. Его женщины выдают <...> в нем феминиста, он умеет создать восхитительный светлый, ничем не омраченный фон, чтобы выделить фигуры. Формы исключительно простые и не нарочитые, фактура завораживает, шероховатости редки. Композиция предельно условная — в основе прямые углы, с которыми контрастирует персонаж³⁷.

В слово «феминист» Барр не вкладывал политического звучания; тем самым он хотел передать, насколько высоко ценит женское начало, и это не раз помогало ему в отношениях с женщинами-коллекционерами или хранителями. Можно поддаться соблазну, пустившись в рассуждения о том, будто идеальное представление о женщинах возникло у Барра из привязанности к матери. В одном из посланий к Гаусс он обещал: «Когда-нибудь напишу об аскетизме и жертвенности наших матерей: чем старше я становлюсь, тем больше меня это поражает». Барр был близок с матерью до конца ее жизни и делился с ней всем, чем были заняты его мысли, в том числе своими крайне либеральными политическими взглядами, интересом к орнитологии и наблюдению за птицами, любовью к искусству. В некоторых письмах к ней он восторженно рассуждает о красоте некоторых женщин, чей облик восхищал его. Ему еще предстоит роль просветителя благодарных патронесс и руководителя обожавших его сотрудниц. Женщины всегда играли ведущие роли в создании

американских музеев, и Барр старался облегчить им эту задачу во всем, что касалось Музея современного искусства. Нередко цитируют такие его слова: «Покровительство искусствам находится преимущественно в руках женщин, как и деньги. Феминизация вкусов — важный фактор»³⁸.

Из его писем к Гаусс 1922–1929 годов, отмеченных особым поэтическим настроением, мы многое узнаем о внутреннем мире Барра: о его пристрастии к музыке — классической и джазовой, об увлечении птицами (передавшемся ему от родителей) и бабочками, о любви к литературе и, конечно же, к искусству. Их отношения, видимо, были платоническими — он признавался в «парализующей» его робости, — и они по очереди брали на себя инициативу в этих отношениях. Когда в 1929 году Гаусс сообщила, что собирается выйти замуж за другого человека, он как будто почувствовал облегчение. Барр пишет ей, что теперь может жениться на Марге — так он называл Маргарет Фицморис-Сколари: «Сомнения — в сторону, Марга Фицморис — вот моя отдушина»³⁹.

Его будущая жена родилась в Риме в 1901 году; ее мать, Мэри Фицморис, была родом из Ирландии; отец, итальянец Вирджилио Сколари, занимался торговлей антиквариатом. Способности Маргарет Сколари к языкам, которые она совершенствовала в Римском университете с 1919 по 1922 год, определили ее профессию и позволили стать неофициальной помощницей Барра. Переехав в США в 1925 году, она преподавала итальянский в колледже Вассара и одновременно получила степень магистра истории искусства.

В сентябре 1929 года она переехала в Нью-Йорк и продолжила изучать историю искусства в Нью-Йоркском университете. Где-то в конце того же года Маргарет Сколари встретила Альфреда Барра⁴⁰. Брак они заключили в Нью-Йорке 8 мая 1930 года, а затем, 27 мая, по настоянию Барра-старшего и в угоду матери невесты венчались в Париже⁴¹. На следующий день они отправились в путешествие по Франции, Англии и Германии, чтобы подобрать картины для предстоящей выставки Коро и Домье; миссис Барр выполняла обязанности переводчика и секретаря. Так продолжалось на протяжении всей музейной карьеры ее мужа: Маргарет Барр свободно владела французским, итальянским, испанским и немецким языками и помогала ему договариваться с художниками, не владеющими английским, вести научные изыскания и готовить письменные переводы.

Она преподавала историю искусства в Спенс-скул и имела свой собственный интеллектуальный круг общения — ее друзьями были, например, Эрвин Панофски и Бернард Беренсон. В 1963 году Музей современного искусства выпустил ее монографию об итальянском

скульпторе Медардо Россо. Ни одна из авторитетных книг Барра о Пикассо и Матиссе без Марги не состоялась бы.

Что бы ни говорили злые языки, судя по всему, Маргарет и Альфред Барр были взаимно преданными супругами. Это подтверждает переписка, хранящаяся в архиве Барра, а также воспоминания Филипа Джонсона о том, что Барр хоть и переживал, когда Маргарет не было рядом, «его рациональность помогала это скрыть». Джонсон говорит о том, что «Барр трогательно и романтично привязан к Марге и к искусству. Его рассудочность сдалась под натиском „Мой бог, как я люблю эту женщину“»⁴².

Об этом же — письмо Агнес Монган Бернгарду Беренсону:

Вы ведь не знакомы с Альфредом? Иначе на многие вопросы, заданные Вами за минувший год о Марге, нашлись бы ответы. Я не знаю других пар со столь разными происхождением, темпераментом и манерами, которые были бы так преданы друг другу, так друг о друге заботились бы; оба мне нравятся и восхищают меня необыкновенно. Итало-ирландский темперамент Марги, ее стремительность и энергия — и шотландская спокойная твердость и упорство Альфреда; ее кипучая жизнерадостность — и его созерцательная рассудительность и почти безмолвное восприятие действительности; при этом оба наделены удивительным умом, вкусом, и на них можно положиться⁴³.

Характеристика Барра в специальном «выпускном» номере школьной газеты вряд ли откроет что-либо новое в его жизни: «Форменный молчун, но хватка — мертвая. Стойкий, спокойный, ясно мыслит и блестяще начитан. <...> Проявляет свойственную человеку жадность, коллекционируя марки, бабочек, составляя гербарии и занимаясь разной другой ерундой. С хорошим чувством юмора, доброжелателен, есть музыкальный слух. Он прирожденный ученый и всерьез любит все странное, вычурное и непонятное»⁴⁴. Последнее предложение, которое, казалось бы, характеризуют его неоднозначно, на самом деле — константа, сочетающая в себе сущностные черты его личности и, как оказалось, наиболее подходящая к самым значимым его достижениям. Она нашла отражение в способности Барра постигнуть современное искусство при всей его безграничности. И пусть его склонность к анализу принималась за холодность, а подавление

душевных порывов в пользу зарождавшейся тогда «научной объективности» характеризует его облик. Научный подход был краеугольным камнем формалистской эстетики.

Поступив в колледж, Барр собирался развивать свой давний интерес к палеонтологии. Его долгая дружба с Кингом распространялась и на общие увлечения палеонтологией, музыкой, бабочками и искусством. Первый год Кинг провел в университете Джонса Хопкинса, но затем перевелся в Принстон, потому что Барр «его уговорил», о чем сам написал потом Гаусс⁴⁵. Кинг, как и Джери Эбботт, отмечал научный склад ума юного Барра — приверженца анализа и синтеза. Много лет спустя, на отпевании Барра, Мейер Шапиро скажет, что тот, «несомненно, прошел научную подготовку» в ранние годы. «Его утверждения всегда были взвешенными, он был внимателен к фактам и старался все анализировать»⁴⁶.

К Барру вполне можно отнести слова Шапиро, сказанные о Матиссе: «[Его] превосходство обусловлено факторами личности, одаренности и обстоятельств, <...> [а также] исключительной критичностью ума, смелостью, талантом, потрясающим упорством и масштабностью поставленной цели»⁴⁷.

Отсюда необыкновенное сродство натуры Барра и предмета его внимания — здесь самое место процитировать слова Мерло-Понти о Сезанне: «Правда в том, что этот труд потребовал всей его жизни»⁴⁸.

Глава 1

Принстонский период

Барр поступил в Принстонский университет в 1918 году в шестнадцатилетнем возрасте; на тот момент факультету искусств и археологии было всего тридцать пять лет. Считается, что именно Принстон стал моделью для всех будущих факультетов истории искусства в США, поскольку в конце XIX века именно там произошло «отмежевание археологии от классических наук, возведение истории искусства в ранг научной дисциплины, отдельной от искусствоведения, а также их вступление в тесный союз при сохранении административной автономии»¹. Основателем этого факультета-родоначальника стал Алан Марканд, окончивший в 1874 году колледж Нью-Джерси — так тогда назывался Принстон².

Кроме того, Марканд получил степень доктора теологии в Принстонской богословской семинарии; после этого он собирался принять сан и продолжил обучение в Нью-Йоркской объединенной теологической семинарии. Однако вскоре он от теологии обратился к философии и в 1880-м получил степень доктора философии в Университете Джона Хопкинса. В 1881 году он стал преподавать в Принстоне латынь и логику, однако вскоре его преподавательские интересы сместились в сторону истории искусства — начал он с курса становления христианской архитектуры. Говорят, о подготовке этого курса он высказался так: «Для меня это была новая тема, однако втирать очки я умел и так уверенно ковылял по раннехристианской и византийской архитектуре, будто хорошо был знаком с предметом и заранее знал, что там будет дальше, в неведомых мне областях романского и готического стилей»³.

Как и их коллеги, создававшие ту же новую дисциплину в Гарварде, принстонские преподаватели первого поколения, как правило, имели литературное, классическое или естественно-научное образование, а в истории искусства были самоучками. Слияние истории искусства с теологией, равно как и с естественно-научными дисциплинами, при формировании факультетов истории искусства оказало большое влияние на будущую деятельность Барра. Многие священники — а в следующем поколении сыновья священников — в результате оказались преподавателями на новоиспеченных факультетах истории искусства. Эта связь, моралистическая по духу и укорененная в тематике искусства Средних веков и Возрождения, уравнивала эстетический отклик и религиозное чувство. Возможно, именно это помогло юному Барру выбрать искусствоведческое поприще вместо богословского, нарушив тем самым семейную традицию. Впрочем, эстетика Барра, в отличие от его личной истории, была начисто лишена малейших намеков на трансцендентальность.

Первым лектором по искусствоведению в Коллежде Нью-Джерси в городе Принстон стал Джозеф Генри: в 1831 году он построил первый электромагнитный телеграф, а также стал первым секретарем Смитсоновского института. Ученый, испытывавший тягу к искусству, он с 1832 по 1848 год читал лекции по архитектуре, преподавая при этом химию, геологию, минералогию и астрономию. Его курс архитектуры был первым опытом преподавания изящных искусств в заведении, которое в 1896 году стало Принстонским университетом⁴. Сочетание искусства и науки оказалось органичной чертой развития и утверждения модернизма в искусстве первой четверти XX века, особенно в Гарварде.

МЕНТОР МОРИ

Барр испытывал сильнейший интерес к искусству уже в старших классах школы, особенно после того, как его преподаватель латыни Уильям Сирер Раск подарил ему в качестве награды книгу Генри Адамса «Мон-Сен-Мишель и Шартр» — в 1920-е годы она считалась культовой среди студентов Гарварда. Однако только на втором году в Принстоне, прослушав два курса профессора Чарльза Руфуса Мори по истории искусства, Барр принял решение специализироваться именно в этой области. Один из курсов — обзорный по истории античного искусства — читал Джордж Элдеркин, научным руководителем был Мори. Барр вспоминал об этом так: «Мне задали написать курсовую работу по греческим храмам, и впервые в жизни я прочел больше одной книги по одному и тому же предмету... Я был изумлен и, пожалуй, ошарашен, когда выяснил, что авторитеты расходятся друг с другом даже по такому простому вопросу, как количество колонн в каком-то определенном храме. Таково было мое вступление в науку»⁵. Сомнения импонировали ему больше, чем уверенность. Пасторское служение отца, как образец независимого самоопределения, тоже повлияло на восприимчивость Барра к той неопределенности, которая свойственна истории искусства.

Второй курс Мори, по средневековому искусству, окончательно укрепил решение Барра посвятить себя науке об искусстве. Синтез разнообразных аспектов средневековой культуры, от фольклора и ремесел до теологии, мгновенно заморозил молодого студента. Мори, признанный одним из ведущих медиевистов, ввел это учебное направление в университетах США.

Мори начал работать на факультете в 1906 году, он принадлежал ко второму поколению преподавателей, приглашенных Маркандом, — они и были учителями Барра. Со свойственной американцам исследовательской жилкой, Мори обращался к периодам, от которых

сохранилось мало документов и памятников, — эллинизму, предго- тике и так называемому итальянскому примитиву. Его метод состоял в рассмотрении предметов с точки зрения всех аспектов культурной жизни, чтобы отследить возникновение и эволюцию стилистических элементов. Как и многие новоиспеченные историки искусства нача- ла века, в теоретическом подходе к искусству Мори шел по стопам Генриха Вёльфлина и Алоиза Ригля⁶.

В 1907/08 году Мори прочитал в Принстоне свой первый курс по средневековой истории — один из первых в стране. В каталоге предмет курса представлен как «упадок и последующее разруше- ние классической традиции, давшее начало подъему средневековых школ под преобразующим влиянием христианства <...> вплоть до возрождения наук и искусств». Предметом этого концептуального подхода к искусству, включавшего всевозможные культурные вли- яния, была, по определению Мори, «Истина», то есть «чувственно- постижимое выражение человеческого опыта» в интерпретации «от- дельного человека, эпохи или расы»⁷. Подход Мори к медиевистике породил у Барра интерес к возникновению модернизма, как в от- дельных странах, так и вообще повсюду на Западе. Благодаря та- кой широте мышления, он потенциально оказался в лагере эстетов, которые утверждали, что дух времени оказывает синергетическое воздействие на изменения стиля.

Прослеживая эволюцию стиля, Мори создал смелую кон- цепцию, в которой в качестве образцов, повлиявших на раннее хри- стианское и средневековое искусство, переплетались «эллинисти- ческий натурализм <...>, латинский реализм и кельто-германский динамизм»⁸. Методология Мори окончательно сформировалась в 1913 году, когда он прямо в аудитории проследил хронологию эво- люции искусства иллюминирования рукописей от IV до XIV века. Это потребовало классифицировать периоды и школы в рамках западных стилистических направлений, от эпохи Каролингов до Возрожде- ния⁹. В 1924 году, взяв за образец теорию «художественной воли» (Kunstwollen) Алоиза Ригля, рассматривающую развитие стилей в широком контексте, Мори написал книгу «Истоки средневекового искусства», в которой, чтобы «не заблудиться в бесконечных водо- воротах и омуты стиля», предложил диаграмму — генеалогиче- скую схему, прослеживающую развитие и взаимодействие основ- ных течений средневекового искусства, причем все они сводились к «двум исходным потокам, на которые делится эллинистическое искусство, — новоаттическому и александрийскому»¹⁰, — это про- извело на его протее Барра неизгладимое впечатление. По мне- нию искусствоведа Эрвина Панофски, всеохватный обзор Мори

производил столь сильное действие из-за того, что «если европейские искусствоведы предпочитали мыслить в национальных и региональных рамках», то американцам, в силу их удаленности, удавалось преодолеть эти ограничения¹¹.

«Справочник по христианскому искусству», в котором каталогизация произведений была организована по иконографическим признакам, относящимся к разным стилям раннего христианского искусства (впоследствии в справочник вошли и работы Раннего Возрождения) стал долгосрочным проектом, работу над которым Мори вместе со своими студентами начал в 1917 году. Сапожные коробки заполнялись примерами работ, имеющих иконографическое сходство, их сортировали по техникам и располагали по алфавиту. Для этого фундаментального проекта нужно было внести в список каждое доступное в печатных источниках произведение раннехристианского искусства, описать его, сделать подборку мнений относительно времени создания и художественной ценности, добавить фотографию. Задача состояла в том, чтобы внести в справочник не только все изображения скульптур, фресок, картин, монет, медалей и шпалер, вдохновленных Библией, но также и те, которые основаны на житиях святых, трудах отцов церкви и церковной истории¹². По отзывам, Барру такой сбор данных представлялся «слишком механистическим»¹³. Миссис Барр писала Бернарду Беренсону, с которым много лет обменивалась письмами: «Бывают случаи, когда студенты, переданные в подчинение [Мори], не имеют ни вкуса, ни интереса к материалу, над которым Мори заставляет их работать, — результатом становится пожизненное разочарование (мне известны два таких случая) или бунт и разрыв отношений»¹⁴. Можно с большой долей вероятности предположить, что одним из этих двух был случай Барра, который скоро ушел из медиевистики.

И все же историографическая дотошность Мори подготовила Барра к тому, чтобы рассматривать искусство модернизма в рамках непрерывной западной традиции. Как и Мори, он подвергал сложный материал анализу в поисках парадигм и стилистических особенностей. Как минимум в четырех случаях Барр прибегал к системе хронологических схем (нарисованных с большой тщательностью), чтобы проиллюстрировать всеобщий характер взаимосвязанного развития. Первая, сделанная для Пола Сакса в Гарварде в 1925 году, представляла собой схему-алгоритм хронологии и влияний друг на друга европейских гравюров. Вторая была предназначена сопроводить передвижную выставку репродукций «Краткий обзор современного искусства» (1932) и охватывала период с 1850 по 1925 год: на ней были показаны взаимосвязи внутри хронологических рамок,

охватывающих период от импрессионизма до сюрреализма¹⁵. Эта схема стала предшественницей третьей, более всеобъемлющей и детализированной схемы источников и влияний в модернизме, которая появилась на обложке каталога выставки «Кубизм и абстрактное искусство» 1936 года: с машиной в качестве отправной точки, она также включала современную архитектуру¹⁶. Четвертый опыт состоял из двух схем: одна появилась на переднем форзаце каталога передвижной выставки итальянской живописи и скульптуры XV–XVIII веков, состоявшейся в 1939 году: на схеме прослеживались три традиции эпохи Возрождения; другая — на заднем форзаце: она прослеживала те же влияния до конца XIX века¹⁷. (В более ранних своих работах Барр отмечает связь Мане с импрессионистами, а потом и постимпрессионистов с художниками кватроченто.) Эти схемы демонстрируют пристрастие Барра к пространственной визуализации источников и влияний, которые взаимодействуют друг с другом в рамках художественного процесса; причем он решительно отказывается от традиционного представления о независимом художественном гении. Жена Барра считала, что созданию этих схем способствовало его пристрастие к «дисциплине и аккуратности»: «В своих занятиях произведениями искусства он обнаруживал такую же собранность мышления, как и в увлечениях марками, бабочками и птицами»¹⁸. У Барра был особый дар представлять целые стили в виде структурных единств, показывая на схеме фрагментарные, запутанные художественные взаимосвязи и не пренебрегая при этом отдельно стоящими личностями. Рассматривая таким образом и музыку, и изобразительное искусство, он забирался даже в искусство барокко. Маргарет Барр вспоминает: «В 1932–1933 годах мы на несколько месяцев оказались в Риме, и ему очень хотелось привести в голове в порядок всю историю итальянской барочной живописи, мы все смотрели и смотрели ее в музеях и церквях, и я понимала, что его неутолимое искательство закончится составлением еще одной логической схемы с датами и влияниями»¹⁹. А еще он готовил «блеф-схемы», чтобы его молодая приятельница Кэтрин Гаусс могла в разговорах делать вид, что разбирается в музыке²⁰.

Сам Барр, судя по всему, интересовался музыкой не меньше, чем изобразительным искусством. Он писал Гаусс, что чувствует разочарование в живописи, когда слушает Первую симфонию Брамса²¹. Его суждения о музыке всегда были пронизательными, стремящимися к объективности и полноте. А в своих критических работах, написанных в традиции XIX века, он судил об изобразительном искусстве, как если бы это была музыка. Контрапунктом его пристрастия к классической отвлеченности был часто прорывавшийся

сквозь внешнюю сдержанность поэтический лиризм, возможно берущий начало в его глубоком интересе к музыке.

Методы преподавания, которые использовал Мори, пробудили у Барра интерес к источникам, парадигмам, хронологии и распространению стиля — этот подход он будет применять к современному искусству, когда будет преподавать модернизм в Уэллсли в 1926/27 году, и потом — в процессе создания Музея современного искусства как учреждения со множеством отделов. Впоследствии Барр утверждал, что его знаменитый план создания ряда независимых отделов в Музее современного искусства, возникший в 1939 году, стал результатом прослушанного им курса Мори²². Под влиянием Мори Барр уже на первом курсе стал заниматься историей искусства.

БАРР И МЕЙТЕР

После выхода Марканда на пенсию в 1922 году принстонский факультет искусствоведения возглавил Мори²³. Барр, учившийся в магистратуре, слушал последний курс Марканда — по итальянской скульптуре начала XV века. На другой должности — директора принстонского Музея исторического искусства — Марканда сменил Фрэнк Джуэт Мейтер; его курс по современному искусству Барр прослушал в самом начале обучения — это был первый подобный курс в его карьере²⁴. Курс по современной живописи начинался с мастеров Возрождения и заканчивался на импрессионистах — к глубокому огорчению Барра. Мейтер, будучи убежденным консерватором, к современным художникам относился с презрением²⁵.

Мейтер начинал как художественный критик в газете *New York Evening Post*, а потом стал преподавателем искусств и археологии, принес в Принстон журналистскую светскость и интерес к современному искусству — по крайней мере, к искусству XIX века²⁶. Помимо газетных статей, Мейтер публиковал книги по американскому искусству XIX века и модернизму XX века, однако личные его вкусы не простирались дальше импрессионистов.

Признавая значительность современного искусства, Мейтер писал о нем и, возможно, хвалил перед студентами Арсенальную выставку, хотя не был достаточно молод духом, чтобы оценить ее мощь²⁷. Привело его туда, видимо, ремесло художественного критика, и он посмотрел выставленные работы с критической снисходительностью. Как и большинство критиков того периода, Мейтер считал, что произведения художников-авангардистов отличаются «странностью и внешним уродством»²⁸. Он был убежден, что модернизм возник как реакция импрессионистов на работы Ван Гога и Гогена, «художников,

отличавшихся высоким эмоциональным накалом и несколько гротескным талантом, а также Поля Сезанна, эксцентричного доктринара, обладавшего мощнейшим интеллектом»²⁹.

Поскольку различные течения еще не были систематизированы, Мейтер объединял постимпрессионистов (этот термин он считал просто хронологическим маркером) с экспрессионистами, к которым относил Матисса, фовистов и немецких экспрессионистов. Он считал, что эти художники «игнорировали извечный вопрос о ценностях, полагая, что художник свободен от всяческих обязательств, в том числе и налагаемых его собственным разумом, и во имя свободы взывали к анархическому индивидуализму»³⁰. В соответствии с общепринятой практикой — считать экспрессионистов продуктом романтизма — их искусство преподносили как выражение необузданных эмоций³¹. Плохо разбираясь в техниках современных художников, Мейтер ошибочно заявлял, что они перестали обращаться к природе или произведениям предшественников в качестве источников форм. Осуждая их метод работы как «конспективный», он писал: «Творческая эмоциональная детонация по самой своей сути скоротечна, и все их усилия были направлены на простоту и акцент. На мой взгляд, участники этого движения не создали почти ничего стоящего, однако подтолкнули других к упрощению композиции и более смелому обращению с цветом, а также предложили новые формулы выражения массовых эмоций»³².

Позиция Мейтера была двусмысленной. Он в точности описывал то, что видел, однако не мог в достаточной степени дистанцироваться от тогдашней убийственной критики, чтобы стать более восприимчивым к новому искусству. Всякого рода отклонения от стиля он воспринимал как интеллектуальные упражнения, превосходящие технические возможности художников, и ценил то, что Сезанн отверг импрессионизм за его «поверхностное удовлетворение сиюминутным сходством и пренебрежение структурой». Мейтер признавал, что Сезанн развил в своем творчестве научные изыскания импрессионистов, и наилучшим образом описал его «наклоненные планы, находящиеся в динамическом соотношении покоя и сдвига и, как следствие, в потенциальном движении». Кроме этого, он считал, что Сезанн и импрессионисты следовали «внутренней эмоциональности» — понятие «эмоциональность» он употреблял в уничижительном смысле. Сезанна он отделял от основной группы экспрессионистов, так как считал, что целью художника было не эмоциональное содержание картины, а ее «непроясненный облик»³³. Эти представления были близки, пусть и со знаком «минус», к формалистской позиции, которую в конце концов займет Барр.

Способность Мейтера проанализировать модернистскую картину с позиций формализма впечатляла; его понимание исторической преемственности — в соответствии с принстонским методом — добавляло его работам академизма, которого не было у других критиков того периода. При этом негибкая верность традиционному искусству мешала ему по достоинству оценить эксперименты.

Заклеймив Сезанна как «любителя», он просчитался и в отношении кубистов, которые, по его мнению, выстроили свой стиль на «больших геометрических планах» Сезанна — «отправной точке кубизма»³⁴. И все же Мейтер сказал про кубизм несколько добрых слов, хотя великих шедевров в нем не усмотрел. Он передвинул кубистов за рамки экспрессионизма, в категорию «интеллектуалистов», сохранивших «привычку к искажению», однако обсуждать их не считал нужным: «Ибо в своей беспримесной форме [кубизм] практически не обрел последователей в Америке, за границей же он уже отошел в прошлое. Его наследие сводится к попыткам строить композицию из геометрических форм — безобидная и зачастую занятная затея, не столь новаторская, как может показаться»³⁵.

О модернистах Мейтер судил свысока, считал, что теоретизируют они лучше, чем пишут картины, и при этом их новации грешат незавершенностью. «Программа [модернизма] скомпрометирована, с одной стороны, сверхсубъективной импульсивностью, а с другой — довольно эксцентричной интеллектуальностью; говоря простыми словами, она то ли безумна, то ли бестолкова»³⁶. Опять же, Мейтер верно чувствует критерии модернизма, но насмешка обесценивает его критические суждения, поскольку он так и не смог преодолеть свой внутренний консерватизм.

При этом, несмотря на пренебрежительное отношение к достижениям авангардистов, Мейтер совершенно справедливо отмечал влияние на них примитивного искусства: «Почетное место они отводят неграм из Конго, которые воплощают свои страхи и непотребства в эбеновых статуэтках, почти столь же долговечных, как бронзовые. Надо сказать, что в чистой спонтанности экспрессионизма ощущается такая монотонность, что даже самый благожелательный критик невольно приходит к выводу, что в этом движении парадоксальным образом развился собственный академизм, который попросту заместил академизм цивилизованности академизмом варварства»³⁷.

В работах Матисса Мейтер не усматривал почти ничего ценного, называя их «крикливыми и шаткими <...> без всяких признаков развития или зрелости»³⁸. Эти суждения о Матиссе в итоге вызвали открытый конфликт между Барром и Мейтером. Если Мейтер считал, что Матисс недостаточно декоративен, то для Барра произведение

искусства теряло ценность, если тяготело к декоративности. Мейтер считал Матисса талантливым, но сбившимся с пути рисовальщиком: «Линия у него четкая и чрезвычайно выразительная в тех редких случаях, когда он этого хочет, однако, как правило, она слишком свободна и динамична, так как его сильнее занимают более масштабные истины — баланс и масса. В лучших работах его рисунок отличается выдающейся бравурностью и такой же правдивостью»³⁹. Надо сказать, что в описаниях Мейтера была своя собственная грань правдивости. Вот как он описывает рисунок Матисса «Маленькая скорчившаяся обнаженная», представленный на Арсенальной выставке в 1913 году: «Непрерывная жирная линия рассказывает всю историю туловища, опущенного на ляжки, и грудной клетки, впечатанной в живот. Этот набросок, занявший минуты две, способен выдержать сравнение с Хокусаем»⁴⁰. Но не с Рафаэлем.

На помощь Мейтеру приходил журналистский опыт, подкрепленный живостью ума, даром слова и стремлением найти в модернизме сильные стороны (пусть, к сожалению, и безуспешно). Несмотря на все преимущества своего академического слога, Мейтер тем не менее был недалеко от тех переполошившихся критиков, которые использовали уничижительные эпитеты, говоря о непостижимости абстрактных форм. Именно в споре со взглядами Мейтера молодой Барр стал защитником модернизма — притом, что считал своего оппонента «чудовищно умным»⁴¹.

На первом курсе Принстона Барр вместе с Мейтером съездил на выставку «Живопись импрессионистов и постимпрессионистов», которая состоялась в 1921 году в музее Метрополитен⁴². Ведущие американские коллекционеры предоставили для нее полотна из своих собраний, в их числе была и Лили Блисс (впоследствии щедро поддерживавшая Музей современного искусства) — она это сделала анонимно. Организовал выставку Джон Куинн, обладавший на тот момент, по мнению Барра, одной из лучших коллекций современного искусства в Америке. Брайсон Берроуз, директор музея, писал в предисловии к каталогу, что выставка состоит из произведений художников, многие из которых мало знакомы публике. Это, по его словам, прямое следствие того, что экспонаты пришлось выбирать из массы работ, великодушно предложенных музеем, что отражало растущий интерес к модернизму⁴³.

Неприятие Мейтером современного искусства в итоге привело к расхождению между учителем и учеником. В 1931 году Барр отклонил просьбу написать воспоминания о Мейтере для *Saturday Review*: «Я — бывший ученик и друг мистера Мейтера, но при этом часто расхожусь с ним во мнениях. По этой причине я не могу принять ваше

предложение, хотя и восхищаюсь большинством работ Мейтера»⁴⁴. Впоследствии Барр резюмировал свои чувства в присущей ему манере говорить правду такой, какой он ее видит, учитывая при этом все нюансы. Он писал Мейтеру:

Вы называете себя консерватором. Полагаю, так оно и есть. Однако никто из моих преподавателей не был столь же открыт новым идеям и терпим к современному искусству, которое им не нравилось. Более того, мне всегда казалось, что Вы отчетливо сознаете важность прямого контакта с производением искусства и объективных суждений. Это было очень важно, особенно поскольку наше образование по большей части строилось на фотографиях. Каким бы консерватором Вы себя ни считали, Вы всегда сохраните философскую объективность... В признании того, что не нравится, возможно, есть свое достоинство⁴⁵.

ПЕРЕЕЗД В ВАССАР

Барр составил для себя план на пять лет: чередовать год учебы с годом работы, чтобы иметь возможность платить за образование. Окончив Принстон летом 1923-го, он провел каникулы в Вермонте, а осенью прибыл в колледж Вассар, где в течение года преподавал историю искусства. В его обязанности входило ассистировать преподавателям нескольких курсов — по итальянской скульптуре, по итальянской живописи от раннехристианского периода до эпохи Возрождения и по живописи Северной Европы — все это в первом семестре. Во втором семестре он ассистировал курсам по венецианской и посовременной живописи. Барр писал матери, как сильно ему это нравится: «Я буквально пьян от работы — вообрази себе, никогда я еще не был так в нее погружен, порой она мне не по плечу, и я вынужден с этим смириться. Я полностью перестроил курс по современной живописи. На одно лишь составление плана ушло восемь с половиной часов. Постоянная жажда узнавать новое, разбираться в том, что раньше знал удручающе поверхностно, — а потом уже ни на что сил не остается, постоянный недосып. Надеюсь, что во время весенних каникул смогу оглядеться»⁴⁶.

В Вассаре Барр получил непосредственное представление о деятельности Кэтрин Дрейер и ее группы «Société Anonyme», когда

увидел выставку Кандинского, состоявшую из четырех больших работ маслом и девяти небольших акварелей, которую Дрейер организовала в 1923 году⁴⁷. Газета *Vassar Miscellany News* написала 14 ноября, что выставка Кандинского стала предметом горячих обсуждений как среди студентов, так и среди преподавателей, причем почти никто не высказывается о ней положительно. Редактор утверждал, что новизна, при всей своей оправданности, всегда опасна, поскольку дает трибуну многочисленным позерам, которые изображают «исковерканные кубы и пьяные квадраты и называют их „Искушением святого Антония“». Автор приводит мнение некоего мистера Чаттертона, преподавателя истории искусства, который считает, что язык этих картин «непостижим»: «И [Чаттертон], и мистер Барр не способны воспринимать эти работы эмоционально. <...> У Барра возникает поверхностное ощущение эмоции, которой он способен дать оценку, но не название. Оба согласны с тем, что лучшее в этих картинах — это цветовое решение, особенно это относится к акварелям; соответственно, ценность их прежде всего состоит в декоративности. <...> С другой стороны, мистер Барр полагает, что в них не хватает ритма, что до определенной степени лишает их декоративности. <...> Барр, впрочем, считает, что художник потерпел неудачу, поскольку не способен передать зрителю эмоцию»⁴⁸.

В другом месте приведена сардоническая ремарка Барра о Кандинском: «Это — гашиш»⁴⁹. Совершенно очевидно, что Барр не участвовал в организации этой выставки⁵⁰ и не понял Кандинского. Позднее он научится ценить ранние работы Кандинского, однако его творчество периода Баухауса так и не оценит, так как сочтет слишком геометричным⁵¹.

БАРР ВСЕ БОЛЬШЕ ИНТЕРЕСУЕТСЯ МОДЕРНИЗМОМ

Первое путешествие в Европу Барр совершил летом 1924 года и впоследствии называл его своим «Гранд-туром»: двухмесячные каникулы, которые обошлись ему и его спутнику Эдварду Кингу в пятьсот долларов. Они решили охватить как можно больше и начали с Италии, где посещали по три-четыре города в день. Барр потом вспоминал, что «все оказалось не так, как мы ожидали, — особенно в смысле масштаба». Из Италии они отправились в Париж и Шартр, где, по воспоминаниям Кинга, их гидом был Этьен Увэ, специалист по готическому искусству. Кроме того, они побывали в Лондоне и Оксфорде, однако современного искусства там не видели⁵².

Кинг вспоминает, что интерес к «спору между древними и новыми» Барр начал проявлять еще в последний год учебы в Принстоне (1922/23). При этом Кинг не может с уверенностью сказать, было ли

это началом интереса или — поскольку в последний учебный год он не посещал занятия по болезни — ему только так показалось⁵³. Впрочем, сам Барр пишет в дневнике, что на последнем курсе проявлял определенный интерес к современному искусству — например, прочитал лекцию в принстонском клубе журналистов, пишущих об искусстве, ссылаясь на то, как этот предмет обсуждался в «*Vanity Fair* (!), *Studio* и пр. <...> Мори и другие седобородые от души посмеялись»⁵⁴. (Барр выписывал *Vanity Fair* на первом курсе Принстона⁵⁵.) В том же году он еще раз продемонстрировал свой интерес к современному искусству, когда предложил Гаусс список книг по истории искусства. Он рекомендовал ей «Французскую живопись» Браунелла, «краткую и прекрасно написанную», «Старых мастеров» Фромантена — о голландском искусстве, «Искусство живописи в XIX веке» фон Марка и «маленькую толстенную серию Бернарда Беренсона об итальянской живописи, очень короткие, емкие критические статьи, легко читается, но без иллюстраций». Потом он пишет: «Лучшая книга о самом современном искусстве — это „После Сезанна“ Клайва Белла. „Искусство“ Клайва Белла — крайне занимательная система эстетики. Она заставляет думать, взгляды у него убедительные и радикальные»⁵⁶.

На последнем курсе Принстона (1922/23), изучая «искусство Средневековья, Чимабуэ и т. д.» и осваивая «академический метод», он поддерживал свой интерес к современному искусству, совершая частые поездки в Нью-Йорк, где посещал художественные галереи, в том числе Монтросса и Стиглица⁵⁷.

Усиливающийся интерес к модернизму, который сам он считал «второстепенным хобби», только укрепился после окончания Принстона в 1923 году. Барр суммирует опыт этих лет: «Начиная со второго курса я прошел через несколько периодов, когда мои интересы были последовательно сосредоточены на классическом, средневековом, ренессансном, барочном, а в последние два года [1923–1925] <...> на современном искусстве. <...> Нынешнее искусство озадачивает, оно хаотично, однако многим из нас представляется живым и исполненным смысла проявлением нашей удивительной, хотя и не слишком вразумительной цивилизации. <...> Должен признаться, меня современное искусство интересует и трогает сильнее, чем искусство династии Сун и даже кватроченто»⁵⁸.

Барру пришлось в одиночестве заниматься самообразованием в области современного искусства: утвердить себя в университетской системе в качестве модерниста он был еще не готов или не способен. Преподаватели его проявляли либо «ворчливое недовольство», либо «шутливую снисходительность». Один из них отверг всю

живопись после Сезанна, «бодро пересказав анекдот про ослиный хвост». Современное искусство они воспринимали либо как «эфемерное, либо как слишком новое, совсем не проверенное временем, либо как слишком тривиальное или эксцентричное»⁵⁹.

ГАРВАРД ПРОТИВ ПРИНСТОНА

Осенью 1924 года Барр отправился в Гарвардский университет для работы над докторской диссертацией. Как участник Клуба изобразительных искусств Гарварда и Принстона, он был хорошо знаком с тамошними преподавателями и программой. В 1920-е годы методологические подходы двух факультетов истории искусства сильно различались. По мере их развития Принстон прославился историческими и иконографическими исследованиями, а Гарвард — знатоцеством. Прежде чем отправиться в Гарвард, Барр с некоторой надменностью относился к отсутствию там единого метода⁶⁰, он писал про «эстетствующий Гарвард, где больше музыки и атмосфера мягче»⁶¹. Методологические расхождения, скорее всего, имели глубокие корни; Марканд, например, так характеризует одного лектора, который преподавал в Принстоне в 1837 году: «Говорили, что он не просто дает описания стилей и эпох. <...> Это совсем не походило на субъективные рапсодии Рёскина <...> и было скорее в духе Фишера и Тэна, <...> то есть в духе *исторического развития*»⁶². Напротив, Чарльз Элиот Нортон, который в 1874 году читал лекции в Гарварде и в 1891-м, одновременно с созданием Музея Фогга, основал там факультет изящных искусств, по рассказам, выступал «страстно», в субъективной манере своего друга Джона Рёскина.

Создавая факультет истории искусства, отцы-основатели из Принстона надеялись, что эстетические соображения станут играть важную роль в производстве предметов быта, которое приобретало все более промышленный характер. Авторы брошюры, выпущенной с целью сбора средств на создание нового факультета, ратовали за союз художественного и практического, чтобы «утонченные и образованные мужчины и женщины, сидящие за роскошными столами, могли сказать, какие на столе стоят тарелки и чашки — керамические или фарфоровые. <...> Если бы священнослужители, юристы, образованные люди всех профессий и занятий получили в Колледже то образование, которое будет давать этот факультет, они стали бы в обществе силой, которая сумела бы изменить <...> варварские условия жизни <...> силой, благотворно влияющей на все практические области, к которым будут принадлежать ее приверженцы»⁶³. Мэрилин Лавин, историк принстонского факультета искусств и археологии, описывает принципы, на которых основатели строили

программу изучения как высоких искусств (салонная живопись, мраморная скульптура), так и низких (ремёсла и промыслы) как «проявления материальной культуры в историческом контексте. Фундаментальная связь классического образования — с его вниманием к творческой активности человека — и понимания искусства как важной и необходимой части повседневной жизни стали основой принстонского подхода к истории искусства, и это остается его отличительной чертой по сей день»⁶⁴.

В программе Гарварда декоративное искусство играло очень скромную роль, исключение составлял только Музей Буша-Райзингера, систематически приобретающий собрания немецкого прикладного искусства: в итоге в нем оказались и промышленные изделия художников Баухауса. Нортон, всегда склонный к морализаторству, никогда не стал бы проявлять интерес к «чисто декоративному»⁶⁵. Интерес Барра к прикладным искусствам развился еще в Принстоне и впоследствии проявился при создании Музея современного искусства, где возник отдел промышленного дизайна.

С другой стороны, Мори и Нортон ставили перед своими факультетами схожие цели. Речь, которую Мори произнес на собрании Художественной ассоциации колледжа, была опубликована в *Boston Evening Transcript* от 30 декабря 1926 года под заголовком «Профессор Мори из Принстона утверждает: студенты никогда еще не были так озадачены». Мори заявил своим слушателям, что для «извращенных ценностей», которые создают наука и ее производная, материализм, должен существовать противовес — увеличение числа курсов по изучению искусства. Он сетовал на широко распространенное убеждение, что история искусства — предмет «изящный, но, по большому счету, бесполезный». Он считал, что искусствознание, берущее начало в классической археологии, классической и современной филологии, «вполне состоятельно, поскольку его исследовательский метод основывается на старых, зарекомендовавших себя методах филологии и археологии». Этот подход, европейский по своему происхождению, отражал более отчетливую историческую перспективу, а дипломная работа Мори была по филологии.

Мори цитирует Нортон, который разделяет его взгляды: «В конце концов, в колледже мы изучаем историю достижений прошлого и их воздействие на настоящее. Беда метода, который мы для этого используем, — неизбежный акцент на материальном, экономическом и научном прогрессе без отсылки к меняющимся взглядам на то, что эти материальные явления отражают и к чему приводят. При изучении истории искусства нас ведет к духу какой-либо эпохи наше

самое непосредственное чувство — зрение. История искусств есть история цивилизации»⁶⁶. Сохраняя верность духу этой философии, Барр разовьет ее, распространив на современную жизнь.

К методам исторической науки, освоенным в Принстоне, Барр добавит методы знаточества, о которых узнает в Гарварде. В 1951 году он посвятит главный труд своей жизни, книгу о Матиссе, Мори, Мейтеру и Саксу⁶⁷.

Глава 2

Метод Фогга и Пол Сакс: Барр и его Гарвардский наставник

Осенью 1924 года, проведя лето в путешествии по Европе, Барр прибыл в Гарвард, чтобы продолжить учебу в аспирантуре под научным руководством Пола Сакса, заместителя директора Музея Фогга. Они с Саксом мгновенно прониклись взаимной симпатией, их сотрудничество продолжалось сорок лет. Оно стало взаимообогащающим и постепенно привело Сакса в мир современного искусства, а его молодого ученика — в мир музеев, определив тем самым будущее Барра.

В отличие от Барра, происходившего из достаточно малообеспеченной семьи клирика и вынужденного самостоятельно прокладывать себе дорогу в мир искусства, Сакс достиг своего положения, поскольку располагал средствами (в те времена так обычно и бывало). Неудивительно, что людьми они были совершенно разными и резко отличались темпераментом. Сакс был красноречив и общителен, подвержен приливам радости и вспышкам гнева. А Барр, хоть и не был болезненно застенчивым, отнюдь не стремился к светскому общению. Чужаясь публичности и живя внутренней жизнью, он тем не менее умел быть хорошим другом. При всей разности происхождения, в их целях и методах было много общего. Оба выбрали себе путь, по большому счету еще не проторенный, и, как и большинство последователей движений, в основе которых лежат радикальные идеи, оба часто производили впечатление чрезмерно чувствительных доктринеров.

Осенью 1924 года Барр писал Гаусс:

Кембридж — жуткое место для жизни, шумное, громогласное, уродское. Впрочем, Гарвард с лихвой это искупает. Выслушай славную повесть о моих курсах: 1. Византийское искусство [Портер]; 2. Гравюры и эстампы [Сакс]; 3. Теория и практика изображения и композиции (забавы с акварелями, карандашом и темперой) [Поуп]; 4. Графика: Италия (XIV в.), Германия (XIV–XV вв.), Франция (XVIII в.) [Сакс]; 5. Современная скульптура; 6. Флорентийская живопись; 7. Классическая культура в Средние века с Рэндом; 8. Проза и поэзия, Тюдоры и Стюарты; 9. Русская музыка. Что до последних пяти, я просто слушаю и конспектирую — но все равно разве они не прелесть? Погребен под работой, но готов петь от радости в своей гробнице — а еще приезжает Морис Дюпре играть все органное произведение Баха, буду с ним ужинать, это же с ума сойти!¹

Все эти курсы в совокупности составили программу, которая подтолкнула Барра к формалистским взглядам: поначалу они дополняли исторический подход, усвоенный им в Принстоне, а потом заменили его. Основой обучения в Гарварде был анализ стилей через изучение материалов и техник с целью выявить универсальные формальные принципы. Стиль каждой эпохи получал свою характеристику в процессе исследования морфологических особенностей и проверялся методами знаточества. Формалистский подход способствовал развитию взыскательной «зоркости» Барра.

Основной целью переезда Барра из Принстона в Гарвард стало посещение лекций Сакса и усвоение технических навыков, которые помогли бы ему стать знатоком, хотя его принстонские преподаватели и относились к гарвардскому методу скептически. Программы Гарварда и Принстона были разработаны с разрывом всего в десять лет, однако с самого начала возник резкий контраст между исследовательским историческим и иконографическим подходом Принстона и непосредственным изучением стилей и техник в Гарварде.

Сакс начал работать в Гарварде в 1915 году, он принадлежал ко второму поколению историков искусства, которые закладывали основы своей дисциплины, но все еще были лишены такого преимущества, как докторская степень в этой области. Сакс в основном почерпнул свои знания путем коллекционирования гравюр и рисунков, и его влияние на художественном рынке быстро создало ему репутацию в Гарварде.

В «Трех десятилетиях истории искусства в США» Эрвин Панофски отмечает:

После Первой мировой войны [американская история искусств] постепенно начала оспаривать преимущество не только у немецкоязычных стран, но и у Европы в целом. Это стало возможным не вопреки, а благодаря тому факту, что ее отцы-основатели — Алан Марканд, Чарльз Руфус Мори, Фрэнк Мейтер, Артур Кингсли Портер, Говард Батлер, Пол Сакс — не были продуктами сформировавшейся традиции, но пришли в историю искусства из классической филологии, теологии и философии, литературоведения, архитектуры или просто коллекционирования. Они создали новую специальность, развивая свои хобби².

Эти люди были, помимо прочих, учителями Барра в Принстоне и Гарварде.

НОРТОН, ОТЕЦ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

По непонятной причине, Панофски даже не упоминает Чарльза Элиота Нортон, одного из отцов американской истории искусства, который открыл в 1874 году гарвардский факультет искусств в качестве «лектора по истории изящных искусств в их связи с литературой»³. Нортон разжигал в своих студентах страсть к искусству силой одной лишь риторики. Иллюстрации были недоступны, учебников, написанных по-английски, было мало; Нортон рассчитывал на то, что его студенты будут читать на греческом, немецком, французском и итальянском. Совершенно бесперспективная, на первый взгляд, ситуация привела к созданию очень успешной программы, ставшей образцом для многих университетов.

В 1908 году Генри Джеймс написал статью в память о своем близком друге Нортоне, который, помимо прочего, был его редактором и советчиком в вопросах искусства. Джеймс описывает Шейди-Хилл, кембриджский дом Нортон, набитый произведениями искусства, и дает своим читателям-англичанам такую характеристику этого американского жилища: «Чрезвычайно милый старый родовой дом с обширным поместьем и многочисленными коллекциями, <...> и это во времена, когда удачно собранные коллекции были в Соединенных Штатах большой редкостью. <...> Центральную тему его разговоров можно определить просто: вопрос о „цивилизации“ — той самой цивилизации, к которой было совершенно необходимо вернуть молодую буйную и алчную демократию, озабоченную прежде всего „успехами в бизнесе“»⁴.

Нортон сумел привлечь в Шейди-Хилл самых выдающихся интеллектуалов Америки. В один только кембриджский кружок входили Ральф Уолдо Эмерсон, Генри Уодсворт Лонгфелло, Джеймс Рассел Лоуэлл и Оливер Уэнделл Холмс. Они совместно выработали понятие «хорошего вкуса» как защиты от грубости современной им жизни Нового Света. Недовольство, которое вызывал у Нортон подъем коммерции в США, укрепило его решимость сохранить нравственный статус искусства.

Нортон представлял для Гарварда особую ценность и в связи с тем, что он, как англофил, поддерживал тесные отношения с Джоном Рёскином и Томасом Карлейлем и интеллектуальную связь с Джоном Стюартом Миллем, Элизабет и Робертом Браунинг, Чарльзом Диккенсом, Джоном Форстером, Данте Габриэлем Россетти, Эдвардом Бёрн-Джонсом и Уильямом Моррисом. Гарвардский

Чарльз Элиот Нортон.
1903



университет, да и вообще студенты — например, Ван Вик Брукс, выпускник 1908 года, Томас Стернз Элиот, выпускник 1909-го, — были связаны с Англией до 1920-х годов, когда центр интеллектуальной жизни переместился в Париж. «Это был тот самый Нортон, — писал его студент Брукс, — который никогда не ступал на землю Англии без ощущения, что наконец-то оказался дома»⁵. Претворяя в жизнь модное в XIX веке понятие «самоусовершенствование», он провел в Европе 1855–1857-е, а потом 1868–1873 годы, общаясь с образованной элитой. Он изучал итальянское искусство, особенно великие соборы Сиены, Флоренции и Венеции. После изучения оригинальных средневековых документов в Италии он отправился в Англию, где посещал в Оксфорде лекции Рёскина об итальянском искусстве. Рёскин, уже завоевавший в Америке широкую популярность⁶, стал ментором и конфиденнтом Нортон — между ними возникла крепкая дружба. Именно он побудил Нортон к тому, чтобы прочитать курс по истории искусства в Америке.

Лекции Нортон читал в рапсодической манере своего друга Рёскина, этот стиль привлекал толпы студентов — в аудитории бывало до тысячи человек. Он разделял представления Рёскина о «тесной

связи между искусством и жизнью», теоретической основе движения «Искусства и ремёсла», основанного Рёскином и Уильямом Моррисом. Оба они с глубоким восхищением относились к искусству Средних веков и системе гильдий — эта по сути антииндустриальная доктрина была их центральной идеей. Связь искусства и жизни, положенная в основу новой научной дисциплины, фокусировала ее на исправлении нравов, «этическом и социальном значении изящных искусств»⁷.

Нортон возглавил сопротивление наметившемуся сдвигу к более технологичной модернистской точке зрения, выдвинув культурную программу, которая все еще была укоренена в консервативных нравственных ценностях XIX века. Джордж Сантаяна, авторитетный преподаватель эстетики, который внес свой вклад в укрепление исходившего из Гарварда интереса к искусству, дал точное определение этой борьбе старого и нового. Он понимал, что молодое поколение, увлеченное «изобретениями, индустрией и преобразованием общества», конфликтует с теми, кто намерен отстаивать морализаторскую сторону искусства, находящую применение в религии, литературе и области «высоких чувств» вообще. Унаследованный ими и преобладавший тогда дух Сантаяна называл «благородной традицией»⁸.

Выражение «благородная традиция» стало популярным и расхожим — оно хорошо характеризовало климат, царивший в Гарварде в первые три десятилетия XX века. Разрешалось всё — главное, чтобы искусство отличал «хороший вкус», соединенный с «нравственностью». «Благородная традиция» продолжала занимать умы гарвардских студентов до 1920-х годов, когда ее потеснили технологии в обличье модернизма.

КИРСТАЙН-СТУДЕНТ, РЁСКИН-КРИТИК

Из всех молодых людей, окружавших Пола Сакса в Гарварде в 1920-е годы, лишь один мог похвастаться столь же тонким пониманием истории культуры, как и Барр, — это был Линкольн Кирстайн. Хотя его подход и отличался от подхода Барра, они были равновелики в смысле преданности своему делу, и Кирстайн еще долго играл важную роль в карьере Барра. В своих воспоминаниях Кирстайн описывает годы учебы, дух амбициозности, интеллектуальный климат, который культивировался в Гарварде на протяжении нескольких поколений⁹. Кирстайн родился в 1907 году, ушедший век был ему ближе, и он считал, что Бостон 1920-х в интеллектуальном и культурном смысле соответствует этому образу мыслей¹⁰. «Эта эпоха, — говорит Кирстайн, — была все еще пропитана девятнадцатым столетием»¹¹. Он вспоминает Нортон и пишет: «Память о Нортоне оказала на Гарвард большое влияние, поскольку он проповедовал идеи Джона Рёскина,

а тот всегда оказывал направляющее и вдохновляющее воздействие на развитие моего зрительного вкуса и на освобождение от общепринятых представлений об искусстве»¹².

Возможно, влияние Рёскина проистекало из его эстетической позиции (за вычетом нравственного содержания), которая делала любой жизненный опыт производением искусства. Это особенно справедливо в отношении Кирстайна, который, как и Рёскин, часто говорил с позиций *artiste manqué**. В трудах обоих присутствует особая связь визуального и вербального, которая подразумевает, что отклик на произведение искусства является таким же творческим актом, как и само произведение. Кирстайн, как и Рёскин, стремился к тому, чтобы охватить самую широкую аудиторию и открыть для нее сокровища искусства. Решение этой благородной популяризаторской задачи облегчало то, что оба прекрасно владели пером (даже писали стихи), а также были умелыми рисовальщиками (притом что оба отказались от карьеры живописца, которую считали недостойной).

ЗАРОЖДЕНИЕ ФОРМАЛИЗМА В ГАРВАРДЕ

Отдавая дань Рёскину, Нортон насыщал свои высказывания об искусстве нравственными обертонами; при этом оба не были чужды и его формальным аспектам. Нортон воспринял теоретические взгляды Рёскина, изложенные в книге «Камни Венеции» (1851), где предложен формалистский подход к эстетике: «В живописи компоновка цветов и линий — это то же, что и сочинение музыки, она никак не связана с представлением фактов. Удачное цветовое решение не обязательно порождает образ, выходящий за его собственные рамки»**¹³.

Нортон ввел эту точку зрения в учебную программу, когда пригласил на факультет Чарльза Герберта Мура, первого преподавателя рисунка и акварели в гарвардской Научной школе Лоуренса¹⁴. Мур использовал подобный метод на факультете свободных искусств в своем курсе «Принципы контура, цвета и светотени»: он давал студентам задания делать рисунки и живописные работы, имитируя технические приемы, присущие разным историческим стилям, — тем самым они обретали более глубокое понимание того, как создается произведение искусства. Курс этот Мур составил на основе книги Рёскина «Элементы рисунка»¹⁵.

После того как Мур присоединился к факультету изящных искусств, Нортон составил учебную программу по истории и теории

* Несостоявшегося художника (франц.). Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, под знаком [*] — примеч. ред.

** Цит. по: Рёскин Д. Камни Венеции / Пер. А. Глебовской, Л. Житковой. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 155.

искусств, которую дополняли не менее важные упражнения, призванные развивать зрительную память. Для Нортон было чрезвычайно важно,

чтобы история искусства всегда сохраняла связь с историей цивилизации; чтобы памятники искусства рассматривались как проявление уникальных талантов их создателей; чтобы фундаментальные принципы композиции ложились в основу эстетических суждений и чтобы всем студентам, серьезно изучающим этот предмет, предоставлялась возможность обучаться рисунку и живописи¹⁶.

Обязательное освоение технических основ искусства и фундаментальных принципов композиции позднее станет одной из основ гарвардского формалистского подхода к обучению. Этот подход, основанный на анализе структурных элементов произведения искусства и почерпнувший свой словарь и принципы из новейших научных исследований, станет известен как метод Фогга. По мнению Сакса, Нортон был «духовным отцом» Музея Фогга¹⁷.

ВКЛАД БЕРЕНСОНА

Еще одним создателем этого метода и важным связующим звеном между Нортон и бунтарями 1920-х стал Бернард Беренсон, один из первых гарвардских художественных критиков, удостоившихся международного признания. Беренсон всю жизнь поддерживал связи как с профессорами, так и с выпускниками Гарварда, и, хотя он никогда там не преподавал, его влияние ощущалось отчетливо. Кирстайн отметил значимость этого влияния в своих мемуарах: «Там были лекционные аудитории, в которых евангелие от Бернарда Беренсона проповедовали его благоговейным наследникам»¹⁸.

Впервые попав в Европу в 1887 году, сразу после окончания университета, Беренсон решил посвятить жизнь изучению итальянского искусства. Репутацию свою он построил, составив списки произведений искусства, которые считал подлинными. Атрибуцию Беренсон производил, пристально вглядываясь в детали (помимо фотографий, он полагался на свою исключительную зрительную память) и определяя стиль или «руку» автора по особым, только ему присущим приметам. Пользуясь методом историка искусства Джованни Морелли, который призывал сосредотачиваться на мельчайших деталях, таких, как ноздри или мочки ушей, Беренсон внес важнейший вклад не только

в методологию знаточества, но, в своих ранних работах, и в развитие формалистского метода, избегающего приблизительных толкований.

В Гарварде, где Беренсон изучал литературу, сильное влияние на него оказал Нортон. Притом что оба отдали дань Рёскину, Беренсон двинулся в другом направлении. И в работе, и в частной жизни он подпал под чары эстетизма критика Уолтера Пейтера и сделал эстетическое наслаждение основной движущей силой своего существования. Пейтер, стиль изложения которого был столь же красочен, как и стиль Рёскина, подчеркнуто отказывался от какой бы то ни было морали, которая, по мнению Рёскина, заложена в каждом произведении искусства. Вместо этого Пейтер подавал искусство как замену религии, и на следующие два десятилетия Беренсон возвел эти представления в культ среди гарвардских студентов. Нортон прочитал по рекомендации Беренсона «Очерки по истории Ренессанса» Пейтера, однако вернул книгу и, сохранив верность Рёскину, заявил: «Такое можно читать только в ванной»¹⁹.

Влияние Беренсона широко распространилось в начале XX века благодаря его новаторским исследованиям итальянского искусства²⁰, а впоследствии — благодаря тому, что он консультировал людей, создававших крупные художественные коллекции. Знаточество и акцент на формалистской эстетике, которую развивал Беренсон, возникли одновременно с интересом среднего класса к приобретению произведений искусства: прежде чем приобретать, необходимо было убедиться в подлинности.

Что касается Гарварда и Бостона, то самой значительной коллекцией, которую курировал Беренсон, стало собрание Изабеллы Стюарт Гарднер — они познакомились на лекции Нортон. Она оплатила ему обучение в Италии, в результате чего он стал знатоком; он же в ответ собрал для нее одну из первых коллекций работ старых мастеров в Америке. Рука об руку с медиевистикой, так будоражившей гарвардские умы, шла страсть к Ренессансу, который Нортон тоже преподавал, а Беренсон навсегда закрепил за Бостоном, посодействовав формированию коллекции Гарднер. По словам Брукса, «он наполнил гарвардские умы образами, которые потом проросли во множестве романов и стихов, — например, во фразе Элиота об умбрийских живописцах*»²¹.

Пол Сакс, ровесник Беренсона, находился под его влиянием и поддерживал с ним тесные отношения. Сакс вслед за Беренсоном поместил произведение искусства в центр исследований историка, понимаемых в эмпирическом ключе. Занимая должность заместителя

* См. стихотворение «Mr. Eliot's Sunday Morning Service».

директора Музея Фогга, Сакс являлся важнейшим мостиком между миром музеев и университетом. Кроме того, он, как и Беренсон, помогал формировать коллекции и вкусы многих американцев. При этом, в отличие от Беренсона, войдя в академические круги, Сакс решительно порвал с традицией «ведения бизнеса» с владельцами галерей и выступал против этой практики на своих лекциях. Беренсон зарабатывал тем, что покупал произведения искусства для Изабеллы Стюарт Гарднер и получал комиссию от торговцев. В этом смысле он оказался на сломе эпох: как независимый знаток, он зарабатывал деньги своими знаниями, но это было еще до того, как подобные заработки стали считаться недостойными ученого²².

ПРЕПОДАВАТЕЛИ МЕТОДА ФОГГА

В первое десятилетие XX века многие преподаватели, у которых учились Барр и другие студенты его поколения, начинали свою карьеру на факультете изящных искусств Гарварда. После того как в 1898 году Нортон ушел на пенсию, замену ему найти не смогли, и факультетская «молодежь» получила возможность показать, на что она способна. В результате программа осталась практически неизменной; формалистская эстетика, основанная на научной модели, продолжала развиваться на протяжении следующих тридцати лет.

Преподаватели Барра, равно как и гарвардский кружок мыслителей-модернистов, не получили специального искусствоведческого образования, однако они привнесли в науку филологические и археологические методы, в противовес эстетическим ценностям эпохи Рёскина — Нортон — Беренсона. Они доработали почерпнутые из Рёскина теории Нортон и задали тон знаточеству, которое в 1930-е годы именовалось то «гарвардским», то «фогговским» методом²³. Ученые, владевшие гарвардским методом, избегали свойственного немцам теоретизирования насчет социального и психологического контекста рассматриваемого объекта. Вместо этого они сосредотачивались на физических характеристиках произведения искусства и «грамматике» объекта — эмпирический подход, в котором делался акцент на цвете и композиции.

Одним из этих ученых был представитель второго поколения гарвардских преподавателей Денман Уолдо Росс, который сперва читал вместо Мура курс архитекторам, а потом курс теории композиции — на факультете изящных искусств. Как Рёскин и Мур, Росс был художником. Кроме того, он был крупным коллекционером и передал Бостонскому музею изящных искусств ряд важных произведений восточного искусства, а Музею Фогга — исследовательские материалы по рисунку, живописи, текстилю, гравюрам и фотографии.

Джон Рёскин.
Автопортрет. 1861



В 1907 году Росс писал, что он разработал «научный язык» искусства, целью которого было «определить, классифицировать и объяснить все феномены Композиции». Под «Композицией» Росс понимал «порядок, <...> прежде всего — Гармонию, Равновесие и Ритм»²⁴. Говоря обиходным языком того времени, Росс считал, что искусство, как и музыка, нуждается в системах точности, основанных на математической логике. Он создал такую объективную систему, используя треугольники «постоянного тона» для описания светлоты и насыщенности отдельных цветов. Теории Росса пользовались большой популярностью у модернистов, например у Роджера Фрая, который приезжал к нему в Кембридж.

Признавая важность того, чему его научил Нортон, Росс в 1879 году посетил в Оксфорде Рёскина и внял его наставлениям. Росс восхищался художниками Средних веков и Возрождения, «которые пользовались тщательно подобранной палитрой и четкими соотношениями тонов». Он ощущал угрозу со стороны современных

художников, «которые ошибочно полагаются на зрительные ощущения и врожденные таланты»²⁵.

Барр впервые познакомился с методом Фогга, слушая технический курс по принципам рисунка, который назывался «Общая теория изображения и композиции», его читал один из студентов Росса, Артур Поуп. Поуп, тоже художник, давал студентам практические задания по рисунку и живописи — не с целью усовершенствовать их художественные способности, но, как и его предшественники, с целью обострить их способность видеть и воспринимать артефакты в качестве знатока. Поуп тоже был многим обязан Рёскину и дополнил труды Росса такими собственными книгами, как «Соотношения тонов в живописи» и «Язык рисунка и живописи»²⁶. В 1909 году Поуп развил теорию Росса о технических приемах. Он экстраполировал росссовскую систему цветовых треугольников, перенес три измерения — тон, светлоту и насыщенность — на деревянный конус, где они были представлены в абсолютном соотношении²⁷. Рассматривая произведения, студенты должны были составлять списки цветов или перечислять их по памяти, выйдя из музея. Развитие «зоркости» — залога хорошего вкуса и умения определять «ценность» — было обязательно для историка искусства и знатока из Гарварда.

Представители этого поколения ученых также известны описаниями произведений искусства, найденных в неизведанных местах. Еще один член этой группы, Артур Кингсли Портер, приехал в Гарвард в качестве научного сотрудника в 1920 году; он должен был преподавать один курс в течение семестра, и Барр этот курс посещал²⁸. Портер оказался заядлым фотографом и много путешествовал по Европе, снимая скульптурное убранство церквей. Судя по воспоминаниям, метод Портера, который можно сравнить с эмпирическим знаточеством Беренсона, предполагал создание новой хронологии искусства, основанной на сравнении формальных особенностей скульптур, запечатленных на его фотографиях. Самая значительная работа Портера, «Романская скульптура на путях паломников 1923 года», состояла из одного тома текста и девяти томов фотографий. Его метод состоял в подробном изучении самого объекта и пристальном внимании к деталям и фактам. Портер собрал коллекцию из приблизительно сорока тысяч фотографий, своих и чужих, которую потом передал Гарварду.

МУЗЕЙ ФОГГА

Использование гарвардского метода облегчала доступность произведений искусства и их репродукций в Художественном музее Фогга,

руководителями которого были Пол Сакс и Эдвард Форбс, тому же способствовали и крепкие рабочие отношения, сложившиеся между музеем и факультетом истории искусства. Это сотрудничество стало одним из основных факторов формирования «метода Фогга». Оно было направлено на развитие музееведения и поддержку исследований факультета, направленных на сбор документов и публикацию каталогов. Помимо экспонирования основной коллекции Фогга, музей предоставлял место для других важных собраний, а также специальных факультетских выставок преподавателей и студентов. Одной из первых, в 1909 году, стала временная выставка графики Рёскина, которая была посвящена памяти Нортон; каталог для нее составил Поуп²⁹.

Гарвардский факультет изящных искусств был формально учрежден в 1890–1891 годах, и Музей Фогга был задуман как его главное пристанище. Музей открылся осенью 1895 года, дав студентам возможность сосредоточиться на занятиях в этой области. Мур, первый хранитель, а потом директор музея, в 1909 году ушел на пенсию; Эдвард Уолдо Форбс (1873–1969), выпускник 1895 года, внук Ральфа Уолдо Эмерсона, ученик Нортон и Мура, стал новым директором. Дома у Форбса не было места, чтобы развесить его собственную коллекцию, и он собирался передать картины в бостонский Музей изящных искусств, однако по совету Ричарда Нортон (сына Чарльза Элиота Нортон), которого Форбс называл своим «вожатым, философом и другом»³⁰, он выбрал вместо этого Музей Фогга. С 1899 года Форбс начал передавать музею в бессрочную аренду скульптуры классического периода и итальянскую живопись от дученто до Возрождения. Форбс поместил оригинальное произведение искусства в центр процесса обучения студентов, заменив коллекцию Фогга (репродукции и слепки) своей собственной. Чтобы быть к ней поближе, он занял должность директора³¹.

Будучи художником, Форбс в 1915 году возродил программу Мура, посвященную материалам и техническим приемам, в рамках курса «Методы и приемы в итальянской живописи», в который входил исторический обзор различных техник живописи и скульптуры. Студенты не только должны были копировать работы маслом, фрески и темперы, соблюдая все приемы эпохи Возрождения, — им, кроме того, полагалось самим готовить штукатурку и левкас, накладывать сусальное золото. Вскоре этот курс стал известен как «яйцо и гипс»³².

Осенью 1924 года Барр рассказал в письме к родителям в Чикаго о процессе учебы и курсе Форбса — Барр называет его «Технические приемы»:

Последний курс действительно всеобъемлющ: гипс в волосах, краска в глазах. Штукатуруем стены под фрески, покрываем доски левкасом, трем краски, анализируем подделки, читаем [Ченнино Ченнини] и прекрасно проводим время. Курс Хаскинса [История мышления, 500–1500 гг.] монументален... Курс Кэски [греческие вазы] проходит в Бостонском музее, <...> на семинарах столы у нас уставлены сосудами. А, да, и еще я преподаю. Веду в Рэдклиффе группу из двадцати человек и в Гарварде — из тридцати на курсе Эджелла. Сейчас занимаюсь великолепным рисунком Тинторетто и парой лекций по гравюре XX века³³.

Барр получал стипендию, а потому не только учился, но и учил.

Акцент, который Форбс делал на технику, вместе с курсом Поупа «Общая теория изображения и композиции» и курсом Росса «Практика композиции и изображения, второй уровень» стали основой репутации Гарварда как оплота знаточества.

САКС, ЗАМЕСТИТЕЛЬ ДИРЕКТОРА

Форбс хранил верность своему консервативному новоанглийскому образованию и противился экспонированию в Музее Фогга произведений современного искусства. Однако устройство музея поменялось, когда в 1915 году Форбс пригласил Пола Джозефа Сакса (выпуск 1900 года) стать своим ассистентом на постоянно растущем факультете. Форбс проявил интерес к Саксу, поскольку тот, как бывший студент Мура, сделал одно из самых щедрых пожертвований на приобретение рисунков Рёскина для Музея Фогга; они должны были служить памятью о Муре и его дружбе с Рёскином. Первым даром Сакса музею, в 1911 году, стала гравюра Рембрандта «Еврейская невеста». Когда попечители попросили совета о том, кого включить в состав внештатного комитета, Форбс предложил Сакса — впоследствии тот стал его председателем.

Сотрудничая с Музеем Фогга, Сакс внес уникальный вклад в мир искусства, ставший возможным в условиях конкретного места и времени. Поскольку в Америке наблюдался взлет интереса к созданию музеев, Сакс разработал курс, посвященный вопросам их организации и устройства, — это помогло художественным музеям обрести профессиональное самосознание в рамках истории искусства. Кардинальной целью предложенной Саксом философии музееведения

было вовлечение как можно большего числа людей в процесс просвещения. В итоге должен был возникнуть музей, который служил бы не просто хранилищем артефактов, а образовательным центром.

Сакс родился 24 ноября 1878 года, вырос в Нью-Йорке в роскошном, заполненном всякими ценностями доме состоятельной семьи из процветающей страны. К тринадцати годам он уже испытывал сильный интерес к искусству, завешивал стены своей спальни иллюстрациями из журналов. Еще в годы учебы в Гарварде он основал на восемьсот долларов, полученных в наследство от бабушки, коллекцию гравюр, в которой были работы Дюрера, Кранаха, Рембрандта, Клода Лоррена и Тёрнера. Его семья имела европейские корни, и он часто ездил в Европу, сопровождая отца в деловых поездках; там он удовлетворял свою страсть библиофила и коллекционера. К моменту поступления на работу в Музей Фогга всепоглощающий интерес Сакса к гравюре сменился столь же широким интересом к рисунку.

Сакс, финансист и один из партнеров в семейной фирме «Голдман Сакс», принес в Гарвард, где работал по второй специальности, богатые познания в области гравюры: он приобрел их как любитель в художественных галереях Америки и Европы, пока собирал свою коллекцию. Исторически под «любителем» понимали человека, обладающего собранием музейного уровня, знающего все крупные коллекции, как публичные, так и частные, и поддерживающего тесные связи с хранителями, коллекционерами, торговцами и библиофилами. У Сакса, работавшего на Уолл-стрит, была привычка проводить обеденный перерыв в художественных лавках, и это пошло ему на пользу, поскольку тогдашние торговцы предметами искусства были специалистами в области критики, теории и знаточества. Уникальный опыт Сакса превратился в Музее Фогга в стройную теорию.

В возрасте тридцати семи лет, проведя пятнадцать лет на Уолл-стрит, Сакс сменил профессию и начал применять свой финансовый опыт в новой сфере деятельности — мире искусства. Он ничего не покупал ради простого вложения средств, все его приобретения, похоже, были частью жестко выстроенного долгосрочного плана. Время, энергия и деньги, которые Сакс тратил на достижение как сиюминутных, так и долговременных целей, подчинялись строгой дисциплине и деловой сметке, сформированной его финансовыми навыками, которые позволяли быстро уяснить ситуацию и перейти к решительным действиям.

КРУГ СТАРЫХ ДРУЗЕЙ

Несмотря на отсутствие официального художественного образования, Сакс пользовался большим влиянием на художественном рынке — на

этом и основывался его успех. Среди его давних друзей числились богатейшие люди Америки и Европы — они были источником денег и займов, позволяли осматривать свои коллекции и так далее. Среди его европейских знакомых были Ротшильды, Давид Вейль (которого он называл «принцем французских коллекционеров») и Карл Дрейфус из Лувра³⁴. Круг общения Сакса способствовал расширению его познаний в области искусства и росту его коллекции. По словам его помощницы Агнес Монган, он создал самую первую, самую лучшую и самую индивидуальную коллекцию рисунков и гравюр в США³⁵.

Предметы из этой коллекции Сакс начал передавать в дар еще до поступления на работу в Гарвард, продолжал дарить и после, равно как и приобретать гравюры разных европейских школ, чтобы иллюстрировать курсы, которые вел. У него была достигнута с Гарвардом договоренность о том, что все его приобретения — и артефакты, и книги — будут завещаны Музею Фогга³⁶. На смену гордости от обладания пришло осознание миссии по созданию коллекции музея и тем самым упрочению репутации факультета истории искусства.

По словам Монган, Сакс собирал рисунки и гравюры еще до того, как эта практика укоренилась в США; она называла его «первопроходцем». Он совершенствовал свое собрание, обменивая принадлежавшие ему экспонаты на схожие, но более высокого качества, — эту привычку унаследовал Барр. Основным принцип Сакса звучал так: «Любая выдающаяся коллекция является, в прямом смысле этого слова, произведением искусства, так как обладает взвешенностью и гармоничностью, проистекающими из ее замысла; в подлинной коллекции прослеживается собственная композиция»³⁷.

Коллекцию Музея Фогга Сакс создавал не только на основе своего собрания и подарков других преподавателей, он привлек к этому процессу своих состоятельных друзей, а сам направлял их усилия. Так, Саксу было не по средствам купить «Олицетворение преданности» Тициана, принадлежавшее Рёскину, но работу приобрел для музея его отец. Его друзья и близкие не только передавали в дар произведения искусства, но и затыкали дыры в бюджете и оплачивали обучение студентов. Например, в 1922 году ближайший друг Сакса Феликс Варбург и брат Артур Сакс пожертвовали двадцать тысяч долларов, которых не хватало факультету. Эта система поддерживала сама себя, потом в нее стали вливаться вклады от бывших студентов, выросших под руководством Сакса в самостоятельных коллекционеров. Монган, сама специалист в этой области, пишет со знанием дела: «Коллекционирование графики в этой стране <...> выросло из научных трудов Бернарда Беренсона и преподавательской деятельности Пола Сакса»³⁸.

В течение двадцати пяти лет собирательской деятельности Сакс создавал и поддерживал так называемый круг старых друзей. Это объединение охватывало весь мир, в него входили торговцы произведениями искусства и книгами, издатели журналов, руководители музеев, а также коллекционеры и ученые. В класс одного за другим приглашали самых выдающихся специалистов, которые делились своими знаниями. К моменту ухода на пенсию Сакс мог похвастаться тем, что успел пригласить в Музей Фогга шестьдесят пять ученых с международным именем — они читали лекции его студентам³⁹.

Эти ресурсы Сакс использовал для воспитания из своих учеников будущих директоров музеев. Кроме того, он привлекал студентов к расширению ресурсов: они путешествовали, писали и публиковали статьи, устраивали в Музее Фогга выставки, на которых экспонировались произведения из коллекций друзей Сакса и выпускников Гарварда, уже освоивших метод Сакса. Студентов отправляли в Европу с десятками рекомендательных писем (у каждого таких писем и визитных карточек могло быть до сотни), от них ожидалось, что они вернутся с подробными сведениями о состоянии дел в мире искусства — страна за страной, со списками имен и адресов, книг, коллекций, картин и галерей: Сакс хранил у себя такие списки. Эти данные он собирал с момента окончания Гарварда, наравне с гравюрами и рисунками. Сакс постоянно пополнял две «черные книжечки»⁴⁰, которые в итоге уже не могли вместить всю собранную информацию; в архиве Гарвардского университета в библиотеке Пьюзи стоят десятки ящиков с каталожными карточками три на пять дюймов, на которые выписан весь собранный материал. Круг старых друзей был чрезвычайно полезен и студентам: тем, кто сумел произвести на Сакса впечатление, была гарантирована работа; Барр, безусловно, относился к этой категории.

Из воспоминаний бывших студентов Сакса складывается образ маленького (157 сантиметров ростом) вьедливого человечка, который так никогда и не оправился от того, что не сумел с первого раза поступить в Гарвард. Он вызывал и симпатию (бывшие студенты называли его «папа Сакс»), и некоторый трепет. Барр так писал о своем менторе: «Его душевная пылкость провоцировала великолепные взрывы раздражения, которые всем в общем-то нравились — кроме объекта его возмущения — в силу своей мощи и бескомпромиссности; как правило, они были оправданными»⁴¹.

Готовясь занять новую должность, Сакс провел первые пять месяцев 1915 года в путешествии по Америке и Европе: он посетил огромное количество художественных собраний, как открытых, так и частных, изучая вопросы музейного дела⁴². Приступив к работе в Гарварде, Сакс быстро вписался в структуру академического мира

искусства, где стал играть двойную роль — преподавателя и заместителя директора музея. После первого учебного года в Гарварде его пригласили прочитать курс в колледже Уэллсли. Его преподавательская карьера началась с курса по французской живописи, поскольку он был франкофилом. По словам Форбса, курс пользовался «таким успехом», что на следующий год Сакса пригласили в Гарвард прочитать курс по Дюреру⁴³.

В 1918 году, отслужив добровольцем в военной медицинской службе, Сакс вернулся из Франции и продолжил читать в Гарварде курсы, посвященные немецким и голландским шедеврам эпохи Возрождения. Главным его вкладом в преподавание стали курсы по истории рисунков великих мастеров, которые он начал вести в 1921/22 учебном году. На следующий год он перешел к серьезному преподаванию истории эстампа, в том числе офорта и резцовой гравюры⁴⁴. Кроме того, он был заместителем главного редактора журнала *The Art Bulletin* — и все это в режиме самообразования: так же впоследствии и Барр войдет в мир модернизма.

В 1895 году, когда Музей Фогга открыл свои двери, всего два преподавателя читали четыре курса; к началу 1920-х студентам уже предлагалось свыше сорока курсов. Изначально помещение Музея Фогга было неудобным и недостаточно просторным. Выставочные залы, удручающе тесные, служили также и учебными аудиториями; занятия приходилось проводить и за пределами музея. Например, Форбс вынужден был устраивать семинары по методам и приемам живописи на дому, а это было чрезвычайно неудобно⁴⁵; кроме того, часть библиотечного собрания разместили в частных домах. Форбс и Сакс понимали, что здание музея слишком мало, а потому в 1923–1925 годах провели в университете кампанию и собрали два миллиона долларов на новое здание.

Хотя Сакс вежливо отдавал пальму первенства Форбсу, он играл не меньшую, а может, и более существенную роль в руководстве музеем; вместе эти, как их называли, «божественные близнецы» провели уникальный эксперимент — создали музей, ставший одновременно и учебным центром. То, что раньше сводилось к частным ритуалам и «благородной традиции», оставаясь уделом богатых людей, много путешествовавших и собиравших богатые сведения с целью пополнения своих коллекций, под их руководством стало частью образовательной системы. До 1930-х годов и тот и другой работали в Гарварде бесплатно; только потом Сакс, израсходовавший все свои средства на дары Музею Фогга, начал получать зарплату.

Сакс называл новый Музей Фогга «лабораторией изящных искусств»: понятие лаборатории вполне вписывалось в концепцию

главенства науки, которая постоянно звучит в искусствоведческих работах того периода. Атмосфера экспериментаторства и технических изысканий, созданная Поупом и Россом, стала еще насыщеннее, после того как к ним присоединился Алан Берроуз, выпускник 1920 года. Берроуз вернулся в Гарвард в 1925 году из Института искусств Миннеаполиса, где разрабатывал технологию изучения картин с помощью рентгена. Он еще больше поднял престиж Музея Фогга, собрав коллекцию рентгенограмм многих картин из музеев США и Европы. В 1925 году в Музее Фогга был создан отдел консервации, в его лаборатории работали Берроуз и Джордж Стаут. Создав одну из первых в мире лабораторий по консервации произведений искусства, Форбс свел воедино технические достижения в мире промышленности и искусства. Факультет свободных искусств стал решать задачи в масштабах всей страны, храня при этом верность целям Гарварда⁴⁶.

Сакс считал, что преимущество Гарварда заключается в сочетании технического и исторического подходов: «По большому счету, технику и стиль разделять нельзя, поскольку ученые часто не обладают необходимыми техническими познаниями. Современный реставратор способен предложить им результаты применения новых научных методов исследования, которые дополняют или подтвердят их открытия»⁴⁷. Лаборатория консервации приобрела всемирную славу и, в большой степени, задала тон объективизации искусствоведческих исследований.

КУРС МУЗЕЕВЕДЕНИЯ

Всеми признано, что основным достижением Сакса стал курс музейного дела (официальное название — «Музееведение и проблемы музеев»), который, по его словам, был создан для противодействия европейской тенденции разделения функций знатока-хранителя и университетского преподавателя. Вместо того, чтобы преподавать только «техническую часть дела, которую проще всего изучать на практике»⁴⁸, Сакс создал курс, который внедрял научные стандарты и развивал профессиональную зоркость. Сакс считал, что «сочетание исторических исследований с изучением отдельных произведений искусства способствует тому, что знаточество изучается в Гарварде „в самом широком смысле слова“»⁴⁹.

В своей преподавательской методике Сакс использовал приемы Беренсона: особое внимание к объекту с целью развития зрительной памяти, использование фотографий для сравнения, сбор научной документации и работа с потенциальными спонсорами, которые нуждаются в консультациях. Сестра Нортон Грейс Баучер сказала Саксу, что общедоступные курсы, которые читает Нортон,

посвящены не только искусству, но и жизни, и умению себя вести, на что Сакс заметил: «Я знаю, что Чарльз [Нортон], с его прекрасным пониманием того, что искусство выражает в себе дух прошлого, пользуется широким влиянием. Однако меня удивляет его, на мой взгляд, чисто литературный, лишенный зрительного компонента подход к предмету. Он красноречиво повествует о древнегреческой цивилизации, однако не показывает в большой аудитории ни оригинальных работ, ни даже их репродукций, хотя время от времени и отсылает слушателей к книгам, проиллюстрированным офортами или ксилографиями»⁵⁰.

Критиковать Нортон за скудное использование визуального материала было для Сакса типичным поступком, однако Сакс, по всей видимости, был слишком погружен в предмет, чтобы осознавать, что сам является частью общего сдвига внутри дисциплины, происшедшего по всем Соединенным Штатам. Сакс поставил перед собой задачу исправить сложившуюся ситуацию, создав собрание фотографий, слайдов, книг и артефактов. После Первой мировой войны в Музее Фогга было не больше пятисот фотографий и тысячи слайдов, а когда новый музей открылся в 1927-м, коллекция разрослась до двадцати тысяч слайдов и пятидесяти тысяч фотографий⁵¹. Сакс постепенно передавал в музей свою библиотеку, заполняя пробелы в коллекции факультета изящных искусств.

В воспоминаниях Сакс писал, что идея разработать курс музееведения появилась у него в 1919 году, после знакомства с Генри Уотсоном Кентом, секретарем музея Метрополитен; они говорили о том, как важны грамотные музейные работники. Сакса впечатлили новшества, введенные в Метрополитене с подачи Кента: образовательные программы, выставки, способствующие созданию взаимосвязей между искусством и промышленностью, качество музейных публикаций, новаторская работа в области американского прикладного искусства. Учебный курс для будущих музейных работников Сакс создал, наблюдая за Кентом, которого считал образцовым музейным администратором: прекрасно образованный ученый, специалист, хороший оратор, писатель, «обладающий большим кругозором в смежных областях»⁵².

Сакс знал, что в Уэллсли уже преподают годичный курс музееведения для аспирантов. Его учредила в 1910/11 учебном году Миртилла Эйвери с целью подготовки сотрудниц художественных музеев (то, что женщины не смогут стать директорами, принималось как данность) — в этот курс, который читали спорадически, входили библиотечное дело в сфере искусства и делопроизводство, равно как и вопросы хранения экспонатов, подготовки и монтажа выставок,

методика музейных образовательных программ⁵³. По ходу преподавания французской живописи Сакс вел семинары на курсе музееведения в Уэллсли и смог обратиться к Эйвери за советами и материалами.

Впрочем, история зарождения курса музейного дела несколько сложнее. Летом 1925 года Барр по просьбе Сакса написал развернутый отзыв о прослушанном в предыдущем семестре курсе Сакса, посвященном эстампу. Сакс просил всех студентов писать анонимные критические отзывы. Барр составил письмо на десяти страницах, отказавшись от анонимности, поскольку был уверен, что в его случае «авторство будет очевидным»⁵⁴. Это письмо положило начало переписке, продлившейся сорок лет. Барр советовал Саксу использовать для курса собственные знания, а не цитировать других. Однако, что еще важнее, Барр предложил подробный исторический обзор всех гравюров по методу, похожему на тот, который Мори использовал в Принстоне.

Проработав пять дней над сбором информации из статей «Лейриса, Фридлендера и других», Барр составил схему, в которой органично соединил между собой художников разных стран и эпох, продемонстрировав тем самым различные взаимовлияния. «В упрощенном виде она может оказаться полезной, — писал он, — поскольку позволяет с одного взгляда охватить всю географию»⁵⁵. Эта схема свидетельствует о широте кругозора и стремлении Барра видеть частности внутри системы, что уже напоминает научную гипотезу. Возможно, эта схема гравюров стала первой из многих, составленных им впоследствии, и явилась прототипом тех схем, на которых Барр будет стараться показать связи различных стилей и направлений, особенно той, самой известной, которую он нарисовал для обложки каталога выставки «Кубизм и абстрактное искусство».

В письме обсуждались лекции Сакса по истории эстампа, век за веком. Местами лекционный материал предлагалось дополнить, местами — сократить: слишком много Дюрера, маловато Альтдорфера в лекции по XVI веку; в XVII веке «нам бы хотелось услышать о разных традициях пейзажной гравюры, <...> было продемонстрировано слишком много второстепенных вещей, а обсуждение достойных работ носило слишком поверхностный характер». Барр исключил XVIII век, поскольку не смог найти общего знаменателя ни в области формы, ни в области жанра, который позволил бы ему классифицировать эстампы этого периода: «Очень сложно, — пишет он, — проследить закономерности внутри этого столетия по одним только эстампам. Нет того духа времени, который их связывал бы»⁵⁶. Барр считал, что Саксу следовало уделить больше внимания XIX веку,

когда работали такие мастера, как Котсман, Менцель, Либерман, Слефогт, Коринт и Кольвиц. Кроме того, он считал, что нужно посвятить как минимум пять лекций XX веку — на них можно было бы говорить о таких художниках, как Паскин, Стейнлен и другие. Он считал, что «изумительную коллекцию японских гравюр из Бостонского музея изящных искусств» тоже следовало бы включить в курс по причине «изящества линий, композиции и цвета. По причине их популярности, их востребованности у коллекционеров они являются куда более органичной частью нашей жизни, чем любые европейские гравюры»⁵⁷. (Опыт посещения Музея изящных искусств, где Барр бывал в течение года еженедельно, стал одной из причин, подтолкнувших его к тому, чтобы сделать «примитивизм» как источник модернизма темой своей диссертации⁵⁸. В то время любое искусство, не являвшееся классическим, например итальянское до эпохи Возрождения, относили к примитивизму.)

Курс об эстампе Сакс обычно начинал с обзора техник, которыми пользовались художники на протяжении веков, а потом, во второй половине курса, переходил к обсуждению их работ. Барр считал, что две эти части необходимо объединить: «Осваивать всю техническую часть разом мне было тяжело и отчасти скучно. Нужно бы установить более живую связь между процессом и мастером»⁵⁹. Критические замечания Барра были доказательными и зрелыми. Они предвосхищали интерес модернистов к искусству как процессу, и Сакс согласился с ними. Объединив в своем курсе «процесс и мастера», Сакс способствовал укреплению метода Фогга.

Далее в своем письме Барр расточает горячие похвалы Саксу как «величайшему собирателю», какого он когда-либо знал, а также как «необычайно скромному лектору»: «Очень хотелось бы, чтобы Вы рассказали о торговцах, каталогах аукционов, правилах, ценах — история о том, как Вы перебили у Британского музея покупку <...> Поллайоло⁶⁰ стала бы одним из ударных моментов курса. Хотелось бы услышать побольше о Вашем собственном отношении к гравюре, Вы были влюблены в нее еще до того, как большинство из нас родились на свет. Однако Вы вместо этого из скромности цитировали Кэмпбелла Доджсона [хранителя отдела гравюр Британского музея], Роджера Фрая, [Уильяма] Айвинса [хранителя отдела гравюр в музее Метрополитен]. Это ложная скромность»⁶¹.

1925 год Сакс провел в академическом отпуске в Риме; по возвращении его дожидались сорок семь писем от друзей, студентов, торговцев и коллекционеров — среди них оказалось и письмо Барра, которое привело его в восторг. Он написал в ответ: «Ни одно из них не вызвало у меня такого интереса и уважения, как Ваше изумительно

откровенное послание, полное конструктивной критики моего курса об эстампе. За десять лет преподавания никто еще не оказывал мне столь осязаемой помощи, я Вам чрезвычайно признателен»⁶².

Сакс написал подробный ответ, разбирая пункт за пунктом. Он ответил и по поводу того, что назвал «Искусством коллекционирования»: «Об этом предмете я, по собственному ощущению, действительно имею право говорить — но как делать это в лекционной аудитории? Я часто обращался к этому в курсах по музееведению и по французской живописи — видимо, мне кажется, что все мои студенты это уже слышали много раз и им страшно надоело»⁶³.

Дальше он вносит в разговор личную нотку: «О коллекционировании, моих личных взглядах и пристрастиях: об этом я собирался поговорить на встречах в Шейди-Хилл, которые надеялся сделать регулярными, — однако, по целому ряду причин, они были слишком редкими. Но теперь, когда мы переедем в новое здание и пр. и пр., я надеюсь, что раз в неделю слушатели курса об эстампе будут собираться у меня дома. Отрадно было слышать, что, по Вашему мнению, студентам это интересно, потому что мне это, разумеется, очень интересно, ведь это важная часть моей жизни»⁶⁴. Впоследствии Сакс написал карандашом на копии письма Барра, что оно имело колоссальное значение и привело его к созданию курса музееведения, в котором «многие вопросы коллекционирования рассмотрены лучше, чем в базовом курсе по истории»⁶⁵. Так что письмо Барра способствовало если не возникновению, то расширению курса музееведения.

Курс Сакса по музееведению уже, по сути, существовал, когда Барр прибыл в Гарвард: первый его вариант (один семестр) был предложен в 1922 году, на него записался один студент, Артур Маккомб⁶⁶. В 1924/25 году записавшихся было пятеро. Репутация Сакса крепла, и в 1926/27 году, когда курс был предложен в развернутом виде, интерес к нему резко вырос, его посещало свыше тридцати студентов⁶⁷. Среди тех, кто изучал музейное дело в этом поворотном году, были Кирк Эскью, Артур Эверетт Остин, Генри-Рассел Хичкок, Джеймс Роример и Пол Вандербильт. Все они потом многого добились в мире искусства и сыграли важную роль в карьере Барра. По словам Сакса, лучшими студентами были Вандербильт и Барр. Вандербильт впоследствии работал в Weyhe Gallery и служил библиотекарем в Художественном музее Филадельфии⁶⁸. Хотя Барр записался на курс и посещал его, он уже официально не был студентом, а потому в его академической ведомости этот курс не указан. Однажды его попросили рассказать о курсе музееведения, и он написал: «Боюсь, я не являюсь официальным выпускником курса музееведения профессора Сакса в Гарварде. Я сам тогда преподавал и несколько

раз ходил на его лекции, однако официально там не учился, а потому не могу квалифицированно о нем судить»⁶⁹. Впрочем, основную идею подхода Сакса к музейному делу он воспринял.

Сакс приобрел ранее принадлежавший Нортону Шейди-Хилл и жил там с 1915 по 1953 год, заполняя дом собственными «трофеями» европейского искусства. Там регулярно, как Сакс и обещал, проходили встречи со студентами — помимо прочего, здесь их окружали экспонаты из коллекции Сакса. Монган по собственным впечатлениям описывает методику Сакса: он садился за столик, где высились книги и произведения искусства; на верхних полках книжных шкафов стояли разные предметы — слоновая кость, сирийская бронза, китайские статуэтки; взяв в руки расписной терракотовый бюст, Сакс обращался к студентам: «Ну, что вы о нем думаете? О чем он вам говорит?»⁷⁰

В тот раз Сакс задал Монган свой обычный вопрос: купила бы она эту вещь для музейного собрания или нет? Монган училась у Кларенса Кеннеди в Смит-колледже и получила степень магистра искусств, а предыдущий год провела, осматривая живопись и скульптуру кватроченто во Франции и Италии, поэтому на вопрос ответила без труда. У Кеннеди студенты чистили углубления на статуях с помощью дистиллированной воды, ваты и зубочисток, чтобы он мог сфотографировать скульптуру «так, как ее хотел бы видеть Дезидерио». Монган смогла вычислить имя автора бюста, притом что пропорции его были искажены: цветочная гирлянда снизу была срезана. Начало было впечатляющее; впоследствии Монган заняла должность ассистента заместителя директора Музея Фогга. Она получила возможность съездить в Европу и, как любимая студентка Сакса, привезла с собой пятьдесят его рекомендательных писем в Британский музей, музей Виктории и Альберта, Лувр, Уффици и Пинакотеку Брера — там она совершенствовала свои познания в графике. В качестве ассистентки Сакса она приобрела международную славу специалиста по рисунку и гравюре.

Другие студенты рассказывали, как на столе, заваленном ничем не стоящим старьем, было спрятано несколько действительно ценных предметов, которые надо было найти и оценить. Пользуясь своего рода майевтикой, Сакс задавал студентам наводящие вопросы о возможном происхождении, значении, сохранности, сходстве, библиографических данных. Его обучение строилось на эмпирическом методе пристального разглядывания объекта и тщательной фиксации всех наблюдений⁷¹.

Студенты часто посещали местные музеи, нередко в сопровождении Сакса, — там их просили выбрать самое лучшее

произведение или запомнить картины в том порядке, в котором они висели на стенах⁷². В них развивали привычку постоянно рассматривать произведения искусства. Сакс сочетал программу развития зрительной памяти с подробным освещением текущего состояния дел в мире искусства. Он называл имена лучших торговцев, описывал их специализацию, сильные и слабые стороны разных публичных и частных коллекций.

План курса музееведения, который Сакс каждый семестр раздавал студентам, позволяет лучше понять его метод. Среди тем, перечисленных в плане, были «Музей: его философия, история, организация, создание, администрирование, фонды», «Личности в мире искусства», «Музейная политика и этика». Неудивительно, что «Личности в мире искусства» были выделены в отдельную тему. Как и лекции о музейной политике и этике, эти лекции давали Саксу возможность поделиться своим личным опытом. Анекдоты, иллюстрировавшие некоторые окольные приемы, к которым прибегал сам Сакс, давали понятие о системе ценностей, правилах поведения, способах взаимодействия с коллекционерами и подходах к приобретению ценных произведений искусства.

Информация, которой делился Сакс, — слухи и воспоминания о той касте людей, которые способствуют росту музейного предприятия, — имела ключевое значение: директора музеев должны быть людьми общительными, музейные работники обязаны знать, кто на ком женат, откуда берутся деньги, кто что коллекционирует, к кому обратиться за ссудой, кто с кем общается, кто с кем поругался. Сакс впоследствии хвастался, что Барр и его помощник Джери Эббот «оказали огромную помощь в сборе материала для выставок, поскольку знали всех коллекционеров и где находятся ключевые работы; эти знания они приобрели во время работы в Музее Фогга»⁷³.

Из историй, включенных в тему «Личности в мире искусства», можно понять, чего Сакс ждал в будущем от своих студентов⁷⁴. Вот типичная история о том, как Художественный музей Джона и Мейбл Ринглинг в Сарасоте, штат Флорида, по сути, вырос из небольшого цирка. Жена Джона Ринглинга Мейбл была циркачкой, а потому Джон с братом решили организовать свой цирк. «Цирк постепенно рос, у Джона появились деньги, которые он вкладывал в недвижимость и железные дороги по всей стране». Ради повышения качества рекламы Ринглинг покупал книги по искусству, где были изображения животных, — альбомы Делакура, Ван Дейка и Рубенса; постепенно интерес его обратился и к самим произведениям. Летние месяцы Ринглинг проводил за границей, где приобретал животных и картины старых мастеров. У него составила «прекрасная коллекция <...>

благодаря постоянному отбору и дополнениям», и он разместил эту коллекцию в музее, который основал в Сарасоте — там его цирк работал в зимние месяцы⁷⁵.

Сакс не только делился своими знаниями о коллекциях и музеях, он читал студентам свою деловую переписку и давал оценку корреспондентам. Так, он советовал обязательно навестить доктора Курта Вайгельта, специалиста по сиенской живописи из немецкого Института истории искусства во Флоренции, «воспитанного в духе немецкой дисциплины». Сакс знал, что Вайгельт — человек отзывчивый и не только с радостью поможет студентам в библиотечной работе, но и устроит им экскурсии. Другим другом Сакса был Карл Дрейфус из Лувра, «очень добрый, трудолюбивый человек, способный многим помочь серьезному студенту»⁷⁶. Свои истории Сакс приправлял наставлениями о том, как студентам следует себя вести, постоянно намекая на то, что хорошее поведение неизменно вознаграждается.

Конспекты курса отражают своего рода ассоциативное блуждание среди впечатляющей массы фактов, которое в итоге приобретало интегрирующее значение в силу заразительного энтузиазма самого Сакса. Считая музей «лабораторией», он настаивал на том, что «все, происходящее в здании музея, должно служить общему делу». Например при вывозе шпалер Варбургов из Большого зала Музея Фогга, он просил студентов отметить, «как они были развешаны, как их упаковали, где они приобретены, как их надлежит транспортировать в Нью-Йорк, как застраховать и пр.»⁷⁷.

Возможно, благодаря пристальному интересу к рынку, Сакс считал, что в будущем важными элементами истории искусства должны стать не пространственные обзоры и биографические исследования, но материалы научной периодики. Студентам он давал задания читать рецензии и статьи, выходившие в журналах *Arts*, *Nation* и *Saturday Review of Literature*. Страстный библиофил, он и сам очень тщательно изучал книги и библиографии.

При подготовке курса Сакс регулярно читал статьи из *The Art News*, выбирал из журнала имена и строил вокруг них лекции. Например, «Боттичелли из коллекции Вильденштейна: почему не был приобретен Филадельфией?» или «Уильям Рэндольф Херст, владелец одной из обширнейших коллекций в мире», который, по словам Сакса, приобрел «кованные ворота, зная, что это подделка. Как правило, он делает покупки через Джозефа Браммера, самого знающего торговца, с безупречной репутацией»⁷⁸. Дальше шла история Браммера, который приехал в Париж из Венгрии и очень успешно перепродавал предметы из одного магазина в другой. По его мнению, Браммер «лучше всех в Америке чистил скульптуру»⁷⁹.

Расчистив «уродливое испанское распятие XVII века», Браммер понял, что это предмет, относящийся к XI или XII веку, причем очень ценный. Он продал его в 1917 году за двадцать тысяч долларов Изабелле Стюарт Гарднер, которая совершила покупку на основании фотографии, по собственной инициативе, ни с кем не советуясь. Эти истории Сакс рассказывал с иронией, поскольку был убежден, что цены, которые с 1914 года постоянно растут, непременно снизятся⁸⁰.

Кроме того, Сакс рассказывал, как организованы музей Ватикана, Лувр и Британский музей; ему удавалось направить студентов к сотрудникам этих музеев, чтобы молодые люди своими глазами наблюдали за их работой. Он показывал фотографии других американских музеев, обсуждал их внутреннее устройство. Сегодня что-то из этой информации может показаться тривиальным, самоочевидным, но тогда она еще не была систематизирована, так что Сакс рисовал перед своими студентами отнюдь не общедоступную картину мира искусства. Он, похоже, считал, что ничего не следует держать в тайне. Его курс строился на раскрытии источников, доступ к которым дают братство и сотрудничество. Однако поскольку в музейном деле всегда возникает немало деликатных моментов, он предупреждал студентов о конфиденциальном характере этой информации.

Потом на протяжении многих лет Сакс собирал истории своих бывших студентов, служившие иллюстрациями к вопросу о музейной этике. Одна, довольно позднего времени, связана со «Спящей цыганкой» (1897) Анри Руссо, которую Барр приобрел в 1939 году для Музея современного искусства. Сакс считал, что из всех шедевров в коллекции Музея этот наиболее важен для формирования общественного вкуса. Барр впервые увидел эту работу на выставке памяти Джона Куинна, когда коллекция последнего была в 1926 году выставлена на продажу в Художественном центре Нью-Йорка. По мнению Барра, у Куинна на тот момент было лучшее в Америке собрание современного искусства, и он сказал Саксу, что работа Руссо ошеломила его больше всех «в этом собрании прекрасных картин»⁸¹.

Критик Луи Воксель обнаружил «Спящую цыганку» в магазинчике, торговавшем углем: туда ее продал сам Руссо. Даниэль-Анри Канвейлер, парижский торговец картинами, приобрел ее в 1924 году и держал в своем подвале. Потом он продал ее Куинну при посредничестве Анри-Пьера Роше. Этический вопрос возник в связи с подлинностью картины. Сакс рассказывал студентам, что Барр, «с его обычной дотошностью»⁸², убедился в том, что все члены попечительского совета знают о сомнительной подлинности картины. Среди тех, кто сомневался в ее подлинности, был Андре Бретон, «папа римский



Анри Руссо. Спящая
цыганка. 1897

сюрреалистов», который, хотя и уважал Руссо как предтечу сюрреализма, обвинил музей в «предъявлении подделки легковверной публике». Тем не менее попечители с уважением отнеслись к суждению Барра и выступили за приобретение картины⁸³.

Будущих коллекционеров и потенциальных музейных хранителей в системе Сакса привлекала возможность посетить крупнейшие коллекции Восточного побережья — эта поездка стала ритуальной частью курса. На Рождество Сакс возил студентов в Нью-Йорк, Филадельфию, Вашингтон и Балтимор, где они осматривали частные коллекции Сэма Льюисона, Генри Макиленни, Этты и Кларибель Кон, Роберта Уайденера, Лессинга Розенвальда и Роберта Лемана. Студентам заранее рассказывали о том, как возникли эти прекрасные собрания. Если Сакс не мог сопровождать их лично, он снабжал их своей визитной карточкой, которую, впрочем, они не имели права никому отдавать.

25 апреля 1925 года Барр писал Кэтрин Гаусс: «Вчера один богатый преподаватель отвез меня на пару дней в Нью-Йорк в купейном вагоне — мы осмотрели коллекции Кона, Фрика, Фридсэма, сэра Джозефа Дювина, библиотеку Моргана. У мисс Фрик на одной стене висят три Вермеера, я чуть не хлопнулся в обморок. Сэр

Джозеф — такая заполошная старая птица, прыгал вокруг, вертелся, чирикал — сказал, что картины для него покупает Генри Форд»⁸⁴.

Еще один учебный проект состоял в том, чтобы сравнить четыре музея в районе Бостона: частную коллекцию Изабеллы Стюарт Гарднер; музей городка Ворчестер, под управлением Генри Фрэнсиса Тейлора обратившийся к современному искусству; учебный музей Школы дизайна Род-Айленда, финансируемый семьей Николаса Брауна; и Бостонский музей изящных искусств, известный на всю страну, рядом с которым остальные выглядели пигмеями. Перед студентами, в частности, ставилась задача описать формирование коллекций. Сакс устраивал студентам встречи с директорами разных музеев, которые рассказывали о своих коллекциях и закулисной работе⁸⁵.

Кроме того, студенты посещали частные галереи, в том числе хранилище золота доколумбовой Америки, принадлежавшее другу Сакса Джозефу Браммеру. Сакс считал, что такие торговцы, как Браммер и Курт Валентайн, могут быть особенно полезны и музеям, и студентам. Браммер, получивший американское гражданство в 1921 году, был скульптором и в свое время учился у Родена. Сакс называет его «самым талантливым, работоспособным и разборчивым торговцем»⁸⁶ — он организовал первую американскую выставку Константина Бранкузи. Валентайн, начавший свою карьеру торговца произведениями искусства в Германии, в галерее Буххольца, в 1930-е годы перебрался в США и открыл ее филиал в Нью-Йорке. После этого он начал работать самостоятельно, под собственным именем, и, по словам Сакса, стал владельцем «лучшей галереи современной скульптуры в Америке»⁸⁷. Барр крепко привязался к этому харизматичному персонажу, они стали близкими друзьями. Валентайн долгие годы оказывал Музею современного искусства щедрую материальную поддержку.

Сакс рассказывал истории о том, как именно ему удавалось привлечь меценатов к сотрудничеству с Музеем Фогга. В одной из них фигурировал Феликс Варбург — он пожертвовал полмиллиона долларов в фонд строительства музея. Они общались вот уже тридцать лет, Сакс давно был знаком с семьей Варбург, а Феликс, который был старше его на десять лет, тоже любил и собирал гравюры. Сакс рассказал студентам, как однажды предупредил Варбурга о том, что один торговец его надушает. Был также случай, когда Сакс дал Варбургу знать, что на продажу выставлена уникальная коллекция гравюр, и Варбург ее приобрел. Превратив Варбурга в своего союзника, Сакс предложил ему совместно поучаствовать в создании богатой коллекции гравюр в Музее изящных искусств Бостона (это было до Первой мировой войны). Ни у одного из них не было никаких связей с Бостоном, дар музею

они сделали «из одного лишь бескорыстного желания разжечь интерес к гравюрам». Когда Саксу понадобилось собрать денег на новое здание Музея Фогга, Варбург не смог ему отказать⁸⁸.

Примерно в то же время Варбург попросил Сакса, как друга семьи, присмотреть за его сыном Эдвардом Варбургом, который как раз поступил в Гарвард. Впрочем, юного Варбурга тяготил надзор Сакса, а еще он смеялся над рекомендательными письмами, которые Сакс давал своим студентам: часто случалось так, что получатель Сакса не знал и студент попадал в неловкое положение⁸⁹. Впрочем, знакомство с Саксом пригодилось молодому Варбургу в 1929 году, когда он, вместе с Линкольном Кирстайном и Джоном Уокером, готовил выставки Гарвардского общества современного искусства — некоторые экспонаты они заполучили благодаря связям Сакса.

Сакс делился со студентами и другими действенными приемами привлечения в музей дарителей. Например, когда Генри Фрэнсис Тейлор предложил ему осмотреть коллекцию гравюр Дега, экспонировавшуюся в музее Вустера, он заранее собрал информацию о работах художника. Его обширные познания вызвали уважение Тейлора, и вся коллекция была передана в дар Музею Фогга.

Усвоив уроки Сакса, Барр тоже будет привлекать потенциальных дарителей, давая им советы относительно их коллекций и устраивая выставки, где коллекционеры могли приобретать вещи, которые, как рассчитывал Барр, впоследствии будут подарены Музею современного искусства. Работая в МоМА, Барр постоянно держал в уме высказывание Сакса о том, что постоянная коллекция является «мерилом для оценки временных выставок»⁹⁰. От Сакса Барр узнал о тонкостях международного рынка произведений искусства, а также о приемах музейной работы, таких как хранение, реставрация, развеска, освещение, приобретение, описание, работа с меценатами и тренировка зрительной памяти.

Пожалуй, самыми важными нормами, которые Сакс попытался внедрить в мир музеев, были этические. Осознавая недостатки чисто внешнего приличия, Сакс подчеркивал, что сотрудникам музеев надлежит вести себя ответственно. Одни правила поведения были самоочевидны, другим надлежало помочь преодолеть невежество в молодой сфере деятельности, а некоторые стали реакцией на вызывающее вопросы давление торговцев на музейщиков. Сакс предлагал воздерживаться от деструктивных поступков, таких как зависть и сплетни, подчеркивая при этом, что для сотрудников музеев крайне важны дружелюбие, вежливость и великодушие.

Важнейшее правило, которому Сакс никогда не изменял, состояло в том, что собрание музея всегда важнее личного собрания.

Сакс считал, что для соблюдения этого правила хранитель не должен собирать произведения искусства из той области, которой он занимается профессионально. Кроме того, он предложил следующую максиму: «Сотруднику или работнику музея бесчестно принимать комиссионные, подарки или вознаграждения, предлагаемые ему различными организациями в интересах сотрудничества с музеем. Только сам музей имеет право делать скидки в случаях особо крупных сделок и необходимости срочной оплаты счетов»⁹¹.

Барр всегда неукоснительно придерживался этих строгих правил. Все те годы, когда он делал закупки для Музея современного искусства, он отказывался принимать у художников подарки для себя лично, а свою коллекцию пополнял лишь тем, что попечительский совет решил не приобретать для МоМА. Лишь однажды он волей-неволей нарушил собственное правило — когда Пикассо сказал, что продаст музею гравюру «Минотавромахия» только при одном условии: если другую Барр примет в подарок.

Если принять во внимание специфику музейной жизни, нет ничего удивительного в том, что Барру, сдержанному и скрытному по натуре, было несложно придерживаться требования Сакса соблюдать дистанцию в отношениях с торговцами. Проявлять осмотрительность при общении с торговцами, художниками и меценатами ему было нетрудно. Сакс считал, что Барр — человек не только замкнутый, но «еще и лишенный чувства юмора»⁹². Это, однако, не мешало Барру быть его «любимым и самым одаренным студентом»⁹³. Впрочем, в отношении чувства юмора он ошибался. Барр всего лишь проявлял осмотрительность.

Кроме того, Сакс учил музейных администраторов «не ждать, что лекторы и пр. будут работать на вас бесплатно — это ведет к нищете в профессии». При этом, имея в виду сомнительное поведение Беренсона, он советовал им не рассчитывать на серьезные личные доходы. Он также учил «не вмешиваться в переговоры, которые ведут другие музеи»: «Сотрудничайте с ними через обмен, продажи и иными способами: пусть редкий экспонат попадет туда, где его лучше всего изучат и поставят рядом с другими похожими экспонатами. Музей должен охотно и бескорыстно делиться любой информацией, касающейся финансов, методов работы и исследований, которую у него запросит другой музей»⁹⁴. Принимая во внимание неожиданное появление множества новых музеев, Сакс демонстрировал свой творческий гений, пытаясь превратить мир искусства во взаимосвязанную структуру, хотя ожидать, что в ней не будет соперничества, было бы наивно.

Сакс установил порядок отношений между директором музея и попечителями: несмотря на свои широкие привилегии, директор

обязан доводить до попечителей информацию во всей полноте: «Он не должен ожидать или требовать от попечителей каких-либо действий, пока они не уяснят, чего именно он от них хочет; если их действия не соответствуют его пожеланиям, ему надлежит терпеливо ждать, пока ситуация не изменится, и только потом снова поднимать вопрос. Если вы хранители, добивайтесь того, чтобы директор точно понимал, что вы хотите ему сказать. Чтобы переубедить его, пользуйтесь доводами разума, а не только личным обаянием»⁹⁵.

Говорили, что в отношениях с попечителями Барр был «мастером своего дела»⁹⁶. Имеется в виду, что он умел ненавязчиво убеждать попечителей поддержать его предложения; к сожалению, эта способность иногда срабатывала против него.

Сакс наставлял студентов использовать личный авторитет: «Не пользуйтесь блатом. Избегайте фаворитизма. В рабочие часы занимайтесь только работой. Ведите себя открыто, искренне, но тактично». Барр на всех уровнях подходит под определение идеального музейного администратора. По словам Маргарет Барр, муж ее был «обаятелен и тактичен, осмотрителен, серьезен, дипломатичен — никогда не позволял себе бестактных высказываний»⁹⁷. Сакс считал, что отношения директора с сотрудниками должны выглядеть так: «Директор обязан следить за тем, чтобы у сотрудников были возможности для карьерного роста внутри организации. Никогда не спускайте с рук нарушения правил. Поступайте справедливо». Об отношении сотрудников к директору он говорил: «Проявляйте лояльность. Не теряйте чувства ответственности и уважения к авторитету»⁹⁸.

Сакс регулярно включал в свои лекции наставления, отражавшие нравственную тональность той эпохи, — он считал, что они помогут его юным студентам выбрать правильный путь и развить свои профессиональные качества: «Никто из тех, кто преднамеренно усложняет другим жизнь, еще не преуспел в музейном деле; слишком о многом умалчивать тоже нельзя. Ученый мужает с годами, мужает и музейщик; опыт ничем не заменишь; успех порождает веру в себя. Нет человека, который обладал бы всеми хорошими качествами одновременно: определите свои сильные стороны и развивайте их»⁹⁹.

Кроме того, Сакс твердо верил в то, что эстетический вкус музея, который проявляется посредством выставок, коллекций, публикаций и так далее, должен формироваться одним человеком, в идеале — директором. Сакс считал, что решения, принимаемые попечительским советом, полностью лишены индивидуального «вкуса». Верность Сакса этому положению служила Барру на протяжении многих лет важной опорой во взаимоотношениях с попечителями.

Барр как директор оказался воплощением всех ожиданий Сакса, и тот очень высоко оценил результаты первого года его работы в Музее современного искусства. Сакс понимал, что сочетание знаточества и научного подхода крайне редко и не растерять эти качества директору его трудно¹⁰⁰. Студентам он говорил: «Директор строит свою работу на знаниях, которые получил в более спокойные времена; невозможно жить в суете и не регрессировать в своих искусствоведческих познаниях. Всякий директор должен выделять себе свободное время для путешествий, учебы и досуга. Ему необходимо ежедневно смотреть на произведения искусства»¹⁰¹.

По мнению Сакса, самым эффективным методом подготовки музейных работников было участие в «реальных проектах». Его студенты посещали книжные магазины и лавки, торговавшие гравюрами, где выискивали то, что, по их мнению, следует приобрести Музеем Фогга. По сути, они выполняли работу самого Сакса. Кроме того, они участвовали в организации выставок, получали для них экспонаты у Дювина, Краушара и Вильденштейна — по словам Сакса, эти торговцы были самыми сговорчивыми. Он считал, что студентам необходимо учиться на практике, как учился он сам, когда приехал в Гарвард в 1915 году и стал куратором выставки итальянских гравюр¹⁰².

Кроме того, Сакс установил новые важные эстетические параметры в области экспонирования предметов искусства. Он учил студентов развешивать экспонаты в хронологическом порядке, в один ряд, на уровне глаз — вопреки европейской практике «задирать» картины и использовать все доступное пространство.

Денман Росс, которому в Музее Фогга предоставили отдельный зал для размещения своей коллекции, отказался следовать указаниям Сакса, поскольку считал, что тогда слишком многим экспонатам не хватит места. Сакс использовал этот случай как пример для студентов. Они вместе посетили Учебный зал Росса и сравнили его с залом восточного искусства в Музее Фогга. С точки зрения Сакса, зал Росса представлял собой «наихудший пример современной развески от величайшего и самого ортодоксального коллекционера в Америке»¹⁰³. Росс не интересовало, как зал будет выглядеть в целом, репрезентативность была для него важнее; Сакс с этим не соглашался. Утверждая, что каждый музейный экспонат из коллекции музея должен быть доступен зрителю, он был убежден, что «зал сам по себе должен быть произведением искусства, созданным художником ради того, чтобы вызывать интерес других художников»¹⁰⁴.

Неукоснительно следуя этом принципу и заботясь не только о просветительском, но и о зрелищном аспекте, Барр прославился оформлением выставок в Музее современного искусства. Он был

перфекционистом и во всем стремился к совершенству: мог, по свидетельству коллег, долго обдумывать, каким шрифтом сделать надпись на дверях туалета.

Приводя в пример научно-исторические музеи, Сакс рекомендовал придерживаться «четкости и информативности» в этикетках — для художественных музеев этот подход был новаторским. Он считал, что важнейшим вкладом американских музеев в мировой опыт стали именно зрелищность и опыт администрирования. Барр опробовал эту формулу, когда в 1925 году готовил для Сакса выставку современных гравюр и распространил ее на Музей современного искусства.

Основные навыки квалифицированного музейного хранителя, перечисляемые Саксом, несильно отличаются от навыков университетского ученого: умение выбирать «лучшее из типичного»¹⁰⁵, хорошо ориентироваться в специальной литературе, писать научные статьи, составлять каталоги-резюме¹⁰⁶. Хранитель отвечает за благополучие музейного собрания, в необходимых случаях призывая для консультации реставраторов. Кроме того, хранитель обязан постоянно тренировать зрительную память, чтобы быстро принимать решения во время аукционов и распродаж; помимо этого, он должен уметь доказательно обосновывать первое впечатление от возможных будущих приобретений.

Сакс неустанно подчеркивал важность формирования коллекции самого высокого класса и «применения к ее описанию высочайших научных и музейных стандартов»: «В Америке музей является социальным инструментом, который играет важнейшую роль в любой общеобразовательной схеме»¹⁰⁷. Это представление об использовании музеев в образовательных целях было крайне демократичным по замыслу и чисто американским по сути.

Кроме того, Сакс подчеркивал, что хранитель обязан быть знатоком искусства. «Искушенность» он определял как сочетание знаний, восприимчивости и чутья¹⁰⁸. Помимо книг и фотографий, хранитель «должен также ежедневно изучать оригиналы»¹⁰⁹. Сакс пояснял, что до введения истории искусства в программы университетов знатоки приобретали опыт и закладывали основы своего образования, «путешествуя, коллекционируя, сравнивая произведения искусства, сочетая зрительное восприятие со знакомством с литературными источниками»¹¹⁰. Сакс, понятное дело, говорил о себе. Рассказывая о великих ученом и знатоках недавнего времени, он отмечал Беренсона, у которого «искушенность и чутье сочетались с глубокими научными познаниями». И добавлял: «В последние полвека возникло нечто большее, чем знаточество»¹¹¹. Сакс пытался осмыслить тот факт, что знаточество постепенно сместилось в академическую область,

где искусство изучают как научную дисциплину — вразрез с подходом XIX столетия, когда искусство оценивали и изучали скорее как нравственный рычаг и часть аристократической традиции.

К этому новому типу искусствоведов относились Генрих Вёльфлин, Алоиз Ригль и Макс Дворжак в Европе; Чэндлер Пост и Артур Кингсли Портер в Гарварде; Алан Марканд, Фрэнк Мейтер, Чарльз Мори, Альберт Френд и Миллард Мейс в Принстоне; Уолтер Кук, Вальтер Фридлендер и Ричард Оффнер в Нью-Йоркском университете. По мнению Сакса, эти ученые не хотели ограничиваться анализом и классификацией отдельных произведений искусства. «Их цель, — писал он, — состоит в том, чтобы истолковать стилистический строй и культурный фон целых периодов и рассмотреть отдельные произведения в их взаимоотношениях с этим сложным фоном»¹¹². Два понятия определяют художественную философию Сакса: неразрывная связь современного искусства с историей искусства традиционного и романтическое представление о пренебрегающем всеми внешними обстоятельствами гении-бунтаре как основном источнике новаторства в искусстве. Эти понятия, унаследованные от Нортон, во всей своей целостности перешли к Барру.

Ни на шаг не отступая от этих взглядов, Сакс добился того, что его студенты оказались в числе сотрудников самых важных музеев Америки: Артур Эверетт Остин — в Уодсворт Атенеум, Джон Уокер — в Национальной галерее, Джеймс Роример — в Художественном музее Метрополитен, Генри Сейлс Фрэнсис — в Музее Кливленда, Отто Уитман — в Музее Толедо, Генри Фрэнсис Тейлор — в Музее Ворчестера (позднее — в Метрополитене), Джеймс Плот — в Институте современного искусства в Бостоне и, конечно же, Альфред Барр — в Музее современного искусства.

Сакс прекрасно дополнял Форбса как в смысле личного стиля, так и в знании рынка. Будучи менее консервативным, чем Форбс, он оказался восприимчивее к новым веяниям в искусстве. Возможно, его интерес к модернизму был результатом той эпохи; однако куда вероятнее, что в этом нашли отражение его тесные отношения с Барром. Монган подтверждает, что Сакс «не слишком увлекался современным искусством. Он мог выделить художника, хорошо владевшего рисунком, оценить его талант. Барр открыл для Сакса модернизм». Сакс, по ее словам, ценил «восприимчивость и убежденность» Барра: произведения, порекомендованные молодым студентом, заслуживали того, чтобы Сакс посмотрел их лично, — такой чести больше не удостоивался никто¹¹³.

Барр добросовестно следовал всем указаниям Сакса в области музейного дела и этики, однако способность Сакса расти вместе

с Барром в вопросах радикального искусства имела свои пределы. Он приобретал работы художников XX века, таких как Хоппер, Левитин или Матисс, однако так и не принял чистой абстракции или экспрессионизма. Сакс прежде всего полагался на «хороший вкус», проистекавший из образовательной традиции Гарварда, которую заложил Нортон; дальше ранней работы Пикассо «Мать и дитя» Сакс пойти не смог. Противостояла этим ограничениям лишь безудержная страстность в подходе Сакса ко всем формам искусства. Кроме того, склонность к эстетизму уводила его скорее в лагерь Беренсона, чем Нортон.

Осуждая велеречивость литературного стиля Нортон, Беренсон пытался сдвинуть параметры своей научной дисциплины ближе к формализму. Сакс и Беренсон занимали ключевые позиции между основателями факультета искусствоведения и теми учеными, которые в результате создадут более радикальный тип художественной критики — он в итоге получит название «формализм».

Барр очень многое почерпнул из формализма Сакса, однако сумел пойти еще дальше. Он создал организацию, в работе которой сочетались историческая категоризация Мори и формалистские изыскания Сакса.

ЛЕКЦИИ БАРРА О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Незадолго до окончания аспирантуры в Гарварде в 1925 году Барр по просьбе Сакса прочитал своим товарищам-студентам обзорную лекцию по истории гравюры XIX и XX веков. Она вошла в состав курса по истории гравюры, в котором, по его представлениям, надлежало отвести как минимум пять лекций на гравюру XX века — впоследствии он написал об этом Саксу в отзыве об этом курсе¹¹⁴. Продемонстрировав накопленные знания, Барр тем самым вступил на поприще современного искусства. Из заметок к лекции возникает образ Барра — несколько заносчивого, но сведущего аспиранта, который сетует на то, что за час, выделенный ему Саксом, осветить весь предмет невозможно¹¹⁵.

Слайды, которые демонстрировались на лекции, Барр группирует по сюжетному принципу: изображения животных, портреты, пейзажи и так далее — вместо принципа хронологического. Он отмечает, что это — «непривычный и несколько наивный подход», но цель его состоит в том, чтобы продемонстрировать, как «к одному и тому же изобразительному материалу можно подходить разными интересными способами, акцентируя текстуру меха и перьев, показывая движение, игру света, скульптурность формы, композицию, декоративные качества»¹¹⁶. Можно подумать, что Барр поддался обаянию

иллюстративной стороны искусства, однако, что неудивительно, к сюжетам он подходит с точки зрения формализма, не опускаясь до интерпретации и подчеркивая чисто технические моменты в работе художника. Вместо того чтобы подробно описывать один слайд, он показал их множество, иногда предваряя вступлением из одного предложения. Барр оговаривается, что не будет сосредотачиваться на «персоналиях, хронологии и национальностях». Его задача — представить серию сравнений, из которых студенты смогут сделать собственные выводы: «Надеюсь, у вас не возникнет желания записать что-то из того, что я стану говорить, — тем самым вы отвлечетесь от экрана»¹¹⁷. В итоге говорит он очень мало и будет придерживаться такого подхода к чтению лекций на протяжении всей своей деятельности.

Барр осветил XIX век, а также произведения Пикассо и Матисса, остановившись на офортах, рисунках, литографиях и ксилографиях с точки зрения света, атмосферы, композиции, декоративной линии и упрощения. Он снова провел линии влияния от одного художника к другому — в той же манере, в которой делал это для Сакса, говоря о художниках более ранних эпох. Его типичные краткие описания звучали так: «Макс Либерман — величайший из немецких импрессионистов. Его графическая техника близка к технике Мане, но еще более впечатляюща» или «Камиль Писсарро внес в офорты новую ноту упрощения, изображая воздух и свет»¹¹⁸. Дав справку о многих граверах XIX и начала XX века, таких как Эжен Делакруа, Пьер Боннар, Эдуар Мане и Анри Матисс, Барр так суммировал технику Пабло Пикассо в офорте «Слепой»: «Эта ранняя работа Пикассо, на мой взгляд, является величайшим офортом XX века. Совершенно очевидно его стремление к упрощению»¹¹⁹.

Кроме того, весной 1925 года Сакс открыл новую перспективу, поставив Барру зачет за специальное исследование «Эстамп, офорт и рисунок», в рамках которого Барр организовал в Музее Фогга выставку авангардных работ, сопровождавшихся пояснениями на стенах. Барр поблагодарил Сакса за «карт-бланш, который позволил [ему] собрать материал для [его] эксперимента с современной гравюрой»¹²⁰. Это была первая полномасштабная выставка в карьере Барра, продемонстрировавшая его формалистский подход и тот общий стиль, которые он потом перенесет и в Музей современного искусства. Он чурается «рапсодической» риторики, его тексты характеризует стремление найти категории и слова, которые определяли бы место каждой работы. Понятия, используемые им в каталоге, свидетельствуют об исключительном кругозоре и тонком понимании современного искусства, которым в следующие сорок лет предстоит только совершенствоваться¹²¹.

Хотя в целом выставка была посвящена авангардному движению Парижской школы, открывалась она экспозицией английской графики:

Англия необычайно богата мастерами декоративной каллиграфии, среди них — Блейк, Бёрн-Джонс, Чарльз Рикетс и Обри Бёрдсли. При этом она необычайно бедна на графиков-натуралистов. Упоминания в ряду корифеев с Континента, таких, как Домье, Менцель и Форен, заслуживает лишь один англичанин, *Чарльз Кин*. Линия его удивительно лаконична и глубоко остроумна. Он был одним из величайших английских художников, но почти не известен ни в Англии, ни в Америке¹²².

(Когда Барр подчеркивает имя художника, это означает, что данное описание относится к его работе, представленной на выставке.) Он все еще использует термин «декоративный», когда хочет указать на работы с уплощенной формой; только позднее, примерно в 1930-е или 1940-е годы, этот термин приобретет у него презрительную окраску: что-то «всего лишь» декоративное.

Описывая рисунок Шагала, Барр показывает, что он прекрасно осведомлен о новом движении дадаистов, однако в данном случае, видимо, использует термин в расширительном значении и имеет в виду еще более новаторское движение — сюрреализм. Кроме того, он отмечает близость модернизма к детскому творчеству — эта идея постоянно занимала его применительно к художникам-авангардистам:

Искусство Марка Шагала является ярким примером дадаизма, в том смысле, что он не признает ни правил, ни прецедентов, ни традиций. Рисунок и композиция свидетельствуют об отсутствии визуальной эстетической идеи. Интерес более литературный, чем изобразительный и психологический, однако не логический. Суть его состоит в соположении предметов и идей, связь между которыми представляется поверхностной, но занятой. Выбор предметов не всегда рационален, а изображены они с преднамеренной наивностью. Подобно Стравинскому, Шагал черпал вдохновение

в русском народном искусстве. Результат похож на песенку «Трали-вали, кота обокрали» — или на рисунок ребенка, не обученного рисовать, — однако в нем есть глубокий и сложный подтекст. Дадаизм возник как протест против порядка и дисциплины в искусстве и жизни. Это движение было недолговечным и преднамеренно бесполезным — однако способствовало определенному высвобождению¹²³.

Загадочная фраза про «отсутствие визуальной эстетической идеи», видимо, свидетельствует о неодобрительном отношении Барра к творчеству Шагала, которое сохранится и в будущем.

Барр остался верен представлениям, которые усвоил в Гарварде; в своих описаниях он пользуется языком формализма и помещает произведения в контекст хронологии искусства, увиденной современным взглядом. Описывая работы Ренуара, Барр отмечает, что в более поздних своих работах импрессионист изучал свет не ради самого света, «но как средство создания формы с помощью абстрактной светотени — это очень похоже на манеру итальянских художников эпохи Возрождения»¹²⁴.

Говоря о работах Редона, Барр подчеркивает свою любовь к тем художникам, которые ставили перед собой задачу выразить эфемерность человеческого опыта. Вразрез с распространенным мнением о том, что Барр переоценивал рациональность и прогрессивные черты абстрактного искусства, его взгляды на модернизм уравнивались склонностью к мистицизму; он обсуждает эту концепцию в историческом контексте: «Можно упомянуть Гойю и его предшественников в области странного, однако это не поможет объяснить феномен Одилона Редона. Хотя он и родился в 1840 году, он очень современен, поскольку пытался исследовать эзотерические области собственного духа»¹²⁵. Барр всегда был против попыток интерпретировать искусство с позиций психоанализа, однако, будучи человеком своей эпохи, считал, что именно подсознание и запускает творческий процесс.

Барр демонстрирует прекрасное понимание работ Сезанна и его влияния на модернизм. В его распоряжении было множество критических работ: вклад этого художника в искусство хорошо задокументирован, особенно следует выделить формалистские труды Фрая и Белла. Осуждая требование Рёскина давать искусству нравственное толкование, английский критик Роджер Фрай признает, что Сезанн стал «величайшим мастером формальной композиции. <...>

Все сведено к чистой структуре»¹²⁶. Исходя из тех же критериев, Барр отмечает, что Сезанн, под патронатом Писарро, «пытался передать пластические формы мощной синтетической линией, объединить эти формы в эстетически интересную композицию, сохраняя яркость импрессионистического цвета. Тем самым его интерес к упрощению — или синтезированию — заставил его отойти от того, что внешне выглядит чисто репрезентативным или естественным. Импрессионисты точно так же отошли от „естественного“ цвета, чтобы подчеркнуть великолепие света. Композицию Сезанн позаимствовал у Пуссена и старых мастеров»¹²⁷.

В каталоге Барр относит зарождение модернизма ко второй половине XIX века, к Домье, Мане и Дега, «которые служили источником вдохновения почти всем прогрессивным рисовальщикам того периода». О представленной на выставке литографии Гогена он говорит, что сюжет для нее позаимствован из «Олимпии» Мане, а что касается ее «декоративной концепции», то, явно имея в виду пресловутое уплощение, он пишет: «Экзотические ксилографии Гогена, выполненные на Таити, обозначают начало декоративной фазы постимпрессионизма, так же как работы Сезанна обозначают начало структурной фазы. Эти работы начала 1890-х являются важными вехами в возрождении ксилографии, которая получила такое широкое развитие в последние двадцать лет. Красота и разнообразие поверхности создаются мастерством резьбы — и хитроумного сочетания процарапывания, долбления и штриховки»¹²⁸. Понятия «декоративная фаза» и «конструктивная фаза» преобразуются в лексиконе Барра в два направления: «биоморфную» и «геометрическую» абстракции, которые описаны в его фундаментальном каталоге «Кубизм и абстрактное искусство» (1936).

Описывая представленные на выставке работы Пикассо, Барр впервые обращается к тому, чем потом будет заниматься всю жизнь: к классификации разнообразных стилей этого испанского художника. Барр проследил все этапы творчества Пикассо, начиная с его ранней зависимости от Стейнлена, переосмысления «негритянской скульптуры» и создания совместно с Браком кубизма, от которого художник потом отошел «ради возврата к природе и Энгру» — так характеризует это Барр и потом вставляет одну из своих изящных и тонких ремарок в описание графической манеры Пикассо: «Это линия Энгра, упрощенная и непрерывная, однако основанная на глубоким знании»¹²⁹. Понимая, как сложно творчество Пикассо, Барр утверждал, что у него «самый изобретательный ум в современном искусстве». Впрочем, личные пристрастия не позволяли ему расточать те же похвалы и Шагалу.

Барр описывает «математическую прогрессию» от импрессионизма к кубизму. Он предлагает взять за отправную точку гравюры Писсарро, поскольку этот импрессионист «навсегда сохранил верность свету и воздуху, его рисунок и объем наполнены атмосферой, а фигуры, которые прежде всего служили частью пейзажа, так же как деревья и коровы, утрачивают отличительные черты»¹³⁰. Барр опережает самого себя. Это утверждение предвосхищает его знаменитое описание приема «пассажа» в кубизме, которое впоследствии будет повсеместно использоваться в американской критике, а происхождением своим обязано Писсарро. Вкус слегка подводит Барра, когда он пишет о Писсарро, считая, что его «скромные произведения имеют все шансы пережить работы Моне»¹³¹. Предубеждения против Моне он так никогда и не преодолел.

Как и большинство критиков 1920-х годов, Барр ошибочно видел в Дерене одного из лидеров современного постимпрессионизма. Он считал, что этот художник довел сезанновские упрощения до уровня стилизации. И хотя Дерен не меньше Сезанна проявлял интерес к соположению фигур, форма его графики была более традиционной. Он приносил «естественность» в жертву «единству композиции даже более, чем Сезанн»¹³².

Описывая работы Архипенко как «последнюю фазу „денатурализации“» (необычное для него корявое слово), Барр подчеркивает его владение приемами кубизма — мнение точное, хотя и неполное¹³³:

Кубизм был изобретением Пикассо и Брака, а вдохновителем его стал Сезанн, указавший на то, что, если упростить естественные формы до их геометрической сути, они превратятся в кубы и цилиндры. Таков был первый этап кубизма. После того как все формы сведены к кубам, цилиндрам и сферам, уже совсем нетрудно ими слегка пожонглировать, совместить на одной картине вид на одну и ту же фигуру спереди и сзади, заменить выпуклое вогнутым¹³⁴.

С точки зрения Барра-формалиста, Архипенко сумел выполнить все это «с эстетической чуткостью подлинного художника»¹³⁵. Тем самым Барр положил начало тому, за что его впоследствии будут часто критиковать: он считал, что в искусстве присутствует единая историческая нить, которую каждый художник плетет на свой неповторимый лад, а потому не следует рассматривать его творчество применительно к параллельному социальному контексту. Восхищение

работами Архипенко Барр продемонстрировал на выставке «Кубизм и абстрактное искусство» в 1936 году, включив в скульптурную часть экспозиции больше всего скульптур этого художника¹³⁶.

После этого Барр обратился в каталоге выставки 1925 года к Матиссу и к тому, что он называет альтернативной фазой модернизма, сделав акцент на «декоративной» форме искусства: «Матисс взял за отправную точку Гогена, а вдохновение черпал в персидском и примитивном искусстве. Как и Пикассо, он прошел период искажений, который многих сильно раздражает, однако сохранил для себя то, что считал ценным в искусстве варварства, как Пикассо сохранил то, что ему представлялось ценным в кубизме. На гравюре справа явственно просматривается его интерес к узору, эстетическому потенциалу сочетания геометрических фигур, столов, ковров и прочих „украшений интерьера“. Вермеер Делфтский, Мане и Уистлер часто ставили перед собой те же задачи»¹³⁷. Хотя здесь Барр и проясняет ситуацию, отделяя интерес к «интерьерному декору» от интереса к «декоративному искусству», ему представляется, что они постоянно мешают друг другу.

По причине ограниченного числа представленных на выставке гравюр — или в связи с ограниченностью собственных знаний в этой области — Барр в этом каталоге сводит описание модернизма к Парижской школе и нескольким английским и американским художникам, демонстрирующим современный, но вполне традиционный уклон. Возможно, ничего другого не удалось достать для выставки у коллекционеров и галеристов, которых знал Сакс; возможно, многое просто осталось бы в 1925 году непонятым для тогда еще очень консервативной аудитории.

Тем не менее в этом своем первом каталоге Барр обрел собственный голос. Его лозунг ясен: современное искусство требует рационального, объективного подхода, без истерии и (его любимое слово) предрассудков. Формалистские взгляды Барра, соответствовавшие его темпераменту, только укрепились.

УСТНЫЕ ЭКЗАМЕНЫ

После этой выставки, в конце последнего учебного года в аспирантуре, Барр внезапно решил сдать в Гарварде общие экзамены. Его ментор Сакс написал его первому наставнику из Принстона, Мори, восторженное письмо о том, как отличился их общий ученик:

Без колебания говорю, что так, как он отличился на устном экзамене, еще не отличался никто из кандидатов за все то

время, которое я тут преподаю. Прекрасное выступление, представляющее и его, и вас, и всех, кто его обучал, в самом лучшем свете. И меня, и остальных сильно впечатлило то, что, помимо головы, которая просто набита фактами, он обладает вдумчивостью и широчайшим кругозором. Предсказываю, что он станет выдающимся ученым. Нам всем было крайне приятно общаться с ним этой зимой, а для других студентов он служил примером во всех отношениях¹³⁸.

Сам Барр остался недоволен своим ответом. В письме к Саксу он выразил надежду, что тот «прекрасно провел время, невзирая на то, что я постоянно проявлял постыдное невежество». Он приложил к письму список того, какие именно области он затронул и сколько минут посвятил каждому предмету — почти непредставимый подвиг для молодого человека, который сдает устный экзамен: «По живописи не было задано вообще никаких вопросов, за исключением 150-летнего периода в Италии... ничего про иностранное влияние в Испании, ничего про современную скульптуру в Германии или Италии». Самым «современным» из обсуждавшихся художников, жаловался Барр, был Бугро. Кроме того, он — что типично для аспиранта — обиделся, что ему не задали ни одного философского вопроса — ему не удалось продемонстрировать свое знакомство с более широкими тенденциями, направлениями и связями, проявить широту профессионального кругозора¹³⁹.

Примечательно, что Барр был твердо убежден: свое недовольство можно высказывать в открытую. Однако он совершенно блистательно себя оправдал — хотя природная скромность никогда бы не позволила ему это признать: он не оказался ни «невежественным», ни «несведущим в философии». Он уже сформулировал для себя обобщенную историческую перспективу, которую очень успешно использовал при рассмотрении модернистской эстетики. Сакс пишет о своем студенте: «Барр... способен высказывать свои зрелые мысли [по поводу модернизма] с большей ясностью, чем кто-либо из тех, кто в данный момент уделяет время и внимание этому захватывающему и непростому предмету»¹⁴⁰.

Опыт самого Сакса — как «любителя», постигавшего предмет через коллекционирование и не получившего формального образования, — заставлял его делать особый акцент на произведениях искусства как основных источниках знаний, а в специалисте видеть представителя элиты, профессионала, способного просвещать

массы. То, что он упорядочил свой опыт, стало его личным достижением, превратив его коллекцию во всеобщее достояние, а его связи и познания — в технический справочник, так необходимый новорожденной музейной культуре. Приверженность объективной точке зрения — не допускающей вольных интерпретаций — привела к созданию стандартов и практик подхода к выставкам, коллекциям, публикациям и музейной этике, которые в современном музейном деле принято считать за данность.

В Гарварде сформулировали систему подходов к искусству, которая, расширяясь, уходит от позиции элитного дилетантизма к демократичному профессионализму. Да, Сакс считал музей инструментом просвещения масс, но при этом он понимал, что музей должен по-прежнему привлекать к себе представителей элиты, которые будут поддерживать его деятельность, передавая в него произведения искусства. В 1939 году, на момент открытия нового здания Музея современного искусства, на этот вопрос все еще не существовало однозначного ответа. Использовались обе стратегии. Меценатство и устройство постоянных или временных выставок достигли новых уровней просвещенной компетентности. Понятие «любитель» или «дилетант» уступило пальму первенства научному понятию «знаток».

Модернизм и искусствоведение как научная дисциплина возникли одновременно в последней четверти XIX века¹⁴¹. Оригинальность, свобода, талант — свойства, сохранившиеся со времен романтизма, — стали необходимыми условиями модернистской теории и легли в основу системы стилистической оценки, принятой в научном искусствоведении; в принципе, и то и другое можно назвать научной моделью. Прошло некоторое время, и стремление творческих людей и специалистов-искусствоведов приблизиться в корректности своих выкладок к точным наукам подготовило почву для того, чтобы в научных учреждениях вроде Гарварда модернизм был признан предметом, заслуживающим серьезного рассмотрения¹⁴².

Подходы Сакса к знаточеству и музееведению глубоко укоренились в дальнейшей музейной работе Барра. Его интерес к гравюрам, развитый Саксом, в итоге привел к созданию отдела гравюр и рисунков в Музее современного искусства. Зал гравюр и рисунков в музее носит имя Сакса. Более того, именно благодаря широким связям Сакса Барр в 1929 году стал первым директором Музея современного искусства. Именно настойчивость Сакса и содействие Барра привели к тому, что основной целью музея стало просвещение. Лучший студент Сакса Альфред Барр — образец ученого и знатока — перенес университетские стандарты в мир музеев.

Глава 3

Барр- преподаватель, 1925–1927

Осенью 1925 года Барр по просьбе Мори вернулся в Принстон на преподавательскую работу — Мори испытывал едва ли не отцовский интерес к судьбе молодого ученого. Сакс одобрил план Мори: «Мальчик быстро мужает. Год [в Принстоне] с Бертом Френдом, Эрнестом де Вальдом и Джорджем Роули, несомненно, пойдет ему на пользу. После этого он уже будет ценным работником где угодно»¹. Барр знал всех этих трех преподавателей. Френд и де Вальд были специалистами по средневековому искусству; Роули занимался искусством Китая.

ПЕРВЫЙ ОПЫТ ПРЕПОДАВАНИЯ

Атмосфера Принстона была заряжена интересом к новому искусству. Барр нашел друзей, разделявших его интерес к модернизму, по воскресеньям они собирались в салоне Джорджа Роули, где его жена Этель Роули проводила музыкальные вечера. Именно тогда Барр познакомился с Джери Эбботом, своим будущим ассистентом. Одаренный в области музыки, графики и фотографии, Эббот провел предыдущий год в Париже, где изучал музыку и живопись. Он отказался от мысли стать концертирующим пианистом и заканчивал в Принстоне курс искусствоведения. Он тоже посещал воскресные салоны, вместе с другими студентами слушал музыку композиторов-модернистов — Мориса Равеля, Эрика Сати, Франсиса Пуленка и Жоржа Орика². По воспоминаниям миссис Барр, знакомство с современной музыкой подталкивало студентов к модернистскому взгляду на искусство³.

В обязанности Барра в Принстоне входила роль научного руководителя на курсе итальянской живописи, который читал его бывший преподаватель Мейтер, и на курсе современной живописи, который читали Мейтер, Болдуин Смит, де Вальд и Роули⁴. Однако к тому моменту образ мыслей Барра был уже слишком передовым для консервативной принстонской программы⁵. Во время подготовки выставки работ из коллекций студентов Принстона он пишет родителям, что получил от Эббота полотно Мари Лорансен, два рисунка Спейчера и литографию Беллоуза; еще у одного студента были позаимствованы литография Одилона Редона, литография Дега, несколько рисунков Лакса и картина Вламинка; Альберт Френд одолжил две бронзовых статуэтки Майоля⁶.

Поскольку времени у Барра было совсем мало, он попросил свою мать прочитать «Введение в современное искусство» Шелдона Чейни, которое планировал использовать на лекциях, и прислать ему отзыв. В итоге Барр пришел к выводу, что, несмотря на «энтузиазм и лучшие намерения», Чейни не хватает «проницательности

и самостоятельности подхода к предмету»⁷. Чейни определял современное искусство как «экспрессивную форму», заменив этим определением «значимую форму» Клайва Белла — оба термина употреблялись по контрасту с подражательной «реальной формой». Чейни дошел до того, что назвал экспрессивную форму «своего рода четырехмерной формой, которая выходит за рамки композиции»⁸. Утверждение Чейни, спровоцированное чисто эмоциональным откликом, воплощало в себе тот самый подход, которого Барр пытался избегать. Позднее он развенчает попытку Чейни интерпретировать модернизм, заявив, что в этой интерпретации много ошибочного.

И Чейни, и Барр ссылались на книгу Уилларда Хантингтона Райта «Современная живопись: ее направление и смысл» (1915) как на источник своих представлений о современном искусстве. Барр утверждает, что прочитал ее в 1919 году, на втором курсе университета. Чейни посетил Европу в 1922 году, за пять лет до Барра; там он познакомился с идеями Баухауса. В своей книге Чейни говорит о современной архитектуре, театре и прикладном искусстве в разных странах Западной Европы — в этом прослеживается параллель интересу Барра к мультидисциплинарным аспектам модернизма.

К концу года Эббот решил поступить в Гарвард — к этому решению его подтолкнул Барр. Эббот написал Саксу, что уже два года изучает искусство и хотел бы сосредоточиться на графике, а в Принстоне такого курса не читают. Перечисляя свои навыки, Эббот упомянул владение иностранными языками и «достаточное чутье», а также между делом упомянул Барра⁹. Сакс ответил: «Мы будем очень рады принять к себе любого студента Принстона и любого друга мистера Барра»¹⁰.

БАРР ПРЕДЛАГАЕТ ПЕРВЫЙ КУРС О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

В письме, посвященном критическому разбору курса Сакса о гравюре, которое Барр начал писать летом 1925 года, но отправил только в октябре, уже перебравшись в Принстон, прозвучало пожелание, чтобы в Гарварде ввели курс современного искусства. Начинает Барр свое письмо с извинений за его избыточную пространственность: «Письмо это достигло необъятных размеров. Во мне, похоже, проснулся энтузиазм, а одновременно и бестактность христианского проповедника»¹¹. Взывая к профессиональной чести Сакса, Барр напоминает, что почти все остальные гарвардские факультеты серьезно занимаются вопросами современной культуры. Работая над дипломом, он посещал лекции по музыке и теперь приводит в пример прогрессивные взгляды музыкального факультета, а потом переходит к факультету

английской литературы, где занимаются творчеством современных писателей, «и консерваторов, и новаторов»; факультеты точных наук, разумеется, тоже следят за прогрессом, изучая работы современных ученых — Маркони, Штейнмеца, Бора и Эйнштейна.

Курс по модернизму должен был, по мнению Барра, строиться на современной этике, в том виде, в каком ее понимали его современники-философы Джордж Сантаяна, Бенедетто Кроче, Мигель де Унамуно, Эрнест Хокинг, Фридрих фон Хюгель и Анри Бергсон. Выпуск факультета английского языка и литературы 1947 года, отмечает он, «прославился» благодаря драматургам. Барр продолжает:

Однако на факультете изящных искусств имена Ван Гога, Гогена, Сёра, Матисса, Дерена и даже Поля Сезанна просто не упоминаются. Разговор о постимпрессионистах был сведен к пятнадцатиминутному глумлению — на экран выставили Пикассо периода подражания Пикабия, а когда смолкло хихиканье, преподаватель рассказал три анекдота. Попыток критического разбора с рациональных позиций не последовало. В результате невежество и предрассудки студентов только укрепились. В последний день занятий один час был посвящен творчеству модных, но малозначительных художников, таких как Цорн, Сарджент, Саролла, Сегантини и Сулоага. Как можно хранить молчание перед лицом обскурантизма? Современное искусство требует справедливого подхода¹².

Барр также высказывал недовольство Джорджем Эджеллом, который преподавал курс современного искусства, сохраняя дух истинного гарвардца «в двадцатом поколении: его познания заканчиваются на Мане, Родене и Сардженте. Дерен, Майоль, де Сегонзак, Лашез, Бурдель ниже его горизонта или достоинства». Чтобы смягчить резкость собственной критики, Барр отыскивает определенные области, связанные с изучением искусства в Гарварде, о которых он может сказать хоть что-то хорошее: «Я сокрушенно смиряюсь, но мне внушают надежду постимпрессионисты в доме у Форбса, растущий интерес мистера Портера, лекции Поупа, две его акварели Демута, а главное — Ваши прекрасные современные гравюры и рисунки»¹³.

1 января 1926 года он написал Саксу из Принстона еще одно письмо, отстаивая дело модернизма в Гарварде:

Только два человека заинтересованы в том, чтобы преподавать современное искусство, и обладают необходимыми познаниями: это мистер Поуп и Вы. Поуп увереннее себя чувствует в вопросах техники и эстетики современной живописи. Он хорошо знаком с современной литературой, особенно поэзией, с современным театром, современной архитектурой, современной музыкой. Вы же, со своей стороны, скорее принадлежите к цивилизации, в которой все эти вещи зародились (1875–1925). Вы владеете французским, немецким, осведомлены об Италии и Восточной Европе — в социальном, экономическом и духовном (если мне будет позволено употребить столь расплывчатое понятие) ключе. Покровители неоклассического искусства — Ваши друзья, да и многие художники тоже. Более того, лекции Вы читаете куда убедительнее, чем Поуп. В последнее время мне кажется, что у Вас вот-вот возникнет энтузиазм по отношению к современным вещам¹⁴.

Барр считал, что Поуп и Сакс могут совместно вести курс современного искусства, а преподаватели с других факультетов дополняют его лекциями по своим специальностям: «Профессор Хилл с музыковедческого факультета может прочесть пару лекций, Вирджил Томсон, ассистент Хилла, очень интересно пишет о современной музыке. [Блисс] Перри — о поэзии»¹⁵. Хотя Барр и знал, что Эджел и Пост относятся друг к другу враждебно, он хотел представить студентам самые разные точки зрения, даже «угрюмое мнение» критика Рояла Кортиссоза или эклектичную систему «живых искусств» (*lively arts*), которую предложил Гилберт Селдс. Барр считал, что Томас Крейвен «может высказать свое трезвое и очень продуманное мнение о современной живописи. Модернистское искусство требует разнообразия подходов не менее, чем и все современное искусство»¹⁶. Барр, видимо, еще с 1923 года читал статьи Крейвена в *The Dial*; Селдс, один из первых редакторов *The Dial* (1920–1923), публиковал там свои статьи о «семи живых искусствах».

Барр упорно искал каналы для распространения модернизма в США; случай прочитать первый в Америке (а может, и во всем мире) курс по искусству модернизма представился ему весной 1927 года в колледже Уэллсли. Ему предложили место



Отто Дикс. Портрет
И.Б. Неймана. 1922

преподавателя в колледжах Оберлин и Смит, однако он оба предложения отклонил, поскольку Элис ван Вехтен Браун, директор музея Фарнсворта в Уэллсли, предоставила ему возможность разработать собственный курс по модернизму. По словам Барра, он поехал в Уэллсли после достижения договоренности о том, что ему дадут возможность провести курс семинаров по искусству XX века. «Не могу сказать, что курс был безусловно успешным, — рассказывал он впоследствии. — Я преподавал так, как мне заблагорассудится»¹⁷. В общих чертах курс следовал тем же принципам, которые он предлагал Саксу применить в Гарварде — впоследствии на них будет строиться и работа Музея современного искусства, как организационно, так и содержательно. Барр любил повторять, что названия отделов музея всего лишь «повторяли заголовки разделов курса в Уэллсли»¹⁸.

Он написал родителям, что получил из Уэллсли предложение год преподавать там итальянскую живопись, а также современную живопись во втором семестре: «Оба этих предмета я знаю лучше, чем любые другие»¹⁹. В 1928/29 учебном году Барр также читал обзорный курс, уделяя необычно много внимания анализу художественных средств — эту технику он освоил в Гарварде.

Метод, которым пользовались в Уэллсли, сочетал исторический обзор с освоением техник и применялся в рамках курса,

носившего название «лабораторная работа». Еще до внедрения метода Уэллсли в Гарварде его, под влиянием Нортон и Мура, ввела Браун, которая в 1897 году реформировала факультет с условием, что практическая работа будет «учитываться при выставлении оценок по аналогии с научными экспериментами»²⁰. Практикумы по работе с яичной темперой, рыбьим клеем и позолотой были похожи на то, чем занимались в Гарварде, хотя технические курсы в Музее Фогга не были напрямую связаны с историческим материалом. Браун крайне успешно использовала свой метод: результативностью Уэллсли мог соперничать с Гарвардом. Впоследствии она хвасталась: «Созданные у нас мастерские-лаборатории для обучения таким историческим техникам, как характерная для эпохи итальянского треченто живопись на досках темперой с золотым фоном, стали настолько примечательной характеристикой нашей программы, что система получила широкую известность как «метод Уэллсли»»²¹. Конкурируя с Гарвардом и Принстоном, колледж Уэллсли, по собственному утверждению, впервые в истории предложил учебный курс, пройдя который студенты могли получить степень магистра искусствоведения.

Барр подробно расписал родителям программу курса современного искусства, который ему предстояло читать. Письмо это он считал достаточно важным, поскольку, как он утверждал впоследствии, ему «впервые потребовалось найти широкий подход к современному искусству»²². Он дал курсу название «Традиция и бунтарство в современной живописи» и в общих чертах описал его так:

Видение и отображение. Построение изображения. Роль сюжета. Достижения прошлого — особенно XX века. XX век, его боги и «измы». Художник, критик, торговец, коллекционер, музей; ученые; зрители. Современная живопись в сопоставлении со скульптурой, графикой, архитектурой, театром, музыкой, литературой, коммерческим и прикладным искусством. Модные эстетики; фетиши и табу. Живопись и современная жизнь. Будущее²³.

Энтузиазм его был безграничен, однако здравый смысл все-таки возобладавал. В каталоге курсов он сократил это описание до «Искусство 305: Современная живопись и ее взаимосвязь с прошлым, другими искусствами, эстетикой и современной цивилизацией»²⁴. Вторым его курс, «Итальянская традиция в европейской живописи», был посвящен не только истории итальянской живописи позднего средневековья

и Ренессанса, в нем также проводилась связь между Ренессансом и современным искусством.

Для курса по современной истории Барр черпал материал в музеях, галереях, частных собраниях, театре, балете, кино, архитектуре, рекламе, полиграфии, промышленном дизайне, журналах, музыке и ширпотребе. Говоря коротко, он воссоздавал историю двадцатого столетия, притом что столетию было всего двадцать семь лет от роду. Пытаясь описать какой-то стиль, он использовал все, что имело к этому стилю хоть какое-то отношение.

БАРР И НЕЙМАН

Барру часто оказывали помощь европейские торговцы произведениями искусства, которые эмигрировали в США в 1920-х годах, такие как И.Б. Нейман, Пьер Матисс, Йозеф Брюмер, Валентайн Дуденсинг и Карл Нирендорф. Однако за новыми знаниями в области модернизма, равно как и за материалами, книгами и репродукциями для курса, Барр обращался прежде всего к пламенному защитнику радикального искусства Нейману. А еще у Неймана всегда можно было услышать последние сплетни, которые Барр использовал на занятиях по современному искусству.

Израэль Бер Нейман, родом из Германии, тринадцать лет держал галерею в Берлине²⁵, кроме того, у него были галереи в Бремене, Дюссельдорфе и Мюнхене. После того как в 1924 году Нейман эмигрировал и открыл в Нью-Йорке галерею «New Art Circle» на Западной 57-й улице, его берлинской галереей стал управлять Карл Нирендорф. Галереи Неймана в обеих странах стали прямым следствием послевоенного интереса к приобретению произведений современного искусства. Нейман поставил себе задачу популяризировать американское искусство в Германии, а немецкое — в Америке. Он способствовал тому, что Барр достаточно рано заинтересовался немецким авангардом — интересы большинства американцев тогда не простирались дальше Парижской школы. Преклонение Неймана перед Эдвардом Мунком, Максом Бекманом, Жоржем Руо и Паулем Клее передалось Барру.

Подход Неймана отличался дидактизмом; ради привлечения новой аудитории он постоянно читал лекции, и его красноречие вошло в легенду. Рассказывая Барру о лекции Неймана, посвященной Руо, коллекционер Данкан Филипс так характеризует лектора:

Это был выплеск искреннего, неподдельного чувства; лектор был чрезвычайно эмоционален и заразил своей

эмоциональностью остальных. Анализа и художественной критики прозвучало немного, однако о личности Руо говорилось с таким восхищением и почтением, что слушатели уважительно внимали и с энтузиазмом аплодировали. Лекция была совершенно нестандартная — очень субъективная, почти наивная, необычайно занятая, поскольку хвалебный экстаз сочетался в ней с просвещенным владением языком экспрессионизма. Он считает Руо лучше всех. Что могло смутить тех, кто финансировал эту лекцию²⁶.

Барру были очень по душе широта познаний Неймана и готовность ими делиться. После того как в июле 1926 года Барр написал Нейману письмо, где напомнил о существовании «невежественного молодого человека, с которым [Нейман] две недели назад обедал в [ресторане] „Чайлдс“»²⁷, между ними возникли длительные дружеские отношения, строившиеся на взаимной поддержке. Осенью Барр прислал Нейману еще одно письмо, уже из Уэллсли, с просьбой подтвердить обещание продавать ему книги и гравюры по «оптовой цене». Барр хотел таким образом растянуть двести долларов, которые полагались ему на материалы для курса²⁸.

Барр и Нейман решили вместе составить библиографию книг по современному искусству и репродукций. В том же письме Барр пишет: «Бостон — совершенно мертвое место в смысле современного искусства. Сарджент и Додж Макнайт по-прежнему представляют здесь последнее слово, однако у многих наверняка возник бы интерес, если бы они смогли увидеть хорошие оригиналы или идеальные репродукции. Профессор Сакс интересуется все сильнее»²⁹.

Та же жалоба звучит в письме Барра к редактору *Harvard Crimson* от 30 октября 1926 года — впоследствии оно много раз перепечатывалось³⁰. Барр сетует на отсталые вкусы публики и музеев Бостона и Кембриджа, признавая, однако, что есть исключение — «великолепное собрание графики» в Музее Фогга, «доведенное до Пикассо». Кроме того, он жаловался, что в Бостоне и Кембридже очень трудно найти подлинники таких живых мастеров, как Матисс, Боннар, Пикассо и Дерен, хотя города и пользуются репутацией центров культуры. Более того, «еще удивительнее, что к великим основателям современной традиции (Сезанну, Ван Гог, Сёра, Гогену) <...> относятся с тем же пренебрежением». Единственные художники, которых здесь можно найти, это «модные виртуозы вроде Сулоаги

и Сарджента». Барр и его друзья сходились в том, что Сарджент, несмотря на популярность, не обладает никакими достоинствами модерниста. Барр любил писать открытые письма и постоянно жаловался в печати на недостаток интереса к современному искусству со стороны публики и музеев.

ПРОВАЛЬНАЯ ПУБЛИЧНАЯ ЛЕКЦИЯ

В этом знаковом для себя 1927 году Барр вел борьбу за укрепление своей модернистской позиции сразу на нескольких фронтах. Это был период активной деятельности, он создавал круг единомышленников — писал письма, читал лекции, готовил выставки. Он отклонил предложение Сакса принять участие в разработке курса по французской живописи XIX века, однако согласился прочитать публичную лекцию на эту тему — Сакс считал важным приглашать в университетские аудитории обычных людей.

Через две недели после этой лекции Барр отправил Саксу болезненно-подробное письмо, в котором поделился честолюбивыми переживаниями по поводу своей манеры подачи академического материала. Он назвал письмо от 14 февраля 1927 года «апологией» — попыткой защититься от суровой критики, с которой обрушились на его лекцию как слушатели, так и сам Сакс³¹. К сожалению, письмо вышло длинное, с повторами и даже несколько брюзгливое.

В отличие от Сакса, который подкупал слушателей своей энергией и энтузиазмом, Барр пытался скрыть юношеское смущение под маской бесстрастности. Он начал лекцию цитатой из Петрония — с расчетом на то, что слушатели не только поймут латынь, но и сразу придут к выводу, что враждебное отношение к новому искусству существовало еще в древние времена. В своем письме Барр запальчиво пишет, что прочел всего-то четыре строки по-латыни в надежде, что слушатели «с чувством юмора» откликнутся на сравнение нынешнего отношения к современному искусству с тем, как консерватор Петроний оценивает искусство I века: «Занимательный пассаж, где звучат четыре или пять поверхностных мнений о живописи <...> Его применение к современным проблемам было моей собственной находкой»³². Одна студентка, оставившая отзыв об этой лекции, заранее получила у Барра текст и пишет весьма красноречиво. Отсылка к Петронию показалась ей забавной, поскольку этот древний критик «сетует на упадок современной живописи и не стесняется в выражениях в адрес „лености этих египетских шарлатанов“ (постимпрессионистов той эпохи), в сравнении с „верностью правде жизни старых мастеров (Апеллеса и Зевксиса)“»³³.

Но сильнее всего смутили слушателей длинные периоды молчания, которыми сопровождался показ пары слайдов. Таков был намеренно избранный Барром метод изложения сравнительной истории искусства, который, как ему казалось, должен был придать особую выразительность визуальным примерам. Далее Барр объясняет, что совершенно сознательно занял высоколобую позицию, которую слушатели приняли за «холодную бесстрастность и отсутствие энтузиазма». Поиск верной манеры держаться был для него постоянной проблемой. Он считал, что ирония и паузы — действенные способы постепенно подвести слушателей к постижению природы современного искусства, которое «чурается слишком простых путей». Барр жаловался на то, что иронию его воспринимают слишком буквально и, следовательно, не понимают его подлинных чувств: «Разумеется, моя бесстрастность была намеренной». Он осознавал, что этот способ показывать слайды в очень медленном темпе и без всяких пояснений смущает слушателей: «Мне говорят, что я почти полностью утратил их внимание, которое удалось завоевать в ходе относительно занимательного введения». Он просто хотел предложить альтернативу приемам обычных лекторов, которые «извергают непрерывный поток медоточивого красноречия, ловят в сеть слов тех, кому по душе простые объяснения — и слишком часто слушатели уходят в убеждении, что за час пассивного восприятия им удалось понять то, на постижение чего уходят годы. <...> [Они], видимо, никогда даже и не пытались вдуматься в чрезвычайно сложную проблему — искусство сегодняшнего дня. Следовало ли мне пойти на компромисс?.. Моя лекция была, в принципе, рассчитана на средний уровень аудитории, то есть на слушателей Вашего курса по французской живописи, которые обладают определенными историческими познаниями и некоторым эстетическим опытом»³⁴. Разделение между «простым» и «сложным» искусством являлось для Барра главным критерием оценки качества работ современных художников. Кроме того, центральным для его формалистского подхода было понятие эстетического опыта в историческом контексте, и он постоянно возвращался к нему, как бы далеко от абстракции ни вводили его фигуративные произведения искусства.

В лекции Барр отметил сходство между «цветовыми фугами» Гогена и средневековым стеклом, а также параллели между тщательно проработанной обнаженной натурой у Ренуара и у Рубенса, Пикассо и Корреджо. Он продемонстрировал публике ритмический контур в работах Матисса, который впервые возник в «египетских постимпрессионистских» настенных росписях, а также «сюрреалистический мистицизм Редона, предвосхищением которого служит Изенгеймский

алтарь». Кубистические устремления Леже он выводил из творчества «Пьеро делла Франчески, Веронезе, раннего Коро, Пикассо и примитивной африканской скульптуры». Проследив исторические влияния на современных художников, он перешел к разговору о «формальном и эстетическом», противопоставляя «нарративную и иллюстративную функции искусства». Он показал, что формальные элементы композиции имеют экспрессивное значение, поскольку выходят за рамки буквального отображения «внешних проявлений природы». Он привлек внимание слушателей к «усиливающейся тенденции рассматривать предметный материал лишь как случайное средство для выявления абстрактных феноменов пластичной, осязаемой формы и ритмизованной линии»³⁵.

Барр продолжает письмо к Саксу в духе самоуничижения: «Я считал себя шуоменом, тщательно подготовившим свое представление, — чтобы паузы и бесстрастность позволили им сделать собственные выводы. Я предоставил [слушателям] минимум информации, не выносил догматических вердиктов, которые они унесли бы с собой в тетрадах. <...> Я надеялся довести до них мысль о том, что искусство является искусством прежде всего потому, что сильнейшим образом зависит от эстетического восприятия. Они ушли смущенными и обиженными». В итоге Барр все-таки принимает на себя вину за провал: «Что касается самого лектора, то он в разладе с самим собой и считает, что не сделал того, чего от него ждали. Мне следовало придерживаться существующей практики, не экспериментировать». Внизу страницы Барр добавил от руки: «Наверное, я все-таки скверный мальчик и заслужил еще одну порку. Я притерпелся к родительским наказаниям мистера Мори и мне здесь их сильно не хватает. Надеюсь, вы не откажетесь восполнить этот недочет и когда-нибудь откровенно выскажете свое мнение и о лекции, и об этом меморандуме»³⁶. На копии письма Барра Сакс написал карандашом: «Получилось не очень хорошо. Я многого ждал. Он продемонстрировал свою неопытность»³⁷.

VANITY FAIR КАК ИСТОЧНИК МОДЕРНИЗМА

Барр часто упоминал журнал *The Dial* как один из главных источников его познаний в области модернизма. Однако в формировании его модернистской эстетики свою роль сыграл и *Vanity Fair*. Впервые Барр подписался на этот журнал в 1918 году, на первом курсе Принстонского университета. Фрэнк Крауниншильд, редактор, работавший у издателя Конде Наста, в 1929 году станет одним из основоположников и попечителей Музея современного искусства. Журнал, основанный в 1914 году, публиковал новости и произведения новых

писателей, художников и фотографов. По содержанию *Vanity Fair* тяготел к литературным журналам, которые называли «маленькими» из-за небольшой читательской аудитории, но по форме это был изящный глянцевый журнал большого формата. Крауниншильд написал серию коротких биографий современных художников — Барр прочитал их еще мальчиком. Некоторые из них — например, биография Пауля Клее — стали для него введением в модернизм³⁸.

В молодости Крауниншильд интересовался фотографией — он был другом Альфреда Стиглица, — и в результате *Vanity Fair* стал значимой площадкой для современных фотографов. В нем работы Чарльза Шилера, Эдварда Стайхена, Стиглица и других публиковались как произведения искусства, с подписями, содержащими критическую оценку³⁹, — Барр разделял этот интерес. Фотография принадлежала к числу тех видов искусства, которые он включил в свой курс в Уэллсли: ей будет посвящен один из самых важных отделов будущего музея.

Крауниншильд начал коллекционировать произведения искусства в начале века и среди первых заинтересовался авангардом. В 1913 году он на добровольных началах исполнял обязанности пресс-секретаря Арсенальной выставки. Публиковал в своем журнале репродукции работ Пикассо, Ван Гога, Гогена, Рюо, Брака, Модильяни, Паскина и Сегонзака, фотографии скульптур Деспио.

В августе 1927 года Крауниншильд опубликовал в журнале опросник по современному искусству, составленный Альфредом Барром (конкурсы по разным областям культуры появлялись в журнале регулярно)⁴⁰. По замыслу Барра, опросник должен был познакомить читателей с произведениями самых передовых художников-мыслителей; одновременно он отражает и его собственный путь постижения модернизма. Барр пишет, что придумал этот опросник в 1926 году — он предлагался студенткам, записавшимся на курс современного искусства в колледже Уэллсли, с целью оценить их подготовку. В нем, в частности, был прямой вопрос: «В чем вклад каждого из перечисленных ниже в поиски современной художественной выразительности?»⁴¹ Этот вопрос позволял задействовать иные аспекты жизни мира искусства, помимо личностей и работ художников. Присущий Барру охват «переменчивого мира, который [его] очень интересует»⁴² был всесторонним, его симпатии — широчайшими.

В опроснике перечислено пятьдесят деятелей искусств и художественных направлений, в прилагавшихся ответах дано пространное описание их вклада в культуру. Список «в продуманном соотношении освещает современные течения в архитектуре,

скульптуре, живописи, графике, музыке, прозе, драме, поэзии, драматургии, прикладном и коммерческом искусстве, кино, балете и передовой критике — данные взяты из французских, английских, итальянских, русских, немецких и американских источников»⁴³. В списке девять художников, среди них только один американец. Включен Матисс, но не включен Пикассо, который, по мнению Барра, еще не достиг необходимой зрелости. В ту раннюю эпоху Барр считал, что влияние Пикассо, «возможно, окажется не столь долговечным», как влияние Матисса⁴⁴. В большинстве своих деталей список отражает весь спектр будущих интересов Барра — до момента его ухода из Музея современного искусства в 1967 году. Через шестнадцать лет после отставки Барра *Esquire* опубликовал пятьдесят биографий людей разных профессий, которые «коренным образом изменили американскую жизнь за последние полвека»⁴⁵. Понимание важности культурных перемен во всем их многообразии, а также постоянное осмысление истоков этих перемен обеспечили Барру место в списке.

Особую важность его интерпретации модернизма сообщает то, что в 1926 году он, помимо немецкого экспрессионизма, был прекрасно знаком и с творчеством русских художников. Среди них был Александр Архипенко, эмигрант, «прославившийся тонким и мастеровитым объединением элегантности позднего Ренессанса с кубистической формулой». Ответ на вопрос о Всеволоде Мейерхольде звучал так: «Самая значимая фигура в современном русском театре, противопоставил конструктивизм сверхреализму Станиславского и Московского художественного театра». (Труппа Станиславского с большим успехом выступала в Нью-Йорке в 1925 году.) На вопрос «Что такое супрематизм?» был дан такой ответ: «Русский ультракубизм, в котором картина сводится с помощью почти что схоластической диалектики (курсив мой. — С. К.) к черному квадрату в белом круге. Величайшими представителями этой квинтэссенции живописи являются Малевич и Родченко»⁴⁶. О русских художниках Барр узнал на выставках Кэтрин Дрейер и из книги «Современное русское искусство» Луи Лозовика, опубликованной «Société Anonyme»⁴⁷. Еще одним важным источником сведений о русском искусстве стал для Барра его близкий друг Нейман.

Деятели искусств, включенных в опросник для *Vanity Fair*, можно разделить на группы по роду занятий. Музыка в нем представлена среди прочих Джорджем Гершвином, «Шестеркой» и Арнольдом Шёнбергом. Театр — Максом Рейнхардтом, «Волосатой обезьяной» («жестокой трагедией Юджина О'Нила о неспособности найти свое место под солнцем в эпоху машин»), Луиджи Пиранделло

и Мейерхольдом; балет — «Петрушкой». Среди критиков — Форбс Уотсон, Гилберт Селдс и Роджер Фрай, «самый блестящий из всех английских художественных критиков, поддерживающий модернистскую эстетику (*ma non troppo**)». Среди литераторов названы Джойс, имажисты, Хильда Дулитл, есть, среди прочих, цитаты из Гертруды Стайн, Жана Кокто и Гарриет Монро. Из области кино упомянут «Кабинет доктора Калигари» немецкой студии UFA. Из области изобразительных искусств названы всего пять художников: Анри Матисс, которого Барр считал, «по всей вероятности, величайшим из ныне живущих живописцев», Мигель Коваррубиас — мексиканский ремесленник и карикатурист, американский художник Джон Марин, известный своими акварелями, Уиндэм Льюис — «английский художник, критик и романист. Основатель вортицизма», Фернан Леже — французский кубист; а также два скульптора: Аристид Майоль, которого Барр назвал «одним из величайших ныне живущих скульпторов», и вышеупомнутый Архипенко. Помимо супрематизма, рассматривается лишь одно течение в авангарде — *Sur-realism*: «Новый, набирающий силу культ, захвативший Европу. <...> Он основан на исследовании подсознания и вере в художественную ценность снов и является проявлением веры в психологию двадцатого столетия»⁴⁸. Барр пишет термин так, как было принято тогда во Франции, через дефис: английский эквивалент для этого новоявленного «изма» еще не устоялся.

Под общим заголовком «архитектура» объединены несколько персоналий, направлений и явлений: Баухаус⁴⁹, Фрэнк Ллойд Райт («один из первых американских архитекторов, осознавших, что современные формы суть выражение самой структуры модерна»), Ле Корбюзье, а также принятый в 1916 году в Нью-Йорке закон о зонировании («сыгравший куда более важную роль в американской архитектуре, чем все мертворожденные и сентиментальные архаизмы так называемых „революционных“ художников»). В категорию промышленного искусства вошли мебельная фирма Пауля Теодора Франкла и Эдгар Брандт, «прославившийся своими работами из кованного железа, выполненными в современной манере». Включен также универсальный магазин «Saks Fifth Avenue» — за его рекламные кампании и оформление витрин («этот магазин больше сделал для популяризации современного маньеризма в изобразительном и прикладном искусстве, чем любые критики-златоусты»). Барр бросает вызов Освальду Шпенглеру: «Даже если декаданс — это неспособность создавать новые формы, то художники и произведения

* Но не слишком (итал.).

искусства, включенные в опросник, как минимум пытаются это опровергнуть»⁵⁰.

Единственной студенткой Уэллсли, которая сумела правильно ответить на все вопросы, стала Эрнестина Фантл, которая после окончания учебы сначала работала у Неймана (по рекомендации Барра), а потом вместе с Барром — в МоМА. После того как в 1934 году Филип Джонсон ушел в отставку, она стала хранителем отдела архитектуры. В то время Барр не мог ожидать от студентов хорошего знания тем опросника, но впоследствии он будет широко использовать его в своих курсах.

БАРР ЧИТАЕТ ПЕРВЫЙ КУРС ПО МОДЕРНИЗМУ

Курс в женском колледже Уэллсли, «самый первый курс по современному искусству в американском колледже»⁵¹, охватывал последние сто лет. В нем речь шла о живописи «традиции и бунта», о том, как современное искусство возникло из искусства XIX века. Возможно, Барр использовал при чтении курса слайды⁵², но наряду с ними и репродукции, «поскольку полностью понять современное искусство без цвета невозможно»⁵³. Если слайды и использовались, то они могли быть только черно-белыми. Впоследствии Барр писал, что в 1920-е годы

использовал в учебных целях большие цветные репродукции <...> тогда художники были в целом представлены лучше, чем сейчас [в 1947 году], поскольку имелись прекрасные репродукции Боннара, Файнингера, Леже, де Кирико, Кандинского и Шагала. В основном они поступали от немецких издателей, хотя и архив *The Dial* служил отличным подспорьем⁵⁴.

Каждое занятие в рамках курса современного искусства строилось следующим образом: в начале обсуждалась тема в целом, потом студенткам задавались «тщательно подготовленные задачи». Барр и его современники-критики часто использовали метод «решения задач», скорее свойственный точным наукам. Барр организовывал класс по типу «факультета», что позволяло делить предмет изучения на подразделы, по каждому из которых определенная студентка должна была сделать доклад. Описание курса, составленное Барром, включает «предтеч современной живописи» Сезанна, Сёра, Ван Гога, Гогена, Редона и их последователей, кубизм, футуризм и то, что он

называет «малыми „измами“», к которым относятся «послевоенные классицисты и суперреалисты (superrealists)» (термин «сюрреализм» войдет в обиход только несколько лет спустя).

На семинарах студентки изучали «промышленную архитектуру, важный вклад Америки в развитие искусства»⁵⁵. Прочитав книгу Ле Корбюзье «К архитектуре», Барр считал целесообразным отправлять своих студенток рассматривать фабричные здания — например, Мотор-март и фабрику «Некко» в Кембридже⁵⁶. Студентки ездили поездом железной дороги Бостон-Олбани из Уэллсли в Бостон, чтобы по дороге осмотреть вокзалы, спроектированные известным архитектором XIX века Генри Хобсоном Ричардсоном. «Я попросил студенток выбрать лучший», — вспоминал Барр. Кроме того, он свозил студенток на экспрессионистский спектакль на идише «Диббук»^{*} 57.

Барр делал акцент на промышленных объектах и утилитарном декоре, в том числе на автомобилях и мебели — эта идея станет частью его концепции Музея современного искусства. Важной чертой его вкуса было то, что он считал бытовые предметы, например холодильники или каталожные ящики, более интересными, чем вещи чисто декоративные. В рамках курса проводилось состязание на «лучший натюрморт». Студентки тратили по доллару в местном магазине дешевых товаров, выбирая предметы, отличавшиеся красивым дизайном, а потом составляли из них композиции — получался «театр конструктивизма»⁵⁸. Предпочтение отдавалось самым современным материалам, таким как алюминий. Главный приз представлял собой динозавра из папье-маше; фотография этого динозавра, сделанная Эбботом, несколько месяцев спустя была опубликована Линкольном Кирстайном в гарвардском журнале *Hound & Horn*. В широкий спектр современного искусства Барр включал и графику — офорт, ксилографию и другие виды гравюры, а также комиксы, карикатуры и журнальные обложки — например, обложки недавно возникшего «Нью-Йоркера». «Реклама — отличные охотничьи угодья для этой группы, на ее примере хорошо видно, как современные художественные изыскания проникают в повседневный быт»⁵⁹.

На семинарах рассматривались все сферы современной жизни, которые Барр считал интересными: театр, русский балет или, к примеру, фильм Фернана Леже и Дадли Мёрфи «Механический балет» с музыкой Джорджа Антейла. В той или иной форме музыка

* Первая постановка «Диббука» Семена Ан-ского в Америке была осуществлена Морисом Шварцем в 1921 году (Yiddish Art Theatre, Нью-Йорк).

постоянно сопровождала Барра в жизни и в работе. Он охотился за записями Ричарда Штрауса и Клода Дебюсси, а также за джазом. В Уэллсли был анонсирован вечер, посвященный Шёнбергу, Стравинскому, «Шестерке» и другим выдающимся композиторам⁶⁰. После сдачи студентками последнего экзамена — домашнего сочинения — Рэндал Томпсон, преподаватель музыки в Уэллсли, и Джери Эббот дали концерт, включавший произведения Стравинского, Мийо, Бартока и Сати⁶¹.

История кино тоже была задействована: например, «умо-помрачительные декорации» к фильму «Метрополис». По плану Барра, одна из студенток должна была сосредоточиться на современной критике и эстетике, уделив особое внимание «примитивному и варварскому искусству, психологии экспрессионизма, дисциплине в кубизме и конструктивизме и важной роли машин»⁶². Это происходило всего за несколько месяцев до того, как Барр будет решать, что именно, машину или примитивное искусство, избрать в качестве темы своей диссертации.

Во время преподавания в Уэллсли Барр жил в Кембридже, в получасе езды, где делил квартиру с Эбботом. Периодически они посещали курс Сакса по музееведению; многие слушатели курса стали его друзьями на всю жизнь. Среди них — Генри-Рассел Хичкок, который изучал в магистратуре историю архитектуры: Барр пригласил его прочитать лекцию студенткам его курса в Уэллсли. Именно Хичкоку Барр, по его словам, был обязан введением в мир современной архитектуры: «Я чувствовал, что Рассел очень много знает»⁶³. По воспоминаниям Хичкока, на лекцию в Уэллсли пришли не только студентки, но и преподаватели — их привлекала новизна предмета⁶⁴. В этой лекции — первой из многих прочитанных в течение его выдающейся карьеры историка архитектуры — Хичкок обратил особое внимание на нидерландского архитектора Якобуса Ауда, а также на Ле Корбюзье. Ауд и Ле Корбюзье, так же как Мис ван дер Роэ и Гропиус, станут центральными фигурами теории современной архитектуры Хичкока и Барра и главными экспонентами международной выставки МоМА «Современная архитектура» 1932 года. Анализируя творчество авангардистов в исторической перспективе, Барр играл две парадоксально сочетавшихся роли — мыслителя-авангардиста, задающего параметры модернизма как стиля, и ученого, занимающегося модернизмом.

Эрвин Панофски суммирует впечатляющие достижения новой для Америки научной дисциплины — искусствоведения:

Поскольку американские искусствоведы умели видеть прошлое в перспективе, без всякого национального или местного уклона, они и настоящее видели в перспективе, не искаженным личными или институциональными предубеждениями. В Европе, где возникли все важнейшие «течения» современного искусства, <...> как правило, не находилось места для объективных дискуссий, не говоря уж об историческом анализе. <...> В США такие ученые, как Альфред Барр и Генри-Рассел Хичкок, <...> сумели взглянуть на современную ситуацию с той же смесью энтузиазма и отрешенности и написать о ней с тем же уважением к историческому методу и пристрастием к дотошному документированию, какое требуется при изучении резьбы по кости XIV века или гравюр XV века. Оказалось, что историческую дистанцию (как правило, она равняется шестидесяти-восемидесяти годам) может заменить дистанция культурная или географическая⁶⁵.

ПОКРОВИТЕЛИ МОДЕРНИЗМА

Тесные отношения Барра с четырьмя его современниками — коллекционерами и покровителями искусств (трех из них он включил в опросник для *Vanity Fair*) проложили ему путь в профессию. Речь идет об Альфреде Стиглице, Альберте Барнсе, Джоне Куинне и (в опроснике она не упомянута) Кэтрин Дрейер. Все четверо приобрели работы художников-авангардистов на Арсенальной выставке 1913 года, где, по словам историка Мильтона Брауна, «началась новая эпоха в истории американского коллекционирования»⁶⁶. Барр лично не присутствовал на Арсенальной выставке, однако десять лет спустя он почувствовал разошедшиеся от нее ударные волны: коллекции, на которых он тренировал свою зоркость, зародились именно в течение этой выставки. Главными покупателями самых передовых работ стали Артур Джером Эдди и Куинн, однако свой вклад внесли и другие коллекционеры — доктор Альберт Барнс, Уолтер Аренсберг, Альберт Галлатин, Эдвард Рут, Гамильтон Истер Филд, Стивен Кларк и Лили Блисс. Собrania двух последних потом сыграют важнейшую роль в истории Музея современного искусства. Браун писал, что Арсенальная выставка стала для Америки первой

возможностью увидеть работы постимпрессионистов — Сезанна, Гогена и Ван Гога, которые на европейском рынке уже были причислены к когорте «старых мастеров»⁶⁷. Более шестнадцати лет пройдет с момента открытия Арсенальной выставки, прежде чем Музей современного искусства официально провозгласит этих мастеров предтечами современного искусства.

Барр еще в годы учебы в Принстоне лично познакомился со Стиглицем, когда посетил его галерею «291»⁶⁸. Впоследствии Барр бывал там часто и всякий раз поражался тому, с каким упорством Стиглиц возводит фотографию в ранг высокого искусства — и в своих собственных фотографиях, и в экспозиции галереи. Барр считал Стиглица «пионером и пророком современного искусства» и утверждал, что этот галерейщик был «единственным торговцем произведениями искусства, который использует сократический метод, не отпугивая при этом меценатов»⁶⁹. Зная, что Стиглиц был очень красноречив, в этом описании можно увидеть и остроумие и тактичность Барра. Оба они отличались упрямством и стойкостью: Стиглиц был известен своими монологами, Барр — своим легендарным молчанием. Оба прекрасно понимали, как важны меценаты, но Стиглиц требовал от коллекционера чистоты помыслов и с теми, кого считал людьми недостойными, бывал неизменно груб. Барр, напротив, мог спустить с рук любое оскорбление, чтобы заполучить вожделенную добычу. Оба с горячим интересом относились к машинам, бескомпромиссно судили о качестве работы и верили в то, что для создания рынка современного искусства необходимо заниматься просвещением. То, что Стиглиц начал в галерее «291» перед Первой мировой войной ради безнадежно малочисленной аудитории и глумливых критиков, Барр завершил в 1930-е при полном аншлаге. Америка была готова воспринимать и учиться.

Оба они безоглядно верили в силу искусства. Стиглиц взял на себя задачу поддерживать эту силу, защищая предметы искусства от вредоносного воздействия денег; меценат может приобретать работы своих художников только «по любви». Барр стремился обрести ту же независимость, что и Стиглиц, и преуспел в этом, хотя в поздние годы работы в Музее современного искусства ему часто приходилось идти на компромисс под давлением необычайно властного и склонного к интригам совета попечителей, которых волновала ценность работ прежде всего в денежном выражении. Обладая куда более научным складом ума, чем Стиглиц, Барр тем не менее умел использовать меценатов для воплощения своих идей. Барр посвятил свой каталог «Кубизм и абстрактное искусство» «пионерам» — Стиглицу, Артуру Джерому Эдди и Кэтрин Дрейер (притом

что норовистый фотограф так и не смирился с мыслью об официальном музее современного искусства — он считал, что эта затея загубит творческое начало).

Характеристика, которую Барр дает Джону Куинну в опроснике *Vanity Fair*, многое говорит о них обоих: «Джон Куинн: американский юрист и библиофил, до своей смерти — самый эмансипированный среди величайших американских коллекционеров современного искусства. Картины из его коллекции сейчас находятся в Лувре и Чикагском институте искусств»⁷⁰. Барр всегда отличался точностью в выборе слов и «эмансипированными» называл только тех любителей авангарда в искусстве, которые полностью освободились от «предрассудков» — этим словом он часто определял антимодернистские настроения, мешавшие по достоинству оценить авангард. Барр как-то сказал биографу Куинна Бенджамину Рэйду, что, по его мнению, у Куинна было лучшее в США собрание ранних модернистов, охватывавшее период около десяти лет, с момента Арсенальной выставки и до смерти коллекционера в 1924 году; у Куинна были «прекрасные Сезанны и Сёра, однако и они не были столь великолепны, как его Пикассо, Матиссы, Бранкузи и пр.». Барр считал, что на тот момент у Куинна существовал единственный конкурент — русский коллекционер Сергей Щукин, но его «исключительное собрание» перестало пополняться после начала Первой мировой войны. У Щукина, по мнению Барра, живопись была лучше, а скульптура — хуже. Куинн, по его словам, «обладал выдержкой, <...> вкусом, интуицией и отвагой. Как и всякий великий коллекционер, Куинн отличался азартом охотника, деловой хваткой, пронизательностью суждений и любовью к своему делу»⁷¹.

Куинн прошел через горнило модернистской живописи и скульптуры 1911–1924 годов. Он активно действовал на художественном рынке Нью-Йорка, приобретал работы американских художников, в большинстве своем связанных со Стиглицем, однако больше всего его тянуло к европейскому авангарду, и это особенно восхищало Барра. Интриговало Барра то, что Куинн ограничил свою прославленную коллекцию лишь современниками — не в ущерб качеству: впоследствии Барр будет придерживаться того же принципа в Музее современного искусства.

Скорее всего, о существовании этой коллекции Барр узнал, когда в 1921 году Куинн предоставил целый ряд картин из своего собрания для выставки французской живописи — она стала первой ласточкой модернизма в музее Метрополитен⁷². Притом что в целом выставка была достаточно консервативной, какой-то разгневанный американский гражданин все же высказал свой протест, назвав ее

«пропагандой большевистского искусства»⁷³ — эпитет, на который Барр всерьез продолжал обижаться до конца своей жизни.

Куинн скончался в 1924 году и успел увидеть сдвиг художников первой волны модернизма в сторону консерватизма. Сам Куинн продолжал подпитывать радикальные настроения — например, в марте 1922 года Куинн дал для выставки Скульптурной галерее, которой руководил его друг Артур Дэвис, работы семерых модернистов, в том числе Уиндема Льюиса, Джейкоба Эпстайна и Анри Годье-Бжески⁷⁴.

Универсальная эстетическая позиция Барра была чрезвычайно близка к взглядам Куинна, который, не вдаваясь в теории, писал: «Великое искусство всегда выглядит чудом. Его величие видно сразу, однако вывести формулу чуда так же невозможно, как определить искусство словами»⁷⁵. Подобно Саксу, Куинн считал, что добротная коллекция сама по себе является произведением искусства, и в 1919 году решил «ограничиться приобретением только произведений музейного уровня»⁷⁶. Бранкузи, Матисс, Пикассо, Руссо и Сёра, работы которых Куинн коллекционировал в последние шесть лет жизни, были главными и для Барра. Куинн считал «Спящую цыганку» Руссо, последнюю картину, которую приобрел перед смертью, «величайшим произведением современного искусства»⁷⁷, а Барр потом охотился на эту работу тринадцать лет, и в конце концов она стала частью постоянной экспозиции Музея современного искусства.

Барр, как и многие другие, очень переживал, когда коллекция Куинна была распродана по частям и не попала ни в один американский музей. При этом надо понимать, что если бы коллекция Куинна стала ядром нового собрания современной живописи, то история Музея современного искусства стала бы совсем другой: в ней не упоминался бы Альфред Барр. Барр считал Куинна «одним из самых выдающихся американцев своей эпохи, величайшим коллекционером современного искусства, <...> фигурой героической. Проживи он еще лет десять, каким бы он стал замечательным руководителем Музея современного искусства. Как жаль, что мы с ним так и не познакомились»⁷⁸.

Третьим пионером-собирателем, упомянутым в опроснике Барра, был Альберт Барнс: его коллекция авангарда, хранившаяся в Фонде Барнса в городе Мерион, штат Пенсильвания, включала работы импрессионистов и постимпрессионистов, а также Матисса, Пикассо и Дерена⁷⁹. Барр отводил Фонду Барнса особое место как «частному учреждению, созданному с целью просвещения в области эстетического восприятия изящных искусств». Эта фраза точно выражает его собственные чаяния, которые два года спустя воплотились

в Музее современного искусства. Барр остро осознавал необходимость обеспечивать художникам самую широкую поддержку со стороны организаций и частных лиц, демонстрирующих высокие эстетические запросы. Его образование и опыт работы с Саксом позволили выработать на основе этого понимания стратегию, которую он очень успешно применил в МоМА.

В 1926 году Барр с двумя друзьями посетил Фонд Барнса⁸⁰. Однако после того, как в *Saturday Review of Literature* появилась его рецензия на новую книгу Барнса «Искусство в живописи»⁸¹, Барра в этот музей больше не пускали. Похоже, Барнс недолюбливал ученых. Среди прочих, доступ в его музей был закрыт Мейеру Шапиро и Кеннету Кларку. Когда при подготовке книги о Матиссе Барру понадобилось уточнить цвета работ Матисса из собрания Барнса (анализ цвета стал важной частью гарвардского образования), его и на порог не пустили. (Рабочий экземпляр книги Барра о Матиссе — как текст, так и иллюстрации — испещрен его пометками, касающимися цвета.) Пришлось Маргарет Барр исподтишка уточнять цвета, когда она сопровождала в Фонд Барнса важных посетителей — Альберта Эйнштейна, Томаса Манна и Эрвина Панофски⁸².

Эстетическая философия Барра явственно прослеживается в его анализе философии Барнса. Ему понравилось, что в книге Барнса присутствует «систематическое и логичное изложение того, что является основным для „современного“ подхода к живописи <...> Рекомендовано уходить от сюжета, чтобы картину оценивали только с точки зрения цвета, линии, массы, пространства, пластики». Он продолжает: «Мистер Барнс обнаружит, что очень многие, особенно среди тех, кого Олдос Хаксли называет „абсурдными юнцами“, более или менее согласятся с его утверждениями. К ним относится и рецензент, который часто оказывался вовлечен в долгие обсуждения той или иной картины, не имея ни малейшего понятия о ее сюжете, пока какой-нибудь первокурсник-филистер не возвращал обсуждение на землю, задав вопрос, почему у Мадонны такой смешной подбородок»⁸³. Барр разделял формалистский подход Барнса к мастерам прошлого и считал его анализ современной живописи «блестящим». «Самый тщательный анализ развития пластики в творчестве Ренуара и Сезанна принадлежит человеку, владеющему работами Ренуара и Сезанна, которым может позавидовать любой музей в стране, особенно Метрополитен», — пишет Барр.

Впоследствии Барр изменит свое мнение, но в статье для *Saturday Review* он воспользовался случаем, чтобы пренебрежительно высказаться о вортицизме, футуризме, синхромизме и «прочих

эфемерных бурях в стакане воды, которые давно уже стихли, но их отголоски продолжают гулять по академическим кухням». В рецензии на книгу Барнса просматриваются основы формалистской эстетики Барра, которая была достаточно пластичной и с ходом времени несколько раз видоизменялась. Он цитирует Барнса: «Композиции этих двух работ [Тициана и Сезанна] очень похожи, обнаруживая независимость сюжета от средств пластической выразительности». Но после этого, явно испытывая раздражение, Барр резко поворачивает в другом направлении: «Но чего стоит пластическая выразительность! В конце концов, многое ли мы приобретем, сведя благородную трагичность Тициана к яблокам на помятой салфетке? Мистер Барнс еще заставит нас перечитывать Рёскина и со слезами на глазах созерцать всех этих „воистину ангельских зверушек Эдвина Ландсира, королевского живописца“»⁸⁴.

В модернистской эстетике Барра находилось место для обсуждения экспрессивного содержания работ. Эмоция, как экспрессивное «качество», отчасти музыкальное, отчасти поэтическое и, по определению, являющееся частью эстетического восприятия (хотя Барр этого, как правило, не артикулировал), была таким же важным компонентом его анализа формы, каким искоренение сюжета станет в его определении абстрактного искусства.

В той же рецензии на книгу Барнса Барр в очередной раз высказал мысль о том, насколько проблема зависимости формы от содержания — предмет непрестанных двухвековых исследований — была осложнена появлением абстракционизма, особенно в его отношениях с музыкой. Барр пишет: «Если по литературным канонам прошлого века [Барнс], казалось бы, делает излишний акцент на риторике живописи, то по канонам музыки он всего лишь вскрывает основы. В свете исторического опыта ни тот ни другой путь не является окончательным, хотя в настоящее время на подъеме именно второй»⁸⁵. Представление о том, что изобразительное искусство можно анализировать с тех же позиций, что и музыку, зародилось в начале XIX века в работах Эжена Делакруа и получило свое развитие в критических трудах Бодлера, Рёскина, Пейтера и Уистлера. Матисс в очередной раз высказал ту же идею уже в XX веке в своих «Заметках живописца»⁸⁶.

Довольно любопытно, что в опроснике для *Vanity Fair* Барр не включил Дрейер в список покровителей современного искусства, хотя впоследствии она сыграет важную роль в его долгой карьере. Дрейер, при содействии Марселя Дюшана и Ман Рэя, основала в 1920 году «Société Anonyme» — общество, которое занималось продвижением художников-авангардистов из Европы и Америки.

Увлекая других своим примером, Дрейер организовывала выставки и документировала художественный процесс, и даже требовала признания за «Société Anonyme» прав на название Музея современного искусства. Барр впоследствии соглашался с тем, что многим обязан Дрейер — впервые о ее существовании он узнал в 1923 году в колледже Вассар, когда Дрейер устроила там выставку Кандинского. Впоследствии Барр писал ей: «Когда в 1929 году мы открыли свои двери, Музей современного искусства, сам того не зная, присвоил себе вторую половину названия „Société Anonyme“*. С тех пор мы следовали за Вами не только в вопросе наименования, но и в вещах куда более важных — это явствует из наших выставок и собрания. Ваша прозорливость, воображение, мужество и верность себе часто служили нам достойным примером»⁸⁷. Впоследствии Дрейер добавила к названию своей организации год основания, чтобы ее не путали с MoMA⁸⁸.

Пока Дрейер занималась организацией международной выставки произведений современного искусства, самой масштабной после Арсенальной, Барр собирался читать в университете первый курс по современному искусству. Побывав на этой выставке, состоявшейся в Бруклинском музее в ноябре-декабре 1926 года, Барр вступил с Дрейер в оживленную переписку, целью которой было организовать такую же выставку в Уэллсли. Затея не удалась, однако Барр приобрел друга и союзника.

«Société Anonyme» можно во многих отношениях считать предтечей Музея современного искусства. Библиотека общества содержала книги по искусству, выходившие в Европе; оно устраивало передвижные выставки в университетских музеях, галереях и других местах, проводило симпозиумы и лекции, владело постоянной коллекцией и даже выпускало книги и брошюры. Дрейер, как и Стиглиц, представляла американцам самых передовых художников. На ее первой выставке современного искусства, открывшейся 30 апреля 1920 года, были, среди прочих, представлены работы Ван Гога, Франсиса Пикабиа, Хуана Гриса, Жака Вийона, Джозефа Стеллы, Ман Рэя, Марселя Дюшана и Константина Бранкузи. Дрейер и сама была художницей — две ее картины экспонировались на Арсенальной выставке, там же она приобрела две гравюры — Редона и Гогена. Однако вкус ее изменился, и она с большим успехом играла роль популяризатора искусства авангарда. За двадцать лет Дрейер в корне изменила историю радикального искусства в Америке⁸⁹. Посетив в 1922 году Германию, она увидела первую выставку

*

Полное название — «Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920».

работ русских художников — Василия Кандинского, Эль Лисицкого, Казимира Малевича, Любови Поповой, а также венгра Наума Габо — и приобрела их работы. Эти художники, равно как и авангардисты из Германии и Нидерландов, всегда были представлены на ее выставках.

На международной выставке, которую Дрейер организовала для Бруклинского музея в 1926 году, экспонировались 207 произведений 104 художников из 23 стран, представлявших почти все течения в изобразительном искусстве. Сюрреалисты Жоан Миро и Макс Эрнст были показаны в Америке впервые, впервые были ярко представлены примеры неопластицизма (Пит Мондриан), конструктивизма (Эль Лисицкий), а также художник Баухауса Ласло Мохой-Надь⁹⁰. Барр был впечатлен широтой охвата: работы некоторых художников он видел впервые.

Переписка между Дрейер и Барром началась в 1927 году, после того как он попросил ее в разговоре прислать каталог бруклинской выставки в подарок колледжу Уэллсли. Дрейер согласилась, а потом написала: «Я считаю Вашу работу чрезвычайно значимой и хотела бы в какой-то форме Вам посодействовать, <...> хотя, конечно, средства наши не столь велики. Однако у нас есть материал, и, если Вы готовы оплатить расходы по перевозке, мы всегда будем готовы помочь»⁹¹. Барр был очарован своей новой знакомой и несколько дней спустя высказал ей в письме комплимент по поводу каталога выставки в Бруклинском музее — его впечатлили полиграфическое качество, обложка, но особенно — содержание. «После нашего разговора я много думал о возможности организации современной выставки в Бостоне. После выставки из собрания Бёрча Бартлетта, год с лишним назад, здесь не происходит ничего, да и та выставка включала только старых мастеров — Ван Гога и пр., плюс несколько Матиссов и один Фриез. Пришлите, пожалуйста, каталог Ваших постоянных фондов. Пришлите, пожалуйста, фотографии картин. Я уже потратил все деньги на покупку необходимых книг и заплатить за фотографии не смогу. Когда-нибудь я надеюсь найти человека, который профинансирует наш курс современного искусства»⁹².

Несколько дней спустя Барр пишет Дрейер о своих планах проведения двух выставок современного искусства: одной — в Уэллсли, другой — в галерее Грейс Хорн в Бостоне, она состояла из одного большого и нескольких маленьких залов. Барр считал, что Бостон пока еще не готов оценить выставку, где будут представлены одни лишь художники из собрания «Société Anonyme», однако несколько более известных имен, например Пикассо, Матисс

и Вламинк, придадут ей необходимую привлекательность⁹³. Ректор Уэллсли Элис ван Вехтен Браун тоже сомневалась в целесообразности проведения «ультрасовременной» выставки, поскольку колледж отличался «консервативностью». Барр сетовал на то, что выставка репродукций Матисса, Сёра, Леже, Мондриана, Родченко, Клее и других, которую он месяцем раньше устроил в Уэллсли, «вызвала бурю негодования»⁹⁴.

В письме к Дрейер Барр высказал предположение о том, что «семерка» художников из галереи Стиглица будет принята более благосклонно. Он попросил ее помочь ему заполучить эти работы, поскольку они раньше уже экспонировались на ее выставках, Стиглиц же считался человеком непредсказуемым, а самому Барру не хватало опыта: «С ним никогда не знаешь, как обернется дело. Не слишком ли я Вас затрудню просьбой переговорить с ним на эту тему — собственно, представить меня? Я боюсь допустить бестактность. Не могли бы Вы прикинуть, сколько будет стоить пересылка примерно 200 картин из коллекции „Société Anonyme“ из Нью-Йорка плюс развеска?»⁹⁵ Будущий директор МоМА разрабатывал свою долгосрочную стратегию, смягченную его неизменным чувством юмора: «Бостон — город великосветский; список покровителей и покровительниц выставки в галерее Хорн имел бы большую ценность. Есть ли у Вас влиятельные друзья и знакомые, которых Вы могли бы рекомендовать? Санкции Каботов и Лоуэллов* не требуется, хотя это и сделало бы ситуацию еще смешнее»⁹⁶.

Ответ Дрейер не внушал особых надежд. Художников из коллекции Стиглица можно показывать только в ее Музее современного искусства, поскольку, по ее словам, «он считает, что мы делаем важную работу, а еще мы в двух шагах от его собственной галереи — тогда как Бостон, понятное дело, нет. А его экспонаты позволено выставлять только в двух шагах. Таково правило, и мы все вынуждены подчиняться»⁹⁷. Дрейер, однако, дает советы касательно работ других художников, о которых просил Барр. Она знает только об одной работе Пикассо — из Ferargil Galleries. Дилер «не вполне уверен, но говорит, что может предоставить вам одну работу Дерена, а кроме того, Риверу, Брака, Френе и Фурнье. Не уверена, известны ли они в Бостоне». Кроме того, она пишет, что работу Матисса можно добыть через Валентайна Дуденсинга, а Вламинка — через Reinhardt

* То есть бостонской аристократии, т. н. «бостонских браминов». Шутка Барра восходит к знаменитому четверостишию из «Бостонской здравницы» Джона Боссиди: «And this is good old Boston, / The home of bean and the cod, / Where the Lowells talk only to Cabots, / And the Cabots talk only to God».

Galleries. «Если вам удастся собрать 100 долларов на упаковку, пересылку и страховку, я готова обеспечить вам замечательную, пусть и небольшую выставку работ Матисса, Пикассо, Вийона, Клее, Кампендонка, Мохой-Надя, Швиттерса, Кандинского, Доттори, швейцарского художника Ходлера и др. Оно того, безусловно, стоит»⁹⁸. Выставка так и не состоялась.

Из переписки с Дрейер видно, что Барр глубоко понимал всю сложность современного искусства, но взгляды его были не столь узко радикальными, как у нее. Каждый из них пытался по-своему упорядочить изменчивую картину. Барр готов был устроить выставку, где были бы представлены в основном работы абстракционистов с недавней выставки в Вассаре — те, которые Дрейер согласна была ему одолжить, но считал, что «хороший портрет кисти Шримпфа, или Мензе, или Дикса, или метафизическая композиция Карра, или работа Маршана вызвали бы интерес». Он продолжает: «Ван дер Лек сойдет за неимением лучше известных Мондриана или Дусбурга, русский конструктивизм будет представлен Лисицким. Не хватает Малевича и Родченко. <...> Из Баухауса сойдет Мохой-Надь. Очень хотелось бы еще одного де Кирико. „Любовники“ введут публику в заблуждение своей поверхностной привлекательностью». Он считал, что самой обидной лакуной, причем очень серьезной, будет «окружение Ле Корбюзье. Впрочем, в целом этот список станет для Бостона открытием. Полагаю, что о Клее, Кампендонке и Шагале не приходится и мечтать»⁹⁹.

В ответном письме Дрейер обозначены пределы ее готовности заниматься как современным искусством, так и Барром. Она не в состоянии выполнить его просьбу, поскольку, чтобы отправить в Бостон работы, уже экспонировавшиеся в Вассаре, потребуется более прочная упаковка, а Вассар не согласен за это платить. Кроме того, картины находятся в двух местах — на складе в Бруклине и в доме Дрейер в Буффало. Дальше в письме возникает ворчливый тон:

Я бы никогда не стала включать никаких Диксов в выставки, которые организую, так что от меня Вы его не получите. Картины Карра до нас так и не добрались, поскольку остались в Париже в связи с организацией предыдущей выставки. Что касается Шримпфа, он всецело принадлежит миру театра, и если речь не идет о выставке, включающей в себя современный театр, ему там тоже не место (впоследствии она взяла эти слова обратно, так как перепутала его

со Шлеммером. — С.К.). Кроме того, лично мне неизвестно, чтобы в этой стране были работы Дикса, Карра или Шримпфа — а Вам? Я могла бы включить раннюю работу Малевича и одного Мензе, которые уже были представлены на Стопятидесятилетии. Вы, похоже, забыли о том, что в Баухаусе есть куда более важные художники, чем Мохой-Надь — это Кандинский и Клее. М.-Н. второсортен по отношению к Кандинскому и Клее, художникам первого ряда. Все трое — члены Баухауса¹⁰⁰.

Кандинский и Клее были у Дрейер любимыми художниками из Баухауса¹⁰¹, Кандинский занимал должность вице-президента «Société Anonyme».

Ответ Барра датирован 7 марта 1927 года:

Благодарю за Ваше письмо от 4 марта. Вы явно настроены против Отто Дикса. Да, он часто разбрасывает грязь, однако мне попадались репродукции его весьма недурных портретов. То же относится и к Шримпфу, которого открыли на новом Сецессионе в Мюнхене. Я не знал, что Шримпф как-то связан с театром. Мне еще учиться у Вас и учиться. Я знаю, что Кандинский и Клее стали членами Баухауса. Тем не менее я продолжаю считать, что, хотя Мохой-Надь и менее великий художник, он точнее отражает общий характер Баухауса¹⁰².

Барр был прав; а эти сведения он, возможно, получил от Неймана, поскольку самому ему довелось посетить Баухаус только следующей осенью. Далее в письме Барр просит Дрейер поделиться с ним информацией: связан ли «механистический конструктивистский идеал» с окружением Ле Корбюзье в Париже? Связана ли нидерландская группа Мондриана и ван Дусбурга с русскими? Барр, похоже, в целом разбирался в деятельности авангардистов, однако хотел знать подробности.

Ответ Дрейер догматичен. По ее мнению, Дикс — глава нового реализма, который возник в рамках социального реализма и «не имеет ничего общего с нашими взглядами». Его работы она считала «нормальным продолжением традиций прошлого». Впрочем, она бы, возможно, им и занялась, не будь у него другого покровителя:

«Говоря, что я никогда не включу в выставку Отто Дикса, я имела в виду, что, во-первых, он построил свою репутацию на грязи, а во-вторых, что его работы настолько дорого стоят, что у меня нет необходимости их покупать»¹⁰³. (Барр написал статью о Диксе в июне 1929 года, за три дня до того, как ему предложили место директора Музея современного искусства¹⁰⁴. Уважая мнение Дрейер, он два года воздерживался от публикации — боялся, что его сочтут реакционером. Впрочем, в этой статье Барр, самостоятельно приобретший обширные познания в военном деле, позволил себе дать поэтичное описание картины Дикса «Война». Он считает ее «шедевром невыразимого ужаса. Равных ей нет, за вычетом разве что еще одного жуткого шедевра — Изенгеймского алтаря»¹⁰⁵.)

В письме Дрейер звучит все та же непрерываемость:

Я также не в состоянии понять Ваших слов о том, что Мохой-Надь лучше представляет Баухаус, чем Кандинский и Клее — разве что вы считаете, что Гропиус — его единственный лидер. Но какой смысл отпихивать на обочину двух таких маститых художников, на протяжении столь долгого периода пользовавшихся столь колоссальным международным влиянием? Должна признаться, что я вас не понимаю. И кто принадлежит к окружению Ле Корбюзье в Париже? Хотите знать последние новости — Мондриан и Дусбург разошлись, и Мондриан считает, что Дусбург ни в коей мере не представляет его точку зрения. Он попросту коммерциализировался: выражает лишь внешнее. Я по мере сил не позволяю преходящим явлениям сбивать себя с толку <...> Вокруг столько недоделанных людей и недоделанных идей, что, если не проявлять осторожность, скоро окажется, что ты представляешь их точку зрения вместо точки зрения основного направления. А я хочу следить именно за основными новшествами¹⁰⁶.

Из этой переписки видно, как многому Барр научился у Дрейер и какое она оказала на него влияние, хотя он и не разделял ее безоглядной приверженности одним лишь абстракционистам. Его понимание абстракции было более всеохватным, отсюда и его

интерес к Мохой-Надю. Кроме тех, кто был близок к таким течениям, как кубизм и экспрессионизм, Дрейер произвольно выбирала для себя художников, которых считала «отчасти родственными нам по духу» или «индивидуалистами». Барр шире определял параметры модернизма.

Барр многому научился от Дрейер, потому что у нее было перед ним серьезное преимущество: в 1922 году она виделась с художниками из Баухауса на большой выставке русского искусства в Берлине. Она еще раз посетила Германию в 1924 году. В 1926-м, во время трехмесячной поездки по Европе с целью покупки работ для бруклинской выставки, она снова посетила Баухаус и встретила со своими старыми друзьями Кандинским, Клее, Мохой-Надем, а также с другими художниками, которых поддерживала в США. Она состояла в переписке с Кандинским, вице-президентом «Société Anonyme», в Баухаусе ее хорошо знали и очень уважали. Дрейер укрепила некоторые взгляды Барра. Однако если его двигало представление о том, что искусство привлекает прежде всего благодаря своему общественному и духовному наполнению — эти идеи она почерпнула из работ Рёскина и Морриса¹⁰⁷, теософии и спиритуализма Кандинского, — то Барр никогда не отличался подобной романтичностью взглядов и не строил свои рассуждения на голой духовности. Дрейер отличало стремление продемонстрировать каждый радикальный «изм» в чистом виде; Барр, напротив, стремился к тому, чтобы синтезировать общее впечатление и показывать все в сравнении¹⁰⁸.

ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА БАРРА

Барр самостоятельно, без помощи Дрейер, организовал в апреле 1927 года в Уэллсли выставку под названием «Выставка прогрессивной современной живописи: От Домье и Коро до посткубизма»¹⁰⁹. Он писал, что представленные на ней работы — натюрморты, пейзажи и жанровая живопись — были сгруппированы «не по странам, хронологии или красоте, а по содержанию. Такая развеска позволяет зрителю сравнить разные живописные подходы к схожим объектам реальности»¹¹⁰. Повторим, что для Барра повествовательный элемент всегда находился на втором месте после формального решения — он сохранял верность подходу, который выработал, еще будучи студентом Гарварда.

Цели у Барра были более дидактическими, чем у Дрейер. Во введении к составленному им каталогу выставки он приносит извинения за то, что по причине ограниченности средств не смог подобрать иллюстрации для полноценного описания эволюции современного искусства. Он сокрушается, что работы художников

XIX века — Констебля, Делакруа, Энгра, Курбе, Мане, Сезанна, Ван Гога, Гогена и Сёра — оказались ему недоступны; кроме того, жалуется он, на выставке нет ряда художников XX века: Матисса, Пикассо, Дерена, Брака и Сегонзака¹¹¹. После этого он дает последовательность событий в этом эволюционном процессе. В первом десятилетии XX века Матисс, Руо, Мунк, Дерен, Боннар, фовисты и члены группы «Мост» пользовались достижениями предшественников модернизма: Сезанна, Ренуара, Дега, Ван Гога и Гогена. Первая группа модернистов, продолжает Барр, «экспериментировала с цветом и формой как выразительными элементами композиции, но сохранила многие внешние пережитки натурализма»¹¹². Барр считал поразительным тот факт, что члены этой группы первыми высоко оценили, с куда большим пониманием, чем их непосредственные предшественники, средневековое и варварское искусство, африканскую скульптуру, детские рисунки, персидские миниатюры, творчество Анри Руссо и Эль Греко. К этим идеям он вернулся следующим летом, когда решил посвятить свою диссертацию примитиву как источнику творческих идей.

Дальше Барр говорит о всевозможных абстрактных течениях, которые зародились до войны, утверждая, что они были «более осознанными и систематичными»¹¹³. Он понимает, что кубизм по предводительством Пикассо прошел через несколько стадий абстрактной живописи, возникших под влиянием Сезанна и африканской скульптуры. Его трактовка кубизма свидетельствует о глубокой начитанности в этой области. В емком описании он говорит, что это движение предъявило миру «сложные теории взаимоотношений между зрительным и умозрительным образом предмета, а также расчленение природных форм с целью их перекомпоновки в живописной композиции»¹¹⁴. Среди других художников, к которым обращается Барр, — Клее, футуристы, их интерес к машинам и к времени, а также Кандинский, который стремился к «непосредственному эмоциональному экспрессионизму через форму и цвет, без каких бы то ни было отсылок к природе, традиции или умственной дисциплине. Это был период крайностей»¹¹⁵. Подытоживая этот период, охвативший время до и после Первой мировой войны, Барр отмечает, что на смену его крайностям уже приходят многочисленные новые подходы и течения. Тем не менее он полагает, что «кубизм и экспрессионизм по-прежнему сильны как идеи, если не как стили»¹¹⁶.

В конце 1920-х годов на смену абстракции пришла фигуративная репрезентация, среди художников начал распространяться консерватизм, что привело к путанице в представлениях о модернизме, которая немало тревожила Барра. Далее он подробно рассматривает

этот консерватизм: «Достаточно важными следует признать четыре послевоенных течения». Первая группа состояла из неореалистов, которые, судя по всему, особенно интересовали Барра. Он характеризует это направление как «реакцию на экспрессионизм, кубизм и пр.». «Хоппер, американец, — пишет Барр, — являет своего рода стихийную Dinglichkeit*»¹¹⁷. Про вторую группу, неоклассицистов, Барр пишет: «Они делают особый упор на рассудочность, интеллект, красоту формы, сдержанность и дидактику. Среди них много бывших кубистов»¹¹⁸. К этим художникам Барр причисляет Карфиоля, Метцингера, Шилера и Дикинсона. Барр снова проецирует концепцию формализма на искусство, которое вернулось к фигуративности (Карфиоль никогда не был кубистом). Третья группа, конструктивисты, занимает особое место в рассказе Барра о модернизме, поскольку для ее представителей особенно важны машины. Эти художники, по его мнению, выражали «послевоенный дух дисциплины и восстановления, равно как и более универсальное стремление строить и упорядочивать. Их интересы связаны с архитектурой, обработкой дерева, механикой»¹¹⁹.

Последняя группа, сюрреалисты, тоже сильно занимала Барра из-за их интереса к подсознанию, «интуитивному воображению, не подвергшемуся цензуре разума, единственному ценному источнику художественной выразительности». Он признает, что на этой выставке только «Шагала можно причислить к сюрреалистам и, вне всякого сомнения, даже его работы не представляют стиль в „чистом“ виде»¹²⁰. В этой статье Барру удалось очертить историю модернизма начала XX века так, как она разыгрывалась на его глазах.

Примечательно, что в этом введении в историю раннего модернизма Барр формулирует основу своего формализма: некоторые художники фокусируются на «реальном» мире, а другие — на «внутреннем творческом ощущении», которое порождает воображаемые формы, не имеющие ничего общего с реальностью. Точкой соприкосновения двух этих типов художников — и это придает всеохватность формализму Барра — является их «стремление упорядочивать и усиливать». Он продолжает:

Стремление упорядочивать приводит к постановке задач, связанных с соположением и компоновкой разных элементов картины. Тяга к порядку выражается в интересе к взаимоотношениям между формами, а не к самим формам — вне

* Вещность (нем.).

зависимости от того, как художник видит эти формы: как цвета и линии или как нарисованные фрукты, бутылки, деревья, фигуры мужчин и женщин, вымышленные предметы¹²¹.

В стремлении «усиливать» он видит средство «упрощения, отсеивания, искажения того, что художник видит либо в реальном, либо в воображаемом мире».

Барр сам написал пояснения к работам каждого художника, и они отражают его формалистский подход. Про «Натюрморт» Ман Рэя он говорит, что картины художника аналогичны его фотографиям в двух смыслах — как эксперименты с абстракцией, и, что еще более важно, «[он] исследует и использует качества, присущие материалу. Плотная осязаемая текстура краски, равно как и ее цвет, для него очень важны»¹²².

Подпись к работе Дега «Женщина у окна» свидетельствует об аналитической проницательности Барра. Он сравнивает художника с Мане, который, по его словам, нашел решения, впоследствии отточенные Дега: «Нежные валеры, необходимые для разрешения сложных взаимоотношений между внешним и внутренним светом, затемненные фигуры, контрастирующие с ярким окном, тонкий и плоский слой краски, отсутствие четкого контура и продуманная неформальность композиции заставляют вспомнить Мане. Однако вместо сиюминутной репортажности Мане у Дега мы видим атмосферу глубокого психологизма»¹²³. Здесь «глубокий психологизм» как экспрессивное свойство, не осложненное интерпретацией, — определение, характерное для формалиста.

Каталог 1927 года свидетельствует о том, что Барр сильно продвинулся в своем понимании модернизма, хотя он все еще придерживается того же суждения о Моне, которое высказал в каталоге 1925 года, составленном для курса Сакса в Гарварде: «Он представляется мне рангом ниже Сислея, который превосходит его как колорист, и ниже Писсарро, который редко позволял важности света полностью затмить внимание к форме, цвету и композиции, как это происходит у Моне»¹²⁴.

Вопреки распространенному представлению о том, что Барр был приверженцем одного лишь абстрактного искусства — равно как и сомнительной идеи о том, что «прогресс» искусства возможен только в этом направлении, — его суждения о модернизме вбирают в себя множество на первый взгляд противоречивых модусов. Барр стал использовать объективный анализ в первой четверти XX века, по мере развития абстрактного искусства, однако одно никак не

зависело от другого; формализм Барра представлял собой аналитический подход, с акцентом на структуре и технических аспектах, и применять его можно было ко всем произведениям искусства, вне зависимости от жанра, техники, стиля или периода. Видение его было всеобъемлющим, позволяющим соединить чистую абстракцию с поэтической выразительностью — как, например, в сюрреализме. Его тянуло к рациональному, объективному, классическому, однако столь же сильно его занимали иррациональное, мистическое, необъяснимое. Противоречие между двумя этими подходами оказалось актуальным для его изысканий. Его сильная сторона заключалась в способности одновременно рассматривать на первый взгляд несовместимые позиции в искусстве и внятно описывать их связи. Такого рода соположения — основа его критических работ: кубизм, сюрреализм и даже соцреализм он мог описывать в одних и тех же терминах, не ставя пределов понятию «модернизм». Некоторые представители мира искусства, не обладавшие такой широкой мышления, считали, что Барр ошибался, отстаивая интересы радикальных абстракционистов.

У него, как и у Альберта Барнса, сложилась привычка анализировать работы Тициана или Вермеера с точки зрения «пластических» форм. Его формализм не сводился к геометрическому рационализму, а кроме того, Барр занимался не только чисто абстрактным искусством. Интерес к «магическому» — то есть к мифологии, потусторонним силам и мистике — был важной частью его личности и сохранился с детских лет. Его тянуло к немецким экспрессионистам и французским сюрреалистам, ему нравились английский художник Сэмюэль Палмер, швейцарец Иоганн Генрих Фюссли (Генри Фюзели), немец Каспар Давид Фридрих. Был, например, момент, когда он написал о мастере эпохи Возрождения Андреа Мантенье в формалистски-интуитивном ключе: «Я пытаюсь показать, что под реалистической и археологической поверхностью работ [Мантеньи] лежит глубокий слой поэтичности — почти, нет, безусловно мистической»¹²⁵. Для Барра превыше любых догматических формальных оценок была «магия» непосредственного эстетического восприятия.

Барр считал, что оригинальность или бунт художника — бунт он часто называет «реакцией» — залог смены стилей в истории искусства. По мнению Барра, эти реакции проявлялись в формальных стилистических изменениях по ходу всей истории искусства, вне зависимости от материальных или политических предпосылок. Как знаток, он в рамках своего формалистского подхода обращал особое внимание на форму, технику и композицию, представляя модернизм

как систему взаимоотношений. Он считал, что, описывая классификацию внутри современного стиля, можно выявить направление. «Формальный анализ» как метод, который Барр применял к истории искусства в целом, не зависящий от всевозможного идеологического контекста, не следует сблизать с термином «формалистское искусство», который Барр и его современники часто использовали как синонимом абстракционизма.

Глава 4

Маленькие журналы и модернизм в Гарварде

В ряду многочисленных начинаний, с помощью которых распространялись в первой четверти века идеи авангарда, особое место занимали «маленькие журналы», оказывавшие колоссальное влияние на молодых бунтарей, открытых всевозможным новациям. («Маленькими» они назывались из-за небольших тиражей.) С первых годов нового столетия американские писатели издавали как в Америке, так и в Европе влиятельные журналы *The Little Review* и *The Dial* — они стали предшественниками таких титанов, как *Tendenz*, *Secession* и *Broom*. В них модернизм был представлен во всех его проявлениях, и студенты Гарварда, в том числе Линкольн Кирстайн и Барр, имели возможность познакомиться с интересными культурными событиями, происходившими в Европе. Кирстайн внес собственный вклад в и без того богатую литературную историю 1920-х годов — он издавал журнал *Hound & Horn*, в котором публиковались те же блистательные авторы, что и в более ранних журналах.

Кирстайн осенью 1926 года поступил на первый курс Гарварда; в том же семестре Барр спорадически посещал курс Сакса по музейному делу и преподавал историю искусства эпохи Возрождения в Уэллсли; Кирстайн вспоминает — но, возможно, память его подводит, — что Барр был в Гарварде его тьютором¹. Оба по отдельности ездили в Нью-Йорк, где посещали авангардные галереи. Пути их пересеклись случайно, когда летом 1927 года Барр встретил Кирстайна в Лондоне. Об этом Барр, следуя своему обычаю, сообщил Саксу, отметив, что Кирстайн — «юноша весьма талантливый, обладающий большим умом и вкусом, энергичный». К этому он добавил: Кирстайну кажется, что в Кембридже к нему относятся «несколько подозрительно» из-за его интереса к модернизму². Оба они принадлежали к той радикальной группе гарвардцев, которая пыталась изменить сложившуюся ситуацию с помощью публикаций и выставок.

Молодые люди отправились в Европу с целью впитать тамошнюю культуру; впрочем, у них были и более конкретные цели. Барр собирал материал для своей докторской диссертации о влиянии машин и, как вариант, примитивизма на современное искусство. Кирстайн пытался заручиться поддержкой Эзры Паунда и Томаса Стерна Элиота для издания журнала художественной критики³ — весь первый год учебы в Гарварде они с соседом по комнате Вэрианом Фраем подготавливали почву для издания журнала *Hound & Horn*; Кирстайн привез с собой макет первого номера. И Кирстайн, и Барр поставили себе цель импортировать в Америку те культурные веяния, которые так поразили их в Европе.

Студентов Гарварда постоянно призывали расширять свой кругозор — тем самым им косвенным образом давали понять, что

Америка еще не сравнялась с Европой в культурном развитии. В начале века центрами искусств были сперва Англия, потом Франция, которые привлекали молодых интеллектуалов-эмигрантов своей художественной историей. В конце 1920-х годов гарвардцы следовали примеру предыдущих поколений студентов, которые для завершения образования отправлялись в Европу, хотя ни Барр, ни Кирстайн не были эмигрантами в общепринятом смысле слова, который подразумевал либо двухлетнее пребывание за границей, либо сознательное признание себя эмигрантом⁴. Впитав в Европе дух модернизма, Барр и Кирстайн вернулись в Америку и оказались в рядах тех, кто противостоял консервативной традиции.

НЕУКРОТИМЫЙ ЛИНКОЛЬН КИРСТАЙН

У Кирстайна не было нужды работать ради денег. Он родился 4 мая 1907 года в Рочестере, штат Нью-Йорк. Его отец, Льюис Кирстайн, был выходцем из бедной семьи, однако крайне активно и целеустремленно занимался самообразованием, и когда семья переехала в Бостон, стал директором универмага «Файлин». Сыну он передал свой зажигательный темперамент, а кроме того, обеспечил ему с юных лет финансовую независимость. Мать Кирстайна происходила из более состоятельной семьи, и именно мать передала сыну ту культуру, которая определила его художественные устремления.

В пятнадцать лет Кирстайн начал ездить в Европу, где через сестру Мину свел знакомство со многими художниками и писателями — брат и сестра были очень близки, хотя она была его на десять-двенадцать лет старше. В Лондоне Мина познакомила его с членами кружка «Блумсбери»: Литтоном Стрейчи, Ситуэллами, Роджером Фраем и Эдвардом Морганом Форстером (тот через десять лет станет его «наставником и другом»)⁵. Еще один член кружка, Джон Мэйнард Кейнс, каждый вечер водил Кирстайна на балеты Дягилева — именно тогда он близко познакомился с балетом⁶. Дягилев впоследствии станет звездой первой величины в многолюдной когорте тех, кого Кирстайн называл своими наставниками.

Художественные таланты и увлечения Кирстайна были разнообразны. Будучи дилетантом в старом, еще лишенном презрительной окраски смысле этого слова, он был разносторонне одарен и интересовался культурой в самом широком смысле слова — литературой, историей, фотографией, радио, танцами, кино, а также живописью, скульптурой и архитектурой. Барр в свою очередь писал, что Кирстайн обладает «сомнительным даром проявлять интерес почти ко всему»⁷. Поскольку понятие специализации тогда еще только формировалось, произведения из разных областей — высокого

и прикладного искусства, а также промышленного дизайна — проще было воспринимать как некое развивающееся целое.

Кирстайн считал, что широтой своих художественных взглядов обязан ученичеству на витражной фабрике. К шестнадцати годам он решил, что хочет стать портретистом и работать в стиле Гольбейна, Джона Сингера Сарджента и Томаса Икинса⁸. Кисти Сарджента принадлежали настенные росписи в Бостонской публичной библиотеке, и отец Кирстайна, являвшийся президентом библиотеки, был знаком с ним лично. Полагая, что сын еще слишком молод для поступления в Гарвард, Кирстайн-старший, по совету Сарджента, устроил начинающего художника учеником в витражную мастерскую. Кирстайн признавал, что приобретенные там технические навыки подготовили его к новому восприятию искусства: «Я осознал, что именно знакомство с ремесленной стороной дела, плюс освоение художественных материалов и изобразительных техник, должно служить основой для критических суждений»⁹. Обучение в Гарварде только укрепило его в этой мысли.

Контраст между Барром и Кирстайном в молодые годы разителен. В ранней молодости Кирстайн мечтал стать живописцем, писателем или танцовщиком. Он попробовал себя на всех трех поприщах, однако в итоге стал покровителем художников и историком искусства. Если Барр неизменно стремился сохранять объективный, взвешенный взгляд на модернистское искусство и его деятелей, сознательно избегая всяческих душевных проявлений, то Кирстайн, с его более эксцентричной натурой, отличался импульсивностью и был крайне склонен к эмоциональным откликам, поскольку видел культурный процесс для него чем-то вроде божественного творения. В рекомендательном письме к Эдит Ситуэлл художник Павел Челищев писал, что Кирстайн «с избыточным энтузиазмом относится к тому, что ему нравится, — так что поберегитесь»¹⁰. И если Барр умел смирять свои страсти и не увлекаться, то буйная энергия Кирстайна выливалась в мириады всевозможных проектов. Сам он объяснял это так: «Как авантюрист, <...> я проникся авангардистским вкусом Альфреда Стиглица и прогрессивных манхэттенских галерей. По сути, это была беспринципность. Мне очень нравилось тратить свою энергию на дерзкие начинания, тем более что это постоянно давало возможность общаться с ниспровергателями основ»¹¹.

Интеллектуальная тяга к «новизне» и «беспринципность», побочные продукты повального энтузиазма 1920-х годов, обеспечили модернизму широкую художественную базу и международный размах. Кирстайн, судя по всему, не придает слову «беспринципность» негативного смысла: скорее он имеет в виду азартное возбуждение,

присущее тому времени. Понятия «новизна», «гений» и «оригинальность», почерпнутые из романтизма XIX века, выкристаллизовались в эстетическую философию, основы которой не подвергались сомнениям до самых 1970-х годов.

Кирстайн разделял интересы кружка студентов, сформировавшегося вокруг Сакса; элитисты по сути, они тем не менее бунтовали против «благородной» гарвардской традиции 1920-х — традиции, которая вела происхождение свое непосредственно из XIX века, от тезиса «хорошего вкуса» Нортон-Рёскина-Беренсона. Элитарность, которая после 1920-х постепенно приобрела негативную окраску, тогда еще была вполне сознательной позицией и подразумевала сохранение стандартов культуры, добытой упорным трудом. Оправданием расширения пределов приемлемого в искусстве стало для учеников Сакса стремление открыть его радости тем, кому они пока были неведомы.

Под стать широте интересов Кирстайна была и его неукротимая энергия. Более того, он обладал способностью идти собственным путем, не обращая внимания на мнение окружающих. По его словам, «поскольку я был богатым мальчиком и ходил в школы, где нас сильно баловали, я, по большому счету, избег терзаний относительно личной морали и общественного давления»¹². Свою цель он, как и многие представители его поколения, видел в превращении собственной жизни в произведение искусства — в существовании на эстетической стороне действительности. Яркие манеры Кирстайна и его риторика, одновременно пылкая и отточенная, завуалированная и проясняющая, отражали его темперамент. Как и в случае с Барром, его ирония, точная и язвительная, скрывала его бескомпромиссную целеустремленность.

При этом Кирстайн, проявляя непоследовательность, тянулся к студентам из аристократических бостонских семейств — он неприкрыто восхищался их чувством собственного достоинства и личной ответственности. Действительно, модернизм в сочетании с более консервативной «благородной традицией» был для Кирстайна причиной внутреннего конфликта. Он и его единомышленники продолжали восхищаться Нортон, который, наряду с Генри Адамсом (его книги «Воспитание Генри Адамса» и «Мон-Сен-Мишель и Шартр» стали для студентов Гарварда культовыми), сформировал среди гарвардцев дух восхищения европейским средневековьем, который просуществовал в студенческой среде на протяжении нескольких поколений¹³. По словам еще одного выпускника Гарварда, Ван Вика Брукса, современная Америка ничего не могла предложить этим гарвардским профессорам. Они бежали в историческую Европу

«от вульгарности сегодняшней Америки. <...> Ненависть к современной цивилизации, которая звучала со всех сторон, склоняла к чему угодно, лишь бы не к современному»¹⁴.

Под влиянием Адамса Кирстайн, в обществе матери и брата, посетил в 1932 году Мон-Сен-Мишель и Шартр¹⁵. Барр тоже называет Адамса своим героем; «Мон-Сен-Мишель и Шартр» он прочел летом перед поступлением в Принстон — книгу ему подарил на окончание школы учитель латыни, поэтому в 1924 году он и сам с нетерпением ожидал поездки Кирстайна. Барр утверждал, что именно с прочтением книги Адамса связано пробуждение его интереса к искусству¹⁶.

Сам Кирстайн называл себя человеком девятнадцатого столетия, которого безмерное любопытство затянуло в XX век. Он писал: «В конце концов, существовало современное искусство, и оно приобретало колоссальный успех. Я не мог не почувствовать, несмотря на предубеждение, что и в искусстве, и в жизни существует некая неукротимая отвага и пусть грубоватое, но бунтарство, которые не могли не вызывать у меня зависть»¹⁷.

Следуя традиции «гранд-тура», Кирстайн объездил всю Западную Европу и основательно познакомился с современным искусством. По этому пути, проложенному еще до возникновения специализированных образовательных программ, как правило, шли люди, подобные Кирстайну: те, кому, во-первых, было по средствам высшее образование и кто в силу доступных им привилегий имел доступ к произведениям искусства. Что же касается Барра, который опирался на традицию высшего образования, существовавшую в его клерикальной семье, а не на финансы, то он добился того же самого исключительно благодаря целеустремленности, которая была свойственна многим его сверстникам.

ЭКСПАТРИАНТЫ

В 1920-е годы Англия перестала быть основным зарубежным центром влияния — тысячи мятущихся молодых художников и писателей пополнили ряды экспатриантов, устремившихся за новыми приключениями в Париж. Выпускники Гарварда, отправлявшиеся в Париж тогда же, когда и Кирстайн, считали этот город своей «аспирантурой»¹⁸. Тогда особый размах приобрел международный обмен студентами и преподавателями — традиция, восходящая еще к началу XIX века.

В работе, посвященной истории экспатриантов, Уоррес Сасман пишет, что «к концу 1920-х годов сред заметных представителей интеллектуальной и культурной жизни Соединенных Штатов почти не осталось тех, кто не побывал бы за границей»¹⁹. Сасман

считал, что революция в области искусства, известная как модернизм, приобрела международный характер именно благодаря экспатриантам. И, как доказал Барр, художественные влияния начала этого периода можно нанести на карту, проследив пути передвижения художников: русских — в Берлин в 1922-м; венгров и нидерландцев — вслед за русскими, что привело к возникновению радикальной архитектуры; испанцев — в Париж, куда они принесли кубизм; французов — в Москву и Берлин, что оказало влияние на экспрессионизм; американцев — в «гранд-туры». Особенно интенсивной эта кросс-культурная активность была в двух странах — России и США. Американские художники единодушно стремились получать образование в Европе.

Европейцев особенно интересовал феномен «эпохи машин», который набирал силу в США, поэтому они привечали американцев ради получения хоть каких-то сведений о новых технологиях, архитектуре, кино и джазе. Филипп Супо, французский писатель, член группы дадаистов, даже написал в 1930 году книгу «Американское влияние во Франции», поскольку на подобные книги существовал спрос. Он подробно описывает восхищение французов всем американским: «Американское кино выявило всю красоту нашей эпохи и всю загадочность современной механики»²⁰. Эстетику машин Супо понимал как тесные взаимоотношения между «искусством и жизнью»²¹. Машина, лейтмотив публикаций экспатриантов в маленьких журналах, к которым имел доступ и Барр, указана как основной источник современного искусства на схеме Барра в каталоге выставки «Кубизм и абстрактное искусство» 1936 года.

Барр же тем временем оказался в поворотной точке своей карьеры. Он вступил в многочисленные ряды молодых интеллектуалов, которые зарабатывали себе на жизнь во Франции, работая на парижские американские газеты или отсылая статьи в газеты и журналы на родине. В своих текстах они с иронией и определенной долей горечи критиковали ситуацию в Америке, где у искусства нет ни перспектив, ни поддержки. Это десятилетие известно нам по воспоминаниям людей, обладавших творческим складом ума, которые постоянно следили за всеми событиями в области культуры и неизменно поддерживали друг друга. Барр стал представителем только что возникшего «интеллектуального поколения».

HOUND & HORN

Находясь под сильным впечатлением от массового переезда молодых американских радикалов в Европу, Кирстайн на первом курсе, по возвращении в Гарвард после рождественских каникул, решил

в январе 1927 года основать совместно со своим соседом по Гор-Холлу Вэрианом Фраем ежеквартальный журнал. Целью журнала было сформировать в Гарварде аудиторию образованных читателей, восприимчивых к новациям в искусстве и литературе всего мира. Название («Гончая и рог») было взято из стихотворения Эзры Паунда «The White Stag» («Белый олень»):

'Tis the white stag, Fame, we're a-hunting,

Bid the world's hounds come to horn!* ²²

Журнал отвлекал его от унылости гарвардских лекций и отнимал почти половину времени — в ущерб академической успеваемости²³. Полвека спустя в своих мемуарах Кирстайн честно признает: «Я был путешественником, а *Hound & Horn* — моим паспортом»²⁴.

Как и в случае других богемных экспатриантов из богатых семейств, которые издавали журналы раньше (Харольд Лоб — *Broom*, а Джеймс Сибли Уотсон-младший и Скофилд Тайер — *The Dial*), с 1927 по 1934 год *Hound & Horn* существовал на семейные деньги. Состояние Кирстайнов помогло ему продержаться и в годы Великой депрессии, когда многие небольшие журналы вынуждены были закрыться.

Позднее Кирстайн описывал *Hound & Horn* как «своего рода гарвардский *The American Mercury*, лондонский *The Criterion* и *North American Review* в одном». Он добавлял: «Читатели часто говорили, что лучшими материалами журнала были рецензии на книги. А кроме них — хроника живописи, архитектуры и пр.»²⁵. Интерес Кирстайна к архитектуре, кино и фотографии, которые в 1920-е годы являлись самыми экспериментальными видами искусства, нашел свое отражение в журнале и добавил веса его суждениям о современной жизни. Вэриан Фрай, как главный редактор и соучредитель, поддерживал начинания Кирстайна: «Создавая *Hound & Horn*, мы, помимо этих, имели в виду и другие цели: довести до сведения гарвардцев новые веяния в искусстве и литературе, о которых они, на свою беду, ничего не знали. Я восхищался Джойсом, ты — Элиотом. Мы оба читали Гертруду Стайн, смотрели Пикассо, слушали Стравинского. Нам их творчество представлялось значимым, и мы считали, что студентам Гарварда надлежит знать про них больше, чем они знали»²⁶.

* На ловлю славы, белого оленя, / Пусть гончих отовсюду кличет рог!
(англ.) Примеч. пер.

Барр часто повторял, что *The Dial*, самый читаемый и престижный маленький журнал 1920-х годов, стал для него первоисточником модернистских идей. Кирстайн следовал примеру *The Dial* прежде всего в элегантности оформления своего журнала, а также в формате книжных рецензий и коротких заметок о событиях в мире искусства²⁷. Он отмечал, что «*The Dial* придерживался художественных и литературных стандартов, равных которым в Америке не было ни до, ни после»²⁸. По сути, и Кирстайн, и издатели *The Dial* были консервативными модернистами.

The Dial возродили в 1919 году два молодых и состоятельных выпускника Гарварда, Скофилд Тэйер (выпуск 1912 года) и Джеймс Сибли Уотсон-младший (выпуск 1916-го). Репетицией этой затеи стал выпуск *Harvard Monthly*, которому они пытались придать долю «эстетизма». Находясь под влиянием Джорджа Сантаяны, они занимались как искусством, так и литературой и критикой. Статьи Сантаяны выходили в *The Dial* рядом со статьями Эзры Паунда, Роджера Фрая, Томаса Крейвена, Гиблерта Селдса, Томаса Стернза Элиота, Генри Макбрайда и многих других; именно они и создали репутацию журнала. Притом что такие области, как архитектура, абстрактное искусство, кино и фотография в журнале либо не рассматривались вообще, либо оценивались отрицательно, общий дух восхищения новыми международными идеями и непредвзятость в отношении к современным произведениям искусства обеспечили ему заметное место в движении авангарда. Тэйер ездил в Берлин и Вену, приобретал работы художников, неизвестных в Америке, — Густава Климта, Эгона Шиле и других мастеров Центральной Европы. Его собрание современного искусства было развешено в редакции *The Dial* и впоследствии воспроизведено в альбоме «Живое искусство»²⁹. С подачи Барра, который приобрел экземпляр «Живого искусства», была организована выставка подлинников и репродукций работ, опубликованных в этом альбоме — в 1926 году она экспонировалась в Музее Фогга, а в январе 1927-го — в Уэллсли; после этого Барр передал свой экземпляр альбома в Музей Фогга на постоянное хранение.

Помимо репродукций произведений современного искусства, которые ежемесячно появлялись в *The Dial*, там публиковались статьи Генри Макбрайда, одного из самых осведомленных критиков своего времени³⁰. Он начал в очень подходящее время, в 1913 году — когда состоялась знаменитая Арсенальная выставка — и в качестве художественного критика вел еженедельную колонку в нью-йоркской газете *The Sun*; с 1920 года и вплоть до закрытия *The Dial* в 1929-м Макбрайд писал для журнала статьи о современном

искусстве. В те годы он был членом очень узкого кружка критиков, которые понимали и поддерживали модернистов. Кирстайн считал, что Макбрайд — критик уровня Гейне и Бодлера, они оба, по его словам, «(вместе с Рёскином) стали вершиной современной художественной критики»³¹. Макбрайд писал о европейцах — Матиссе, Пикассо, Сезанне, Бранкузи и Миро, а также об американских художниках, которых первопроходец Альфред Стиглиц экспонировал в своей галерее.

Как и Кирстайн, основы для своей профессиональной деятельности Макбрайд заложил в Европе: в 1907 году он познакомился с Беренсонами, в 1910-м Роджер Фрай и Брайсон Барроуз представили его Матиссу³². Самым важным его связующим звеном с европейским искусством была Гертруда Стайн, которая держала Макбрайда в курсе всех текущих событий. Он первым опубликовал статью Стайн в *The Sun*, он же убедил Фрэнка Крауниншильда напечатать ее текст в 1917 году в *Vanity Fair*³³.

Макбрайд развешивал перед своими читателями широчайшую панораму мира искусства. Именно от него интеллектуалы-авангардисты узнали о существовании коллекции Уолтера и Луизы Аренсберг и об их салоне для поэтов и художников. В первой же статье «Современные формы», «посвященной наименее традиционному типу искусства», которую Макбрайд написал для Тэйера и Уотсона в июле 1920 года, рассказывается о том, как Аренсберги покровительствовали Марселю Дюшану и даже выставили его работу «Воздух Парижа» у себя дома³⁴.

Как ни странно, когда речь заходила о немецких экспрессионистах, вкус изменял Макбрайду. Макса Бекмана он язвительно называл «неинтересным и неинтеллектуальным Шопенгауэром»³⁵. При этом и Барр, и его друзья по Гарварду достаточно рано заинтересовались немецкими авангардистами: как Барр писал в 1926 году, они считали «послевоенный немецкий экспрессионизм самым жизнеспособным из современных течений»³⁶.

ЭЗРА ПАУНД

Эзра Паунд, в своей роли идеального экспатрианта, был провозвестником и катализатором современного искусства, а кроме того — важнейшим связующим звеном между гарвардским кружком и международным культурным процессом³⁷. Париж он считал «лабораторией идей» и, приехав туда в 1920 году, стал отправлять в *The Dial* «Парижские письма». Почти три десятилетия подряд, начиная с 1912 года, именно из его материалов читатели большинства маленьких журналов узнавали о том, что происходит в Европе. Он выступал как поэт, эссеист, мастер эпистолярного жанра, редактор

и иностранный корреспондент сотни с лишним таких журналов, самыми значимыми из которых были *Poetry*, *The Dial*, *The Little Review*, *Blast* и *The Enemy*; сам он при этом был издателем последних двух.

К 1927 году, когда на сцену вышел Кирстайн, большинство других маленьких журналов уже закрылось. Кирстайн наверняка со-знавал, что три десятилетия вдохновенного воздействия Паунда на искусство уже почти в прошлом, однако пригласил его в ряды со-трудников *Hound & Horn*³⁸. Кирстайн и Паунд — поэт, которым Кир-стайн «страстно восхищался», — вели активную переписку, хотя первый и жаловался, что Паунд «в итоге так помог, что журнал стал превращаться в его личное издание». При этом Кирстайн признает, что без Элиота и Паунда его журнал «никого бы не всколыхнул»³⁹.

У Паунда была своя стратегия — использовать маленькие журналы, чтобы с их страниц ратовать за американское возрожде-ние. Притом что тексты его обильно уснащены критикой в адрес американской культуры, его положение лидера в области искусства базировалось на убеждении, что американцы в состоянии создать и выпестовать собственную культуру, которая не сведется к подра-жанию европейской. В 1910-е и 1920-е годы эта идея шла вразрез с представлениями остальных экспатриантов, которые критически относились к американской действительности. Только в конце 1920-х, когда многие из них вернулись в Америку, у них появилось осознание новых возможностей, связанных с американской жизнью.

Кочуя от столицы к столице, Паунд знакомился с культурой европейских стран. Потом он использовал полученные знания для обогащения американской культуры. В своей программной статье «Возрождение», впервые опубликованной в *Poetry*, он предлага-ет план: «Во-первых, у нас должна возникнуть поэтическая крити-ка, основанная на мировой поэзии, на самых выдающихся приме-рах. <...> Во-вторых, необходима финансовая поддержка отдельных художников, писателей и пр.». Помимо прочих, оказать материаль-ную помощь он призывает Рокфеллера: «Поддерживая скульпто-ров и писателей, Вы откроете в Америке эру пробуждения, кото-рая затмит кватроченто». Третьей важной вехой должно было стать создание некоего, по образному выражению Паунда, «вихревого центра» («vortex»), существующего на деньги миллионеров, чтобы «последовательно пестовать таланты, объединять и поощрять ху-дожников»⁴⁰. Сам того не зная, Паунд предвещал появление Музея современного искусства.

Айрис Барри, поэт из круга Паунда, впоследствии эмигри-ровала из Англии в США и стала первым библиотекарем Музея со-временного искусства, а позднее — основателем тамошнего отдела

кинематографии. Вспоминая в 1931 году «период Эзры Паунда», она так описывает его в Лондоне в годы Первой мировой войны: «Паунд не „верил“ в искусство так, как другие время от времени начинают „верить“ в патриотизм, или свободу, или избирательное право, или религию. Он совершенно не кривил душою, когда писал: „Художники — это чувствилища нации, но тупоголовое большинство никогда не научится доверять своим великим творцам“»⁴¹.

Живописцев Паунд пропагандировал столь же рьяно, как и писателей; его эстетические принципы основывались на взаимодействии всех видов искусства. В Лондоне перед Первой мировой войной в окружение Паунда входили Томас Стернз Элиот, Уиндем Льюис и Анри Годье-Бжеска.

Дух эксперимента, взятый у точных наук, служил авангарду на всех уровнях; он постоянно прослеживается в текстах Паунда. Паунд верил в творческую новизну, свободу художника (точнее, в индивидуализм), в абстракцию и формалистскую эстетику для всех видов искусства. Давая определение вортицизму, недолговечному течению, отчасти основанному на кубизме и футуризме, он отмечает такие его свойства, как «хорошо организованная форма», «автоматическая живопись» и «формомотив», демонстрируя уже на этом раннем этапе существования модернизма свою глубокую с ним связь как в поэзии, так и в изобразительном искусстве⁴². Паунд сетовал по поводу лондонской архитектуры: «Не знаю, пытался ли кто-то сформулировать эстетику хорошей городской застройки. Лондон — такой хаос, что любые реформы представляются неосуществимыми»⁴³. Отмечая, что «кино требует „критики“, требует серьезного к себе отношения», Паунд, однако, причисляет его не к искусству, а к театру⁴⁴. Несколько лет спустя самым интересным нововведением *Hound & Horn*, позволившим ему обогнать *The Dial*, станет подробный разбор новинок архитектуры и кино — в этом найдет отражение тот факт, что они стали значимыми формами искусства.

В 1927 году Кирстайн попытался лично познакомиться с Паундом. Встреча не состоялась, хотя между ними шла регулярная переписка. При этом Кирстайн писал, что перерос тех авторов, которых продвигал Паунд, а потому эксцентричный выбор поэта смущал его и других редакторов: «Мы прекрасно сотрудничали с Паундом в смысле советов, помощи и текстов. Мы публиковали почти все, что он нам присылал, однако пришел момент, когда, невзирая на его дивные стихотворения и прелестные письма, мы больше не могли терпеть поток устаревших открытий, которые он подсовывал нам по своему капризу, и с облегчением отпустили его писать про нас гадо-сти в других маленьких журналах»⁴⁵.

Большим влиянием в маленьких журналах пользовался и поэт Томас Стернз Элиот. «Бесплодная земля» была впервые опубликована в Америке в 1922 году в *The Dial*, и Элиот получил от журнала ежегодно присуждавшийся титул лучшего поэта года. Эти события плюс отзыв на его стихи Эдмунда Уилсона⁴⁶ (тогда еще малоизвестного писателя) значительно расширили читательскую аудиторию Элиота в США. Сотрудничество Элиота с *The Dial* создало репутации обоим. Кирстайн вспоминает, что прочел «Бесплодную землю» в пятнадцатилетнем возрасте. Осмысля магическое впечатление, которое произвела на него поэма, он пишет: «Она, кажется, заставляет прошлое и будущее слиться воедино, чтобы сказать о вечном обновлении и повторении как времен года, так и целых эпох. Впоследствии мы все чаще цитировали этот текст в подходящие моменты»⁴⁷. Благодаря своей поэтической натуре, Кирстайн смотрел на Элиота как на «авторитет, наш авторитет, ведь он воплощал в себе живое прошлое, потенциальное настоящее и всю мощь профессионализма, которого способен достичь живущий ныне художник»⁴⁸.

Кирстайн восхищался журналом Элиота *The Criterion*, который стал образцом для *Hound & Horn*. «Мы стремились, — писал он, — держать один и тот же элитарно-прогрессивный тон на протяжении конца двадцатых и начала тридцатых. <...> В силу непосредственного интереса со стороны Паунда и Элиота, [журнал] вылился в нечто большее, чем детище студентов-энтузиастов»⁴⁹.

Многие писатели, сотрудничавшие с огромным количеством других маленьких журналов, печатались, в частности, и в *The Dial*, а впоследствии стали публиковаться в *Hound & Horn*: среди них были Уильям Карлос Уильямс, Конрад Айкен, Уильям Батлер Йейтс, Малкольм Каули, Эдвард Эстлин Каммингс и Айвор Уинтерс, равно как и те, кто (помимо Паунда и Элиота) оказывал более непосредственное влияние на художественный авангард. Среди более шестисот выходивших между 1912 и 1946 годом журналов, где публиковались работы малоизвестных и непонятых авторов, один *The Dial* обладал уникальным форматом, который впоследствии скопировал *Hound & Horn*: больше половины каждого выпуска посвящалось критическим статьям, рецензиям на книги, отзывам о событиях из мира искусства, музыки и театра, а также репродукциям картин.

МАЛКОЛЬМ КАУЛИ

Притом что в *The Dial* публиковались достаточно радикальные материалы, в целом он был более традиционным и менее дерзновенным, чем издания помельче, такие как *The Little Review*, *Secession* и *Broom* — американские журналы, выходившие в Европе. Одним

из самых видных авторов и редакторов был экспатриант Малкольм Каули, выпускник Гарварда 1920 года: его книга «Возвращение изгнанника» стала повествованием о «долгом приключении» в Европе американцев, окончивших университеты между 1915 и 1922 годами⁵⁰. О писателях-авангардистах Каули говорил, что они «взяли привычку идентифицировать себя с веком. <...> Это поколение принадлежало времени перехода от уже сформировавшихся ценностей к ценностям, которые еще предстояло создать»⁵¹. Барр и Кирстайн, о которых Каули не упоминает, вполне могли принадлежать к этой когорте. Барр окончил Принстон в 1922 году, а вот ради Кирстайна период пришлось бы продлить до 1930 года.

Поколение Каули, получившее образование в годы зарождения реакции на «благородную традицию» и испытавшее на себе цинизм войны, присоединилось к интеллектуальному бунту и предложило путь поколению Кирстайна. Каули, будучи более типичным экспатриантом, ругал американскую цивилизацию и обвинял бесчувственную публику в безразличии к своим гениальным художникам: «Жизнь в этой стране безрадостна и бесцветна, полностью стандартизована, выхолощена, лишена творчества, всецело отдана на откуп производителям богатств и машин»⁵². Подобно Кирстайну, Каули считал своим культурным героем Элиота — гарвардца из Сент-Луиса, который добился успеха. Поскольку Элиот много занимался вопросами формы и содержания, Каули считал, что он на его стороне: «Его стихотворения с самого начала обладали изумительным строем. Он, судя по всему, рассматривает их прежде всего как интеллектуальные задачи — решив одну, обращается к следующей»⁵³. Каули и его сторонники бежали по следам Элиота во Францию, чтобы там погрузиться во французскую литературу: они искали «досуга, свободы, знания, некоего качества, которое могла предложить только более древняя культура»⁵⁴.

МЭТЬЮ ДЖОЗЕФСОН

Каули подготовил почву для Мэтью Джозефсона, одного из писателей, прибывших из Америки в 1921 году и писавших о поколении, которое отчаянно нуждалось в литературных отдушинах после возвращения с Первой мировой войны: «Нам хотелось публиковать свои произведения и одновременно кидать камни в филистеров, чем радостно занимались наши современники-европейцы»⁵⁵. Оба были из одной и той же когорты поэтов, с которыми Каули познакомился в Гарварде, а Джозефсон — в Колумбийском университете, примерно в 1919 году. В когорту входили Кеннет Берк, Ричард Блэкмур, Харт Крейн, Уильям Слейтер Браун, Роберт Майрон Коутс, Джон Брукс Уилрайт и Аллен

Тейт — все они широко представлены в *Hound & Horn* и в мемуарах Кирстайна. Уилрайт, выпускник Гарварда 1920 года и родственник Генри Адамса, был «самым настоящим брамином»⁵⁶, и Кирстайна к нему очень тянуло; он был поэтом и одновременно наставником Кирстайна, особенно в архитектуре.

Каули и его окружение представляли собой первую волну американских экспатриантов, которые отправились в Европу после войны. В первом выпуске журнала *Secession*, вышедшем в апреле 1922 года, был представлен американский и европейский авангард — так, как его видел Джозефсон. Издание журнала финансировал Горэм Мансон, еще один выходец из богатой семьи. Печатался журнал в Вене, Берлине, Флоренции и Нью-Йорке. Среди прочих, в нем публиковались Каули, Луи Арагон, Гийом Аполлинер, Джозефсон, Уилрайт и Тристан Тцара. Издательская политика определялась так: «*Secession* существует для тех авторов, которые заняты поиском новой формы»⁵⁷.

В первом же номере появилась короткая статья Джозефсона об Аполлинере, в ней декларировалась политика «экспериментов и новаций», которую намеревался проводить журнал: «Аполлинер, <...> предтеча почти всех важных изменений, которые произойдут в литературе следующего поколения, призывает поэтов нашей эпохи быть столь же дерзновенными, как изобретатели аэропланов, телеграфа, кино и фонографа»⁵⁸. Это был призыв к американским поэтам не оставаться глухими к машинной цивилизации, менявшей облик их страны.

Поссорившись с Мансоном, Джозефсон перешел в *Broom* (для которого писал с момента основания журнала) на должность заместителя главного редактора. *Broom*, «международный журнал об искусстве», с большим успехом выходил с ноября 1921 по январь 1924 года в Риме, Берлине и Нью-Йорке, создав «своего рода мост между культурами двух континентов, поскольку представительные подборки современных картин и текстов как европейских, так и американских авторов появлялись в нем бок о бок»⁵⁹. Джозефсон и главный редактор Харольд Лоб не ставили перед собой, в отличие от редакторов *The Dial*, просветительских задач, они хотели показать публике «воинствующий модернизм, <...> поддерживая авангард послевоенной Европы, немецкое и французское экспериментаторство, а также молодежь Америки»⁶⁰. При первом составе редколлегии журнал был достаточно консервативным, однако сделался куда радикальнее, когда осенью 1922 года в нее вошел Лоб и стал публиковать произведения своих единомышленников, например Каули.

Прогрессивной ориентации журнала способствовала атмосфера, царившая в Берлине в начале 1920-х, а также деятельность Баухауса. *Broom* освещал деятельность дадаистов, группы «Де Стейл», а также русских конструктивистов — все они в 1922 году собрались в Берлине на конференцию по современному искусству. Переводы произведений нескольких своих новых друзей Джозефсон опубликовал в *Broom*. Он считал «прекрасные репродукции художников Парижской школы» — Пикассо, Матисса, Глеза, Гриса, Дерена и Леже — лучшей частью своего журнала. Некоторые из этих художников, а также Эль Лисицкий, создавали для него «изумительные обложки». Понимая, что в Америке 1921–1923 годов художники эти были практически неизвестны, Джозефсон воспользовался страницами *Broom*, чтобы познакомить самую разборчивую аудиторию с их передовым искусством⁶¹.

В Париже Джозефсон и Каули проникли в круг дадаистов, а дадаизм оказывал на эмигрантов мгновенное радикализирующее действие. Работы его представителей и их философия сопротивления конформизму легко пересекали государственные границы.

Джозефсон и Каули сблизилась также с самыми видными преемниками дадаистов, сюрреалистами, — с ними их познакомил американский дадаист Ман Рэй. Сотрудничество американских и европейских художников нашло отражение в коротких обзорах, посвященных экспериментальным идеям. В «Жизни среди сюрреалистов» Джозефсон пишет о вкладе Ман Рэя в атмосферу бунтарства, о его участии в литературном движении авангарда⁶². Он описывает обстановку в художественных кругах Парижа и Берлина, какой она представляла эмигрантам в первой половине 1920-х годов, упоминая имена людей, активно работавших на тот момент в разных областях искусства: Эрика Сати, «Шестерку», Тристана Тцары, Филиппа Супо и Луи Арагона. (Имена многих из них Барр упоминает в своем опроснике для Уэллсли — еще до поездки в Европу в 1927 году.)

Джозефсон хотел, чтобы дадаизм и сюрреализм стали примером для основания в Европе чисто американского литературного движения. Он переводил и публиковал их произведения и призывал «поэтов [своего] поколения обратить мысли к реальности нашей Машинной Эпохи и к воспеванию „новой Америки“»⁶³. О машинах Джозефсон также писал следующее:

В первом десятилетии нового века «отчужденность» в США рассматривалась как результат механизации жизни. Во всем винили промышленность. Единственным путем

к «индивидуализму» представлялась экспатриация. К двадцатым годам направление изменилось, ответы стали искать в международном культурном обмене и в интеграции промышленности и искусства. С тех пор эта интеграция остается постоянным полем боя⁶⁴.

Джозефсон и Каули вернулись в США летом 1923 года, окрыленные европейскими впечатлениями. Они продолжали сотрудничать и издавать *Broom* в Нью-Йорке, открывая для американцев ранее неизвестных европейских художников и писателей-радикалов, по-новому оценивая американский индустриализм. Каули так формулировал философию *Broom*: «сперва — искусство ради искусства, потом — любовь к машинам»⁶⁵. Насчет пользы полученного в Европе опыта Джозефсон пришел к тем же выводам, что позднее Барр и Кирстайн: «Мы, усвоившие определенные вещи по ходу многолетнего ученичества за границей, теперь готовы были бросить вызов американской ситуации и привнести в нее новые представления, которыми обогатились сами. Несмотря на всех своих Бэббитов*, Америка была нашей передовой; мысль о том, чтобы вновь пустить здесь художественные корни, пришлось нам очень по душе»⁶⁶.

В истории маленьких журналов произошло наложение двух поколений: в тот или иной момент все их авторы обязательно публиковались в *Hound & Horn*. Представители окружения Каули и Кирстайна видели основную проблему современности в том, что индустриализм сделался угрозой индивидуализму. Как и Паунд, они надеялись, что творчество сможет противостоять мертвящему воздействию машинной культуры и породит новую цивилизацию. Барр, напротив, стремился использовать лучшие образцы вдохновленного машинами искусства как основу для модернизма. Пришло время — за ним последовали и другие.

В 1927–1928 годах Барр находился за границей, собирая материал для диссертации; в этот период он постоянно посылал статьи в американские журналы, описывая состояние дел в культуре тех стран, которые посещал. Он шел по стопам экспатриантов двумя разными путями: удовлетворял потребности американских издателей в новостях из-за границы и сравнивал американские музеи с их европейскими аналогами (что выявляло крайнюю скудость первых). Барр проповедовал идею свободы творчества, противопоставляя

* Отсылка к одноименному сатирическому роману Синклера Льюиса (1922), критикующему стандарты жизни американского среднего класса.

ее растущему в США изоляционизму и провинциальному консерватизму. Стремление сохранить интеллектуальную свободу заставляло его тяготеть к движению экспатриантов, несмотря на то, что он не причислял себя к ним открыто и не провел в Европе необходимые два года. И если более пессимистичные его коллеги-исследователи подпадали под влияние «Заката Европы» Освальда Шпенглера и его пророчества о неотвратимом упадке цивилизаций, то Барр искал собственный путь в культуре и провозглашал модернизм, в центре которого стоит машина, стилем, расчищающим путь для побега от обезличивающей цивилизации.

HOUND & HORN И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

К осени 1929-го Кирстайн уже издавал *Hound & Horn* на протяжении двух лет. Блэкмур и Фрай вышли из состава редколлегии, оставив в ней Бернарда Бэндлера и Кирстайна. Бэндлер, однокурсник Кирстайна, поступил на работу в журнал в начале того же года, сразу по окончании Гарварда, и именно он, по словам Кирстайна, в течение следующих четырех лет определял политику журнала в области художественной критики. Дистанцируясь от любых интеллектуальных вопросов, связанных с деятельностью журнала, Кирстайн перенаправлял их Бэндлеру, а тот, будучи приверженцем гуманизма своего гарвардского преподавателя Ирвинга Бэббита, способствовал возрождению нового гуманизма в журнале в 1929 году.

Каули относился к гуманизму Бэббита с презрением: «Бэббит и его последователи любят говорить о равновесии, пропорциональности, следовании великим образцам, достоинстве и внутренних ограничениях»⁶⁷. Выражение «внутренние ограничения», антоним «свободы» романтиков, очень точно выражало философию Бэббита и стало предметом жарких споров как перед Первой мировой войной, так, опять, и в конце 1920-х и в 1930-е.

Выступая против науки и романтизма, Ирвинг Бэббит сформулировал основные вопросы эпохи. Новый гуманизм, тесно связанный с преобладавшей в Гарварде консервативной идеалистической культурой с ее акцентом на «хорошем вкусе», возродился после десятилетнего забвения и горячо обсуждался на страницах радикальных журналов. В центре перепалки, завязавшейся в 1929 году, оказался Элиот, который написал на эту тему статью в *The Forum* и продолжил тот же разговор в *Hound & Horn*, в статье «Переосмысление гуманизма»⁶⁸. После публикации этой статьи журнал приобрел международную славу.

Впрочем, главный вклад *Hound & Horn* в культуру заключался в его эстетической позиции, которая делала упор на технику

и объективность и впоследствии получила название «новой критики». Интерес журнала к технической стороне искусства затмевал любые злободневные идеологические вопросы (гуманизм, движение за аграрную реформу, марксизм), к которым время от времени обращались редакторы⁶⁹.

Все редакторы *Hound & Horn* были поэтами и критиками, в том числе Аллен Тейт, Айвор Уинтерс и сам Кирстайн. Как и студенты предыдущего поколения, они своими силами создали то, чего не могли найти в другом месте: площадку для творчества и общения с другими писателями мира. Кирстайн утверждал, что у *Hound & Horn* есть совершенно определенная функция — «предлагать мыслящим любителям искусства критические статьи как можно более высокого качества, с минимумом риторики и лирики»⁷⁰ — именно критика была самой сильной стороной журнала.

В первой четверти XX века постепенно формировалась эстетика, которая тогда еще не получила названия формализма. Придерживаясь высоких профессиональных стандартов, студенты Гарварда вносили свой вклад в это новое направление: они избегали нравоучительных интерпретаций и рассматривали прежде всего структуру и прием. В комментарии от редакторов *Hound & Horn* звучит предостережение против всяческого догматизма: «Критика лишена и ценности, и смысла, пока произведение искусства само не докажет своей эстетической значимости и не будет принято именно как произведение искусства. <...> Соответственно, мы судим об искусстве с технической стороны»⁷¹.

Очень многое написано о вкладе *Hound & Horn* в литературу; о художественной философии журнала известно немного. Во многих вещах он стал последователем *The Dial*, как в отношении изысканного дизайна, так и формате рецензий на книги и коротких заметок о событиях в мире искусства. Обложку для первого номера нарисовал Рокуэлл Кент; тщательно отобранная, она была сдержанно стильной — иллюстрация изображала стилизованных гончую и оленя. Вэриан Фрай вскоре выработал политику обращения к более широкой аудитории, в результате из «гарвардского альманаха» — такой подзаголовок стоял на обложке первого выпуска — журнал превратился в издание с международной известностью, в летопись изменений интеллектуального климата в Америке. Его влияние многократно превзошло обычную студенческую затею.

Первый номер, за сентябрь 1927 года, примечателен прежде всего разнообразием. В нем не только отдана дань Элиоту, но и рассматриваются некоторые вопросы, занимавшие Барра. Друг и единомышленник Барра, Генри-Рассел Хичкок, написал для этого

номера статью «Закат архитектуры», которая впоследствии станет первой главой его книги «Современная архитектура: романтизм и реинтеграция»⁷². В номер включены и статьи о кино — ранние примеры кинокритики. (В одном из выпусков 1928 года Хичкок также поместил обзор одиннадцати «журналов про кино», многие из которых ему не нравились. Особенно важно его замечание о том, что «жизнь летописца кино в будущем будет занимательной, хотя и непростой, ведь ему придется продираться через эти залежи весьма сомнительных материалов»⁷³.) Статьи Джери Эббота о последних работах режиссера Сергея Эйзенштейна, которые он написал в 1927 году, когда вместе с Барром ездил в Россию, тоже были опубликованы в *Hound & Horn*; статьи Барра об Эйзенштейне вышли в журналах *transition* и *Arts*. Кроме того, в первый номер вошла статья под названием «Мистер Белл и мистер Фрай» Роберта Тайлера Дэвиса — автор описывает попытку Роджера Фрая отделить эстетическое впечатление от любого другого⁷⁴. Он хвалит Фрая за то, что тот привлекает внимание читателя к существованию эстетического восприятия — одного из самых важных понятий для формалистов.

В дебютном номере, как и во многих последующих, также представлена художественная фотография. Фотографии фабрики «Некко» в Кембридже, сделанные Джери Эбботом, свидетельствуют о живом интересе гарвардского кружка к современной архитектуре. В сентябре 1928 года Хичкок напишет статью о современной архитектуре и новом интернациональном стиле Ле Корбюзье, Гропиуса и Ауда — именно в его работах будет впервые употреблен этот термин⁷⁵. Когда в 1929 году вышла первая книга Хичкока с обзором современной архитектуры, в *Hound & Horn* появилась прозорливая рецензия Барра: «Генри-Рассел Хичкок-младший проявил себя как, пожалуй, самый значительный из ныне живущих историков современной архитектуры. Выходившие в Америке книги по современной архитектуре, за исключением работ Льюиса Мамфорда, отличаются тем же провинциализмом, невежеством, банальностью и старомодностью, что и большинство американских архитекторов и заведений, где преподают архитектуру. Эта книга совсем другая»⁷⁶.

Кирстайн был беззаветно предан художественной фотографии; в журнале, помимо прочих, публиковались фотоработы Гарри Кросби, Ральфа Стайнера и Уокера Эванса. В 1932 году Кирстайн предложил Эвансу сделать фотографии викторианских зданий в Новой Англии; эти работы не только появились на страницах *Hound & Horn*, но и вылились в выставку и в монографию, написанную в 1933 году для Музея современного искусства.

Оглядываясь впоследствии на деятельность *Hound & Horn*, Кирстайн называл его «ювенилия», отмечая, что «по качеству он не шел ни в какое сравнение с *The Criterion* при Элиоте, *The Dial* при Марианне Мюр, *The Little Review* при Джейн Хип или *transition* при Юджине Джоласе. [Тем не менее], он помогал взбодрить нескольких трудолюбивых умов, которые достаточно интересовались общими принципами, чтобы применять их к частностям»⁷⁷. При этом Кирстайн признавал, что журнал стал площадкой, где можно было разрабатывать идеи, которые тогда были в моде. Мемуары Кирстайна, как и мемуары других членов этого маленького и тесного кружка бунтарей, свидетельствуют о радикальных изменениях в интеллектуальном климате в конце 1920-х и начале 1930-х годов.

Впрочем, Кирстайн недооценивал результаты своей деятельности. *Hound & Horn* и по сей день занимает важное место среди тех журналов, по примеру которых он был создан. В общепризнанной летописи маленьких журналов говорится, что *Hound & Horn* был примером «авангардной критики и издательской избирательности в самых лучших и интересных их формах, наряду с *The Dial* и *Symposium*»⁷⁸ — это стало следствием эклектической политики, которой придерживались эти журналы. Поскольку издателей *Hound & Horn* прежде всего интересовало качество текстов, а не исторический или культурный контекст, поскольку они пренебрегали межнациональными границами, им удалось по-новому представить всемирную литературу.

Под самый конец существования журнала Барр в письме к Кирстайну похвалил один из последних выпусков, отметив, что *Hound & Horn* отчасти утратил свою «разборчивость». При этом, по его словам, журнал оставался «единственным периодическим изданием, где можно публиковать и читать достаточно пространственные и глубокие статьи»⁷⁹. И Кирстайн, и Барр еще юными студентами нашли каждый свой способ порвать с традицией и шагнуть в мир, где к культуре подходят с большей открытостью. Кирстайн явно был не прав, когда умалял значение своей деятельности в *Hound & Horn* — Впрочем, на тот момент он уже обратился к другим интересам, в особенности к балету, которому предстояло стать делом всей его жизни.

Еще важнее для летописи модернизма то, что, помимо *Hound & Horn*, в качестве «параллельного и сопоставимого с журналом начинания»⁸⁰ Кирстайн создал Гарвардское общество современного искусства, предтечу одноименного музея. Сам Кирстайн не слишком высоко ценил это свое достижение — в 1934 году он писал: «Мы собирались видоизменить всю культурную жизнь университета. Но не оставили на ней даже вмятинки»⁸¹. Впрочем, он говорил со слишком короткой дистанции. Истории еще предстояло расставить все по местам.

Из критики экспатриантов в адрес Америки, звучавшей в начале 1920-х годов, к концу десятилетия родилась тревога за развитие культуры в родной стране. В 1927 году Барр писал о том, как пренебрежительно относятся к современному искусству в американских музеях, — в отличие от того, что ему довелось наблюдать в Лондоне⁸². Барр и Кирстайн присоединились к значительному числу экспатриантов, возвращавшихся в США, чтобы попытаться создать там более свободную, интернациональную атмосферу, которая содействовала бы творчеству американских художников. Кирстайн был убежден, что «в этой стране, безусловно, имеется поле для деятельности»⁸³. И он, и его друзья-эстеты — среди них Хичкок, Артур Эверетт Остин, Филип Джонсон и Барр — подтвердили истинность этого высказывания, открыв центры современного искусства, которые, создав его летопись, внесли свой вклад в историю.

Глава 5

Поездка в Европу

В 1927/28 учебном году, в середине своего преподавательского контракта с Уэллсли, Барр сумел осуществить давно поставленную цель — провести год за границей в качестве студента и исследователя. Скрамная жизнь без лишних трат позволила ему осуществить план работать через год и откладывать деньги на будущую поездку. Но поскольку этих денег все равно не хватало — год, проведенный в поездке, университет ему не оплачивал, — он подал заявку на получение стипендии Сакса в Гарварде. В заявке Барр писал, что хочет изучать современную европейскую культуру, в том числе скульптуру, прикладное искусство, музыку, театр, живопись, с целью собрать материал для диссертации на тему «Машина в современном искусстве». Следуя наставлениям Сакса, он также собирался подготовить библиографию книг по современной живописи, скульптуре, графике и критических работ в соответствующих областях, вышедших на французском, английском, немецком и итальянском, плюс краткую аннотированную библиографию для более широкого американского читателя. Кроме этого, он хотел приобрести репродукции современных картин для использования в учебном процессе. Заявку отклонили, однако Сакс выдал ему в качестве стипендии четыреста долларов из личных средств. Барр прислал Саксу из Москвы благодарственное письмо: «Я даже не притворяюсь, что у меня есть кто-то еще, кроме Вас, кто помог бы мне продолжить исследования. <...> Ваша стипендия сделала это возможным»¹.

БАРР ПРИСОЕДИНЯЕТСЯ К ЕВРОПЕЙСКИМ БУНТАРЯМ

Барр прибыл в Лондон 28 июля 1927 года; Джери Эббот, его гарвардский сосед по комнате, с которым они решили путешествовать вместе, присоединился к нему несколько позднее. Барр, как и все, привез с собой рекомендательные письма от Сакса к директорам музеев, торговцам произведениями искусства, коллекционерам и преподавателям. Среди наиболее известных имен были Юлиус Мейер-Грефе, Поль и Леонс Розенберги, профессор Пауль Ганц, доктор Макс Фридлендер, доктор Людвиг Юсти, доктор Вильгельм фон Боде, Поль Хавилэнд, барон Роберт фон Хирш и Огюст Пеллерен. Все новости про них Барр сообщил Саксу. Саксу очень понравились библиографии, которые Барр составил в Англии, Нидерландах и Германии, он сказал, что обязательно закажет указанные в них книги: «Вы знаете, что в последнее время я приобрел много книг по современному искусству и очень рад любой помощи, которая позволит обогатить отдел изящных искусств в библиотеке Уайденера*»².

*

Библиотека Гарвардского колледжа.

Барр путешествовал по всей Европе, собирая книги, фотографии и информацию для статей, расширяя свои представления о модернизме как международном движении; он приобрел опыт, которым могли похвастаться немногие из его современников, как европейцев, так и американцев³. Если большинство коллекционеров и, соответственно, торговцев из Нью-Йорка интересовались прежде всего постимпрессионизмом и Парижской школой живописи, то Барр изучал также и представителей нидерландской, немецкой и русской школ, которые обогатили его взгляды на модернизм. В этом направлении он работал уже два года, и его идеи только укрепились за время поездки; он сумел собрать материал, которого хватило на следующие десять лет.

Барр писал Саксу, что никак не может определиться с темой диссертации: либо машины, либо примитивизм как источник современного искусства. Ранее он обсуждал эти источники со своими студентками в Уэллсли, подчеркивая важность обоих для кубизма, конструктивизма и экспрессионизма. Сакс рекомендовал Барру остановиться на примитивизме; Барр согласился и решил заняться выявлением аналогий между примитивизмом в живописи, графике и других искусствах, отыскать «их корни в романтизме, у назарейцев, прерафаэлитов, в японской гравюре»⁴. Скорее всего, он принимал в расчет и то, что диссертация, посвященная машинам, может показаться его наставникам слишком радикальной. Во время двухмесячного пребывания в Англии, где Барр планомерно изучал современное английское искусство, он познакомился с Роджером Фраем, Лоуренсом Бинниеном и Уиндемом Льюисом — всех их заинтересовала его идея исследовать связь между примитивным искусством и современными стилями⁵.

Находясь в Европе, Барр подал заявку на стипендию, которая позволила бы ему продолжить работу над диссертацией; он попросил Сакса дать ему рекомендацию для получения в Принстоне стипендии по археологии — в надежде, что исследования с современным уклоном не настроят против него его наставника Мори, известного своей приверженностью к традиционному историческому подходу. Сакс отправил в принстонский комитет письмо, где говорилось о том, как серьезно Барр занимается современным искусством: «Я надеюсь, что тот факт, что профессор Барр выбрал себе предмет из современной области, не послужит препятствием. Он обладает в этой области более широкими познаниями, чем любой представитель его поколения»⁶.

Барр написал Форбсу Уотсону, издателю журнала *Arts*, что в своей диссертации намерен проанализировать нынешнее

анархическое состояние европейских и американских вкусов — ситуацию, которая сложилась за последние полвека благодаря «волнообразному приливу интереса к средневековому, восточному, доэллинистическому, африканскому, детскому, доколумбову, викторианскому, подсознательному и т. д. и т. п.»⁷. Барр серьезно интересовался детским рисунком и творчеством душевнобольных — он знал, что они служат материалом для современных художников⁸. По ходу работы над диссертацией Барр изучил тысячи рисунков, а во время визита к другу Сакса, профессору Паулю Ганцу в Базеле, был совершенно очарован картинками младшего сына Ганца. «Они просто поражают, — писал он Саксу, — как своей декоративностью, так и силой воображения. Из них многое можно понять в работах Пауля Клее, а также в мотивах, которые использовал Босх»⁹.

Позднее Барр говорил, что темой его диссертации всегда были только машины, о примитивизме он предпочитал умалчивать. Однако притом, что в Англии, Германии и России он исследовал взаимосвязь искусства и машины в творчестве современных художников, Барр также написал статью о русских иконах, основываясь на материале, собранном для альтернативной диссертации. Переосмысление Барром темы диссертации свидетельствует о росте научного и художественного интереса к развитию абстрактного искусства в его отношениях с машиной.

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА В АНглиИ

У Барра была договоренность с Форбсом Уотсоном о том, что он напишет для *Arts* серию статей по материалам своей поездки. Из Англии он прислал в журнал статью «Современное искусство в лондонских музеях»¹⁰. Барр счел необходимым отметить, что в экспозициях представлен широкий срез современной английской живописи; статья включала список увиденных им работ, которые были сгруппированы по категориям. Английские художники, по мнению Барра, «обладают самобытностью и очарованием, <...> хотя им редко удается приблизиться к величию французов или мощи немцев»¹¹.

Барр был рад встретить в Лондоне образцы «континентального» искусства, попавшие на другой берег Ла-Манша, но со знанием дела перечислял, каких шедевров здесь недостает. Его поразило, что в галерее Тейт целых шесть работ Домье; в Америке только в коллекции Данкена Филлипса (Мемориальная галерея Филлипса) было на одну больше. Барр отмечает, что собрание французской живописи в галерее Тейт «почти напрочь лишено вульгарности». Он хвалит Тейт за то, что работы «академиков» Жерома, Бугро, Месонье и так далее не висят рядом с работами Энгра или Мане, что могло

уровнять их в глазах посетителей, ради просвещения и развития вкуса которых и существует музей. В этой статье Барр неожиданно дает волю своему чувству юмора, вернее, как в данном случае, сарказма: «Галерея Тейт, гробница Уоттса и Альма-Тадемы, усыпальница королевских академиков, ныне осквернена работами величайших современных мастеров»¹².

Перечислив работы импрессионистов в галерее Тейт, Барр обращается к работе Сёра «Купальщики в Аньере», которую он считает лучшей из шести его главных полотен. Он вновь сокрушается о том, что если не считать «Воскресного дня на острове Гранд-Жатт» из Института искусств в Чикаго и «Натурщиц» из фонда Барнса в Мерионе, то в «наших крупных музеях Восточного побережья» нет ни одного Сёра¹³. Сёра как художник обладал определенными качествами, которые импонировали Барру: его подход был научным, аналитическим, рациональным, упорядоченным. Что характерно, Барр обосновывает значимость творчества Сёра, проводя связь между его взглядами и основными принципами художников-классиков — Пьеро делла Франческа, Рафаэля и Пуссена: «Воистину Сёра имеет такое же право, как и любой художник со времен эпохи барокко, находиться в музейном собрании, где ясность его мысли и сдержанная целеустремленность, его прекрасное понимание творчества великих предшественников окажут мощное воздействие как на специалистов, так и на простых зрителей»¹⁴.

Оценив результаты кампании которую провел в галерее Тейт Сэмюэль Курто, пожертвовавший в 1924 году пятьдесят тысяч фунтов «на приобретение французских картин конца XIX века»¹⁵, Барр составил список общих изменений, которые произошли в лондонских музеях за последние десять лет (с 1918 по 1928 год), проведя аналогии с американскими музеями — явно не в пользу последних. «Англия, — пишет он, — готова пойти на риск и прогадать, приобретая работы самых передовых своих художников-модернистов, наряду с более „надежными“ консерваторами. Некоторые американские галереи фактически отказались от возможности сорвать куш и приобретают почти исключительно одни только работы академистов»¹⁶. Барра тревожила общая проблема американской культуры — пренебрежение современным искусством, особенно на Восточном побережье — там дело обстояло еще хуже, чем в Чикаго и Детройте, где был сделан хоть какой-то почин. Он советует американцам обратить внимание на опыт Лондона, где за последние десять лет удалось покончить с подобным пренебрежением. «Что поражает, — отмечает Барр, — это количество произведений тех мастеров, которых, хотя в это трудно поверить, пока еще отказываются замечать наши крупные музеи

в Нью-Йорке, Бостоне и Вашингтоне»¹⁷. Статья о лондонских музеях изобилует фактами, однако выдержана в наставительном тоне — этим грешат многие ранние тексты Барра. Однако завершается она признанием: «Посетитель-американец позеленел от зависти»¹⁸.

БАРР И НЕЙМАН

Проведя в Англии два месяца за сбором материалов, Барр отправил Нейману письмо с описанием своих впечатлений. По его мнению, Сезанн «слишком глубок, чтобы его понимали и любили все». Что примечательно, он добавляет: «Как жаль, что Вас здесь нет и мы не можем обсудить поездку в Россию и Германию»¹⁹. Его расстроило, что Нейман не собирается в Европу; путешествовать в одиночестве он очень не любил и поэтому решил дожидаться приезда Эббота, прежде чем отправиться в Нидерланды.

Барр сильно нуждался в наставлениях Неймана, которого считал «ужасно милым и не от мира сего»²⁰. Еще до отъезда Барра из США Нейман, торговец произведениями искусства, щедро делился с ним своим временем и знаниями, давая советы, с какими художниками и торговцами стоит пообщаться в Германии²¹. В письме к родителям Барр говорит, что Нейман «откроет нам с Джери многие двери в Германии»²². Самому Нейману Барр откровенно пишет: «Хотел бы поговорить с Вами о своей диссертации, поскольку от Вас я узнаю больше, чем от кого бы то ни было»²³.

В 1923 году Нейман приехал в Нью-Йорк и основал там Kunstgemeinschaft (сообщество художников), подобное тем, которые уже создал в Берлине совместно с «Novembergruppe» и «Arbeitsrat für Kunst»*. Работы этих художников были широко представлены как в его галереях в Германии (Берлин, Мюнхен, Дюссельдорф), так и в Нью-Йорке²⁴. Горячую любовь Неймана к современному искусству подпитывала, в частности, его готовность жертвовать собственной выгодой: как и Стиглиц, он был идеалистом и преданность искусству ставил выше наживы. Он часто выступал с лекциями, в том числе и перед студентами Барра в Уэллсли. Современники из мира искусства особо отмечали бескорыстие Неймана, когда ради посещения художественных выставок в Нью-Йорке или чтения лекций он закрывал собственную галерею²⁵. Историк кино Джей Лейда жаловался на его частое отсутствие: «Ваше расписание неудобно для Ваших приезжих друзей»²⁶.

Нейман называл свою галерею «New Art Circle», «центром искусств»; там художники могли встречаться и обмениваться мыслями: этим он продолжил традицию галереи Стиглица «291». Как и Стиглиц,

* «Ноябрьская группа» и «Совет по делам искусств» (нем.).

он выпускал каталоги галереи, книги и журналы. Кроме того, Нейман устраивал в галерее вечерние мероприятия — лекции, концерты, спектакли. Он первым показал американцам немецких художников, а кроме того, с тем же упорством и последовательностью, что и Стиглиц, продвигал американцев, которым покровительствовал. Глубокая осведомленность Неймана в области русского и немецкого авангарда, в особенности Баухауса, помогла Барру расширить познания в области современного искусства.

НИДЕРЛАНДЫ, ПОТОМ ГЕРМАНИЯ

В конце октября 1927 года Барр и Эббот отправились в Нидерланды, где Барр посетил Хук, чтобы посмотреть работы архитектора Якобуса Ауда, потом Роттердам, Гаагу, Гарлем и Амстердам, где он осматривал как музеи, так и частные собрания. Он изучал творчество Ауда, Пита Мондриана, Геррита Ритвельда, Тео ван Дусбурга и других членов амстердамской группы «Де Стейл».

Дальше их путь лежал в Германию — самым примечательным событием стало посещение Баухауса, о чем Барр впоследствии писал: «Для молодых американцев Баухаус в Дессау был местом паломничества, где как раз прояснялись теория и практика современного дизайна. Они разговаривали с Гропиусом, Кандинским, Файнингером, Клее, Мохой-Надем, Альбером, Байером и Брёйером как с людьми нового типа, которые перенаправляют творческую энергию нашей бунтарской эпохи в конструктивную деятельность»²⁷.

Корни Баухауса уходят в три немецких объединения, участником которых был Нейман. Первое — «Deutscher Werkbund»**, союз художников и промышленников, где архитектура считалась «истинным показателем состояния национальной культуры в целом»²⁸, второе — «Ноябрьская группа», название которой дало перемирие ноября 1918 года: среди ее основателей был Вальтер Гропиус. Эта группа определяла себя как «союз радикальных художников»²⁹ и объединяла живописцев, архитекторов, композиторов, писателей, кинорежиссеров, критиков, искусствоведов — многие из них вступили на профессиональное поприще еще до войны, — которые верили в необходимость серьезных перемен в общественной и духовной сфере для радикальной трансформации культурного климата. Архитектура, как самая широкая область взаимодействия со зрителем, по необходимости быстро стала центральным фокусом деятельности «Ноябрьской группы»; другие виды искусства были поставлены на службу архитектуре.

**

«Немецкий производственный союз» (нем.).

Кроме того, Гропиус был одним из организаторов третьего объединения — «Совета по делам искусств», который тоже сложился в конце Первой мировой войны. Его участники жили в Берлине и были по большей части архитекторами, тогда как в «Ноябрьскую группу» входили творческие деятели со всей Германии. «Совет» тоже ставил перед собой революционные художественные и политические цели — ратовал за полное освобождение искусства от уз традиции. Страхнув оковы прошлого, «Совет» намеревался работать для масс, а не только для элиты, причем прежде всего в области архитектуры. Способы достижения этих социалистических целей были четко определенными, политически радикальными и антивоенными. В манифесте, выпущенном «Советом» под председательством Бруно Таута в 1918 году, говорилось, что в развитии новой архитектуры должны участвовать разные виды изобразительных искусств — это положение имело особую важность для будущего Баухауса. «Границы между прикладным искусством и живописью или архитектурой перестанут существовать. Всё сведется к одному — архитектуре»³⁰.

Взгляды Таута сложились еще до войны, когда он участвовал в работе «Веркбунда». В статье для журнала *Der Sturm* он сформулировал мысль, которая оказала огромное влияние на Гропиуса и впоследствии отозвалась в профессиональном мировоззрении Барра: «Повсюду слышны слова о „построении“ картин. Это выражение почерпнуто из архитектуры <...> и воспринимать его нужно не просто как метафору; оно соответствует архитектурному мышлению в простейшем смысле этого слова. Скрытая архитектоника пронизывает все эти работы и объединяет их; то же самое происходило и во времена готики»³¹.

В «Совете» царила сугубо экспрессионистская атмосфера. Его председателем был тогда Гропиус. Он, Макс Таут (брат Бруно) и Адольф Бене организовали в апреле 1919 года «Выставку неизвестных архитекторов», на которой были представлены нереализованные проекты членов «Совета». Экспозиция разместилась в берлинской галерее Неймана «Graphisches Kabinett». Проекты, показанные на выставке, были созданы перед войной, строительство тогда почти не велось, так что это была бумажная архитектура. Брошюра Гропиуса «Собор будущего», выпущенная к выставке, предвосхищает идеи Баухауса, так как содержит призыв к объединению живописи, скульптуры и архитектуры:

Архитекторы, скульпторы, художники, все мы должны вернуться к ремеслу. Искусства как профессии не существует.

Лионель Файнингер.
Собор будущего. 1919



Художники — это ремесленники в изначальном смысле слова, и лишь в редкие божественные моменты озарения, которые лежат за пределами нашей силы воли, искусство может, само того не сознавая, расцветать и вырываться из рам «салонности», которыми окружены ваши картины³².

В том же месяце, в связи с открытием школы Баухауса в Веймаре, Гропиус выпустил манифест Баухауса — четырехстраничную брошюрку, в которой нашли отклик многие идеи «Совета». Заканчивает он так: «Давайте вместе придумывать и создавать новое здание будущего, которое вберет в себя архитектуру, скульптуру, живопись в их единстве и достанет до небес силами миллионов мастеров, подобно кристаллу новой веры»³³.

Обложка манифеста украшена ксилографией Лионеля Файнингера «Собор будущего»: этот собор-кристалл, по духу и виду

готический, акцентирует внимание на том, какое место занимала архитектура в программе Баухауса. Стекло стало как материалом, так и метафорой сотворения новой утопии. Оно декоративно по своей сути, поскольку вмещает в себя свет, а в силу прозрачности способно обнажить структуру здания — наподобие будущих проектов небоскребов в интернациональном стиле³⁴. Универсальность, присущая готике, а также тесное сотрудничество художников и архитекторов стали духовными основами Баухауса, который был организован по принципу «баухютте» — так в Средние века в Германии назывались цеховые объединения строителей готического собора, включавшие в себя каменщиков и скульпторов³⁵. Такого рода единство было близко эстетике Барра.

БАУХАУС

Визит в Баухаус в 1927 году помог Барру определить модернизм как структуру, которая в будущем послужила моделью для создания Музея современного искусства и разработки его формалистской эстетики. По мнению Бара, единство стиля во всех видах искусства, включая промышленный дизайн, — та центральная идея, которой необходимо руководствоваться при создании нового музея. Еще один постулат Баухауса, на котором строились эстетические воззрения Барра, — интернациональность современного искусства — в Америке вызывал неприятие, поскольку в то время сильны были региональные тенденции. Впоследствии Барр напишет:

План [музея], состоящего из ряда отделов, был — насколько я в состоянии понять его эволюцию — подсказан мне курсом Руфуса Мори по средневековому искусству, который я, пышущий энтузиазмом первокурсник, прослушал в 1920 году, и не в меньшей мере Баухаусом. Мори, который при упоминании Баухауса выходил из себя и начинал ругаться, удивился бы этому сближению, однако у Баухауса и его курса по современному искусству действительно было много общего³⁶.

Фотографии Школы в Дессау, спроектированной Вальтером Гропиусом, Барр видел еще до отъезда из Нью-Йорка на выставке «Эра машин», которую организовал журнал *The Little Review*: «Я с большим нетерпением предвкушал визит в Баухаус, и оказалось, что он оправдал мои ожидания»³⁷. Учитывая, какое глубокое впечатление

произвел на него Баухаус, удивительно, что Барр провел там всего четыре дня.

Идея сближения искусства и быта становилась все более актуальной начиная с середины XIX века, однако в Баухаусе эта идея была радикальным образом переосмыслена, поскольку мощнейшей побудительной силой там считались изменения в обществе. Подобно движению искусств и ремесел, основанному Рёскином и Моррисом, Баухаус исходил из того, что изделия, которые производятся промышленным способом, можно усовершенствовать усилиями художников и ремесленников; основой этого идеала была архитектура как ядро всей культуры. Занятия в Баухаусе вели учителя-мастера, к ним в мастерские приходили ученики-подмастерья, которых те обучали работе с материалом — как в средневековых цехах. Акцент на ремеслах, который делался в Баухаусе на раннем этапе, сменился в 1923 году, после прихода в группу Ласло Мохой-Надь, объединением всех искусств под эгидой архитектуры. К 1927 году дух Баухауса изменился совершенно: место экспрессионизма занял объективный рационализм³⁸. Поскольку Барра всегда тянуло к рационализму, он хорошо усвоил уроки своих учителей из Баухауса. Барр всей душой радовался возможности поговорить об искусстве с этой «уже ставшей легендарной компанией» творческих людей со всего мира. «Из них сложилось, — писал он, — ослепительное созвездие художников-наставников: подобного ни одна художественная школа не знавала ни до, ни после»³⁹.

Гропиус был убежден в том, что многие новые представления о пространстве в архитектуре исходят от художников-авангардистов, а потому приглашал их преподавать в Баухаусе. Первым из приглашенных Гропиусом в Баухаус художников стал Файнингер — он пришел туда в 1919 году. Робкий по натуре, Файнингер поначалу колебался, однако в итоге принял предложение, поскольку Гропиус пообещал дать ему полную свободу преподавания. Мастера Баухауса обучали самым разным предметам — полиграфии, гончарному делу, ковроткачеству, фотографии, переплетному делу, сценографии, а также основам живописи и скульптуры. Столярное мастерство преподавал Гропиус, а впоследствии — Марсель Брёйер, работу по металлу — Мохой-Надь, ткачество — Георг Мухе. Герхард Маркс и Макс Крехан вели занятия по керамике; Файнингер вместе с Карлом Заубицером учили полиграфическому мастерству. Кроме того, в школе обучали витражному делу (занятия вели Клее и Альбер), настенной росписи (Кандинский), скульптуре (Оскар Шлеммер и Йозеф Хартвиг) и сценографии (сперва — Лотар Шрайер, потом — Шлеммер).

В 1922 году в берлинской галерее Ван Димена прошла масштабная «Первая выставка русского искусства» («Erste Russische Kunstausstellung»). На нее приехали Эль Лисицкий и Наум Габо, привлечшие внимание к творчеству Родченко и Малевича. С Лисицким и Габо активно общались ван Дусбург, представлявший «Де Стейл»; Мэтью Джозефсон и Харольд Лоб, издатели *Broom*; американский художник Луи Лозовик; Александр Архипенко; дадаисты Тристан Тцара и Жан Арп; Йозеф Петерс и Жорж Вантонгерло из Бельгии; архитекторы Якобус Ауд и Корнелис ван Эстерен из Нидерландов; Фредерик Кислер из Вены и Вальтер Гропиус из Веймара. Хотя интернационализм и не смог полностью освободиться от политических проблем, возникновение художественных движений, которые выпускали собственные манифесты и создавали собственные организации, способствовало тому, что идеи уже не знали географических границ. Берлин превращался в столь же важный центр искусств, как и Париж. Гропиус играл в художественных кругах особую роль: он не только претворял в жизнь своё видение архитектуры, но и притягивал к себе для самые активные творческие силы Запада.

Цели и мировоззрение Баухауса впервые были представлены широкой публике летом 1923 года, когда была устроена выставка работ его участников. Однако именно документирование этого процесса, которое являлось неотъемлемым компонентом авангардного искусства в целом и немецкого искусства в особенности, способствовало росту известности Баухауса. С 1925 по 1930 год там вышло четырнадцать книг⁴⁰ (из пятидесяти запланированных). В 1922 году, на последнем курсе Принстона (в этом году он впервые увидел в *Vanity Fair* работы Клее) Барр уже знал о существовании немецкого экспрессионизма. Он прочитал некоторые книги Баухауса, ознакомился к каталогом его выставки «Веймар, 1923», а в 1925 году посетил выставку-спектакль «*Blaue Vier*»* (группа, в которую входили Файнингер, Клее, Кандинский и Алексей фон Явленский) в нью-йоркской Daniel Gallery; постановщиком выступила Галка Шейер, близкая знакомая Неймана.

Из своего визита в Баухаус Барр особенно живо запомнил следующее:

...тихое очарование Клее, его интерес к музыке, сонату Моцарта в исполнении фрау Клее, его небольшую коллекцию безделушек — раковин и мелких дикувинок, его интерес к детским

* «Синяя четверка» (нем.).

рисункам; <...> мрачное выражение на лице Мохой-Надя, когда я спросил его, он или Лисицкий первым использовал фотомонтаж; студенты, выполняющие всевозможные задания в рамках Formlehre (вводный курс, считавшийся самой важной частью программы обучения в Баухаусе. — С. К.); трепетное отношение Люкса Файнингера к джаз-банду Баухауса (Барр приобрел у сына Файнингера фотографии джаз-банда. — С. К.), неулыбчивая серьезность Гропиуса и его слабенький английский. Мировоззрение Баухауса сильно повлияло на меня задолго до того, как я приехал в Дессау. Идеал Гропиуса — объединение всех изобразительных искусств — я использовал в своем курсе современного искусства в Уэллсли в 1926–1927-м. В нем были затронуты архитектура, промышленный дизайн, графика, живопись, скульптура, кино, фотография. Несколько лет спустя Баухаус оказал влияние и на мой замысел Музея современного искусства. Впрочем, еще задолго до Баухауса я многое почерпнул из курса Руфуса Мори по средневековому искусству в 1919 году: его глубина и широта охвата заставили меня — к худу или к добру — избрать искусствоведение своей профессией⁴¹.

Барр «особенно отчетливо и с величайшим восторгом» вспоминает двухчасовую беседу с Файнингером⁴². Гропиус присвоил Файнингеру звание «мастера формы» и поручил ему осенью 1919 года руководить мастерской графики. Файнингер оставался в Баухаусе до его закрытия в 1933 году. После беседы с Барром и Эбботом Файнингер писал своей жене Юлии в письме от 6 декабря 1927 года:

Сегодня утром провел почти два часа с двумя очаровательными молодыми американскими учеными (гарвардцами). Они уже побывали в Берлине и Дрездене в «Фидес» (дрезденская художественная галерея, где экспонировались работы Файнингера — С. К.). Привезли рекомендательное письмо от фрау фон Аллеш (художница, работавшая в Нью-Йорке,

знакомая Барра — С. К.). Вчера они весь день бродили по Дессау. Осмотрели Баухаус, сходили вечером в церковь на концерт — им все очень понравилось. Один — преподаватель, но выглядит как мальчик, хотя ему 25 лет, очень интересуется моими работами. Он видел их на спектакле «Синей четверки» в Калифорнии (sic; Барр никогда не бывал в Калифорнии — С. К.). Собирается писать о немецком искусстве — пока ни в Англии, ни в Америке о нем ничего не написано. Преподаватель <...> купил в «Фидес» мою акварель «Летние облака» (на самом деле, работу купил Эббот — С. К.) <...> Завтра отведу их к Клее <...> Они уже побывали у Мохоя, сейчас — у Шлеммера. Кандинский слишком плохо себя чувствует, чтобы их принять (Барр пишет, что все-таки повидался с Кандинским. — С. К.). Представляешь, сколько у нас было тем для разговоров!⁴³

Упорство и несгибаемый идеализм позволили Баухаузу пережить бурные годы экономических тягот, политических пертурбаций и смены художественных взглядов внутри самой школы. Письма Файнингера служат красноречивыми свидетельствами происходившего: «Вот уже много лет мы ведем борьбу и держим оборону; терпим унижения и предвзятость. Неудивительно, что на смену былому запалу пришло отрезвление»⁴⁴.

Благодаря своему интересу и сочувственному отношению Барр стал в Баухаусе желанным гостем. Он поделился с Нейманом своим планом написать статью о Файнингере, а также надеждой повидаться в Берлине с Эмилем Нольде, Эрихом Хеккелем и Карлом Шмидтом-Ротлуфом. Кроме того, Барр пишет Нейману, что художники были крайне приветливы и все спрашивали про него⁴⁵.

Барр хорошо подготовился к поездке в Дессау. Он уже сосредоточился на том, чтобы упразднить иерархию, в которой изящное искусство стоит выше практической пользы, а художник противопоставлен промышленному дизайнеру. Понятия «экспериментаторство» и «лаборатория» были не только составляющими его образования и философии; в них также воплощались его представления о красоте. Большим открытием стали для него производственные цеха школы — это здание он считал важнейшим образцом нового архитектурного стиля. Кроме того, его обрадовала

возможность побеседовать с художниками, которые претворили все это в жизнь⁴⁶.

Гропиус, чье имя было синонимом созданной им организации, свято следовал принципу «идеи умирают, как только их скомпрометировали»⁴⁷. Барр был с ним согласен — и мыслью, и делом.

ДВА МЕСЯЦА В МОСКВЕ, 1927–1928

После двухмесячного пребывания в Германии Барр и Эббот сели на поезд на вокзале Шлесишер в Берлине и через двое суток, 26 декабря, прибыли в Москву. Барр вел во время этой поездки дневник, там записано: «К нашему несказанному облегчению, Розинский нас встретил. Он очень хорошо говорит по-английски»⁴⁸. (Розинский был знатоком музыки и сопровождал их на всевозможные концерты.) Хотя в целом поездка в Европу в 1927–1928 годах была тщательно спланирована, поездка в СССР названа «спонтанной». В предисловии к дневнику Барра Маргарет Барр пишет: «Мысль о России даже не приходила им в голову»⁴⁹. Эббот тоже считал поездку незапланированной⁵⁰. По его воспоминаниям, в США сведения о России были крайне скудными. Но, разумеется, Барр подготовился очень хорошо. Эббот считал, что толчком к поездке двух молодых ученых в Россию стала встреча с одной художницей, с которой их познакомил Уиндем Льюис: «Изумительный лондонский „персонаж“, Нина Хэмнетт, которая прекрасно знакома с миром художников, а по духу — убежденная коммунистка»⁵¹. Нина считала себя частью художественного интернационала. В 1909 году, когда ей было девятнадцать, она побывала в Петербурге. По воспоминаниям Эббота, «разговор зашел о России. Мы решили туда поехать. Так вот просто». Однако письмо Барра к его наставнику Нейману свидетельствует о том, что эта часть поездки была продумана заранее. Еще до приезда Эббота, в августе 1927 года, Барр в письме Нейману из Лондона сожалел о том, что Неймана нет рядом — тот помог бы спланировать поездку в Германию и Россию.

Поездка в Россию стала важной частью модернистского образования Барра и ключевым фактором в деле создания Музея современного искусства. По словам Филипа Джонсона, «его всегда занимали конструктивисты. Для него <...> Малевич был величайшим художником того времени. А конструктивисты, понимаете ли, придерживались принципа междисциплинарности, и я уверен, что это повлияло на Альфреда Барра — и это, и Баухаус»⁵².

От этой поездки сохранились три вида документов, в которых четко прослеживается смелая перспектива, которую Барр рисовал для модернизма: его дневник, письма, которые он писал в пути, и написанные им статьи (письма и дневник подкрепляют сделанные

в них выводы). Принципиальное различие между статьями и более субъективными письмами и дневником представляет собой тон последних — восторг и изумление, безграничный энтузиазм в отношении революционного духа русских. Барр пишет:

Нам кажется, что на свете нет другого места, где нам было бы так важно побывать. Такое изобилие, столько нужно всего увидеть: люди, театры, фильмы, церкви, картины, музыка, на все это всего месяц, так что охватим Ленинград и, вероятно, Киев. Невозможно описать это ощущение восторженности; возможно, все дело в воздухе (после берлинского), возможно — в гостеприимстве наших новых друзей, возможно — в изумительном духе устремленности вперед, радостной надежды русских, их уверенности в том, что Россию ждет как минимум век величия, что ее ждет восход, а Францию и Англию — закат⁵³.

Поскольку русские были поглощены организацией жизни страны, переживавшей переходный период, а визитеров из-за границы было мало, Барр и Эббот передвигались свободно, без всякого надзора. Вспоминая этот опыт, Эббот пишет: «Мы могли ездить всюду, куда вздумается; жизнь была проще и свободнее, чем ей предстояло стать в будущем»⁵⁴.

В день приезда в Москву Барру с друзьями устроили «поход в кино» (в дневнике он постоянно употребляет русское слово «кино») — посмотреть «Конец Санкт-Петербурга» режиссера Всеволода Пудовкина. «Прекрасный фильм, — пишет Барр. — Пропаганда, революционная „октябрьская“ тема, однако работа режиссера и оператора изумительна. Ангажированность только придает фильму благородства и остроты»⁵⁵.

Барр писал Саксу, что Москва, где около дюжины музеев, «даже занимательнее, чем Берлин. Высшая точка нашего года»⁵⁶. Едва ли не раньше всего он осмотрел собрание Щукина в Первом музее новой западной живописи (тогда филиал Музея нового западного искусства). По мнению Барра, лучше были только коллекции Фонда Барнса, а также собрание Ребера в Лугано. Он перечисляет восемь работ Сезанна, сорок восемь Пикассо, сорок Матиссов и дюжину Деренов из собрания Щукина. Барр пишет: «Ранние работы Пикассо представляют особую историческую ценность, поскольку лучше всего бы то ни было иллюстрируют развитие кубизма, хотя

здесь есть еще и несколько Браков, и Анри Руссо. Гадаем, настолько ли же хорош Морозов»⁵⁷.

Через несколько дней, в воскресенье, 8 января 1928 года, они осмотрели собрание Морозова (Второй музей новой западной живописи) — Барр счел, что оно ничуть не хуже собрания Щукина. Купец Морозов сумел собрать «восемнадцать Сезаннов, одиннадцать Гогенов — более качественных, чем в Первом музее, хотя и в меньшем количестве. Замечательный Ван Гог („Бильярдная (Кафе ночью)“), целая стена превосходных Матиссов, множество работ Марке, Фриза, Руо, Дерена. Лучший Боннар, какого мне доводилось видеть, плюс крупные панно „Дафнис и Хлоя“ Мориса Дени — слишком, к сожалению, приторные и блеклые, — вполне обычные Моне, но шесть отличных Сислеев. Интересно, но мы не видели в Москве ни одного Сёра»⁵⁸. Как известно, Сёра возглавлял список пристрастий Барра среди импрессионистов и постимпрессионистов, а Моне его замыкал. После второго посещения коллекции Щукина Барр решил, что хотя Гогены и Сезанны в ней хуже работ из коллекции Морозова, но это испускают работы Руссо.

ИКОНЫ

Одной из важнейших причин, побудивших Барра поехать в Россию, было желание изучить, для своей диссертации, средневековые иконы. Ряд расчищенных икон экспонировался в Москве в 1913 году*, и они сразу же оказали воздействие на увидевших их художников и ученых. Барру повезло: когда он приехал в Москву, в Центральных реставрационных мастерских как раз готовилась выставка икон, расчищенных за десять послереволюционных лет. Барр с большим энтузиазмом пишет о «реставрации икон, которая идет год за годом с момента, когда Игорь Грабарь основал государственную лабораторию. Методы расчистки напоминают просвещенные подходы Фогга». Он сообщает Саксу о том, что читает вышедшую по-французски новую книгу Павла Муратова «Русские иконы»⁵⁹ и что в Берлине, Париже и Лондоне пройдет выставка икон «столь же эпохальная, как и великая выставка французских и фламандских картин первого десятилетия века, подготовленная Массельманом»⁶⁰.

В дневнике Барра почти столько же записей об увиденных им иконах, сколько и об увиденных им произведениях современного искусства. Он работал над статьей, где описывалось развитие иконописи в Средние века⁶¹ — этот обзор стал единственным материалом об иконописи, который был доступен на английском языке

* Речь идет о выставке икон XV–XVII веков в Императорском Археологическом институте в Москве в феврале 1913 года.

до 1954 года⁶². «Завтра в Сергиево, так что остаток вечера я провел, продираясь сквозь Кондакова, — его книга об иконах далеко не так внятна, как хотелось бы, да и археология икон вовсе не простое дело: Суздаль, Псков, Москва, Новгород — различать их мне пока не по силам. „Троица“ Рублева представляется интересной»⁶³.

После посещения музея Остроухова в Москве Барра «на-конец полностью покорили русские иконы: мы два часа смотрели на них снова и снова»⁶⁴. Он взял в музейной библиотеке книгу Муратова; текст ему показался поверхностным, зато иллюстрации — очень интересными: «[Она] поправит многое в Кондакове»⁶⁵. Барр отмечает, что по прочтении книги Муратова ему «очень захотелось смотреть и обсуждать иконы; открывается огромное новое поле, вот только если бы материалы (книги и фотографии) были тут доступны. Весь день тщетно охотился за книгами. Нашел собрание Грабаря за 40 рублей, но с плохими иллюстрациями»⁶⁶. При этом на блошином рынке им с Эбботом удалось сделать удачные покупки: «Джери купил очень хорошую провинциальную икону-триптих за 10 рублей, <...> еще купили несколько медных иконок, а я — небольшую доску с кормлением пророка Илии»⁶⁷.

Однажды, проработав семь часов подряд в библиотеке над журналами «Аполлон» и «Золотое руно», Барр отправился в Третьяковскую галерею повидаться с Виктором Мидлером: «Он оказался очень приятным человеком; похоже, ему известны те русские, которыми я занимаюсь: Ларионов, Шагал, Гончарова и пр. Попытается найти фотографии картин из моего списка. Но надежда слаба»⁶⁸. Барр хотел связать творчество этих художников, на тот момент проживавших в Париже, с иконописной традицией.

Чтобы посмотреть работы Гончаровой, Ларионова и других членов «Бубнового валета», Барру пришлось посетить «подвалы» Третьяковской галереи. Основные залы представляли собой «бесплодную пустыню жанровых картин, портретов и аллегорий XIX века»⁶⁹, против художников-модернистов уже начались репрессии. Хотя Барр и писал о разочарованиях, которые подстерегали его при охоте за материалами — книгами и фотографиями, — ему все-таки удалось, одним из последних западных исследователей на много лет вперед, получить свободный доступ и к русским иконам, и к авангарду.

ЛЕФ

Очень многие люди помогали Барру и Эбботу сориентироваться в сложном потоке московской культурной жизни: Генри Уодсворт Лонгфелло Дана, который занимался исследованием русского театра, жил в одной с ними гостинице и время от времени сопровождал

двух молодых студентов; Диего Ривера, «знаменитый мексиканский художник»⁷⁰, который показал Барру полный комплект своих фресок с изображением Мехико — Барр купил у него акварель⁷¹. Он писал Саксу, что, как ему представляется, «этот ваш приятель» (Дана) и Мэй О'Каллахан помогут ему и Эбботу завести необходимые знакомства среди русских деятелей искусств.

Через два дня после приезда О'Каллахан отвел Барра к Сергею Третьякову, футуристу, создателю журналов «ЛЕФ» (1923–1925) и «Новый ЛЕФ» (1927–1928): он занимал квартиру в Доме Госстраха, спроектированном Моисеем Гинзбургом, — пример новой конструктивистской архитектуры, «многоквартирный дом, выстроенный в строго функциональном стиле Гропиуса и Ле Корбюзье»⁷². Гинзбург, член ОСА (Объединение современных архитекторов), сооснователем которого он являлся, создал конструктивистскую архитектуру, «функционально вытекающую из назначения данного сооружения, его материала, конструкций и других производственных условий, отвечая конкретным задачам, выдвигаемым социалистическим развитием страны»⁷³. По словам Барра, Гинзбург был «блестящим молодым архитектором», который написал «интересную книгу по теории архитектуры (с хорошими иллюстрациями). <...> Хотя его работам не хватает смелости Лисицкого или Татлина, они, безусловно, нацелены на решение самых актуальных задач»⁷⁴. Поясняя свою оценку жилого дома, спроектированного Гинзбургом, Барр отмечает, что «только внешняя оболочка является современной, водопровод, отопление и пр. технически примитивны и дешевы — комедия сильной тяги к современности, не подкрепленной никакой технической традицией»⁷⁵. Эббот в дневнике разделяет его точку зрения:

Квартира находится в одном из новых домов, которые с точки зрения проекта являются примерами европейского Интернационального Стиля, то есть сочетают в себе идеи Баухауса и некоторые элементы французской манеры, свойственной Ле Корбюзье и Люрса́, а у нас — Нойтре. <...> Дом, где живут Третьяковы, является примером отличного архитектурного решения, но очень плохого строительства. Этот русский не использует современных строительных материалов. Цемент и сталь его смущают. <...> что касается современных приемов строительства, он не имеет о них ни

малейшего представления. Кривые стыки, скверно подогнанные секции, да и вообще почти все новые постройки отличаются большим неряшеством, притом что спроектированы они, как правило, толково и в целом замечательно»⁷⁶.

Барр обменивался с Гинзбургом информацией, тот в ответ поделился с ним экземплярами советских журналов по современной архитектуре. Барр, в свою очередь, дал ему адреса Питера Смита и Генри-Рассела Хичкока, у которых можно было запросить статьи по американской архитектуре. Он назвал американских архитекторов «реакционными», на что жена Гинзбурга ответила: «Русским и американским архитекторам следовало бы объединиться»⁷⁷.

У Третьякова Барр познакомился с членами ЛЕФа, довольно аморфного сообщества художников-конструктивистов. Барр тесно общался с ними во время визита в Москву и впоследствии написал об этом статью, в которой упомянуты Третьяков, Александр Родченко и его жена Варвара Степанова, а также Владимир Маяковский; две статьи он посвятил самому знаменитому члену ЛЕФа Сергею Эйзенштейну. И Третьяков, и Родченко мечтали стать режиссерами, и Барр отметил, что, «перефразируя Пейтера, все искусство в России, в том числе и музыка, стремится к тому, чтобы стать кинематографом»⁷⁸. Барр отметил, что и он, и члены ЛЕФа увлекаются одними и теми же видами искусства, архитектурой и кино, однако по разным причинам. «Их дух, — писал он, — рационален, материалистичен, программа их агрессивнo-утилитарна. Они терпеть не могут слова „эстетика“ им претят божественные обертоны слова „художественный“». Для них, в теории, романтический индивидуализм — мерзость. Они коммунисты»⁷⁹. Политические взгляды Барра отличаются характерным либерализмом, их основой служит не столько конкретная идеология, сколько врожденный гуманизм. Его представление о «чистоте» как критерии современной эстетики заставило его объявить Эйзенштейна, режиссера-коммуниста, в котором для Барра воплотилась метафора машины, художественным гением XX века⁸⁰.

Барр был несколько озадачен, когда понял, что Третьякова не интересует ничто из того, что не соответствует его объективному, дискриптивному, так сказать, «журналистскому» идеалу искусства. Более радикальные формы живописи никак не соотносились с его мировоззрением. «Когда я стал расспрашивать его о Малевиче, Певзнере и Альтмане, оказалось, что ему это не интересно: они — абстрактные художники, а он — конкретный, ячейка марксистского общества. Его больше интересует Родченко, который отошел от супрематистской

живописи и занялся фотографией. Он показал нам [рукопись] своих стихов для детей с иллюстрациями Родченко: фотографии бумажных кукол; отличная композиция, довольно остроумно. Однако какой-то государственный чиновник запретил публикацию этой книги, поскольку иллюстрации к стихам не выглядят реалистично»⁸¹.

Барра больше интересовала эстетика формализма, лефовцев — социалистический реализм с его нацеленностью на пропаганду и общественную пользу. По его мнению, иногда «пропаганда выглядит эстетически непривлекательной, <...> но с другой стороны, революционная драма еще молода»⁸². При этом пропагандистская составляющая советского искусства не мешала Барру им восторгаться: «Как мне кажется, нет другого места, где живописный или литературный талант возвращают столь же заботливо, как в Москве. <...> Здесь лучше, чем в любом другом месте на земле»⁸³.

Хотя Барр никак не комментирует в дневнике те случаи, когда ему пришлось наблюдать действия цензуры, он признаёт, что в то время его совсем не интересовала русская политика⁸⁴, хотя наряду с восторгами по поводу изобилия культурной жизни в тексте дневника звучит нарастающая тревога по поводу репрессий в отношении авангардного искусства. Барр посетил свыше двадцати пяти репертуарных театров, которые произвели на него сильное впечатление, и вообще «метался, как сумасшедший, из музея на концерт, из храма в кинотеатр»: «Никогда в жизни я так не бегал»⁸⁵. Он пишет Саксу о своих ежедневных похождениях: «Музыка в Москве неожиданно отсталая, зато архитектура с каждым днем делается все важнее. По большому счету, новый интернациональный стиль ведет свое начало от Фрэнка Ллойда Райта, потом вступают Ле Корбюзье и Гропиус. К сожалению, технические возможности русских сильно отстают от их творческой изобретательности»⁸⁶.

ЭЙЗЕНШТЕЙН

Приезд Барра в Россию совпал с десятой годовщиной Октябрьской революции. Фильм Эйзенштейна «Октябрь, или Десять дней, которые потрясли мир», изначально приуроченный к этому событию, не вышел вовремя. Из того, как Барр описывает Эйзенштейна, становится понятно, почему тот так ему понравился: «Он чрезвычайно любезен, говорит с юмором, по виду — почти клоун»⁸⁷. Когда его впоследствии попросили пояснить эти слова, Барр ответил: «Мне кажется, что сравнение с клоуном, которое, насколько мне известно, к Эйзенштейну применяли несколько человек, основано на общей физиогномике: вздернутый нос, лысоватая голова, большой рот, выразительное, подвижное лицо — ведь он когда-то был актером, постоянное

ощущение, что он играет какую-то комическую роль, иронизируя над самим собой»⁸⁸.

Барр посетил студию Эйзенштейна, видел, как режиссер монтирует фильм. Он понял, что Эйзенштейн достигает художественного эффекта за счет монтажных перебивок, для которых использует необработанный отснятый материал; Эйзенштейн вызвал у него уважение как художник, который «поднялся над требованиями объективной нарративной внятности и пропаганды и смог создать чистое Кино высочайшего качества». Он признавал способность режиссера создавать «изумительные живописные композиции» и усиливать эмоциональное воздействие за счет «тонкого чувства кинетической и драматической формы»⁸⁹. Барр описывает особенно напряженную сцену из «Октября», которая впоследствии приобрела заслуженную известность:

Во время июльских демонстраций на разводном мосту над Невой убивают старую белую лошадь; рядом с ней падает лицом вниз девочка, ее лицо оказывается в щели между двумя пролетами моста. Огромные челюсти медленно раздвигаются; длинные волосы девочки соскальзывают с края во все расширяющуюся пропасть. Повторяя это движение в том же темпе, труп лошади оседает в страшном движении, затем, как мешок, сползает вниз. Неожиданно возникает вертикальный ракурс с реки, оттуда видно, далеко вверх, белый труп со свисающей головой и огромную руку, которая смахивает его с моста. Жутковато, но красиво — воспользуемся этим вышедшим из моды определением — в том же смысле, в котором красивы «Ужасы войны» Гойи⁹⁰.

Барр упоминает ритм, дробность кадров и неожиданные ракурсы как новые приемы кинематографа, хотя при этом причисляет этот конкретный фильм к документальному жанру⁹¹. Описывая достижения Эйзенштейна — метод, который, по его словам, заставляет зрителя эмоционально «выйти за пределы» чисто нарративного содержания, — Барр применяет формалистский подход. Он понимает: чтобы полностью использовать все возможности нового вида искусства, необходимо задействовать особое свойство камеры — способность к движению; и что именно этот прием поднимает фильмы Эйзенштейна над уровнем простой пропаганды. Барр считал, что «даже в России»

«Октябрь» вряд ли окажет сильное пропагандистское воздействие: «Он слишком глубок, слишком метафоричен, слишком абстрактны кадры, слишком невнятен сюжет; иными словами, это слишком качественное произведение искусства»⁹².

Статьи Барра об авангардном кинематографе оказались среди первых работ, посвященных этому недавно получившему признание виду искусства. «Кино, — прозорливо пишет он, — требует нового критического аппарата»⁹³. Вслед за Николаем Пуниным, которого он называет «лучшим русским критиком современного искусства»⁹⁴, Барр полностью отказался в своих работах от интуитивных литературных принципов, использовавшихся на рубеже веков, и сосредоточился на рациональном осмыслении естественного исторического развития. Хотя он и не признавал философии марксизма, строгое следование принципам объективности позволяло ему описывать политизированность искусства в России, не впадая в дидактизм: «Как минимум в кино революция породила великое искусство, даже при том, что все оно в той или иной степени заражено пропагандой. <...> Кинематограф в России важнее — как в художественном, так и в политическом смысле, — чем станковая живопись»⁹⁵. Барр считал Эйзенштейна великим деятелем искусств, испытывая при этом «глубокое омерзение к духовной скудости и банальности большинства американских фильмов». Он знал, что написанную им статью пристроить будет непросто, поскольку, «к сожалению, в этой статье довольно много общественно-политического „радикализма“ и „красных флагов“, ведь Эйзенштейн — коммунист»⁹⁶.

РОДЧЕНКО

Придя в мастерскую Родченко, Барр удивился, не увидев там ни одной картины, а сам Родченко отказался о них говорить. Он попытался выкрутиться: «„Это все в прошлом — посмотрите, чем я теперь занимаюсь“. <...> Через несколько недель он убедился, что мы не представляем опасности, и показал нам свою живопись»⁹⁷. До войны Родченко, под влиянием Малевича, занимался супрематизмом и геометрическими формами; после Октябрьской революции он, вместе со Степановой и другими художниками, стал основателем конструктивистского искусства. Родченко экспериментировал с линией и цветом в абстрактном искусстве, в попытках «постичь его суть»⁹⁸ — тем же исканиям был посвящен и вводный курс в Баухаусе.

Барра совсем не смущало то, что и Родченко, и его жена Варвара Степанова говорили только по-русски: «Оба оказались блистательными, многогранными художниками. Родченко показал мне очень разные свои работы — супрематистские картины

(перед которыми он создавал самые ранние геометрические вещи из всех мною виденных; „1915“ написана с помощью циркуля) — ксилографюры, линографюры, плакаты, книжную графику, фотографии, декорации для фильмов. С 1922 года он не пишет картин, полностью посвятив себя фотографии, в которой достиг большого мастерства»⁹⁹.

Барр завершает дневниковую запись за этот день сокрушенно: он не нашел ни одного живописца. Найти их, действительно, было нелегко. Издатели журнала «ЛЕФ» бросили клич истребить станковую живопись и создать «реальное» утилитарное искусство. В ответ в 1921–1922 годах такие художники, как Попова, Степанова, Родченко, Александра Экстер и Александр Веснин, отказались от работы маслом¹⁰⁰. Барр посетил Родченко еще раз, после чего отметил, что «Родченко, похоже, очень доволен тем, что в 1922 году нанес смертельный удар живописи». На вопросы, которые он подготовил, художник отвечал «непоследовательно»: он утверждал, «что прошлое кажется ему ужасно скучным и он совершенно не помнит, когда написал то или это. По счастью, Степанова, его изумительная жена, очень мне помогла. Помимо прочего, она нашла фотографии картин и обещает прислать мне и другие — декораций для фильмов, фотомонтажей, фотографий, построек и пр.»¹⁰¹.

Предвосхищая будущее, Барр написал Нейману, что когда-нибудь обязательно организует международную выставку абстрактного искусства, где будут представлены работы Малевича, Поповой, Розановой, Родченко, Лисицкого и прочих: «Ленин ошибался, а Троцкий с Луначарским были правы. Конструктивизм послевоенного периода не является ни революционным, ни чисто русским. Он — часть международного движения абстракционизма 20-х»¹⁰². Во время поездки в Москву Барр познакомился с министром просвещения Анатолием Луначарским. Тот в свое время жил в Париже и хорошо сознавал значение авангардного искусства, а кроме того, придерживался более либеральных взглядов, чем Ленин. После того как Ленин поставил его заведовать образованием, он закрыл в 1920 году старые традиционные школы и провел, в частности, полную реорганизацию системы художественного образования, выдвигая при этом на роль педагогов самых передовых художников-авангардистов. Оценивая Луначарского, Барр намеренно игнорирует утилитарную составляющую конструктивизма, который начиная с 1920-х годов прибегал к научным исследованиям формы, материала и технологии как средствам решения практических задач.

Свойства разнообразных материалов и специфика их использования художниками стали одной из основ функциональной

формалистской критики Барра. Ему очень нравились декорации Родченко для фильмов Эйзенштейна и обложки журнала «ЛЕФ». С 1918 года Родченко обращается к исследованию формы в реальном пространстве — это была попытка раскрыть свойства, присущие художественным элементам; позднее он стал теоретиком соответствующего движения¹⁰³. Между 1913 и 1920 годами художник-конструктивист Татлин, увидев в Париже работы Пикассо, экспериментирует с беспредметными конструкциями «контррельефами», предвосхищающими конструктивизм.

Почти все творческие деятели, с которыми Барр познакомился в России, были так или иначе связаны с театром Мейерхольда. Например, Степанова и Попова создавали конструктивистские декорации для его спектаклей. Барр понимал, что сценография является самой плодотворной формой конструктивистского искусства — он усматривал в ней понятное и многообещающее сочетание скульптуры, живописи и архитектуры. Модели этих декораций он уже видел на театральной выставке, организованной для *The Little Review* в 1926 году.

По вечерам Барр и Эббот — если только они не шли на какой-нибудь концерт — отправлялись в театр Мейерхольда; Барру, говорившему по-немецки, удалось несколько раз пообщаться с режиссером. Когда он спросил у Мейерхольда, как он воспринимает обязанность «вести пропагандистскую работу — как стимул или как препону, тот ответил, что его театр — выразитель духа времени, а значит, обращение к революционному материалу является для него естественным и неизбежным¹⁰⁴. Барр вынужден был признать, что в театре и кино общественно-политические темы приобретали «живительную силу, <...> избавив их от извечной женской темы. В „Потемкине“ никто не занимается любовью»¹⁰⁵.

Однажды Барр не без изумления записал: «Вечером с внуком Лонгфелло (Генри Уодсвортом Лонгфелло Даной. — С. К.) и внучкой Толстого идем смотреть племянника Чехова в „Гамлете“ во Втором московском художественном театре»¹⁰⁶.

«КИНО»

Барр показал Степановой фотографии кадров из фильма «Руки», экспериментальной картины, которую сняла в 1925 году в Германии Стелла Саймон, американский режиссер, ученица фотографа Кларенса Уайта. Саймон подарила ему эти фотографии месяцем раньше, когда Барр пришел на показ фильма в Берлине¹⁰⁷. Степанова попросила Барра написать рецензию на фильм для советского журнала «Кино» — она была членом редколлегии. В статье,

опубликованной по-русски в феврале 1928 года, пока Барр еще находился в Москве¹⁰⁸, отдана дань великому стилю документалистики Эйзенштейна, созданному за предыдущие десять лет в России. Одновременно статья напоминает читателям о существовании альтернативного экспериментального кино за пределами России, которое ставит перед собой те же абстрактные художественные цели, что живопись и музыка. По мнению Барра, больших успехов в этом направлении добился Леже в своем «Механическом балете»¹⁰⁹, Ман Рэй своими техническими экспериментами в «EmaK-Bakia» и Ханс Рихтер, использовавший такие технические приемы, как переход от позитивной к негативной проекции, обрезание кадров, съемка в неожиданном ракурсе и четырехкратная экспозиция. Здесь, пишет Барр, «можно отметить, во-первых, стремление к фантастике, дадаизму, сюрреализму, во-вторых, к выявлению чисто эстетического очарования с помощью более или менее абстрактной композиции». Значимость самих объектов отходит на второй план, она приносится в жертву, как на картинах экспрессионистов или кубистов¹¹⁰.

В фильме «Руки» Барр видел синтез двух альтернатив: предметности, которая представлена русским реалистическим направлением, и элементов абстракции, подобных тем, которые существуют в живописи и в музыке и представляют собой скорее чисто эстетический подход. Он писал: «Саймон избегает таких сложных приемов, как двукратная экспозиция и расфокусировка, выявляя естественные возможности съемки как таковой, включая кинетические элементы кино»¹¹¹. Разнообразные, выразительные движения рук являются единственным содержанием фильма; руки движутся на фоне разных предметов. «Гладкий фон, — пишет Барр, — сменяется фоном из геометрических фигур или же сложных композиций, напоминающих супрематические картины или конструктивные рельефы»¹¹².

ВХУТЕМАС

Барра и Эббота так заинтересовало московское учебное заведение ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские, основаны в 1920 году), что они нанесли туда целых три визита. Во ВХУТЕМАСе преподавали Лисицкий, Татлин и Родченко. Поначалу вдохновляющей и направляющей силой школы был вернувшийся в Россию в 1914 году Кандинский, который наметил для ВХУТЕМАСа широкую перспективу: сфокусироваться на экспериментальных исследованиях, теоретических и прикладных; создать систему взаимосвязанных факультетов, вместе утверждающих приоритет

зрительского восприятия, как физического, так и умственного¹¹³. Эти теории были, однако, отвергнуты как слишком романтические и психологические, после чего Кандинский в 1921 году снова уехал в Германию и вернулся в Баухаус, куда привез идеи русской школы¹¹⁴. По словам Гропиуса, Кандинский, наряду с Клее и Файнингером, представлял собой «духовный противовес» рационализму и объективности, которые стали основными принципами Баухауса¹¹⁵. ВХУТЕМАС был русским аналогом Баухауса; Мохой-Надь, Кандинский и Лисицкий стали проводниками общности между двумя школами. Во ВХУТЕМАСе, как и в Баухаусе, были факультеты архитектуры, полиграфии, графики, плаката, мебельного дела и материаловедения. Конструктивисты, как и преподаватели Баухауса, называли свои технические эксперименты и формальные изыскания «лабораторной работой» — так же и Сакс называл свою работу в Музее Фогга¹¹⁶.

Во ВХУТЕМАСе также читался общий курс, в целом выдержанный в том же духе, что и в Баухаусе. Барр пишет, что Лисицкий и архитекторы-конструктивисты братья Александр, Виктор и Леонид Веснины плюс еще три-четыре человека преподавали архитектуру; Родченко и Татлин — работу с металлом; Давид Штеренберг, Роберт Фальк и еще четыре-пять художников — живопись, а остальные — скульптуру, мебельное дело, керамику, графику. Всего в мастерских работали сто преподавателей. Барр, похоже, хорошо разобрался в том, как функционировала школа: «Судя по всему, для каждого вида искусства преподаются основы материаловедения, техники и композиции. И, похоже, с большим успехом в том, что касается дизайна мебели и работы с металлом, где конструктивизм Татлина и Родченко требует досконального освоения материалов. В архитектуре множество композиционных проблем решаются в глине, картоне или металле, однако не видно особых признаков того, чтобы кто-то пытался заняться актуальными вопросами строительства»¹¹⁷.

В 1920-е годы возникло несколько точек соприкосновения между русскими деятелями искусства, с одной стороны, и немецкими «Ноябрьской группой» и «Советом по делам искусств» — с другой¹¹⁸. В 1927 году Баухаус предложил русским коллегам организовать более активное сотрудничество, в том числе обмен студенческими выставками и студентами, а также постоянную переписку¹¹⁹. Так как оба заведения были созданы по единым принципам, многие их изделия имеют сходство: например, студент мастерской Родченко¹²⁰ сконструировал модель стула, почти аналогичную стулу из стальных трубок, созданному Брёйером в Баухаусе в 1925 году

и впоследствии получившему название «Wassily»*¹²¹. Поскольку в мастерских по работе с металлом и деревом одно время преподавал Лисицкий, который привез в Россию мировоззрение Баухауса и группы «Де Стейл», трудно определить, в каком именно направлении шло движение идей.

Осмысляя процесс перекрестного опыления между двумя школами, за счет таких художников, как Лисицкий и Кандинский, Барр подчеркивал их сходство, но при этом ощущал и различия. Когда Ривера познакомил его с Давидом Штеренбергом, художником-кубистом, который до войны работал с Риверой в Париже, а теперь занимал важный пост в администрации ВХУТЕМАСа, Барр задал вопрос об основных различиях между двумя школами. Штеренберг ответил, что в Баухаусе стремятся развивать индивидуальность, тогда как в московских мастерских сделан упор на массовость; Барру этот ответ показался слишком «поверхностным и доктринерским»¹²². По его наблюдениям, работа в Баухаусе велась в том же общественном, коммунальном духе, что и в Москве. Различия, по его понятиям, состояли в теоретических основах, что находило свое проявление в технических деталях: ВХУТЕМАС был прагматичнее, но работал далеко не так четко, как Баухаус, где гений-организатор Вальтер Гропиус поддерживал высочайшие стандарты. В русских мастерских, по наблюдению Барра, «очень пригодился бы толковый завхоз, который отвечал бы за порядок на складе и уборку мусора». При этом он сознавал, что и время, и деньги — на стороне таких людей, как Лисицкий и Татлин, которые рано или поздно разработают необходимые техники¹²³. От этой записи в дневнике Барра теперь веет болью невоплощенной мечты — она сделана тогда, когда и век, и страна еще были молоды духом. Безусловно, все наблюдения Барра отличаются точностью и непредвзятостью, однако задним числом в них можно отыскать и скрытые пророчества¹²⁴.

ЛИСИЦКИЙ

Гропиус дал Барру рекомендательное письмо к Лисицкому; Барр был поражен теплым приемом. Лисицкий, Кандинский и Габо входили в начале 1920-х годов в художественные круги Германии. Эти художники легко нашли свое место в немецкой культуре и оказали влияние не только на Баухаус, но и на всю Центральную Европу. Малевич посетил Германию в 1927 году, и хотя Барр совершенно справедливо считал его центральной фигурой в теории и практике русского авангарда, но русские теории в Германию привез не он, а его

* Первоначально модель стула Брёйера имела наименование «ВЗ».

соотечественники. Лисицкий, прославленный пропагандист, приехал в Германию в 1922 году на первую большую выставку русского авангарда и познакомил Баухаус с идеями Малевича. Динамика диагональной оси, которую Лисицкий почерпнул у Малевича, была, по словам Барра, характерной для «большинства геометрических абстракций русских и немецких художников, а также для современной художественной полиграфии и рекламы всего мира»¹²⁵. Лисицкий активно сотрудничал с художниками из группы «Де Стейл» и косвенным образом повлиял на полиграфический и плакатный стиль Баухауса. Его «проуны» («проекты утверждения нового»), которые он называл «точками перехода от живописи к архитектуре», основывались на перспективных рисунках Малевича.

Самым известным архитектурным проектом Лисицкого стал «Абстрактный кабинет» — зал, который он спроектировал в 1927–1928 годах для Музея Шпренгеля в Ганновере. Этот музейный зал представлял собой кубическое пространство, замысленное как визуальное единство, в которое были включены не только стены, но и пол с потолком, — пространство, позволявшее зрителю активно воспринимать выставленные экспонаты. Стены были обиты металлическими рейками, стороны которых были выкрашены в черный и серый, а ребра — в белый цвет. По мере перемещения зрителя по залу цвет стен изменялся. В стены были встроены панели, которые можно было передвигать, чтобы изменять развеску картин. Барр, разумеется, не пропустил этого события во время поездки 1928 года и включил фотографии зала в выставку «Кубизм и абстрактное искусство», состоявшуюся в 1936 году¹²⁶.

Директором ганноверского музея был Александр Дорнер, прогрессивный администратор, который уже в 1920-е годы покупал и выставлал работы авангардистов. В 1925 году он, при посредничестве Лисицкого, предпринял неудачную попытку приобрести работы Малевича. В 1927 году тот выехал из Ленинграда в Польшу и Германию, сопровождая выставку своих работ, однако вернулся домой еще до ее окончания. Картины он оставил у знакомого, Гуго Хёринга, который в свою очередь отправил их в пересыльную контору. Дорнер получил от этой конторы ящик с произведениями Малевича — в нем было много супрематических картин, ранние работы, а также рисунки и схемы. Через несколько лет это событие неожиданно приняло счастливый для Барра поворот: в 1935 году нацисты, объявившие модернизм дегенеративным искусством, начали закрывать музеи и распродавать работы модернистов на аукционах. Как раз тогда Барр, готовивший выставку «Кубизм и абстрактное искусство», посетил Дорнера. Дорнер, пытавшийся спасти работы русских художников

от нацистов, продал Барру две картины и два рисунка за чисто номинальную цену в двести долларов, а остальные передал ему на временное хранение. Работы Малевича Дорнер отправил Барру как «технические чертежи, а в 1935 году Барр пересек границу, обернув двумя холстами свой зонтик»¹²⁷. В 1930-е годы, когда из всего советского искусства в Америке был известен только соцреализм, Барр включил в свою выставку «Кубизм и абстрактное искусство» примеры радикально-революционного подхода, в частности композицию Малевича «Белое на белом», равно как и другие его супрематические композиции в масляной и графической технике, а помимо них — раннюю картину «Женщины с ведрами»¹²⁸.

ТАТЛИН

Восхищение, которое вызывали у Барра русские художники-авангардисты, усилилось, когда он приобрел в Германии самое на тот момент полное описание русского авангарда — выпущенную на немецком языке книгу Константина Уманского «Новое искусство в России, 1914–1919»¹²⁹. Других книг о русской и советской живописи Барру найти не удалось, пришлось довольствоваться работами Луи Лозовика и Уманского¹³⁰, хотя ни в той, ни в другой не было раздела о конструктивизме. После Октябрьской революции практические задачи, которые ставило перед собой советское государство, потребовали от художников-авангардистов изменить мировоззрение и обратиться к более насущным вопросам выпуска конкретной продукции. Уманский включил в свою книгу выполненный Татлиным проект памятника Третьему Интернационалу — символическую башню, которая воплощала в себе все основные принципы русского авангарда и отражала революционные изменения в советском обществе: соцреализм, конструктивизм, динамизм, важную роль машин, стоящую за всем этим «смерть» искусства. Уманский писал, что в 1915 году:

Татлин создал «машинное искусство», которое родилось из экспериментов Пикассо и Брака 1913 года. Искусство умерло — да здравствует искусство, искусство Машины с ее конструкцией и логикой, ее ритмом, ее составными частями, ее духом метафизики — искусство контррельефов. Это искусство не гнушается никакого материала: дерева, стекла, бумаги, листовой стали, железных болтов, гвоздей, электроарматуры, осколков стекла, раскиданных по поверхности,

не гнушается делать некоторые части подвижными и т. д. — все это признано законными инструментами нового художественного языка. Грамматика и эстетика этого языка требуют от художника нового механического мастерства и более тесных связей со своим всемогущим соратником — господином механизмом¹³¹.

Встретившись с Уманским, главой ТАСС, Барр спросил у него, что он думает о пролетарском искусстве. Уманский сказал, что «пролетариат совершенно не в состоянии оценить все многочисленные современные течения, а потом добавил, что из стенгазеты с ее сочетанием текста, плаката и фотомонтажа как раз и возникает особый пролетарский стиль». На Барра этот ответ, по его словам «интересный и точный», произвел сильное впечатление¹³². Барра всегда впечатлял энтузиазм советских художников и та атмосфера экспериментаторской свободы, в которой они работали, но при этом он игнорировал идеологическую подоплеку их художественных начинаний. Кроме того, в своем анализе он не учитывал экономические ограничения, неизбежные в рамках недавно возникшей и развивающейся системы, в которой дефицит стал нормой. Это в целом характерно для восприятия конструктивизма на Западе — в том числе в Германии, где первая выставка русского авангарда состоялась в 1922 году, и в Париже, где в 1925-м, на Международной выставке декоративного искусства русская экспозиция была встречена с большим энтузиазмом. ВХУТЕМАС получил на выставке две награды: за советский павильон по проекту Константина Мельникова и за мебель, спроектированную Родченко для рабочего клуба¹³³.

ПО ГЕРМАНИИ

Столько всего необходимо было посмотреть в Москве, что поездка, запланированная на две недели, растянулась на два с половиной месяца¹³⁴. Из Москвы Барр с Эбботом поехали на две недели в Ленинград, а оттуда — в Варшаву, Краков и Вену. В апреле Барр описывает в письме к Нейману путешествие из Вены в Мюнхен, где он посещал частные коллекции, в Зальцбург, где осмотрел алтарь Пахера, и в Штутгарт, ради «некоторых современных экспонатов» в галерее Валентайна¹³⁵. Во Франкфурте, воспользовавшись рекомендательным письмом Сакса, он осмотрел коллекцию Роберта фон Хирша. Он пишет Саксу, что в коллекции чувствуется индивидуальный

вкус — любовь к маленьким и необычным картинам. «Характерные вещи не интересуют [фон Хирша]»¹³⁶. Нейману Барр пишет: «Вам бы понравилось. Маленькие, но очень качественные работы: Энгр, Ренуар, Рембрандт, графика»¹³⁷.

Барр также посетил Марни, Дармштадт и Маннгейм — там обнаружили «изумительные маленькие музеи»¹³⁸. Он пишет Саксу, что после войны в Германии «просто расцвели музейные технологии». Экспериментальные методы этих немецких музеев произвели сильное впечатление на будущего директора Музея современного искусства и впоследствии были положены в основу его организации. Барра приятно поразил небольшой музей в Дармштадте, «устроенный очень славно и с бóльшим тщанием, чем любой из американских художественных музеев, где я побывал». В Маннгеймской художественной галерее оказалась, на его взгляд, лучшая коллекция современных картин за пределами России¹³⁹. Ему удалось побеседовать с директором галереи Густавом Фридрихом Хартлаубом и заполучить фотографии работ Отто Дикса и Джорджа Гросса. Также Барр поспешил сообщить Нейману о том, что в Маннгейме «с большим успехом» прошла выставка Макса Бекмана.

Потом Барр съездил в Майнц, в Страсбург, где приобрел рисунок Гросса, и в Кольмар, где осмотрел Изенгеймский алтарь. В очередном письме Нейману он отчитывается: «У Джери уже есть работы Нольде, Шмидта-Ротлуфа, Хофера, Файнингера, Клее, Рольфа — хорошее начало, хотя я считаю, что ему нужен еще и Бекман. Меня по-прежнему интересует немецкое искусство. Рассчитываю написать несколько небольших статей: одну про Дикса, Гросса, Шримпфа, Файнингера и sogenannte Neue Sachlichkeit*, одну про Файнингера, одну про Шмидта-Ротлуфа (как типичного представителя „Моста“). <...> Нам все это нужно обсудить»¹⁴⁰.

В Кёльне Барр посетил книжную выставку «Пресса», в которой участвовал Лисицкий, а потом — Дюссельдорф и Эссен. К апрелю он добрался до Базеля, где нанес визит Паулю Ганцу. Он пишет Саксу о картинах и рисунках Фюссли в коллекции Ганца — этот художник очень заинтересовал Барра еще в 1924 году, когда он впервые увидел его работы. «Я убежден, что через двадцать лет он займет место выше Давида и чуть ниже Блейка и Гойи. Считаю разумным приобрести его рисунки»¹⁴¹.

Здесь явно нашла отражение природная симпатия Барра к художникам, предпочитавшим мистический подход к материалу — подход, который являлся антитезой его тяги к более абстрактным,

* Так называемая Новая вещественность (нем.).

интеллектуальным формам искусства. В мае Барр оказался в Париже, где посетил редакцию *transition*, одного из «маленьких журналов». В июне 1928 года он отбыл из Англии в Нью-Йорк.

Барр с некоторой тревогой размышляет в своем дневнике о том, «оправдают ли хоть когда-нибудь эти записи потраченные на них труд и время»¹⁴². Тем не менее десять дней спустя он, переполненный благодарностью к Саксу, пишет своему патрону, что, возможно, когда-нибудь они с миссис Сакс согласятся выслушать отрывки из этого дневника¹⁴³. В качестве дополнительного материала к курсу музееведения Сакса Барр и Эббот составили списки влиятельных людей, с которыми стоит познакомиться, и гостиниц, в которых можно остановиться. Эббот отправил Саксу письмо с именами, адресами и краткими характеристиками всех русских ученых, частных лиц, писателей, архитекторов, критиков, дизайнеров, деятелей балета и коллекционеров, с которыми они встречались¹⁴⁴. В ответ Сакс пишет: «Говорю с полной ответственностью, что впервые за много-много лет кто-то сделал для меня то, что я так долго пытался делать для других»¹⁴⁵.

ВОЗВРАЩЕНИЕ В УЭЛЛСЛИ

Осенью 1928 года Барр вернулся к преподаванию в Уэллсли. Следующей весной он предложил студентам циклы лекций и выставки, основанные на материале, собранном в Европе и России, в том числе выставку фотографий русских икон. Газета *The Wellesley College News* поместила отчет о лекции по русской средневековой живописи, в котором приведена цитата из Барра: «Русскую средневековую живопись следует рассматривать как длительное противостояние греческого (византийского) классицизма и местного (варварского) стремления к ярким, но примитивным плоским геометрическим композициям»¹⁴⁶. Факультет искусства анонсировал «Курс из пяти лекций по современному искусству» Барра в апреле и мае. В описании курса говорилось о «формалистском подходе к средневековой, ренессансной и барочной живописи». Впервые использованный Барром термин «формалистский подход» относился к выявлению «важнейшей роли композиции в духе Высокого Возрождения и барокко, которая характерна для течений, возникших после импрессионизма»¹⁴⁷.

Первая лекция была посвящена масштабному обзору современного искусства; Барр дал ей название «Демон Абсолюта»¹⁴⁸ — пример сардонического склада его ума: так называлась книга принстонского философа Пола Элмера Мора, консервативно-го мыслителя, коллеги «нового гуманиста» Ирвинга Бэббита. Барр

говорил об основных направлениях, возникших в искусстве после Первой мировой войны, в том числе о «неоренессансе Дерена, декоративности Матисса, кубизме Пикассо». Был дан огромный объем материала, большую часть которого лектор видел своими глазами во время поездки.

Тема второй лекции — «Дезинтеграция после кубизма». Барр говорит о консервативных тенденциях, набравших силу в 1920-е годы, в том числе о последнем по времени периоде Пикассо, который Барр называет «псевдоклассическим маньеризмом», а также о возврате к фигуративной живописи в рамках «новой объективности» Отто Дикса. Еще один способ ухода от абстракции он видит в сюрреализме, чье развитие прослеживает до самых истоков — «детства, дикарства, безумия и сновидений». Отсюда Барр переходит к «„метафизическому“ у де Кирико, фантастическому и гротескному у Шагала и Клее» и, наконец, собственно к «сюр-реалистам как главным приверженцам спонтанности». В заключение Барр определил уход от абстракции дихотомически — как «Декарт против Руссо»¹⁴⁹.

В третьей лекции, «Современная американская живопись в разрезе», Барр говорил о европейском влиянии на американских художников начиная с поколения американских импрессионистов — сезаннистов, абстракционистов и прецизионистов. После этого он обратился к чисто американским течениям, в том числе «сентиментальному» и «литературному». Закончил он вопросом: «Что такое „американская“ живопись?» — этот вопрос будет волновать его постоянно. Он видел, что критики, его современники, так расходятся во мнениях на этот счет, что прийти к единому решению невозможно¹⁵⁰.

В четвертой лекции Барр сосредоточился на Баухаусе. Он видит в этом движении парадоксальное сочетание романтически-экспрессионистской «эксплуатации индивидуального (Кандинский, Файнингер, Клее. — С. К.) и конструктивистского интереса к технике жизни в едином общественном коллективе»¹⁵¹. Более точное описание всех сюжетных линий истории Баухауса оставалось делом будущего; в лекции Барр лишь отметил внутригерманские и международные влияния этой школы, признанного лидера в области дизайна.

Пятая и последняя лекция была посвящена ЛЕФу. Из подробного объявления о лекции, которое дал факультет искусств, видно, что ее сюжет следует маршрутом поездки Барра в Россию. Одной из ее тем был «„чикагоизм“ и культ материалистической эффективности в коллективистском обществе». Барр имел в виду технические эксперименты ВХУТЕМАСа, особенно в области архитектуры. Эббот

так пишет об этом в своем дневнике: «Мы <...> обнаружили в России любовь к американскому духу механизации. <...> Да, здесь, можно так сказать, наблюдается изрядный „чикагоизм“. В Европе чувствуется <...> едва ли не прискорбное стремление перенимать американский дух и так называемую американскую эффективность, однако там слабо представляют, как это делается, и плохо понимают степень концентрации американского бизнеса»¹⁵².

С 2 по 22 мая 1929 года в Уэллсли проходила организованная Барром выставка «Современный европейский плакат и коммерческая полиграфия» — она послужила иллюстрацией к тому, что «современное искусство не полностью оторвано от утилитарных нужд современной жизни». Барр, в частности, особо отмечал тот факт, что плакаты создают художники, «работающие в русле таких современных течений, как кубизм, футуризм, неопластицизм и супрематизм»¹⁵³. В пояснениях на этикетках были указаны название и страна происхождения каждого экспоната, описывалась его связь с современным искусством¹⁵⁴. Барр впоследствии прославился этикетажем к выставкам в Музее современного искусства. Увидев, как делается этикетаж в России, он тут же написал об этом Саксу и привел в пример Третьяковскую галерею: «Подписей к каждой картине нет, но ее легко опознать по плану развески с названиями, который в свою очередь соотнесен с каталогом. <...> В Америке ничего подобного нет»¹⁵⁵. Все экспонаты выставки в Уэллсли плакаты, примеры канцелярской типографики, обложки каталогов, книг и журналов, в основном из Германии и России (все это было собрано по ходу поездки), — впоследствии будут представлены на выставке «Кубизм и абстрактное искусство», а в 1936 году Барр передаст их из своего личного собрания в Музей современного искусства¹⁵⁶.

В БУДУЩЕЕ

Весной 1929 года Барр получил стипендию Карнеги, для того чтобы закончить работу над докторской диссертацией в Университете Нью-Йорка под научным руководством Эймаса Филипа Макмэона; это дало ему возможность больше писать о современном искусстве, которой не было ни в Принстоне, ни в Гарварде. В заявке на стипендию Барр указал, что намерен сосредоточиться на «современном искусстве, прежде всего истории живописи и критике в этой области. Возможно, в диссертации будут затронуты некоторые аспекты влияния примитивных и экзотических форм искусства на современную европейскую живопись»¹⁵⁷.

Однако в конце второго года преподавания в Уэллсли, в июне 1929-го, Барр внезапно получил от Сакса предложение стать

основателем и директором Музея современного искусства. Ошеломленный этой перспективой, Барр тем не менее упомянул в ответном письме тех, кто мог бы лучше подойти на эту должность, в том числе Густава Фридриха Хартлауба из Маннгеймской художественной галереи, с ее «очень динамичным современным собранием». Он предложил Саксу и еще одного кандидата, обладающего «колоссальной энергией, совершенно исключительными способностями, крайне конструктивным воображением и неугасимой страстью к искусству»: «Он может похвастаться богатейшим практическим опытом во всем, что касается крупных музеев. Он способен руководить людьми и держать под контролем финансы. Разумеется, я имею в виду Вас». Потом, не в силах сдержаться, он заходит с другой стороны: «Даже того, что Вы подумали обо мне как о возможном участнике этого великого начинания, хватило, чтобы у меня в мозгу немедленно начали роиться идеи и планы». Сделав полный круг, Барр без обиняков формулирует свою мечту и свое призвание: «Такому делу я готов отдать всю жизнь — без колебаний»¹⁵⁸.

Глава 6

Модернизм приживается в Америке

1920-е годы ознаменовались в Америке нарастающей активностью в области современного искусства. Началось все с серьезного прорыва — основания «Société Anonyme» художниками Кэтрин Дрейер, Марселем Дюшаном и Василием Кандинским; за этим последовали авангардные выставки в музеях и галереях¹. Как прямо, так и косвенно все они сыграли ту или иную роль в формировании коллекции Музея современного искусства. Однако самыми важными предшественниками МоМА, который был основан 7 ноября в последний год этого десятилетия, стали Музей Ньюарка, созданный как библиотека в 1909 году, Уодсворт Атенеум в Хартфорде, штат Коннектикут (в 1927 году его директором стал Артур Эверетт Остин) и Гарвардское общество современного искусства, основанное в февраля 1929 года.

Энсон Конгер Гудьер, первый президент Музея современного искусства, в своей истории первого десятилетия музея относит его зарождение ко времени более раннему, чем эпоха всесторонних усилий 1920-х годов, — к 1913 году, к бурному ажиотажу, вызванному Арсенальной выставкой, и связывает начало музейной коллекции прежде всего Артуром Дэвисом, одним из организаторов этой выставки². Дэвис оказал сильнейшее влияние на Лили Блисс. Она в 1907 году начала коллекционировать его работы³ и под его руководством приобрела для своей коллекции ряд произведений других современных художников, представленных на Арсенальной выставке, которую она посещала каждый день⁴. В 1922 году, после смерти матери, Блисс освободилась от сомнительного обязательства скрывать существование своей коллекции (пожилая дама неодобрительно относилась к современному искусству). Кроме того, Блисс по совету Дэвиса переехала в более просторную квартиру, где можно было удачнее разместить коллекцию — там была специально устроена трехэтажная галерея⁵.

Блиские отношения между Дэвисом и Блисс, возможно, не выходили за рамки дружбы, несмотря на кривотолки, вызванные жизнью, которую вел Дэвис, кочуя между двумя домами⁶. Блисс была хорошей пианисткой, играла для него в его мастерской, внимательно выслушивала его рассуждения о том, как замечательно было бы создать музей современного искусства. Она стала еще более страстной, чтобы не сказать неистовой поклонницей этой идеи, когда в 1924 году скончался Джон Куинн и его крайне значимое собрание современного искусства было распродано.

К кругу Дэвиса относились также Мэри Куинн Салливан и Эбби Рокфеллер, близкие подруги, которым он давал советы по вопросам искусства. Салливан была художницей-любителем



Лилли П. Блисс.
1927



Мэри Куинн Салливан.
Без даты

и преподавателем живописи, в 1931 году она открыла галерею со своей собственной коллекцией современного искусства. После смерти Дэвиса Рокфеллер писала его сыну: «Я считаю, что очень многим обязана [Вашему отцу], поскольку он поддерживал и разжигал мое желание приобретать современную живопись; его одобрение придавало мне уверенности, без которой я никогда не рискнула бы обратиться к современному искусству»⁷.

В долгих беседах с тремя своими приятельницами Дэвис часто поднимал вопрос о музее современного искусства. Впоследствии возникла легенда, что после его смерти в 1928 году Рокфеллер, Блисс и Салливан решили осуществить его мечту в память о нем. Той же зимой Рокфеллер случайно встретила Блисс в Египте, и там было принято судьбоносное решение, которое и привело к созданию Музея современного искусства; Салливан присоединилась к их плану, когда они с Рокфеллер возвращались домой из-за границы на одном корабле. Эта цепочка событий, которые, на первый взгляд, предстают всего лишь чередой счастливых случайностей, на деле была результатом осознанных действий трех амбициозных, наделенных чувством гражданского долга дам, которые сознавали существование пробела в американском музейном деле, возникшего

в результате отсутствия в стране доступа к современному европейскому искусству. Они претворили в жизнь замысел, который уже давно созрел в художественном мире Нью-Йорка. Кроме Дэвиса, за создание музея современного искусства ратовали Уолт Кан и Уолтер Пак, организаторы Арсенальной выставки; ту же идею пропагандировали Макбрайд в *The Dial* и Форбс Уотсон в *Arts*. Все они понимали, что в основу этого музея может лечь знаковая коллекция Куинна. Вспоминая Арсенальную выставку двадцать пять лет спустя, Кан пишет, что они с Дэвисом пытались уговорить Лили Блисс найти постоянное помещение под собрание современного искусства, однако, по его словам, Блисс согласилась на это только после смерти Дэвиса. Блисс попросила Кана «встать у кормила», однако он отказался⁸.

Коллекция Блисс стала важнейшей частью будущей постоянной экспозиции Музея современного искусства, однако хрестоматийным собранием модернизма музей стал благодаря энергии, такту и деньгам Эбби Рокфеллер — равно как и благодаря ее личной коллекции. Ее руководящую роль, — которую она, по собственному настоянию, играла, оставаясь за кадром, — ощущали на себе все сотрудники музея, и прежде всего Альфред Барр. Рокфеллер стала его самым надежным союзником, и он впоследствии утверждал, что именно она (в большей степени, чем две другие благотворительницы) обеспечила музею успех⁹.

Композитор Вирджил Томсон, второстепенный член гарвардского кружка, в обычной своей саркастической манере назвал Музей современного искусства «Рокфеллеровым филиалом»¹⁰, что, в принципе, было правдой. Члены семейства Рокфеллер с самого начала постоянно входили в том или ином качестве в совет попечителей и, как это принято у заинтересованных попечителей, часто завещали музею произведения искусства. Основание музея стало опровержением широко распространенного представления о том, что Рокфеллеры, будучи символом американского богатства, олицетворяют собой консервативный вкус. Хотя муж Эбби, Джон Рокфеллер-младший, не разделял ее любви к современному искусству, он тоже выделял суммы на его поддержку.

Основав музей, Эбби Рокфеллер дала выход своей природной тяге к творчеству, одновременно подарив обществу важнейшую институцию. Ее побуждения носили более общий филантропический характер, чем просто создание музея как хранилища современного искусства. Она утверждала, что хочет помочь современным американским художникам обзавестись благожелательной публикой, хочет предоставить следующим поколениям более широкий выбор, чем

предыдущим. Эбби считала, что произведения традиционного искусства, которые они с мужем тоже коллекционировали, не имеют никакого значения для нынешнего поколения, ни для коллекционеров, ни для художников. «А потому мои мысли, — писала она Гудьеру, — обратились к современному искусству и к тем, кто занимается его развитием»¹¹.

Во время путешествия в Германию и Вену в 1924 году Рокфеллер повезло — ее гидом был Уильям Валентинер, директор Института искусств в Детройте, который стал ее другом и еще одним наставником в области современного искусства, в особенности немецкого. Валентинер, в 1908 году эмигрировавший из Германии в США, в 1920-м начал собирать произведения немецких экспрессионистов и в 1923 году организовал первую выставку их работ в Нью-Йорке, в Anderson Galleries¹²; по словам Валентинера, выставка получила «благожелательную оценку»¹³. Став в 1924 году директором Детройтского института искусств, он начал приобретать для музея картины немецких экспрессионистов. Одним из первых приобретений, сделанных Эбби Рокфеллер по совету Валентинера, стала картина Эриха Хеккеля. Валентинер стал одним из тех, кто подтолкнул Эбби к мысли о создании Музея современного искусства¹⁴.

На протяжении следующих десяти лет Эбби Рокфеллер, пользуясь советами Эдит Халперт, которая в 1928 году открыла Downtown Gallery, и Холгера Кэхилла¹⁵, куратора Музея Ньюарка, собрала представительную коллекцию произведений талантливых молодых американцев (работы относились к 1915–1925 годам). Дороти Миллер, которая впоследствии станет помощницей Барра и женой Кэхилла, говорит, что коллекция не включала в себя «внутренних музейных экспонатов», но отличалась «неформальностью»¹⁶. Художники, среди которых, в частности, были Чарльз Демут, Джордж «Папа» Харт, Чарльз Бёрчфилд, Джон Марин, Морис Прендергаст, Макс Вебер и Уильям Зорах, были представлены работами в технике масляной живописи, акварели, графики, скульптуры, плаката. Рокфеллер, как и Блисс, перестроила под галерею верхний этаж своего дома — там она могла выставить произведения современного искусства, не вызывая недовольствия мужа. В 1928 году миссис Рокфеллер прониклась особым интересом к работам «Папы» Харта и купила все его акварели и пастели, которые развесила в «чердачной» галерее своего дома. Кэхилл написал монографию об этом художнике, Халперт ее опубликовала; по словам Халперт, «тот факт, что миссис Рокфеллер <...> в данный момент так глубоко интересуется американским искусством, очень важен для нашей публики, которая не привыкла проявлять интерес

к отечественному искусству. Устроив дома частную галерею, где экспонируются принадлежащие ей работы американских художников, она подает прекрасный пример»¹⁷.

ВАЖНЫЕ ПРЕЦЕДЕНТЫ

Несмотря на то что во влиятельных нью-йоркских кругах наконец-то появились проблески интереса к современному искусству, в 1920-е годы у американских художников было крайне мало возможностей выставлять свои работы. Поэтому, когда директор Музея Ньюарка Джон Коттон Дана заговорил о том, что намерен приобретать и экспонировать работы современных американских художников, это учреждение на берегу реки Гудзон стало своего рода магнитом. В 1926 году Кэхилл по просьбе Даны устроил выставку работ достаточно аморфной группы американских художников, которые называли себя Обществом независимых художников, — ранее Кэхилл входил в нее: были представлены сорок картин и около десятка скульптур, как авангардных, так и традиционных. Выставку сопровождали лекции Уолтера Пака и Джерома Майерса¹⁸.

Более чем десятью годами раньше, в 1912-м, Дана организовал в США новаторскую выставку немецкого промышленного искусства, опередив в этом Музей современного искусства на двадцать лет. На выставке он совместил бытовые предметы и произведения искусства, а несколько лет спустя сформулировал свою философию в книге «Сумрак музея»:

Рано или поздно будет признано, <...> что написанная маслом картина не так сильно влияет на развитие хорошего, утонченного вкуса, как бесчисленные повседневные предметы. Талант и мастерство, потраченные на украшение и усовершенствование привычных нам бытовых вещей когда-нибудь получат то же признание, которыми сегодня пользуются талант и мастерство живописца. Картины не будут более занимать неподобающий объем пространства, на них не будет расходоваться неподобающее количество музейных средств. Я убежден, что никакое изменение в общих принципах музейной работы не сможет так кардинально усилить влияние музеев, как создание вышеупомянутой правильной пропорции между картинами и прочими предметами¹⁹.

По приглашению Даны Карл Эрнст Остхаус, директор Немецкого музея промышленного и коммерческого искусства в Хагене, и «Deutscher Werkbund» организовали еще одну выставку. Американцы впервые увидели гравюры Кете Кольвиц, Вильгельма Лембрука и Карла Хофера, керамику Эрнста Барлаха, а также ткани, стекло, металл, обои, кожу, рекламную продукцию и книги. В экспозицию были включены фотографии недавних работ немецких архитекторов — тем самым она стала провозвестницей Баухауса. Дана понимал, что «современные тенденции в прикладном искусстве являются, по сути, движением к машинному искусству»²⁰. Барр был еще слишком молод и не видел первой немецкой промышленной выставки, однако во время учебы в Принстоне, возможно, слышал о второй, которая открылась в Нью-арке в 1922 году. Именно в связи с этой выставкой Кэхилл перешел на работу в Музей Ньюарка.

В 1927 году Кэхилл расширил музейное собрание скульптуры и организовал масштабную выставку современных американских художников. Среди них были Джейкоб Эпстайн, Джон Фланаган, Гастон Лашез и Уильям Зорах. Кэхилл считал Дану «самым либеральным и прозорливым американским музейщиком всех времен, равно как и самым отважным»²¹. Подходя к созданным промышленным способом объектам как к образцам дизайнерского искусства, приобретая для музея работы современных американских художников, а также запустив образовательную программу, Музей Ньюарка показал себя первопроходцем и предшественником Музея современного искусства, хотя в целом подход Даны был далеко не столь всеохватным и целенаправленным, как подход Барра. Модернизм не являлся центральной темой его собрания.

Осенью 1930 года Кэхилл устроил выставку наивного искусства, увидев в конце 1920-х образцы наивного творчества в мастерских Зораха в Провинстауне, штат Массачусетс, и Робера Лорана в Оганквите, штат Мэн. Он пишет, что художники-модернисты «спасают картины и деревянную резьбу с чердаков фермерских домов и из подвалов лавок древностей. Художники коллекционируют эти произведения не потому, что считают их занятыми или причудливыми, но потому, что находят в них подлинную художественную ценность и много общего со своими собственными работами»²². Кэхилл уже на этой ранней стадии понимал, что влияние американского примитива на современное искусство — неоднозначное явление, в нем много параллелей с влиянием африканского и южнотихоокеанского искусства на европейское, и это явление необходимо изучать.

Примерно в то же время Эдит Халперт посетила дом своих друзей-художников в Оганквите, открыла для себя наивное искусство

и посвятила ему часть своей галереи «Даунтаун». Считая фольклор одним из источников американского искусства, она посоветовала Эбби Рокфеллер собирать произведения наивного искусства в качестве дополнения к коллекции современного искусства. Между Кэхиллом и Халперт возникло тесное сотрудничество, и вместе им удалось обратить внимание как научных, так и коммерческих кругов на фольклор. Кэхилл и Халперт выступали консультантами Эбби Рокфеллер, а у нее было необычное для того времени чувство истории; в результате к ее собранию современного американского искусства добавилось собрание примитива²³.

ГАРВАРДСКОЕ ОБЩЕСТВО СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Учреждение Линкольном Кирстайном Гарвардского общества современного искусства в декабре 1928 года часто называют важнейшей вехой на пути к тому, что произошло девять месяцев спустя — основанию Музея современного искусства, у руля которого встал соученик Кирстайна Альфред Барр. Например, Монро Уилер, один из попечителей Музея современного искусства, утверждал: «В чем можно не сомневаться, так это в том, что Музей современного искусства зародился в Гарварде»²⁴. Судя по всему, Америка уже готова была перенять от Европы модернизм, а в самом центре этого процесса оказались молодые энтузиасты, такие, как Кирстайн и Барр. Вне всякого сомнения, модернистские концепции, сформулированные в Гарвардской галерее, стали генеральной репетицией более масштабных проектов Музея современного искусства: почти все выставки, организованные Гарвардским обществом, будут в течение года повторены в Музее современного искусства. Еще до основания музея миссис Рокфеллер посетила Гарвардское общество и сказала Полу Саксу, что хочет создать в Нью-Йорке «увеличенную» копию «того, что они делают»²⁵.

Кирстайн считает, что именно благодаря Барру и Джери Эбботу «голый энтузиазм» Общества был подкреплён «точными и обширными знаниями»²⁶, в частности информацией для каталогов и идеями для будущих выставок. Барр и Эббот напрямую не участвовали в деятельности Общества, однако следили за тем, как наивные будущие музейщики пытаются проводить выставки и по ходу дела, по словам Кирстайна, осваивают науку «получения работ для экспозиции и вежливого обхождения с их владельцами»²⁷.

И все же, как и в случае с *Hound & Horn*, Кирстайн стал и движущей силой, и благотворителем организации. Он писал: «*Hound & Horn* стоил многих хлопот, труда, денег, однако у меня остались силы для Гарвардского общества современного искусства»²⁸. Вместо

пропаганды «современного» искусства — что, по мнению Барра, требовало четкого понимания истории — Кирстайн, по собственным словам, сосредоточился на «нынешнем» искусстве, которое удовлетворяло его любопытство на предмет «разницы между „оригинальностью“, „личностью“ и „качеством“ и всем, что с этим связано в сегодняшнем контексте»²⁹. Однако, поскольку Кирстайн рассматривал «нынешнее» изобразительное искусство на фоне, например, традиционных работ Гольбейна, Корнеля де Лиона и Жана-Огюста Доминика Энгра, он в итоге счел творчество своих современников недостаточно качественным и покинул ряды бунтарей³⁰.

Свой интерес к популяризации современного искусства Кирстайн связывал с принадлежавшим ему альбомом «Живое искусство», выпущенным *The Dial*³¹. Он заручился поддержкой друзей-студентов, которые помогли ему создать галерею, среди них был Эдвард Варбург, друг семьи, с которым они впоследствии сотрудничали долгие годы. Варбург, выходец из семьи банкиров, почти всю свою жизнь посвятил филантропии. Он помог Кирстайну учредить Гарвардское общество, а впоследствии предоставил начальный капитал для балетной труппы, которую Кирстайн организовал в Хартфорте в 1933 году; неизменно оказывая покровительство разным видам искусства, он в итоге вошел в состав попечителей Музея современного искусства. Процесс создания Гарвардского общества он описал так: «Кирстайн перед поступлением в Гарвард сделал годичный перерыв в учебе. Он далеко опередил всех нас (и большинство преподавателей) в своих познаниях в области как искусства, так и литературы. Именно по его настоянию мы и основали Гарвардское общество современного искусства. Он был его двигателем. Я помогал собирать деньги и расширять членство, а работая рядом с Линкольном, узнал больше, чем на всех университетских занятиях вместе взятых»³².

Третьим членом триумвирата, который принес в Гарвард современное искусство, стал Джон Уокер III, впоследствии — ассистент Беренсона на его вилле «I Tatti» в итальянском Сеттиньяно, а потом — директор Национальной художественной галереи в Вашингтоне. В Гарварде Уокер общался со студентами определенного общественного положения, которые именовали себя «the Lads»*. Все они были из хороших и богатых семей, и Кирстайна тянуло к ним — по собственным словам, он был очарован их «безграничным самолюбованием»³³. Кирстайн использовал связи Уокера с гарвардскими «аристократами» в интересах нового начинания. А кроме того, по словам Варбурга, «Уокер отлично разбирался в искусстве и был

* Парни (англ.).

знаком с коллекционерами, торговцами и ситуацией на мировом художественном рынке»³⁴.

В исполнительный комитет Гарвардского общества современного искусства вошли Кирстайн, Уокер и Варбург. Поначалу членом этого узкого кружка, ежедневно собиравшегося в ресторане Шраффа на Гарвард-сквер зимой 1928/29 года, была еще и Агнес Монган. Уокер посещал заседания нерегулярно, зато Монган присутствовала на всех; общество Варбурга и Кирстайна она находила «потрясающим»³⁵. Она и сама принесла Кирстайну пользу, поскольку обучила его «методу Беренсона (знаточеству. — С. К.)»³⁶. В то время Монган слушала курс Сакса по музееведению и вскоре стала его ассистентом — а значит, могла способствовать общению Кирстайна с Саксом. Тем не менее, когда Кирстайн и его друзья пожаловались Саксу на то, что Бостонский музей изящных искусств отстает от коллег из Нью-Йорка и Чикаго в вопросе экспонирования современного искусства, Сакс предложил им создать собственную галерею, однако предоставить им помещения в Музее Фогга не смог или не захотел³⁷.

Заметка в *The Harvard Crimson* от 29 декабря 1928 года сообщает об ужине для сотрудников музеев, коллекционеров, художников и студентов в особняке Сакса «Шейди-Хилл» — на этом ужине была сформулирована программа Гарвардского общества современного искусства³⁸. Галерея, целью которой было представлять новейшие веяния в искусстве, разместилась в двух залах магазина Гарвардского кооперативного общества (Кооп), где продавались товары для студентов. В объявлении об открытии говорилось, что галерея стала результатом совместной деятельности «инициаторов и активистов» из Гарварда, Принстона, Нью-Йорка и главных городов Европы, интересующихся «современным высоким и прикладным искусством».

Как Барр писал в *Arts* в том же году, галерея была «элегантно отремонтирована: серебристый потолок, стальные стулья и строгие, ярко отполированные столы с металлическими столешницами»³⁹. В той же статье Барр хвалит директоров Музея Фогга за «мужественную и самоотверженную» поддержку выставки современного искусства в Коопе. В то же время, со свойственным ему тактом, он принимает объяснение директоров, почему они сами не устроили выставку современного искусства — это приравнивали бы к тому, что они его поощряют. По непонятной причине Барр считал, что музей имеет полное право занимать такую позицию, чтобы избежать «нынешней общепринятой практики высказывать суждения по поводу работ, ценность которых, вполне возможно, окажется преходящей»⁴⁰.

Впрочем, ближе к истине выглядит то, что Денман Росс, который в роли преподавателя, попечителя и щедрого дарителя сотрудничал и с Бостонским музеем изящных искусств, и с Музеем Фогга и пользовался там колоссальным влиянием, был решительно настроен против современного искусства. Занимаясь разработкой общих правил для всех форм искусства, Росс не мог не возражать против их нарушения. Неудивительно, что Росс противился включению современных работ в коллекцию Музея Фогга. В своей книге «Палитра художника» (1919) он объясняет логику своего отношения: «От интересов и идей Искусство Живописи стоит особняком; у него свои средства, подходы, методы и законы. Искусство зиждется на нарушении, на использовании странных материалов, на следовании неведомым ранее методам и механизмам, на пренебрежении правилами и законами Искусства; в Искусстве вы не самовыражаетесь, вы с ним экспериментируете, возможно, ставя при этом цель его изменить. Это может того стоить, а может и нет. При этом Искусство Живописи едино для всех живописцев, для всех художников»⁴¹. Вспоминая Росса, Джон Уокер пишет, что тот «с решительностью Гитлера противился распространению всего, что считал упадочным искусством»⁴². Чтобы как-то обойти Росса и снять напряжение, вызванное требованиями студентов дать им доступ к современным работам, Сакс и Форбс стали оказывать поддержку Обществу — в сборе средств, получении работ для выставок; сотрудников Музея Фогга отряжали помогать с упаковкой и отправкой работ для выставок в Коопе.

Притом что Кирстайну требовалась помощь директоров Музея Фогга, он испытывал сильную неприязнь к Полу Саксу и презрительно описывал его в следующих словах: «Низкий рост, равно как и гиперактивный интеллект, делают его неуклюжим; ему скверно оттого, что он еврей. Любезный, подозрительный, меня он всегда недолюбливал: я позволял себе высказывать презрение к его застенчивости и скованности»⁴³. Примечательно, что к «бостонскому брамину» Форбсу Кирстайн относился с неприкрытым благоговением: «Эдвард Уолдо Форбс, с другой стороны, был внуком Ральфа Уолдо Эмерсона. Когда я еще был студентом, это облачало его в мантию имперского величия. <...> Знаток-пуританин, но при этом добрый друг, <...> он основал реставрационно-консервационную лабораторию, и та многое смогла противопоставить бывшей обязательной эстетике „восхищения“ в духе Рёскина и Пейтера, которая раньше царила в музее»⁴⁴.

При этом через Сакса Кирстайн получал доступ к крупнейшим коллекционерам, которым Арсенальная выставка открыла глаза на модернизм. Хотя коллекция Джона Куинна была распродана,

а коллекция Альберта Барнса — недоступна, под рукой у Сакса находились многие другие собрания, в том числе Данкена Филипса и Адольфа Льюисона. Кроме того, доступны ему были и собрания членов совета попечителей Гарвардского общества, например Джона Николаса Брауна (выпуск 1922 года), унаследовавшего состояние старинной семьи из Провиденса, заядлого коллекционера гравюр. Помимо него, в число попечителей входили Эдвард Форбс и Филип Хофер — последний собирал книги и графику и впоследствии занял пост куратора в Библиотеке Моргана, а также учредил отдел графики и эстампов в Гарвардской библиотеке. Среди попечителей были Артур Поуп, очень популярный гарвардский преподаватель, Пол Сакс, Артур Сакс (разделявший интересы брата) и Феликс Варбург, отец Эдварда. Все они, за исключением Феликса Варбурга, друга Сакса, были выпускниками Гарварда. На втором году существования Гарвардского общества в совет попечителей вошел также Конгер Гудьер, уже работавший в Музее современного искусства.

Кирстайн планировал экспонировать работы из разных стран. Прикладное искусство должно было быть представлено мебелью, стеклом, керамикой и тканями; помимо живописи и скульптуры, было решено включать в экспозиции графику, эстампы, литографии и фотографии. Работы, не входившие в частные коллекции, предполагалось продавать и финансировать организацию за счет этих продаж и членских взносов⁴⁵. Так Общество функционировало первые два года под эгидой Кирстайна, Уокера и Варбурга. После того как они окончили университет, Общество, с другим составом студенческого комитета, просуществовало до 1934 года⁴⁶.

Чтобы избежать критики своих решений насчет того, что именно можно считать достойным искусством, Кирстайн и его друзья назвали свой проект «экспериментом» — тем самым они ушли от слова «авангард» и подчеркнули, что выбор зачастую является «откровенно спорным». Однако на деле Кирстайн хорошо усвоил уроки, которые ему преподали в мастерских художников и поэтов; он был признанным лидером, он и выбирал работы, причем с безошибочным вкусом. Много лет спустя Кирстайн суммировал: «У нас были деньги Эдди, связи Джонни Уокера и мои мозги — беспроигрышная комбинация»⁴⁷.

Гарвардское общество современного искусства начало свою работу 19 февраля 1929 года «Выставкой американского искусства»; почти год спустя похожая экспозиция будет представлена и в Музее современного искусства. Гарвардское общество сосредоточило свое внимание на международном модернизме в широком смысле слова. Задача первой выставки заключалась в том, чтобы

показать зарождение американской либеральной традиции, в основном на примере школы Роберта Генри. Как сказано в каталоге, «выставка доказывает состоятельность американского искусства. На ней представлены работы художников, которые уже не молоды и способствовали созданию молодой национальной традиции — она уходит корнями в Европу, но при этом обладает независимостью»⁴⁸. По сути, речь шла о тех, кто относился к первой волне американского модернизма.

Автор каталога делит художников на две категории. По его мнению, те, кто принадлежит к первой, обладают, подобно Альберту Райдеру, свойством абстрактного лиризма, которое восходит к Эль Греко и Блейку — создателю «традиции визуальной поэзии». Это, скорее всего, слова Кирстайна, который публиковал в *Hound & Horn* свои стихи, проводил в Европе обширные исследования для курсовой работы по Эль Греко и очень любил Блейка⁴⁹. Ко второй категории относились реалисты, в качестве их предшественника назван Томас Икинс: «ясность и серьезность его образов, непосредственность оптического подхода» нашли продолжение в работах Джорджа Беллоуза, Джона Слоана и Эдварда Хоппера⁵⁰.

Студентам удалось также представить двух художников из галереи Стиглица, которых, в силу их радикализма, нельзя было отнести ни к лирикам, ни к реалистам. Описывая «Лилию» Джорджии О'Кифф из коллекции Пола Сакса, автор каталога прибегает к модному тогда языку абстракции и относит ее к «декоративному формализму», а пейзаж Марина — к «аналитической абстракции». Стиглиц и сам был представлен своей фотографией рук О'Кифф. Была, безусловно, предпринята попытка объективного подхода, однако категории оказались слишком широкими; чтобы составить более точные описания, требовался дисциплинированный ум Барра. В целом работы, представленные в Коопе, были высокого качества и принадлежали тем художникам 1920-х годов, которые и поныне пользуются большим уважением в мире искусства⁵¹.

Показанная на выставке скульптура относилась к более радикальному направлению современного искусства. В экспозицию вошли всего три работы: «Обнаженная» Архипенко, «Женщина» Лашеза и «Растительная форма» Робера Лорана. В опубликованных позднее «Итогах» деятельности Общества за этот год работа Лашеза названа самым важным экспонатом — в этом явно чувствуется влияние вкуса Кирстайна⁵². Ранее, в 1920-е годы, Лашеза активно продвигали *The Dial* и *Vanity Fair*. Впоследствии Кирстайн напишет о нем монографию, приуроченную к выставке, которую он организовал в Музее современного искусства в 1935 году⁵³.

Барр был тогда занят собственными выставками и лекциями в Уэллсли, а потому оставался на периферии этих гарвардских событий, поддерживая Общество лишь своими познаниями в области авангарда, которые приобрел за год, проведенный за границей. Варбург отмечает, что во время встреч, на которых планировались новые выставки, Барр выступал неофициальным консультантом. Стратегию Общества Барр описывает в статье, опубликованной в *Arts*: «Вместо ожидаемого блеска пламенного модернизма, первая выставка стала мастерски выполненным *giuoco piano*^{*}, продуманным так, чтобы не оскорбить даже самых малосведущих»⁵⁴. (Такие же критические замечания прозвучат и в адрес первой, весьма консервативной выставки Барра в Музее современного искусства, которая откроется в следующем ноябре.)

Барру особенно понравились три работы: ранний Джордж Беллоуз из собрания Хелен Крик, «Руки» Стиллица и «ряд беззубых, гримасничающих, одноглазых „гарфилдовых“^{**} домов Эдварда Хоппера: их уродство усилено до полного преобразования»⁵⁵. Называя Стиллица «одним из немногих действительно великих фотографов», Барр обнаруживает свою неготовность полностью признать фотографию искусством⁵⁶. Он считает, что «предметы прикладного искусства в целом отобраны тщательно, однако, за исключением одной тарелки Варнума Пура, заслуживают лишь определения „модернистических“»⁵⁷. По мнению Барра, «плавность» в дизайне являлась поверхностной уступкой модернизму.

Вторая организованная студентами выставка, «Парижская школа», задумывалась как дополнение к выставке французского искусства, проходившей тогда же в Музее Фогга. Выставка в музее более чем в три раза превосходила выставку в Коопе, на ней были представлены экспонаты из всех ведущих музеев, галерей и коллекций. Выставка была достаточно традиционной, охватывала период с 1800-го по 1920-е годы, на ней экспонировались работы признанных художников, а значит она отвечала вкусам широкой публики⁵⁸. Барр назвал выставку французской живописи в Музее Фогга «самой лучшей экспозицией современной французской живописи после Арсенальной выставки 1913-го»⁵⁹.

Обе выставки состоялись благодаря тесному сотрудничеству с коллекционерами и торговцами, с которыми был знаком Сакс. Студенты показали работы, которые им, помимо прочих, одолжили Крауниншильд, Фредерик Клей Бартлетт-младший, галерея Валентайна, Чарльз Дэниел и Дункан Филлипс. Был представлен широкий

* Тихое начало (итал.). Итальянская партия (шахматный дебют).

** То есть времени президентства Джеймса Гарфилда (1881).

спектр современных художников: Ги де Сегонзак, Амедео Модильяни, Ман Рэй, Жорж Руо, Хаим Сутин; среди многочисленных кубистов — Жорж Брак, Роже де ла Френе, Хуан Грис, Фернан Леже, Морис де Вламинк. На экспозицию попала и «Золотая птица» Бранкузи — тем самым, по словам организаторов, «мастер был впервые представлен в Бостоне и Кембридже»⁶⁰. Жоан Миро и Джорджо де Кирико, которых тогда причисляли к сюрреалистам, также оказались среди участников. Выставка поражала своим масштабом; публике представили художников, считавшихся наиболее радикальными представителями своего поколения.

Пикассо, Дерен и Матисс, признанные лидеры Парижской школы, на студенческой выставке отсутствовали, поскольку были достаточно полно показаны в Музее Фогга. Однако во введении к каталогу выставки Общества отмечено их влияние⁶¹. Кирстайн пишет об использовании Матиссом мотивов примитивного искусства и об «интеллектуальном подходе к чистой форме» у Пикассо. Он восхищается у Пикассо «удивительной изобретательностью, <...> из которой в большой степени проистекают непредсказуемость, блеск, оригинальность современной парижской живописи». Доводя полезную мысль до ультрарафинированного завершения, Кирстайн отдает должное и Дерену, который, пройдя через кубистский период, «вышел из него более техничным рисовальщиком, с тонким пониманием роли композиции в великой французской традиции и с лаконичной палитрой». Он отмечает влияние Пикассо на Вламинка, Утрилло, Кислинга и Сегонзака — все они были представлены на выставке⁶².

На американской выставке Общества экспонировались и предметы прикладного искусства, сыгравшие ту или иную роль в формировании современного стиля, в том числе работы дизайнера Дональда Дески⁶³, а на французской — керамика и ткани Рауля Дюфи и пепельницы Лалика⁶⁴. Выставка отражала разнообразие модернизма, которое всегда подчеркивал и *Hound & Horn*.

Третья выставка Гарвардского общества состоялась в апреле 1929 года и представляла собой мемориальную ретроспективу работ бостонского художника Мориса Прендергаста. Уолтер Пак, автор текстов каталога, был ярким сторонником модернизма как в своем творчестве, так и в критических трудах: он писал книги и читал лекции на этот предмет — одна из них состоялась в музее Ньюарка. Он назвал Прендергаста «гениальным представителем своего поколения, пережившим, как первопроходец, изумительное приключение». Пак очень рано (в 1904 году) открыл для себя Сезанна, являвшегося точкой отсчета для всех последующих художников, которые ставили перед собой радикальные цели, — это было с гордостью отмечено

в каталоге выставки Прендергаста⁶⁵. Пак считал Прендергаста первым американским художником, который сумел оценить Сезанна и использовать его открытия⁶⁶. Барр впоследствии говорил, что Прендергаст «под французским влиянием <...> создал своего рода декоративный экспрессионизм, который не удалось превзойти больше ни одному американцу»⁶⁷.

В мае 1929 года Гарвардское общество представило публике модель дома «Димаксион», «машины для проживания»: это изобретение Бакминстера Фуллера, выпускника Гарварда, было рассчитано на массовое производство; тем самым Общество полностью перешло на язык современности. Фуллер, с его горячей верой в силу технологии, стал в Гарварде популярным лектором, еще одна его выставка прошла в Коопе в следующем году. Он завоевал международную славу, а с ним вместе — и Гарвардское общество.

Второй учебный год открылся выставкой «Нью-Йоркская школа»; ее целью было «показать молодых американских художников, многие из которых являются учениками тех, кто был представлен на первой выставке»⁶⁸. Среди скульптур были абстракция Исаму Ногучи, предоставленная галереей Мари Стернер; абстракция Джона Сторрса, предоставленная галереей Дуденсинга; «Голова женщины» Гастона Лашеза и «Вдова» Александра Колдера. Эти авторы по-прежнему числятся среди самых радикальных представителей своего поколения. Были также показаны некоторые из самых прогрессивных американских художников того времени: Стюарт Дэвис, Питер Блум, Престон Дикинсон, Стефан Хирш и Бернард Карфиоль. Очень много работ для этой выставки предоставили галерея «Даунтаун», Rehn Gallery и Kraushaar Gallery.

В январе 1930 года Колдер вернулся в Кооп с персональной выставкой; кроме того, он дал два представления своего миниатюрного механического цирка, на них побывали Барр и Филип Джонсон⁶⁹; Колдер уже выступал с этими представлениями в Париже в 1926 году и в Нью-Йорке в 1928-м. Первая выставка его животных из проволоки и портретов-карикатур прошла в Weyhe Gallery в 1928 году, а в 1929-м там же были представлены его деревянные скульптуры. Портреты из проволоки и деревянные животные попали и на гарвардскую выставку⁷⁰. Включение Колдера в раннюю историю модернизма стало, пожалуй, самым весомым достижением Общества. Первая персональная выставка Колдера в Музее современного искусства состоялась только в 1943 году, почти пятнадцать лет спустя.

Гарвардское общество все время опережало Музей современного искусства на один шаг, экспонируя работы, которые до того в Америке не были известны вообще; благодаря своим размерам

и методам работы оно могло себе позволить выставлять очень радикальных художников. Так, именно в момент открытия Музея в Нью-Йорке в студенческой галерее состоялась более «современная» выставка работ Дерена, Пикассо, Матисса и Деспио. Студенты сочли эту выставку «самым важным событием первого года деятельности Общества»⁷¹. Пока Гудьер прочесывал Европу в поисках картин, которые можно было бы включить в первую выставку Музея современного искусства, а Барр охотился за потенциальными экспонатами в США, Фрэнк Крауниншильд, в частности, одолжил для гарвардской выставки шесть скульптур Деспио, а галерея Валентайна (бывшая галерея Дуденсинга) предоставила большую часть живописных работ.

В справках о художниках Кирстайн демонстрирует неизменную любовь к Дерену: называя его «академическим художником, создававшим сдержанные и выразительные работы, пользуясь полезными самоограничениями, такими как цельность, точность и лаконизм», он излагает собственные, пусть и старомодные ценности. Он считал, что Матисс стоит выше Ван Гога благодаря «использованию узоров и каллиграфическому рисунку, благодаря его свежести». А в оценке Пикассо Кирстайн приблизился к пророчеству: «Только через полвека критики смогут сполна оценить, до каких глубин он изменил, приручил и ассимилировал европейскую живопись первой четверти XX века». Он восхищался пылом Пикассо: «Его энергия колоссальна не только в сфере живописи, но и в графике, скульптуре, в его блистательных сценических декорациях»⁷². В заключительных строках каталога звучит эхо тех мыслей, которые часто повторялись в *Hound & Horn*: «[Художники] стремятся к выразительности, достичь которой позволяют неожиданное, ошеломляющее и уродливое». Это тонкое наблюдение, часто звучавшее у Барра, но не у Кирстайна, свидетельствует о готовности последнего по достоинству оценить важную роль психологического аспекта в современном искусстве. Впрочем, в следующие десять лет этому емкому определению манеры лидеров современного искусства предстояло превратиться в устах Кирстайна в осуждение⁷³.

Весь этот год Общество продолжало устраивать выставки, отражавшие самые передовые веяния в модернизме 1920-х годов: мексиканское искусство, немецкое искусство, международная фотография, работы Баухауса. В «Итогах», опубликованных в конце года, говорится, что выставка мексиканского искусства стала «самым масштабным» представлением работ этих художников в США после «великой передвижной выставки Карнеги» — исторической ретроспективы, которая охватывала период от «наивного искусства потомков истинных ацтеков до французского кубизма двадцатого

столетия»⁷⁴. Большинство гравюр было предоставлено Weyhe Gallery; Варбург приобрел два рисунка Диего Риверы, которые тоже вошли в экспозицию⁷⁵.

Выставка «Современное немецкое искусство», состоявшаяся в Гарварде в апреле 1930 года, «многим обязана щедрости доктора Валентинера из Детройтского института искусств»⁷⁶. На ней, в частности, были представлены картины Макса Бекмана, Джорджа Гросса, Эриха Хеккеля, Карла Хофера, Людвига Кирхнера, Пауля Клее, Оскара Кокошки и Карла Шмидт-Ротлуфа, а также скульптуры Рудольфа Беллинга, Георга Кольбе и Вильгельма Лембрука⁷⁷.

В октябре 1930-го, на втором году своей деятельности, Гарвардское общество организовало «Выставку американской наивной живописи», приуроченную к трехсотлетию штата Массачусетс. Выставка проходила одновременно с аналогичной, устроенной Кэхиллом в Ньюарке, обе стали ранними примерами растущего интереса к фольклору. В каталоге, написанном Кирстайном, отмечена свежесть мировосприятия представленных художников: «Под наивным мы понимаем искусство, которое возникает в среде простых людей, по сути своей не академическое, никак не связанное с существующими школами и, по большому счету, анонимное»⁷⁸. Кирстайн и его единомышленники, подобно художникам их поколения, были убеждены, что наивное искусство отличается «непосредственностью», каковая также считалась и характерным свойством модернизма⁷⁹.

Кирстайн проявлял неизменный интерес к фотографии — в Америке она была возведена в ранг искусства только в результате первопроходческой деятельности Стиглица. Кирстайн написал обзорный текст и справки об участниках для выставки фотографий, состоявшейся в Гарварде в ноябре 1930 года — за основу для нее была взята очень влиятельная фотовыставка «Film und Foto», которую в 1929 году организовал «Немецкий Веркбунд». Студентам удалось собрать работы Беренис Эббот, Эжена Атже, Маргарет Бурк-Уайт (совсем начинающей, чуть старше двадцати), Уокера Эванса, Чарльза Шилера, Ральфа Стейнера и Эдварда Уэстона, равно как и уже признанных мастеров — Стейхена, Стиглица и Стрэнда. Мария Моррис Хамбург, автор подробной истории фотографии этого периода, отмечает, что выставка Кирстайна, равно как и немецкая выставка, которую Кирстайн столь тщательно скопировал, была «первой попыткой продемонстрировать слияние европейских, утилитарных и художественных тенденций, которые как раз начали проявляться в американском фотоискусстве»⁸⁰. Интерес Кирстайна к фотографии не угасал никогда, а вкус его был безупречен — что он впоследствии не раз доказывал, когда готовил выставки для Музея современного искусства.

К концу 1930-х Музей современного искусства уже вел активную деятельность. Филип Джонсон находился в Германии, где собирал материалы к книге по архитектуре, которую он писал совместно с Генри-Расселом Хичкоком; два года спустя из этих материалов возникнет знаменитая выставка «Современная архитектура». Однако и в Гарварде дела не стояли на месте. В начале 1931 года Джонсон привез из Баухауса ценные материалы, которые передал Кирстайну и Обществу для одной из первых в США «всеобъемлющих» выставок, посвященных Немецкой школе⁸¹. Барру с Джери Эбботом тоже было что предложить Обществу после поездки по Европе — они предоставили для выставки материалы, которые собрали в Баухаусе в 1927-м. Каталог написал Кирстайн, однако материал по истории Баухауса дал Джонсон совместно с Альфредом Черчиллем, преподавателем Смит-колледжа и другом Файнингера, а также Хельмутом фон Эрфой, бывшим студентом Баухауса⁸². Кирстайн также добавил к выставке фотографии с видами Баухауса и четырнадцать выпущенных Баухаусом книг⁸³. Подводя итог, можно сказать, что студенты Гарварда дали бостонской публике возможность ознакомиться со всеми достижениями Баухауса. Что странно, к Кэтрин Дрейер не обратились с просьбой одолжить что-то для этой выставки, хотя ее коллекция авангарда была практически всеобъемлющей.

Крупным событием третьего года существования Общества стала выставка «Рисунки Пабло Пикассо», которая прошла с 22 января по 13 февраля 1932 года; она включала в себя «работы маслом и акварели большого размера, иллюстрирующие развитие его таланта в разные периоды». Картины дополнялись рисунками, «демонстрируя, что Пикассо, возможно, является лучшим рисовальщиком нашего времени»⁸⁴. Хотя Гарвардское общество просуществовало еще два года, этой выставкой Кирстайн завершил впечатляющий список достижений отважных студентов, который стал прологом к его головокружительной карьере в литературе и театре.

ОТКРЫТИЕ МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Весной 1929 года, всего через несколько месяцев после первой выставки, организованной Гарвардским обществом, Эбби Рокфеллер начала кампанию в поддержку Музея современного искусства. Конгера Гудьера, которого после того, как он приобрел картину Пикассо «Туалет (Фернанда)», попросили покинуть совет попечителей Музея Олбрайта Нокса в Буффало (работу сочли слишком вызывающей), пригласили на первое собрание рабочей группы, созданное Эбби. Как единственный мужчина, он был избран председателем только что

созданного совета попечителей и все десять лет пребывания в этой должности очень активно участвовал в работе музея. Гудьер попросил Пола Сакса стать попечителем-основателем, и Сакс согласился при условии, что сам предложит кандидатуру первого директора, но предупредил, что не сможет оказывать музею финансовую поддержку наравне с другими попечителями⁸⁵. Гудьер, в свою очередь, попросил включить в первый состав совета двух человек: Джозефину Бордмен Крейн, близкую приятельницу Эбби Рокфеллер, и Фрэнка Крауниншильда, издателя *Vanity Fair*⁸⁶.

По предложению Сакса, в июле 1929 года Барр получил приглашение в особняк Рокфеллеров в Бар-Харбор, штат Мэн, на собеседование по поводу занятия им поста директора нового музея. Впоследствии Рокфеллер написала Саксу, что Барр ей понравился: она сочла, «что его молодость, энтузиазм и знания восполняют не слишком презентабельную внешность»⁸⁷. Гудьер с ней согласился: «Как человек он меня несколько разочаровал, но, как мне кажется, он чрезвычайно сведущ и полон энтузиазма, что особенно важно для нас на начальном этапе этого проекта»⁸⁸. Их общая цель заключалась в том, чтобы экспонировать в музее «только лучшее»⁸⁹.

Барр все не мог поверить в свою удачу: то ли ему просто повезло, то ли сыграли роль его продуманные отношения с Саксом. 12 августа он написал Рокфеллер:

То, что наши представления совпадают, меня очень радует и обнадеживает. Я никак не ожидал, что мы достигнем такого быстрого и полного взаимопонимания почти по всем вопросам, связанным с этим огромным начинанием. Я чувствую, что между нами заключен своего рода союз, который придает мне достаточно уверенности, чтобы предложить комитету, например, организовать немецкую выставку, или создать небольшую библиотеку периодики, или продумать единообразное искусственное освещение. Джери Эббот <...> также был счастлив узнать, что у Вас удивительно непредвзятый и молодой художественный вкус⁹⁰.

Альфред Барр обладал именно тем сочетанием одаренности, образованности и темпераментности, которых требовала эта работа, — а внешний вид имел второстепенное значение. Но главное, он мечтал о том, чтобы привнести порядок и научный подход в изначально

запутанную ситуацию, которая сложилась в силу самой природы современного искусства.

Успех, которым сопровождались четырнадцать лет его директорства в музее, объясняется не только его академическим образованием, но и самообразованием, как в Америке, так и во время поездки по Европе в 1927 году. Посещая музеи Европы, он изучал техническую часть устройства экспозиций: в России — этикетаж, в Германии (в музее Ганновера) — передвижные стены; он побывал в передовых немецких музеях Эссена, Гамбурга, Берлина, Дрездена, Штутгарта, Халле, Франкфурта, Кёльна, Мюнхена, Дармштадта и Мангейма, «которые в ранние дни существования нашего Музея в основном и служили мне вдохновением»⁹¹.

Благотворители, поддерживавшие молодой Музей современного искусства, видели в нем не только «хранилище» своих коллекций, но и сугубо современную галерею, которая станет по отношению к музею Метрополитен тем же, чем Люксембургский музей по отношению к Лувру, а галерея Тейт по отношению к Национальной галерее. В этих более мелких собраниях экспонировались вещи, «которые все еще считаются слишком спорными для общего признания». Барр и попечители не только провели за первые два года двадцать выставок, но еще и решили, что в музее будет «создана <...> коллекция непосредственных предшественников модернизма, как американских, так и европейских». Барр был настолько полон энтузиазма, что помышлял о создании, «возможно, величайшего музея современного искусства в мире»⁹².

Призвав на помощь опыт, недавно полученный в Европе, Барр написал брошюру «Новый художественный музей», которая известна как «План-1929». В черновом варианте он пишет: «Со временем Музей, возможно, выйдет за узкие рамки живописи и скульптуры, в нем появятся отделы графики, эстампов, фотографии, полиграфии, коммерческого и промышленного дизайна, прикладного искусства. Важной частью коллекции может стать фильмотека — собрание фильмов»⁹³. Назвав этот план «амбициозным», Барр тут же добавляет, что текст был отредактирован попечителями и принял следующий вид: «Со временем музей выйдет за узкие рамки, в нем появятся отделы, посвященные другим областям современного искусства»⁹⁴. Впрочем, уже через несколько лет Барр, благодаря своей настойчивости, сумел претворить в жизнь план создания дополнительных отделов, которые проводили собственные выставки, а в своей совокупности институционализировали структуру модернизма. Первым, в 1932 году, возник отдел архитектуры; промышленное искусство стало экспонироваться в 1933-м; в 1935-м воплотилась в жизнь идея

фильмотеки; позднее появились отделы графики, эстампов и фотографии. Гудьер писал, что план «был радикальным, <...> поскольку предполагал активную и серьезную работу в области практического, коммерческого и популярного искусства». С продуманной сдержанностью он добавляет: «Оглядываясь вспять, можно легко отследить постоянную подспудную работу, направленную на полное претворение в жизнь плана 1929 года»⁹⁵.

Отношения с Гудьером у Барра сложились непростые, и он часто прибегал к посредничеству Эбби Рокфеллер; она играла ключевую роль в сдерживании двух этих несхожих темпераментов. До 1939 года, когда Эбби ушла в отставку, поскольку не хотела вмешиваться в деятельность своего сына Нельсона, президента музея⁹⁶, Барр виделся с ней постоянно. Он сознался Нельсону Рокфеллеру, что испытывал к ней глубочайшую симпатию: «Поскольку мы встречались так часто и обоим нам были так дороги интересы одного и того же заведения, а также, возможно, и потому, что я был очень молод (моложе своего возраста), между нами часто завязывались необычайно искренние, даже интимные беседы, после которых у меня возникало ощущение, что она — моя вторая мать; она была очень добра и заботлива»⁹⁷. Именно ее отвага и вера в искусство вообще и в современное искусство в частности постоянно поддерживали Барра; немногие понимали, на какой силе духа основывается непреклонность Эбби. Барр писал Нельсону Рокфеллеру: «Современное искусство отличается радикальностью не только в художественном смысле, часто говорят о его моральном и политическом радикализме, и иногда это так и есть. Однако эти факторы, которые могли бы озадачить человека с более умозрительным и рядским складом характера, не останавливали [миссис Рокфеллер], хотя в некоторых случаях причиняли ей волнения, как и всем нам»⁹⁸.

Несмотря на интерес к американскому искусству и соответствующий опыт, когда речь зашла о составе первой выставки музея, миссис Рокфеллер, совместно с Мэри Салливан и Лили Блисс, высказалась за включение в нее лишь «отцов» модернизма — постимпрессионистов Сезанна, Ван Гога, Сёра и Гогена. Выставка «Живопись девятнадцати американцев — наших современников», которую предлагали в качестве первой Сакс, Барр и Крауниншильд, оказалась в очереди второй.

Выбор европейского искусства для торжественного открытия Музея современного искусства стал зачатком будущих противоречий. Барр сделался неизменной мишенью завсегдаев музеев и деятелей искусства — его обвиняли в избыточном пристрастии к европейскому авангарду и ему приходилось постоянно отстаивать

свою точку зрения. Он утверждал, что, хотя сам является специалистом прежде всего по европейскому, а не по американскому искусству, список выставок и приобретений музея свидетельствует о равноправном отношении и к тому, и к другому, но этот довод оказался неубедительным, особенно в глазах американских художников. Желание Барра открыть музей именно американской выставкой основывалось на том, что, по его мнению, работы Альфреда Райдера, Томаса Икинса и Уинслоу Хомера будут американцам интереснее, чем постимпрессионисты. Однако ему пришлось подчиниться желаниям трех «несгибаемых»⁹⁹ дам.

Первая выставка в Музее современного искусства прошла с ошеломительным успехом. В залах — одном большом, двух средних и трех маленьких — на двенадцатом этаже Хекшер-билдинг на Пятой авеню, 730, — разместились девяносто восемь картин Сезанна, Гогена, Ван Гога и Сёра. По результатам поездки Гудьера в Европу удалось получить для нее тридцать работ, принадлежавших коллекционерам и торговцам из Лондона, Парижа и Берлина. Именно решение попечителей экспонировать только качественные работы в конечном итоге позволило Музею современного искусства стать тем, чем он стал. Выставка доказала: вкус американцев — а выставка в основном состояла из работ, позаимствованных из частных собраний, в том числе и собраний попечителей, — проявляется в том, что они активно приобретают самые лучшие образцы французской живописи конца XIX века, а также в том, что выставки, где представлены парижские художники, пользуются вдвое большей популярностью, чем другие¹⁰⁰.

В первом же каталоге, «Первая выставка из разных собраний: Сезанн, Гоген, Сёра, Ван Гог»¹⁰¹, который был подготовлен к ее открытию, Барр задал для себя чрезвычайно высокие стандарты, которых впоследствии придерживался во всех каталогах: они оказали влияние и на его коллег. Его стиль часто называют «внятным», научные сведения — «точными», а его монографии — «знаковыми»; кроме того, его каталоги отличает элегантность верстки, на которой он всегда настаивал. Гудьер от всей души хвалил Барра: «Его широкую осведомленность в искусстве прошлого и настоящего дополняют тонкое чутье на все первосортное, спокойный, но неизменный энтузиазм, пророческие прозрения, а главное — точность владения словом. Его каталоги и другие опубликованные работы стали непреодолимым вкладом в литературу о современном искусстве»¹⁰².

В этой первой из многих своих публикаций Барр прибегает к описательному, эмоционально-насыщенному языку, с многочисленными поэтизмами. Он редко позволял себе такую роскошь

и полностью отказался от нее в более поздних работах, где преобладает строгий объективно-формальный анализ в контексте исторической преемственности. Из хаоса, являющегося исконным свойством модернизма — этот термин, по мнению Барра, являлся более точным, чем «современное искусство», — он создавал стройное повествование о синхронно развивающихся течениях, пытаясь предложить упорядоченную схему художественных новшеств. Хотя некоторым его систематизация представлялась неполной и произвольной, на деле она отражала его стремление создать четкую классификацию и тем самым включить современный период в исторический континуум.

В первом же каталоге Барр продемонстрировал то, что впоследствии его прославит: он очертил преемственность внутри истории модернизма, показав, например, как работы Гогена проложили путь немецкому абстрактному экспрессионизму — для этого он проследил, как влияние художника распространялось по Европе. Описывая две работы Гогена, «Мейер Де Хаан» и «Желтый Христос», Барр дает емкое определение его стиля: «[Его работы] во всем противоположны импрессионизму. Мягкий контур он заменяет резкой угловатостью; вместо дымчатой атмосферы возникают цветковые плоскости, густо покрытые лаком. Вместо того чтобы полностью лишать картину „литературной“ составляющей, Гоген пропитывает эти полотна положительным психологическим содержанием»¹⁰³.

Барр отмечает психологическую составляющую, однако не анализирует ее; ему интереснее формальные аспекты — например, он пишет, что в более поздних работах Гогена, выполненных на Таити, «крикливые варварские цветковые диссонансы уступают место <...> глубокой, насыщенной гармонии»¹⁰⁴. В дальнейшем стиль Барра станет менее цветистым, однако привычка подробно прописывать все этапы развития художника, отслеживать влияния и помещать его творчество в исторический контекст будет только крепнуть.

К жизни и творчеству Ван Гога Барр относился с особой симпатией. Возможно, его трогала тяжелая жизнь художника, начавшаяся с «искалеченных детских лет сына голландского протестантского священника»¹⁰⁵ (Барр и сам был сыном протестантского священника). Описывая творческий путь Ван Гога, Барр отмечает, что только после того, как художник оказался в Париже и попал под влияние импрессионистов, палитра его стала более светлой. А в Провансе, где он «открыл сам себя, <...> кисть его кружилась и наносила удары — можно подумать, сами по себе движения руки и запястья доставляли ему радость». Описывая картину «Мостильщики», Барр вновь прибегает к гиперболе: «Мускулы стволов выпячиваются, как будто они с усилием просовывают свои корни в землю. Он документирует

потрескивающую энергию, которая исходит от виноградной кисти. Его взгляд обладает такой нестерпимой напряженностью, что только перенос увиденного на картину способен дать ему облегчение от страданий. Ван Гог — евангелист преображается в Ван Гога — художника — ясновидца и мистика, который постигает и делает зримой внутреннюю жизнь вещей»¹⁰⁶.

Барр упоминает об отъезде Ван Гога на юг Франции, в Арль, и о его дружбе с Гогеном. Однако, выдавая свое классическое образование, далее он указывает, что все-таки «суть его работ — яростных, непропорциональных, противоречащих „хорошему вкусу“, но исполненных духовного пыла, представляется воинствующе нефранцузской». Ван Гог был скорее экспрессионистом, чем классиком, и его влияние на немецких экспрессионистов особенно очевидно: «Ван Гог был, по сути, архетипом экспрессионизма, культа чистой безоглядной спонтанности»¹⁰⁷.

Говоря о Сезанне, Барр утверждает, что «среди наших современников нет людей такого масштаба»¹⁰⁸. Притом что значение Гогена было оценено сразу же, а новации Сезанна нашли понимание только двадцать лет спустя после его смерти, Барр утверждает, что воздействие Сезанна значительнее. «Вне зависимости от того, какую оценку даст Сезанну будущее, — пишет он, — совершенно очевидно, что его влияние в последние тридцать лет сопоставимо только с влиянием Джотто, Рогира ван дер Вейдена, Донателло или Микеланджело»¹⁰⁹. Энтузиазм и любовь к новаторству заставляют Барра поставить этот период на одну ступень с революционными событиями эпохи Возрождения. Барру, поклоннику упорядоченности, особенно импонировало использование Сезанном наследия старых мастеров, «синтез его барокко и импрессионизма»: «Дважды [Сезанн] формулировал свою программу: „Мы должны создать из импрессионизма нечто весомое, вроде искусства в музеях“. И еще: „Мы обязаны переписать Пуссена заново, с натуры“. В этих емких фразах он подчеркивает как важность традиции, так и значимость недавних открытий»¹¹⁰.

Эти слова Сезанна, к которым Барр впоследствии обращался не раз, процитированы и в работах английского критика Роджера Фрая. Барр познакомился с Фраем в Лондоне в 1927 году, он полностью разделял формалистский подход, который Фрай в том же году сформулировал в книге «Сезанн: история развития». Предложенный Фраем эмпирический анализ «самой плоти картины», попытка разобратся «с подлинным материалом его живописи»¹¹¹ были проявлениями привычки, которая станет правилом жизни и трудов Барра. Барр, как и Фрай, говорит о световых плоскостях, переданных через цветные плоскости, о внутренней реальности, которая создается через

соположение цветов. Барр пишет (это очень похоже на Фрая): «Однако лучший Сезанн имманентен; он растет вокруг зрителя и включает его в себя. Результат порой бывает не менее завораживающим, чем когда слушаешь великую музыку, чья мощь и порядок невероятно реальны». Барр поневоле признает, что, в конечном итоге, картины художника производят сверхъестественное впечатление. Отмечая, что Сезанну часто подражали, Барр считает его «подлинную сущность <...> неповторимой»¹¹². Безусловно, формализм тогда витал в воздухе, но дело в том, что формальный подход пронизывает все работы Барра — и тот же принцип нашел отражение в организации Музея современного искусства.

Четвертым членом этого пантеона современных мастеров стал Жорж Сёра — по словам Барра, его подлинное величие оценили лишь через сорок лет после смерти. Барр восхищался научной логикой Сёра, но одновременно считал, что, к сожалению, его теории не позволили его новаторству в области формы проявиться в полном объеме. Помимо изумительной палитры, Барр отмечает его организацию пространства, особенно в великом шедевре «Воскресный день на острове Гранд-Жатт»:

Ни Сезанн, ни Ренуар даже не приблизились к такому совершенству и точности в организации материала. В поисках той же ясности придется обратиться вспять, к Перуджино и Мантенье, а в поисках той же сложности — к Тинторетто и Рубенсу. <...> Сёра стал изобретателем собственного метода, конструктором системы, которая, по части логической завершенности, не имеет равных в истории искусств. Кто еще — хоть из художников, хоть из обычных людей — смог настолько же приблизиться к воплощению в жизнь иллюзии XIX века о возможности достижения совершенства через науку? Однако Сёра-художник более велик, чем Сёра-ученый. Во всех его работах, от простейшего рисунка до самой сложной композиции, великий ум дополнен всепроникающей одухотворенностью¹¹³.

Барр описывает влияние Сёра на тех, кто пришел вслед за ним, — на модернистов, включая даже кубистов, — и не обнаруживает там столь же классического художника. Поместив четырех отцов-основателей

модернизма в контекст как прошлого, так и будущего, Барр в первом же своем серьезном труде в области критики четко обозначил преемственность традиции в современном искусстве.

Выставка имела ошеломительный успех как среди зрителей, так и среди критиков. Гудьер сообщает, что весь месяц маленькая галерея была забита — ее посетили сорок семь тысяч человек; только в последний день желающих попасть туда было пять тысяч триста¹¹⁴. Отзывы о качестве работ были крайне благожелательными; Форбс Уотсон писал: «С первого же раза наш самый молодой музей сумел оставить след в воображении публики высочайшим качеством выбранных для выставки картин, своим хорошим вкусом, элегантностью, достоинством и серьезностью намерений»¹¹⁵.

Вторая организованная Барром выставка стала прямым продолжением «Выставки американского искусства» Гарвардского общества, по большей части на ней были представлены те же художники. К сожалению, подборка картин для экспозиции Музея современного искусства, результат достигнутого попечителями консенсуса, была довольно осторожной и лишенной четкого замысла. Помимо художников, представленных в Гарварде, в Нью-Йорке показали Престона Дикинсона, Лайонела Файнингера, «Папу» Харта, Бернарда Карфиоля, Уолта Канна, Ясуо Куниёси, Эрнеста Лоусона, Жюля Паскина, Юджина Спейхера и Макса Вебера. (Из тех, кто был представлен в Гарварде, в Нью-Йорк не попали Бентон, Дэвис, Прендергаст и Бордмен Робинсон¹¹⁶.) Отзывы на эту выставку были прохладными, однако число посетителей выросло после открытия следующей выставки, «Парижская живопись», где экспонировались работы Пикассо, Матисса, Дерена, Боннара, Брака, Руо и Сегонзака.

Выставка немецкого искусства состоялась в Музее в 1931 году, на ней были представлены почти те же художники, что и год назад в Гарвардском обществе, с одним важным отличием: ее сопровождал очень информативный каталог Барра. В нем отмечено: «Есть распространенное мнение, что немецкая живопись уступает только Парижской школе, а немецкая скульптура как минимум не хуже любой другой национальной скульптуры»¹¹⁷. Барр отмечает, что немецкое искусство отличается и от французского, и от американского; вместо того чтобы сосредоточиваться на «форме и стиле как самоцелях», немецкие художники позволяют себе романтические чувства и эмоциональные оценки, «и даже нравственные, религиозные, общественные и философские соображения. Немецкое искусство, как правило, не является чистым искусством»¹¹⁸. Барр, похоже, колеблется между приверженностью стройному порядку французского искусства и восхищением творчеством, которое

поглощено темной изнанкой чувств, например сюрреализмом или немецким экспрессионизмом.

Барр сравнивает немецкую экспрессионистскую группу «Мост» с их французскими современниками, фовистами. Их общими истоками являются примитивное искусство и творчество Гогена и Ван Гога; кроме того, немцы, дабы избежать стилистических имитаций, вдохновлялись искусством Средневековья. Экспрессионисты, по словам Барра, «все использовали более или менее „неестественный“ цвет, нередко — яркий декоративный узор. Контур у них мощные, зачастую угловатые»¹¹⁹.

Стиль изложения Барра уже свелся к минимализму, без всяких эмоциональных украшательств. Экспрессионистов второго поколения, группу «Синий всадник», он описывает как «менее наивных, более воинственных, более догматичных». К независимым художникам, не присоединившимся ни к одному из объединений, относился Оскар Кокошка с его «лихорадочным» напором (напор часто упоминается, как положительное качество, в более поздних работах Барра) и Паула Модерзон-Беккер, одна из «самых передовых» художниц в Германии (Барр всегда отдавал должное женщинам-художникам). Но особенно щедрые похвалы Барр расточает стилю Макса Бекмана, который «по силе, одухотворенности и диапазону чувств не имеет себе равных в Германии». При этом место Бекмана в истории ему пока не ясно: «отразится ли в его работах подлинное величие его личности, так, чтобы он оказался среди полудюжины крупнейших художников современности», остается под вопросом¹²⁰.

Говорит Барр и о более консервативной послевоенной живописи, особо выделяя немецкую «Новую вещественность» и ее представителей — Джорджа Гросса, Отто Дикса и Георга Шримпфа. К новой объективности стремились «художники, которые отошли как от экспрессионизма, так и от абстрактного подхода и сосредоточились на объективно существующем материальном мире»¹²¹. Источники их творчества он прослеживает до XV века, до Кривели и Перуджино, а также Дюрера, Гольбейна и Грюневальда.

Осенью 1931 года в музее состоялась первая временная выставка крупного европейского художника — она стала одной из самых масштабных ретроспектив в период директорства Барра¹²²: речь идет о выставке Матисса, на которой были представлены сто шестьдесят две работы, охватывающих тридцать четыре года. От этого события можно отсчитывать особый научный интерес Барра к Матиссу. Каталог выставки, «Анри-Матисс»¹²³, по сути, предвосхищает вышедший двадцать лет спустя общепризнанный шедевр Барра «Матисс: его творчество и зрители»¹²⁴; в них много общего как по интонации, так и по форме.

Барр досконально исследовал жизнь и творчество Матисса, в том числе рисунки, литографии и скульптуру, задав общепризнанные стандарты в этой области. В послесловии к своей монографии он анализирует «характер» творчества Матисса в историческом контексте. Ссылаясь на «Заметки живописца»¹²⁵ Матисса, Барр демонстрирует свой метод категоризации развития художника. В работах Матисса он усматривает внутреннее единство, поскольку, несмотря на поверхностные различия, его творчеству свойственна цикличность: «Наблюдатель, который смотрит со стороны, возможно, разглядит последовательность в наборе непоследовательностей». Барр имеет в виду как чередование полутонов и ярких цветов, так и собственные творчеству Матисса колебания между «относительно „реалистическим“ стилем и подходом настолько стилизованным и лаконичным, что он приближается к „абстрактному“»¹²⁶. На выставке Барр использовал хронологическую развеску — этот метод позволил показать творчество Матисса в развитии; тот же подход будет использован и для работ Пикассо.

Единство, которое Барр отметил в работах Матисса и которое важнее всех стилистических вариаций, является подтверждением кредо художника: «Прежде всего я стремлюсь к выразительности»¹²⁷. В интерпретации Барра выразительность означает «искусство сочетания — сочетания форм и цветов, умение создать порядок из случайного и хаос из обычного зрительного опыта»¹²⁸. Он анализирует стиль Матисса глубже, чем большинство других критиков: «Звучный цвет сбалансирован постоянным осмыслением вопросов композиции — не просто декоративной композиции, но и структурной»¹²⁹. Барр считал, что пристальное внимание Матисса к форме, продиктованное влиянием Сезанна, приняло бунтарскую окраску вследствие отторжения импрессионизма.

Историк Мейер Шапиро написал рецензию на выставку, заняв в ней ту же формалистскую позицию — он, однако, считает, что творчество Матисса уходит корнями в импрессионизм, в котором сюжетное содержание было «уже эстетическим, <...> так как искусство живописи состоит в удачном сочетании форм и цветов, без оглядки на их значение. <...> Одномерность фона или его разложение на группы плоскостей, несогласованность и неопределенность пространства, деформированный контур, специфические фрагменты предметов по краям картины, диагональный ракурс, яркие, произвольные цвета <...> представляют собой импрессионистскую матрицу внутри абстрактного стиля Матисса»¹³⁰. «Закрытость и автономность» индивидуального восприятия, никак не обусловленного объективной реальностью, была придумана

импрессионистами, тем самым они проложили путь абстрактной композиции и модернизму следующего столетия. Утверждая, что «акт восприятия мгновенен и заключен в самом процессе смотрения»¹³¹, Шапиро дополняет свой формальный анализ психологией восприятия, тем самым предвзято идеи феноменологии. Шапиро вольготнее, чем Барр, рассуждает о сложных художественных вопросах; ему удалось найти нужные слова для более нюансированного описания результатов деятельности художников-радикалов. Лишь пять лет спустя Шапиро, которого смущали жесткие рамки формализма, станет нападать на Барра за то, что тот не рассматривает искусство в общекультурном, общественном и психологическом контекстах¹³². Несмотря на критику Шапиро, формализм как направление в критике просуществовал до 1970-х годов, когда его сменил многосторонний подход¹³³.

После Матисса в музее прошла выставка Диего Риверы — 150 работ, в том числе семь фресок, специально заказанных по этому случаю. Выставка побила все предыдущие рекорды посещаемости. Барр встречался с Риверой в СССР в 1927 году и впоследствии убедил Эбби Рокфеллер приобрести ряд его работ, несмотря на политические взгляды художника¹³⁴. (Ривера впал в немилость в 1934-м, когда пришлось уничтожить его скандальное панно в Рокфеллеровском центре.) Всего в Хекшер-билдинг было проведено пятнадцать временных выставок, на которых побывало свыше пятисот тысяч человек — это доказывало, что музей нуждается в постоянном помещении. Однако до переезда в 1932 году в принадлежавший Эбби Рокфеллер дом на 53-й Западной улице, 11, музей провел международную выставку «Современная архитектура» — Барр считал ее одним из самых больших своих достижений. Современная архитектура в ее взаимосвязи с живописью была символическим воплощением всего того, за что ратовали Барр и его музей. Выставка (о ней речь пойдет в двух следующих главах) полностью изменила восприятие архитектуры в Америке.

В 1932 году Барр взял отпуск — он очень нуждался в отдыхе. С 1927 по 1931 год он написал семнадцать статей, прочитал одиннадцать лекций, составил несколько каталогов для выставок Музея — и все это в дополнение к изматывающей деятельности на посту директора. Кэхилл, которого привела в музей Эбби Рокфеллер, был назначен исполняющим обязанности директора. Как раз тогда проходила организованная Кэхиллом выставка «Искусство простого человека в Америке, 1750–1900», полностью состоявшая из экспонатов, которые он и Дороти Миллер приобрели для собрания миссис Рокфеллер — та предоставила их для выставки анонимно¹³⁵.

МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ МУЗЕЙ

Тем временем члены совета попечителей занимались поисками средств, необходимых для продолжения работы музея. Крауниншильд считал, что тесные личные связи между Барром и Кирстайном с его друзьями можно употребить на пользу дела, и предложил Гудиеру, как президенту музея, заручиться поддержкой «многочисленных молодых людей <...> из Гарварда»¹³⁶. Кирстайн, Варбург и Джонсон получили в 1930 году, вскоре после открытия музея, приглашение войти в состав совещательного молодежного комитета при музее.

Барр, как и Кирстайн, очень интересовался фотографией как формой искусства. Он всегда включал фотографию во все организованные им мероприятия — впрочем, его предложение представить ее на Выставке американского искусства было отвергнуто¹³⁷. Кирстайн впоследствии напишет целый ряд книг и статей по фотографии, в числе которых и каталоги выставок, которые он организовывал в музее: «Панно американских живописцев и фотографов» (1932) и «Американские дома XIX века: фотографии Уокера Эванса» (1933)¹³⁸. Выставка Эванса стала первой персональной выставкой фотографии в музее, на ней была представлена принадлежавшая Кирстайну коллекция снимков викторианских домов Новой Англии, которую он впоследствии передал музею в дар. Фотографии были сделаны по предложению Кирстайна; он сам и еще один их соученик, Джон Уилрайт, сопровождали Эванса во время этого путешествия¹³⁹.

Масштабная выставка по истории фотографии состоялась только в 1937 году, ее куратором стал Бомонт Ньюхол, новый библиотекарь музея, которого Барру порекомендовал Хичкок. Получив от одного из попечителей деньги, Барр без дальнейших церемоний поинтересовался у Ньюхола, согласен ли тот заниматься подготовкой фотовыставки. Ньюхол был фотографом-самоучкой, однако имел диплом Гарварда, где учился вместе с Саксом. Его работа в музее началась с того, что он помог Барру в развеске одной из выставок. Барр предупредил Ньюхола: тот поступает на работу в цирк с тремя манежами, где каждый день — как открытие новой выставки¹⁴⁰. Выставка, охватывавшая всю историю фотографии и насчитывавшая почти 800 экспонатов, заняла все помещения музея¹⁴¹. После этого ее отправили в турне по стране, и подготовленный Ньюхолом каталог «История фотографии: 1839–1937» был распродан полностью. При том что замысел выставки принадлежал Барру и находился в русле его стремления создать музей всех искусств, он не отверг ни одного предложения Ньюхола. Ньюхол же подготовил вторую выставку Уокера Эванса, дополненную историческим обзором, и тем самым

не только создал себе имя ведущего критика в области фотографии, но и сформулировал свою формалистскую эстетику, которая стала на тот период самым влиятельным взглядом на фотографию. На следующий год он совместно с Кирстайном подготовил выставку Картье-Брессона и в результате был назначен первым хранителем отдела фотографии, образованного в 1940 году. За семь лет пребывания на этом посту Ньюхол организовал тридцать фотовыставок.

Еще до начала своей работы в музее Барр имел возможность продемонстрировать свое знакомство с новым на тот момент искусством кино; в Гарварде он постоянно посещал редкие в те времена показы интересных фильмов¹⁴². Поездка в Европу укрепила его в мысли о том, что кино — это форма искусства, он написал статьи об Эйзенштейне и других легендарных режиссерах-авангардистах. Готовясь к будущей работе во время академического отпуска 1932 года в Риме, Барр составил «тщательно продуманный список фильмов, которые [считал] достойными включения в <...> коллекцию»¹⁴³. В том же году он писал:

Та часть американской публики, которая в состоянии оценить и поддержать хорошее кино, так и не получила возможности объединиться. Люди, хорошо знакомые с современной живописью, литературой или театром, на удивление невежественны в том, что касается современных фильмов... Те, кто дал себе труд изучить и посмотреть самые лучшие фильмы, не станут возражать, что крупнейшие из ныне живущих режиссеров — столь же великие художники, как ведущие живописцы, архитекторы, писатели и драматурги. Можно без преувеличения сказать, что единственное великое искусство, которое является уникальным явлением двадцатого столетия, совершенно не знакомо американской публике, способной его оценить¹⁴⁴.

Первым хранителем и создателем отдела кино (1935) стала англичанка Айрис Барри — ее привел в музей Филип Джонсон, и она получила должность библиотекаря. В 1925 году она основала в Лондоне Кинематографическое общество, писала рецензии на фильмы в английскую *Daily Mail*. В 1935 году Барр поручил ей создание фильмотеки, после того как получил на это деньги от Фонда Рокфеллеров и от Джона Хэя Уитни, интересовавшегося кинематографом. В качестве

директора фильмотеки она собирала киноафиши со всего мира, а также создала программу консервации фильмов. Музей рано проявил интерес к искусству кино, причем это совпало с расцветом модернизма; в результате там была собрана одна из лучших коллекций фильмов в мире, и многие были попросту спасены от гибели. После 1939 года, когда в новом здании «появились проекционная, помещение для хранения слайдов, книг, периодики, сценариев и их литературных источников, а главное — специально оборудованный кинозал»¹⁴⁵, новый отдел постепенно превратился в уникальный прототип киноведческой институции.

То, что раньше было недостижимо и вообще могло физически погибнуть и исчезнуть навеки, теперь стало доступно американским ученым. Зимой 1934/35 года, когда кинозала еще не существовало, музей провел первый показ фильмов в Уодсворт Атенеум в Хартфорде — руководил этим Артур Эверетт Остин-младший. Остин и Уодсворт Атенеум (так же как Дана, Кэхилл, Музей Ньюарка, Кирстайн и Гарвардское общество) сыграли неоценимую роль в распространении модернизма в США, в определенные моменты даже опережая Музей современного искусства.

СОЗДАНИЕ ПЕРВОГО СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ В ХАРТФОРДЕ

Одна из центральных фигур среди гарвардской художественной братии, Остин соперничал с Барром в борьбе за звание главного глашатая современного искусства. Друзья прозвали его Чик* — что говорит о яркости его натуры и обаянии. Он окончил Гарвард в 1922 году; проведя год в египетской экспедиции Гарвардско-Бостонского художественного музея, вернулся в 1923 году в Гарвард и поступил в аспирантуру по специальности «архитектура»: там он проучился три года, ассистировал Форбсу в преподавании курса «Техника живописи»¹⁴⁶. В Гарварде он познакомился с Барром, слушателем этого курса, и Хичкоком; все они вместе посещали курс Сакса. В 1927 году по рекомендации Форбса, поддержанной Саксом, был назначен исполняющим обязанности директора Уодсворт Атенеум; вскоре после этого занял пост директора и оставался на нем почти двадцать лет. Потом попечители Атенеума сочли его слишком своевольным, и в 1946 году Остин перешел на работу в Художественный музей Джона и Мейбл Ринглинг в Сарасоте, штат Флорида¹⁴⁷.

Остин надежно впитал атмосферу Гарварда и перенес его художественный климат в Хартфорд. Поле его деятельности было менее широким и сложным, чем у Барра в Музее современного искусства,

*

Chick, красавчик (англ.).

однако на тот момент оно было более определенным. Остину удалось создать международный центр искусств, который на каком-то этапе превзошел МоМА. Члены творческого сообщества — крайне амбициозные, тесно общавшиеся друг с другом обитатели Нью-Йорка и Бостона — называли Уодсворт Атенеум «новыми Афинами»¹⁴⁸.

В 1930 году Кирстайн начал пересылать Остину выставки, уже прошедшие в Коопе. Через несколько недель после демонстрации в Гарварде Остин представил публике «Дом Димаксион», «Современное мексиканское искусство» и «Современное немецкое искусство». Фуллер и Хичкок читали в Атенеуме лекции, Остин представлял новинки театра, музыки и кино. Первые экспериментальные фильмы были показаны здесь в 1929-м, среди них — «Метрополис», «Падение дома Ашероу», «Берлин — симфония большого города», «Кабинет доктора Калигари» и «Механический балет».

Летом 1930 года Кирстайн высказал в письме к Остину надежду, что и на следующий год их сотрудничество в организации выставок продолжится: «Нужно разумнее тратить деньги, делать выставки проще, не столь суматошными и более практичными»¹⁴⁹. По предложению Кирстайна Остин решил организовать фотовыставку — она прошла в ноябре 1930 года. В мае 1931-го Остин представил публике «Рисунки и литографии Пикассо» — работы были взяты в Гарвардском обществе. К каждой из этих выставок Кирстайн составлял каталоги.

Остин устраивал и собственные выставки, в том числе и знаковые, например «Пять молодых французских художников» (там были представлены Кристиан Бернар, Кристианс Тони, Павел Челищев, Эжен Берман и Леонид Берман); выставку собрания Джеймса Соби, а также «Новейший супер-реализм», куда вошли работы Сальвадора Дали, Макса Эрнста, Андре Массона, Жоана Миро, Леопольда Сюрважа, Пьера Руа, Джорджо де Кирико и Пабло Пикассо. Соби, коллекционера современной живописи, проживавшего в Хартфорде, Остин открыл сам — тот стал его ассистентом и вошел в совет попечителей.

Другим значимым соратником Остина, также способствовавшим распространению гарвардского влияния, стал Жюльен Леви. Он познакомился с Остином в первый свой год в Гарварде, когда слушал курс Форбса «Техника живописи». В 1931 году, после ритуального ученичества в Европе по окончании Гарварда, Леви открыл в Нью-Йорке художественную галерею¹⁵⁰. Галерея Леви стала своего рода инкубатором для художников и фотографов-авангардистов 1930-х годов, Барр и Остин использовали ее как источник новых работ. Леви, с 1925 года интересовавшийся фотографией и кино, открыл свою галерею выставкой американской фотографии. По его собственному признанию, этим интересом он был обязан долгому знакомству

со Стиглицем, а также Дюшану, который в свою очередь представил его Ман Рэю¹⁵¹. Леви вспоминал, что между 1931 и 1933 годами выстав- лял в своей галерее самых передовых фотографов: Беренис Эббот, Эжен Атже, Маргарет Бурк-Уайт, Брассая, Эванса, Андре Кертеса, Джорджа Платта Лайнса, Ман Рэя и других, однако его попытка со- здать рынок фотографических отпечатков окончилась провалом¹⁵².

Хотя неоромантики (Берар и другие) попали в Хартфорд через галерею Жюльена Леви, первым их «контактным лицом» в Америке был Вирджил Томсон — он ввел Бермана и его друзей в парижский круг Гертруды Стайн. Там же Леви познакомился с Челищевым; впоследствии, через Хичкока, он открыл для себя творчество Бер- мана, — во время их совместного посещения салона Кирка Эскью в Нью-Йорке¹⁵³.

Идея творческих вечеров, на которых происходил обмен иде- ями и обсуждались радикальные для тех времен взгляды, родилась в кругах авангарда как в Америке, так и в Европе еще до Первой ми- ровой войны, в кругах, к которым принадлежали Стайн, Аренсберги, Мейбл Додж, Мюриэл Дрейпер и Стетхаймеры¹⁵⁴. В своих мемуарах Леви описывает салон Констанс и Кирка Эскью, расцвет которого пришелся на 1930-е годы, там собирался все растущий круг знатоков современного искусства (многие из них познакомились в Гарварде). Хотя салон Эскью привлекал всех представителей мира искусства, самая внушительная толпа всегда собиралась вокруг гарвардцев. Каждые выходные туда «приходила небольшая группа завсегдатаев <...> и неизменно оживляла вечер своим остроумием»¹⁵⁵. Среди тех, кто посещал салон Эскью, он упоминает Барров, Хичкока (в Гарвар- де тот был тьютором Леви), Агнес Риндж из Вассара, Аллена Порте- ра, Вирджила Томсона, Чика Остина, Филипа Джонсона и его сестру Теодейт, Гилберта Селдса и Мюриэл Дрейпер — она приходила, «ведя на поводке» Линкольна Кирстайна¹⁵⁶.

Хичкок, наряду с Ринджем, Кирстайном и Джеймсом Соби, был приверженцем неоромантизма и лоббировал его включение в собрание Музея современного искусства. Однако, как вспоминает Джонсон, Барр всегда относился к художникам этого направления без особого энтузиазма. При этом «Ищущий обрящет» («Каш-каш») Челищева, приобретенная музеем в 1942 году, парадоксальным об- разом стала самой популярной работой во всей коллекции, несмотря на представление Барра о том, что современное искусство должно быть «сложным».

Леви одновременно продвигал и сюрреалистов, однако усту- пил желанию Остина провести первый показ работ представителей новейшего европейского течения в Атенеуме, а не у него в галерее.

Течение было настолько молодым, что в американском английском еще не существовало эквивалента французского слова «surrealism». Леви вспоминает, что они с Барром и Остином спорили о том, как назвать этот новый «изм», «Чик предложил „новейший супер-реализм“, Барр выступал за „супер-реализм“, а я стоял на том, что французское слово „сюрреализм“ является, по сути, непереводаемым»¹⁵⁷. Выставка состоялась в Хартфорде осенью 1931 года; после Нового года она отправилась в галерею Леви и принесла последний мгновенный успех¹⁵⁸.

В воспоминаниях друзей — а все они сыграли важную роль в становлении модернизма в Америке — Остин предстает как любитель покрасоваться, очередной богемный персонаж, живущий артистической жизнью. И если его близкого друга Кирстайна называют «„отцом“ современного американского балета», то Остина Юджин Берман описывает как американского Дягилева: «Общим у них было богатейшее воображение и безграничная отвага, фантастическое жизнелюбие, совершенно безошибочный вкус; оба умели точно оценить качество и ценность любого явления из области новейшего „авангарда“, а также найти лучшее в любом виде искусства былых веков и культур»¹⁵⁹. Однако ни Кирстайн, ни Остин не испытывали столь же сильного желания внести свой вклад в область изобразительного искусства, какое испытывал Барр. Решающим фактором был темперамент. Кирстайна и Остина больше тянуло к сценическому искусству.

В 1934 году Остин произвел сенсацию: он открыл новый отдел Атенеума, в Интернациональном стиле, — отдел получил название «Крыло Эйвери»¹⁶⁰. Новый отдел открылся первой в Америке ретроспективной Пикассо, опередив Музей современного искусства на пять лет¹⁶¹. Посылая Остину свои поздравления, Кирстайн писал: «Я знаю, что на следующей неделе Вас ждет большая радость — Вы откроете самый выдающийся музей в мире, причем выдающимся он стал благодаря тому, что вся Ваша жизненная энергия претворилась в мужество и прекрасный вкус»¹⁶².

Однако в тот момент самым важным событием, связанным с открытием нового крыла, стала мировая премьера оперы Гертруды Стайн и Вирджила Томсона «Четверо святых в трех актах», которую поставила авангардная труппа «Друзья и враги современной музыки». Они уже давали концерты в частных домах, а в Атенеум перебрались после открытия нового крыла. Горячее стремление Остина поддерживать новые начинания, равно как и его всепоглощающий интерес к современному театру, уже много лет назад подвигли его на то, чтобы создать общество в поддержку современного искусства, с членством по подписке. На первом концерте, в 1928 году, прозвучала музыка

Стравинского, Мийо, Шёнберга, Пуленка, Айвза, Сати, Хиндемита и Антейла — безупречный подбор композиторов-модернистов. В воспоминаниях об Остине Томсон описывает концерт, который состоялся «у Чика дома, где пять американских композиторов — Рой Харрис, Аарон Копленд, Джордж Антейл, Пол Боулз и я сам — исполняли произведения друг друга»¹⁶³. Томсон, который тоже учился в Гарварде, принадлежал к «внутреннему кругу», и, когда они с Гертрудой Стайн стали искать спонсора для новой оперы, выбор логическим образом пал на Остину, интересовавшегося экспериментальным театром. Спектакль в Атенеуме прошел с колоссальным успехом, а члены гарвардского кружка оказали ему щедрую поддержку¹⁶⁴.

Слово, очень подходящее для характеристики этого периода — им постоянно пользовались участники событий — «захватывающий»: именно под этим девизом проходили все новаторские художественные «хэппенинги». Томсон вспоминает, что на премьере в феврале 1934 года его опера была воспринята как «прорыв, <...> подобного которому не было со времен картины Марселя Дюшана „Обнаженная, спускающаяся по лестнице“»¹⁶⁵. Томсон имел все основания утверждать, что опера стала важной вехой развития модернизма в Америке.

На премьере было много ньюйоркцев. Жюльен Леви, по собственным словам, не сдержал слез, так же как и Кирк Эскью, «поскольку они понятия не имели, что в Америке можно создать нечто столь прекрасное»¹⁶⁶. Пришли и многие представители Музея современного искусства: попечители Рокфеллер и Крейн, Альфред Барр с некоторыми своими сотрудниками, среди которых были Филип Джонсон, Аллен Портер и Джон Мак-Эндрю; Агнес Риндж, Филип Гудвин и Джери Эббот (тогда занимавший пост директора музея Смит-колледжа); ассистент Остина Джеймс Соби, а также Хичкок, который в 1929 году перебрался в Мидлтаун, штат Коннектикут, где возглавил Художественный музей Уэслианского университета, но сохранял тесные отношения с Остином; присутствовала и Кэтрин Дрейер, преданная поклонница Остина¹⁶⁷. Вот что говорит о тех временах Хичкок:

В те годы в стране было два человека, которые устраивали новаторские выставки. Один — Чик Остин, другой — Альфред Барр, причем они устраивали их в совершенно разных ракурсах, у Барра был скорее научный подход, его каталоги были памятниками учености и с тех пор считаются

образцами для подражания. Однако ничто так не поражало людей, как сформированная Чиком коллекция, для которой он нашел соответствующую подачу и которую окружил параллельными мероприятиями. Он был очень харизматичен. Его переполняли идеи, причем столь блистательные, что все хотели работать с ним и на него. При этом он не был ни ученым, ни исследователем. <...> как только в мире искусства происходило что-то новое, он сразу об этом узнавал¹⁶⁸.

Барр поздравил Остину: «Я восхищаюсь Вашей несравненной решимостью и мужеством, которых требовали постановка этой оперы и устройство этой выставки Пикассо. Любого из этих двух событий с лихвой хватило бы для рядового директора музея»¹⁶⁹. Как он признал позднее, Остин «действовал оперативнее и блистательнее любого из нас»¹⁷⁰. Барр попытался в 1932 году устроить ретроспективную выставку Пикассо, однако художник не одобрил эту инициативу. Кроме того, попечитель Стивен Кларк опасался, что эта затея помешает музею найти крайне необходимых ему спонсоров. Только после того, как в 1939 году Музей современного искусства получил постоянное помещение, Барр смог наконец-то осуществить задуманное.

Остин не только был одной из центральных фигур гарвардского кружка, как географически, так и духовно, но и оказал Барру неоценимую услугу — представил ему своего ассистента Соби. По словам Маргарет Барр, «отношения, основанные на безупречной честности и доверии» сложились у ее мужа только с двумя людьми, Джеймсом Соби и Филипом Джонсоном¹⁷¹. Соби пользовался большой любовью своих сослуживцев, и что еще более необычно — художников, о которых писал; он обладал колоссальным обаянием и грубоватым чувством юмора, чем прекрасно дополнял несокрушимую серьезность Барра. В их письмах постоянно всплывают сплетни про «старину Говарда» — так они между собой называли музей¹⁷².

Соби, наследник состояний, сколоченных на сигарах и/или телефонных будках (упоминаются и те и другие)¹⁷³, зашел к Остину в начале 1930 года и пригласил того ознакомиться с последними пополнениями его коллекции современного искусства. «Он схватил меня за руку, — пишет Соби, — запихал в свою машину, и мы помчались в мой дом в западном Хартфорде смотреть Матисса и Дерена. Он так радовался, будто эти картины были его собственным приобретением»¹⁷⁴. Соби поступил на работу к Остину в Атенеум, они сотрудничали около десяти лет — Соби помогал с каталогами

и содействовал приобретению новых экспонатов, а потом переехал в Нью-Йорк и перешел на службу к Барру.

Коллекция Соби, которая будет завещана Музее современного искусства, свидетельствует о его долговременном сотрудничестве с Остином — особенно красноречиво об этом говорят работы Бальтюса и Челищева. Кроме того, Соби стал автором знаковых книг и каталогов, а также организатором выставок в Атенеуме. За первой его книгой, «Пикассо», последовали монографии о художниках, которые интересовали Остина и Леви — сюрреалистов и неоромантиков¹⁷⁵. В январе 1943 года Соби был назначен на должность заместителя директора Музея современного искусства, а после увольнения Барра в октябре того же года взял на себя обязанности руководителя отдела живописи и скульптуры¹⁷⁶. Однако через полтора года он покинул эту должность — работа показалась ему скучной, а кроме того, ему тяжело было выстраивать отношения с попечителями¹⁷⁷. При этом он оставался в штате музея — писал, организовывал выставки, участвовал в работе комитета по закупкам. Барр и Соби с глубочайшим почтением относились к талантам друг друга; они взаимно подпитывали свою преданность искусству и распространяли то же самое и на окружающих. Барр обладал знаниями и верой в свое дело; Соби — даром общения. Впоследствии он говорил, что всю свою жизнь проработал «в тандеме» — десять лет с Остином и больше двадцати пяти с Барром — и ни разу об этом не пожалел¹⁷⁸.

КИРСТАЙН ОТРЕКАЕТСЯ ОТ МОДЕРНИЗМА

Первые два десятилетия существования музея Барр сохранял дружеские отношения с Кирстайном, однако потом пути их разошлись: Кирстайн, при содействии Остина и Варбурга, взялся за создание балетной труппы. Кончилось дело тем, что интерес Кирстайна к современному искусству угас, а их отношения с Барром непоправимо испортились.

В 1948 году Кирстайн написал статью «Состояние современной живописи», в которой причислил себя к противникам модернизма и назвал абстракционистов «абстрактной академией декоративных импровизаций». По непонятной причине он заклеил и Матисса — как «декоратора во французском вкусе, Буше своей эпохи». Кирстайн добавил, что Музей современного искусства слишком хорошо справился со своей задачей, «распространяя каталоги, которые остаются полезными учебниками даже много лет спустя после закрытия выставок. Молодые художники имитируют искусство всего лишь последних пятидесяти лет, вместо последних пятисот»¹⁷⁹.



Джеймс Тролл Соби.
1937
Фото Ман Рэя

Барр, конечно же, обиделся и много месяцев избегал встреч с Кирстайном. Несколько лет спустя он частным образом высказался в свою защиту:

В статье Кирстайна меня сильнее всего задело его «авторитетное» утверждение, что в нашем Музее «показан лишь один тип искусства» — это откровенная неправда; более того, мне очень неприятно, что он клеймит художников, известных ему лишь по именам, и превозносит, называя надеждой на будущее, молодых живописцев, которые, на деле, уже хорошо известны и, по большей части, недавно выставлялись в Музее — я имею в виду, например, Кадмуса, Тукера и Джареда Френча. Как бы то ни было, сегодня мы с Кирстайном общаемся в достаточно дружеском ключе, я счастлив думать, что ожесточенность с обеих сторон приутихла, поскольку сам я очень хорошо к нему относился на протяжении многих лет¹⁸⁰.

Юношеское увлечение Кирстайна современным искусством так и не вернулось, и впоследствии их отношения стали еще хуже — это видно из нелестных и субъективных высказываний Кирстайна в *Raritan*:

К 1933 году я уже принимал активное участие в создании Музея современного искусства, где обучался у Альфреда Барра. За всю его долгую жизнь и за все годы нашего общения я ни разу не слышал от него ни одного оценочного суждения по поводу сущностной и исторической природы таланта. Он рассматривал искусство с позиций антропологии; любой объект он судил в категориях рода, вида и типа. Мою страстную влюбленность в современное искусство Барр превратил в столь же страстное к нему отвращение, причем особенно это касается тех талантов, которые считаются наиболее современными — или сами считают себя таковыми¹⁸¹.

Кирстайн отмечал, что в рамках этических представлений Барра свобода является для художника основной эстетической ценностью: «Всякий может делать все, что ему хочется»¹⁸².

Интерес Кирстайна к человеческому телу как форме — равно в живописи, скульптуре, спорте, танце и даже литературе — был всеобъемлющим; что серьезно ограничивало его интерес к абстрактному искусству и понимание последнего. Однако в своем дневнике, посвященном танцевальной труппе «New York City Ballet», делу всей жизни Кирстайна, он признает за собой то, в чем отказывает Барру: «Я начал осознавать, что существует нечто, подобное композиции, оно сравнимо с нотацией в музыке или с рационально составленной палитрой. Структура оказалась так же важна, как личность или художественное выражение. Слово „душа“ тогда звучало гораздо чаще, чем теперь, и постепенно приобретало лицемерный оттенок. <...> Мастерство, навык, строй танца стали выдвигаться на первый план, а „личность“ представлялась чем-то сомнительным»¹⁸³.

ПОКРОВИТЕЛЬ АМЕРИКАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Та, которой предстояло стать самой значимой коллегой Барра, хранителем отдела американской живописи, начала свою карьеру в 1934 году в качестве его ассистентки. Дороти Миллер неизменно хранила верность Барру, а влияние не уступала Соби или Джонсону. Миллер прошла практикум музейного дела — новаторскую программу подготовки, которая впервые была опробована в Музее Ньюарка в 1925 году. Из числа недавних выпускников университетов выбирали шесть-восемь человек, и с ними проводилась

«практическая подготовка по музейной работе — такой возможности больше не предоставляли нигде»¹⁸⁴. Миллер оказалась в числе первых восьми участников, вместе с Дороти Дадли, будущим архивариусом Музея современного искусства, и Элинор Робинсон, которая станет секретарем Эбби Рокфеллер по вопросам искусства; обучение продолжалось девять месяцев.

До этого Миллер окончила Смит-колледж, поскольку, по ее словам, «там на тот момент был лучший факультет искусств и лучший преподаватель, Кларенс Кеннеди. Однако живопись в Смит-колледже не преподавали, а история искусств заканчивалась на Сезанне и голубом периоде Пикассо»¹⁸⁵. Именно тогда директор музея в Ньюарке, Дана, направил на факультет искусств Смит-колледжа письмо с уведомлением, что он ищет студентов, которых заинтересует подготовка по музейному делу. Поначалу заявок не было, поскольку Дана просил за обучение двести долларов. Тогда вместо того, чтобы брать со слушателей деньги, он решил платить им по пятьдесят долларов в месяц — с условием, чтобы они выполняли какую-то работу. Миллер вспоминает, каково было учиться в процессе практической работы: «Мы работали зрителями, занимались экспонатами из Африки и Океании (Полинезии и Меланезии), современной живописью, некоторыми старыми работами — в основном американским искусством XIX века, минералами, старинным английским фарфором и кружевом, детским музеем с живыми животными — словом, всем понемножку»¹⁸⁶.

В 1934 году Миллер вместе с Ли Симонсоном занималась театральной выставкой для Музея современного искусства и соответствующим каталогом. Барр попросил ее остаться в штате, однако она решила работать с Кэхиллом над «Первым муниципальным художественным показом», который состоялся в Ар-Си-Эй-билдинг Рокфеллеровского центра. Это была масштабная затея: тысяча пятисот работ пятисот художников, размещенных в тридцати одном зале. Семеро членов жюри, в том числе директора Музея современного искусства, Метрополитен, Бруклинского музея и Музея Уитни, отбирали, кого пригласить. Кэхилл в самом начале заболел, так что всем занималась Миллер. Среди представленных художников был Александр Колдер. Барр приобрел для музея его «Вселенную» (1934), мобиль из гнутой металлической трубки, проволоки, дерева и бечевки¹⁸⁷. Вот что пишет про эту выставку Макбрайд:

Одним из самых загадочных экспонатов оказался «мобиль» молодого Александра Колдера из Парижа и Нью-Йорка.

Он состоит из шаров, подвешенных на проволоке, есть там и другие ухищрения, заставляющие думать, что это беспроводной аппарат или, возможно, записывающее устройство для профессора Эйнштейна. Многие посетители просто проходили мимо, приняв его за обогреватель или что-то в этом духе; однако продан он был в числе первых и отправился в Музей современного искусства; это приобретение служит к чести нового музея, поскольку «мóбиль» — это и есть тот тип первопроходческого искусства, которое обязательно должно быть представлено в современной экспозиции¹⁸⁸.

Барр вновь пригласил Миллер на работу в музей — помочь с каталогом коллекции Лили Блисс, однако она и на сей раз отказалась; вместо нее редактором стала Хелен Франк. Миллер хотела завершить работу над «Вторым муниципальным показом», где ей предстояло развесить пять тысяч работ членов Общества независимых художников. На сей раз не было никакого жюри, выставка была открыта для всех желающих «по принципу французских салонов; с каждого художника брали по доллару за участие»¹⁸⁹.

Наконец, летом 1934 года Миллер «набралась храбрости» и отправилась к Барру проситься на работу. На тот момент штат музея состоял из пяти человек. По ее словам, Барр выглядел «рассеянно». «Знаете, у Альфреда есть это изумительное свойство: он сидит рядом и говорит с вами, но вдруг задумывается о чем-то другом, потом возвращается обратно, видит, что вы никуда не делись, и заявляет: „Ну, могу ли я нанять ассистентку — это предстоит решить попечителям. Где вы будете через месяц?“»¹⁹⁰ 27 июня 1934 года Барр написал Миллер, что готов с 1 сентября взять ее на работу. «Я ставлю одно условие: Вам придется как можно интенсивнее учить немецкий, большинство дельных работ по французской и европейской живописи написаны по-немецки»¹⁹¹. Похоже, что к американскому искусству у Барра не было глубокого интереса (хотя он и возражал против этого обвинения), и он решил использовать способности и опыт Миллер, чтобы заполнить образовавшийся пробел.

Из всех преданных и восхитительных людей, окружавших Барра — а таких было много, особенно женщин, — Миллер была его самой истовой заступницей. Она признавалась: «Альфред Барр умел делать все, причем автоматически. Знал, как публиковать книги, как организовывать выставки, как собирать экспонаты.

Он просто говорил нам, что делать, и мы делали. А он за всем следил. Это был бесценный опыт. Просто прекрасный. Мы все были так молоды, что каждую вторую ночь проводили за работой. Это было восхитительно»¹⁹².

Впоследствии, уже на должности хранителя отдела американской живописи, Миллер в числе прочих отвечала за смену курса в отношении современного искусства — с европейского на американский. В 1942–1943 годах она организовала ряд выставок начинающих американских художников, которые помогли Нью-Йоркской школе завоевать популярность¹⁹³. В совокупности эти выставки служили обзором текущей ситуации в американском искусстве и во многом способствовали созданию личных репутаций таких художников, как Роберт Мазеруэлл и Аршил Горки¹⁹⁴. Впрочем, храня преданность Барру, Миллер отмечает, что это была его идея, «как практически и все хорошее в нашем музее»¹⁹⁵. Этот процесс достиг своего апогея в 1958–1959 годах, когда огромная выставка «Новая американская живопись» поехала в Европу. На ней было представлено семнадцать художников, она открылась в Базеле, а потом была показана во всех главных европейских городах¹⁹⁶. Выставка имела огромное значение для популяризации Нью-Йоркской школы во всем мире и в превращении Нью-Йорка в центр мирового искусства¹⁹⁷.

Барру часто приходилось отвечать на нападки критиков по поводу пренебрежения американским искусством. Свои программы он обосновывал так: «Как мне представляется, статистика говорит о том, что американским искусством мы все же занимались больше, чем искусством всех зарубежных стран вместе взятых»¹⁹⁸. По утверждению Барра, в 1930-е годы Музей современного искусства был единственным, где было представлено современное европейское искусство, а целью основателей музея было «без предубеждений» отбирать работы высочайшего качества, вне зависимости от того, где они были созданы. Барр считал, что художники, торговцы, критики и зрители пребывают в ложном убеждении, что музей (а на деле сам Барр) занимается только «иностранным» искусством. «Это впечатление отчасти сложилось в силу специфики и репутаций собраний наших попечителей, отчасти из-за успеха некоторых иностранных выставок, отчасти из-за того, что из трех основных нью-йоркских музеев, где представлено современное искусство, зарубежное есть только в Музее современного искусства»¹⁹⁹. В 1930-е годы еще не было Музея Гуггенхайма, а Музей Уитни занимался искусством Америки века, равно как и Метрополитен.

В 1938 году, описывая тенденции коллекционирования за последние десять лет, Миллер отмечает, что она наблюдала растущий

интерес к творчеству американцев, который уже конкурировал с интересом коллекционеров к европейскому и древнему искусству. Среди собирателей американского авангарда она упоминает Данкена Филлипса, Фердинанда Ховалда и Уильяма Престона Харрисона, равно как и Джона Коттона Дану и Гертруду Вандербильт-Уитни. По ее мнению, миссис Рокфеллер подтолкнула и других к коллекционированию американских работ, хотя процесс этот тормозила депрессия. «Из самых крупных коллекционеров нашей страны на американском искусстве специализировались миссис Уитни и миссис Рокфеллер». Миллер отмечает, что большинство коллекционеров предпочитали «более безопасные, нанесенные на карту территории признанных художников, где критики и ученые уже расставили свои вехи. Американскому искусству как в прошлом, так и в настоящем не хватало прозорливых и разборчивых „любителей“, которые указали бы сперва критикам, а потом и коллекционерам, в какую сторону им надлежит двигаться»²⁰⁰.

Кредо Барра звучало так: «Наше сходство с другими народами, особенно западными европейцами, куда важнее наших различий. Однако я убежден, что в конечном итоге американское искусство для нас важнее из-за того, что именно оно рассказывает нам об Америке, а не из-за его вклада в какую-либо интернациональную традицию»²⁰¹. Один из способов демонстрации приоритетного отношения музея к американскому искусству состоял в том, чтобы помещать американские работы на самое видное место во всех отделах, кроме отдела живописи и скульптуры, в противовес «стремлению определенной части публики идентифицировать искусство только с живописью и скульптурой — двумя областями, в которых Америка, к сожалению, еще не вполне сравнялась с Францией»²⁰². Барр использовал следующую тактику: он опубликовал краткое описание всех коллекций, чтобы подчеркнуть тот факт, что «ни один другой музей в стране не способствовал в такой мере привлечению интереса к американской фотографии, американскому кино, американской архитектуре и американскому промышленному дизайну»²⁰³. По сути, именно его интерес к технологии и к проникновению модернизма в новые виды искусства прежде всего способствовал тому, чтобы Музей современного искусства обрел свою уникальность.

ПОВОРОТНЫЙ МОМЕНТ В ИСТОРИИ МУЗЕЯ

На выставке в честь пятой годовщины МоМА «Произведения современного искусства» Барр представил не только живопись и скульптуру, но также работы из области архитектуры и промышленного искусства — тем самым были отмечены успехи музея и намечен

план создания будущей постоянной коллекции²⁰⁴. Барр никогда не упускал возможность просветить зрителей и написал для каталога обзор истории модернизма. Свою задачу он формулирует в первом же абзаце: «Слова, посвященные искусству, возможно, и способны объяснить технику, искоренить предрассудки, выявить взаимосвязи, наметить последовательности и атаковать привычное неприятие через заднюю дверь интеллекта. Однако парадная дверь, ведущая к пониманию, — это непосредственное восприятие произведения искусства»²⁰⁵.

Хотя Барр начинает с импрессионистов и в очередной раз настаивает на том, что вершиной «живописи этого периода» является Сезанн, человеком, который, по его мнению, превратил импрессионизм в «нечто цельное и непреходящее», был Сёра. Барр отдает дань Ван Гог и Гогену — они оказали сильнейшее влияние на будущих художников, «впрочем, не сильнее, чем трагико-романтические легенды об их жизни». После этого Барр отмечает: «Декоративный экспрессионизм с его двойственной подоплекой спонтанной свободы и чистого эстетического восприятия достиг своего логического завершения в работах Кандинского»²⁰⁶.

Емкий обзор модернизма продолжается кубизмом — стилем, который, по словам Барра, стремится к «более аналитическому осмыслению вопросов композиции». Барр пишет, что под влиянием кубизма русские художники-супрематисты довели геометрические формы «до предела». Закладывая основы для своей дальнейшей работы со всевозможными «измами» в рамках выставки «Кубизм и абстрактное искусство», он пишет: «Фовизм и кубизм в Париже, экспрессионизм в Германии, футуризм в Италии — это были основные авангардные течения героической эпохи довоенного „современного искусства“. Они пользовались всемирным влиянием не только в живописи, но и в скульптуре, прикладном искусстве и архитектуре»²⁰⁷.

Далее Барр описывает дадаизм и сюрреализм, а потом — новое открытие традиции в двадцатые годы. Он пытается осмыслить то, что, как оказалось, было лишь временным разрывом траектории модернизма; он уже видел однажды, в 1931 году, как новые тенденции возникали в качестве реакции на «декоративные или экспрессионистические деформации Матисса или Модильяни и на формальные абстрактные эксперименты кубистов»²⁰⁸. Он отмечает разнообразие интересов современных художников: «Рука об руку идут классическое и романтическое, интерес к машинам и к руинам, освоение абстрактной композиции и подчеркнутый реализм, неопрimitивизм и необарокко, гигантские политические панно и миниатюрные поэтические галлюцинации»²⁰⁹.

Создание постоянной коллекции музея, о которой Барр говорит еще в плане 1929 года, пришлось отложить из-за депрессии; однако после кончины Лили Блисс 12 марта 1931 года Барр понял, что у него появился шанс. Блисс указала в завещании, что, если будут собраны достаточные средства для сохранения ее коллекции, она просит передать ее музею. Она была уверена, что тем самым молодое учреждение обретет основу своей долговечности. Барр всеми доступными средствами убеждал попечителей в том, что музею совершенно необходимо приобрести знаковую коллекцию Блисс — это подвигнет и других коллекционеров на то, чтобы передавать или предоставлять в пользование свои экспонаты; он считал, что попечителей не должна смущать экономическая ситуация — средства, о которых говорила Блисс, собрать можно. Уверенность в собственной правоте заставила его обратиться с горячей мольбой к миссис Рокфеллер: он говорит о «крайней серьезности» положения и добавляет, что сам «готов сделать все, что в [его] силах, чтобы спасти собрание Блисс для Музея». Он напоминает, что и зрители и коллекционеры ждут, что музей выполнит все условия ее завещания. «И это станет свидетельством стабильности и долгосрочности нашего начинания, <...> а провал обернется утратой престижа»²¹⁰.

Барр мобилизовал всех попечителей, поддерживавших его в этой борьбе, таких как Сакс и Нельсон Рокфеллер, чтобы они обсуждали вопрос с сомневающимися попечителями, особенно со Стивеном Кларком, который колебался сильнее других. Барр докладывает миссис Рокфеллер: «Как мне представляется, те, кто сознает свой долг перед памятью мисс Блисс и перед замыслом, который возник у нее, миссис Салливан, Вас и меня с самого начала, делают все возможное»²¹¹. Его хлопоты возымели успех — необходимые средства были собраны с помощью 125 благотворителей²¹². Выполнив условия завещания Блисс, Музей современного искусства завершил экспериментальную фазу своего пятилетнего существования и получил статус постоянной коллекции.

Теперь музей являлся гордым обладателем прекрасных французских картин конца XIX века. Помимо произведений двух любимых художников Блисс, Сезанна (одиннадцать работ маслом и десять акварелей) и Сёра (одна работа маслом и самое полное собрание рисунков в каком-либо из американских музеев), здесь были представлены Редон, Дега, Ренуар, Домье, Писсарро, Тулуз-Лотрек и Гоген, а также художники более позднего периода — Пикассо, Дерен и Матисс. В эту коллекцию входили некоторые из важнейших представителей модернизма²¹³.

На выставке «Произведения современного искусства» Барр продемонстрировал будущее собрание музея — здесь было восемнадцать работ из коллекции Лили Блисс. Впоследствии большинство из представленных на выставке экспонатов войдут в постоянную коллекцию, а некоторые вошли еще раньше; многие из них были завещаны попечителями. После выставки последовали новые дары, среди них — работы Бранкузи, Колдера, Дали, Гросса, Лаше-за, Марина и Шилера. Несколько позднее музей получил в дар работы де Кирико, Дюшана, Мондриана, Певзнера и Пикассо²¹⁴. «Три музыканта» Пикассо, самая ударная работа на выставке, находившаяся в главном зале, была приобретена только в 1949 году; Барр долгие годы прикладывал огромные усилия к тому, чтобы ее купить. В каталоге Барр назвал эту работу Пикассо «величайшей кубистической композицией»²¹⁵.

Таким образом были даны основные критерии классического модернизма, у одних они вызвали восхищение, у других — насмешку: последним они показались слишком жесткими²¹⁶. Недруги Музея современного искусства называли его «Музеем Пикассо», друзья же принимали на веру точное наблюдение Барра — что современное искусство «настолько сложно, что не поддается генерализации»²¹⁷. Барр оставил двери открытыми, описав, по его словам, три периода, сменившиеся за последние пятьдесят лет: первым стал импрессионизм конца XIX века; в первые десятилетия века XX проявился «сосредоточенный интерес <...> к чисто эстетическим свойствам композиции»; в третий период, после 1920 года (и до 1934-го) «были открыты традиционные ценности — верность натуре и сюжетность с ее бесконечными ассоциациями»²¹⁸. Было большой несправедливостью игнорировать то, насколько непредвзято Барр подходил к внутренней сложности модернизма.

Глава 7

Архитектура, Барр и Генри- Рассел Хичкок

Основа модернистской эстетики Барра сложилась под влиянием новой архитектуры, особенно заметно развивавшейся в Европе до и после Первой мировой войны. Выбранный подход подтолкнул его к созданию первого в музейной истории отдела архитектуры. Позднее он скажет: «Полагаю, ни один отдел не повлиял на работу музея так же действенно, ощутимо и благотворно, как отдел архитектуры»¹. Барр и Генри-Рассел Хичкок, можно сказать, наблюдали зарождение новой архитектуры, и оба со всей проницательностью ощутили ее значимость. Всего за семь лет, с 1925 по 1932 год, Барр и Хичкок, отчасти сообща, отчасти — независимо друг от друга, сформировали архитектурно-эстетическую концепцию, которая реализовалась в выставке, состоявшейся в Музее современного искусства и известной под названием «Интернациональный стиль»². Выставка произвела такой же переворот в архитектурных вкусах Америки, как до этого Арсенальная выставка — в изобразительном искусстве.

В соперничестве, сопровождавшем становление этих двух историков искусства, невозможно выявить преобладающее влияние; скорее всего, их параллельная эволюция во многом определялась знаточеством, характерным для Музея Фогга. Как бы то ни было, с учетом привычной скромности Барра, придется поверить ему на слово, когда он говорит, что Хичкок «стал учителем и теоретиком как для Джонсона, так и для [него]»³. Позднее он пояснит: Хичкок обладал «знаниями и темпераментом первопроходца, которые изначально пробудили во мне глубокий интерес к современной архитектуре, и у нас с Джонсоном появился наставник, направлявший наши критические поиски»⁴. Филип Джонсон вспоминал: «В нашем поколении он всех вел за собой»⁵.

ХИЧКОК-ИСТОРИК

В конце 1926 года, работая над магистерской диссертацией в области изящных искусств, Хичкок слушал курс музееведения Сакса — курс, который время от времени приходил слушать Барр⁶. Группу, объединившуюся вокруг Барра и Хичкока, так же, как окружение Кирстайна, в 1930-е годы относили к «истеблишменту Восточного побережья»⁷, а Хичкок, слывший умницей и при этом общительным человеком и прекрасным другом, всегда был в центре⁸.

Революция в искусстве, изменившая облик западной живописи перед Первой мировой войной, в 1920-е годы пошла более умеренным путем. Архитектура же под влиянием новаторского духа предвоенной живописи, напротив, после перемирия вновь стала стремительно развиваться. Любовь Барра и Хичкока к экспериментированию помогли им распознать новаторский стиль новой

архитектуры и участвовать в формировании ее истории. В 1928 году Хичкок писал Барру: «Ты ведь согласен со мной, что приверженность искусству сохраняется также в кино и в архитектуре»⁹.

К концу 1926 года, вместе посещая курс Сакса, они были уже хорошо знакомы. Следующие шесть лет Барр и Хичкок будут формулировать архитектурные принципы, которые в 1932 году послужат основой для каталога «Современная архитектура: международная выставка». Все написанное ими с 1927 по 1932 год составило концептуальный строительный материал этой судьбоносной экспозиции и так называемого Интернационального стиля.

Именно тогда Хичкок написал свою первую книгу об истоках современной архитектуры, «Современная архитектура: романтизм и возврат к единству», и весной 1927 года Барр пригласил его в колледж Уэллсли прочесть лекцию по архитектуре в классе, где он преподавал современное искусство; так возникло их товарищество (к которому Филип Джонсон присоединится позднее), отчасти определившее направление развития американской архитектуры.

Изначально Хичкок думал стать архитектором и после Гарварда собирался учиться в парижской Школе изящных искусств — на этом пути нередко оказывались выбиравшие архитектурное поприще американцы. Защитив в 1923-м диплом, следующий год он провел в университетской Школе архитектуры, у которой, как он писал, «с современной архитектурой не было ничего общего»¹⁰. В Европе он впервые побывал в 1922 году, но познакомиться с современной архитектурой ему не довелось, хотя позже он отмечал: «1922 год знаменателен для современной архитектуры появлением первых по-настоящему совершенных и во всем новаторских работ Ле Корбюзье и Гропиуса»¹¹. В том же году заявил о себе и Мис ван дер Роэ с его моделью стеклянного небоскреба, показанной в Берлине. С самого начала исследований Барр и Хичкок увидели в Якобусе Ауде, Ле Корбюзье, Вальтере Гропиусе, а позже и в Мисе ван дер Роэ ведущих архитекторов, работавших в новом стиле. В лекции для учащихся Уэллсли в 1927 году Хичкок ссылаясь в основном на Ле Корбюзье, упоминая также Гропиуса и Ауда и их европейские проекты того времени.

1924–1925 годы Хичкок провел в Европе благодаря стипендии Шелдона, полученной для соискания степени магистра; о теме своей работы по истории он говорил так: «Размах — фантастический: использование кирпича в архитектуре на протяжении веков»¹². В результате появилась его вторая статья об архитектуре «Рустованные арки до 1000 года», опубликованная в 1928 году в *Art Studies*, издании Клуба истории искусств Гарварда и Принстона¹³. Исследования

предполагалось продолжать, но все свое внимание Хичкок обратил к современной архитектуре¹⁴. Его учебная программа, как видно из статьи, охватывала всю историю архитектуры, так что переход к ее современным формам позднее станет совершенно бесшовным.

Ему повезло попасть в Европу во время парижской Всемирной выставки. «Это был 1925 год, — писал Хичкок, — который, по прошествии времени, можно назвать решающим в развитии архитектуры XX века». Он считал, что выставка показала «срез архитектурного дизайна во всех его формах, представленных в разных странах»¹⁵. В тот эпохальный для молодых архитекторов год школа Баухаус переехала в Дессау, где Гропиус построил для нее новое здание, один из символов современной архитектуры.

Хичкока огорчило, что на парижской выставке не оказалось новаторских работ Фрэнка Ллойда Райта, так же как и революционных по духу проектов российских конструктивистов¹⁶. Райта и правда не было. Правительство США отозвало заявку на участие в выставке под предлогом отсутствия чего-либо современного. Хичкок был недоволен тем, что ответственные за участие Америки в парижской выставке проглядели работы Райта, «созданные для комфорта, а не для красоты» и потому якобы не являющиеся предметами искусства¹⁷. В то же время он заметил, что через торговые лавки и универмаги из Европы в США попадают предметы современного декоративно-искусства и привносимый ими стиль «обещает стать здесь таким же, как в Европе, наполненным жизнью и динамично меняющимся»¹⁸. Что касается русской архитектуры, похоже, Хичкок не заметил проект помещения рабочего клуба, выполненный Константином Мельниковым; другая работа архитектора — зеркальный фасад — за год до этого получила высшую награду и произвела на выставке настоящую сенсацию¹⁹. Интерьер спроектировал Родченко, наполнив его функциональной мебелью с геометрическими очертаниями, покрашенной с использованием четырех цветов — белого, красного, серого и черного — и такой же современно-аскетичной, как мебель Баухауса²⁰. Поскольку проекты Ле Корбюзье экспонировались с внутренней стороны Большого дворца, не увидел Хичкок и самое смелое архитектурное решение выставки — павильон «Эспри нуво»* Ле Корбюзье, который представлял собой жилое помещение, построенное по проекту 1922 года. Не осмотрел он и «План Вуазен», созданный архитектором и «воплотивший его видение совершенно нового трехмиллионного города: разработка появилась в 1922 году и предполагала перестройку значительной части центра Парижа»²¹.

* Pavillon de l'Esprit Nouveau, Павильон Нового духа (или «в новом духе») (франц.).

Вернувшись в Гарвард, в 1925–1926 годах Хичкок вновь поступает на отделение искусств и учится у медиевиста Артура Кингсли Портера; он хотел получить звание магистра изящных искусств, при этом работая и получая половину ставки аспиранта-преподавателя. Он оставляет мечту стать архитектором и обращается к истории архитектуры — так начинается его исследовательский путь, оказавшийся одним из самых успешных в этом направлении.

Хичкок придерживался археологического метода его наставника Портера, чьи семинары, как он писал, были «куда более увлекательными», чем традиционные учебные курсы, которые читали в школе архитектуры Гарварда²². Как и большинство профессоров, сотрудничавших с музеем Фогга в первые десятилетия XX века, Портер находился под влиянием знаточества Беренсона. В своей убедительной формальной манере Беренсон писал, что не многим англоязычным авторам удавалось взглянуть на архитектуру «глазами эстета», воспринимая их так же, как архитектор, или в религиозном аспекте²³. Хичкок в совершенстве разбирался в технических элементах архитектуры и историческом контексте современного зодчества, но его подход был основан скорее на визуальности, чем на теории.

РАЦИОНАЛИСТ ЛЕ КОРБЮЗЬЕ И ЕГО ВЛИЯНИЕ

На Барра и Хичкока повлияла также книга Ле Корбюзье «К архитектуре», ставшая манифестом французского рационалистического модернизма. Хотя Ле Корбюзье в своей концепции современной архитектуры использовал аналогии с машинами, его нельзя назвать функционалистом, а в его взглядах проявляется не столько моралистическое начало, сколько социальная этика, присущая Германии, Нидерландам, России и другим восточноевропейским странам. Барр познакомился с проектом представленного в Париже павильона «Эспри нуво» в конце 1925 года, будучи в Принстоне, где ему также попал в руки экземпляр «К архитектуре»²⁴, а с ним и «Современная живопись» — книга, написанная Ле Корбюзье совместно с художником Амеде Озанфаном. Обе публикации по-настоящему впечатлили Барра²⁵. Хичкок вспоминал, как буквально проглотил «К архитектуре» в конце 1926 года: «Мы, гарвардские аспиранты, не могли дожидаться, когда же наконец появится перевод „К архитектуре“ — это должно было произойти в 1927 году, <...> всем хотелось прочесть эту книгу; у нас было лишь несколько зачитанных до дыр экземпляров одного из парижских изданий»²⁶. Ле Корбюзье привлекал их тем, что приветствовал непосредственное применение инженером принципов геометрии при проектировании массы здания. «Ведь у нас, — писал он, — есть американские зернохранилища и фабрики, выдающийся

„первый урожай“ новой эры»²⁷. В сущности Ле Корбюзье предлагал архитекторам простой метод описания массы, плана, ритма и устройства, которыми управляет математический дух.

Ле Корбюзье считал, что «архитектуру душит традиция»²⁸. Он призывал архитекторов ориентироваться на созданные инженерами пароходы, автомобили, аэропланы, поскольку «дом — это машина для проживания (*machine à habiter*)»²⁹. Это высказывание будут цитировать все, кто интересовался современной архитектурой, путая ее смысл с идеями немецких функционалистов, однако эстетика Ле Корбюзье изначально не ограничивалась геометрией механических элементов и не преподносила их как самоценность. Скрытая гармония, присущая поиску вечных истин, расширяла сформулированные Ле Корбюзье принципы, приближая их к архитектуре, проникнутой «новым духом» — эталону «зодческого искусства», которое в Америке выдвинется на первый план. В 1929 году Хичкок предсказывал, что американское «эстетическое сознание, более „чистое“, чем в Европе, будет гораздо менее склонно рассматривать архитектуру в аспекте социологии, нежели искусства»³⁰.

И хотя конструкция, обусловленная соображениями пропорциональности и геометричности, трактовалась в концепции Ле Корбюзье как базис архитектуры, в конечном счете он полагал, что над теорией властвует «эфемерность» и именно она придает строению красоту. Архитектор писал: «Новаторский, пластичный, математический дух и способность к достижению согласованности и единства через расчет и упорядочение в соответствии с очевидными законами — все это восхищает и насыщает наше зрение»³¹. В чисто практическом смысле Ле Корбюзье, как дотошному инженеру, занятому постройкой фабрики или моста, доставало архитектурной красоты: «Архитектура есть пластическое произведение, интеллектуальная конструкция, высшая математика. Это необычайно благородное искусство. <...> Но прежде всего мы должны стремиться к установлению стандартов, чтобы затем решать проблему совершенства»³².

Образная мысль Ле Корбюзье, несомненно, привлекала Барра; нацеленность архитектора на движение к истине и совершенству, как и утверждение, что «искусство поэтично», были важными составляющими его собственного определения современного искусства. Барр писал, что «сложность» понимания современной живописи — неизбежное и желаемое свойство, потому что простота «себя исчерпывает. <...> Поэтичность этой живописи способна возвысить нас над обыденностью»³³.

Горячее пристрастие двух воспитанников Гарварда к идеям Ле Корбюзье не мешало им усваивать практические концепции

таких немецких функционалистов, как Ханнес Мейер и Бруно Таут или нидерландец Март Стам. И хотя нидерландские архитекторы ориентировались на эстетику художников группы «Де Стейл», они при этом предпочитали проектировать дома для рабочих по серийному принципу, и потому их архитектура несет, как сказал бы Хичкок, «социологический» отпечаток. Политические потрясения в Германии и России после Первой мировой войны повлияли на художественные задачи, ставившиеся в этих странах. В России материалистическое «конструктивистское» направление превратилось в фабрику повседневного быта, где продвигалась идея коммунистического общества. В Германии художники рассматривали искусство как силу, которая наравне с социализмом определит будущее разоренной войной страны; функциональные решения разрабатывались в тесной связи с индустриальным прогрессом и оттачивались им.

Быть может, Хичкок и не увидел работ Ле Корбюзье во время парижской выставки, но он был осведомлен о широко освещавшемся прессой конкурсе на лучший проект дворца Лиги Наций, особенно о проекте Ле Корбюзье, что, безусловно, расширило его представления о современной архитектуре. Не менее громкий международный проект «Веркбунда» по созданию жилого комплекса Вайсенхоф в Штутгарте, организованный Мисом ван дер Роэ, тоже привлек внимание Хичкока и всего мира к новой архитектуре. Всего за два года (с 1925-го по 1927-й) благодаря трем событиям — Всемирной выставке, конкурсу на лучший проект дворца Лиги Наций и строительству Вайсенхофа — современная архитектура перешла от стадии утопических фантазий, преобладавших в предыдущие десять лет, к разработке — и хотя бы частично ее уже можно было видеть.

АРХИТЕКТУРА: ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ИЛИ ИСКУССТВО

Жилой комплекс Вайсенхоф в Штутгарте, спроектированный архитекторами из разных стран в 1927 году под руководством Миса ван дер Роэ при финансовой поддержке «Веркбунда», принес новой функциональной архитектуре мировое признание. Разработанный Мисом ван дер Роэ общий проект напоминал кубистическую живопись или скульптуру в духе супрематизма, конструктивизма или группы «Де Стейл»; плоские крыши и белые стены служили связующими элементами кубических форм³⁴. И хотя эти элементы использовались не впервые, но, объединенные в общем пространстве, они отражали универсальный визуальный язык нового стиля.

Двадцать одно строение на в общей сложности шестьдесят квартир соответствовало общему проекту Миса ван дер Роэ, предполагавшему белые геометрические фасады и плоские крыши, но было

два исключения: голубой фасад у Марта Стама и изогнутая крыша у Ханса Шароуна³⁵. И геометрические белые фасады, и плоские крыши стали отличительными элементами современной архитектуры. К участию пригласили архитекторов из пяти стран, среди которых больше всего было немцев. В архитектурном решении Вайсенхофа превалировало стилевое единство — несмотря на то, что представлены были самые разные направления эстетической философии: функционализм, элементаризм, рационализм, конструктивизм. Так сложилась концепция Интернационального стиля³⁶.

Доктрина функционализма сложна и понималась по-разному в зависимости от архитектора, страны, десятилетия — начиная с фразы американского архитектора Луиса Салливана о том, что форму определяет функция. В истории современной архитектуры функционалистские технические эксперименты соседствовали с формальными идеями — например, у Ле Корбюзье или Миса ван дер Роэ. Эти два подхода, будучи столь разными, тем не менее дают представление о синтезе, к которому пришли Барр и Хичкок.

После завершения проекта по созданию Вайсенхофа Мис ван дер Роэ переосмыслил складывавшееся новое направление и перестал ограничивать себя рамками функционализма. Профессию он начинал осваивать на отцовской каменоломне в Ахене, его умение в буквальном смысле «чувствовать» материал и обостренное восприятие пространства, воплощенные в его проектах, отодвигали на второй план социальные цели, которые он, возможно, и разделял со своими немецкими собратьями-архитекторами³⁷. Сложность выбора Миса ван дер Роэ между функционализмом и архитектурой как искусством отразилась в предисловии к каталогу, посвященному Вайсенхофу: «Проблема современного жилья — это архитектурная проблема, при всем должном уважении к его техническим и экономическим аспектам. Это проблема комплексная, и решать ее нужно посредством творческих усилий, а не просто расчетов и организации»³⁸.

Хичкок побывал на Штутгартской выставке летом 1927 года³⁹ и в записной книжке оставил следующую краткую запись: «Когдаходишь до сдвоенного дома Ле Корбюзье, оказываешься в совершенно новом пространстве: оно словно уводит в бесконечную высь. Отточенные формы и чистые линии этого безумного архитектора <...> обнаруживают свой Ursprung* в корпусе корабля или крыле аэроплана — но как это преображено здесь! Как устремлено вверх!»⁴⁰ Ему понравился сдвоенный дом — это сделало его

* Источник (нем.).

союзником Ле Корбюзье, а также обнаружило его способность уловить воплощенные в проекте элементы модернизма. Хичкок побывал в Вайсенхофе — он посещал все объекты, о которых писал⁴¹, — и признал произведения Ауда, Стама и Ле Корбюзье эталонами новой архитектуры. Позже он скажет, что из всех архитекторов, работавших в новом стиле в Германии, только Гропиуса и Миса ван дер Роэ можно сравнить с Ле Корбюзье и нидерландцами Аудом и Стамом.

Архитекторы оказались наиболее «общественно ориентированной» творческой группой. Нереализованных проектов, бумажной архитектуры, в послевоенной Германии было множество, впрочем, и обычного жилья для рабочих не хватало. Тем не менее современная архитектура процветала, обогащаясь благодаря участию русских и нидерландских авторов, и этот процесс не прерывался вплоть до подъема национал-социализма в 1933 году. «Эпицентром» расцвета Интернационального стиля стал Баухаус, куда Барр и Хичкок наведались независимо друг от друга. Современную архитектуру они рассматривали в чисто эстетическом аспекте — как Мис и Ле Корбюзье, только еще последовательнее. Их не волновали ее социальные и политические основы, несмотря на то, что у слова «интернациональный» были серьезные политические коннотации.

ВАЛЬТЕР ГРОПИУС И БАУХАУС

Социальная ориентированность европейских авангардных архитекторов сформировала их метод и стиль. Выбирая определения для новой архитектуры, они старались привлечь внимание к функциональным и идеологическим факторам: *Neue Sachlichkeit* («новая вещественность»), *Neues Bauen* («новое строительство»), *Internationale Architektur* («интернациональная архитектура»)⁴². В широком смысле термин «функционалистский» был связан с идеей дешевого жилья; в Германии и Нидерландах перед Первой мировой войной и после ее активно продвигал «Веркбунд», который не только сыграл решающую роль в сфере архитектуры, но и содействовал совершенствованию вкуса и критериев в промышленном производстве. Стандартизация элементов при строительстве недорогого жилья, в котором отсутствовали декоративные элементы, служила основой функциональной архитектуры. В группу «общественно ориентированных» архитекторов входил и Гропиус, представивший свое здание образцовой фабрики на выставке «Веркбунда» 1914 года в Кёльне, которая стала поворотной для новой архитектуры.

Если Ле Корбюзье проповедовал эстетический подход к новой архитектуре, то Баухаус подводил под нее структурный фундамент,

опираясь на который Барр развил свой формальный метод. Барра глубоко впечатлила идея единства искусства и технологии, которую он в итоге перенесет как на «машинное искусство», так и на концепцию Баухауса, трактовавшего архитектуру как «синтетическое произведение искусства»; это представление распространится и на последующий проект создания Музея современного искусства⁴³. Идеи Баухауса попали в Америку сначала благодаря Барру, который в начале 1930-х годов как раз занимался организацией музея, а затем, в конце 1930-х, их привезут с собой Мис ван дер Роэ, Гропиус, Ласло Мохой-Надь и Йозеф Альберс — все они эмигрируют в Америку и, не преследуя политических целей, станут создавать различные художественные школы по модели Баухауса⁴⁴.

Оставаясь на практике архитектором-функционалистом, Гропиус все же лелеял скрытую идеалистическую мечту: «Дар воображения, — писал он, — всегда важнее любой техники, которая неизменно приспосабливается к созидательной воле человека»⁴⁵. Он видел в архитектуре творчество, к которому все стремятся, но лишь немногие приходят. Однако прежде всего архитектура — это воплощенная *Gesamtkultur**, высокоученое ремесло, требующее совместных усилий художников, мастеров и архитекторов⁴⁶. И Гропиус, и Мис ван дер Роэ, и Ле Корбюзье в первом десятилетии XX века прошли школу в мастерской Петера Беренса и пытались внести свою лепту в дизайн новой техники. Полученный опыт позволил им экспериментировать в смежных с архитектурой областях, расширяя собственный кругозор. Правда, принцип *Gesamtkunstwerk*** — равноценного участия художника, скульптора и архитектора — искажался, потому что, как бы твердо ни был Гропиус убежден в первичности архитектуры, в Баухаусе не было архитектурной мастерской до тех пор, пока в 1925 году школа не переехала в Дессау. А не имея возможности финансировать архитектурные проекты, которые позволили бы учащимся работать в условиях мастерской, Гропиус не стал бы читать теоретический курс архитектуры. Для исправления ситуации некоторых студентов приглашали участвовать в проектах в мастерской Гропиуса в Берлине. Социальные и этические аспекты функционализма поддерживались в Германии и в России в неизменном виде, пока в 1930-х годах немецкие архитекторы не начали эмигрировать в США. В середине 1930-х термин «функционалистский» будет введен в американский научный обиход как обозначение всей новой архитектуры, чтобы не путаться в разнообразии понятий.

* Культура во всей ее совокупности (нем.).

** Синтетическое произведение искусства (нем.).

Хичкок был согласен с Ле Корбюзье в том, что в архитектуре искусство и инженерия должны объединиться. Но его беспокоила проблема: если теория функционализма верна, тогда «все сознательные эстетические привнесения в то, что совершенно с технической точки зрения, суть „украшательства“. <...> Не существует <...> „модернистов“ — то есть современных архитекторов, осознанно выбирающих эстетическую форму», сама фигура архитектора в нашей цивилизации есть анахронизм; иначе Эрих Мендельсон и Ле Корбюзье выглядели бы „обманщиками“»⁴⁷. Но Хичкок нашел выход, позволявший оградить «искусство» архитектуры от функционалистского подхода: «Мы должны принимать любые техники; но не обязаны соглашаться с тем, что техника — это всё»⁴⁸. В чем разница, он объяснял так:

В сложной технической проблеме, которую представляет собой здание, многие взаимозаменяемые частные решения обладают достаточной научной обоснованностью, поэтому выбор между ними может оставаться свободным от технических ограничений <...> или же полностью подчиненным дизайнерской мысли, становясь обдуманым и упорядоченным. В первом случае это не архитектура; во втором — именно она⁴⁹.

Спор между архитекторами формальной и функционалистской школами Германии, Нидерландов и России продолжался десятилетиями. Он нашел отражение и в экспозиции выставки «Современная архитектура» в МоМА, давшей новой архитектуре определение Интернационального стиля и сосредоточенной прежде всего на эстетических достоинствах проектов, но включавшей в себя раздел жилищного строительства и промышленных сооружений.

СТАТЬИ ХИЧКОКА

В первой статье, написанной Хичкоком о современной архитектуре, под названием «Закат архитектуры», и опубликованной в сентябрьском выпуске *Hound & Horn* в 1927 году, он жалеет о том, что «нынешнему вкусу свойственно находить достоинства современного зодчества только в техническом совершенстве, <...> но в этом есть опасность скорого провозглашения смерти архитектуры». Хичкок попытался освободить архитектуру от «механистической» идеи: «Самые красивые элементы современной конструкции обнаруживаются на фабриках и в лабораториях, чьи строители занимались поиском

совершенного технического решения своей чисто практической задачи». Тем не менее он чувствовал, что изменения архитектурного стиля отражают постепенное развитие и синтез индивидуальных решений, а эстетическая составляющая — как результат частного выбора архитекторов-модернистов — выше «технического совершенства в решении практических проблем»⁵⁰.

Сильной стороной Хичкока (как и Барра) была его способность визуально фиксировать самостоятельные объекты — для Хичкока это были здания — и систематизировать их в историческом стилевом контексте. Он придерживался критической точки зрения, состоявшей в том, что архитекторы создают новый стиль, отталкиваясь от работ, которые видят друг у друга, и от произведений других мастеров, а архитектуру, как любое другое искусство, обуславливает не дух времени, а исторический прецедент⁵¹.

Иллюстрации из первого выпуска *Internationale Architektur*, изданного Гропиусом в Баухаусе, оказались для Барра и Хичкока лучшим источником знакомства с новой архитектурой⁵². В книге были фотографии и чертежи работ тридцати шести архитекторов из Германии, Нидерландов, Франции, Бельгии, России и Соединенных Штатов. К примеру — сооружения Фрэнка Ллойда Райта, который повлиял на европейских архитекторов начала XX века, и давно вдохновлявшая их силосная башня, спроектированная неизвестным американским архитектором. Были также представлены фотографии фабрик, известность которым принес их «функциональный» стиль, и в первую очередь — две довоенные постройки Гропиуса: фабрика «Фагус» 1911 года и фабрика, построенная им для выставки «Веркбунда» в Кёльне в 1914-м. Особенно много реализованных проектов было у Ауда, а бумажной архитектуры — у Миса ван дер Роэ.

Тем не менее по фотографиям можно судить, насколько удачно Мису ван дер Роэ удавалось собрать упорядоченный проект из работ разных архитекторов — именно это стало организующим началом в Вайсенхофе. У работ 1920-х годов обычно был ряд общих черт: например, бетонные фасады, ленточное остекление и плоские крыши. Все это отражало идею единого стиля и не могло уйти от внимания Барра и Хичкока.

Во втором выпуске *Internationale Architektur* Хичкок опубликовал статью, в которой утверждал, что из всех видов деятельности Баухауса именно работа, проводимая в сфере архитектуры, наиболее значима. Среди книг Баухауса об архитектуре он выделил две — Гропиуса и Ауда: «Они, пожалуй, представляют наибольшую ценность благодаря обложке и верстке, придуманной Люсией Мохой-Надь, — таким же современным и интересным, как и здания на иллюстрациях внутри»⁵³.

СТАТЬИ БАРРА

Под влиянием Гропиуса, подчеркивавшего значимость промышленных построек, Барр выбрал предметом для своей первой статьи об архитектуре здание фабрики «Некко» в Кембридже⁵⁴. В качестве эпиграфа он привел три емких высказывания, отражавших его эстетическое кредо. Первое принадлежит Эрнесту Ренану: «Архитектура есть мерило целостности, проницательности и значительности нации». Второе — английскому архитектору Уильяму Ричарду Литабби: «Опасна не техничность, а банальность, претензия на красоту и в то же время вторичность»⁵⁵. Третий эпиграф — из Ле Корбюзье: «Écoutons les conseils des ingénieurs américains. Mais craignons les architectes américains»^{* 56}.

Вера в Ле Корбюзье и его инженерную эстетику нашла выражение не только в последнем эпиграфе, но и в самой статье. Среди архитекторов, которых следовало «бояться», был и Фрэнк Ллойд Райт. В то время Хичкок и Барр, а спустя несколько лет и Джонсон недооценили значимость работ этого американца, поскольку в 1920-х годах у Райта был период, не отличавшийся активностью, и он вновь напомнил о себе только в середине 1930-х. Хичкок впоследствии признал, что рассматривал Райта «в чисто историческом плане, вслед за европейцами выделяя его проекты периода „школы прерий“^{**} и их международное значение. Тем самым я причислил его к предыдущему поколению и — что еще хуже — к романтикам прошлого»⁵⁷.

В статье о фабрике «Некко» Барр попытался обойти определение современного искусства и проблему декоративности. Отвергая авторитет традиции «изящных искусств», он утверждал, что в композиции проекта инженеру удалось подняться над постулатами функционализма и прийти к настоящей «архитектуре». «Легко увидеть, что Ф.К. Лютце, инженер и главный проектировщик фабрики „Некко“, создал архитектурное произведение на игре пропорций и масс, используя порой материалы, более красивые, чем того требует конструкция; но не следуя принципу абсолютного лаконизма декоративных элементов и откровенного приоритета утилитарности в решении плана и экстерьера»⁵⁸.

Ссылаясь на представление об *utilitas*^{***} у римлян, Барр пишет, что «американскую архитектуру можно оценивать уже по тому, насколько она дистанцирована от американских архитекторов». Он часто критиковал национальную архитектуру за близость

* Прислушивайтесь к советам американских инженеров. Но бойтесь американских архитекторов (франц.).

** Направление в американской архитектуре конца XIX — начала XX века.

*** Польза (лат.).

к традиционным стилям. Но объясняя значимость функционалистского зодчества, всегда приветствовал здания, возведенные руками инженеров: «Не важно, кем прежде всего был строитель периода готики — инженером или архитектором, если с тем, что его соборы — архитектура, никто не станет спорить»⁵⁹. Барр предполагает, что декоративные элементы, обусловленные одними лишь принципами *utilitas* и *firmitas**, непривычные для американской публики, со временем будут восприниматься в общепризнанных категориях красоты.

Тон и композиция статьи говорят о вдумчивом критическом подходе, помещающем фабричное здание, которое казалось Барру наиболее прогрессивной формой современной архитектуры, в исторический контекст для необходимого, хоть и невыгодного, сравнения с более новаторскими индустриальными проектами Виллема Маринуса Дюдока из группы «Де Стейл» и немца Эриха Мендельсона. «Для следующих поколений, — предполагает между тем Барр, — оно останется не просто свидетельством становления нового стиля, но одним из самых живых и красивых зданий Новой Англии»⁶⁰. Подобный двойственный подход к произведениям искусства, как к историческим памятникам и предметам эстетики, неизменно помогал ему вычерчивать прихотливые повороты современного искусства. Барр посещал фабрику «Некко» вместе со своими студентами, показывая им локальный пример современной архитектуры, а допущенную гиперболу можно объяснить недостатком подобных образцов.

В 1927 году, через пять лет после того, как новая архитектура зародилась в Европе, Барр и Хичкок пришли к полному пониманию ее принципов. Хичкок писал Барру: «Статья о „Некко“ вышла очень удачной, и я надеюсь, ты еще будешь писать об архитектуре, ведь то, что ты говоришь, — точно и востребовано. Каким станет декор, покажет будущее. Я могу попытаться в него заглянуть»⁶¹.

ХИЧКОК ОБ АВТОРИТЕТЕ АУДА

Среди статей Хичкока, предшествовавших появлению его книги о современной архитектуре, была публикация «Архитектура Якобуса Ауда». Открывалась она двумя тезисами, к которым обращались «величайшие архитекторы» современного мира, «формировавшие стиль будущего». Первый сводился к тому, что «пропорции», выбираемые архитектором, и есть весь требуемый декор: «Надо избавить архитектуру от элементов, привносимых исключительно в декоративных целях; инженерное решение проблемы, представленной зданием, не следует чем-либо дополнять. Посредством правильных

* Прочность (лат.).

пропорций архитектура должна придавать декоративность всем необходимым элементам постройки». Как Хичкок и обещал Барру, ему было что сказать о «декоре». Второй тезис выражал идею архитектуры как вида искусства, и этот взгляд прочно утвердился в дальнейшем: «Поиск инженерного решения проблемы здания в целом и отдельных его фрагментов с помощью геометрии — дело творческой фантазии архитектора»⁶².

Хичкок отводил Ауду центральное место в группе архитекторов, противостоявших «эклектичному романтизму и экспрессионистической живописности амстердамской школы» — заметным, например, в работах Хендрика Петрюса Берлаге. В акцентированных горизонталях и выступающих крышах Ауда он видел прочитывавшееся влияние Райта. Но еще более ощутимым казалось ему воздействие кубизма, особенно произведений Тео ван Дусбурга. Хичкок, как и Барр, фиксировал отличительные черты нового стиля: применение бетона и ленточное остекление у Ауда, Ле Корбюзье и Гропиуса, а также то, что сам он называл декоративностью «от противного» — когда «выразительность основных конструктивных элементов достигается за счет возможностей нового стиля и материалов»⁶³.

Усмотрев искру озарения в проекте жилого комплекса Хук ван Холланд, выполненном Аудом в 1926–1927 годах, Хичкок определил его как канонический образец Интернационального стиля — такой же, как Вайсенхоф. В заключении этой подробной статьи он сравнивает Ауда и Ле Корбюзье и из их непохожести выводит собственное понимание нового стиля как «искусства». По его мнению, сопоставление этих двух архитекторов говорит о том, что «строгость современной архитектурной эстетики и стандартизация материалов никоим образом не исключают индивидуальность и не подразумевают монотонность»⁶⁴. Такое суждение показывает, что сформулированные молодыми критиками принципы не были догматичными и косными.

В течение нескольких лет, с 1927 по 1930 год, статьи Хичкока успели появиться в периодических изданиях всех направлений — от *Hound & Horn*, *Art Studies* или *Arts* до *House Beautiful*. Он также готовил обзоры выходивших в мире книг по архитектуре для *Architectural Record*. В этих обзорах, как и в статьях, он стремился расширить всеобщее представление о новом стиле. Опубликованный в *Hound & Horn* в 1928 году материал «Четыре гарвардских архитектора» Хичкок посвятил систематизации «хороших» примеров архитектуры США, которые можно было встретить в Бостоне, — от неоклассического Капитолия в штате Массачусетс до «нового стиля, продиктованного сталью, бетоном и стеклом, который еще сознательно не используется в Америке»⁶⁵.

Подробно описав три вида традиционной архитектуры и проявив при этом необыкновенную широту познаний, Хичкок обращается к новаторским работам Петера ван дер Мейлен Смита, своего близкого товарища по Гарварду. (Статья послужила предлогом для того, чтобы рассказать о проектах Смита, скончавшегося в тот год в Германии; в 1929 году Хичкок посвятит ему книгу «Современная архитектура: романтизм и возврат к единству».) Смит трудился в парижской мастерской Андре Люрса, знал Ле Корбюзье, и, вероятно, именно он познакомил Хичкока с их достижениями.

Хичкок описывает актуальное состояние современной архитектуры, полагая, что ее гораздо охотнее принимают в Европе: «В Америке она существует либо неосознанно — в инженерно-строительных проектах заводов и гаражей, либо осознанно — в сооружениях иностранцев, таких, как австриец Нойтра (в Лос-Анджелесе) или швейцарец Лескейз (в Нью-Йорке)»⁶⁶. Он одобряет проекты Смита, сравнивая их с работами Гропиуса в Германии или Андрея Букова в России, в которых по-новому использовались сталь и стекло. Смит считал, что развитие нового стиля зависит от внедрения новаторских методов строительства с использованием неизвестных ранее материалов и от «экспериментальной мысли в проектах, воплощающих все возможности современных строительных технологий»⁶⁷.

Хичкок называет Смита первым американцем, который стал применять эти методы; его террасные крыши с выступающими плитами позволяли застеклить фасад (несущую стену) гостиной. «Этот <...> выпускник Гарварда, — продолжал он, — интересен тем, что первым перенес новую конструктивную манеру на наши берега — а точнее, первым предложил американскую, отличную от французской, нидерландской, немецкой или русской, версию Интернационального стиля»⁶⁸. И Хичкок, и Барр часто использовали словосочетание «интернациональный стиль», говоря об эволюции современной архитектуры. Позднее, по настоянию Барра, оно станет писаться с прописных букв; «Интернациональный Стил» станет и стилем архитектурной выставки Музея современного искусства, оформленной «в новой манере».

В РОССИИ

Итогом поездки Барра в Россию в 1927 году стали «Записки о русской архитектуре», освещавшие современный творческий поиск в послевоенном Советском Союзе. Абстрактные работы Малевича и Лисицкого, как и конструктивистские эксперименты (например, татлинская модель памятника III Интернационалу), представлялись Барру «околоархитектурным поиском принципиально новых форм»⁶⁹.

По мнению Барра, вкус «советских бюрократов <...> был лишь немногим взыскательнее, чем у их американских коллег». Конечно, на частную поддержку развития архитектуры в СССР рассчитывать не приходилось — «в результате чувство времени, не находившее выхода у молодых творцов, которые едва ли могли тогда надеяться на воплощение своих идей, выразилось в фантастической бумажной архитектуре, вызывавшей восхищение или зубоскальство на многих международных выставках. И все же эти романтически невозможные проекты вдохновляют куда больше, чем заигрывание с Les Arts Décoratifs, так часто выдаваемое за современную архитектуру в Америке»⁷⁰. (Барр называл стиль ар-деко «модернистичным» и полагал, что он портит и компрометирует модернистскую архитектуру. Такой пуризм в подходе к эстетике был оправдан тем, что помогал точно описывать эволюцию модернистского направления.)

В начале книги Барр приводит несколько неудачных примеров «переходной» архитектуры в Москве: в том числе здание газеты «Известия» Григория Бархина и дом Моссельпрома 1924 года, который, как он писал, хоть и был выдержан в индустриальном стиле, все равно походил на немецкие и американские фабрики довоенной поры и отличался разве что декором «с мощными пилястрами и красными или синими „перемычками“». Новое, дорогое здание Центрального московского телеграфа, созданное Федором Рербергом, показалось ему худшим примером в духе старой архитектурной школы, образчиком «тяжеловесного компромиссного стиля, с выступающим каменным фундаментом и готическими мотивами». Более молодые архитекторы, писал он, сурово критикуют этот «уродливый» стиль⁷¹.

Упоминает Барр также жилой дом Госстраха, спроектированный Моисеем Гинзбургом — им довелось познакомиться в Москве, — называя эту работу наглядным примером «интернационального стиля, в котором Ле Корбюзье, Гропиус и Ауд, пожалуй, не имеют равных»⁷². Он еще не был убежден в мастерстве Миса ван дер Роэ, так что его имя здесь пропущено. Таким образом в начале 1928 года и Хичкок, и Барр пользовались выражением «интернациональный стиль», желая показать всеобщность новой архитектуры. Барр широко цитирует одну из статей Гинзбурга, в которой архитектор рассуждает о «конструктивистском или функциональном методе», подводящем архитектора «к чисто утилитарным и конструктивным требованиям. <...> Конечная цель архитектора нового поколения — взаимосвязь наружных объемов и организованных архитектурных масс, их ритма и пропорций — зависит от этого изначально утилитарного структурного подхода. Все должно быть взаимосвязано». Дом Госстраха отражал «теоретическое понимание проблемы»

Гинзбургом, но Барра удручала «техническая некомпетентность» русских: «Техническое наполнение никуда не годится: канализация примитивная, дверная фурнитура плохая, сами двери слишком широкие, мусоропровод нефункциональный; впрочем, почти во всех этих недостатках виновато отсутствие конструкторской квалификации, а не архитектор»⁷³.

Впечатляет критический кругозор Барра. В построенных Гинзбургом макетах рабочего клуба и общежития он обнаружил влияние Гропиуса и его здания Баухауса в Дессау. Влияние Ле Корбюзье можно было увидеть в здании артели, спроектированном Андреем Буровым для фильма Эйзенштейна «Генеральная линия», — Барр писал, что «в своей строгости и элегантности это самая эстетичная из современных российских построек. Тонкие опоры выглядят еще более смело, чем у Ле Корбюзье, построившего здание в Штутгарте, превосходящее российский пример лишь масштабом»⁷⁴. Барр пришел к выводу, что если не принимать во внимание «важнейшие элементы технического оснащения, появление которых в конечном счете — вопрос времени (и, возможно, привлечения иностранных специалистов)», то в отношении современной архитектуры Россия ничуть не отстает от любой другой страны. К сожалению, увиденное им во ВХУТЕМАСе, учебном заведении, аналогичном Баухаусу, не соответствовало «безукоризненной эффективности и ясности целей» прототипа. Отделение архитектуры возглавляли Лазарь Лисицкий и один из братьев Весниных; Барр отмечал: «Предполагается, что учащиеся получают знания в области современных материалов и соотношения масс на основе гипсовых и картонных макетов. Однако я не смог убедиться в том, что актуальные проблемы современного строительства изучаются достаточно подробно». Тем не менее Барр пришел к выводу, что русская архитектура так же «прогрессивна», как и ее европейские аналоги: «Среди французских архитекторов самым авторитетным является Ле Корбюзье; среди нидерландских — Ауд и Ритвелд; у немцев — Мис ван дер Роэ. <...> Фрэнк Ллойд Райт многие чтут как первопроходца, которому нет равных»⁷⁵.

Барру было тогда всего двадцать шесть, и он изучал чужую культуру сквозь призму собственных предрассудков и эстетических воззрений, но это не помешало ему увидеть незрелость революционного государства. Он сочувствовал архитекторам-новаторам, у которых для осуществления их идей не было частных заказчиков. В этой статье Барр дал концептуальное понимание интернационального стиля, опередив появление книги Хичкока. К тому же он получил представление о советской архитектуре, которого не хватало его коллеге, — поэтому в исследовании Хичкока она не освещена.

Хичкок провел в Европе двенадцать месяцев в 1924–1925 годах, все лето 1926-го и 1927-го, а затем еще пятнадцать месяцев в 1928–1929 годах. Итогом этого пребывания стала новаторская по своему содержанию книга «Современная архитектура: романтизм и возврат к единству», опубликованная в 1929 году. В этой монографии он закладывает основы подхода к архитектуре нового типа — архитектуре двадцатых годов — практически одновременно с ее становлением. Первая из трех частей (расширенная, по словам автора, в соответствии с пожеланием его научного руководителя Артура Кингсли Портера) озаглавлена «Романтическая традиция» и охватывает архитектуру 1750–1850 годов; во второй части, «Новая традиция», Хичкок анализирует работы тех, кого позже окрестит первым поколением современных архитекторов⁷⁶. Он рассматривает архитектуру, которую называет «переходной»: ее прежний традиционный облик изменился за счет предельной простоты элементов, но не стал по-настоящему новым, — речь здесь идет о работах таких архитекторов, как Берлаге, Беренс, ван де Велде, Перре и Райт. В третьей части Хичкок обращается к «новым первопроходцам» — архитекторам, которые, как он позднее отметит, через три года будут участвовать в экспозиции «Современная архитектура: международная выставка»⁷⁷.

Описывая офисное здание, спроектированное Гропиусом для выставки «Немецкого Веркбунда» в 1914 году и «воплотившее эстетичность инженерного решения, ничем не напоминающего об архитектурных приемах прошлого», Хичкок констатирует переход от «новой традиции» к «новым первопроходцам». Монументальность и некоторые детали постройки, свидетельствующие об упрощении инженерного решения вместо его логического развития, обусловили переходный характер этого образца. Хичкок, разумеется, относил Гропиуса к «новым первопроходцам»: «Башни из стекла, решенные как „чистый объем“, вытянутые боковые окна и открытый фасад машинного зала — светлые и „неархитектурные“ с точки зрения того времени: такого еще не делал ни один архитектор»⁷⁸. Так передан разрыв с прошлым, которого Хичкок ждал от новой архитектуры, — полное освобождение от материалов и структурного синтаксиса, использовавшихся когда-либо прежде. Он решил пойти по простому пути, назвав проект «неархитектурным», поскольку затруднялся описать новое явление.

В более ранней работе Гропиуса — проекте фабрики «Фагус», построенной в 1911 году, возможности новой архитектуры, по мнению Хичкока, полнее претворились: в этой постройке...

...учтены все условия, рождающие его эстетику. <...> Главное здание решено как объем, а не как масса. Кроме того, в этом сложном комплексе поэтика композиции, особенно зримо проявившаяся в очертаниях труб и других сугубо промышленных элементов, не напоминала средневековую, как у Беренса, и всецело подчинялась свободному поиску естественных пропорций и связей между частями⁷⁹.

Стены, которые теперь не несли на себе конструкцию, став светлыми и прозрачными, показались Хичкоку самым важным элементом нового зодчества. (В 1926 году Зигфрид Гидион так объяснил логику новой архитектуры: «Ее непосредственные прототипы — это корабли, железнодорожные вагоны, кабины аэропланов. Почему? Потому что несущими в них являются не стены, а каркас, перегородки же сделаны из тонких материалов»⁸⁰.)

ЖИВОПИСЬ: ДВИЖЕНИЕ К АРХИТЕКТУРЕ

Живая связь между авангардными художниками и первопроходцами в архитектуре установилась одновременно в разных странах⁸¹: во Франции Ле Корбюзье сам был и художником, и архитектором; в России творческое становление Малевича, Татлина и Лисицкого повлияло на архитектурные проекты супрематистов и конструктивистов; представители немецкого экспрессионизма были причастны к концепции *Gesamtkultur* Баухауса⁸²; художники группы «Де Стейл» и нидерландские архитекторы, объединившись, в свою очередь также сыграли в деятельности Баухауса некоторую роль. Художники часто бывали за границей, и «перекрестное опыление» идеями принесло плоды, в итоге вылившиеся в новый стиль. Интернациональный кругозор живописцев и архитекторов стал тем «краеугольным камнем», на котором Барр и Хичкок, каждый по-своему, формировали собственную эстетику. В представлении Хичкока, смыкающемся с формальной эстетикой Барра, влияние и место абстрактной живописи (которая, по его словам, «начала зарождаться около 1910 года») было весьма заметным: «Тогда, в период войны, многие убедились в том, что эстетически значимые эффекты достижимы в ином масштабе и в трехмерном пространстве. Подобные эффекты были не особенно характерны для архитектуры, представлявшей „новую традицию“. В том, что касается визуальной оценки, эта традиция по-прежнему держалась на принципах „живописности“, свойственных романтизму». Говоря о журналах *De Stijl* и *L'Esprit Nouveau*, которые издавались

творческими объединениями, проповедовавшими идеи новой архитектуры, Хичкок отмечал сходство Ауда как архитектора с художниками «Де Стейл», а Ле Корбюзье — с Озанфаном: и те и другие, писал он, «работают с чистой абстракцией в живописи и скульптуре»⁸³. Барр, со своей стороны, позднее отметит, что «эстетические принципы и формы „Де Стейл“ сначала были раскрыты в живописи, а потом уже в архитектуре. „Кафе де Уни“ Ауда, появившееся в 1925 году в Роттердаме, оказалось самым неудачным его проектом; слишком уж явным было в нем влияние Мондриана». Кроме того, Барр связывал с художниками Татлиным, Певзнером и Габо возникновение русского конструктивизма как направления, которое позже будет подхвачено архитекторами. Он упоминал и Лисицкого, который называл свои «проуны», «точкой перехода от живописи к архитектуре»⁸⁴.

Все соглашались с тем, что архитекторы, остававшиеся в русле немецкого экспрессионизма, поначалу влияли на работы Гропиуса в Баухаусе, которые позднее обрели выверенность и форму благодаря обращению к функционализму и объединению с художниками «Де Стейл»; и в том и в другом случае совместные усилия привели к сотрудничеству художников, скульпторов, архитекторов и дизайнеров. Будучи участником «Де Стейл» с момента основания в 1919 году, Геррит Ритвельд опередил Ле Корбюзье: в 1924 году в Утрехте он построил в стиле неопластицизма дом для госпожи Трюс Шрёдер. Еще один участник группы, Тео ван Дусбург (художник, скульптор, архитектор, критик и автор), приехав в Германию, жил поочередно в Берлине и в Веймаре. С 1920 по 1925 год мастера Баухауса перенимали методы нидерландцев при работе с формой. Основные цвета, асимметрия, деление пространства внутри объемов за счет свободного соединения и взаимопроникновения прямоугольных плоскостей — во всем этом Барр видел непосредственное влияние «Де Стейл»⁸⁵. «От мистицизма и трансцендентности экспрессионистов, — писал Барр, — Баухаус повернулся в сторону ясности, стройного порядка и поиска осознанно выработанного стиля в архитектуре и родственных ей искусствах»⁸⁶.

С Баухаусом «Де Стейл» познакомил Лайонел Файнингер, которому в 1919 году в руки попал журнал, издававшийся нидерландской группой⁸⁷. Посетив Баухаус в 1927 году, Барр стал поддерживать с Файнингером тесный контакт и отмечал его роль в сближении ван Дусбурга с этой школой⁸⁸. Венгр Мохой-Надь (художник, фотограф и преподаватель) также участвовал в формировании рационального, конструктивного подхода, присущего Баухаусу с 1923 года и явившегося, казалось бы, резким поворотом от немецкого экспрессионизма в иную сторону.

НОВЫЙ СТИЛЬ И ЕГО ПРИНЦИПЫ

Принципы, которыми руководствовались новаторы, порвавшие с традиционной архитектурой, были сформулированы в книге Хичкока 1929 года «Современная архитектура», а три года спустя легли в основу его определения интернационального стиля. Хичкок считал, что основной формальный элемент — железобетонная конструкция — позволяет архитекторам создавать композиции на основе объема, а не массы. Архитекторы-первопроходцы были также за «настойчивую унификацию; вместо разнообразия и богатства поверхностной текстуры они стремились к монотонности и даже бедности, чтобы как можно явственнее передать идею поверхности как геометрической границы объема». Декоративные элементы, повторял Хичкок, может, и не ушли навсегда, но при прежнем использовании нарушали бы цельность композиции. Право на существование они получают, «только если бесспорно обусловлены общим дизайном и всецело ему подчинены»⁸⁹. Эстетические достоинства здания проявляются в его пропорциях, а не в нанесенном декоре. Хичкок возражал теоретикам, утверждавшим, что новых архитекторов волнуют инженерные принципы, а не эстетическая составляющая.

В то же время он сумел выделить формальные элементы новой архитектуры, избавив ее от доктринерского клейма социальности, и сообщить о появлении подхода, который проведет интернациональный стиль сквозь времена и границы, несмотря на суровые условия экономической депрессии 1930-х годов. Слово «стиль» немецкие архитекторы воспринимали в штыки: они считали, что оно отрицает их философию. Их больше устраивало определение «новая вещественность», которое, как им казалось, точнее отражает их метод. Но Хичкок настаивал на своем: «Инженерия от года к году может меняться до неузнаваемости, но эстетика этих новаторов уже обнаружила безусловную преемственность ценностей, независимо, а иногда и вопреки практическому и структурному факторам»⁹⁰. Критикуя эпитеты, которые применяли художники к новой архитектуре, — в том числе «чистая», «пространственно-временная», «элементаристская» и даже «промышленная», — Хичкок полагал, что достаточно будет «назвать архитектуру новаторов интернациональным стилем Ле Корбюзье, Ауда и Гропиуса, Андре Люрса, Ритвельда и Миса ван дер Роэ» — стилем, привлекающим определенную часть архитекторов как в Европе, так и в Соединенных Штатах⁹¹.

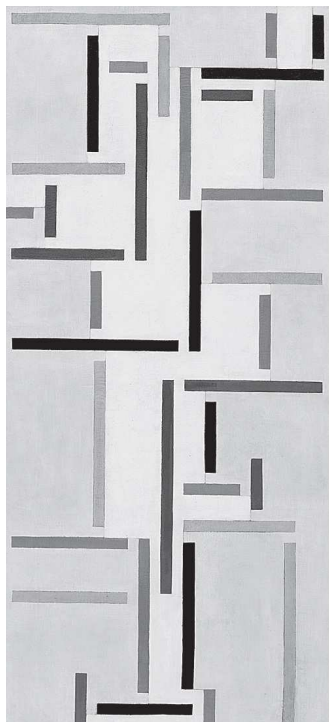
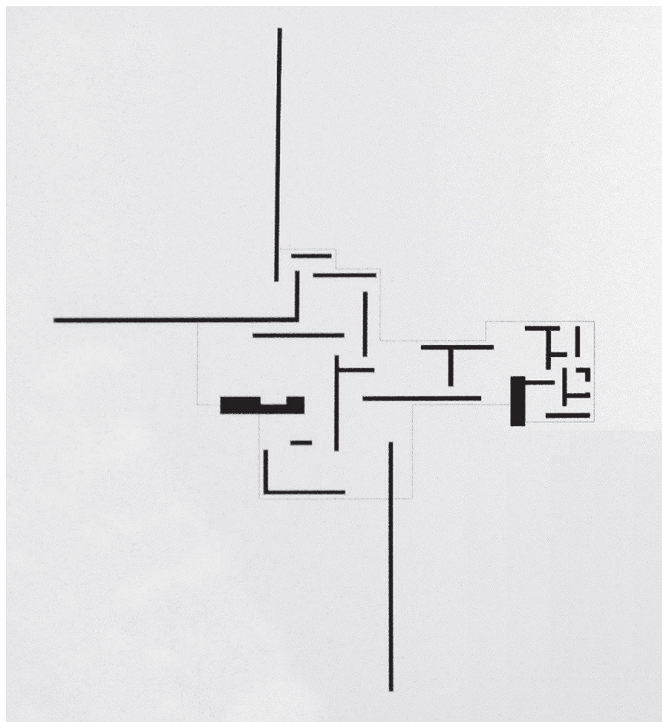
Знакомясь в 1920 году с чертежами дома «Ситроен», выполненными Ле Корбюзье, Хичкок сказал, что это безусловный прорыв: проект оставляет позади «упрощения» «новой традиции». По мнению Хичкока, Ле Корбюзье как никто другой ушел вперед в том, что



Дом директора
Баухауса. Дессау. 1926
Архитектор Вальтер
Гропиус
Фото Люции Мохой

касается «новой эстетики». Только обеспеченный человек, пояснял он, может позволить себе дорогостоящую технологию Ле Корбюзье и роскошь остекления, при котором помещение тяжело отапливать; Хичкок настаивал на том, что в менее одаренных руках «оригинальные идеи [Ле Корбюзье] зачастую находят противоречивое воплощение. Больше того, именно ему, а не практичным немцам, полностью переиначившим его ранние теории, удалось развенчать авторитет „новой традиции“, создав — преждевременно, впрочем, — поэтичную форму железобетонной конструкции. И эта поэтичность возвышается над холодной машинной эстетикой»⁹².

Хичкок не скрывал также своего интереса к Ауду, отметив, что его работы и тексты обойдены вниманием, доставшимся Ле Корбюзье. Он называл Ле Корбюзье «поэтом-провидцем», а Гропиуса — «организатором с большой буквы», зато Ауда считал «архитектором до мозга костей»: «Будущее сулит Ауду больше возможностей, чем Ле Корбюзье или Гропиусу, более своенравно тратящим свои творческие силы»⁹³. В этом прозорливость изменила Хичкоку.



Людвиг Мис ван дер Роэ
Кирпичный загородный
дом. 1924
План первого этажа

Тео ван Дусбург
Ритмы русского танца.
1918

Он советовал младшему поколению архитекторов Германии сообща принять новые принципы. За неимением у Гропиуса реализованных архитектурных проектов после его выдающихся довоенных фабрик, Хичкок обратился к уникальным разработкам интерьеров школы Баухаус первой половины 1920-х годов. Что касается зданий Баухауса, писал он, в них отразилось желание Гропиуса, чтобы архитектура развивалась «сообразно новым общественным нуждам». В отличие от Барра, умевшего не замечать социальную «ориентированность» Гропиуса, Хичкок использовал против директора Баухауса его же этические установки. Впрочем, он признавал, что, построив комплекс зданий школы, Гропиус добился самого большого успеха среди всех первопроходцев⁹⁴.

Говоря о Мисе ван дер Роэ, Хичкок сравнивает его решение загородного дома 1924 года с проектами «Де Стейл», в которых «экстерьер и интерьер сливаются в одно целое»⁹⁵. Он отмечает оригинальность и находчивость Миса, использовавшего необычные

материалы в интерьерах квартирного дома в Штутгарте и в экстерьере павильона в Барселоне в 1929 году. Правда, Хичкок назовет Миса лишь «многообещающим» архитектором и справедливо оценит его, только когда Филип Джонсон присоединится к подготовке материалов для их совместной книги «Интернациональный стиль». «Быть может, влияние абстрактной живописи на архитектуру также будет временным. Ведь уже сейчас может показаться, что подобный взгляд ближе к архитектуре, чем к живописи, и только в архитектуре сохранится»⁹⁶.

Барр позже высказался о четырех отцах-основателях интернационального стиля более лаконично: «Ле Корбюзье, пожалуй, величайший теоретик, наиболее эрудированный и смелый экспериментатор; Гропиуса особенно занимали социальные идеи, Мис ван дер Роэ — роскошный и изысканный, а у Ауда из Роттердама самый тонкий и упорядоченный вкус»⁹⁷.

Хичкок признавал, что перед Америкой стоит задача довести уже существующие достижения до уровня архитектуры. Он предсказывал, что вместе с Францией, Нидерландами и Германией Америка с ее любовью к небоскрегам сыграет важную роль в развитии нового зодчества. Но вновь промахнулся, предположив, что архитекторы сохранят приверженность новому стилю, пока он будет продуктивным, и возможно, это продлится «больше столетия». Причем Хичкок оптимистично полагал, что он достаточно осторожен в оценке срока, отводимого новой архитектуре⁹⁸.

РЕЦЕНЗИЯ БАРРА НА КНИГУ ХИЧКОКА

В рецензии Барра на книгу Хичкока «Современная архитектура: романтизм и возврат к единству», написанной в 1930 году, заметно уверенное знание предмета, без которого критический материал в этой области не написать. «Дезинтеграция в архитектуре как следствие распространяющейся эклектичности вкусов отражает нынешнее положение в американском строительстве, — с огорчением отмечал Барр, — и не прекращается даже в наши дни»⁹⁹. Барр, как и Хичкок, чтит американского архитектора XIX века Генри Ричардсона и, напротив, недооценивал Фрэнка Ллойда Райта, считая его творчество «переходным». Смущало Барра то, что Райт не мог разделить собственные архитектурные произведения от своих же теоретических воззрений в духе романтизма; в последующие годы оба историка искусства восполнят эту незначительность.

Третью часть, «Новые первопроходцы», Барр назвал самой важной в книге Хичкока: «Новая традиция по своему происхождению сравнима с такими, в сущности, производными направлениями, как

Ренессанс и барокко, но стиль „новых первопроходцев“ кажется более оригинальным даже по сравнению с византийским искусством или готикой, и его формирование было более стремительным и осознанным»¹⁰⁰. Барр ждал от нового стиля оригинальности, до уровня которой тот не всегда мог подняться. Несмотря на хлопоты, связанные с предстоящим открытием музея, в работе над этой рецензией видна воодушевленность Барра современной архитектурой и убежденность в том, что необходимо отдать должное ее достоинствам. К тому же он лучше всех, пожалуй, разбирался в ее нюансах и умел их объяснить.

Сосредоточившись на стилистических принципах, Барр объединил функциональную и эстетическую задачи, которые решают архитекторы:

Они настаивают на том, что решение фасада функционально определено внутренним содержанием, что внутри следует мыслить объемами, которые ограничены плоскостями, а не компоновать массы, а все в целом должно представлять собой композицию элементов, прежде всего утилитарных и конструктивных. Роль архитектора приравнивается к роли инженера, который, мысля, как архитектор, выбирает из нескольких равновозможных решений утилитарной задачи наиболее эстетически подходящее¹⁰¹.

В эстетической философии Барра и Хичкока слова «мыслит, как архитектор» очень точно отражают их понимание архитектуры как искусства.

Соглашаясь с Хичкоком, Барр отвел Ле Корбюзье место «ведущего теоретика» нового движения, но проекты архитектора, как ему казалось, «при всей виртуозности и оригинальности <...> зачастую недействительны в качестве *machine à habiter*». Он также видел в Гропиусе лидера новых первопроходцев немецкой и всей современной архитектуры, которую приняли в Германии с большой готовностью. Барр не был согласен с Хичкоком в том, что в развитии новой архитектуры Америка стала «следующей по значимости» страной после Германии, Франции и Нидерландов. Посетив Советский Союз, он осознавал, что Чехословакия, Польша, СССР и Швейцария «значительно обходят Соединенные Штаты в признании и понимании принципов новых первопроходцев»¹⁰².

Замечая, что «как историк мистер Хичкок демонстрирует исчерпывающую компетентность, точность и блестящее умение

видеть предмет в синтезе», Барр выделяет именно те качества, которыми обладает сам. Сожалея о том, что «порой метод [Хичкока] и его образ мыслей слишком сложны для обычного читателя», Барр находит его соображения в целом «убедительными» и «обоснованными». Со свойственной ему дипломатичностью Барр придает критике форму комплимента и избегает «острых углов», тем более что Хичкок и сам часто иронизировал над своей неспособностью писать «понятно». И если как историк Хичкок превзошел своего товарища в этой работе о ранней модернистской архитектуре, то интерес Барра к архитектуре, в сочетании с его ясностью мысли и изложения, дополнявшими его педантичный стиль (принципы, которым сам Хичкок станет следовать намного позже), оказал неоценимое влияние на развитие самой архитектуры.

Барр также отмечает признание Хичкоком того, что новые первопроходцы «действительно сумели вернуться к единству утилитарных и эстетических задач — еще более законченному, чем в готике», но не разделяет «шпенглеровской меланхолии» автора в том, что касается прогнозов на будущее и разочарованности «пуританским аскетизмом» новой архитектуры. Барр имеет в виду, что архитекторы будущего эту проблему решат. Он, как и Хичкок, чувствовал, что декоративность мешает архитектуре, однако «орнамент будущего определит не геометрия, не современная живопись или другие источники «модернистского» декора, а скорее технические приспособления — паровые радиаторы, электрические лампочки, гидранты, системы для обмена письмами, радиолампы, электрические вентиляторы, неоновые лампы. Сегодня эти предметы сугубо утилитарны, но уже «хорошим тоном» становится умение видеть их декоративность»¹⁰³.

В этом было всеобъемлющее понимание задач новой архитектуры, уже проявившееся прежде в статье, посвященной фабрике «Некко». Более того, в тексте налицо безошибочное восприятие архитектурных пропорций и композиции — фундаментальное свойство эстетического подхода Барра. Он настолько сочувствовал делу современной архитектуры, что рад был признать собственную пристрастность и согласиться с Хичкоком. Но в то же время сожалел, что Хичкок не уделил больше внимания зданию Баухауса, которое, по его мнению, «остается самым внушительным самостоятельным произведением новых первопроходцев».

Если Хичкок владел стилистическими категориями в рамках традиции, заложенной Вёльфлином, Франклом или даже Риглем, с его «волей к форме», то Барру удалось найти подход к предметам, отличавшийся безупречной аналитической цельностью. Говоря

об искусстве, он избегал абстрактного теоретизирования — быть может, потому, что чувствовал себя недостаточно подкованным в философии, но его вкус и выбор вкупе с его суждениями становились не менее весомыми, чем любая теория искусства.

И наконец, тонкое чувство юмора Барра смягчает все резкие трактовки, которые допускает в своем исследовании Хичкок: «В целом для авторского стиля характерно, пожалуй, несколько избыточное немецкое влияние и французский „прононс“: английский язык предпочитает твердое -ism всяческому -isme и нео- всевозможным néo-. Но подобные нюансы можно простить тому, чьи имена, полученные при крещении, пишутся через дефис*»¹⁰⁴.

В завершении рецензии Барр критикует внешнее оформление книги, сочтя его совершенно неподходящим. Эта критика окажется полезной, когда Хичкок будет издавать следующую свою книгу об архитектуре, которая окажется очень удачной, что в конце концов приведет к появлению отдела архитектуры в Музее современного искусства.

Архитектура и кино, два вида искусства, пришедшие на смену более ранним поворотным движениям в живописи и скульптуре, процветали на американском континенте в силу своей созвучности времени. И хотя именно живопись и скульптура в конечном счете оставались главным предметом внимания Барра, организация в Музее современного искусства отделов архитектуры и кино — первых в своем роде — станет его заметным достижением в музейном деле.

* Имеется в виду двойное имя Хичкока, Генри-Рассел (Henry-Russell): дефис, крайне редкий для английских имен, придает ему французский оттенок.

Глава 8

Филип Джонсон и Барр: архитектура и дизайн в музее

В 1932 году, когда современное архитектурное направление едва отметило десятилетие, Хичкок и Филип Джонсон организовали в Америке первую архитектурную выставку. С самого начала кураторы экспозиции «Современная архитектура: международная выставка»¹ рассчитывали представить нечто по-настоящему современное, не декоративное и не модернистское, но подчиненное, с их точки зрения, императивам беспристрастности и свободы. В контекст собственных эстетических ценностей кураторы включили концепции Ауда, Ле Корбюзье, Миса ван дер Роэ и Гропиуса, освободив их от идеологического содержания. Радикальные архитекторы 1920-х годов, с их утопическими целями, были приверженцами национальной идеи и руководствовались потребностями общества, нуждавшегося в улучшении условий жизни после Первой мировой войны. Американские глашатаи интернационального стиля, напротив, хотели показать новейшие и лучшие достижения эстетики в их взаимосвязи.

Открытый в 1932 году отдел архитектуры стал одним из первых важных начинаний Барра в деле формирования многопрофильной структуры музея. Заинтересованность Барра в такой структуре, а также в установлении стандартов для промышленной продукции получила документальное выражение в уставе музея, определившем, в частности, «задачу поддержки и расширения сфер изучения современного искусства, а также его практического применения в производстве и в повседневной жизни»². Филип Джонсон возглавил и лично финансировал отдел, возникший на волне успеха выставки «Современная архитектура» и сформированный с нуля³. Хичкок мог справедливо похвастаться тем, что эта экспозиция «не просто показала историю предмета, но стала историческим событием, по крайней мере в Соединенных Штатах»⁴. Джонсон писал об архитектурной выставке как о «манифесте веры, новом кредо, заявленной миссии, мессианском спектакле, если угодно. <...> Хичкок привел все это в систему, Альфред Барр дал имя, а я занимался пропагандой и трубил во все трубы. Мы стали предвестниками революции в мире архитектуры»⁵.

ДЖОНСОН И БАРР

Джонсон — вместе с Линкольном Кирстайном, Эдуардом Варбургом и Джоном Уокером — входил в круг студентов Гарварда, открывших модернизму путь на университетскую территорию благодаря выставкам Гарвардского общества современного искусства. Он стал одним из верных помощников Барра в его музейной работе. Они познакомились в 1929 году; Джонсон называл их дружбу «симбиозом»⁶ — с самого начала они могли общаться часами. Единство проявлялось и в новых идеях — никто, разумеется, не уточнял, что именно и кому

первым пришло в голову. Они понимали друг друга без слов; чтобы согласиться в оценке какой-нибудь картины, им достаточно было что-нибудь «промычать» друг другу⁷. Джонсон как-то заметил, что их общение напоминает отношения Барра с Джеймсом Соби. А еще он вспоминал, что Барр был буквально одержим архитектурой, и это принесло ему успех⁸.

Джонсон родился в Кливленде в 1906 году и получил степень бакалавра по классической филологии в Гарварде. Историю искусств или архитектуру в первые годы студенчества он не изучал, сосредоточившись на философии⁹. Как и многие представители той плеяды, попавшие в музейную среду, поначалу он был хорошо подкованным дилетантом, влюбленным в архитектуру, особенно в современную.

Существуют разные версии того, как именно сложился гарвардский круг¹⁰. Но на самом деле Хичкок, Джонсон и Барр просто вращались в одних сферах в силу общих интересов, особенно связанных с революцией в архитектурной мысли. По словам Джонсона, от философии к архитектуре он обратился после того, как прочел статью Хичкока об Ауде (опубликованную в журнале *Arts* в 1928 году)¹¹. Джонсон вспоминал, что с Барром его познакомила мать, возглавлявшая тогда ассоциацию выпускников Уэллсли, и дело было на выпускной церемонии его сестры. Однако Барр, читавший в Уэллсли курс современного искусства, говорил, что познакомился с Джонсоном на месяц раньше, когда организовал там выставку плаката. А Теодейт Джонсон уверяла, что представила их друг другу сама, когда Джонсон пришел в колледж на постановку «Антония и Клеопатры» с ее участием¹².

Как бы то ни было, обоим был уготован путь молодых бунтарей, которых неудержимо тянет ко всему «новому». Джонсон говорил, что впервые соприкоснулся с современным искусством в галерее «291», куда пришел, поддавшись на уговоры Альфреда Стиглица: «Я был студентом, а значит, говорил „да“ всему современному, ни на что не похожему, революционному — и именно так был настроен при встрече с Альфредом»¹³. Джонсон утверждал, что Барр изменил его жизнь, «превратил из Савла в Павла»¹⁴, приобщив к архитектуре. «[Он] поверил в меня. Он был старше <...> и гораздо проницательнее в осмыслении этого мира. Альфред Барр поверил, что я способен критически воспринимать и оценивать увлекавшие его архитектурные фантазии, и почувствовал, что у меня получится этим заниматься. Он стал не только моим другом, но и учителем, задавшим моей жизни направление»¹⁵.

Осенью 1929 года Джонсон отправился в Гейдельберг изучать немецкий язык и лично познакомился с новой архитектурой и архитекторами, руководствуясь списком, составленным для него Барром.

В одном из музеев Мангейма он встретился с Джоном Макэндрю, тогда подающим надежды архитектором. У них появились общие друзья и интересы; Джонсон арендовал машину, и вместе они осмотрели немало примечательных сооружений — от Баухауса в Дессау до Вайсенхофа в Штутгарте. Макэндрю учился на факультете искусств в Гарварде (окончив его в 1924 году вместе с Хичкоком), затем изучал архитектуру в Гарвардской магистерской школе и оказался в числе тех, кто сумеет повлиять не преобразование мира искусств в русле, обозначенном Музеем современного искусства¹⁶.

16 октября 1929 года Джонсон пишет своему новому другу письмо: «Альфреду Барру. Уважаемый Альфред, перечислять все, что мы посмотрели, — дело безнадежное. Сегодня я, разумеется, вспомнил о Вас, впервые побывав в Баухаусе. Мы с Джоном Макэндрю проделали приличный путь в поисках современной архитектуры — галопом, разумеется, зато по всей Германии и Нидерландам. Нам по-прежнему представляется, что дома Ауда в Хук ван Холланд — это Парфенон современной Европы. Может, это и громко сказано, но они бесподобны»¹⁷. Джонсон подробно, на двух страницах, рассказывает обо всем увиденном в Германии и Нидерландах: новому Siedlung* Ауда из семисот домов в Роттердаме «недостает «искры гения» и <...> совершенной красоты зданий в Хуке»; там же, в Роттердаме, Джонсон и Макэндрю осмотрели здание фабрики Ван Нелле, построенное Бринкманом и ван дер Флютом, — еще один важный пример интернационального стиля. Джонсон упомянул о том, что некоторые места из списка Барра оказалось трудно отыскать. (Надо заметить, что, хотя определение «интернациональный» уже закрепилось за стилем, в письме Джонсон использует его неосознанно — описывая, как удивился, обнаружив, что манера Мендельсона, «которого Вы знаете по башне Эйнштейна**», стала „интернациональной“».) И продолжает: «Мы случайно наткнулись на новый дом [Мендельсона] в красивейшем пригороде Берлина — ровная белая штукатурка и латунные оконные рамы. Никаких излишеств, общий эффект создают совершенно гладкие массы. Я не сомневался, что у него хороший вкус, но теперь вижу, что он еще и строг»¹⁸. Представление о «вкусе», несомненно, было привито Гарвардом, а «строгость» — его верный спутник. Джонсон разбирался в канонах новой архитектуры, хотя Мендельсон не достиг тех же вершин, что и другие архитекторы, создавшие интернациональный стиль.

В Дессау Джонсон был «поражен видом Баухауса. Этого грандиозного здания»¹⁹. По помещениям школы его и Макэндрю

* Здесь: жилой комплекс (нем.).

** Здание астрофизической обсерватории, построенной Эрихом Мендельсоном в Потсдаме в 1924 году.

провел американский студент-архитектор, который в рамках второй части учебной программы работал над моделями стульев и других предметов интерьерного дизайна. Джонсон оценил метод преподавания — и пришел к выводу, что в Америке нет архитектурных школ такого уровня.

В Германии Джонсон начал также изучать частные коллекции. Ему очень нравились работы Пауля Клее; на выставке в Дессау Джонсон приобрел «одну [его] чудесную вещь». Но вкус его требовал огранки. Он жаловался Барру: «Я не могу сделать так, чтобы приобретенные мной вещи понравились Джону, а поскольку мне не хватает рациональных средств, чтобы обосновать свои предпочтения, он считает меня эдаким динозавром. Мне кажется, я воспринимаю живопись ужасающе примитивно, так что мне действительно нужно заняться ее изучением. Пожалуй, стоит вернуться в Гарвард и слушать лекции. Надеюсь, Ваша диссертация завершена и опубликована. Хотелось бы прочитать». Завершалось письмо приветами от четы Файнингер, которые «восхищены Вашим новым музеем»²⁰. Впечатление Файнингера от Джонсона и Макэндрю было таким же, как и при встрече с Барром несколько лет назад. Из переписки Файнингера возникает выразительная картина суровой борьбы, которую вели художники, отстаивая существование Баухауса и модернизма; так что приезд и хвалебные отзывы американцев всегда были ему приятны.

Зимой 1929/30 года, завершая обучение в Гарварде, Джонсон часто приезжал в Нью-Йорк. Жена Барра Маргарет вспоминала этого молодого человека: «Он <...> пришел встретиться с нами в китайский ресторан, в первые годы после открытия располагавшийся в Хекшер-билдинг, на Западной 56-й улице, вниз от музея, — мы с Альфредом обедали там в компании друзей. Разговор получился невероятно увлекательным и оживленным. Фейерверк сюжетов. Филип сразу же влился в компанию. Он был красив, неизменно жизнерадостен, полон надежд и фонтанировал новыми идеями. При этом казался очень нетерпеливым и не мог усидеть на месте. Словом, он был таким же, как и сейчас. Его манера речи, склад ума, стремительность и живость ничуть не изменились»²¹.

ДЖОНСОН И ХИЧКОК

В том же году Джонсон познакомился с Хичкоком — то ли через Альфреда, то ли через Маргарет Барр. Миссис Барр утверждала, что это она представила их друг другу; она была знакома с Хичкоком по колледжу Вассара, где преподавала в 1927 году²². Как бы то ни было, осенью 1929 года Хичкок уже был знаком с Джонсоном и сообщил Вирджилю Томсону, что тот будет гостить у него в течение недели²³.

Джонсон вспоминал, что с Хичкоком их невольно связал общий проект — они собирали материал для книги об интернациональном стиле. 27 мая 1930 года Хичкок, Джонсон и Томсон встретились в Париже, будучи свидетелями на церемонии бракосочетания Барров²⁴. Спустя несколько недель Джонсон и Хичкок отправились в поездку по местам, которые впоследствии будут названы ключевыми для модернизма, — среди них можно выделить виллу «Савой» в Пуасси-сюр-Сен по проекту Ле Корбюзье, Баухаус Гропиуса и виллу «Тугендхат» в Брно, построенную Мисом ван дер Роэ.

Предназначавшаяся для широкого круга читателей, книга должна была стать упрощенной версией финальной части более объемного исследования Хичкока 1929 года «Современная архитектура: романтизм и возврат к единству». Поначалу Джонсон, видимо, предполагал собрать материал самостоятельно. Он пишет матери:

Насчет книги. Откладывать ее больше нельзя, хотя договорились мы только позавчера. Сама знаешь, идея эта у меня в голове уже год, но мне совсем не хотелось рисковать и брать на себя настолько большой проект, отдавая себе отчет в том, что я в сущности мало знаю об архитектуре. И вот Рассела осенило, поскольку он понимал, что его книга плохо иллюстрирована. Теперь предполагается переписать более понятным языком некоторые части, подробно анализируя здания, изображенные на иллюстрациях, и включить около 150 фототипий на отдельных страницах. Сначала будет текст, затем сгруппированные фотографии. Одно плохо, пожалуй: книга выйдет на немецком. <...> Текст по сути будет переводом из большой книги Рассела²⁵.

В своей рецензии на книгу Хичкока «Современная архитектура: романтизм и возврат к единству» Барр назвал приведенные в ней иллюстрации «скупыми» и предположил, что книга смотрелась бы выигрышнее, если бы их было хотя бы «в три раза больше». Скорее всего, именно он подал Хичкоку идею подготовить другую книгу, когда написал в рецензии, что издатели готовы были бы рассмотреть «достаточно большую подборку иллюстраций, отобранных господином Хичкоком и дополненных его комментариями»²⁶.

Джонсон многое усвоил в роли «ученика» Хичкока, однако, как сам он писал матери, ему все же удавалось проявлять независимость

суждений, хоть это было и нелегко²⁷. В его задачу входил подбор фотографий, чем он усердно и занимался. Шесть лет спустя Джонсон вновь скажет, что «теорию и предмет определял Хичкок, идейным вдохновителем был Альфред Барр. Я же был подмастерьем, ошибался в чем только можно, но кое-что предсказал, что теперь сбывается»²⁸. В письме к матери он добавляет: «Текст, который мы вынашиваем, все разрастается, но вместе с тем представляется более весомым. <...> Мы обсуждаем вещи, которые мне по душе гораздо больше, чем многое из того, что было раньше: новые материалы, конструкция, функционализм и фундаментальная эстетика, особенно с точки зрения стиля»²⁹.

Джонсон и Хичкок с трудом убедили немецких издателей выпустить еще одну книгу об архитектуре. Тот аргумент, что ни одна книга не может «полностью охватить заданный стиль», не действовал³⁰. Считалось, что представление об архитектуре как искусстве противоречит принципам функционализма. Джонсон и Хичкок создавали книгу «в пик функционалистам», как путь преодоления «гропиусовщины»³¹. Письмо Джонсона, адресованное Ауду в 1930 году, как раз об этом: «Мы должны подходить к вопросу с исторической стороны, но в контексте проблем стиля. Естественно, критический анализ будет чисто эстетическим, к большому разочарованию наших немецких *sachlich** друзей, для которых нет ничего, кроме социологии»³².

Из переписки Джонсона с матерью и писем Хичкока Вирджи-лу Томсону следует, что летом 1930 года все их мысли занимала книга, которую они впоследствии называли «Интернациональный стиль». Идея экспозиции «Современная архитектура: международная выставка» в Музее современного искусства оформилась только осенью.

Джонсон и Хичкок познакомились с большинством образцов новой архитектуры, а также с их авторами в путешествии, маршрут которого проходил через Францию, Бельгию, Нидерланды, Германию, Швецию, Данию и Швейцарию. В конце лета Хичкок отправился в Англию, а Джонсон в Чехословакию и в Австрию. По словам Джонсона, эти поездки дали им «огромное преимущество» перед современниками в области архитектурной критики, поскольку помогли избежать какой бы то ни было «национальной направленности»³³.

Джонсон вспоминал, что их совместная работа с Хичкоком началась благодаря Барру: «Альфред Барр свел меня с Хичкоком. Он хотел, чтобы я был рядом с Хичкоком в музее, полагая, что это расширит его восприятие архитектуры»³⁴. 26 марта 1931 года, или чуть позднее, Хичкок написал Томсону об архитектурной выставке в Музее современного искусства, которую, как он объяснил, Филип Джонсон

* Здесь: «функциональных» (нем.).

готовит «с расчетом на год». Из переписки Хичкока и Джонсона видно, что подбор материалов, составивших книгу, предшествовал конкретному плану выставки.

Осенью 1930-го, когда открывшемуся музею не было еще и года, Барр, Джонсон и Хичкок утвердились в мысли о том, что материалы, которые Хичкок и Джонсон собрали для книги, следует использовать и для выставки³⁵. По просьбе Барра Джонсон написал первую заявку на проведение выставки, оказавшуюся на столе у попечительского совета в декабре 1930 года³⁶.

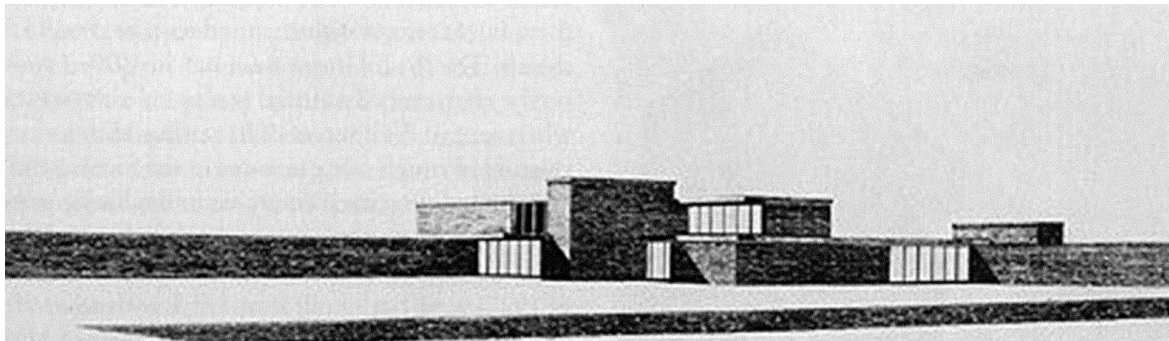
Стараниями Хичкока и Барра за один год Джонсон стал архитектурным критиком. Чтобы уговорить попечителей, Барр перечислил в заявке на проведение выставки его достижения в этой области: «Мистер Джонсон посвятил изучению данного направления год, находясь дома и за границей. Он установил контакты с архитекторами, собрал многочисленные сведения и фотографии и в целом провел всю необходимую подготовительную работу»³⁷.

ДЖОНСОН И МИС

В составленных Джонсоном заявках говорилось, что курировать выставку будет Мис ван дер Роэ³⁸. (У Миса уже сложилась определенная репутация после выставок, проведенных в Берлине и Барселоне.) К марту 1931 года Джонсон все еще надеялся, что тот будет монтировать экспозицию; он писал госпоже Рокфеллер: «Отрадно знать, что, когда придет время проектировать выставку, ориентировочно в сентябре, этим будет заниматься величайший архитектор. Ваше содействие и интерес многое для нас значат, особенно сейчас, на начальном этапе»³⁹.

Отношения Джонсона с Мисом отмечены сменой радушия и холодности. С одной стороны, Джонсон жаловался Барру, что Мис сердится, если ему «надоедают»; с другой — всего через несколько дней после того, как архитектору все «надоели», Джонсон обнаружил, что тот уже готов «специально для нас» спроектировать новый дом⁴⁰. Барру не хотелось выставлять невоплощенные проекты. По этой или по какой-то другой причине Мис больше не вспоминал о проекте дома для архитектурной выставки, хоть и успел пообещать, что вышлет модель из Берлина 15 октября⁴¹. И ехать в Америку для монтажа экспозиции тоже не согласился. Судя по всему, его неоднозначное поведение можно отнести на счет начавшихся нацистских нападков на Баухаус⁴².

Пришлось Джонсону самому, с помощью Барра, собирать экспозицию. Хичкок тогда преподавал в Уэслианском университете и не мог заниматься кураторством, хоть и написал большую часть каталога. Благодаря Джонсону и вопреки сопротивлению Барра и Хичкока,



Людвиг Мис ван дер Роэ
Загородный кирпичный
дом. 1924
Аксонометрия

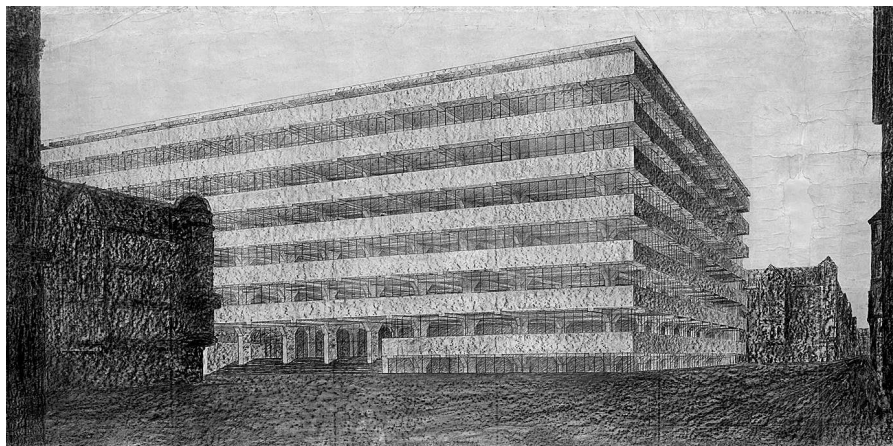
Мис стал таким же полноправным участником выставки, как и Ле Корбюзье, Гропиус и Ауд. Представив Миса одним из ведущих архитекторов интернационального стиля, Джонсон внес существенный вклад в историографию современной архитектуры.

Джонсон не раз говорил, что учился по книгам серии «Propyläen Kunstgeschichte»*, среди которых выделял монографию «Die Baukunst der neuesten Zeit»** Густава Платца, купленную в 1928 году в Берлине и открывшую ему творчество Миса ван дер Роэ⁴³. В книге было всего пять проектов Миса: кирпичный загородный дом 1924 года; бетонный загородный дом 1923 года⁴⁴; бетонное офисное здание 1923 года; офисное здание из стекла и стали 1922 года; офисное здание из стекла и стали 1921 года; ни один из проектов так и не был осуществлен. Молодой Джонсон, у которого в 1928 году (хотя более вероятно — в 1929-м) была возможность посмотреть на эти чертежи «свежим взглядом», ничего подобного прежде не видел. Путешествуя, он побывал также в штутгартском Вайсенхофе⁴⁵, где Мис ван дер Роэ руководил строительством. Все это в целом явилось для Джонсона «прозрением» — это слово он часто повторял, описывая свои впечатления от архитектурных памятников.

Джонсон не изменил своим ранним оценкам в посвященной Мису монографии, которую он написал в 1930-х годах (опубликовали ее только в 1947 году к выставке Миса ван дер Роэ, организованной Джонсоном в Музее современного искусства). Он считал, что чертежи

* Серия «История искусства» берлинского издательства «Пропилеи» выходила с 1923 по 1944 год, было выпущено 24 тома.

** «Современная архитектура» (нем.)

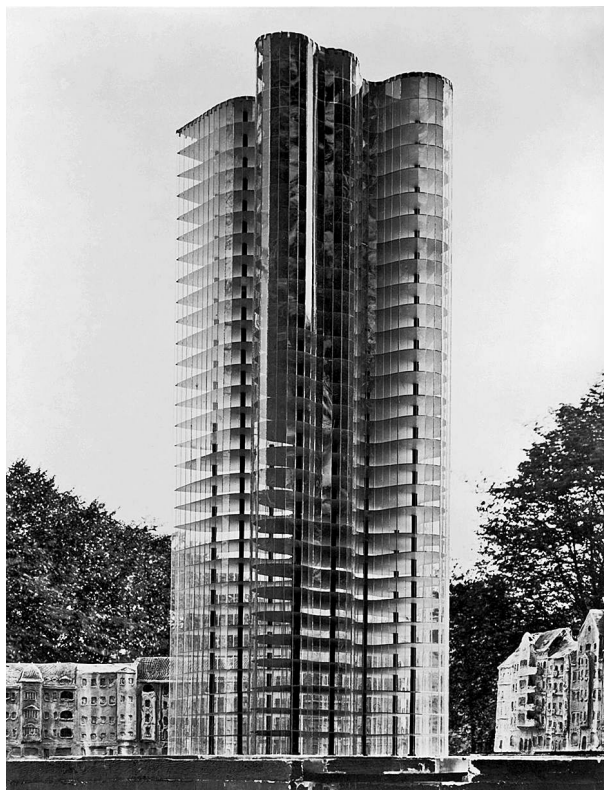


Людвиг Мис ван дер Роэ
Бетонное офисное
здание. 1923
Перспектива

Миса оформлены с таким совершенством, что сами по себе являются произведениями искусства: «В первые несколько лет после войны Мис ван дер Роэ опубликовал ряд настолько таких ярких и непохожих один на другой проектов, что можно подумать, будто он каждый год пытается изобрести нечто новое в архитектуре». Вайсенхоф Джонсон назвал «самой значимой группой строений в истории современной архитектуры»⁴⁶. Был аспект, в котором он особенно настойчиво защищал Миса:

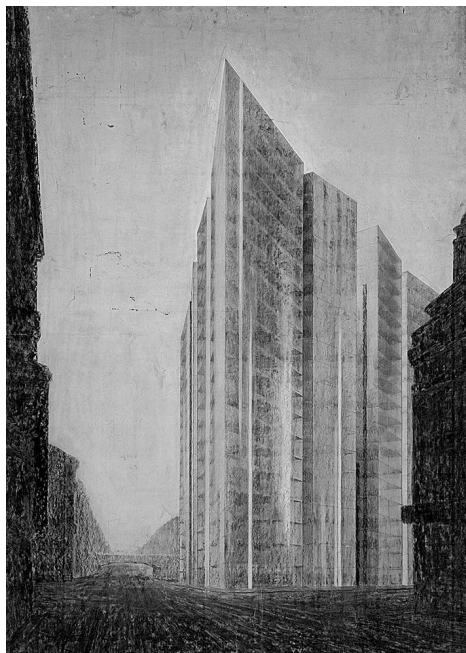
В Баухаусе многие, и прежде всего функционалисты, буквально веря в то, что они называют *die Neue Sachlichkeit*, не спешили признавать, что Мис современен. Им казалось, что архитектура стала, наконец, сугубо функциональной: превратилась в дело техники, чистой техники, конструирования конструкций. Естественно, проекты, которые создавали рассуждавшие таким образом архитекторы, получались намного интереснее с точки зрения искусства, чем это представлялось их авторам. Но Мис видел по-своему и настаивал на том, что архитектор занимается искусством, а все утверждения, будто архитектура — только средство, лучше оставить инженерам⁴⁷.

Людвиг Мис ван дер Роэ
Небоскреб из стекла
и металла. Берлин.
1922 (не осуществлен)
Макет



После первой встречи в 1930 году Джонсон написал, что был очень рад познакомиться с немецким архитектором, у которого «нет иллюзий относительно Sachlichkeit и всего, что связано с техникой или материалами. [Для Миса] они средство, но не самоцель, как для Гропиуса и его школы»⁴⁸. Джонсон считал Миса ван дер Роэ «экспериментатором-радикалистом»⁴⁹, новатором в своем деле; Мис фактически преодолел принцип «форму определяет функция» и уверенно вписался в эстетические рамки, которые Барр очертил для Музея современного искусства.

Хичкок, выше ценивший Ауда, и Барр, предпочитавший Ле Корбюзье, не сразу согласились с предложением Джонсона рассмотреть работы Миса в перспективе предполагавшейся выставки⁵⁰. Джонсон был восхищен виллой «Тугендхат» в Брно⁵¹. Он сумел убедить Барра и Хичкока, что Мис ван дер Роэ, безусловно, принадлежит к числу новых архитекторов первого плана, наряду с Аудом, Гропиусом и Ле Корбюзье. Причем нашел такие аргументы, что фотография виллы «Тугендхат» оказалась на обложке выставочного каталога.



Людвиг Мис ван дер Роэ
Офисное здание
из стекла и металла.
Фридрихштрассе,
Берлин. 1921.
Конкурсный проект

При первой встрече Джонсон предложил Мису ван дер Роэ разработать дизайн его квартиры в Нью-Йорке, куда он переехал по окончании Гарварда⁵². Мис взялся за этот заказ⁵³. 11 августа 1930 года Барр, владевший квартирой в этом же доме, рассуждает в письме к Джонсону о том, что неплохо бы убрать стальную раму из дверного проема. Он предупреждает, что это будет недешево, но «раз уж мебель заказана Мису, то и на этом не стоит экономить»⁵⁴.

Джонсон как-то вспомнил, что Барр в своей статье о русской архитектуре (в которой он сравнивал Моисея Гинзбурга с Ле Корбюзье, Гропиусом и Аудом) «открыл новую вежу, но ни разу не упомянул Миса ван дер Роэ. Словно и не слышал о нем. Мис ему не нравился». Что касается Хичкока, Джонсон считал, что Мис для него «слишком изыскан». Он рассказывал, что, когда в 1931 году в Германии они вместе осматривали интерьеры, созданные по проекту Миса, Хичкок покачал головой: «Это не мое». «Зато, — добавляет Джонсон, — это было „мое“»⁵⁵.

Впрочем, к осени 1931 года Хичкок успел по-настоящему понять работы Миса и признал авторитет архитектора в рецензии на «выставку, посвященную городскому планированию, архитектуре, обстановке и смежным техническим вопросам», которую Мис ван дер Роэ организовал в Берлине летом. На ней были представлены предметы из мрамора, дерева и текстиля, отобранные Мисом и скомпонованные



Людвиг Мис ван дер Роэ
Интерьер квартиры
Филипа Джонсона.
Около 1930

Лилли Райх, а также одноэтажный загородный дом Миса в центре зала, и весь раздел экспозиции подчинялся «общему позитивному вкусу, <...> так что был отражением ясного порядка»⁵⁶.

В своей статье Хичкок более точно определил параметры явления, которое неофициально называл «интернациональным стилем», различая внутри него «„функционализм“ Гропиуса и Бройера, с одной стороны, и „постфункционализм“ Миса ван дер Роэ — с другой»⁵⁷.

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ

Три основных принципа новой архитектуры, которые Хичкок сформулировал в конце 1920-х годов, приведены им также и в книге «Интернациональный стиль: архитектура после 1922 года», опубликованной в 1932 году. Первый принцип заключается в особом отношении к объему, который рассматривается как данность, отличная от массы; второй выражен в систематичности, сменившей классическую латеральную симметрию с ее вертикальной и горизонтальной повторяемостью; третий сводится к полному исключению декора и сочетается с принципом

пропорциональности как декоративной основы, который Хичкок описал в своей первой статье об Ауде⁵⁸. Критерий совершенства материалов позволил расширить понятие декора; тем самым особый вес обретали логика формальных элементов стиля и представление об архитектуре как об искусстве⁵⁹.

Книга «Интернациональный стиль», перевод которой Джонсон и Хичкок собирались издать в Германии, первоначально называлась «Also doch ein Baustil»*. В итоге это название стало последней фразой книги: «We have an architecture still»⁶⁰. Идея издать книгу по-немецки была вызвана желанием дать отпор немецким критикам⁶¹: «Мы оба — я и Хичкок — видели общую задачу в том, чтобы победить функционалистов, — писал Джонсон. — Ради этого книга и затевалась. В то же время Альфред Барр хотел, чтобы она иллюстрировала новое масштабное движение, которое он собирался пропагандировать. Он настоял на названии „Интернациональный стиль“**. Мы уступили. То есть сначала уступил я, затем Хичкок»⁶².

В предисловии к книге Барр, в отличие от Хичкока, говоря о постфункционализме в связи с Мисом ван дер Роэ, пишет слова «интернациональный стиль» с большой буквы: «Полагаю, [Хичкок и Джонсон] убедительно продемонстрировали, что сегодня сложился современный стиль — столь же оригинальный, цельный, наполненный логикой и так же широко распространенный, как и любой стиль прошлого. Авторы назвали его Интернациональным Стилем»⁶³.

О том, как возникла формула «интернациональный стиль», немало писали не только из-за того, что оба слова нагружены политическим смыслом; дело еще и в том, что с самого начала степень влияния книги и выставки постоянно пересматривалась⁶⁴.

В предисловии к выставочному каталогу 1932 года Барр уточняет, что стиль был назван «интернациональным, поскольку развивался одновременно в нескольких странах и принял мировой охват»⁶⁵. Но более точное определение Барр дает, сравнивая интернациональный стиль с позднегоthicким стилем в живописи, который в XV веке начал распространяться по всей Европе, так что в результате его слияния с различными национальными стилями возникла интернациональная готика⁶⁶. Проводя параллель между интернациональностью современной архитектуры и интернациональностью готики, Барр также имел в виду, что в модернистских архитектурных, живописных и скульптурных формах повторяется готическое стилевое единство.

* «И все же это архитектурный стиль» (нем.).

** Немецкий перевод книги вышел в 1932 году под названием «Der Internationale Stil».

Таким образом, определение «интернациональный стиль» связано как с тем, что в Средние века архитектура была собирательной формой единого стиля, характерного для искусств и ремесел, так и с тем, что этот единый стиль сформировался благодаря тому, что художники, переезжая из страны в страну, распространяли различные идеи, оказывавшие синергетическое воздействие на форму. Название, придуманное Барром, утвердилось, но и оно само, и его коннотации трактовались по-разному.

Барр ожидал, что выставка пройдет с большим успехом и окажет влияние на развитие американской архитектуры. Предисловие к каталогу он начинает многообещающей фразой: «За последние сорок лет выставки повлияли на изменения в характере американской архитектуры, пожалуй, больше, чем что-либо другое»⁶⁷. Через шестьдесят лет экспозиция 1932 года будет показана в Колумбийском университете и подтвердит правоту Барра; неслучайно в рецензии, написанной в 1992 году, Брендал Джилл признаёт: «Та выставка стала поворотной в истории американской архитектуры»⁶⁸.

С другой стороны, известный своими консервативными взглядами архитектор Роберт Стерн в 1982 году выразил мнение меньшинства:

Если отвлечься от существующего мифа, то окажется, что выставка «Современная архитектура» 1932 года в Музее современного искусства практически не оказала непосредственного влияния на то, как складывалась архитектурная практика в США. <...> Оглянувшись назад по прошествии пятидесяти лет, понимаешь, почему ни сама выставка, ни каталог, ни книга «Интернациональный стиль» не оставили сколь-либо заметного следа: ведь из них ничего не родилось, они не сказали ничего такого, что привело бы к переменам. Музей просто делал то, в чем с тех пор преуспел: проповедовал посвященным, хотя отчаянно верил, что все это время обращает в новую веру язычников⁶⁹.

Этот отзыв, прозвучавший в период расцвета постмодернизма, вызвал временную волну созвучного ему критицизма; спустя еще десятилетие, в 1992 году, интерес к интернациональному стилю обогатился вновь.

СТИЛЬ ИЛИ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ

Барр сумел придать нейтральность слову «интернациональный», включив принципы функционализма в контекст своей эстетики и одновременно оставив без внимания политические коннотации этого слова. В статье 1929 года о фабрике «Некко» он не касается социальной полемики вокруг функционализма, говоря вместо этого об этических вопросах, связанных с формализмом. Ему не терпелось соединить машинный рационализм с собственной эстетикой, а чистоту математики с чистотой формы — такая синергия, по его мнению, достижима, если у архитектора есть свобода выбора. Архитектура как искусство вытеснила инженерную эстетику; методом интернационального стиля стала строгость «вкуса», сопровождавшая любое технологическое решение⁷⁰. Барр был недоволен тем, что, несмотря на все усилия, понятие «интернациональный стиль» (а вместе с ним и «современный дизайн») часто используется как синоним «функционализма»⁷¹.

Это не мешало центральному мотиву машины оставаться в представлении Барра основой современных живописи, скульптуры и архитектуры. На схеме, которую он сделал для каталога выставки «Кубизм и абстрактное искусство», проследив историю и рамки модернизма, «машинная эстетика» занимала почетное место как богатейший источник для кубизма, супрематизма, конструктивизма, «Де Стейл», Баухауса, футуризма, пуризма и дадаизма — и все эти направления (кроме дадаизма) питали современную архитектуру⁷². Промышленная культура оказалась формирующим источником абстрактного и геометрического языков передового искусства.

Барр понимал, что «принцип утверждения нового стиля многим покажется произвольным и категоричным»⁷³. Такие видные архитектурные критики, как Зигфрид Гидион, Льюис Мамфорд и Ричард Бакминстер Фуллер позднее упрекали кураторов выставки за избирательный подход и ограниченность канона. Так, в желании показать стилевое единство организаторы обошли вниманием архитекторов Ханса Шароуна и Хуго Херинга⁷⁴. Однако Барр заявил, что новый стиль нашел выражение в «архитектуре, которая своей цельностью и даже красотой позволяет сравнивать его со стилями прошлого»⁷⁵. Джонсон признавал, что «критики «современного движения», обладающие обостренным общественным сознанием, <...> сочли [интернациональный стиль] термином, слишком близким к искусству, чересчур узким и строгим. <...> Но если под „стилем“ понимать просто архитектурные формы, относящиеся к определенному периоду и весьма похожие между собой, тогда интернациональный стиль — это стиль»⁷⁶. Хичкок настаивал на том, что функционалисты — пусть невольно — принимали творческие решения: «Чтобы проект

вышел завершенным, архитектор, осознанно или неосознанно, следует свободному выбору»⁷⁷.

Хичкоку и Джонсону предстояло защищать эту точку зрения не только перед критиками, но также перед европейскими архитекторами, считавшими, что, обозначая новую архитектуру как «стиль», авторы отрицают объективность и непременность функционализма, а также его социальные цели⁷⁸. Хичкок объединил оба подхода, утверждая, что функционализм «почерпнул свои установки в греческой и готической архитектуре, ведь в храме, как и в соборе, основу эстетической экспрессии составляют структурное и функциональное начала». Более того, он отметил, что под влиянием технического прогресса практически все промышленные здания стали «отливаться по форме интернационального стиля»⁷⁹.

Суммируя свою эстетику, Барр наследует классической линии: «По сравнению с выдающимися стилями прошлого, [интернациональный стиль] тем более требует сдержанности и порядка, стремления к совершенству и творчеству»⁸⁰. Функционалисты не принимали идею эстетического выбора, но по мере развития критической мысли «волна истории» накрыла и их, так что их железная логика оказалась чужда интернациональному стилю. Позднее Барр так объяснил свою позицию:

Стиль, развивавшийся на наших глазах в двадцатые и в начале тридцатых годов, претерпел изменения и в итоге достиг зрелости. Полагаю, что с ним все еще связана главная традиция современной архитектуры. Меньше всего мне хотелось бы выступать за догматическое следование стилю или за его жесткое определение. Мы пытались описать происходящее, а поскольку оно нам нравилось, то призывали изучать его и совершенствовать, но вовсе не сохранять в неизменном виде⁸¹.

Задачи Барра в контексте Музея современного искусства состояли в том, чтобы прежде всего увязать интернациональный стиль с живописью, а не с левыми идеями функционализма. Признавая приоритет технологических, материальных и структурных требований, заданных четырьмя европейскими гуру, он также понимал, насколько все четверо, особенно Ле Корбюзье и Мис ван дер Роэ, близки к «постфункционалистскому» (или эстетическому) направлению⁸². Барр был согласен с Хичкоком и Джонсоном в том, что теоретический вакуум, оставленный архитекторами в области дизайна, следовало

заполнить⁸³. В предисловии к «Интернациональному стилю» Барр обобщил формальные черты стиля: «Отличительные эстетические принципы Интернационального Стиля в авторской трактовке таковы: акцент на объеме — пространстве, ограниченном плоскостями тонких перегородок или поверхностей в противоположность идее массы и прочности; систематичность — в противоположность симметрии и другим формам наглядного равновесия; и наконец, подчиненность внутренней красоте материалов, техническому совершенству, отточенности пропорций в противоположность добавлению наружного декора»⁸⁴.

Джонсону и Хичкоку не откажешь в смелости: они верили в успех «Интернационального стиля» и заявили, что «после десяти лет существования и роста [новой архитектуры] ее можно изучать саму по себе, не оглядываясь без конца в прошлое»⁸⁵. Задача была им ясна: предстояло отмежевать новый стиль во всей его чистоте от тех архитекторов, которые экспериментировали в других направлениях. Хичкок писал: «Сложился единый порядок, достаточно жесткий, чтобы интегрировать современный стиль с реальностью, и все же вполне гибкий, чтобы оставить место для индивидуальных трактовок и развития в целом». Тем самым он добавил важную характеристику — константы, обнаруживаемые в новом стиле, гибки и стимулируют новое развитие: «Идея стиля, как русла потенциального роста, а не как застывшей и рассыпающейся формы, родилась по мере обнаружения скрытых принципов — подобных тем, которые археологи усматривают в главных стилях прошлого. Принципов этих мало, и они широки»⁸⁶. Тем не менее критики годами упускали из виду эти доводы и ругали трех кураторов за то, что те будто бы искусственно ужесточают каноны нового стиля.

Барр отмечает, что главы книги «Интернациональный стиль» организованы в соответствии с тремя принципами — объема, упорядоченности и отказа от декора; еще одна внутренняя глава касалась наружных материалов. После краткого экскурса в историю развития современной архитектуры Хичкок рассмотрел все три принципа, сопроводив свой текст архитектурной подборкой приблизительно из восьмидесяти фотографий. Барр раскритиковал макет издания, поскольку фотографии не иллюстрировали текст⁸⁷.

Джонсон не оспаривал первенство Хичкока в работе над книгой, но саркастически замечал, что лишь благодаря его редакции «Интернациональный стиль» получился удобочитаемым. Хичкок соглашался: «После того как текст был переведен с „хичкоковского“ на язык, который, как мы искренне полагаем, является английским, книгу наконец переводят на немецкий»⁸⁸.

ВЫСТАВКА И ЕЕ КАТАЛОГ

Проводящий те же три принципа — объем, упорядоченность и отказ от декора, — каталог выставки «Современная архитектура», написанный Хичкоком и Джонсоном, тем не менее существенно отличался от их книги. В нем были собраны теоретические произведения архитекторов, дополненные хронологическими справками и библиографией в этой научной работе вновь проявилось отточенное совершенство, характерное для других каталогов Барра. Хичкок написал большинство текстов; Джонсон кратко изложил историю модернизма в архитектуре, не забыв упомянуть Генри Хобсона Ричардсона, Фрэнка Ллойда Райта, не обошел вниманием и такие «прецеденты», как мосты и другие инженерные сооружения XIX века, а в XX веке — кубистическую живопись и скульптуру. Один из разделов Джонсон посвятил Мису ван дер Роэ; раздел о жилье добавил Мамфорд.

Джонсон вспоминал, что во время отбора архитекторов для участия в выставке «от европейцев не было отбоя»⁸⁹. Каждого претендента просили прислать какую-нибудь модель. Гропиус был представлен зданием школы Баухауса, Мис — виллой «Тугендхат», Ле Корбюзье — виллой «Савой», а Ауд — проектом, который предполагалось осуществить в Пайнхёрсте по заказу семьи Джонсона, но в итоге нереализованным. Сопроводительные фотографии работ архитекторов, размером приблизительно один на два метра, были развешены вдоль стен.

В другом зале, с названием «Охват новой архитектуры», размещались фотографии работ тридцати девяти архитекторов из шестнадцати стран. Этот раздел был придуман всего за пару месяцев до открытия, так что выбор ограничился тем, что оказалось под рукой⁹⁰. Хотя Барр был хорошо знаком с произведениями русских архитекторов — таких, как Моисей Гинзбург, братья Веснины и Андрей Буров, — Советский Союз оказался представлен всего двумя зданиями, построенными Николаевым и Фисенко⁹¹. В 1927 году Барр восторженно сравнивал русских архитекторов с «патриархами» интернационального стиля. Но, по словам Джонсона, они «не подошли». Оглядываясь в прошлое, он признавался: «Мы поступили узколобо, и все хоть в чем-то нестандартное, вроде Мендельсона или Херинга, а особенно конструктивисты или Лисицкий, выпало из нашего пуристского поля зрения. Не вписались в три условия, которые мы формулировали, — что ж, конструктивисты, до свидания! И вообще, конструктивисты никогда всерьез не занимались строительством. Мельников не был хорошим архитектором; а Лисицкий — тот просто выскочка. И Татлин сделал всего-то одну модель. А Малевич, который был на голову выше их всех, создавал только макеты»⁹².

Джонсон вспоминает, что в 1931 году в дизайнерском мире Америки все мысли были о Париже 1925 года и стиле ар-деко:

«В промышленном дизайне признавался только *moderne* с каплевидными формами, распространившийся даже на тостеры и холодильники, а совсем не машинное искусство Баухауса, которому мы отдавали предпочтение в музее»⁹³. Этот «полумодерн» или «модернистичный» компромисс Барр терпеть не мог и называл «поверхностным модерном»⁹⁴. Чтобы успокоить тех недовольных, кому выставка могла показаться очередным импортом из Европы, а также чтобы удовлетворить попечителей, кураторам пришлось равнозначно представить американских архитекторов⁹⁵. Джонсон прокомментировал это так: «Из позорного национализма, а скорее — из желания подстегнуть плетущийся в хвосте американский дизайн мы произвольно решили включить четырех американцев»⁹⁶.

Помимо Райта, в число отобранных американских архитекторов попали: Рихард Нойтра, австрийский эмигрант, который, как полагал Джонсон, единственный из четырех принадлежал к интернациональному стилю; Рэймонд Худ, «в дизайне отнюдь не новатор, зато умелый планировщик»; и братья Боумен из Чикаго, «молодой тандем», который, «проникшись духом интернационального стиля, делал привлекательные эскизы», но не дошел до чертежей⁹⁷. Спустя годы Джонсон скажет, что это он придумал позвать братьев Боумен, поскольку в вопросе стиля в Америке выбор был небогат.

Пятыми (вопреки утверждению Джонсона, американских участников, вместе с Райтом, было пятеро) оказались Хау и Лескейз — все кураторы высоко оценили их небоскреб филадельфийского сберегательного банка в интернациональном стиле. Проекты американских архитекторов чаще так и оставались на бумаге. Это противоречило обычному «объектно ориентированному» подходу Барра, но ничего поделать с этим было нельзя⁹⁸.

Фрэнк Ллойд Райт не попал в книгу «Интернациональный стиль» несмотря на то, что на него равнялись европейские творцы новой архитектуры. Ему трудно было подобрать место: его органический подход противоречил функционалистской машинной идее — Хичкок называл Райта романтиком-индивидуалистом (и причислял к «предтечам» вроде Беренса, Перре или ван де Велде), то есть не считал адептом нового стиля⁹⁹. Тем не менее он настаивал на включении работ Райта в экспозицию и говорил о нем (во вступлении к каталогу) как об архитекторе, эстетически близком к Ле Корбюзье¹⁰⁰.

В музейном информационном проспекте Джонсону приписаны слова о том, что многие элементы интернационального стиля берут начало в Америке, в работах Райта. Несмотря на приведенную цитату: «Именно в Америке, благодаря американцам, настоящая архитектура сегодняшнего дня получила импульс, направивший ее по

пути развития, на котором она достигла столь многого»¹⁰¹, в частных разговорах Джонсон отказывался от этих слов. Он писал Ауду, что Райта «включили только из вежливости и уважения к его прошлым заслугам»¹⁰². Джонсон считал Райта исторической фигурой, величайшим архитектором XIX века, не имеющим однако ничего общего с современностью¹⁰³.

По настоянию Хичкока — и не без помощи друга Райта, критика Льюиса Мамфорда, — архитектор занял на выставке видное место; его модель «Дома на плоскогорье» (House on the Mesa) оказалась в центре главной галереи и соседствовала с проектами Ле Корбюзье, Миса ван дер Роэ и Ауда, в то время как Гропиуса поместили в менее просторной галерее вместе с братьями Боумен, что выглядело куда менее почетно. Это было сделано несмотря на то, что Барр перестал считать Райта «первопроходцем, <...> которому нужно подражать»¹⁰⁴. Как предположил Теренс Райли, ставший впоследствии хранителем отдела архитектуры Музея современного искусства, Райта представили так, чтобы подчеркнуть интернациональное начало выставки¹⁰⁵; модель Райта органично смотрелась рядом с другими частными домами — виллой «Тугендхат» Миса, виллой «Савой» Ле Корбюзье и домом Ауда в Пайнхёрсте.

Технические и коммерческие аспекты новой архитектуры также не остались без внимания: фабрика ван Нелле в Нидерландах, итальянский «электрический дом» Фиджини и Поллини, а также электрофизическая лаборатория в Москве Николаева и Фисенко и небоскреб Хау и Лескейза соперничали своим блеском с частными виллами.

Жилье было главным направлением новой архитектуры в Европе, что также нашло отражение на выставке в Музее современного искусства. Появление раздела жилищного строительства позволило актуализировать эту тему и, по мнению Барра, уравнило присутствующий выставке эстетический подход. Хичкок же, напротив, считал, что доказательством его тезиса «архитектура есть искусство» служит именно эстетическая составляющая, которая преобладает в европейских проектах жилых комплексов, «еще настойчивее, чем любой другой тип сооружений, поднимающих вопрос о том, что понимать под функцией в архитектуре»¹⁰⁶.

О «примирительном» подходе при подготовке выставочного раздела, посвященного жилью, Джонсон высказался без обиняков: «Всех знаменитых леваков-интеллектуалов будоражила тема жилищного строительства — она вписывалась в немецкую социалистическую трактовку современной архитектуры, поэтому нам и понадобился Мамфорд»¹⁰⁷. Неизвестно, был ли Барр согласен с этой трактовкой — ведь Льюиса Мамфорда он считал единственным критиком, пишущим

об архитектуре по существу. Барр не проникся европейской социалистической идеологией, но все же, как многие американцы, придерживался либерально-гуманистических взглядов и верил в «прогресс». В лице Мамфорда кураторы заполучили признанного общественного критика и историка; ни один социально ориентированный европейский архитектор не преподнес бы тему жилья так же выпукло, как это сделал Мамфорд в статье для каталога¹⁰⁸.

Для устройства выставки, с ярким освещением, направленным на объекты, напрашивалось решение пространства в манере Миса ван дер Роэ, и осуществить весь процесс от начала до конца неопытный Джонсон смог, вероятно, благодаря Барру. Даже расстановка экспонатов казалась узнаваемой и напоминала выставки, которые до этого монтировал Барр¹⁰⁹. Идея всеохватности современного стиля в повседневной жизни позволила преодолеть отстраненность, характерную для музея — сокровищницы искусств.

Судя по плану, придуманному Барром в 1929 году, он хотел сохранить в музее архитектурные «макеты и модели». И даже позволил себе похвастаться в письме к Эбби Рокфеллер: «Отделу архитектуры теперь принадлежит лучшая коллекция больших фотографий и моделей современных построек»¹¹⁰. (К сожалению, к тому времени, когда Райли решил провести выставку повторно, этот клад загадочным образом исчез¹¹¹.) Еще более важно то, как Барр выразил свое отношение к архитектуре в письме с просьбой поддержать «блистательного <...> Филипа Джонсона, который подготовил одну из самых оригинальных и значимых выставок в истории музея»¹¹². В целом с 1932 по 1934 год Джонсон смонтировал восемь архитектурных и дизайнерских экспозиций.

В 1932 году выставку посетили всего тридцать три тысячи человек¹¹³, но интернациональный стиль, расцвет которого начался после Второй мировой войны, все сильнее влиял на архитектурные умы. Несмотря на придиры критиков, в том числе критиков более позднего времени, которые сочли работу Хичкока и Джонсона напрасной, выставка до сих пор памятна тем, кому небезразлична история архитектуры¹¹⁴.

Отдел архитектуры, основанный в основном на средства Джонсона, возник летом 1932 года, и Джонсон его возглавил. Другие отделы музея, одновременно организованные в 1940 году, создавались людьми, каждый из которых был страстно увлечен своим предметом, и пример Джонсона стал для них по-настоящему важен¹¹⁵.

ПРОМЫШЛЕННЫЙ ДИЗАЙН

Промышленный дизайн, как логический результат интереса художников к машинной эстетике, дополнил выставку «Современная архитектура».

Каждый вид искусства участвовал в создании машинной эстетики в соответствии со своим характером: в живописи и скульптуре завершенность авторов машиной обрела ироничный аспект; фотография, кино и архитектура были всецело связаны с появлением новых технологий; промышленные объекты стали музейными экспонатами в результате стремления к приданию красоты бытовым предметам — традиционного направления декоративно-прикладного искусства. И все же процесс взаимного обогащения различных искусств, начавшийся еще до Первой мировой войны, а после войны нашедший широкое практическое применение в Баухаусе, позволил Барру склонить попечителей к проведению выставки промышленного искусства, которая состоялась в 1934 году.

Весной 1932 года, побывав на довольно посредственной выставке промышленного дизайна в Нью-Йоркском арт-центре, Барр предложил Джонсону сделать собственную экспозицию. «Нам обоим не понравилось качество работ, выставленных в Арт-центре и отобранных, как нам показалось, скорее с учетом известности дизайнеров или производителей, чем исходя из уровня самих вещей»¹¹⁶.

Чтобы осуществить этот план, Барр призвал в союзники Эбби Рокфелер: «Я очень доволен работой Филипа, но он пишет, что почти не встречает поддержки или заинтересованности внутри музея. Не могли бы Вы при случае его похвалить? Это приободрит его и будет для него наградой. Мне кажется, его деятельность в области архитектуры и промышленного дизайна не менее значима, чем то, что мы делаем в живописи и скульптуре»¹¹⁷. Барру и Джонсону никак не удавалось убедить попечительский совет в том, что такую выставку стоит провести, поэтому весной 1933 года Джонсон подготовил небольшую экспозицию — «Современное искусство в 1900 году и сегодня», соединив в ней ар-нуво и лаконичный дизайн Баухауса. Таким образом предметы в стиле ар-нуво попали в музей за двадцать лет до того, как привлекли внимание искусствоведов. Экспозиция «Машинное искусство» была смонтирована весной 1934 года. Помощник Джонсона Эрнестина Фантл, бывшая студентка Барра в Уэллсли, так описала выставку и ее воздействие:

Были отобраны 402 объекта, от промышленных деталей вроде шарикоподшипников и пропеллеров, домашнего и офисного оснащения (сливных систем, дверных ручек, диктофонов, пылесосов, кухонной утвари от чайников до воронок, медицинский инструмента, мебели и аксессуаров) до научного

инвентаря (микрометров, микроскопов, логарифмических линеек, анемометров, лабораторных реторт и чашек Петри). Сегодня этот каталог не кажется революционным, но тогда подобные предметы были впервые показаны в художественном музее, да еще рядом с предметами искусства. <...> Выставка «Машинное искусство» определила критерий вкуса¹¹⁸.

(В том же году, после ухода Джонсона, Фантл возглавила отдел архитектуры и промышленного искусства. Она также отвечала за подготовку выставок плаката — еще одного музейного новшества. Позже Барр с сожалением заметит, что плакатный дизайн, интересовавший его с тех пор, как он показал выставку в Уэллсли, так и не был оценен в Америке по сравнению с другими направлениями.¹¹⁹)

Первая же промышленная выставка принесла Музею современного искусства репутацию учредителя стандартов в области дизайна. Впоследствии в его экспозицию войдут классические образцы дизайна, к примеру кресло Эймсов. Постепенно подобные выставки перерастут в то, что будет называться показами «хорошего дизайна» — задачей этих показов, которыми с 1950 по 1955 год ведал Эдгар Кауфман-младший, станет непосредственное воздействие на производителей.

Созданные машинным способом предметы и раньше размещали в галерейном пространстве, но прямой предшественницей экспозиции «Машинное искусство» была выставка «Машинная эра», проведенная в 1927 году по инициативе *The Little Review*¹²⁰. Этот радикальный маленький журнал, издававшийся Джейн Хип и Маргарет Андерсон, подробно освещал новаторские движения в Европе и Америке 1920-х годов. В 1924 году в редакции журнала на Пятой авеню, 66, Хип открыла галерею. В 1926 году силами галереи была собрана грандиозная экспозиция, посвященная интернациональному театру; ее организовал Фредерик Кислер. Экспозиция — слишком большая по масштабам галереи — разместилась в выставочном зале Стейнвей¹²¹. Барр использовал выставленные тогда декорации в духе русского конструктивизма в 1936 году, когда в музее проводилась выставка «Кубизм и абстрактное искусство». Каталоги выставок театрального и машинного искусства, которые делала Хип, вышли в виде специальных выпусков *The Little Review*.

Барр побывал на выставке «Эра машин», перед тем как отправился в путешествие по Европе; в одном из примечаний к своему предисловию в каталоге выставки «Машинное искусство» он приветствовал

предыдущую экспозицию как важный шаг вперед, позволивший объединить «фантастические планы городов будущего, „модернистские“ небоскребы, конструктивизм, костюмы роботов, театральные декорации и фабрики с потрясающими механизмами и фотографиями, запечатлевшими всевозможную технику»¹²². Выставка «Эра машин» поставила современную живопись и скульптуру в один ряд с инженерными разработками и промышленным искусством. Уникальным было то, что настоящие детали машин и целые станки дополняли производившуюся на них продукцию и были показаны так, словно это одни произведения искусства в окружении других. На выставке были показаны фотографии современной архитектуры (в том числе советской), а также произведения конструктивистского искусства и проекты декораций. Когда Барр сказал российскому архитектору Бурову, что видел один из его эскизов в каталоге выставки «Эра машин», тот был на седьмом небе от счастья¹²³.

Выставка заставляла зрителей оценить подлинную красоту техники, ее деталей и создаваемой с помощью нее продукции и увидеть в ней вдохновляющую силу времени, в котором они живут. Хип так объясняла свою позицию:

У художника и инженера общая отправная точка. Ни один настоящий художник не собирается создавать «красоту», <...> у него не эстетические цели — он ищет решение. Не бывает так, чтобы красота достигалась без решения какой-либо частной проблемы. <...> Эксперимент, которым стала выставка, соединившая два вида пластических искусств, дает возможность увидеть картину жизни будущего¹²⁴.

Позже Барр, воодушевленный идеей техники как источника художественного вдохновения, скажет о работе Фернана Леже «Три женщины»: «Ее эстетику можно сравнить с красотой великолепного мотора, работающего плавно и мощно, так что движение всех его сложных частей становится беззвучным, мерным, совершенным. <...> Леже упрекали <...> в „дегуманизации“ искусства посредством механистических фигур; но разве он в то же время не одушевил технику, предложив ключи к пониманию ее эстетики?»¹²⁵

ВЫСТАВКА «МАШИННОЕ ИСКУССТВО»

В предисловие к каталогу «Машинное искусство» Барр включил три цитаты. Первая взята из «Филеба» Платона и используется для определения подлинной красоты «геометрии»: «Под красотой очертаний

я пытаюсь теперь понимать вовсе не то, что хочет понимать под ней большинство, то есть красоту живых существ или картин; нет, я имею в виду прямое и круглое, в том числе, значит, поверхности и тела, рождающиеся под токарным резцом и построенные с помощью линейек и угломеров, если ты меня понимаешь. В самом деле, я называю это прекрасным не по отношению к чему-либо, как это можно сказать о других вещах, но вечно прекрасным самим по себе»* ¹²⁶. Вторая — из Фомы Аквинского: «Красота включает в себя три условия: „целостность“, или „совершенство“, поскольку вещи несовершенные уродливы; надлежащую „пропорциональность“, или „гармонию“; и, наконец, „яркость“, или „ясность“, поскольку красивыми называют вещи яркого цвета»** ¹²⁷. Эти слова словно подтверждают главный критерий выставки «Современная архитектура», показавшей целостность нового стиля, в рамках которого пропорции и гармония не нарушались декором и не ослабевал интерес к новым материалам, декоративным по самой своей сути. Логически обосновав поиски красоты в обыденных предметах, Барр приводит третью цитату, из Лоуренса Пирсала Джакса, допускающую неоднозначное толкование: «Промышленная цивилизация должна либо придумать способ, который остановит размежевание промышленности и „культуры“, либо погибнуть»¹²⁸. Все три цитаты задают основу тех идей, которые Барр раскрывает в предисловии, объединяя критерии геометричности, повторяемости, а также красоты поверхности или материалов: «Совершенство поверхности, безусловно, достигается за счет совершенствования современных материалов и точности машинного производства. Часовая спираль красива не только своими очертаниями, но также блестящей стальной поверхностью и тонкостью исполнения»¹²⁹.

Барр кратко упоминает о том, почему важно понимать назначение предмета, чтобы оценить его внешнюю красоту, но вновь не соглашается с немецкой концепцией, в которой функция прежде всего определяет форму: «Для многих красота замысловатого двигателя, его готический свод, еще более очевидна благодаря знанию механики, диктующей его структуру и внешний облик». То есть понимание принципов работы — фактор, усиливающий эстетическое удовольствие. Барр уточняет суть своего эстетического подхода: «К счастью, функциональная красота большинства предметов не остается завуалированной — во всяком случае, на этой выставке ее постижение, в платоновском смысле, для нас важнее». Он подчеркивает, что «функция не диктует форму, она лишь тривиально ее подсказывает». В конце, видимо из желания оправдать появление машинного

* Перевод Н.В. Самсонова.

** Перевод С.И. Еремеева и А.А. Юдина.

искусства в музее, Барр перечисляет направления искусства, испытавшие влияние техники, особенно выделяя футуризм в Италии, а также супрематизм и конструктивизм в России. И добавляет, что «машинное искусство стало важнейшим фактором, освободившим послевоенную архитектуру от компромиссов, свойственных как „модернистам“, так и традиционалистам»¹³⁰.

Как ни старались Барр и Джонсон, «Машинное искусство» по-прежнему воспринимали как экспозицию «функционального» дизайна. Для Барра и его единомышленников чистота была главным достоинством дизайна; его функциональность они понимали как само собой разумеющееся качество. Барр, безусловно, ориентировался на эстетику Баухауса, но так и не принял его принципов во всей полноте. Для него определяющим эстетическим критерием была, в первую очередь, оригинальность, и кроме того — строгость. В философском аспекте он дистанцировался от функционалистов, но оказалось, что его с ними отождествляют.

Оппоненты, критиковавшие Барра за идею приоритета формы как в архитектуре, так и в промышленном искусстве, говорили, что при этом не учитывается реальная польза предмета или сооружения¹³¹. По стандартам отдела дизайна Музея современного искусства хорошим считался тот дизайн, который был неотделим от сущности механизма, а функциональность была следствием хорошего дизайна, но ни то, ни другое не поддавалось точному анализу. Джонсон хорошо описал эту проблему, сказав о, «казалось бы, чуждых дизайну механизмах, <...> которые в 1920-х годах стали объектами осознанного эстетического выбора»¹³². Как бы то ни было, именно Музей современного искусства, позволив себе поэтическую вольность, ввел в оборот выражение «машинное искусство», поскольку, с точки зрения его кураторов, это было «основным качеством дизайна нашего времени»¹³³.

Удачи и неудачи в работе, которая велась, чтобы дать публике представление о «хорошем дизайне», зависели от того, утвердятся ли концепция новой архитектуры. Дидактизм, в целом принятый в музее, оказался востребован. Выставка «Машинное искусство» определила стандарты работы отдела дизайна¹³⁴. Для дизайнеров и производителей участие в последующих дизайнерских выставках стало свидетельством признания; высшей оценкой было включение в постоянную экспозицию промышленных объектов (начало ей положили приобретенные Джонсоном для музея сто экспонатов выставки «Машинное искусство»).

Барр привлек альтернативные виды искусства: кино, фотография, промышленный дизайн должны были упрочить позиции «дизайна» вообще, чтобы...

...показать достоинства [этих искусств] с помощью выставки, разместившейся под одной крышей с лучшими произведениями старинной или современной живописи и скульптуры. То же самое мы проделали в отношении более изысканных видов дизайна — проектирования мебели, утвари, автомобилей. И наоборот, мы надеемся, что, показывая лучшее из сделанного в области искусства массовых развлечений, а также коммерческого и промышленного дизайна, мы разрядим сложную, напряженную атмосферу, создаваемую живописью и скульптурой. Соседство кинофильмов или предметов промышленного дизайна с произведениями, неутилитарными по своей природе, дает возможность подчеркнуть тот факт, что их присутствие в музее более чем оправдано¹³⁵.

Правда, выставку работ Баухауса Барр подготовил только шесть лет спустя, но на включение промышленного дизайна в отдел Джонсона, несомненно, повлияла приверженность Барра идеям немецкой школы и его постоянный поиск истинного качества современной жизни. Как написал Барр в предисловии к каталогу «Машинное искусство», «мы должны принять механику как с эстетической, так и с экономической точки зрения. Необходимо не только усмирить Франкенштейна, но и сделать его красивым»¹³⁶.

Хотя идея подобных выставок и принадлежала одному Барру, она соответствовала его концепции многоотраслевого музея, достоинство и уникальность которого заключались в его разносторонности. Каждый раз, когда Барр предлагал создать новый отдел, начиналась борьба — в конечном итоге успешная¹³⁷.

ВЫСТАВКА БАУХАУСА 1938 ГОДА

Философия Баухауса лежала в основе как архитектурной, так и технической выставки МоМА, но только в 1938 году — через пять лет после того, как школа была принудительно закрыта нацистами — Барр пригласил Гропиуса, его жену Изе и Герберта Байера организовать в музее выставку «Баухаус: 1919–1928»¹³⁸. Барр понимал, что она «запоздала», но не могла не вызвать интерес, поскольку многие американские архитектурные школы «создавались по модели Баухауса»¹³⁹. Незадолго до этого Гропиус согласился на должность,

предложенную ему в гарвардской Школе архитектуры, и мог предоставить для выставки материалы. Как пишет Барр в предисловии к каталогу, Баухаус вовсе не собирался умирать: «[Школа] жива и движется вперед благодаря тем, кто ее создал, — преподавателям и студентам, их замыслам, книгам, методикам, принципам, философии искусства и знаниям». Барр имел в виду тех руководителей Баухауса, которые, бежав от нацистов, сумели открыть школы архитектуры и дизайна в Америке. Учитывая характер времени и неустанные усилия Барра по сохранению идей Баухауса в музее, это были не случайные слова. Уважение Барра к этим людям не вызывало сомнений: «В наши дни больше ни одна художественная школа или академия не может похвастаться таким же обилием уникальных талантов»¹⁴⁰.

Барр назвал произведения школы, которым, по его мнению, уготована долгая жизнь. Это, в частности, здание Баухауса в Дессау, «самая выдающаяся постройка десятилетия». Он был убежден, что будущих художников следует не только обучать ремеслу, но и непременно готовить к работе в промышленности, и приветствовал главную линию школы, объединяющую различные виды творчества и стирающую различия между «изящными» и «прикладными» направлениями в искусстве. «Спроектировать первоклассный стул сложнее, чем написать второсортную картину, — полагал Барр, — зато куда больше пользы». Главное в обучении, отмечал он, — это непосредственный опыт работы с материалами, экспериментальный и практический: «Обучение дизайну, рациональному с точки зрения техники и материалов, должно быть лишь первым шагом в воспитании обновленного, современного чувства красоты». Это высказывание Барра не оставляет архитектору или дизайнеру возможности искать точку опоры в прошлом и переносит учащегося «в современный мир во всем его многообразии — художественном, техническом, социальном, экономическом, духовном, чтобы он действовал не просто как декоратор, а как полезный член общества». «Декоративное» на языке Барра было как минимум синонимично «поверхностному», а то и вовсе становилось уничижительным определением, тем более в контексте барровского «пуризма»¹⁴¹.

Выставка, посвященная Баухаусу, виделась Барру не просто «ретроспективой» — она должна была познакомить с представительной коллекцией фотографий, статей и других источников, отражающих хронологию деятельности школы. 1919–1925 годы в Веймаре он считал периодом экспрессионистских «экспериментов», а 1925–1928 годы в Дессау — временем внедрения формальных методик, когда школа «по-настоящему нашла себя».

Школа продолжала жить, воплощенная в концепции гибкой творческой педагогики и в узнаваемом стиле промышленного дизайна. Хотя Гропиус и находил противоречие между этими двумя направлениями, Барр сумел освободить стиль от спорного контекста и считал, что «немецкий промышленный дизайн во многом благодаря Баухаусу на долгие годы опередил весь мир»¹⁴².

Как дисциплинированный ученый, Барр отмечал, что выставка и каталог «впервые дают наиболее полное и достоверное представление о Баухаусе». Поскольку некоторые материалы невозможно было вывезти из Германии, он рассчитывал, что в будущем «работа по описанию Баухауса <...> и систематизированному, полному и тщательно задокументированному составлению его истории, проведенная непредвзятым и авторитетным исполнителем» будет завершена¹⁴³. Много лет каталог оставался единственным документированным источником информации о Баухаусе.

Несмотря на громкий успех выставок «Современная архитектура» и «Машинное искусство» и хорошие рецензии, выставка Баухауса, если верить отдельным критикам и самому Барру, с треском провалилась. Экспозиция оказалась неудачной; в этом плане Гропиус и Байер не обладали тонким эстетическим чутьем Джонсона¹⁴⁴.

РОЛЬ АРХИТЕКТУРЫ

Создание отдела архитектуры Барр считал своим самым большим успехом¹⁴⁵, а самым большим разочарованием — упущенную чуть позже, в том же десятилетии, возможность выбрать архитектора для нового здания музея. Он хотел пригласить приверженца интернационального стиля, вроде Миса ван дер Роэ или Ле Корбюзье — того, кто предложил бы вариант идеального здания для идеальной коллекции, которое самим своим обликом воплощало бы пафос новой архитектуры. Его планы нарушило вмешательство попечительского совета: выходцев из Европы рассматривать не стали и предпочли другого архитектора, американца Эдварда Даррелла Стоуна, которому предстояло сотрудничать с Филипом Гудвином, архитектором и одним из членов совета. Барр был огорчен тем, что новое здание не отражает его собственных эстетических ценностей, однако немало времени уделил тому, чтобы детали интерьера отвечали нуждам «идеального» музея. Новое здание открылось 10 мая 1939 года выставкой «Искусство нашего времени» в честь десятилетия музея. Помимо живописи и скульптуры, она охватывала архитектуру, промышленное искусство, кино и фотографию — все, что интересовало современное творческое сообщество.

Глава 9

Двигаться дальше

Знания и связи, которые Барр методично накапливал в 1920-х годах, в полной мере впервые пригодились в 1936 году, когда он организовал эпохальную выставку «Кубизм и абстрактное искусство» и «Фантастическое искусство, дада, сюрреализм»¹. Приняв эстафету у Сакса, Барр стремился воспитывать как аудиторию, так и художников 1930-х. Но хотя эти выставки и отражали развитие абстрактного искусства и сюрреализма, их исторический контекст ограничивался хронологией стиля без учета всех прочих социальных, политических или психологических обстоятельств. Обе выставки были решены в академическом ключе и сопровождались документальным материалом. Их влияние на критику ощущалось даже в 1960-е годы, когда они попали в формалистский фокус Клемента Гринберга, а в 1970-е стало источником всевозможных провокационных критических концепций.

Конечно, у выставки «Кубизм и абстрактное искусство» были предшественницы и в США, и в Европе, но она стала первой целенаправленно всеохватной и исторической. Как объяснял Барр, эта выставка представляла собой попытку дать научное определение модернизма в традиционном контексте истории искусств через «показ прототипов и аналогий, источников, тенденций развития и упадка, форм влияния и обновления»². Специалист по истории кубизма Дэниел Роббинс, изучив ранние критические статьи, посвященные этому течению, отметил, что лишь с выходом каталога Барра «Кубизм и абстрактное искусство» в 1936 году «возникла чистая концепция кубизма». По его мнению, «Барр — компетентный историк, который стремился к объективной истине, не поддаваясь сопутствующим или противоположным процессам европейской, особенно французской художественной политики, и, ведя тщательный поиск, обращался к документам и идеям, которые первым привел в стройное единство»³.

«КУБИЗМ И АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО»

Главные художественные течения 1920-х годов, которые позволили Барру сформировать свое видение модернизма, нашли отражение в экспозиции выставки «Кубизм и абстрактное искусство», представившей архитектуру и промышленный дизайн в некоторых аспектах выставок «Современная архитектура» 1932 года и «Машинное искусство» 1934-го, а также экспериментальное кино. В своей обычной сдержанной манере Барр не придает особого значения «достижениям первопроходцев», выделяя вместо них Альфреда Стиглица, Артура Джерома Эдди и Кэтрин Дрейер. Отмечает он, как ни странно, и свою роль: «Задуманная выставка стала продолжением цикла

лекций, прочитанных весной 1929 года по материалам, собранным в 1927–1928 годах»⁴.

Этой ремаркой Барр словно оправдывается за то, что написал текст для каталога выставки всего за шесть недель⁵, во многом пользуясь своими материалами 1920-х годов. Увлеченность, с которой Барр стремился нанести на карту постоянно меняющиеся векторы модернизма, выразилась в следующей программной идее: «Надо признать, что современному искусству невозможно дать более или менее законченное определение, будь то с точки зрения времени или характера, и, сколько ни пытались это сделать, за этим всегда была слепая вера, недостаток знания или академичность, мешающая реальному взгляду на вещи»⁶.

Основным вкладом Барра в музейное дело стали его каталоги, написанные с кропотливой тщательностью, изящным и чутким языком, настолько отточенным, что оставалось лишь догадываться, какой большой труд за этим стоит. Его тексты предназначались публике, нуждавшейся в точных понятиях для осмысления нового искусства, с их помощью он надеялся помочь этой аудитории в преодолении «предвзятости»⁷; ему особенно нравилась одна цитата, объясняющая его внимание к слову: «Искусство учит любить не только то, что напоминает нам себя — в силу тщеславия и незнания. Оно учит любить и то, что нам не близко, требуя от нас напряженной работы ума и души»⁸.

Каталог «Кубизм и абстрактное искусство» остается важным историческим документом (так же, как каталог к выставке «Фантастическое искусство, дадаизм сюрреализм»). Он поместил абстракцию в рамки формализма, который, игнорируя обходные интеллектуальные пути французского символизма, немецкого идеализма и русского марксизма трех предшествующих десятилетий, был сформирован научным климатом, сложившимся еще сто лет назад⁹. Барр избавил формальный анализ от необходимости интерпретации и дал ему возможность говорить в эмпирическом духе лишь о том, что зримо. Более того, он избрал системный подход, близкий к научному.

Нужный регистр задан уже в первом предложении каталога: «В истории искусств об определенном периоде или поколении художников порой говорит одержимость некоей частной проблемой». С самого начала века в творческих кругах решение проблемы стало ключевым понятием. Используя научные клише, Барр дает определение двум видам абстрактной живописи, противопоставляя их друг другу: одну определяет глагол «абстрагировать», другую — существительное «абстракция». Первый вид живописи он называет

«близкой к абстрактной», второй — «чистой абстракцией». Логическое обоснование абстракции Барр находит в формалистской эстетике: «Произведение искусства <...> стоит рассматривать с точки зрения композиции, сочетания красок, линий, света и тени. Сходство с природой не обязательно лишает его этих эстетических качеств, зато легко может их скомпрометировать. Поэтому когда оно либо избыточно (в лучшем случае), либо сбивает с толку (в худшем случае), его следует устранить»¹⁰.

Барру не нравились ограничения, которые абстракционизм накладывал на искусство, но в его понимании «художник предпочитает скудость фальши». Предвосхищая «гринберговскую» манеру, он заявляет о том, что «„абстрактная“ живопись в позитивистском смысле является наиболее конкретной, поскольку непосредственно приковывает внимание к своей осязаемой физической поверхности»¹¹. Барр смог уйти от интерпретации как метода в том числе благодаря титаническому труду, проделанному ради того, чтобы очертить границы абстракции, чтобы увидеть систему в бесчисленных формах модернизма и представить его как неотъемлемую часть истории искусства вне зависимости от политических или психологических обстоятельств жизни художников. Так, сравнивая технику «работы формы», он добрался до содержания.

Несомненно, одним из источников, которыми пользовался Барр, была книга «„Измы“ в искусстве», написанная Лазарем Лисицким и Жаном Арпом и выпущенная сразу на трех языках — французском, немецком и английском¹². Она включает в себя цикл фотографий, размещенных в обратном хронологическом порядке, с 1924 по 1914 год, и сопровождаемых высказываниями художников, представляющих абстрактные направления — все существовавшие и существующие «измы». В оглавлении фигурируют «проуны», компрессионизм, «мерц», «Де Стейл», пуризм, дадаизм, симультанизм, супрематизм, метафизика, абстракционизм, кубизм, футуризм и экспрессионизм. Оба автора не понаслышке были знакомы с интернациональным искусством.

Почти такой же перечень приведен в каталоге «Кубизм и абстрактное искусство» — с небольшими отличиями. Поскольку в 1924 году сюрреализм только получил свое название, Лисицкий и Арп отвели ему место после дадаизма; при этом в их перечне, в отличие от книги Барра, не упомянуты фовисты; направление, определенное Барром как орфизм, они называют симультанизмом; Барр не включил в свой список Шагала, а Лисицкий и Арп — включили. В обеих книгах упоминается компрессионизм, связанный с именами Баумайстера и Шлеммера. Но только Барр пишет о синхронизме,

называя имена «парижских американцев» Стэнтона Макдональда-Райта и Моргана Рассела. Книга Барра оказалась более полной по охвату — от истоков абстракционизма в импрессионизме и постимпрессионизме до «младшего поколения» в лице Колдера и Ман Рэя, единственных, кроме уже названных американцев, о которых говорится и во второй книге. В предисловии к каталогу Барр возвращается к своей излюбленной теме последнего десятилетия — направлениям, которые преодолели национальные границы и в результате влияния одних художников на других внесли свой вклад в теоретическую значимость общего интернационального движения; причем носителем фактора универсальности в буквальном и переносном смысле стал их центральный мотив — машина.

Во избежание дискуссии Барр деликатно замечает, что, к сожалению, «время и место» вынуждают его умолчать о других интересных художниках и направлениях. Затем он использует не слишком ловкий предлог, чтобы объяснить, почему не включил в каталог американских художников-абстракционистов: «не далее как в прошлом году» они были представлены на выставке абстрактного искусства в музее Уитни. На самом деле его историческая ортодоксальность, предполагавшая максимально полный охват нового, неизбежно оставляла американское искусство за рамками, поскольку оно не оказало влияния на формирование международного абстракционистского направления. Отнести к нему можно было лишь Колдера и Ман Рэя.

Вечная борьба Барра за признание абстрактного искусства наравне с фигуративным нашла отражение в словах о том, как «десять лет назад (в 1926 году) со всех сторон только и слышалось, что абстрактное искусство кануло в небытие»¹³. Ранее он считал консервативную тенденцию, появившуюся в 1920-х годах, возвратом к «более естественному балансу между „формой“ и „содержанием“». Усматривая закономерность в интересе к дизайну, деформирующей экспрессии, наивному и примитивному искусству, Барр описывает три преобладающих стиля, сложившихся после Первой мировой войны: это «*Sachlichkeit*, или новая вещественность» в Германии, «конструирование таинственного пространства для создания странной меланхолической атмосферы» и сюрреализм — «экспериментирование с фантастическим и гротескным». Все три отличало внимание к «потенциалу предмета» — почти всегда равнозначное интересу к дизайну, а может, как предполагал Барр, и более значительное¹⁴. Барр пришел к выводу о возможности их тесного сосуществования на примере двух выставок, подготовленных им с интервалом в полгода, в 1936 году. Хотя Барр и свyksя с тем, что в 1920-е годы

абстрактное искусство отступило на второй план, сюрреализм так и не занял место кубизма среди его предпочтений. Абстрактное искусство привлекало его своими формальными достоинствами и «абсолютной, физиологической правдивостью»: «Некоторые из этих вещей я люблю рассматривать — ни больше, ни меньше. И во всех уважаю настойчивый поиск абсолюта. Мне не хватает смелости самому участвовать в этом процессе, но я его уважаю»¹⁵.

Барра интересовала вся последовательность изменений, а не какой-то из стилей модернистского спектра. Вряд ли здесь имеет значение его личный интерес к абстрактному искусству; он неуклонно следил за развитием художников и редко поддавался эмоциям в своих выводах. Он полагал, что «художники лучше видят смысл творчества, включая собственное, нежели большинство критиков, историков искусства и ценителей живописи»¹⁶.

Прежде всего, внимание Барра занимали связи между творческими новшествами, составлявшими модернизм в его совокупности; явно перефразируя концепцию «художественной воли» Ригля, он полагал — в узком смысле, не касаясь причин, — что под воздействием «общего мощного импульса», который он назвал «истощением», «[абстракционисты] пришли к отказу от имитации природных форм»¹⁷. Мысль об оригинальности как главной движущей силе современного искусства подчеркнута в его словах о том, что «ранние и наиболее созидательные годы в истории направления или в индивидуальном творчестве не раз теснили более поздние периоды, которые, может, и отличались добротностью, но в историческом сравнении бледнели»¹⁸; таким образом качество художественных работ — безусловный принцип в системе Барра — отходило на второй план. К истокам абстрактного искусства перед Первой мировой войной Барр отнес творчество Малевича 1913 года с его «абсолютной независимостью от природных форм» и красно-синюю «Фугу в двух цветах» Франтишека Купки, которая была, «вероятно, первой чистой западноевропейской абстракцией»¹⁹. Чистота стиля, оригинальность мысли и вклад художника в образование интернациональной матрицы стали основополагающими теоретическими факторами для понимания хронологии этого направления.

Внимание к терминологической точности служило Барру основой для хронологической категоризации различных художественных течений: он выстраивал классификации, напоминавшие таксономические таблицы зоологов и ботаников — несомненно, на такой склад ума повлияло оставившее заметный след в его жизни преданное изучение птиц и бабочек. Он осознавал «постоянную изменчивость диапазона, содержания и даже смысла терминологии, применяемой

нами к важнейшим этапам европейского искусства. Изменения эти — не просто терминологические упражнения, они проявляются в зависимости от изменения наших представлений об этих периодах и их значимости». Ссылаясь на собственный опыт, Барр отметил, что «львиная доля» классификаций обусловлена «изменчивостью не только гуманитарных концепций, но и вкусов, рождающихся под влиянием ныне живущих художников и их почитателей»²⁰. Совершая работу по поиску адекватных стандартов, которые позволили бы сформировать потребительский круг в сфере искусств и придать своей критике цельность и основательность, Барр стремился установить для модернизма исторические рамки.

ВНАЧАЛЕ БЫЛ КАНВЕЙЛЕР

Каталог Барра фактически стал манифестом, в котором самые заметные открытия Пикассо и Брака в «аналитическом» и «синтетическом» кубизме оказались разделены на исторические этапы, положившие начало различным направлениям абстрактного искусства. Изначально этими двумя терминами пользовался Даниель-Анри Канвейлер, но его тексты в целом были более описательными и опирались на концептуальный идеализм Канта. Так, о кубистических работах Пикассо, созданных в Кадакесе, Канвейлер писал: «Вместо аналитического описания художник может также <...> по-своему синтезировать объект, или, говоря словами Канта, „объединить различные концепции и охватить все их разнообразие, восприняв как единое целое“»²¹. Барр говорил об «аналитичности» и «синтетичности» в более специфичном контексте, и вслед за ним термины подхватили все критики, когда-либо рассуждавшие о кубизме. Барр шире развил идею, подвергнув кубизм категоризации, а затем связав его с возникновением абстрактного направления в искусстве. Сосредоточившись на сопутствующих процессах и выстраивая общее видение кубизма и абстракционизма, Барр невольно предрек судьбу современного искусства, которое в итоге начнет движение в сторону «искусства как процесса».

Отмечая, что Канвейлер «остается одним из самых рациональных историков [кубизма]»²², и признавая значение «Авиньонских девиц» для кубизма в целом, Барр, возможно, отдавал должное своему коллеге²³. Он во многом шел за Канвейлером в описании аналитического кубизма, связав искания Пикассо и Брака, которые «изображали трехмерное и его положения в пространстве на двумерной поверхности», с творчеством Сезанна²⁴.

Барр пошел дальше Канвейлера еще и в том, что «подготовил почву» для Гринберга, заметив, что Сезанна ценили за «отказ

от пространственной глубины, выпуклости форм и композиционную плотность, когда фигуры на переднем и заднем планах словно слиты с изломанным, живым занавесом цвета»²⁵. Для описания этого процесса Барр, как обычно, сумел подобрать нужное слово: «пассажи — разрывы контуров, создающие впечатление, будто форма сливается с пространством»²⁶. Этот термин постоянно встречается в языке критиков²⁷. Барр использовал дескриптивную терминологию, использовавшуюся современными критиками кубизма, но пренебрег подходом, который придал бы вес «концептуальной» точке зрения. Его описательные формулировки в отношении кубистических форм точно передают ощущение движения: «скользящие грани»²⁸, «...» искажения, «...» наложения, «...» прозрачные плоскости, «...» симультанность»; и еще: «симультанное изображение различных ракурсов объекта в одной картине»²⁹. В другом тексте это же явление раскрыто в словах «уплощение, «...» модуляции, «...» разделение на части, «...» зыбкое равновесие планов, которые словно подвешены перед холстом или скрыты за ним»³⁰.

1912 год, когда произошел переход от «трехмерных, выпуклых, узнаваемых образов к двумерным, плоскостным, линейным формам, настолько абстрактным, что это почти геометрия, а не изображение», назван отправным для «синтетического кубизма»³¹, и это закладывает системную основу дальнейшей критической мысли. Барр одним из первых в Америке привлек внимание к влиянию коллажа (в том числе бумажного, *papier collé*) на появление синтетического кубизма³². Использование разнообразных текстур «не просто внешне обогащает произведение, но обостряет исходящее от его поверхности ощущение осязаемой реальности», в отличие от традиционной живописи, которая «привлекает взгляд и сознание к изображенным предметам безотносительно поверхности холста»³³. Технику коллажа он описывал как «кубистический реализм, когда акцентированную реальность воплощают не показанные предметы, а реальность красочной поверхности»³⁴. Вместо образа — процесс, «сломавший «...» традиционное формальное единство художественной техники»³⁵. Трактовка Барра в его рассуждениях о роли коллажа близка к семиотической теории в современном виде: «Коллаж придал непосредственность восприятию художественной поверхности и в то же время расширил, обогатил и сделал более отстраненной наглядную метафору. (Под наглядностью «...» подразумевается связь между самой картиной и изображенным на ней предметом или сценой)»³⁶.» И сам Барр, и Клемент Гринберг, наиболее влиятельный критик после него, говорили, что такой стилистический поворот объясним и неизбежен.

Последователь Барра, Гринберг пошел дальше: «Техника коллажа стала поворотным явлением в живописи и скульптуре двадцатого столетия; это самый простой и действенный ключ к эстетике по-настоящему современного искусства»³⁷. В одной из своих программных статей, «Коллаж», ставшей образцом формалистской критики, Гринберг, соглашаясь с барровской концепцией кубистического «реализма», делает шаг вперед. Кубистический реализм — когда, к примеру, поверх холста наклеивается газета — «привлек внимание к физической реальности произведения искусства и уравнял между собой искусство и реальность». Это оказалось не только исходной точкой для Пикассо и Брака в их движении к синтетическому кубизму, но также, с точки зрения Гринберга, «по собственной логике» породило скульптуру конструктивизма: «Без коллажа не было бы Певзнера, Гонсалеса или Джакометти». Объясняя суть новых форм, Гринберг ввел понятие «буквальной плоскостности»: «Коллаж у кубистов неизменно идентифицирует картину как плоскостную и более или менее абстрактную модель, а не как изображение»³⁸.

Свои формалистские идеи Гринберг кратко изложил в статье «Модернистская живопись» в 1965 году: «Поскольку плоская поверхность отличает живопись от всех других видов искусства, модернистская живопись тяготела к ней как ни к чему иному»³⁹. Гринберг высказал также идею «поиска абсолюта» авангардистами, обратившимися к абстрактному искусству, что фактически согласовывалось с представлением Барра о «реальности» так называемого «придуманного» объекта. Он писал: «Содержание должно полностью раствориться в форме, чтобы произведение искусства или литературы в целом или в любой своей части сводилось исключительно к самому себе»⁴⁰. Подобно Барру, Гринберг особо выделял принцип чистоты: «Для произведения искусства важны лишь сугубо пластические или абстрактные качества»⁴¹. Это категоричное утверждение по существу не слишком расходится со словами Барра, превозносящего «чувственную осязаемую реальность поверхности как таковой». Гринберг, лидер художественной критики 1950–1960-х годов, придерживался тех же концептуальных основ, что и Барр: он видел в модернизме эпохальный стиль, развившийся из традиционного искусства и, ориентируясь на категориальный формализм Генриха Вёльфлина, утверждал преемственность модернизма по отношению ко всему, что ему предшествовало; его метод формального анализа, чуждого эмоциональной интерпретации, сродни методу Беренсона; чистота абстракции связана для него со степенью проявления воли художника. Гринберга и Барра, критиков-формалистов, интересовали

эпохальные стили, история, принципы качества и чистоты, но прежде всего — оригинальность⁴².

Барр и Гринберг понимали модернистское искусство как функцию «смотрения», исключающую эмоциональные корреляты эстетического опыта. Смотрение подразумевает оценочное состояние, отражающее «вкус», воспитанный опытом. У обоих критиков была репутация знатоков с «наметанным глазом» — высшая похвала. Оба не принимали во внимание психологический и культурный факторы как несущественные, напротив, сосредоточившись на «качестве», и обосновали место абстрактного искусства в изменчивом, но исторически «неизбежном» контексте, основанном на авторитете традиционного искусства⁴³. Гринберг был согласен с Барром в том, что «искусство не обусловлено собственной природой», оно должно быть «исторически оправдано»⁴⁴. Оба изъяснялись ясно, сдержанно, непредвзято, их высказывания всегда отличались стремлением к объективности, причем, если лаконичный описательный язык Барра лишь косвенно предполагал формалистский подход, то стилистически более напористая риторика Гринберга безоговорочно утверждала универсальные формалистские принципы модернистского искусства⁴⁵. Гринберг перенял сформулированное Барром определение кубизма как ключевой художественной формы и коллажа как движущей силы, подтолкнувшей вперед абстрактное искусство и упрочившей между тем позиции формального искусствоведения.

СХЕМА: МОДЕРНИЗМ ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ

Следуя привычному подходу к категоризации стилей, Барр составил полный свод направлений абстрактного искусства, отразив векторы их развития в первой трети XX века в каталоге «Кубизм и абстрактное искусство». Позднее он заметит: «Чисто формальный язык аналитического кубизма <...> был достаточно сильным и напористым, так что смог изменить, а может, и зародить новый стиль западного визуального искусства, преобладавший последующие двадцать лет»⁴⁶.

Составив широко известную ныне схему «генеалогического древа» современного искусства, вобравшую все сложно пересекающиеся направления, Барр ощутимо повлиял на восприятие модернизма; телеологически, в смысле движения к высшей цели, присущий ему идеализм стал как никогда очевиден.

Графическая схема на обложке каталога отразила хронологию, а также национальные и стилистические черты поступательного развития модернистского искусства. Линии, соединяющие последовательные исторические фазы с центральной для них

машинной эстетикой, показывают актуальные тенденции, которые Барр наблюдал в 1920-х годах в послевоенной Германии, с учетом влияния русских и нидерландских художников Баухауса на германских коллег. Признанный исследователь кубизма Роберт Розенблюм заметил, что с момента появления на обложке каталога этого всобъемлющего дистиллята, «большинство исследователей занимались только детализацией, расширением или обобщением этого евангелия современного искусства, составленного мистером Барром в 1936 году»⁴⁷.

Другая, более ранняя схема, называвшаяся «Краткий обзор современной живописи» (1932), сопровождала организованную музеем передвижную выставку и была менее сложной, иллюстрируя первоначальный подход Барра. Начинается она с Курбе и поколения 1850-х годов, а заканчивается 1925 годом и сюрреалистами. Экспрессионизму Барр отвел место после импрессионизма, разделив художников на два направления: «die Brücke» («Мост») — «психологическое» искусство и «les Fauves» (фовисты) — «декоративное», а между ними уместил Жоржа Руо. Ко времени выставки «Кубизм и абстрактное искусство» схема была уточнена, а две вышеназванные группы из нее выпали; остался только абстрактный экспрессионизм. Из новой версии выпали и определяющие черты «суперреализма» — фантазия, спонтанность, чудесное, дробность и загадка. Ранняя схема включает японские эстампы и африканскую скульптуру как первоисточники современного искусства, но в ней нет машинной эстетики и современной архитектуры — эти явления Барр еще до конца не проработал.

В схеме «Кубизм и абстрактное искусство» и в тексте каталога Барр разделяет абстракционизм на два основных полярных течения, каждое из которых, как он писал, возникло из импрессионизма: «Первое и более важное берет начало в творчестве и теоретических воззрениях Сезанна и Сёра, сопровождает набирающий силу кубистический поток и разливается, образовав всевозможные геометрические и конструктивистские направления, зародившиеся в России и в Нидерландах в годы войны». Барр называет это течение «интеллектуальным, структурным, конструктивным, геометрическим, прямолинейным и классическим в своем аскетизме и подчиненности логике и вычислениям». В нем скрыто присутствует мотив математики, олицетворенной в образах Аполлона, Пифагора и Декарта, «покровителей сезанновско-кубистической геометрической традиции»⁴⁸.

Переходя к «биоморфной» абстракции, он пишет: «Второе <...> течение проистекает из творчества и идей Гогена и его круга,

а затем проходит путь от фовизма Матисса к абстрактному экспрессионизму в довоенной живописи Кандинского». Направлением, благодаря которому эта тенденция перестала быть второстепенной, оказался сюрреализм: Барр исследовал связи обоих «измов» и спустя всего восемь месяцев собрал выставку «Фантастическое искусство, дадаизм, сюрреализм». Он пришел к выводу, что «биоморфная» абстракция на несколько лет ушла в тень, однако теперь возродилась с новой силой благодаря художникам, связанным с сюрреализмом. Выбирая слова с «лапидарной» точностью, он перечисляет такие черты абстрактного стиля, как «интуитивный, <...> эмоциональный, <...> органический или биоморфный, <...> криволинейный, <...> декоративный и романтический в большей мере, чем классический при характерном расцвете мистического, стихийного и иррационального начал». Покровителям классической абстракции противопоставляются Дионисий, Плотин и Руссо, как покровители «гогеновско-экспрессионистской негеометрической линии». В качестве примеров обоих стилей, созданных на двадцать лет раньше, Барр упомянул супрематистское творчество Малевича и «Импровизации» Кандинского. Говоря о современном периоде 1930-х годов, Барр сопоставлял Мондриана, Певзнера или Габо с одной стороны и Миро с Арпом — с другой. «Квадрат против амебы», — иронизировал он⁴⁹.

Барр начал разрабатывать эту полярную оппозицию еще во время поездки по Европе в 1927 году. В статье «Dutch Letter» он пишет о всепроникающем общем стиле нидерландских плакатов и книжных обложек, текстиля и предметов искусства, печатной продукции, мебели и архитектуры. Еще не уверенный в своих выводах, он с некоторой долей сомнения, боясь «опасно упростить проблему», отмечает два стиля, послуживших источниками стиля современного — «варварский» и «чисто геометрический»⁵⁰. Хронологическая схема 1936 года разделена на пятилетние отрезки, охватывая период с 1890 по 1935 год; источники абстрактного искусства — японские эстампы, искусство Ближнего Востока и африканская скульптура — выделены красным цветом и красными стрелками соединены с другими направлениями. Машинная эстетика — единственная нехудожественная форма — также выделена красным. Интеллектуальный сюжет схемы — становление стиля через его повсеместное проникновение.

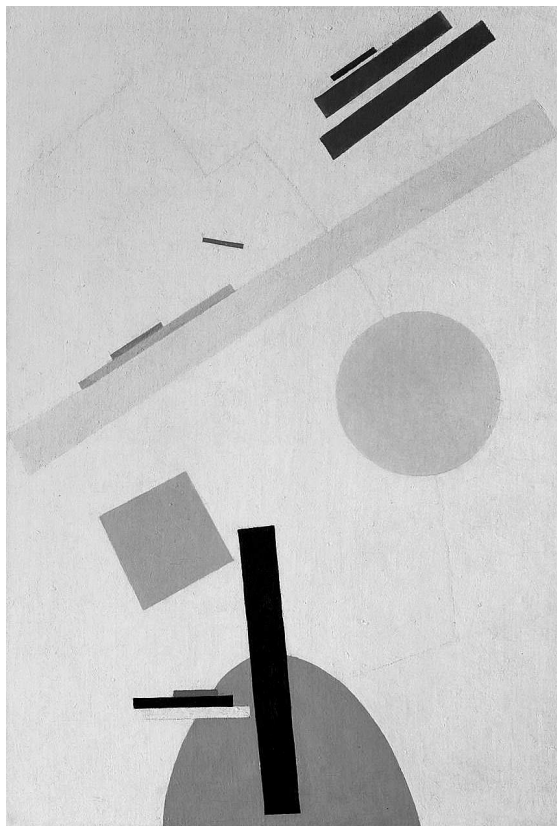
Сама схема напоминала футбольную комбинацию или план сражения (и тем, и другим Барр увлекался всю жизнь). Модернистская «система координат» предполагала, что стиль существует в реальном мире и не может быть «чистым» — то есть неподверженным

влияниям. Последовательно раскрываясь от направления к направлению, произведения искусства наполняются содержанием в историческом контексте. В беспредметном абстрактном искусстве смысл, привносимый формами, представляет собой синтез знания и интуиции и, пересекая географические границы, меняет облик обыденных вещей или стимулирует творческую изобретательность: так одни формы порождают другие.

Схема Барра стала своего рода иконой. Ее исходный вид, несколько измененный, приобрел ореол артефакта. В виде большого плаката она разместилась на самом заметном месте в библиотеке Музея современного искусства. Как любое абстрактное произведение, схема получила определение «визуальной машины для создания языка» — с подачи критика Уильяма Митчелла, который писал: «Во многом этот язык может быть пустой болтовней или вводить в заблуждение. Во многом он может способствовать усовершенствованию или детальной проработке мифов, подобно обширному корпусу работ по истории искусства, возникший из текстов Барра. Но бессмысленно полагать, будто мы можем не обращать внимания на эту болтовню в угоду „живописи как таковой“, ведь смысл живописи как раз и есть функция ее применения в такой сложной языковой игре, как абстрактное искусство»⁵¹.

Барр настаивал на том, что в самой идее выставки «Кубизм и абстрактное искусство» не было «духа противоречия»⁵², однако ее нарративная последовательность — когда обосновывается историческая необходимость каждого направления, а зритель получает исчерпывающие сведения — приобрела настолько «геральдическое» значение, что породила интерпретационные войны: чистота формы против осмысленности содержания; живопись как аналог для восприятия света, пространства и так далее; живопись как метафора духовного подъема или акт непримиримости авангардизма в нравственных или политических исканиях⁵³. Внутренняя полемика развернулась между сторонниками формальной и контекстно-интерпретативной позиций. Стремление Барра избежать политических, экономических или социальных факторов в своем схематичном отображении истории развития модернизма создало нейтральный дискурс, который мог наполняться любым идеологическим содержанием.

Через некоторое время Барр внес в схему изменения: «Убрать стрелку от „негритянской скульптуры“ к „фовизму“». Он полагал, что Матисс чаще обращается к негритянской скульптуре именно в своих скульптурах, «обобщая и прекрасно ассимилируя [ее]»⁵⁴. Барр не стал связывать негритянскую скульптуру и творчество Бранкузи,



Казимир Малевич
Супрематизм. 1916–1917

но указал на эту связь в тексте⁵⁵. Еще он добавил красную стрелку от машинной эстетики к футуризму. «Футуристы, — писал он, — оказались первой группой художников, сделавших мир машинерии неотъемлемой составляющей своей программы»⁵⁶.

МЕИР ШАПИРО: ПРОТИВОРЕЧИЯ

Вслед за художественными течениями, выросшими из кубизма (орфизм, синхронизм, синтетический кубизм, коллаж и скульптура), Барр переходит к абстрактному искусству, зародившемуся в России, — супрематизму и конструктивизму, заметно представленным на выставке «Кубизм и абстрактное искусство». Он пишет: «В истории абстрактного искусства Малевич — фигура фундаментальная. <...> Он находится в центре того движения, которое после войны пришло из России на запад и под встречным, направленным на восток влиянием нидерландской группы „Де Стейл“ преобразило архитектуру, дизайн мебели, полиграфию и коммерческое искусство Германии и значительной части остальной Европы». Используя техническую лексику,

Барр замечает, что Малевич «привел в действие систему абсолютно чистой геометрической абстрактной композиции». И почти что мимолетом в тексте возникает кульминационная мысль: «Малевич неожиданно предсказал логически неизбежный итог, к которому двигалось европейское искусство»⁵⁷.

В 1936 году Барра раскритиковал Мейер Шапиро — за непонимание экономического, политического и культурного контекста искусства и за то, что сам критик называл историзмом, то есть за внутреннюю схематичность формалистской методологии⁵⁸. Барр прослеживал формальные различия, развивавшиеся в независимых культурах, и возводил их к хитросплетениям исторической диалектики. Шапиро поставил под сомнение идею Барра о «неизбежности» прогресса в искусстве. Социалист по убеждениям, Шапиро настаивал на важности изучения социальных условий возникновения произведения искусства, которые Барр, по его мнению, не принимал во внимание⁵⁹. Шапиро не признавал разрыва между абстрактным и реалистическим искусством в схеме Барра: «Любые изображения предметов, независимо от того, насколько они точны, — пусть даже это фотография, — обусловлены принципами, методами и углом зрения, которые так или иначе формируют образ и часто определяют содержание. С другой стороны, не существует „чистого искусства“, независимого от опыта; в любой фантазии или формальной конструкции, даже в случайном росчерке есть экспериментирование и внеэстетические факторы»⁶⁰.

Шапиро справедливо ставил под сомнение кажущееся невниманием Барра к широкому культурному контексту: новизна была главным словом в барровском лексиконе и заслоняла все другие причины появления на свет произведения искусства; бунтарство было силой в себе, не связанной с другими мировыми силами, и не подвергалось Барром анализу. Вместе с тем в текстах исследователей было много общего: в строгом формалистском подходе Барра чувствовалась подспудная тяга к экспрессивной стороне творчества, и это косвенно соотносилось с глубоко эмоциональным отношением Шапиро к художнику и его творениям. Уникальная история современного искусства, которую Барр разрабатывал и уточнял, подкрепляя свои исследования каталогами и выставками, говорившими сами за себя и не зависевшими от расстановки культурных сил, имела огромное влияние, несмотря на критику такого влиятельного судьи, как Шапиро. Все тщательно выверенные интерпретации Барра основывались на чувстве единства научного подхода и ответственном отношении к тону высказывания. Хотя, возможно, чувствительность Барра к предубеждениям

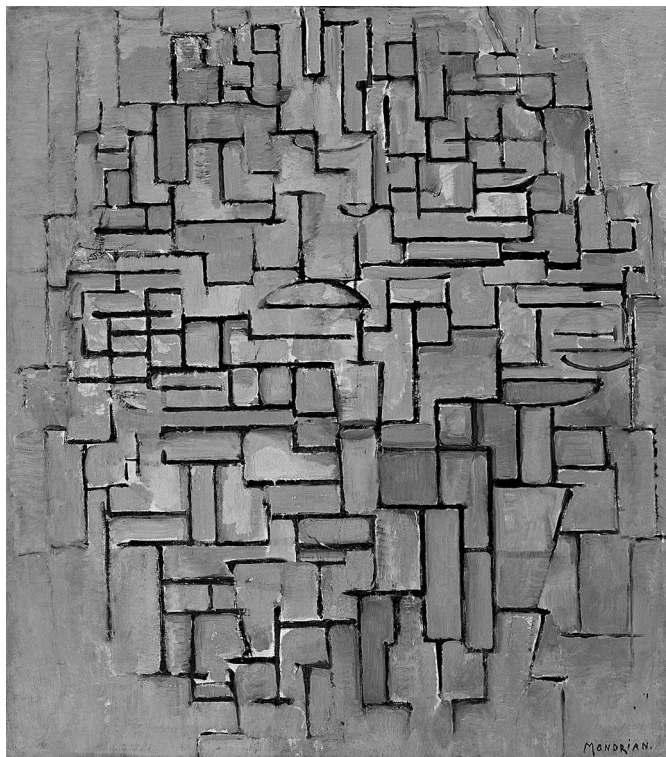
и несправедливости мешала ему верить в собственную непредвзятость в вопросах искусства.

Впрочем, абстрактное искусство неизбежно несет символическую нагрузку, обусловленную человеческим языком, а поиск Барром чистоты был, увы, чужд метафизическому или трансцендентному подходу в духе Малевича или Кандинского⁶¹. Основа подхода Барра была в том, чтобы «не обременять искусство социальной или политической ответственностью в том смысле, в каком оно может подменять собой этику, мораль и религию. Художники помогают нам понимать друг друга»⁶². В то время как Барр схематизировал исторические перемены в виде иерархической системы, Шапиро прокладывал те пути интерпретации, которые критики освоили лишь три-четыре десятилетия спустя⁶³. Барр не оставил незамеченным интерес Шапиро к метафорическому символизму кубистических мотивов, но сам он с большим доверием относился к тому, что говорило об отказе художника от предметности. Он расценивал художественные объекты или слова и буквы, начертанные на холсте, как «буквальный, а не символический инструментарий». Но оставил дверь приоткрытой, заметив: «В любом случае иконографию кубизма нельзя упустить из виду»⁶⁴.

И Барр, и Шапиро разделяли гуманистическую точку зрения, которая в работах Шапиро отчетливо видна, тогда как у Барра прослеживается лишь косвенно. Заняв позиции ведущего американского художественного критика и самого авторитетного историка искусств XX века, Клемент Гринберг и Мейер Шапиро оставили в тени научный вклад Барра. Однако как бы глубоки ни были их прозрения, и у Шапиро как историка культуры, и у Гринберга как критика-формалиста, с Барром гораздо больше общего, чем расхождений⁶⁵.

В понимании Барра сюжет и его трактовка имеют значение только в футуризме, дадаизме и сюрреализме (в особенности применительно к американскому искусству). Следуя формалистской логике, он считал «стиль», а не «программу» фигуративного искусства решающим фактором, вовлекающим его в политику. Барр говорит о политической составляющей в творчестве итальянских футуристов, русских супрематистов, дадаистов, конструктивистов, сюрреалистов, о бедах немецких последователей интернационального стиля. В характерной манере, отражающей его сочувствие к гонимым творцам, прежде чем поставить точку, он пишет: «Эту статью и выставку можно посвятить всем художникам, изображающим квадраты и круги (и вдохновленным ими архитекторам), которые пострадали от рук филистимлян, наделенных политической властью»⁶⁶.

Пит Мондриан
Композиция
в коричневом и сером.
1913–1914



ОТ КУБИЗМА К АРХИТЕКТУРЕ

Один из важнейших принципов формалистской эстетики Барра, сформировавшейся на основе его европейского опыта 1927 года, состоял в том, что у абстрактной живописи и у архитектуры общие организующие принципы композиции. Первые рассуждения Барра на эту тему появились в «Кубизме и абстрактном искусстве» и связаны с кубистическим рисунком Пикассо «Стоящая обнаженная» 1910 года, который описан как «контрапункт, созданный чередой ровных вертикальных и горизонтальных линий с изогнутыми контурами поперечных срезов, а говоря архитектурным языком — соединение плана и возведения одним рисунком»⁶⁷. Работа Мондриана «Композиция в светло-коричневых и серых тонах» 1913–1914 годов свидетельствует о мощном влиянии на художника абстракций Пикассо, которые он видел во время поездки в Париж в 1910 году; как и еще более упрощенная до синкопно ритмизованной структуры из горизонтальных и вертикальных линий «Композиция» 1915 года⁶⁸. Барр увидел непосредственный переход от абстрактных «плюсов и минусов» Мондриана к геометрическим чертам «Ритма русского танца» ван Дусбурга, преобразившимся затем в «изломанный,

асимметричный, ортогональный» план кирпичного загородного дома, построенного Мисом ван дер Роэ в 1924 году⁶⁹. И заметил: «Благодаря безупречному чувственному совершенству стиль [Мондриана] был подхвачен не только племенем более молодых живописцев, но также — непосредственно или через Дусбурга и Ритвельда — архитекторами, в том числе возводящими коммерческие здания»⁷⁰. Появившись в Баухаусе, ван Дусбург принес с собой ясность и организованность «Де Стейл». Барр признавал, что в созданном Гропиусом в 1926 году проекте директорского дома в Дессау чувствуется почерк группы «Де Стейл», «словно это абстрактная живопись — вроде дусбурговской „Коровы“». Фасад воплощает в сущности живописную, а не архитектурную концепцию». Барр также пишет: «В истории искусств не так много более занимательной последовательности, чем влияние живописи испанца, живущего в Париже, оказанное через нидерландского живописца на германского архитектора — причем весь процесс занял каких-то двенадцать лет»⁷¹.

Схема Барра остается мифом, от которого расходятся нарративные линии, складывающиеся в эпос: как сказал один критик, перед нами «этапы крестного пути в театрализованной постановке по мотивам страстей модернизма»⁷².

ПЛЮРАЛИЗМ

Обратившись в каталоге выставки «Кубизм и абстрактное искусство» к искусству сюрреализма, Барр разрешил дилемму, не дававшую ему покоя с 1920-х годов, когда художники как в Европе, так и в США, начали в духе консерватизма возвращаться к фигуративности. Постоянно терпя нападки адептов абстрактного искусства, с одной стороны, и фигуративного — с другой, Барр, видимо, некоторое время терялся в догадках относительно дальнейшей судьбы абстрактного искусства. Отчаявшись в попытках систематизировать бесчисленные направления, которыми следовало искусство, он в какой-то момент утратил ориентиры. Но в 1936 году, работая над текстами каталогов «Кубизм и абстрактное искусство» и «Фантастическое искусство, дадаизм, сюрреализм», он уже более уверенно смотрел в будущее.

Если Барра и можно назвать формалистом, то не в ущерб его пониманию фигуративного искусства; его метод в обоих случаях (и вообще всегда) определялся в контексте восприятия предмета или связанного с ним опыта. Ирвинг Сэндлер, издавший избранные статьи Барра, искажил некоторые существенные детали и преувеличил отдаление Барра от абстрактного искусства, написав, что тот

«отверг формализм как именно модернистский подход». Сэндлер не сомневался в том, что «представление Барра о современном искусстве и его трактовка с годами менялись»⁷³. Однако он не понял, что от чисто формалистского подхода (где формализм приравнен к абстракции) Барр склонялся к подходу «плюралистскому». В качестве примера Сэндлер ссылается на описание творчества Оскара Кокошки, чьи работы, как писал Барр, «не всегда структурно выдержаны, но обнаруживают мастерское владение цветом, наэлектризованность рисунка и непосредственный, живой, эмоциональный отклик на весь зримый мир». Эффект достигается «не сбалансированной упорядоченностью форм, а неистовостью рисунка, вулканческим извержением красок»⁷⁴. Барр не изменял интересу к формальным средствам создания эффектов. Он просто перенес эти средства из формальной категории «сбалансированности» в формальную категорию «неистовости» и «вулканичности»; «эмоциональный отклик» здесь сводится к качественной характеристике — такой же, как другие формальные свойства. Сэндлер путал историческую диалектику, которую Барр иллюстрировал, приветствуя художников, «отважившихся пуститься в новое направление»⁷⁵, с личным вкусом.

Барр подвергал формальному анализу каждое встречавшееся ему произведение, хотя порой, как и Сэндлер, смешивал «формальный анализ» и «формалистское искусство», то есть абстракционизм. Модернизм, по Барру, определенно не был ограничен во времени, но вывод Сэндлера о том, что Барр «остался антиформалистом»⁷⁶, неверен. Так же, как ничто не говорит в пользу того, что Барр «предпочитал сюрреализм кубизму»⁷⁷.

Тем не менее Барр не только не оставляет это направление без внимания, но и находит в сюрреализме абстракцию. Последняя группа работ, которые он анализирует в каталоге «Кубизм и абстрактное искусство», дает примеры абстрактных тенденций в сюрреалистическом искусстве:

С точки зрения строгого сюрреализма абстрактная композиция — это просто-напросто побочный продукт. К примеру, коллаж Пикассо, рассмотренный не как сочетание линий и текстур, а в аспекте содержания, как натюрморт, — явление довольно странное и вызывает свойственное сюрреализму чувство тревожного удивления. Только, с другой стороны, пастели Андре Массона и рисунки Ива Танги, каким бы ни был их сюрреалистический смысл, еще более абстрактны,

чем эти коллажи, и могут рассматриваться как одно из следствий импульса, возникшего на заре XX века в движении к абстрактной композиции⁷⁸.

Хотя Барр делал различие между силой психологической экспрессии и формализмом композиции, обе эти составляющие объективно воспринимаются им как средства или свойства формалистской техники. Яркие психологические мотивы он описывает с помощью формального анализа.

Что касается Пикассо, то его Барр представляет создателем и самым активным представителем кубизма перед Первой мировой войной и сюрреалистом в послевоенное время:

«Сидящая женщина» 1927 года, написанная Пикассо, — возможно, величайшее произведение живописи в Америке, поскольку сочетает потрясающие элементы абстрактной композиции и сюрреалистического таинства. Нельзя, однако, понять и оценить подобную картину, во-первых, без долгого ее изучения, а во-вторых, без продолжительного знакомства с историей современного искусства, два важных этапа которого достигли своего апогея в творчестве этого художника⁷⁹.

СЮРРЕАЛИЗМ

Экспозиция «Фантастическое искусство, дадаизм, сюрреализм», по словам самого Барра, преследовала художественные цели, «диаметрально противоположные по духу и эстетическим принципам» кубистической выставке. Предвидя насмешки и споры, он писал в предисловии к каталогу: «Сюрреализм — серьезное направление в искусстве, во многом ставшее больше, чем просто направлением; это целая философия, образ жизни, дело, которому всецело отдают себя некоторые блистательные художники и поэты нашего времени»⁸⁰.

Самым спорным и при этом самым известным экспонатом стала мохнатая чашка с блюдцем и ложкой Мерет Оппенгейм. Увещевая Гудиера, который хотел убрать ее из состава передвижной выставки, Барр писал: «Новая эстетика всегда обращена к множеству людей. Эстетика формы и цвета или искаженных и разъятых на части объектов, так возмущавшая посетителей Арсенальной

Мэрет Оппенгейм
Объект. 1936



выставки, ныне широко признана. Зато эстетика сюрреализма, с ее фантастичностью, парадоксальностью, стихийностью и юмором — притом что ей уже больше десяти, а то и все двадцать лет, — по-прежнему возмущает некоторых наших друзей, видимо считающих ее глупой или абсурдной»⁸¹.

Истоки сюрреалистического мышления Барр видел в пятнадцатом столетии, а именно в творчестве Иеронима Босха, впервые противопоставившего «разум» и «воображение», то есть фантастическую, поэтизированную образность, встречающуюся в стихотворных произведениях и снах. Чтобы подчеркнуть современный характер созданных воображением картин, Барр отмечает, что художники XVII века в свое время начали пользоваться такими техническими приемами, как «комбинированное изображение, искажение перспективы и автономное изображение анатомических фрагментов», которые теперь часто встречаются у сюрреалистов. Но у фантастических произведений в искусстве прошлого «основа — сверхъестественная, сатирическая, моральная или научная — более рациональна, <...> чем в творчестве дадаистов и сюрреалистов». К художникам прошлого, обращавшимся к фантастическому, относились Пиранези, Фюссли, Блейк, Гойя и Редон. «Пожалуй никогда еще за последние четыреста лет, — рассуждал Барр, — искусство сверхъестественного и иррационального не было настолько заметным, как сейчас»⁸².

Барр видел в постоянстве этой традиции «глубоко укоренившийся и стойкий интерес человека к фантастическому, иррациональному, спонтанному, сверхъестественному, загадочному

и воображаемому». Логическое и иррациональное всегда встречались лицом к лицу, иногда в противостоянии, а иногда — дополняя друг друга. Но в дискурсе Барра укрощение «спонтанности» означало использование «поэтических метафор и уподоблений» — по контрасту с рационализмом художников-абстракционистов, которых интересовала внешняя реальность и «сочетание красок и линий в формалистской композиции»⁸³.

Рассказав об истории дадизма, с его иконоборцами, восставшими одновременно как против современной культуры в целом, так и «современных» художников в частности, Барр отмечает, что они пользовались формалистскими техниками раннего абстракционизма. «Предшественниками дадаистов были Кандинский, Клее, Шагал, де Кирико, Дюшан и Пикассо». Сюрреалистическое направление родилось из «пепла» дадаизма: «Сюрреалисты сохранили иррациональность дадаизма, но гораздо более последовательно и серьезно стали экспериментировать с подсознанием как ключевым источником искусства. Они занимались „автоматическим“ рисунком и письмом, анализировали сны и видения, творчество детей и душевнобольных, теорию и методы психоанализа, поэзию Лотреамона и Рембо». Словом, они освоили визуальные приемы, позволившие отобразить одно из важнейших интеллектуальных открытий XXI века. Если кубистические объекты, по мысли Барра, «были в широком смысле обращены к чувству композиции и формы, <...> то объект в дадаизме и сюрреализме представляет в первую очередь психологический интерес — как нечто странное, фантастическое, абсурдное, сверхъестественное, загадочное <...>; как конкретное выражение иррационализма»⁸⁴.

Барр познакомился с сюрреализмом в 1925 году — вскоре после того, как это направление начало оформляться. Свою трактовку сюрреализма он изложил в письме к другу, Жану Фруа-Уитману, практикующему аналитику, причем, по сравнению с беспристрастным текстом каталога, куда более сложным языком, отражающим понимание глубинных принципов:

Sur-réalistes (термин передан по-английски как *surrealists* в 1929 году. — С. К.) отвергли рациональное и обратились к подсознательному. Они взбунтовались против анализа, чтобы восстановить в правах воображение. Они исследуют дологическое действие изображений, еще не прошедших через адаптированное к реальности сознание и остающихся

совершенно неорганичным, воображенным материалом. Ведь логика — самый простой путь для ума настолько ленивого, что он способен рассуждать только внутри своего концептуального узилища и, естественно, склонен к агорафобии: рациональный ум страшится свободы. <...> Суперреализм утверждает абсолютную свободу воображения. <...> Некоторые психические больные в своей ментальной жизни рождают потрясающие идеи — создают новые, неожиданные связи, столь увлекательные, полные лиризма и чистой поэзии, словно грезы, легенды или мифы⁸⁵.

Спустя десять лет, во введении к каталогу выставки, Барр уже не позволял себе подобных «личных» высказываний. Он пишет в своей обычной объективистской манере, понимая, что ограничен необходимостью быть понятным для широкой публики. Кроме того, он не выходит за рамки описательного нарратива в силу того, что «прошло слишком мало времени для оценки». В каталог Барр включил также эссе французского поэта Жоржа Югне за историчность его подхода⁸⁶.

В более раннем каталоге «Кубизм и абстрактное искусство» он попытался описать сюрреалистическое направление, разделив его на две категории: автоматическая живопись и живопись сновидений. В категорию «спонтанности» попали работы Массона, Миро, Арпа, а также некоторые вещи Эрнста и Пикассо. К категории «снов» Барр отнес де Кирико, Танги, Дали, Магритта и вновь Эрнста, чья «техника реалистична и продумана так же, как у итальянских мастеров XV века». На схеме для обложки каталога «Кубизм и абстрактное искусство» Барр поместил сюрреалистическую живопись первого типа в левой части в завершении линии, проведенной от Гогена и Редона через Матисса к Кандинскому, а затем Клее и объединению «Синий всадник»⁸⁷.

Продолжает Барр, как обычно, — дает формальный анализ произведений: «Художественная манера Массона или Миро — в целом плоскостная, двухмерная, линейная. Рисунок Массона „Неистовые солнца“, несмотря на свою страстность, напоминает полусознательные (но не беспорядочные) каракули человека с помутненным сознанием или четырехлетнего ребенка». Барр, словно между прочим, отмечает важность детского рисунка в модернистском искусстве. Так в творчестве Миро, которое он считал «почти

созерцательным, текучим, словно река на равнине, <...> формы определенно несут в себе дух первобытных наскальных рисунков или детских акварелей»⁸⁸. Отмечая интерес сюрреалистов к «биоморфным формам», Барр обращает внимание на то, как, появившись у Арпа, подобная «„форма“, податливый, неправильный, изогнутый силуэт», использовалась потом у Миро, Танги, Колдера и Мура⁸⁹. Многозначительно ссылаясь на то, что мир искусств диктует свои законы, постоянно возвращаясь к вопросу, какое искусство, американское или европейское, занимает более важное место в музее, и насколько современным должно быть современное искусство, Барр, столь проницательный в своих текстах 1920-х, теперь, «опасаясь обобщений», осторожно предсказывает: «Геометрическая традиция в абстрактном искусстве ослабевает. <...> Негеометрические биоморфные формы Арпа, Миро и Мура — вот что нынче на высоте. Формальная традиция Гогена, фовистов и экспрессионистов, вероятно, на некоторое время возобладает над традицией Сезанна и кубистов»⁹⁰. Впрочем, выставка «Кубизм и абстрактное искусство» и каталог к ней никоим образом не привели к предсказанному здесь господству «биоморфных форм» в следующем поколении художников абстрактного экспрессионизма.

ПИКАССО, 1939 ГОД

На протяжении 1937–1938 годов Барр был занят осуществлением долгосрочного плана Гудиера, который хотел отправить во Францию выставку американского искусства «Trois siècles d'art aux Etats-Unis»* — и вот в 1938 году она открылась в галерее Жё де Пом⁹¹. Он также следил за работами по строительству нового здания музея; их завершение накануне вспыхнувшей в 1939 году войны ознаменовалось вернисажем — «Искусство нашего времени: выставка в честь десятой годовщины Музея современного искусства и открытия нового здания, приуроченная к проведению Всемирной выставки в Нью-Йорке». Дальше последовала первая из целого ряда ретроспектив — «Пикассо: 40 лет в искусстве», выставка, потребовавшая от Барра больших и продолжительных усилий. Но прежде он испытал на себе всевозможные издержки музейной политики, мировой политики и взбалмошности художника. «Сколько лет Альфред надеялся, трудился и чего только не придумывал ради этого!»⁹² — вспоминала Маргарет Барр. В каталоге Барр методично раскрыл все перемены стиля Пикассо с 1898 года, когда тот был «молодым гением», до 1937-го, когда создал «Гернику»⁹³.

* «Три века искусства Соединенных Штатов» (франц.).

Описывая голубой, а затем розовый периоды, Барр выделяет «Двух обнаженных» 1906 года как «логическое завершение обоих этапов». Он предполагает, что к отказу от традиционных условностей и канонов красоты художника привела иберийская скульптура. Барр считает, что в новом периоде Пикассо «оформляется растущий интерес к объективным эстетическим задачам, в данном случае — к созданию объемов и масс и их компоновке внутри живописного пространства картины»⁹⁴.

Говоря о работе «Авиньонские девицы», Барр, обозначив территорию будущей критической дискуссии, делает смелое заявление — отмечает момент рождения кубизма:

Разделение естественных форм <...> на полуабстрактные повторяющиеся фрагменты наклонных подвижных плоскостей — это уже кубизм. <...> «Авиньонские девицы» — переходная картина, это лаборатория или, лучше сказать, поле битвы, почва для проб и экспериментов; но это также произведение потрясающей динамической силы, непревзойденное в европейском искусстве того времени. Вместе с «Радостью жизни» Матисса, того же года, оно отмечает новый период в истории современного искусства⁹⁵.

У «Авиньонских девиц» будет множество трактовок, но то, что Барр усмотрел именно в этой вещи начало кубизма, стало центральным фактом для всех написанных впоследствии историй модернизма, независимо от того, соглашались с ним авторы или нет⁹⁶. Изучив подготовительные рисунки Пикассо к этой картине, по мере появления которых исчезли некоторые мотивы, Барр приходит к выводу: «Все элементы моралистического противопоставления добродетели (человек с черепом) и порока (человек в окружении яств и женщин) были убраны, чтобы осталась чистая формальная композиция, которая постепенно лишалась человеческого начала, становясь абстрактной»⁹⁷.

Барр соглашается с тем, что признаком зарождения идеи кубизма можно считать слова Пикассо, обращенные к Канвейлеру около 1908 года: «Живопись Рафаэля не позволяет определить расстояние от кончика носа до рта. Я бы хотел писать так, чтобы это было возможно»⁹⁸. Барр приводит это высказывание, поясняя «измерительный характер большинства кубистических рисунков»⁹⁹. Пикассо словно готовил основу для наклонных кубистических плоскостей,

которые должны были заменить традиционную точечную перспективу «феноменологической»¹⁰⁰. Но при сегодняшней увлеченности психологическим анализом ни признание Пикассо в том, что ему хотелось передать измеримое расстояние, ни приверженность Барра формально-композиционному анализу не объясняют, почему художник, как одержимый, создает из лиц месиво.

Ограничиваясь тем, что живопись Пикассо «загадочна» или наполнена «напряжением», Барр, быть может, следует за художником, не желавшим, чтобы его произведения истолковывали. «Когда я начинаю работать, — говорил Пикассо, — рядом появляется кто-то другой. Но к концу мне кажется, что я работал один — без чужой помощи». Описывая вдохновение, обычно приходящее откуда-то извне, как некое «океанское» чувство, Пикассо тем самым давал понять, что не ответственен за замысел. А раз у него не было осознанных намерений, то и толкований быть не может: «Кто сумел бы проникнуть в мои сны, инстинкты, желания, мысли, долго зревшие и не спешившие выходить на свет, да еще выхватить из них именно то, чего я хотел, — и, быть может, против моей воли?»¹⁰¹ Ограничиваясь формальным анализом, Барр принимал за ориентир высказывание Пикассо о том, что кубизм — это «специфический язык искусства, „прежде всего связанный с формой“»¹⁰².

И все же в формальных описаниях Барра, если рассматривать их в совокупности, порой видна тяга к эмоциональному постижению. Сравнивая «Радость жизни» Матисса с «Авиньонскими девицами» Пикассо, он писал: «Нет ничего более далекого, чем нимфы Матисса, вальяжно восседающие на заросшем лугу или танцующие вдаль в дионисийском хороводе, filles de joie* Пикассо в их задрапированном интерьере. У Матисса фигуры рассредоточены и занимают всю ширину и глубину пространства, как бывает на большой балетной сцене; у Пикассо они надвигаются, словно великанши, сгрудившись, как на подмостках кабаре. Манера Матисса — воздушная, легкая, плавная, текучая; у Пикассо сплошь прямые линии и углы, все тесно и неподвижно. Наконец, настроение картины Матисса — радость от наслаждения жизнью — перекликается с названием, зато атмосфера „Авиньонских девиц“ отталкивающая, гнетущая и даже пугающая»¹⁰³.

Не вдаваясь в подробности биографии, нюансы истории и всевозможные влияния, Барр объяснял все повороты стилистики Пикассо безусловным «гением» художника. Это интуитивное чутье Барра стало определяющим в его методе. Предполагалось, что

* Проститутки (франц.).

произведение искусства должно рассматриваться самостоятельно, а его органическое право на существование реализуется в идеалах «свободы», «истины» и «совершенства». Исконная сила творческой интуиции в начале XX века составляла основу сочинений таких философов, как Конрад Фидлер и Анри Бергсон, а также современник Барра Жак Маритен. Сам Барр однажды написал:

Аргумент «порядка» как таковой представляется мне слабым, когда применяется <...> к произведениям искусства. Порядок может быть интуитивным — и я бы сказал, что в искусстве самый стройный порядок скорее интуитивен, чем рационален. Художники вправе устанавливать собственные визуальные критерии, и критерии Поллока, Клайна или Мазеруэлла так же состоятельны, как, скажем, критерии Вийона или Файнингера, в чьих работах порядок очевиден. Словом, то, что для одного — порядок, для другого — хаос; <...> или, лучше сказать, чей-то порядок для другого — тюрьма¹⁰⁴.

Творчество Пикассо позволяет более полно представить себя в виде схемы, состоящей из отдельных управляемых блоков с их формальными взаимосвязями, чем, быть может, наследие любого другого художника XX века; да и психобиографический фактор сделал свое дело.

Барр увидел полотно «Танец» 1925 года, с которого началось увлечение Пикассо сюрреализмом, в галерее Тейт. Он почувствовал, что по сравнению с «Тремя музыкантами», искаженные образы которых «объективны и формальны», в «Танце» неистовая экспрессия конвульсивной фигуры слева «никак не добавляет композиции эстетической цельности — сколь бы ни впечатлял холст с сугубо формальной точки зрения». В глазах Барра «Танец» стал для Пикассо «поворотом, <...> почти таким же решительным», как «Авиньонские девицы» (слово «почти» снимает непреложность утверждения). Эта вещь, и особенно фигура слева, как писал Барр, предвосхитила более поздние периоды, в которых «тревожные энергии усиливают или, в зависимости от точки зрения, подменяют собой непрестанные поиски [Пикассо] в области формы»¹⁰⁵.

МАТИСС

Вклад Барра в изучение творчества Пикассо безусловен, но главной его книгой считается все-таки монография о Матиссе. В 1954 году

книга «Матисс: его творчество и зрители» вышла с посвящением трем наставникам Барра — Мори, Мейтеру и Саксу, а также с примечанием «работа продолжается»; она обеспечила автору репутацию ведущего критика на двадцать лет вперед, став беспрецедентным исследованием: лишь недавно отдельные статьи подверглись научному пересмотру и были дополнены. Монография Барра раскрывает внутреннюю природу творчества Матисса благодаря скрупулезному анализу и сопоставлению его произведений в их взаимосвязи с культурно-историческим фоном. Исследование охватывает также реакцию критиков и публики. На раннем этапе творчества о Матиссе хвалебно отзывались «верные друзья и покровители» — Штейны, Ханс Пуррман, Эдвард Стайхен, Марсель Самба и Сергей Щукин. «Они были главной опорой, — пишет Барр, — но не публикой, под которой мы подразумеваем всех, кто откликнулся на его творчество, <...> его учителей и однокашников, коллег по цеху и первых покупателей его академических натюрмортов, а вслед за ними — критиков, начинавших посматривать на его картины во время больших ежегодных художественных Салонов, и, наконец, арт-дилеров». Барр использовал отзывы живописцев как «контрапункт в последовательном описании и анализе творчества Матисса»¹⁰⁶. Кроме того, в книгу вошла биография Матисса, хронологически разделенная на периоды, она подводит читателя к созданным в то или иное время полотнам. Сначала Барр собирался просто пересмотреть и обновить каталог выставки 1931 года, но задача становилась все масштабнее по мере того, как он усердно формировал монументальный образ этой иконы модернизма.

Джон Элдерфилд, хранитель музея и специалист по Матиссу, называет Барра «нашим общим отцом» (имея в виду будущих исследователей творчества художника) и хвалит директора-основателя, проделавшего «потрясающую работу по воспроизведению и упорядочению матиссовского наследия». И добавляет: «Исходя из разноплановых, противоречивых и зачастую далеко не полных свидетельств, Барр осуществил мастерский обзорный анализ, который при этом очень интересно читать, и действительно впервые дал вполне обоснованную идею Матисса»¹⁰⁷. Элдерфилд предупреждает, что на датировку вещей Матисса и последовательность, в которой их описывает Барр, ныне ориентироваться нельзя, как бы строго Барр ни придерживался принципов объективности и документальной точности. Но эти сложности Барр предвидел: «Расположить произведения Матисса в правильном хронологическом порядке оказалось <...> нелегко»¹⁰⁸. Сам Матисс мало чем мог помочь, поскольку не придавал значения датировке работ. Через

Пьера Матисса и Джона Ревалда Барр передал художнику список вопросов на семи листах, но ответы на них давали в основном члены его семьи.

Тем не менее Барр считал, что «четкая историческая последовательность необходима для понимания и оценки как эволюции, так и значимости любого художника»¹⁰⁹. Несмотря на неточности, хронология картин Матисса, составленная Барром, была вполне основательной — если не в деталях, то, по крайней мере, в общих чертах. Джек Флам разделяет творчество художника на пять периодов: фовизм, 1900–1908; экспериментальный период, 1908–1917; Ницца, 1917–1929; «обновленная простота», 1929–1940; «сведение к основам», 1940–1954¹¹⁰. Что в целом соответствует хронологии Барра, за исключением нескольких несущественных различий.

Книга Барра — образец ясности. Разделы, четко определенные временными рамками и насыщенные явными и скрытыми связями и отсылками, отражают ход жизни и творчества художника, его отношения с покровителями и критиками. Полноцветные репродукции шедевров Матисса сопровождаются лаконичными пояснениями. Книга получилась исчерпывающей, объективной и формалистской по духу.

В 1992 году Джон Элдерфилд собрал в Музее современного искусства экспозицию «Ретроспектива Анри Матисса»; он назвал книгу Барра о художнике «единственным до сих пор строго научным художественно-историческим исследованием, охватывающим практически весь творческий путь мэтра. <...> [Книга] была признана лучшей монографией, посвященной современному художнику. Ее авторитет всегда был настолько высок, что дальнейшие исследования казались бесполезными. Для репутации Пикассо, в отличие от Матисса, Барр сделал не так много, поскольку тот и сам умел о ней позаботиться. Матисса же начали изучать лишь в последние десять-пятнадцать лет»¹¹¹. Книга о Матиссе и работы Барра о Пикассо стали его самыми заметными публикациями. А выставки и каталоги привлекли пристальное внимание к обоим художникам — самым значительным в двадцатом столетии. Как бы Барр ни старался избавиться от репутации законодателя вкусов, он не мог «нейтрализовать» свое влияние в том, что касалось Пикассо и Матисса.

Ретроспектива, подготовленная Барром в 1931 году, стала самой большой персональной выставкой за все время существования музея и внесла свой вклад в мировое признание Матисса. Спустя двадцать лет, в 1951 году, еще одна ретроспективная выставка, по масштабу равноценная предыдущей, окончательно утвердит место Матисса в искусстве XX века. Прекрасно оформленная книга Барра

вышла уже после завершения выставки — он был известен умением задерживать свои тексты.

Барр и Матисс прекрасно понимали друг друга — куда лучше, чем Барр и Пикассо; Барр восхищался близкими ему чертами Матисса — «беспристрастностью и объективностью»¹¹². Отдавая дань своей страсти к таксономии, Барр сумел выстроить хронологию творчества Матисса в виде ясной, последовательной структуры, вполне соотносящейся с тем, что Джек Флам называет матиссовской «буржуазной респектабельностью». Флам так отозвался о книге Барра:

Это самое полное и достоверное описание жизни и творчества художника. Книга Барра — не только лучшее из того, что написано о Матиссе, но и вообще одна из лучших монографий о современном художнике. Кто бы ни писал о Матиссе, для всех эта книга будет и образцом для подражания, и вызовом; образцом для подражания — потому что она прекрасно сочетает в себе полноту охвата и тонкую восприимчивость к деталям; вызовом — потому что ее строй словно олицетворяет Матисса: аккуратного, педантичного, рассудительного¹¹³.

Флам предположил, что Барр почти не рассматривает некоторые картины, потому что «у него над душой стояли ближайшие родственники художника»¹¹⁴. Приводя в пример портрет Ивонны Ландсберг 1914 года, он цитирует Барра, который надеется, что Матисс «простит ему некоторую умозрительность трактовки. Интересно, не находился ли он под влиянием итальянских футуристов и их теорий, пусть даже неосознанно?»¹¹⁵ Речь идет об «изогнутых линиях, которые словно фонтанируют из контуров фигуры <...> и, кажется, последовательно продолжают ее плавные очертания»¹¹⁶. Поиски Барром источников этого приема несколько избыточны: он упоминает «*élan vital*»* Бергсона, представление о «бытии как изменчивом течении или росте»; отмечает характерное для кубистов слияние фигуры с окружающим пространством; вспоминает ранний подготовительный рисунок Матисса к этому портрету, на котором девушка изображена среди цветов магнолии. Отмечая «подсознательность» манеры Матисса, Барр приходит к выводу о том, что так в портрете передано сходство

* «Жизненный порыв» (франц.).

застенчивой, замкнутой героини с распутившимся цветком; в преодолении эмпиризма, присущего видению художника, <...> создается форма — портрет Ивонны Ландсберг — и визуальная метафора неповторимой таинственности и красоты»¹¹⁷. Перед нами поэтическая фантазия: мир, возникающий в описании Барра, наполнен чувственным гедонизмом. А вот как он пишет о работе Матисса «Египетский занавес» (1948):

Вместо очевидного и сравнительно простого решения — сделать освещенный прямоугольник окна просто частью стены на заднем плане, перед которой стоит стол, — он опускает занавеску непосредственно на переднем плане и размещает стол между окном и занавесом. И каким занавесом! Из грубого современного египетского хлопка, с таким навязчивым безвкусным рисунком. Точно так же можно воскликнуть: и каким окном! Среди всех матиссовских холстов с видами через окно больше всего изумляет это изображение: пальма-взрыв, листья, брызжущие во все стороны подобно петардам, разлетающимся из точки, в которой пересекаются поперечины оконной рамы. Матисс поместил ошестинившуюся пальму и кричащий занавес рядом, заставив их соперничать друг с другом. <...> Он испытывает восприимчивость зрителя, уравнивая диссонансные элементы — эти две конфликтующие силы¹¹⁸.

Эмоция зрителя передается восхищенной прозой, отвечающей задумке Матисса. Завершая комментарий к картине, Барр считает необходимым отметить: «Матисс написал „Египетский занавес“ в год своего восьмидесятилетия».

Слава одного из самых влиятельных художников-новаторов XX века прочно закрепилась за мастером сразу после ретроспективы 1951 года. До этого были ретроспективные выставки 1948, 1949 и 1950 годов в Филадельфии, Ницце, Люцерне и Париже, однако занять ведущее положение рядом с Пикассо Матиссу не удавалось. По мнению Барра, Матисс просто «не любил соперничество по складу своего характера, да и никогда всерьез не стремился возглавить какое-либо движение или художественное направление. Оба художника были ярко выраженными индивидуалистами, и хотя влияние,

которое они оказывали на других, было велико, для Матисса и развития его творчества это не имело большого значения»¹¹⁹.

Однако в итоге, похоже, именно Пикассо занял и смог удержать приоритетную позицию в личном реестре Барра. Тот писал:

Должно быть искусство спокойное и легкое — как хорошее кресло, сказал Матисс. Но есть и такое, как у Пикассо: оно бросает нам вызов и будоражит. Поначалу этих двух художников бывает сложно понять, но, подобно уму и мышцам, наше эстетическое чутье совершенствуется, если упражнять его и не щадить, принуждая к труду. Для меня удовольствие никогда не было главным в искусстве: главное — это толчок, несущий новизну восприятия и понимания жизни, даже ее тягот, тупиков и трагедий, но при этом и радостей¹²⁰.

Барр вспоминал, что Гринберг также участвовал в спорах вокруг Пикассо и Матисса и был на стороне Матисса. Называя Пикассо художником большой исторической значимости, Гринберг говорил, что Матисс «глубоко достоверен», и это делает его «величайшим мастером XX века». Барр пытается выбрать другую чашу весов: он замечает, что пафос Гринберга порой выглядит «неосторожным преувеличением», и цитирует Роберта Мазеруэлла: «Матисс, может, и величайший из живущих художников, но мне больше по душе Пикассо: он имеет дело с любовью и смертью». Но затем, словно в ответ Мазеруэлле или самому себе, Барр добавляет: «Зато Матисс имеет дело с любовью и жизнью»¹²¹.

Что касается критики, то Барра упрекали главным образом за то, что в книге о Матиссе он не уделяет внимания иконографии и психологическим мотивам. Но умение Барра привнести поэзию в собственный дискурс вызывало у его аудитории эмоциональный отклик на произведение искусства, обогащая ее эстетический опыт. Он пренебрегал теоретизированием не только оттого, что считал это неуместным, но также считая, что это не отвечает чаяниям публики.

СКРЫТАЯ ПРОГРАММА БАРРА

Барр признавал, что стоит перед интеллектуальной дилеммой: с одной стороны — машинная эстетика, с другой — экспрессивное искусство, объективность и субъективность. Понимая, что в этом заключается важная проблема эстетики XX века, как-то в юности в одну из редких минут откровенности он заметил: «Мне кажется, что мои эмоции

слишком эфемерны, чтобы к ним прислушиваться — в том смысле, что мне не составляет труда в любой момент включить холодный свет сознания, чтобы от них избавиться. Многие молодые люди уже давно интуитивно подавили бы в себе подобный объективизм. Но я не могу: привычка — вторая натура»¹²². Быть может, именно эта несвобода и стала для Барра творческим источником в его последующей работе. Его образ подходит под описание хорошо изученного типа «художника от науки»:

Масштаб пишущей личности, будь это поэт, философ или историк, <...> определяется главным образом не осознанной интенцией, заложенной в том, что он делает, а скорее именно природой <...> проявляющихся при этом конфликтов и противоречий воображения. <...> Любая форма цивилизованной жизни держится на константе некоего отрицания, или противоположного чувства, своего рода самообмана, за счет сотворения мифов и умозрительных гипотез, которые чуть позже покажутся тому, кто посмотрит на них совершенно непредвзятым ученым взглядом, формой безумия или, по крайней мере, потворством иллюзиям. <...> Обычно, лишь оглядываясь назад, нам удастся увидеть, почему вопрос, казавшийся тогда второстепенным, формальным, отвлеченным — словом, поистине недостойным внимания, был на самом деле примером гораздо более существенного конфликта ценностей, реализованным в представлявшемся посторонним, если не сказать банальном, предмете¹²³.

В студенческие годы Барру и его гарвардским однокашникам не давала покоя «шпенглеровская меланхолия»¹²⁴, теперь они обратились к современному искусству как к способу преодоления кризиса, в котором оказался мир. В книге «Искусство и схоластика» Барр вспоминает более позитивную философию Маритена, ведь она «проливает свет на искусство и эстетические теории нашего запутанного века, измученного как войной, так и миром и с горечью отвергшего оптимистический натурализм предыдущего столетия»¹²⁵. Позднее Барр напишет: «Искусство есть *визуализация*, откровение современной жизни. Но жизнь — это не только мир обыденного опыта, не только люди, семьи, пейзажи, улицы, еда, одежда или общественный труд,

политика и война, но также мир сознания и души — поэзия, разум, наука и религия, потребность в постоянстве или жажда перемен, свободы и совершенства»¹²⁶.

Идеалы «совершенства» — так же как «свободы» или «истины» — представляли для Барра действующие императивы, определявшие видение художника. Свобода экспериментирования избавляет творца от необходимости оглядываться в прошлое; истина предполагает уподобление научному процессу, а не пользу в философском смысле; что касается стремления к совершенству, оно позволяет художнику участвовать в прогрессе — в совершенствовании человека. Барр считал, что эти этические установки обосновывают подход к современному искусству как к стилю, достойному более широкого изучения, чем диктуют рамки формализма. А собственный вкус и критерии выбора предметов для выставок и коллекций сочетал с суждениями, взвешенность которых поднимает их до уровня теории искусств.

Эпилог

После четырнадцати лет руководства Музеем современного искусства Альфред Барр завершил пребывание на этом посту, когда председатель попечительского совета Стивен Кларк неожиданно уволил его 13 октября 1943 года. Предыдущие шесть лет складывались для Барра нелегко на всех «фронтах»: его вкус опережал пристрастия попечителей, с текстами он всегда опаздывал, а в деле администрирования (которое он не любил) его усилия сводились на нет противоборством внутри музея.

Из переписки Барра возникает образ человека с хронически слабым здоровьем, страдающего бессонницей. Некоторые (как, например, его близкий друг Филип Джонсон) полагают, что у Барра случались «психосоматические»¹ расстройства как следствие напряженности внутренней жизни, а также стрессов на фоне отношений с попечителями. Недоброжелатели не стеснялись настраивать против него персонал, а также критиков, враждебных к современному искусству в целом, или последователей тех или иных творческих направлений. В 1932 году, которому предшествовали три очень тяжелых года, хлопотами Эбби Рокфеллер он получил годичный отпуск, чтобы оправиться после «нервного срыва». 24 апреля 1933 года, когда Барр находился в Европе, миссис Рокфеллер сообщила ему в письме, что на собрании исполнительного комитета встал вопрос о том, как «нам эффективно продолжить сотрудничество, учитывая Ваше стремление вернуться в музей, набравшись новых сил». У нее сложилось впечатление, что «в целом попечительский совет настроен в высшей мере благожелательно и с пониманием». Было принято решение назначить ответственным «за коммерческое направление в музее»² Алана Блэкберна. Тем не менее именно неудачи Барра на административном поприще — слишком он все делал медленно и долго раздумывал — стоили ему директорской должности. Неприятностям, которые начались у Барра, удивляться не приходится: его взгляды некоторым членам совета казались чересчур либеральными, прогрессивными и независимыми. Будучи человеком увлеченным, обладавшим сильной волей и смотревшим в будущее, он вынужден был вступать в дискуссии с сильными мира сего, защищавшими как свои личные пристрастия в искусстве, так и свои деньги. Единомышленники, принимавшие вкус и методы Барра, говорили, что он бог³, однако были у него и противники. Так, одна журналистка выступила с едкой статьей, в которой выставила его эдаким Свенгали*⁴, на что Барр иронично заметил, что «достойные сожаления порядки», наблюдаемые ею в музее, обусловлены вовсе не его «дипломатичностью»

* Персонаж романа Джорджа Дюморье «Трильби», гипнотизер и импресарио, олицетворяющий коварного злодея-манипулятора.

или «искусным манипулированием», а «бесцеремонным давлением и упертостью», которыми он широко известен⁵.

ВОЙНА С ПОПЕЧИТЕЛЯМИ

Помимо того что Барр считался слабым администратором, раздражение попечительского совета вызвала также сюрреалистическая выставка, проходившая в январе 1937 года, и в особенности такие работы, как «A l'heure de l'observatoire: Les amoureux»** Ман Рэя — изображение пухлых губ Ли Миллер (1936) — и мохнатая чашка Мэрет Оппенгейм, о которых заговорили, когда Эмили Дженауэр с возмущением упомянула о них статье «Музей в звериной шкуре»⁶.

С самого начала Барр считал, что у Конгера Гудьера вздорный характер, но настоящие неприятности начались именно с выставки сюрреализма: он утратил поддержку Эбби Рокфеллер. Гудьер написал миссис Рокфеллер, что выставка вызывает у него опасения: «Посещение музея привело меня в замешательство, и думаю, реакция публики и критики — далеко не лестная. Выставка неудачна тем, что часть ее экспонатов нелепа и едва ли может называться искусством»⁷. Он рекомендовал попечительскому совету быть внимательнее к работам, отобранным для показа.

Недовольство выставкой было первым разочарованием Рокфеллер и Гудьера, но вскоре ситуация накалилась: «Думаю, — писала Эбби Рокфеллер, — было бы разумно назначить директора, который будет руководить. Того, кто начнет строить отношения с попечительским советом на доверии и понимании, кто поможет привлекать деньги и заинтересовывать коллекционеров в предоставлении вещей. Как вы знаете, я высоко ценю и уважаю Альфреда Барра, доверяю ему. Я часто повторяла, что для меня музей — это он. Своими каталогами он внес величайший вклад в изучение современного искусства в Америке, но у меня такое чувство, что он ни физически, ни по складу темперамента не готов искать правильный подход к сложным проблемам управления музеем и попечительским советом»⁸. Гудьер полностью согласился и добавил, что хотя, в силу характера, Барр неспособен справляться со многими проблемами, которые обычно решает директор, тем не менее «в успехе, которым пользуется музей последние семь лет, неоспоримом <...> и поистине удивительном»⁹, во многом есть его заслуга.

Недовольство недостатком твердости в методах Барра побудило совет пригласить Артемаса Пакарда из Дармутского колледжа, чтобы тот изучил ситуацию и порекомендовал подходящие решения. Рокфеллер и Гудьер предприняли шаги, чтобы должность президента

** «В часы наблюдений: Любовники» (франц.).

музея стала по отношению к Барру вышестоящей. Барр всегда хвалебно отзывался о тех, с кем работал, в том числе о членах совета, но порой кажется, что его достижения во время работы в музее — результат именно ловкого маневрирования, а не взаимодействия с попечителями.

Барр выстоял и в январе 1938 года остался на своем месте после реорганизации, подготовленной Томом Мабри, бизнес-управляющим, сменившим Блэкберна. Мабри оценил умение Барра устраивать выставки («что касается драматичности подачи материала, в этом он гений») и планировал отвести Барру роль директора по выставочной деятельности и хранителя отдела живописи и скульптуры. Иерархическая структура была изменена таким образом, чтобы наполнить отделы знающими людьми, которые подбирали бы материал для выставок, а Барр затем руководил бы их проведением.

Барр действительно снискал репутацию мастера зрелищ и, собирая выставки, не щадил себя: под конец он носил темные очки — берег слабое зрение и передвигался в коляске¹⁰. В 1934 году он рассказал о своих приемах организации выставочного пространства в письме к старому другу Эдварду Кингу: «Развеска живописи, на мой взгляд, очень сложна и требует практики. Мне кажется, я только поднимаюсь на вторую ступень — научившись экспериментировать с асимметрией. Раньше я следовал общепринятым принципам, чередуя свет и тень, вертикали и горизонталы»¹¹. Пренебрегая европейской традицией высокой развески, Барр часто вешал картины ниже обычного: быть может, это был прием, усвоенный в Гарварде, где картины развешивали с учетом низкого роста Сакса или, предположительно, чтобы установить «зрительный контакт», обеспечивающий «непосредственное и свободное восприятие экспоната. Этот изысканный, автономный и, казалось бы, „нейтральный“ метод развески выставок способствовал признанию модернизма в Соединенных Штатах»¹². Он позволил утвердить представление о художнике как герое и гении в контексте мифа об американской мечте — Барр разделял эту идею с Саксом.

Мабри не осознавал главного. Драматичность подачи — не просто эффектное зрелище, а продуманная панорама соположений, синтез, в котором произведения перекликаются друг с другом, резонируют, способствуя более пониманию зрителем каждой работы; при этом порой приходится пренебрегать общими правилами развески с учетом размеров, форм и других внешних свойств. Асимметрия, по замыслу Барра, позволяла передать историческую связь. Он также выработал новые приемы экспозиции, которые стали широко копироваться например, передвижные стены, точечное освещение и этикетки с пояснениями, задающими биографический, технический и исторический фон.

Новые неприятности возникли во время подготовки к Рождеству 1942 года, когда Барр, пойдя на поводу у собственной фантазии, установил перед музеем кресло для чистки обуви. Составленное им пояснение, вывешенное на стене, гласило: «Кресло для чистки обуви Джо Милоуна такое же праздничное, как рождественская елка, такое же веселое, как цирковой фургон. Оно, как... барочный ковчежец или музыкальный автомат. Но только более простое, душевное и наивное. Давайте ценить вдохновение его создателя и любовь к своему делу»¹³.

Впрочем, событие, ускорившее отставку Барра, случилось на следующий год, в 1943-м, когда выставка наивной живописи Морриса Хиршфилда, мелкого бруклинского фабриканта, занимавшегося изготовлением тапок и вообще не имевшего художественной подготовки, практически стала вызовом Стивену Кларку и еще нескольким консервативно настроенным попечителям. Выставку готовили коллективно, но обвинили Барра. Последней каплей стало то, что у обнаженных моделей Хиршфилда было по две левых ноги — видимо, потому, что образцы обуви всегда делались на левую ногу (согласно одному из объяснений, почему Хиршфилд не мог изобразить правую).

«УВОЛЕН»

В 1939 году Гудиер отошел от дел, а миссис Рокфеллер стала постепенно передавать свои полномочия Нельсону. Кларк остался председателем совета. Будучи коллекционером, он безосновательно кичился своим умением оставаться независимым при выборе произведений. И никогда не обращался к арт-дилерам, консультантам или хранителям; ему казалось, что глаз у него и так наметан. Дороти Миллер, помощница Барра и его правая рука, вспоминает, что он «выходил из себя, если понимал, что кто-то лучше него разбирается в искусстве»¹⁴. Кларк не воспринимал произведения, созданные позднее периода раннего модернизма; он терпеть не мог Матисса и распродал все его работы из своей коллекции. Известен случай, когда на выставке он своевольно снял со стены не понравившуюся ему картину¹⁵. Но причина конфликта была не только в несовпадении вкусов Барра и Кларка. Музей три года подряд не приносил прибыли¹⁶, и Кларк полагал, что управлять делами должен более сильный и решительный человек. Уязвимость Барра была в том, что он не умел «делегировать обязанности» — боялся, что результат не будет отвечать его высоким критериям¹⁷.

Особенно раздражало Кларка то, что Барр ни в грош не ставит его работы, притом что на мировой славе, которую своими каталогами и выставками обеспечил музею Барр, попечительский

совет неплохо заработал¹⁸. Весной перед увольнением Барр в письме к Кларку настойчиво говорит о своих планах, связанных с публикациями. Из письма видно, что заботило его больше всего. Он подумывал переиздать в обновленном виде «Кубизм и абстрактное искусство»: «Это единственный из написанных мною каталогов, приближенный к уровню книги. Пора повышать свой научный статус»¹⁹. В результате он переработал совсем другой каталог — и написал текст к изданию «Пикассо: пятьдесят лет в искусстве», которое подал на рассмотрение в Гарвард, где в 1947 году получил докторскую степень. Он также собрался подготовить краткий обзор современной живописи — что и сделал в 1943 году, опубликовав его под названием «Что такое современная живопись?»²⁰. Размышлял он также над краткой историей современного искусства, но эта идея не осуществилась.

Похоже, Барр пытался оправдать себя перед Кларком, чувствуя, что не все между ними ладится: «Двенадцать лет, связанных с музеем, я так или иначе испытывал дефицит чтения и пищи для ума. Новые знания приходилось черпать в мастерских художников, оценивая их работы, или у арт-дилеров, одалживая или покупая картины, а еще бессонными ночами, пока шла подготовка каталогов»²¹. Барр сетовал на то, что у него совсем не было времени для чтения трудов таких вдумчивых исследователей, как Зигфрид Гидион, Герберт Рид, Эдвард Ротшильд, Реджинальд Виленски и Лионелло Вентури; и лишь поверхностное представление сложилось у него о текстах Альфреда Уайтхеда, Жака Маритена, Перси Уиндема Льюиса, Освальда Шпенглера и других авторов, «писавших об общем критическом состоянии современной культуры, нашедшем столь заметное отражение в искусстве»²².

В 1940 году директором по выставочной деятельности назначили Монро Уилера — чтобы освободить Барра от административных обязанностей, мешавших ему работать над текстами. В 1943 году помощником директора музея стал Джеймс Соби, и это должно было еще ощутимее облегчить Барру жизнь. Но Кларку казалось, что делает Барр при этом мало, они часто конфликтовали, и в результате под предлогом, связанным с новыми публикациями, председатель попечительского совета попытался уволить неугодного директора. В письме от 13 октября 1943 года Барру сообщалось, что ему придется оставить свой пост; в качестве автора и ученого ему найдется лучшее применение. Говорилось в послании и о том, что эффективность его работы не соответствует вознаграждению, которое будет урезано вдвое; а должность директора вообще упраздняясь. От Барра требовалось освободить кабинет и продолжать свой труд вне стен музея: «Координировать деятельность различных отделов и поддерживать

культурные традиции музея будет небольшой, но действенный исполнительный комитет»²³.

Кларк написал Эбби Рокфеллер, что назначил Барра «главным советником» музея, освободив от повседневных административных обязанностей, чтобы он мог целиком посвятить себя подготовке текстов. Руководителем отдела живописи и скульптуры назначили Соби, а Джон Эбботт возглавил координационный комитет, который состоял из глав отделов и должен был управлять музеем. Кларк был поражен тем, «насколько мало у Альфреда Барра друзей в попечительском совете и среди сотрудников»²⁴. Но это впечатление было обманчивым: хранители музея от Барра не отвернулись.

КАК ФЕНИКС ИЗ ПЕПЛА

Реакция была острой (составляя ответное письмо Кларку, Барр «месяц не вылезал из пижамы»)²⁵ и отвечала складу его натуры, воспитанной на ценностях ушедшей эпохи. С моральными векторами искусства 1930-х годов — и с собственной верой в то, что искусство изменит мир, — пришлось горестно распрощаться; а ведь это был человек, некогда сказавший своему наставнику, что он мог бы « всю свою жизнь посвятить » музею.

Барр написал миссис Рокфеллер, что бесконечно огорчен действиями совета, но вовсе не тем, что его « сместили с директорской позиции: эта должность стала слишком неблагодарной, неоднозначной и тяжелой, так что я рад, что освобожден от нее »²⁶. Огорчило его прежде всего то, что ему ни слова не удалось сказать в свою защиту, притом что вся его деятельность была связана с нуждами музея. Барр признал, что не сумел установить « легкие и дружественные отношения » с Кларком, несмотря на « лучшие намерения с обеих сторон »²⁷. Он полагал, что заставил Кларка насторожиться и злоупотребил его терпением, но, « пообщавшись как с его друзьями, так и со своими, начал думать, что он фактически не понял характер [его] обязанностей, то есть смысл и значение [его] работы в музее »²⁸.

Барр написал также Саксу, затронув те моменты, которые, как он точно знал, не останутся без внимания наставника. Сакс поддерживал идею создания в Музее современного искусства постоянной коллекции, которая служила бы мерилom для посетителей временных выставок²⁹. Однако Барр чувствовал, что Кларк противится идее образовательного подхода при выборе экспонатов для постоянного хранения, и ему было обидно, что тот видел его в музее только в роли ученого и автора³⁰. Что касается самого Кларка, то он 28 октября 1943 года написал Эбби Рокфеллер о просьбе Барра « оставить за собой небольшой кабинет, <...> чтобы работать там над монографией

„История современного искусства“»: «Если выделить Альфреду кабинет или хотя бы письменный стол, неприятностей будет не избежать, поскольку рядом начнут крутиться его приспешники, и все вернется на круги своя». Мнение Кларка было однозначным: «Как только [Барр] уйдет, мы избавимся от некоторых эстетов, <...> правда, Соби, хоть он и друг Барра, — это совсем другое дело»³¹. Дороти Миллер осталась открытой сторонницей Барра: «Именно его прямота, честность и увлеченность, страстная увлеченность делом, оттолкнула Стивена Кларка и внушила, будто вместе они работать не смогут. Сам того не желая, Альфред заставил Кларка почувствовать себя глупцом — ведь он, Альфред, всегда был прав»³².

Соби, проработавший в Музее современного искусства с 1937 года, был возмущен тем, что Барра понизили. Он единственный из попечителей знал истинную цену труду Барра и вместе с Маргарет Барр убеждал его подать в отставку, пообещав уйти вместе с ним. Он знал, что Мабри и Хокинс честят Барра вслед за Кларком. Но у самого Барра и в мыслях не было, что под него кто-то «копает». Соби даже заметил: «Его преданность [попечителям] и музею была безоговорочной, полной, вплоть до самопожертвования»³³. Барр был упорным, он нигде не ушел, хотя получил немало предложений из различных музеев, в том числе из Музея Фогга. Его твердое понимание того, что хорошо для музея, переросло в систему ценностей, подкрепленную уверенностью в своей правоте, не оставив места для отношений с той музейной публикой, которая его опасалась. Хоть он и считался «тонкокожим», это проявлялось только в работе, но не в личных отношениях.

Убедив других членов попечительского совета в том, что случилась несправедливость, Соби сумел сделать так, что Барр остался в музее. Небольшой кабинет для него обустроили в библиотеке, и вереница сотрудников потянулась туда за советами. Соби передумал уходить и согласился возглавить отдел живописи и скульптуры, которым руководил до января 1945 года. К тому времени Кларк скрепя сердце примирился с Барром.

Поняв, что Барр всегда идет к цели, а упрямство ему в этом только помогает, не говоря об уме и отваге, Кларк сдался: в 1947 году Барр стал директором фондов³⁴, а Дороти Миллер — его ассистенткой, так что, как и предсказывал Кларк, он снова был у руля³⁵. С 1947 по 1967 год его работа была, пожалуй, как никогда плодотворной и стабильной. Была собрана не имеющая равных коллекция современного искусства, но кроме этого Барр дополнил свою книгу о Пикассо и написал монографию о Матиссе. Он также составил каталог собрания музея «Живопись и скульптура Музея современного искусства: 1929–1967».

Несколько лет Барру казалось, что Эбби Рокфеллер предала его — позволила уволить и даже не стала защищать, хоть и написала, что, по ее мнению, перемены пойдут ему во благо. Но к 1948 году Барр понял, что в конечном счете миссис Рокфеллер, пожалуй, была права в том, что ему не следует возглавлять музей³⁶. Он вернулся на свое место, в то же время признав, что устройство музея стало слишком сложным, а должность директора-администратора чересчур ответственна при его возможностях и интересах.

НОВЫЙ ДИРЕКТОР

В 1939 году президентом МоМА стал Нельсон Рокфеллер, до этого много лет участвовавший в жизни музея; в 1944 году он привел в музей Рене д'Арнокура. Ранее, в 1943 году, Рокфеллер назначил его главой отдела по делам искусств Управления координатора по межамериканским делам в Вашингтоне, находясь под впечатлением от выставки «Индийское искусство Соединенных Штатов», которую д'Арнокур, как приглашенный куратор, подготовил в Музее современного искусства в 1939 году. Будучи приятным, обаятельным человеком и легко находя общий язык с правлением, д'Арнокур вскоре поднялся до исполнительной должности; директором музея его назначили в 1949 году. Ему лучше удавалось умиротворять попечительский совет, и в этом качестве он прекрасно дополнял Барра, которому это позволило сосредоточиться на коллекции. Барр понимал эффективность их совместной работы — она продолжалась вплоть до его отставки в 1967 году.

Барр писал, что идеальный директор музея должен, помимо прочего, обладать административными, рекламными, финансовыми и дипломатическими способностями. Кроме того, он должен понимать, что такое профессиональное достоинство, и дорожить им — да еще иметь собственные достижения в профессии. «Я был хорошим автором, куратором, устроителем зрелищ и, быть может, даже немного профессионалом, но сборщик средств, руководитель и дипломат из меня никудышный». По мнению Барра, от директора-основателя ждали слишком многого, ведь «огромную и кропотливую профессиональную работу предстояло проделать силами недостаточно компетентного персонала». Понимая это, попечители помогали в деле управления, продвижения и финансирования. Барр признавал: «Понастоящему способный и знающий свое дело директор музея — это человек мудрый, он идет к цели или стоит на своем, не жертвуя личными убеждениями и профессионализмом, но в то же время избегая ненужных конфликтов и трений, — ясно, что мне это было не дано». Зато он знал, что у д'Арнокура есть этот дар³⁷.

Читая письма Барра, приятно видеть его типичную объективность и цельность; это заметно невооруженным глазом. В 1953 году, когда Дуайт Макдональд готовил для *The New Yorker* очерк о Барре и Музее современного искусства, он назвал объективность Барра незыблемой, даже если она идет вразрез с его собственными интересами: «Исключительно редкая черта — во всяком случае, для тех, о ком пишут очерки»³⁸. Барр не сразу решился стать героем публикации и четыре раза не принимал просьбу. И не только «из страха опозориться», ему было неловко, что с ним ассоциируется весь Музей современного искусства, и он тщетно пытался развеять это заблуждение. Если разговор заходил о его вкладе в становление музея, он всегда подчеркивал важную роль других сотрудников — д'Арнонкура, Соби и Дороти Миллер. Д'Арнонкура он считал экспертом в области первобытного искусства, а также «лучшим в мире специалистом по оформлению экспозиций». «Кроме того, — писал он, — во многих отношениях это крайне эффективно работающий директор — куда более эффективно, чем я, потому что, обладая твердыми убеждениями и профессионализмом, он способен убеждать, а я умел только спорить»³⁹. Д'Арнонкур, в свою очередь, часто повторял, что его «прямая обязанность в музее — беречь и питать гений Альфреда Барра»⁴⁰; правда, Барр это признание сполна не оценил.

СОЗДАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ

С 1947 года до своей отставки в 1967-м Барр оставался директором фондов; второй этап на музейном поприще по важности не уступал первому: Барр, с его разносторонним либеральным вкусом, наполнил собрание Музея современного искусства бурлящей модернистской эстетикой. Вместе с хранителем фондов Дороти Миллер и благодаря помощи Соби, возглавлявшего комитет по закупкам, Барр собрал постоянную коллекцию, ставшую, пожалуй, самым долговечным его достижением.

История создания музейных фондов не могла быть простой, она тесно переплетается с политикой учреждения, а с конца 1960-х годов — и с мультикультурной политикой. Сочетание искусства и денег — гремучая смесь: идет ли речь о коммерции, которая заботит патрона, или о внутренней механике музея, ситуация по сути остается взрывоопасной. Покровитель не всегда совпадает во вкусах с директором, зато привык к власти и не может оставаться дарителем, не ставя условий.

С самого начала Барр был за создание постоянных фондов. В своем первом буклете 1929 года «Музей нового искусства» он писал, что поскольку «Нью-Йорк — единственная из крупнейших мировых

столиц, где нет публичной галереи, знакомящей с работами основателей и мастеров новых творческих школ, <...> принципиально важно время от времени пополнять собрание лучшими современными произведениями искусства — принимать их в дар или покупать». Барр преследовал образовательную цель: знакомясь с фондами, «студенты, художники и широкая публика смогут получать широкое представление о том, что происходит в Америке и в остальных частях света»⁴¹. Конечно, существовали галерея «Société Anonyme» и принадлежавшая Альберту Галлатину Gallery of Living Art*, но Барру было понятно, что им не хватит возможностей для достижения той цели, которую ставил перед собой он сам.

В 1933 году Барр составил развернутый долгосрочный план создания коллекции на двадцати двух страницах. К плану прилагалась впоследствии не раз воспроизведенная схема, повторявшая форму торпеды — это была метафора: «Идею постоянного собрания графически можно передать в виде *торпеды, движущейся сквозь время*; ее носовая часть — устремленное вперед настоящее, хвост — уходящее прошлое, отстоящее лет на пятьдесят или сто»⁴². Барр стал заложником собственного представления об идеальной музейной коллекции; он верил, что фонды можно постоянно обновлять, совершенствуя отбор, и за счет этого они всегда будут современными.

Все это было предметом бесконечных споров. Каким быть собранию — «новым» или современным? Должно ли оно быть «классическим» и включать одни шедевры, или представительным, охватывая также второстепенные вещи? Должно ли оно следовать принципу историзма или ориентироваться только на качество экспонатов? Относится ли американскому искусству так же, как к европейскому? Стоит ли, подобно галерее Тейт или Люксембургскому музею, продавать в музей Метрополитен работы, которым уже десять, двадцать или пятьдесят лет, чтобы иметь возможность покупать новейшие? Барр признавался Саксу: «Слово „новизна“ является важным, потому что семантически в нем — прогресс, оригинальность и вызов, а не устойчивость и академичность, естественно вписывающиеся в вяло-нейтральное понятие „современность“»⁴³.

Диалог с музеем Метрополитен начался в 1932 году, но лишь в 1947-м стороны наконец договорились: были проданы картины из коллекции Лилли Блiss — например, работа Пикассо «Женщина в белом» и сезанновский «Портрет Доминика Обера», дяди художника. Но в 1953 году сотрудничество прервалось: Музей современного искусства решил хранить собранные шедевры у себя. Пересмотр

* Галерея живого искусства (англ.).

конечных задач, возложенных на собрание музея, и ценность собранных вещей сыграли свою роль. Постоянная коллекция вот-вот должна была обрести официальный статус. Она учитывала задачи музея, оставляя место для экспериментов авангардного искусства, но при этом включала произведения предшественников модернизма. Учитывал Барр и то, что «в девяти случаях из десяти мы просчитаемся»⁴⁴. Все знали о его горячем желании собрать в музей по-настоящему качественные предметы живописи, скульптуры и других искусств, однако с таким же постоянством в фонды попадали и «новаторские» работы, ставшие предвестниками перемен, будь то исторических, технических или эстетических⁴⁵.

Помещения и фонды всегда представляли для музея проблему. До 1949 года, когда Барр, Миллер и Соби собрали экспозицию, чтобы показать всю коллекцию попечительскому совету, никто понятия не имел о ее масштабе. Барр сформулировал следующие правила приобретения работ: «Гарантировать поступление лучших работ лучших художников. Собирать их работы по всем направлениям, в любой технике. Собирать хорошие работы второстепенных авторов. Идти на риск, приобретая работы молодых. Искать хорошие работы по всему миру. При прочих равных достоинствах предпочитать вертикальный формат горизонтальному — он требует меньше пространства стены»⁴⁶. Привлекая потенциальных дарителей, Барр непрерывно менял развеску коллекции, пока, наконец, не нашлось место, где новая вещь могла всегда оставаться на виду.

«Основой основ» будущего собрания Барр назвал коллекцию Лилли Блисс⁴⁷. В 1930-х годах щедрые пожертвования сделали еще две дамы: Эбби Рокфеллер подарила предметы искусства и помогла средствами⁴⁸; а Ольга Гуггенхайм финансировала приобретение бесспорных шедевров — «Девушка перед зеркалом» Пикассо стала первой из многих работ, по-настоящему обогативших собрание. С мыслями об идеальных музейных фондах Барр годами будет пристально следить за такими вещами, как «Три музыканта» Пикассо или «Сон» Руссо — они представлялись ему особенно необходимыми, и он предлагал, чтобы кто-нибудь из членов совета приобрел их и «восполнил пробел». Себя он при этом видел в роли советника покровителей музея.

15 января 1947 года Барр пишет Эбби Рокфеллер: «Я считаю „Минотавромахию“ Пикассо величайшим из всех единственных отисков, выполненных в двадцатом столетии. Я рассматривал его, без преувеличения, сотни раз, ведь его репродукция висит у нас в гостиной. Он не исчерпывает себя, не теряет притягательности. В этой аллегории есть какое-то таинство, полное драматизма и поэзии, пафос человеческой природы — полузвериной, полуангельской, — предмет

сиюминутного и вечного искусства»⁴⁹. Барр убедил миссис Рокфеллер выделить средства на приобретение оттиска, хотя эта вещь ее саму «не трогала и не восхищала»⁵⁰. «Ее вкус, — писал Барр, — обычно не принимал слишком радикальный язык современного искусства или же такие экспрессивные формы, которые принято называть уродливыми, как и искусство, обличавшее насущные социальные проблемы. В то же время на выставке великолепных гуашей Бена Шана она <...> купила работу, посвященную Сакко и Ванцетти»⁵¹.

Став директором фондов и продолжая расширять свои познания, Барр не перестал привлекать попечителей к пожертвованиям. Филип Джонсон оказался щедрее всех: он подарил более двух тысяч двухсот объектов. Именно он подарил те произведения, которые Барр никак не мог провести через правление музея. Первой стала картина Оскара Шлеммера «Лестница в Баухаусе». Барр увидел ее в 1933 году в Штутгарте и отправил Джонсону телеграмму с просьбой, чтобы тот разрешил сделать покупку от его имени⁵². Вероятно, для Барра эта работа имела особый смысл не только благодаря знакомству с Баухаусом в 1927 году, но и в силу гонений, которым школа подверглась после прихода к власти нацистов. Барр написал ряд статей, предупреждая мир об опасностях, которые могут ждать впереди. Подавление свободы творчества было для него тревожным сигналом.

Дары поступали и от людей, которых с Барром и с музеем связывали долгие отношения — таких, как Соби, Сидни Дженис, Пегги Гуггенхайм, Катерина Дрейер, Сэди Мэй, Исраэль Бер Нейман, Дэвид Рокфеллер; в 1942 году Нельсон Рокфеллер начал выделять деньги межамериканскому фонду музея на покупку произведений искусства Центральной и Южной Америки. Он также помог осуществить проект скульптурного сада Эбби Олдрич, разработанный Филипом Джонсоном. Нельсон Рокфеллер подарил музею две важнейших вещи: «Сон» Руссо и «Танец» Матисса*. Отвечая на вопрос о самых ценных произведениях живописи в музейных фондах, Барр перечислил следующие: «Звездная ночь» Ван Гога, «Спящая цыганка» Руссо, «Авиньонские девицы» Пикассо, «Три женщины» Леже, «Три музыканта» Пикассо, «Купальщик» Сезанна и «Красная мастерская» Матисса⁵³.

Когда отмечали двадцать первую годовщину музея, Барр дал совет выступавшему на церемонии Саксу, чтобы тот не забыл поблагодарить Кларка и Гудиера за их пожертвования. Благоразумный ход: потенциальных дарителей нельзя обходить вниманием⁵⁴. Однако конфликт Барра с Гудиером и с Кларком, несмотря на все

* Первая версия 1909 года.

попытки сгладить противоречия, привел к тому, что музей остался без их коллекций. Кларк вышел из комитета по закупкам из-за неприятия работ Альберто Джакометти, и в результате его разрыва с музеем тогда не удалось приобрести картину Джексона Поллока; для Гудьера последней каплей стало появление Марка Ротко⁵⁵. Гудьер передал свою коллекцию Художественной галерее Олбрайт-Нокс в Буффало, а Кларк завещал свою сразу нескольким музеям, включая Метрополитен, но при этом именно ему принадлежала первая картина, подаренная музею в 1930 году, «Дом у железной дороги» Эдварда Хоппера. Сэмюэл Льюисон, еще один попечитель, а также старый друг Барра и Пола Сакса, также оставил свою коллекцию музею Метрополитен.

Барр утратил влияние на процесс сохранения баланса европейского и американского искусства в музее, после того как начал набирать популярность абстрактный экспрессионизм — правда, без полемики в прессе не обошлось. Дискуссия была бесконечной: некоторым казалось, что музей игнорирует художников не только этого направления, но и американское абстрактное искусство в целом. Барра упрекали в том, что он забыл про абстракционизм, когда собирал выставку Эдварда Хоппера в 1933 году, или «Романтизм в американской живописи», а также «Американский и магический реализм» в 1943-м. А он отвечал, что современное искусство — не произвольное понятие. Его упрекали за то, что он не спешит показывать и покупать новаторские произведения американцев — притом что Миллер готовила целые циклы «американских» выставок⁵⁶. Барр же перечислял все, что сделано музеем по каждому направлению, и обосновывал выбор:

Деятельность музея далека от совершенства. Бывало, не хватало денег, и всегда было мало времени и места; иногда случалось отставать из-за несовпадения мнений, хотя, скажем прямо, чаще не хватало зоркости. К тому же — *да простят* нас поклонники любых направлений — музей никогда не отдавал и не будет отдавать предпочтение чему-то одному. Некоторые друзья музея сомневались, что это правильно, и призывали ориентироваться только на непосредственное прошлое. А злейшие враги утверждали, что именно так здесь и поступают⁵⁷.

В предисловии к своей последней книге «Живопись и скульптура в Музее современного искусства: 1929–1967» Барр пишет: «Составление этого каталога было экспериментальным и порой непоследовательным. В целом он отражает размещение живописи и скульптуры в музейных залах, то есть с учетом как историчности, так и эстетики»⁵⁸. Под историей Барр понимал эволюцию стиля, а эстетика проявлялась в критической способности выделить этот стиль, показав лучшие работы художника.

Свои цели Барр описывал так:

Я старался поднять изучение современного искусства до уровня, не уступающего изучению более ранних периодов. Исследования и публикации в этом случае требуют нескольких иных методов, но в остальном принципиально не отличаются. Публикации Музея в какой-то степени отражают эту работу. Больше того, критики указывали на их излишнюю наукообразность и усложненность по отношению к предмету. Я не могу с этим согласиться, поскольку считаю предмет весьма значительным. Пусть в будущем специалисты скажут, что мы допускали промахи при выборе художников, но все равно они будут признательны за наши монографии, посвященные тем, в ком мы не ошиблись. Полагаю, что наука не сводится к фактам, это также критика, но еще важнее — попытка общих выводов и суждений. Это самое сложное. Говоря о современности, я постарался связать настоящее и прошлое, а искусство — с другими видами человеческой деятельности⁵⁹.

Заслуги и репутация Барра вовсе не ограничивались его непосредственной ролью популяризатора современного искусства. Его педагогические качества проявлялись в его скрупулезных научных статьях, в этикетаже, в комплектации фондов, которыми он руководил. Даже демонстрация кино, популярного искусства, была направлена на то, чтоб «обратить внимание на качество и непреходящую ценность признанных фильмов, удостоив их показа под одной крышей с лучшими образцами живописи и скульптуры настоящего и недавнего прошлого. То же самое мы попытались делать в отношении дизайна мебели, утвари, автомобилей и еще много чего другого. Надеемся, что показ лучшего в этих видах искусств, связанных

с массовыми развлечениями и промышленным дизайном, немного разбавит сложную и полную загадок атмосферу живописи и скульптуры»⁶⁰. Барр верил в это, потому что считал, что «наша цивилизация [столкнулась] со всеобщим разочарованием в религиозных, этических и моральных убеждениях, и значение искусства вполне может выйти за рамки эстетического наслаждения»⁶¹.

В октябре 1979 года вышел специальный номер *The Art News*, посвященный пятидесятилетию Музея современного искусства. На обложке был снимок Барра, который в характерной позе, приложив руку ко лбу, слушает музыку⁶². Это была дань человеку, который создал музей собственными руками, — хотя временами казалось, что со всеми противниками ему не справиться, — и принес своему неповторимому детищу мировое признание.

В завершающем материале специального выпуска «Парадигмы, водоразделы и вишенки на торте» пятьдесят известных персон из мира искусства попросили назвать «людей, явления и события — эпохальные или ностальгические, — которые олицетворяли бы пятидесятилетнюю историю музея»⁶³. Не упомянуть имя Барра они не могли; многие выделяли его «зоркость». Художник и директор музея Джон Копланс сказал просто: «Глаза Альфреда Барра»⁶⁴; Филип де Монтебелло, директор музея искусств Метрополитен, был не так лаконичен и, рассуждая о «зоркости и уме Альфреда Барра», упомянул два произведения, которые Барр приобрел в 1930-х годах: «Авиньонских девиц» Пикассо и «Белое на белом» Малевича⁶⁵. «Зоркость» предполагает восприимчивость к формам каждой отдельной картины — идет ли речь о цвете, фигурах, композиции. Но и этого мало: «зоркость» куратора предполагает достойную музейную коллекцию. Репутацию Музея современного искусства, сложившуюся с течением времени, определила постоянная коллекция, собранная Альфредом Барром. Избегающий интерпретаций, но одаренный поэтическим видением, которое проявляется в его прозрениях, Барр сумел создать объемный исторический образ модернизма, преодолевший время.

Будучи необычайно скромным, он вместе с тем по праву гордился тем, что собрал признанную «лучшей» коллекцию современного искусства в мире. То, к чему он стремился, осуществилось: «Собрание Музея должно давать публике достоверное представление о том, что является для музея главным в каждом из его направлений. Его отделы должны быть наглядной демонстрацией его программы, широты охвата, критериев вкуса и качества, принципов и символа веры»⁶⁶.

Несмотря на протесты мужа, Маргарет Барр скажет: «Альфред один изменил вкусы всей нашей эпохи»⁶⁷.

Примечания

Условные сокращения

AAA — Archives of American Art
CORP — Columbia University Oral History Research Program
FAM — Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums
MoMA — Museum of Modern Art, New York
RAC — Rockefeller Archives Center
YUL — Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript

Предисловие

Эпиграф: Barr A.H., Jr. What Is Modern Painting? New York: MoMA, 1943. P. 3.

- 1 В книге «Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art» (New York: Atheneum, 1973) Рассел Лайнс (Russell Lynes) описывает историю музея, придерживаясь хронологического принципа, но при этом не рассматривает задачи и достижения Барра с критической стороны. Книга Элис Голдфарб Маркис (Alice Goldfarb Marquis) «Alfred H. Barr, Jr.: Missionary for the Modern» (Chicago: Contemporary Books, 1989) также не достигает цели, поскольку представляет собой биографию и не касается искусствоведческих вопросов. Введение Ирвинга Сэндлера (Irving Sandler) к книге «Defining Modernism: Selected Writings of Alfred H. Barr., Jr.» (New York: Harry N. Abrams, 1986) кратко и поверхностно раскрывает эстетические воззрения Барра. Хелейн Рут Мессер (Helene Ruth Messer) в неопубликованной диссертации «MoMA: Museum in Search of an Image» (Columbia University, 1979) приоткрывает завесу над закулисной жизнью музея и его внутренними проблемами. Автор считает,

что с момента создания в 1929 году и до 1960-х годов, которыми завершается исследование, развитие музея не подчинялось какому-либо долгосрочному плану.

- 2 Riley T. The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art. New York: Rizzoli, 1992. P. 11.
- 3 Macdonald D. Action on West Fifty-Third Street. Part I // The New Yorker. No. 29 (December 12, 1953). P. 59. Вторая часть появилась в выпуске за 19 декабря. Макдональд записал множество интервью, готовя публикацию; расшифровки в: Macdonald Papers. YUL.

Введение. Кто такой Альфред Барр?

- 1 Barr A.H., Jr. A Drawing by Antonio Pollaiuolo // Art Studies Magazine. 1926. No. 4. P. 73–78. Рисунок находился в Гарварде, в коллекции Пола Сакса.
- 2 Интервью Дуайта Макдональда с Барром. Macdonald Papers. YUL.
- 3 Интервью автора с Эдвардом Кингом, 1982.
- 4 Barr A.H., Jr. Picasso: Forty Years of His Art. New York: MoMA, 1939; Idem. Picasso: Fifty Years of His Art. New York: MoMA, 1946.
- 5 Письмо Барра Ф.Р. Барр, 13 мая 1954 года. MoMA Archives, NY: АНВ, 12.II.3.а. Барр писал, что во второй половине XVII века его семья эмигрировала из Шотландии в Северную Ирландию, а затем попала в Западную Пенсильванию «в середине XVIII века на так называемой „шотландско-ирландской волне“».
- 6 Lynes R. Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art. P. 31.
- 7 Macdonald D. Action on West Fifty-Third Street. Part I // The New Yorker. No. 29 (December 12, 1953). P. 79.

- 8 Филип Джонсон в: *Memorial Service for Alfred H. Barr, Jr.* New York: MoMA, 1981. N. p.
- 9 Маргарет Барр отказалась общаться как с Элис Маркис, так и со мной. Оставленный миссис Барр архив, посвященный детству Барра, я так и не увидела — как, полагаю, и Маркис, так что ей не удалось написать о его ранних годах.
- 10 *Marquis A. Alfred H. Barr, Jr.: Missionary for the Modern.* Chicago: Contemporary Books, 1989. P. 3.
- 11 2 Цар. 5:12 (Ibid. P. 170).
- 12 *Barr A.H., Jr. Letter to the Editor // The New York Times.* September 25, 1960.
- 13 Религиозная сторона жизни Барра отчасти напомнила о себе, когда он находился на посту первого президента Ассоциации искусств, религии и современной культуры с мая 1962 по сентябрь 1965 года. Барр стремился поддерживать лучшие образцы религиозного искусства.
- 14 *Gauss Papers.* AAA. Среди этих документов хранятся письма Барра Кэтрин Гаусс, написанные на протяжении многих лет, но больше всего — с 1921 по 1929 год. Они встретились в Гринсборо, Вермонт, где проводили лето с родными, и продолжили знакомство в Принстоне, где отец Кэтрин, Кристиан Гаусс, был деканом колледжа. Барр посещал курс его лекций, посвященный Данте, и занятия по итальянскому языку.
- 15 Интервью автора с Эдвардом Кингом, 1981. Мейер Шапиро (Meyer Schapiro) в книге «*Memorial Service for Alfred H. Barr, Jr.*» отмечает, что Барр завоевал уважение художников «чистотой помыслов и безличностной поддержкой современного искусства», хотя они интересовались его мнением и предпочтениями.
- 16 В 1932 году, после двух лет на посту директора Музея современного искусства, Барр счел необходимым провести год за границей, чтобы воспрянуть душевно и физически.
- 17 *Macdonald Papers.* YUL.
- 18 Письмо Барра в стипендиальный комитет колледжа Милс. 11 февраля 1937 года. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2166; 425].
- 19 Письмо Барра Фрэнку Крауниншилду, 12 мая 1945 года. MoMA Archives, NY: AHB, 12.I.3.a.
- 20 *Saarinен A.B. The Proud Possessors.* New York: Random House, 1958. P. 197.
- 21 Интервью Барра Дуайту Макдональду. *Macdonald Papers.* YUL.
- 22 Интервью автора с Эдвардом Кингом, 1981.
- 23 Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 20 декабря 1923 года. *Gauss Papers.* AAA.
- 24 Например, письмо Барра Эймосу Филлипу Макмэону, 10 января 1931 года. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2164; 456]. В письме доктору Стивену Кейзеру 31 марта 1959 года Барр признался: «Говорить для меня пытка» (MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3150; 279]).
- 25 Интервью автора с Эдвардом Кингом, 1981.
- 26 Приводятся выдержки из интервью автора с Эдвардом Кингом (1981), а также из их последующей переписки. С подачи Барра (см. письмо Барра Кингу от 27 июня 1934 года) Кинг был назначен на одну из пяти должностей хранителей Художественного музея Уолтерсов, по рекомендации Чарльза Руфуса Мори; впоследствии, с 1945 по 1959 год, Кинг был административным управляющим музея, а с 1951 по 1966 год — также его директором.
- 27 В 1920 году Эбботт окончил Боудин-колледж, а в 1920–1921 годах учился в магистратуре Гарварда, где изучал физику, отказавшись от карьеры концертирующего пианиста. В 1923 году, после двух лет преподавания физики в Боудин-колледже, он отправился в Европу изучать теорию искусств. С 1924 по 1926 год был сотрудником кафедры искусств и археологии университета Принстона.
- 28 Интервью Дуайта Макдональда с Аланом Портером, *Macdonald Papers.* YUL.
- 29 Ibid.
- 30 Из телефонного интервью автора с Джери Эбботтом, 1982.
- 31 Письмо Барра И.Б. Нейману, 15 ноября 1926 года. *Neumann Papers,* AAA. Вскоре Барр организовал продажу этой работы Коро колледжу Уэллсли. Много лет спустя он отправит письмо Элис Ван Вехтен Браун, возглавлявшей кафедру искусств, с вопросом, нельзя ли ему выкупить картину в личное собрание: «Когда я вновь увидел ее, во мне всколыхнулись прежние чувства и желание ею владеть» (Письмо Барра Элис Ван Вехтен Браун, 8 октября 1930 года. MoMA Archives, NY: AHB [AAA 2164; 580]). Получив отказ, он воспринял это с облегчением, потому что денег

- на приобретение вещи у него не было. См. письмо Барра Миртилле Эйвери, 29 октября 1930 года. MoMA Archives, NY: ANB [AAA 2164; 581].
- 32 Цит. по: *Glueck G. Alfred H. Barr, Jr., Museum Developer // The New York Times. August 17, 1981. P. 16.*
 - 33 Филип Джонсон в: *Memorial Service for Alfred H. Barr, Jr.*
 - 34 Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 30 сентября 1921 года. *Gauss Papers. AAA.*
 - 35 Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 23 января 1922 года. *Gauss Papers. AAA.*
 - 36 *Ibid.*
 - 37 *Ibid.*
 - 38 *Hughes R. What Alfred Barr Saw: Modernism // Esquire. No. 100 (December 1983). P. 407.* Среди наиболее влиятельных женщин, проявивших себя на этом поприще, были Эбби Рокфеллер, Лилли Блисс и Мэри Салливан, основательницы и члены правления Музея современного искусства, а также Ольга Гуггенхайм и Сэди Мэй, покровительницы учреждения. Из числа персонала следует назвать ассистента Барра Дороти Миллер; Элоди Кортер, куратора выездных выставок; Эрнестину Фантл, руководившую отделом архитектуры; Айрис Барри, хранителя отдела кино; и Дороти Дадли, которая разработала общую музейную систему учета.
 - 39 Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 1929 год. *Gauss Papers. AAA.*
 - 40 Рассказывают, что они познакомились на открытии Музея современного искусства. Однако в интервью с автором этой книги Лили Хармон подтвердила, что, по словам миссис Барр, их встреча произошла позже.
 - 41 *Scolari Barr M. «Our Campaigns»: Alfred H. Barr, Jr., and the Museum of Modern Art: A Biographical Chronicle of the Years 1930–1944 // The New Criterion. Special issue (Summer 1987). P. 24.*
 - 42 Интервью автора с Филипом Джонсоном, май 1991 года.
 - 43 Письмо Агнес Монган Бернарду Беренсону. *Harvard Center for Renaissance Studies. I Tatti Archives. Florence, Italy.*
 - 44 *Barr // The Inkwell. No. 2 (June 7, 1918). P. 2.* Барр окончил школу с отличием и выступил с прощальным обращением. В выпускном классе он был редактором газеты.
 - 45 Письмо Барра Кэтрин Гаусс, ноябрь 1921 года. *Gauss Papers. AAA.*
 - 46 Мейер Шаниро в: *Memorial Service for Alfred H. Barr, Jr.*
 - 47 *Barr A.H., Jr. Matisse, Picasso, and the Crisis of 1907 // The Magazine of Art. No. 44 (May 1951). P. 163.*
 - 48 *Merleau-Ponty M. Cezanne's Doubt // Merleau-Ponty M. Sense and Non-sense / Trans. by Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus. Evanston: Northwestern University Press, 1964. P. 20.*

Глава 1. Принстонский период

- 1 *Lavin M.A. The Eye of the Tiger: The Founding and Development of the Department of Art and Archeology, 1883–1923. Princeton: Princeton University Press, 1983. P. 5.*
- 2 Какому колледжу или университету следует отдать первенство, зависит отчасти от определения понятия «факультет». В книге Присциллы Хисс (*Priscilla Hiss*) и Роберты Фанслер (*Roberta Fansler*) «*Research in Fine Arts in the Colleges and Universities of the United States*» (New York: Carnegie Corporation of New York, 1934) сказано, что Принстон первым ввел курс по археологии римских древностей в 1831 году, а также археологию в дополнение к классике с 1843 по 1868 год (P. 38). Лекции по истории архитектуры там читали с 1832 по 1855 год, а в 1855-м distinguished Уильям Армстронг Дод был назначен на должность «лектора по изящным искусствам». Хисс и Фанслер утверждают, что Принстон «первым предложил целостную и последовательную учебную программу в этой области» (*Ibid.*). В Гарварде, в свою очередь, утверждают, что Чарльз Элиот Нортон сыграл важнейшую роль в основании их искусствоведческого факультета.
- 3 *Marquand A.P.* Из речи, опубликованной в *Dedication of McCormick Hall. Princeton: Princeton University Press, 1923. P. 7;* цит. в: *Lavin M.A. The Eye of the Tiger. P. 9.*
- 4 *Lavin M.A. The Eye of the Tiger. P. 7.*
- 5 *Macdonald D. Action on West Fifty-Third Street. Part I // The New Yorker. No. 29 (December 12, 1953). P. 79.*
- 6 Основоположником сравнительной техники определения стилей принято считать

- немецкого искусствоведа Генриха Вёльфлина (1864–1945), особую роль сыграла его книга «Классическое искусство» (Wolfflin H. Die classische Kunst. Munich, 1899). Описывая различия форм в произведениях искусства — например, проводя грань между живописью и рисунком, а не христианской иконографией или специфическими религиозными, общественными и политическими условиями соответствующего периода, он косвенным образом основал «формальный» метод. Алоиз Ригль (1858–1905), историк из Венской школы, стал применять его эстетический принцип Kunstwollen, который иногда называют «эстетическим намерением» или «импульсом формы», к художникам, предметам, разным видам искусства, периодам развития искусства и наций в целом.
- 7 Morey C.R. The Academic Point-of-View. Parts I, II // Arts. No. 11 (June 1927). P. 283–287; No. 12 (July 1927). P. 40–44. В этой статье Мори прослеживает взаимовлияние религии, политики и искусства от Древней Греции до XIX века.
 - 8 Panofsky E. Charles Rufus Morey // American Philosophical Yearbook. 1955. Philadelphia: Philosophical Society, 1956. P. 484.
 - 9 Lavin M.A. The Eye of the Tiger. P. 21.
 - 10 Morey C.R. The Sources of Medieval Style // The Art Bulletin. No. 7 (1924). P. 35–50. Схема приведена в заключении статьи (P. 50).
 - 11 Panofsky E. Epilogue: Three Decades of Art History in the United States // Meaning in the Visual Arts. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1955. P. 328. Первая публикация: The History of Art // The Cultural Migration: The European Scholar in America / Ed. by W.R. Crawford. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1953.
 - 12 На момент смерти Мори в 1955 году в Принстонском каталоге насчитывалось свыше 500 000 карточек и 100 000 фотографий, на которые было израсходовано около 750 000 долларов.
 - 13 Письмо Маргарет Сколари-Барр автору, 1980.
 - 14 Письмо Маргарет Сколари-Барр Бернарду Беренсону. Harvard Center for Renaissance Studies. I Tatti Archives. Florence, Italy. Если не считать истории со справочником, Барр был всей душой предан Мори и его методам (интервью автора с Монро Уиллером, октябрь 1989 года).
 - 15 A Brief Survey of Modern Painting. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3262; 928].
 - 16 Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. New York: MoMA, 1936.
 - 17 Italian Masters Lent by the Royal Italian Government / Preface, notes, and charts by Alfred H. Barr, Jr. New York: MoMA, 1940.
 - 18 Интервью Пола Каммингса с Маргарет Сколари Барр, 1974. AAA.
 - 19 Ibid.
 - 20 Письмо Барра Кэтрин Гаусс, сентябрь 1924. Gauss Papers. AAA: «Я рад, что тебе понравились русские ноты, будут и другие: итальянская опера и современная музыка; французская классика, французская опера, австрийская и испанская; немецкая классика; немецкие романтики и пр.; музыкальная драма Вагнера, Штрауса, Дебюсси; современная музыка — Берлиоз, Шопен, Сен-Санс, Равель и пр.».
 - 21 Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 21 сентября 1922. Gauss Papers. AAA.
 - 22 Goodyear A.C. The Museum of Modern Art: The First Ten Years. New York: MoMA, 1939. P. 137.
 - 23 Мори вышел на пенсию в 1945 году.
 - 24 Об этом говорится в: Roob R. Alfred H. Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902–1929 // The New Criterion. Summer 1987. P. 3. В принстонском каталоге указано, что Курс 404 (Современная живопись) читает Смит, но, согласно Принстонскому архиву, курс читал Мейтер, тогда как Смит значился научным руководителем вместе с Мейтером. В Принстонском каталоге за этот период курс «Современная живопись» рекомендован старшекурсникам и описан как «теория и возникновение современной живописи <...>, прослеженная до 1900 года. Художественные течения будут рассмотрены во взаимосвязи с литературой и политикой. Особое внимание будет уделено развитию романтизма в живописи и вытекающим из него реализму и импрессионизму» (с. 287). Полная академическая ведомость Барра выглядит так: второй курс (1919–1920): 301, античное искусство; 302, средневековое искусство, Мори. Третий курс (1920–1921): 303, 304, античная и средневековая архитектура, Говард Кросби Батлер, научные

- руководители Батлер и Смит; 404, современная живопись, Мейтер, научные руководители Мейтер и Смит; 305, 306, архитектурная графика; старший курс, 1921–1922: 401, ренессансная и современная скульптура, Мори; 403, итальянская живопись, Мейтер; 306, живопись северных стран; 406, современная архитектура, Батлер; 407, 408, классическая архитектура; 409–410, рисунок, Эдвин Эйвери Парк; 404, христианская этика, Батлер. (Батлер стал первым директором Школы архитектуры, когда она отделилась от факультета изящных искусств в 1919 году.)
- Магистратура, 1922–1923: 509, история орнаментов и узоров, Смит; 537, итальянская скульптура начала XV века, Марканд; 531, ранняя флорентийская живопись, Мейтер. Второй семестр: 510, история орнаментов и узоров, Смит; 538, средневековые иллюминированные рукописи, Мори; 550, ван Эйк и ранняя фламандская живопись, Мейтер.
- 25 Petrick R.V. *American Art Criticism*, 1910–1939. Ph.D. diss., New York University, 1979. Петрик рассматривает девять самых влиятельных критиков Америки первых десятилетий XX века, чьи работы, по ее понятиям, в целом были «поверхностными» (Р. 276). Она считает работы Мейтера наиболее научными (Р. 68), однако при этом и наиболее консервативными, поскольку он находился под сильным влиянием «новой гуманистической» философии (Р. 4) — традиционных взглядов, против которых бунтовали студенты-авангардисты.
- 26 Мейтер родился 6 июля 1868 года в Дип-Ривер, штат Коннектикут. С 1896 по 1900 год преподавал английский и романские языки в Уильямс-колледже, там же, где в 1889-м получил степень бакалавра. Степень доктора наук получил в Университете Джонса Хопкинса в 1892-м. С 1900 по 1906 год был штатным автором *New York Evening Post* и заместителем редактора *Nation*. Кроме того, писал критические обзоры искусства для *Post* в 1905–1906 и 1910–1911-м. В 1910 году стал преподавателем факультета искусства и археологии в Принстоне, где проработал до 1933 года. В 1922-м был назначен на должность директора принстонского Музея исторического искусства и занимал этот пост до 1948-го. На протяжении двадцати лет писал статьи для *Scribner's*, *The Nation*, *The Review*, *Art in America*, *The International Studio* и *The Saturday Review of Literature*.
- 27 В книге «The Story of the Armory Show» (New York: Joseph Hirshhorn Foundation, New York Graphic Society, 1963) Милтон Браун (Milton Brown) называет реакцию Мейтера на это событие «злоспыхательством», а Мейтер сравнивает посещение выставки с походом в «лечебницу для умиленных» (Р. 136).
- 28 Mather F.J. *Recent Visionaries, the Modernists // The American Spirit in Art*. New Haven: Yale University Press, 1927. Р. 155.
- 29 Ibid.
- 30 Ibid. Шелдон Чени, написавший одну из первых обзорных книг по модернизму, также объединяет почти всех модернистов под термином «экспрессионизм». См.: Cheney S. *A Primer of Modern Art*. New York: Horace Liveright, 1924.
- 31 Нелюбовь Мейтера к романтизму лежала в русле «нового гуманистического движения», ультраконсервативная философия которого возродилась в конце 1920-х, особенно на страницах *Hound & Horn*. Мейтер посвятил свою книгу «Modern Painting: A Study of Tendencies» (New York: Garden City Publishing Co., 1927) — компиляцию принстонских лекций — Ирвингу Бэббиту, который, как и Пол Элмер Мор, проповедовал в своих работах эстетику, основанную на понятиях сдержанности и совершенства, возникших в классическую эпоху. В первые десятилетия XX века Мор преподавал в Принстоне, Бэббит — в Гарварде.
- 32 Mather F.J. *Recent Visionaries, the Modernists // The American Spirit in Art*. Р. 156.
- 33 Ibid.
- 34 Ibid. Р. 155.
- 35 Ibid.
- 36 Ibid.
- 37 Mather F.J. *Modern Painting: A Study of Tendencies*. Р. 358.
- 38 Ibid. Р. 358.
- 39 Ibid.
- 40 Ibid.
- 41 Письмо Барра Кэтрин Гаусс, февраль 1922. Gauss Papers. AAA.

- 42 Roob R. Alfred H. Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902–1929. P. 3.
- 43 Burroughs B. Impressionist and Post-Impressionist Painting, May 3 to September 15, 1921. New York: Metropolitan Museum of Art, 1921. Среди любителей искусства, заказавших эту выставку, были Лили Блисс, Артур Дэвис и Джон Куинн. Сезанн был представлен 23 картинами (хотя, по словам Барроуза, репутация его все еще оставалась сомнительной), а Моне — шестью.
- 44 Письмо Барра Генри Кэнби, 27 ноября 1931. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2164; 843].
- 45 Письмо Барра Фрэнку Мейтеру, 30 июня 1949. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2176; 283]. Кортиссоу и Беренсону, по его словам, прискорбно недостает подобной скромности.
- 46 Письмо Барра к матери, 18 марта 1924; цит. по: Roob R. Alfred H. Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902–1929. P. 5. В каталоге колледжа Вассара за 1923/24 год курс по современной живописи описан так: «Исследование развития современных школ живописи во Франции и Англии с конца XVII века, в Америке с XVIII века, в Голландии, Германии и Испании с XIX века. Особое внимание будет уделено современному искусству» (С. 57–58). Этот курс Барр преподавал совместно с Оливером Тонксом и мистером Чаттертоном.
- 47 Письмо Барра Кэтрин Дрейер, 9 мая 1950. Dreier Papers. YUL.
- 48 *Kandinsky Discussed* // Vassar Miscellany News. November 14, 1923. P. 2.
- 49 *Lectures on Modern Art* // Poughkeepsie Evening Star. November 3, 1923. Б. п.
- 50 Хранителем художественной галереи Тейлор-Холл в Вассаре была Этель Блэкуэлл-Джоунс: она окончила Вассар в 1921 году, а потом провела год в Лиге студентов-художников; на своем посту оставалась с 1923 по 1926 год. Дрейер связалась с Блэкуэлл-Джоунс в конце 1923 года и предложила устроить выставку Кандинского. Существует ряд биографических свидетельств, позволяющих сделать вывод, что Барр все-таки участвовал в организации выставки Кандинского, см. особенно досье Барра: *Macdonald D. Action on West Fifty-Third Street* // The New Yorker. December 19, 1953. P. 35. Возможно, Барр участвовал только в развеске, и Макдональд переоценивает его роль.
- 51 Интервью автора с Монро Уиллером, 1985. В письме к Уильяму Бердену 25 марта 1963 года Барр признаёт, что ему трудно восхищаться поздними работами Кандинского (MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2191; 1322]).
- 52 Интервью автора с Эдвардом Кингом, 1985.
- 53 Интервью автора с Эдвардом Кингом, декабрь 1989.
- 54 Цит. по: Roob R. Alfred H. Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902–1929. P. 4. Барр рассказал об этом случае Макдональду, отметив, что неспособность преподавателей серьезно отнестись к торсу Бранкузи только подогрела его интерес к современному искусству (Macdonald Papers. YUL).
- 55 Интервью Дуайта Макдональда с Барром, Macdonald Papers. YUL.
- 56 Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 9 августа 1922. Gauss Papers. AAA.
- 57 Интервью Дуайта Макдональда с Барром, Macdonald Papers. YUL.
- 58 Цитаты из заявки на гарвардскую стипендию, Macdonald Papers. YUL.
- 59 Barr A.H., Jr. Modern Art Makes History, Too // College Art Journal. No. 1 (November 1941). P. 3–6.
- 60 Интервью Пола Каммингса с Маргарет Сколари Барр, апрель 1974, AAA.
- 61 Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 9 августа 1921. Gauss Papers. AAA.
- 62 Марканд, речь на открытии Зала Маккормика; цит. по: Lavin M.A. The Eye of the Tiger. P. 7.
- 63 Prime W.C., McClellan G.B. Suggestions on the Establishment of a Department of Art Instruction in the College of New Jersey. Trenton, N. J.: W.S. Sharp, 1882. P. 4–5; цит. по: Lavin M.A. The Eye of the Tiger. P. 12.
- 64 Lavin M.A. The Eye of the Tiger. P. 12.
- 65 См.: Jones C.A. Modern Art at Harvard: The Formation of the Nineteenth and Twentieth Century Collections of the Harvard University Art Museums / With an essay by John Coolidge and a preface by John M. Rosenfield. New York: Abbeville Press, 1985. P. 90.

- 66 Morey C.R. // Boston Evening Transcript. December 30, 1926.
- 67 Barr A.H., Jr. Matisse: His Art and His Public. New York: MoMA, 1951. P. 4. В посвящении книга названа «незавершенным трудом».

Глава 2. Метод Фогга и Пол Сакс: Барр и его гарвардский наставник

- 1 Письмо Барра Кэтрин Гаусс, сентябрь 1924. Gauss Papers. AAA. Согласно гарвардской академической ведомости Барра, он прослушал следующие курсы и получил следующие оценки: история гравюры и эстампа, Сакс, А; методы и приемы в живописи, Форбс, А-; общая теория репрезентации и композиции, Поуп, А-; византийское искусство, Портер, В+; изучение гравюры и рисунка, Сакс, А. Курсы Сакса и Поупа были годовыми, остальные два — полугодовыми.
- 2 Panofsky E. Epilogue: Three Decades of Art History in the United States // Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. Garden City, N. Y.: Doubleday Anchor Books, 1955. P. 324. Впервые опубликовано как: The History of Art // The Cultural Migration: The European Scholar in America / Ed. by W.R. Crawford. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1953.
- 3 The Development of Harvard University since the Inauguration of President Eliot, 1869–1929 / Ed. by Samuel Eliot Morison. Cambridge: Harvard University Press, 1930. P. 130. Главу о факультете изящных искусств написал Джордж Чейз, который в 1925 году возглавил магистратуру, проработав до этого четырнадцать лет деканом факультета искусствоведения. Большая часть сведений о гарвардском факультете взята из этой главы. По словам Моррисона, в 1891 году факультет наук и искусств был разбит на двенадцать отделений, во многих имелись подразделения или кафедры. Отделение изящных искусств никаких подразделений не имело, поэтому его называли то кафедрой, то факультетом. Чейз впервые называет его «факультетом» на с. 133, указывая, что Элиот возглавлял его с момента основания в 1874 году до выхода на пенсию в 1898-м. На с. 137 факультет назван «кафедрой» — речь идет о его стремительном развитии в 1909–1919 годах. Присцилла Хисс и Роберта Фанслер называют его «кафедрой» (Hiss P., Fansler R. Research in Fine Arts in the Colleges and Universities of the United States. New York: Carnegie Corporation of New York, 1934. P. 24, 87). Сейчас принято название «факультет». Патрис Донохью, руководитель отдела каталогизации в Гарвардском университетском архиве (Библиотека Пьюзи), предоставила эту информацию, добавив, что примерно с 1939 года название «кафедра» применительно к факультету свободных искусств уже не использовалось.
- 4 James H. An American Art-Scholar: Charles Eliot Norton // Burlington Magazine. No. 14 (December 12, 1908). P. 201–204.
- 5 Brooks V.W. Scenes and Portraits: Memories of Childhood and Youth. New York: Dutton, 1954. P. 103–104.
- 6 Отрывки из записок Чарльза Элиота Норттона (Norton C.E. Notes of Travel and Study in Italy. Boston: Ticknor & Fields, 1859) были опубликованы в *The Crayon* (№ 3, март-декабрь 1856). Именно *The Crayon* во многом способствовал распространению идей Рёскина в Америке. Там у Рёскина появилось множество поклонников. Анализ влияния Рёскина на американскую мысль см. в: Stein R.B. John Ruskin and Aesthetic Thought in America: 1840–1900. Cambridge: Harvard University Press, 1967. Нортон, а через него и Рёскин продолжали воздействовать на умы гарвардских студентов последующих поколений. Рёскин откликался на произведения искусства в эмоционально-поэтическом ключе, он был первым английским критиком XIX века, который высказал мысль, что относиться к искусству серьезно должна не только аристократия, но и вообще все люди — это облагораживает жизнь. См.: Fishman S. The Interpretation of Art: Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read. Berkeley: University of California Press, 1963.
- 7 The Development of Harvard University since the Inauguration of President Eliot, 1869–1929 / Ed. by Samuel Eliot Morison. P. 130.
- 8 Santayana G. Winds of Doctrine: Studies in Contemporary Opinion. New York: Charles Scribner & Sons, 1913. P. 187, 188. Эссе «Благородная традиция в американской философии» впервые прозвучало в виде

- лекции Сантаяны в университете Беркли, штат Калифорния, в 1911 году, а потом было опубликовано как: *Santayana, George. The Genteel Tradition in American Philosophy* // University of California Chronicle. No. 13 (October 11, 1911).
- 9 Kirstein L. Crane and Carlsen: A Memoir, 1926–1934 // *Raritan*. No. 1 (Winter 1982). P. 6–40; *Idem*. Loomis: A Memoir // *Raritan*. No. 2 (Summer 1982). P. 5–40; *Idem*. A Memoir: At the Prieure des Basses Loges, Fontainebleau // *Raritan*. No. 2 (Fall 1982). P. 35–50; *Idem*. A Memoir: The Education // *Raritan*. No. 2 (Winter 1983). P. 27–65.
 - 10 Kirstein L. A Memoir: The Education. P. 37.
 - 11 Kirstein L. Loomis: A Memoir. P. 17.
 - 12 Kirstein L. A Memoir: The Education. P. 43.
 - 13 Ruskin J. The Stones of Venice // The Complete Works of John Ruskin: In 30 vols. New York: Thomas Y. Crowell, 1907. Vol. 2. P. 192.
 - 14 Forbes E.F. The Beginnings of the Art Department and of the Fogg Museum of Art at Harvard // Cambridge Historical Society. No. 27 (April 22, 1941). P. 15.
 - 15 Ruskin J. Elements of Drawing and Elements of Perspective. New York: E.P. Dutton, 1907.
 - 16 *The Development of Harvard University since the Inauguration of President Eliot, 1869–1929* / Ed. by Samuel Eliot Morison. P. 133.
 - 17 Sachs P.J. Tales of an Epoch. Sachs Papers. Pt. 1. V. 6. P. 883. CORP. Материал о Саксе в: Paul J. Sachs Director's Files, Fogg Art Museum Archives, Harvard University Art Museums, Cambridge. В Отделе исследования устной истории Колумбийского университета хранится расшифровка архива Пола Сакса в пятидесяти томах. В оба архива входят его мемуары, озаглавленные «Повести эпохи», неопубликованная машинопись интервью, взятых у него доктором Солом Бенисоном в феврале 1958 и январе 1959 года и обширная переписка, которую он, судя по всему, вел со всеми крупными деятелями мира искусств между 1910 и 1960 годами (годом смерти). Все материалы о Саксе, кроме особо обозначенных, взяты из Колумбийского университета.
 - 18 Kirstein L. Mosaic: Memoirs. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1994. P. 162.
 - 19 Цит. по: Brown D.A. Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting. Washington, D. C.: National Gallery of Art, 1979. P. 38, 39.
 - 20 Самая важная и успешная книга Беренсона: *Berenson B. The Drawings of the Florentine Painters, Classified and Criticized and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art*. New York: E.P. Dutton and Company, 1903.
 - 21 Brooks V.W. Scenes and Portraits: Memories of Childhood and Youth. New York: Dutton, 1954. P. 114.
 - 22 По завещанию Беренсона, его дом, вилла «Il Tatti» в итальянском Сеттиньяно, и его художественная коллекция перешли к Гарварду. Вилла стала университетским Центром изучения итальянского Возрождения. Маргарет Сколари Барр была одним из доверенных лиц Беренсона и его связующим звеном с Гарвардом; в ее письмах к нему, хранящихся в библиотеке Центра, много житейских новостей, касающихся его друзей из Гарварда.
 - 23 С историей развития знаточества в Гарварде автор ознакомилась в ходе нескольких интервью с Франклином Ладденом, изучавшим этот метод в Гарварде (степень бакалавра — 1939 год, доктора — 1956-й), почетным профессором факультета искусствования Университета штата Огайо.
 - 24 Ross D.W. A Theory of Pure Design: Harmony, Balance, Rhythm. New York: Peter Smith, 1933. P. V, VI.
 - 25 Ibid. P. 41.
 - 26 Pope A. Tone Relations in Painting. Cambridge: Harvard University Press, 1922. Впоследствии — первый том его двухтомного трактата: *The Language of Drawing and Painting*. Cambridge: Harvard University Press, 1949; также: *Pope A. Art, Artist, Layman*. Cambridge: Harvard University Press, 1937.
 - 27 Эти научные исследования были подробнее описаны в статье для *Art Studies* (1925) «A Quantitative Theory of Aesthetic Values».
 - 28 Портер окончил Йель в 1904 году, поступил в магистратуру Колумбийского университета, много путешествовал, писал о средневековой архитектуре. Репутация, по сути, заменила ему докторскую степень, и он преподавал в Йеле с 1915 по 1919 год.
 - 29 Pope A. Catalogue of the Ruskin Exhibition in Memory of Charles Eliot Norton. Cambridge: Fogg Art Museum, 1909. Поуп также составил каталог к выставке Дега,

- которую организовал для Музея Фогга в 1911 году — Сакс считает, что на ней работы художника были представлены в США впервые. Поуп также написал каталог к выставке «Джордж Бингем, художник из Миссури» для Музея современного искусства (30 января — 7 марта 1935 года).
- 30 Forbes E.W. The Beginnings of the Art Department and of the Fogg Museum of Art at Harvard. P. 19.
 - 31 Forbes E.W. History of the Fogg Museum of Art. Ca. 1947–1955. Vol. 1. P. 1–325. Typescript. Forbes Papers. FAM.
 - 32 Интервью автора с Агнес Монган, октябрь 1983.
 - 33 Цит. по: Roob R. Alfred H. Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902–1929. P. 6.
 - 34 Mongan A. Paul Joseph Sachs (1879–1965) // Art Journal. No. 25 (Fall 1965). P. 50–51.
 - 35 Ibid.
 - 36 Как сообщил в 1987 году Франклин Ладден, Сакс не раз упоминал об этой договоренности в классе. На протяжении своей жизни Сакс подарил или завещал 3000 произведений искусства, 500 рисунков и свыше 2000 гравюр (Fogg Newsletter. No. 3 (October 1965). N. p.). Своим наследникам он почти никаких артефактов не оставил.
 - 37 В описании курса Сакс цитирует У.Д. Констебля (1880–1976), который сперва был заместителем директора лондонской Национальной галереи, а с 1930 года — директором Института Курто (с. 142). В 1940 году он стал хранителем отдела живописи в Бостонском музее изящных искусств и читал лекции студентам, слушавшим курс музееведения Сакса. Бомонт Ньюхол, первый хранитель отдела фотографии в Музее современного искусства, любезно одолжил мне конспект лекций за семестр 1930 года — записи безымянного студента, тщательно перепечатанные на машинке; этот 243-страничный документ дает полное представление о том, что изучали на курсе (далее — *Course outline*). Мильтон Браун, тоже посещавший гарвардский курс музееведения Сакса, любезно одолжил мне более поздний конспект — 1938 года.
 - 38 DeGrazia Bohlin D. Agnes Mongan (b. 1905): Connoisseur of Old Master Drawings // Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820–1979 / Ed. by Claire Richter Sherman, Adele M. Holcomb. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1980. P. 415. Агнес Монган: степень бакалавра искусств — Брин Мор, 1927; степень магистра искусств — Смит-колледж, 1927; Художественный музей Фогга: младший научный сотрудник — 1929, хранитель графики — 1937, куратор отдела графики — 1947, помощник директора — 1951, заместитель директора — 1964, директор — 1969–1971. Совет наблюдателей Гарварда почти что дождался ее выхода на пенсию, прежде чем назначить директором женщину. Монган одной из первых в США заняла эту должность (Ibid.). См. также: Baker-Carr J. A Conversation with Agnes Mongan, Art Historian, Teacher, Editor, Museum Director // Harvard Magazine. No. 80 (July/August 1978). P. 50–54. Совместно с Полом Саксом, Монган была автором трехтомного издания «Drawings in the Fogg Museum of Art» (Cambridge: Harvard University Press, 1940, 1946 [2-е издание]).
 - 39 Sachs P.J. Tales of an Epoch. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 55. CORP.
 - 40 Ibid. V. 1. P. 42. CORP.
 - 41 Barr A.H., Jr. Paul J. Sachs, obituary // Boston Sunday Globe. February 21, 1965.
 - 42 Перед назначением на пост директора Музея современного искусства Барра попросили представить список всех коллекций, которые он посетил. Среди бумаг, хранившихся в его письменном столе, были списки картин из разных осммотренных им коллекций, этим картинам были поставлены оценки. В коллекции Джонсона (Институт искусств Чикаго) незаконченный набросок Пикассо «Ужин» («очень тулузский — написан в 1912?») получил оценку «В». «Оливковые деревья» Ван Гога из того же собрания — «А». Почти все работы Сёра из торгового дома Нодлера получили «А». Восхищение этим французским художником Барр сохранил до конца жизни. В собрании Бёрча Бартлетта в Чикаго «Спальня» Ван Гога была оценена на «А», а «Колыбельная» — на «В»; в нью-йоркском собрании Адольфа Льюисона «Орана Мария» Гогена получила «А–», а «Бретонский пейзаж» — «В–». Эти оценки, наряду со многими прочими, были выставлены по ходу подготовки первой выставки в 1929 году. См.: MoMA Archives, NY: ANB [AAA: 3261; 356].

- 43 Forbes E.W. The Beginnings of the Art Department and of the Fogg Museum of Art at Harvard. P. 12.
- 44 В 1927 году Сакс получил должность штатного преподавателя, а в 1933 году возглавил факультет изящных искусств в Гарварде. С 1924 по 1944 год он был заместителем директора Музея Фогга; на пенсию они с Форбсом ушли одновременно. См.: *Mongan A. Memorial Exhibition — Works of Art from the Collection of Paul J. Sachs. Cambridge, November 15, 1965 — January 15, 1966.*
- 45 Austin A.E., Jr. The New Fogg Museum: The Study of Technique // *Arts. No. 12 (July 1927).* P. 20. Остин был ассистентом Форбса и в течение года вел этот курс. Форбс сыграл важную роль в выборе Остина на должность нового директора Уодсворт Атенеум в Хартфорде, штат Коннектикут, в 1927 году.
- 46 Forbes E.W. The New Fogg Art Museum: The Study of the X-ray at the Museum // *Arts. No. 12 (July 1927).* P. 20.
- 47 Sachs P.J. Tales of an Epoch. Sachs Papers. Pt. 2. V. 15. P. 2367. CORP.
- 48 Ibid. Pt. 2. V. 1. P. 3. CORP.
- 49 Ibid.
- 50 Ibid. Pt. 1. V. 6. P. 880. CORP.
- 51 Ibid. Pt. 2. V. 1. P. 12. CORP.
- 52 Ibid. P. 5, 6.
- 53 *Women as Interpretors of the Visual Arts, 1820–1979 / Ed. by Claire Richter Sherman, Adele M. Holcomb. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1980. P. 48–49.*
- 54 Письма Барра Полу Саксу, 3 августа и 10 октября 1925 года, Sachs Files, FAM.
- 55 Ibid.
- 56 Письмо Барра Полу Саксу, 1 января 1926. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3893. CORP.
- 57 Ibid.
- 58 Macdonald Papers. YUL.
- 59 Письмо Барра Полу Саксу, 3 августа 1925. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3887. CORP. На копии письма Сакс написал «Верно».
- 60 Над статьей о Поллайоло Барр работал, используя свое «принстонское представление» об исторической перспективе. Статья была опубликована в журнале, который издавал Принстонско-гарвардский клуб изящных искусств: *Barr A.H., Jr. A Drawing by Antonio Pollaiuolo // Art Studies: Medieval, Renaissance and Modern. 1926. No. 4. P. 73–78.*
- 61 Письмо Барра Полу Саксу, 3 августа 1925. Sachs Files. FAM.
- 62 Письмо Пола Сакса Барру, 2 ноября 1925. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 3263; 169].
- 63 Ibid. [170].
- 64 Ibid. После смерти Нортон в 1908 году в Шейди-Хилл недолгое время жил Форбс; потом, в 1912 году, дом приобрел Уолтер Аренсберг, выпускник 1900 года, однокурсник Сакса. Сакс купил Шейди-Хилл у Аренсберга в 1919-м и прожил там тридцать четыре года. Он завещал дом Гарварду, впоследствии его снесли. См.: *Shady Hill // Harvard Alumni Bulletin. No. 57 (October 23, 1954).* P. 106, 107.
- 65 Пол Сакс на письме Барра Саксу, 3 августа 1925. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3887. CORP.
- 66 Sachs P.J. Tales of an Epoch. Sachs Papers. Pt. 2. V. 1. P. 13. CORP. Артур Килгор Маккумб (1895–1968) — окончил Гарвард в 1921 году, степень магистра получил в 1922-м, с 1924 по 1926 год преподавал в Вассаре, с 1927 по 1939-й — в Гарварде. Был хранителем отдела прикладного искусства в музее Метрополитен.
- 67 Сакс уволился из Гарварда в 1948 году. За почти тридцать лет преподавания там курса музееведения (1921–1947) он обучил 338 студентов, 160 из них устроил на работу в 85 из 100 лучших музеев страны: 42 директора, заместителя директора и администратора, 45 хранителей, остальные были научными сотрудниками и библиотекарями. См.: *Sachs P.J. Tales of an Epoch. Sachs Papers. Pt. 2. V. 1. P. 54. CORP.*
- 68 Sachs P.J. Tales of an Epoch. Sachs Papers. Pt. 2. V. 1. P. 13. CORP. Среди слушателей 1926/27 года были также Уолтер Сиппле, Филип Хофер, Миллард Мейсс и Ханс Сварзенски. Хофер стал куратором Библиотеки Моргана. Джон Уокер и Агнес Монган посещали курс в 1928/29 году, Бомонт Ньюхол — в 1930/31. Ньюхол впоследствии стал хранителем отдела фотографии в Музее современного искусства. Элизабет Монган, сестра Агнес, прослушала курс в 1933-м, вместе с Чарльзом Каннингемом, Перри Рэтбуоном и Генри Макленни. Макленни стал известным коллекционером и добровольно добавил свой дом к списку тех, которые студенты посещали во время каникул. Элизабет Монган стала по рекомендации Сакса хранительницей коллекции

- рисунков Лессинга Розенвальда в Национальной галерее.
- 69 Письмо Барра мисс Мейгс, 3 октября 1931. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2164; 780].
 - 70 Интервью автора с Агнес Монган, 1983.
 - 71 *Sachs P.J. Tales of an Epoch. Sachs Papers. Pt. 2. V. 1. P. 43. CORP.*
 - 72 *Ibid.* P. 52.
 - 73 *Course outline.* P. 29.
 - 74 *Ibid.* P. 197.
 - 75 *Ibid.*
 - 76 *Ibid.* P. 239.
 - 77 *Ibid.* P. 1.
 - 78 *Ibid.*
 - 79 *Ibid.* P. 164.
 - 80 *Ibid.* P. 3.
 - 81 *Sachs P.J. Tales of an Epoch. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3879. CORP.*
 - 82 *Ibid.* P. 3876.
 - 83 *Ibid.* В книге под редакцией Барра «*Masters of Popular Painting: Modern Primitives of Europe and America*» (New York: MoMA, 1938) есть свидетельства о том, что Фредерик Клэй Бартлетт видел эту картину в 1897 году на Независимой выставке.
 - 84 Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 25 апреля 1925. Gauss Papers. AAA.
 - 85 Интервью автора с Мильтоном Брауном, октябрь 1984.
 - 86 *Course outline.*
 - 87 *Ibid.*
 - 88 *Ibid.*
 - 89 MoMA Archives, NY: Oral History Project. Interview with Edward Warburg.
 - 90 *Course outline.*
 - 91 *Ibid.*
 - 92 *Sachs P.J. Tales of an Epoch. Sachs Papers. Pt. 1. V. 1. P. 19. CORP.*
 - 93 Интервью автора с Монаган, 1985.
 - 94 *Course outline.*
 - 95 *Ibid.*
 - 96 Goodyear A.C. *The First Ten Years of the Museum of Modern Art.* New York: MoMA, 1939. P. 20.
 - 97 Интервью Пола Каммингса с Маргарет Барр, 1974, AAA.
 - 98 *Course outline.*
 - 99 *Ibid.* P. 214.
 - 100 *Sachs P.J. Tales of an Epoch. Sachs Papers. Pt. 2. V. 1. P. 43. CORP.*
 - 101 *Ibid.* V. 15. P. 2363. CORP.
 - 102 *Sachs P.J. A Loan Exhibition of Early Italian Engravings (Intaglio).* Cambridge: Fogg Art Museum, 1915.
 - 103 *Course outline.* P. 25. В Бостонский музей изящных искусств Росс передал около 11 000 предметов, а кроме того, оставил по завещанию богатое наследство Музею Фогга — в него вошли несколько выдающихся произведений, а также учебные материалы: рисунки, картины, ткани, графики и фотографии.
 - 104 *Ibid.* P. 26.
 - 105 *Sachs P.J. Tales of an Epoch. Sachs Papers. Pt. 2. V. 15. P. 2362. CORP.*
 - 106 *Ibid.*
 - 107 *Ibid.* P. 2359.
 - 108 *Ibid.* P. 2363.
 - 109 *Ibid.*
 - 110 *Ibid.*
 - 111 *Ibid.*
 - 112 *Ibid.* P. 3269.
 - 113 Интервью автора с Агнес Монган, 1987.
 - 114 Письмо Барра Полу Саксу, 3 августа 1925. Sachs Files. FAM.
 - 115 MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3150; 422–457].
 - 116 *Ibid.* [437, 438].
 - 117 *Ibid.* [438].
 - 118 *Ibid.* [448, 446].
 - 119 *Ibid.* [455].
 - 120 Письмо Барра Полу Саксу, 3 августа 1925. Sachs Files. FAM.
 - 121 MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3263; 197–204].
 - 122 Этикетка, 1925. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3263; 197].
 - 123 MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3263; 198]. В каталог «*Art in Our Time: An Exhibition to Celebrate the Tenth Anniversary of the Museum of Modern Art and the Opening of Its New Building Held at the Same Time of the New York World's Fair*» (New York: MoMA, 1939) Барр писал (Предисловие. С. 14): «Выставка живописных работ, которую открывают произведения народного искусства, завершается рисунками детей в возрасте от восьми до двенадцати лет: их лучшие образцы не требуют себе никаких оправданий и, разумеется, напрямую связаны с вопросом новообретения невинности взгляда и свободы воображения, к которым так стремятся многие нынешние художники». Каталог свидетельствует о том, что Барр знал о «кардинальном пересмотре отношения к детскому творчеству, произошедшем в последние два десятилетия» (Письмо Барра Артуру

- Луджи, 19 июня 1947. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2173; 245]).
- 124 Ibid.
- 125 MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3263; 199].
- 126 Fry R. Paul Cezanne // *The Burlington Magazine*. No. 31 (August 15, 1917); цит. по: Cezanne in Perspective / Ed. by Judith Wechsler. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1975.
- 127 MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3263; 200].
- 128 Ibid. [199].
- 129 Ibid. [201].
- 130 Ibid. [200]. Уильям Рубин (William Rubin) в статье «Pablo and Georges and Leo and Bill» (*Art in America*. No. 67. March-April, 1978) утверждает, что первым термин «пассаж» использовал Писсарро.
- 131 MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3263; 200].
- 132 Ibid. [201].
- 133 Ibid. [202]. Барр познакомился с творчеством Архипенко еще в 1920 году, а также видел выставку его работ в галерее Кингора в 1924-м.
- 134 MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3263; 204].
- 135 Ibid.
- 136 Roob R. Alfred H. Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902–1929. P. 5, 6.
- 137 MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3263; 201].
- 138 Письмо Пола Сакса Чарльзу Руфусу Мори, 12 июня 1925. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3879. CORP.
- 139 Письмо Барра Полу Саксу, 3 августа 1925. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3887. CORP.
- 140 Письмо Пола Сакса Сэму Льюисону, 18 ноября 1926. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3903. CORP.
- 141 См.: Krauss R. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1985. P. 221.
- 142 Курсы по модернизму были введены на факультете изящных искусств Гарварда в 1930-е годы; «Современная живопись» в первый раз читалась в 1936/37 году Полом Саксом, Чарльзом Куном и Фредериком Декнателом.
- 4 Roob R. Alfred H. Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902–1929. P. 7. Роб пишет, что Барр также исполнял обязанности научного руководителя на трех других курсах: курсе Смита по средневековой архитектуре и курсах Столмана по скульптуре эпохи Возрождения и современной скульптуре.
- 5 В декабре 1925 года Барр представил на заседании Художественной ассоциации колледжей, состоявшемся в Корнельском университете, два доклада. Первый назывался «Графика Антонио Поллайоло», а второй, «Синтетический курс по Ренессансу и современному искусству», был, скорее всего, посвящен преподаванию в Принстоне, где особый упор делался на эстетику.
- 6 Roob R. Alfred H. Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902–1929. P. 9.
- 7 Письмо Барра Джозефу Альберсу, 1936. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2166; 362].
- 8 Cheney S. *A Primer of Modern Art*. New York: Liveright, 1924. P. 92.
- 9 Письмо Джери Эббота Полу Саксу, 12 сентября 1926. Sachs Papers. CORP.
- 10 Письмо Пола Сакса Джери Эбботу, 21 сентября 1926. Sachs Files, FAM.
- 11 Письмо Барра Полу Саксу, 3 августа 1925, 10 октября 1925. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3880. CORP.
- 12 Ibid. P. 3890.
- 13 Ibid. P. 3891.
- 14 Письмо Барра Полу Саксу, 1 января 1926. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3895. CORP.
- 15 Ibid.
- 16 Ibid.
- 17 Письмо Барра Дуайту Макдональду, 1953. Macdonald Papers. YUL.
- 18 Ibid.
- 19 Письмо Барра родителям, февраль 1926. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3262; 1150].
- 20 Avery M. *Methods of Teaching Art at Wellesley* // *Parnassus*. No. 4 (May 1931). P. 21.
- 21 *Jewett Arts Center. One Century: Wellesley Families Collect*. Wellesley, Mass.: Wellesley College Museum, April 13 — May 30, 1979.
- 22 Интервью Дуайта Макдональда с Барром. Macdonald Papers. YUL.
- 23 Письмо Барра родителям, февраль 1926. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3262; 1150].
- 24 Ibid.

Глава 3. Барр-преподаватель, 1925–1927

- 1 Письмо Пола Сакса Чарльзу Руфусу Мори, 12 июня 1925. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3879. CORP.
- 2 Roob R. Alfred H. Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902–1929. P. 7.
- 3 Письмо Маргарет Барр автору, 20 сентября 1980.

- 25 Благодарю Лили Хармон, автора неопубликованной рукописи о Неймане, за ряд материалов о нем.
- 26 Письмо Дункана Филиппа Барру, 25 января 1941. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2166; 1109].
- 27 Письмо Барра Исраэлю Беру Нейману, 19 июля 1926. Neumann Papers. AAA.
- 28 Письмо Барра Исраэлю Беру Нейману, 12 октября 1926. Neumann Papers. AAA.
- 29 Ibid.
- 30 Barr A.H., Jr. Boston Is Modern Art Pauper // Harvard Crimson. No. 80 (October 30, 1926). P. 1. См.: Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr. / Ed. by Irving Sandler; Amy Newman. With a bibliography of published writings compiled by Rona Roob. New York: Harry N. Abrams, 1986. P. 285.
- 31 Письмо Барра Полу Саксу, 14 февраля 1927. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3915–3919. CORP.
- 32 Ibid.
- 33 *New and Conservative Trends in Art Opinion of Mr. Barr* // Wellesley College News. January 27, 1927. P. 5.
- 34 Письмо Барра Полу Саксу, 14 февраля 1927. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3915–3919. CORP.
- 35 Wellesley College News, January 27, 1927. P. 5.
- 36 Письмо Барра Полу Саксу, 14 февраля 1927. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3915–3919. CORP.
- 37 Ibid.
- 38 Messer H. MoMA: Museum in Search of an Image. Ph.D. diss., Columbia University, 1979. P. 24.
- 39 *Hambourg M.M. From 291 to the Museum of Modern Art, 1910–1937* // Hambourg M.M., Phillips C. The New Vision: Photography between the World Wars. New York: Metropolitan Museum of Art, 1989. P. 30.
- 40 Barr A.H., Jr. A Modern Art Questionnaire // Vanity Fair. No. 28 (August 1927). P. 85, 96, 98.
- 41 Ibid. P. 85.
- 42 Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 1927. Gauss Papers. AAA.
- 43 Barr A.H., Jr. A Modern Art Questionnaire. P. 85.
- 44 Barr A.H., Jr. Plastic Values. [Рец. на книгу Альберта Барнса «Искусство в живописи»] // Saturday Review of Literature. No. 2 (July 24, 1926). P. 948.
- 45 Hughes R. // Esquire. No. 100 (December 1983). P. 402–413.
- 46 Barr A.H., Jr. A Modern Art Questionnaire. P. 96.
- 47 17 февраля 1927 года Барр сообщил Дрейер о том, что перечитал книгу Луи Лозовика «Современное русское искусство», опубликованную в 1925 году «Société Anonyme», книгу, по мнению Барра, «восхитительно краткую и внятную». Он выслал чек на 2 доллара — стоимость пересылки книги Лозовика в Уэллсли и Ральфу Стейнеру. Материал для книги Лозовик собрал в Берлине и России в 1922–1924 годах. Dreier Papers. YUL.
- 48 Barr A.H., Jr. A Modern Art Questionnaire. Passim.
- 49 Помимо Неймана, о Баухаусе Барру рассказывал Карл Зигроссер, который работал в книжном магазине «Weyne» в Нью-Йорке и заведовал художественной галереей, располагавшейся там же на втором этаже. Зигроссер стал одним из первых американцев, посетивших Баухаус; в 1920-е годы он состоял в переписке с Гропиусом и Мохой-Надем. См.: *Hambourg M.M. From 291 to the Museum of Modern Art, 1910–1937* // Hambourg M.M., Phillips C. The New Vision: Photography between the World Wars. P. 38.
- 50 Barr A.H., Jr. A Modern Art Questionnaire. Passim.
- 51 Bostwick M. Wellesley and Modernism // Boston Evening Transcript. April 27, 1927. Sect. 1. P. 10. Мэри Боствик, одна из студенток Барра, в интервью автору (1982) сообщила, что писала статьи для *Boston Evening Transcript* во время учебы в колледже Уэллсли.
- 52 Messer H. MoMA: Museum in Search of an Image. P. 30.
- 53 Bostwick M. Wellesley and Modernism. P. 10.
- 54 Письмо Барра Джейн Саберски, 3 февраля 1947. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2172; 366]. Барр имеет в виду альбом «Живое искусство», выпущенный *The Dial*, — речь о нем пойдет в следующей главе.
- 55 Bostwick M. Wellesley and Modernism. P. 10.
- 56 Ibid. Статью о фабрике «Некко» Барр написал для *Arts* (No. 13. January 1928. P. 48–49), а Эббот сделал фотографии здания — они пригодились для статьи, опубликованной в *Hound & Horn*.

- 57 Интервью Дуайта Макдональда с Барром. Macdonald Papers. YUL.
- 58 Ibid.
- 59 Bostwick M. Wellesley and Modernism. P. 10.
- 60 Ibid.
- 61 Интервью автора с Джери Эбботом, 1982.
- 62 Bostwick M. Wellesley and Modernism. P. 10.
- 63 Интервью Дуайта Макдональда с Барром. Macdonald Papers. YUL.
- 64 Интервью автора с Генри-Расселом Хитчкоком, 1980.
- 65 Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1955. P. 328–329.
- 66 Brown, Milton W. The Story of the Armory Show. New York: Joseph Hirshhorn Foundation, New York Graphic Society, 1963. P. 105.
- 67 Ibid. P. 25.
- 68 Интервью Дуайта Макдональда с Барром. Macdonald Papers. YUL.
- 69 Barr A.H., Jr. A Modern Art Questionnaire. P. 85.
- 70 Ibid. P. 96.
- 71 Письмо Барра Бенджамину Рейду, 24 июля 1968. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2197; 1350, 1351]. Бенджамин Рейд (Benjamin Reid) — автор книги «The Man from New York: John Quinn and His Friends» (New York: Oxford University Press, 1968).
- 72 См.: Roob R. Alfred H. Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902–1929. P. 3. Там сказано, что Барр ходил на выставку вместе с Мейтером, когда был в Принстоне. Уильям Либерман считает, что, возможно, именно эта выставка вызвала интерес Барра к модернизму (интервью автору, 1980).
- 73 См.: A Protest against the Present Exhibition of Degenerate Modernistic Works in the Metropolitan Museum of Art. New York, 1921 (частное издание).
- 74 Непонятно, видел Барр эту выставку или нет. Он как раз оканчивал Принстон, а с Уиндемом Льюисом познакомился только во время поездки в Европу в 1927 году.
- 75 Письмо Джона Куинна Жоржу Рюо, 14 ноября 1907; цит. по: Zilczer J. The Noble Buyer: Patron of the Avant-Garde. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press, 1978.
- 76 Zilczer J. The Noble Buyer: Patron of the Avant-Garde. P. 50.
- 77 Ibid. P. 53.
- 78 Письмо Барра миссис Томас Конрой, племяннице Куинна, 8 августа 1966. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2197; 1365].
- 79 Barr A.H., Jr. A Modern Art Questionnaire. P. 85.
- 80 Roob R. Alfred H. Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902–1929. P. 9.
- 81 Barr A.H., Jr. Plastic Values. P. 948.
- 82 Рассказано автору Франклином Ладденом в 1989 году со слов Панофски. Маргарет Барр дружила с Панофски и преподавала ему итальянский язык.
- 83 Barr A.H., Jr. Plastic Values. P. 948.
- 84 Ibid.
- 85 Ibid.
- 86 Barr A.H., Jr. Henri-Matisse, with «Notes of a Painter» transl. by Margaret Scolari Barr // Catalogue accompanying the Museum of Modern Art «Matisse» exhibition. New York: MoMA, 1931; перепечатано в: Barr A.H., Jr. Matisse: His Art and His Public. New York: MoMA, 1951.
- 87 Письмо Нельсона Рокфеллера Кэтрин Дрейер, за подписью Рокфеллера, но рукой Барра, 9 мая 1950. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2172; 973].
- 88 Письмо Кэтрин Дрейер Нельсону Рокфеллеру, 7 января 1948. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2172; 971].
- 89 За эти двадцать лет прошло 84 выставки и было прочитано 143 лекции по всей стране. См.: *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University: A Catalogue Raisonné* / Ed. by Eleanor Apter, Robert L. Herbert, Elise Kenney. New Haven: Yale University Press, 1984 (полный перечень всех выставок, проведенных «Société Anonyme»).
- 90 Bohan R.L. The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition, 1926–1927: Katherine Sophie Dreier and the Promotion of Modern Art in America. Ph.D. diss., University of Maryland, 1980.
- 91 Письмо Кэтрин Дрейер Барру, 4 февраля 1927. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2164; 45].
- 92 Письмо Барра Кэтрин Дрейер, 9 февраля 1927. Dreier Papers. YUL.
- 93 Письмо Барра Кэтрин Дрейер, 13 февраля 1927. Dreier Papers. YUL.
- 94 Письмо Барра Кэтрин Дрейер, 27 февраля 1927. Dreier Papers. YUL.
- 95 Ibid.

- 96 Письмо Барра Кэтрин Дрейер, 13 февраля 1927. Dreier Papers. YUL.
- 97 Письмо Кэтрин Дрейер Барру, 19 февраля 1927. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2164; 42].
- 98 Ibid.
- 99 Письмо Барра Кэтрин Дрейер, 27 февраля 1927. Dreier Papers. YUL.
- 100 Письмо Кэтрин Дрейер Барру, 4 марта 1927. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3263; 1030].
- 101 Bohan R.L. The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition, 1926–1927: Katherine Sophie Dreier and the Promotion of Modern Art in America. P. 122.
- 102 Письмо Кэтрин Дрейер Барру, 7 марта 1927. Dreier Papers. YUL.
- 103 Письмо Кэтрин Дрейер Барру, 14 марта 1929. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3263; 1029].
- 104 Письмо Барра Джеймсу Троллу Соби, ноябрь 1948. MoMA Archives, NY. AHB. 9b; цит. по: Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr. P. 147.
- 105 Arts. No. 4 (January 1931). P. 244.
- 106 Письмо Кэтрин Дрейер Барру, 14 марта 1929. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3263; 1029].
- 107 Bohan R.L. The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition, 1926–1927: Katherine Sophie Dreier and the Promotion of Modern Art in America. P. 17.
- 108 Барр счел книгу Дрейер «Западное искусство и новая эпоха» «сумбурной» и отказался от предложения ее рецензировать, сославшись на то, что Дрейер — его приятельница и влиятельный коллекционер (письмо Барра Генри Канби, 4 марта 1930. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2164; 503]).
- 109 Barr A.H., Jr. Exhibition of Progressive Modern Painting: From Daumier and Corot to Post-Cubism. Wellesley: Art Museum of Wellesley College, April 11–30, 1927. Б. п. Работы для выставки предоставили Музей Фогга, Пол Сакс, миссис Джон Солтон-стол из Бостона, Джери Эббот и Уолтер Пач. Также были работы из галерей Рена, Браммера, Knoedler Gallery и New Art Circle Неймана. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3263; 106–108].
- 110 MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3263, 92].
- 111 Ibid.
- 112 Ibid. [93]. На первой выставке в только что созданном Музее современного искусства этот предварительный список будет сокращен до Сезанна, Ван Гога, Гогена и Сёра (одно время рассматривали Ренуара, но потом исключили).
- 113 Ibid. [94].
- 114 Ibid.
- 115 Ibid.
- 116 Ibid.
- 117 Ральф Пирсон призвал Барра к ответу за то, что тот устроил Хопперу персональную выставку (New Republic. December 6, 1933. P. 104). Пирсон не согласен с тем, что Хоппер относится к модернистам: «Примечательно, что [Музей] выбрал художника реалиста, натуралиста, чье творчество как по мировоззрению, так и по технике является противоположностью всего того, что характеризует движение модернизма».
- 118 MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3263; 94].
- 119 Ibid.
- 120 Ibid.
- 121 Ibid. [93].
- 122 Ibid. [96]. Фраза «качества, присущие материалу» предвещает взгляды Клемента Гринберга. Давая определение формализму, а также эстетике Гринберга, Сидни Тиллим перечисляет характеристики, которые если и не основаны на работах Барра, то очень близки к ним по сути, что до определенной степени отменяет методологическую оригинальность Гринберга. См.: Tillim S. Criticism and Culture or Greenberg's Doubt. [Рец. на сборник эссе и критических статей Клемента Гринберга] // Art in America. No. 75 (May 1987). P. 122–127, 201. То, что Гринберг обращается «к истории для оправдания своих притязаний на объективность и незаинтересованность» (с. 122), сближает его с Барром. Однако утверждение Тиллима о том, что, сопоставляя радикальное искусство с традиционным, Гринберг «создал для модернизма генеалогию, которой тому ранее не хватало» (с. 123), полностью игнорирует вклад Фрая, Барра, Барнса, Дрейер и Сезанна. Работы Барра соответствуют данному Тиллимом определению формализма: «Формализм, в своем строгом виде, сводит то, что можно сказать об искусстве, к тому, что можно увидеть (как описать опыт, который, по сути, является рефлексом?), и защищает искусство от непредсказуемых моментов его собственного культурного формирования» (с. 124). Барр применял это

определение формализма ко всем историческим периодам, хотя в 1930-е годы иногда следовал принятому тогда дискурсу и определял формалистское искусство как пограничное с абстрактным.

123 MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3263; 103].

124 Ibid.

125 Письмо Барра Кэтрин Гаусс. Gauss Papers. AAA.

Глава 4. Маленькие журналы и модернизм в Гарварде

- 1 McNeil Lowry W. Conversations with Kirstein. Part II // The New Yorker. December 22, 1986. P. 52.
- 2 Письмо Барра Полу Саксу, 12–16 сентября 1927. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3928. CORP.
- 3 Kirstein L. A Memoir: The Education // Raritan. No. 3 (Winter 1983). P. 51–52.
- 4 Susman W.I. Pilgrimage to Paris: The Backgrounds of American Expatriation. Ph.D. diss., University of Wisconsin, 1953. P. 50. Опубликовано как: History and the American Intellectual, a Second Country: The Expatriate Image. Indianapolis: Bobbs Merrill, 1961. Сасман исследовал перемещения американцев, проживавших в Европе в 1920–1934 годах, задокументировав многие из представлений, которые получили дальнейшее развитие в этой книге, — они касаются культурного климата 1920-х годов, когда модернизм проник в университеты. Сасман отмечает, что идея «культурного освоения» Европы как «нового фронта» является одной из главных тем в истории интеллектуальной жизни XX века (с. 187). Сасман в основном занимается американцами во Франции, усматривая в этом «конец англо-саксонского влияния, которое широко представлено в истории интеллектуальной жизни Америки XIX века» (с. 110).
- 5 Kirstein L. Mosaic: Memoirs. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1994. P. 60.
- 6 Russell J. Lincoln Kirstein, a Life in Art // The New York Times Magazine. June 20, 1982. P. 27.
- 7 Письмо Барра Эймосу Филипу Макмэону, 11 мая 1937. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2166; 536].
- 8 Kirstein L. A Memoir: The Education. P. 34, 35.
- 9 Kirstein L. The New York City Ballet. New York: Alfred A. Knopf, 1973. P. 14. Впечатления от работы в мастерской Кирстейн включил в свой первый роман: *Kirstein L. Flesh Is Heir: An Historical Romance*. New York: Brewer, Warren & Putnam, 1932; там же описаны похороны Дягилева.
- 10 Tyler P. The Divine Comedy of Pavel Tchelitchew. New York: Fleet, 1967. P. 449. В этой книге Тайлер постоянно демонстрирует, что Кирстейн был «главной опорой» Челищева (с. 451).
- 11 Kirstein L. Foreword // The Hound & Horn Letters / Ed. by Mitzi Berger Hamovitch. Athens: University of Georgia Press, 1982. P. XV.
- 12 Kirstein L. A Memoir: The Education. P. 49.
- 13 Adams H. Mont-Saint-Michel and Chartres. Boston: Houghton Mifflin, 1913; The Education of Henry Adams. Boston: Houghton Mifflin, 1918.
- 14 Brooks V.W. Scenes and Portraits: Memories of Childhood and Youth. New York: Dutton, 1954. P. 107–108.
- 15 Kirstein L. Mosaic: Memoirs. P. 79.
- 16 Macdonald Papers. YUL.
- 17 Kirstein L. Crane and Carlsen: A Memoir, 1926–1934 // Raritan. No. 1 (Winter 1982). P. 21.
- 18 McNeil Lowry W. Conversations with Kirstein. Part II. P. 58.
- 19 Susman W.I. Pilgrimage to Paris: The Backgrounds of American Expatriation. P. 249.
- 20 Soupault Ph. The American Influence in France / Trans. by Babette and Glenn Hughes. Seattle: American Bookstore, 1930. P. 17.
- 21 Ibid. P. 20.
- 22 Pound E. The White Stag // Personae: The Collected Poems of Ezra Pound. New York: New Directions, 1926. P. 25.
- 23 Kirstein L. Foreword // The Hound & Horn Letters. P. XII.
- 24 Ibid.
- 25 Kirstein L. The Hound & Horn, 1927–1934 // The Harvard Advocate. No. 121 (Christmas 1934). P. 6, 7.
- 26 Kirstein L. The Hound & Horn, 1927–1934. P. 93.
- 27 Wasserstrom W. The Time of The Dial. Syracuse: Syracuse University Press, 1963. P. 87.
- 28 McBride H. The Flow of Art: Essays and Criticisms / Ed. by Daniel Catton Rich. New York: Atheneum, 1975. P. 8.

- 29 Living Art: Twenty Facsimile Reproductions after Paintings, Drawings and Engravings and Ten Photographs after Sculpture by Contemporary Artists. New York: Dial Publishing Co., 1923. Было отпечатано 500 экземпляров. Среди приобретенных работ — «Мать и дитя у фонтана» Пикассо (1901); «Настурции» и «Танец II» Матисса (1912); «Зеркало в гардеробной» Боннара (1914); «Стоящая фигура» Брака (1924). Кроме того, в коллекции имелись работы Эдварда Мунка, Вламинка, Чарльза Демута, Джона Марина, Сезанна и Климта.
- 30 См.: Brown M.W. American Art from the Armory Show to the Depression. Princeton: Princeton University Press, 1955. P. 89. То, что Макбрайд рано оценил таких художников, как Леже, Миро, Макс Вебер, Стюарт Дэвис, Джозеф Стела, Джон Марин, Джорджия О'Киф и ее друг Чарльз Демут, обеспечило ему репутацию влиятельного художественного критика. Кроме того, в его колонках появлялись новости о Матиссе, Пикассо, Браке и Бранкузи. Он в буквальном смысле открыл в 1913 году Томаса Икинса и устроил ему выставку в музее Метрополитен. Его, как и Барра, критиковали за то, что европейских художников он ставит выше американских, однако факты говорят о том, что американцы представлены шире, чем европейцы, как в проектах Музея современного искусства, так и в работах Макбрайда. См.: McBride H. The Flow of Art: Essays and Criticisms. P. 26.
- 31 McBride H. The Flow of Art: Essays and Criticisms. P. 24.
- 32 Ibid. P. 19.
- 33 Ibid. P. 7.
- 34 McBride H. Modern Forms // The Dial. No. 69 (July 1920). P. 61.
- 35 McBride H. The Flow of Art: Essays and Criticisms. P. 24.
- 36 Barr A.H., Jr. Modern Painting. Review of Evolution in Modern Art by Frank Rutter // Saturday Review of Literature. No. 3 (October 30, 1926). P. 252.
- 37 Паунд родился в штате Айдахо и получил образование в нью-йоркском Гамильтон-колледже и в Университете Пенсильвании. Некоторое время преподавал романские языки, в 1908 году уехал в Европу, где жил сперва в Лондоне, потом в Париже, а в итоге обосновался в Италии, в Рапалло. После Второй мировой войны оказался в заключении за поддержку фашизма.
- 38 Подробный анализ отношений Паунда с редакторами *Hound & Horn* можно найти в: Greenbaum L. The Hound & Horn: The History of a Literary Quarterly. The Hague: Mouton, 1966. P. 96–124. Хотя Паунд и не сделался заметным автором журнала, он послал туда свои Кантос (XXVIII, XXIX, XXX), которые были опубликованы в номере за апрель — июнь 1930 года.
- 39 Kirstein L. A Memoir: The Education. P. 51–52.
- 40 Pound E. The Renaissance // Poetry. March 1915. P. 283–287; May 1915. P. 84–91. Отрывок был перепечатан в: Ezra Pound and the Visual Arts / Ed. by Harriet Zinnes. New York: New Directions, 1980. P. 268–269.
- 41 Barry, Iris. The Ezra Pound Period // The Bookman. No. 74 (October 1931). P. 168, 169.
- 42 Pound E. Affirmations // The New Age. No. 14 (1915). P. 278.
- 43 Pound E. // The New Age. September 26, 1918. P. 320.
- 44 Ibid. P. 256.
- 45 Kirstein L. The Hound & Horn, 1927–1934. P. 8.
- 46 Впоследствии статья Эдмунда Уилсона вошла в переработанном виде в: Wilson E. Axel's Castle. New York: Scribner's, 1969.
- 47 Kirstein L. The Hound & Horn Letters. [Предисловие]. P. XVI.
- 48 Письмо Линкольна Кирстейна Уильяму Вассерстрому, 1958 // Wasserstrom. The Time of The Dial. P. 124–125.
- 49 Kirstein L. Crane and Carlsen: A Memoir. P. 6.
- 50 Cowley M. The Exile's Return. New York: Viking, 1951. P. 5.
- 51 Ibid. P. 89.
- 52 Ibid. P. 77.
- 53 Ibid. P. 111.
- 54 Ibid. P. 240.
- 55 Цит. по: Josephson M. Life among the Surrealists. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964. P. 153.
- 56 Kirstein L. Mosaic: Memoirs. P. 87.
- 57 Munson G. A Bow to the Adventurous // Secession. No. 1 (April 1922). P. 19.
- 58 Josephson M. Life among the Surrealists. P. 155.
- 59 Ibid. P. 168.

- 60 Ibid. P. 188.
- 61 Ibid. P. 169.
- 62 Ibid.
- 63 Ibid. P. 155.
- 64 Ibid. P. 28.
- 65 Ibid. P. 275.
- 66 Ibid. P. 248.
- 67 Cowley M. The Exile's Return. P. 34.
- 68 Eliot T.S. Second Thoughts on Humanism // Hound & Horn. No. 2 (June-August 1929).
- 69 Greenbaum L. The Hound & Horn: The History of a Literary Quarterly. P. 58. Гринбаум отмечает растущий интерес Кирстайна к левым политическим силам и к России в связи с рядом статей о «классовой борьбе», хотя Кирстайн и заявлял, что политикой не интересуется.
- 70 Письмо Линкольна Кирстайна Роджеру Сешнсу, июнь 1931. Цит. по: The Hound & Horn Letters. P. 16
- 71 Hound & Horn. No. 3 (October-December 1929). P. 56. Без указания автора.
- 72 Hitchcock H.-R. The Decline of Architecture // Hound & Horn. Advance issue. P. 10–17; No. 1 (September 1927). P. 28–35.
- 73 Hitchcock H.-R. Periodical Reviews // Hound & Horn. No. 2 (September 1928). P. 95.
- 74 Davis R.T. // Hound & Horn. No. 1 (September 1927). P. 18, 19.
- 75 Hitchcock, Henry-Russell. Four Architects // Hound & Horn. No. 2 (September 1928). P. 95. В статье упомянут Питер Смит, который причислен к новым архитекторам интернационального стиля. Он учился в Гарвардской школе архитектуры, работал на Стоуна, Уэбстера и «Kendall bros.» в Бостоне, а потом у архитектора Андре Люрса в Париже. Умер рано, в 1928 году, в Берлине.
- 76 Barr A.H., Jr. Modern Architecture, by Henry-Russell Hitchcock, Jr. [Рецензия] // Hound & Horn. No. 3 (April-June 1930). P. 431.
- 77 Kirstein L. Foreword // Hound & Horn Letters. P. XX.
- 78 Hoffman F.J., Allen C., Ulrich C.F. The Little Magazine: A History and a Bibliography. Princeton: Princeton University Press, 1947. P. 215.
- 79 Письмо Барра Линкольну Кирстайну, 25 октября 1933. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2164; 1025].
- 80 Kirstein L. Foreword // Hound & Horn Letters. P. XIV.
- 81 Kirstein L. The Hound & Horn, 1927–1934. P. 6.
- 82 Barr A.H., Jr. Modern Art in London Museums // Arts. No. 14 (October 1928). P. 187–194.
- 83 Письмо Линкольна Кирстайна Айвору Уинтерсу, 31 августа 1933. Цит. по: Hound & Horn Letters. P. 3.

Глава 5. Поездка в Европу

- 1 Письмо Барра Полу Саксу, 17 января 1928. Sachs Files, FAM.
- 2 Письмо Пола Сакса Барру, 2 февраля 1928. Sachs Files, FAM.
- 3 Письмо Барра Полу Саксу, 17 января 1928. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3944. CORP.
- 4 Письмо Барра Полу Саксу, 24 ноября 1928. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3990. CORP.
- 5 Ibid. P. 3992.
- 6 Письмо Пола Сакса в Принстонский университет, 27 ноября 1928. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3989. CORP. И Гарвард, и Принстон отказали Барру в стипендии, однако ее предоставил Нью-Йоркский университет, на исследования по современной тематике под руководством Эймуса Филипа Макмэона.
- 7 Письмо Барра Форбсу Уотсону, 23 ноября 1927. Forbes Watson Papers. Smithsonian Institution. Archives of American Art.
- 8 Несколько лет спустя Барра повсеместно критиковали за включение двух таких работ в выставку «Фантастическое искусство, дадаизм, сюрреализм» (1936). Кэтрин Дрейер даже отказалась финансировать этот проект, поскольку считала, что «американский зритель еще не готов воспринимать сравнительный материал» (Письмо Кэтрин Дрейер Барру, 27 февраля 1937. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2172; 992].)
- 9 Письмо Барра Полу Саксу, 14 апреля 1928. Sachs Files, FAM.
- 10 Barr A.H., Jr. Modern Art in London Museums // Arts. No. 14 (October 1928). P. 187. О поездке в Голландию Барр написал еще одну статью: Barr A.H., Jr. Dutch Letter // Arts. No. 13 (January 1928). P. 48–49. В ней он сопоставляет интерес музеев Роттердама, Гааги и Амстердама к современному искусству с безразличием их американских коллег.
- 11 Письмо Барра Полу Саксу, 27 сентября 1927. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3992. CORP.

- 12 Barr A.H., Jr. *Modern Art in London* Museums. P. 187.
- 13 Ibid.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid. P. 192.
- 16 Ibid. P. 190–191.
- 17 Ibid. P. 187.
- 18 Ibid. P. 190.
- 19 Письмо Барра Израэлю Беру Нейману, 29 сентября 1927. Neumann Papers, AAA.
- 20 Письмо Барра родителям, 2 апреля 1927. Цит. по: Roob R. Alfred H. Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902–1929. P. 13.
- 21 Письмо Луизы Бохан автору, 27 октября 1980. Дрейер также дала Барру рекомендательные письма к Гропиусу.
- 22 Ibid.
- 23 Письмо Барра Израэлю Беру Нейману из Оксфорда, август 1927. Neumann Papers, AAA.
- 24 Beale P. J.B. Neumann and the Introduction of Modern German Art to New York, 1923–1933 // *Archives of American Art Journal*. Vol. 29. No. 1–2 (1989). P. 3.
- 25 Ibid. P. 7.
- 26 Письмо Джея Лейды Израэлю Беру Нейману, без даты. Neumann Papers, AAA. В 1930-е годы Лейда провел три года в России в качестве ассистента Эйзенштейна и помогал Айрис Барри коллекционировать снимки для фильмотеки Музея современного искусства. Он также способствовал получению работ московских художников и их описаний для выставки Барра «Кубизм и абстрактное искусство».
- 27 Barr A.H., Jr. Statement for PM. June 10, 1944. P. 12.
- 28 Muthesius H. *Aims of the Werkbund* (1911) // *Programs and Manifestoes on Twentieth Century Architecture* / Ed. by Ulrich Conrads. Trans. by Michael Bullock. Cambridge: MIT Press, 1970. P. 27.
- 29 Sharp D. *Modern Architecture and Expressionism*. New York: Braziller, 1963. P. 63.
- 30 Taut B. A Program for Architecture // *Programs and Manifestoes on Twentieth Century Architecture*. P. 44.
- 31 Taut B. *Eine Notwendigkeit* // *Der Sturm*. Nr. 4 (February 1914). S. 174; цит. по: Franciscano M. *The Creation of the Bauhaus at Weimar*. Bloomington: Indiana University Press, 1970. P. 97
- 32 Gropius W. *Cathedral of the Future*. Цит. по: Conrads U., Sperlich H.G. *Fantastic Architecture*. London: Architectural Press, 1963. P. 138.
- 33 Gropius W. *Programm des Staatlichen Bauhauses*. Weimar, 1919. Цит. по: Schulze F. *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. Chicago: University of Chicago Press, 1985. P. 87.
- 34 О стекле как основном материале говорили также Пауль Шеербарт («Glasarchitektur», «Стеклянная архитектура», Берлин, 1914) и Бруно Тaut («Alpine Architektur», «Альпийская архитектура», Хаген, 1919); в английском переводе опубликованы вместе: Scheerbar P. *Glass Architecture*; Taut B. *Alpine Architecture*. New York: Praeger, 1972.
- 35 De Jonge A. *The Weimar Chronicle: Prelude to Hitler*. New York: New American Library, 1978. P. 171–172.
- 36 Письмо Барра Джорджу Роули, 20 мая 1949. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2191; 911].
- 37 Письмо Барра Джейн Фиске Маккаллоу, 6 февраля 1967. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2196; 1198]. Барр отвечал на вопросы Маккаллоу о Баухаусе.
- 38 На Ласло Мохой-Надя повлияли русские конструктивисты, передаточным звеном послужил венгерский художник Альфред Кемени, посетивший СССР в 1921 году. См.: Lodder C. *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1983. P. 236.
- 39 Barr A.H., Jr. In Remembrance of Feininger. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3150; 480].
- 40 В английском переводе: Gropius W. *International Architecture: The Best of the New Architecture*; Klee P. *Pedagogical Sketchbook*; An Experimental House by the Bauhaus; Bauhaus Stage Design; Mondrian P. *New Design*; van Doesburg T. *Principles of the New Art*; New Work from the Bauhaus Workshops; Moholy-Nagy L. *Painting, Photography, and Film*; From Material to Architecture; Kandinsky W. *From Point to Line to Plane*; Oud J.J.P. *Dutch Architecture*; Malevich K. *Suprematism*; Gropius W. *Bauhaus Buildings in Dessau*; Gleizes A. *Cubism*.
- 41 Письмо Барра Джейн Фиске Маккаллоу, 1967. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2196; 1198].
- 42 Barr A.H., Jr. In Remembrance of Feininger. MoMA Archives, NY: AHB

- [AAA: 3150; 480]. Файнингер родился в 1871 году в США, с 1887-го по 1937-й жил в Германии, потом вернулся в Америку и оставался там до самой смерти (13 января 1956). Его работы попали на выставку «дегенеративного искусства», организованную национал-социалистами в 1937 году, хотя он и был американцем. В 1937 году Файнингер вернулся в США, участвовал во второй выставке «19 ныне живущих американских художников», состоявшейся в МоМА в 1929 году. В 1944-м Барр организовал ему ретроспективный показ.
- 43 The Letters of Lyonel Feininger / Ed. by June L. Ness. New York: Praeger, 1974. P. 160, 161.
- 44 Письмо Лайонела Файнингера Юлии Файнингер, 15 ноября 1924. Houghton Library. Harvard University. Shelf mark bMS Ger 146 (485–490).
- 45 Письмо Барра Исраэлю Беру Нейману из Берлина, 12 декабря 1928. Neumann Papers, AAA. (Нейман высоко ценил Эдварда Мунка, Макса Бекмана, Жоржа Руо и Пауля Клее.)
- 46 См.: *Moholy-Nagy S. Moholy-Nagy: Experiment in Totality, with an introduction by Walter Gropius*. New York: Harper, 1950. P. 168.
- 47 Цит. по: *Gropius W. Exhibition for Unknown Architects (1919) // Programs and Manifestoes on Twentieth-Century Architecture*. P. 46.
- 48 *Barr A.H., Jr. Russian Diary, 1927–1928 // October*. Vol. 7 (Winter 1978). P. 11.
- 49 Ibid. P. 7.
- 50 Ibid. P. 8.
- 51 *Barr A.H., Jr. Russian Diary*. P. 7. Хэмнет была не только художницей, но и писательницей, среди ее друзей были Амедео Модильяни, Осип Цадкин, Джейкоб Эпштейн, Эзра Паунд, Анри Годье-Бжеска. *Hamnett N. Laughing Torso: Reminiscences*. London: Constable, 1932.
- 52 *Lyon C. The Poster at the Modern: A Brief History*. MoMA: MoMA Members Quarterly. Summer 1988. P. 1.
- 53 *Barr A.H., Jr. Russian Diary*. P. 12.
- 54 Ibid. P. 7.
- 55 Ibid. P. 11.
- 56 Письмо Барра Полу Саксу, 17 января 1928. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3999. CORP.
- 57 *Barr A.H., Jr. Russian Diary*. P. 17.
- 58 Ibid. P. 25.
- 59 *Muratov P. Les icones russes*. Paris: Éditions de la Pleiade, 1927.
- 60 Письмо Барра Полу Саксу, 17 января 1928. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3946. CORP.
- 61 *Barr A.H., Jr. Russian Icons // Arts*. No. 17 (February 1931).
- 62 *Hamilton G.H. The Art and Architecture of Russia*. Baltimore: Penguin, 1954.
- 63 *Barr A.H., Jr. Russian Diary*. P. 27. Упомянута книга: *Kondakov N.P. The Russian Icon*. Oxford: Cambridge University Press, 1927 (полное издание четырехтомника Николая Кондакова «Русская икона», вышло в Праге в 1928–1933 годах).
- 64 *Barr A.H., Jr. Russian Diary*. P. 29.
- 65 Ibid. P. 37.
- 66 *Грбавь И. История русского искусства*. М.: Кнебель, 1910–1915.
- 67 *Barr A.H., Jr. Russian Diary*. P. 40.
- 68 Ibid.
- 69 Ibid. P. 30.
- 70 Ibid. P. 22.
- 71 Ibid. P. 15. Ривера преподавал фресковую живопись и композицию в Коммунистической академии. В первый же год существования Музея современного искусства Барр устроил там персональную выставку Риверы.
- 72 *Barr A.H., Jr. The LEF and Soviet Art // transition*. No. 13–14 (Fall 1928). P. 267.
- 73 Заявление объединения современных архитекторов ОСА в художественный отдел главнауки Наркомпроса (апрель 1926 года). Гинзбург подарил Барру несколько экземпляров журнала, который он редактировал с 1926 по 1930 год вместе с братьями Весниными; Барр использовал цитаты из него в статьях о русской архитектуре для *Arts*.
- 74 *Barr A.H., Jr. Russian Diary*. P. 39.
- 75 Ibid. P. 13. Барр написал еще одну статью: *Barr A.H., Jr. Notes on Russian Architecture // Arts*. No. 15 (February 1929). P. 103–106, 144, 146.
- 76 *Abbott J. Notes from a Soviet Diary // Hound & Horn*. No. 2 (April–June 1929). P. 263. Тот факт, что Эббот уже в это время пишет «Интернациональный Стиль» с прописных букв, приобретает особое значение в свете замысла выставки по современной архитектуре, которую Хичкок и Барр провели в Музее современного искусства в 1932 году. Это говорит о том, что среди гарвардцев, принадлежавших

- к авангарду модернизма, выражение «интернациональный стиль» было расхожим применительно к новой архитектуре.
- 77 Barr A.H., Jr. Russian Diary. P. 39.
 - 78 Barr A.H., Jr. The LEF and Soviet Art. P. 269.
 - 79 Ibid. P. 267.
 - 80 Письмо Барра Полу Саксу, 7 марта 1928. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3958. CORP.
 - 81 Barr A.H., Jr. Russian Diary. P. 14–15.
 - 82 Ibid. P. 24.
 - 83 Ibid. P. 15.
 - 84 Письмо Барра Мари Сетон, 19 апреля 1950. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2172; 1269].
 - 85 Интервью Дуайта Макдональда с Барром. Macdonald Papers. YUL.
 - 86 Письмо Барра Полу Саксу, 17 января 1928. Sachs papers. Pt. 1. V. 28. P. 3946. CORP.
 - 87 Barr A.H., Jr. Russian Diary. P. 30.
 - 88 Письмо Барра Мари Сетон, 19 апреля 1950. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2172; 1269].
 - 89 Barr A.H., Jr. Sergei Mikhailovitch Eisenstein // Arts. No. 14 (December 1928). P. 319.
 - 90 Barr A.H., Jr. The Researches of Eisenstein // Drawing and Design. No. 4 (June 1928). P. 155. Фотоматериалы по фильмам Эйзенштейна были предоставлены Барру самим режиссером и находятся в архивах Музея современного искусства.
 - 91 Ibid.
 - 92 Barr A.H., Jr. The LEF and Soviet Art. P. 270.
 - 93 Ibid. P. 25. Об этом фильме в 1920-х и 1930-х годах было написано около 200 статей, однако до тех двух, которые Барр написал об Эйзенштейне в 1928 году, появилось только десять. См. библиографию в: Jacobs L. The Emergence of Film Art. New York: Hopkins and Blake, 1979.
 - 94 Barr A.H., Jr. Russian Diary. P. 49.
 - 95 Ibid. P. 37
 - 96 Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 7 июля 1928. Gauss Papers. AAA.
 - 97 Интервью Дуайта Макдональда с Барром. Macdonald Papers. YUL.
 - 98 Lodder C. Russian Constructivism. P. 22. Лоддер приводит цитаты из рукописи статьи Родченко «Линия», написанной в 1921 году для Института художественной культуры (ИНХУК). Именно в ИНХУКе и зародился конструктивизм (Lodder. P. 88 и далее).
 - 99 Barr A.H., Jr. Russian Diary. P. 21. Эта оценка Родченко-фотографа, относящаяся к 1927 году, подтвердилась сорок три года спустя, когда в 1971 году в Музее современного искусства состоялась его персональная ретроспектива. В каталоге «Кубизм и абстрактное искусство» Барр отдает титул первого геометриста Малевичу, который, по его словам, был «художником, создавшим систему совершенно чистой абстрактной геометрической композиции» (с. 122).
 - 100 См.: Lodder C. Russian Constructivism. P. 3 и далее.
 - 101 Barr A.H., Jr. Russian Diary. P. 36.
 - 102 Письмо Барра Израэлю Беру Нейману. Neumann papers, AAA.
 - 103 Lodder C. Russian Constructivism. P. 22.
 - 104 Barr A.H., Jr. Russian Diary. P. 21.
 - 105 Ibid. P. 44.
 - 106 Ibid. P. 26.
 - 107 Письмо Барра Айрис Барри, 27 января 1947. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2173; 15].
 - 108 Барр А. За границей: Руки // Советское кино. № 1 (февраль 1928). С. 26–27. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 3263; 30].
 - 109 Ibid. «Механический балет» был с успехом показан в Карнеги-Холле в 1926 году; по всей видимости, Барр присутствовал на спектакле.
 - 110 Ibid.
 - 111 Ibid.
 - 112 Ibid.
 - 113 Bojko S. VKhUTEMAS // The Avant-Garde in Russia, 1910–1930: New Perspectives / Ed. by Stephanie Barron, Maurice Tuchman. Los Angeles: George Rice & Sons. P. 79.
 - 114 Hahl-Koch J. Kandinsky's Role in the Avant-Garde // The Avant-Garde in Russia / Ed. by Barron, Tuchman. P. 90.
 - 115 Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. New York: MoMA. P. 70.
 - 116 См.: Lodder C. Russian Constructivism. P. 7.
 - 117 Barr A.H., Jr. Russian Diary. P. 35.
 - 118 Lodder C. Russian Constructivism. P. 234.
 - 119 Баухаус — ВХУТЕМАС // Известия. № 2 (1927). С. 5.
 - 120 Bauhaus: 1919–1928 / Ed. by Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius. Preface by Alfred H. Barr, Jr. New York: MoMA, 1938. P. 126.
 - 121 The Avant-Garde in Russia / Ed. by Barron, Tuchman. P. 80.
 - 122 Barr A.H., Jr. Russian Diary. P. 35.
 - 123 Ibid. P. 36.
 - 124 ВХУТЕМАС был закрыт в 1930 году.
 - 125 Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 124.

- 126 Staniszewski M.A. The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge: MIT Press, 1998. На с. 21 говорится, что «абстрактный кабинет» сильно повлиял на то, как Барр впоследствии организовывал выставочное пространство.
- 127 Andersen T. Malevich. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970. P. 57–58. Барр получил от Эбби Рокфеллер 1000 долларов, на которые приобрел два полотна Малевича, три коллажа дадаистов, полотно Эрнста, коллаж Курта Швиттерса, большую пастель Андре Массона и гуашь Ива Танги. Barr A.H., Jr. Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art. New York: MoMA, 1967. P. 625.
- 128 На выставке «Кубизм и абстрактное искусство» было представлено семь полотен Малевича плюс семь рисунков и «семь плакатов, а также фотографии и рисунки, иллюстрирующие развитие абстрактного искусства» (Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 216). Каталог этой выставки оставался основным источником сведений об этих представителях раннего русского авангарда, пока, с помощью Барра, не была издана книга Камиллы Грей: Gray C. The Russian Experiment in Art, 1863–1922. London: Thames and Hudson, 1962.
- 129 Umansky K. Neue Kunst in Russland, 1914–1919. Potsdam: Gustav Kiepenheuer; Munich: Goltz, 1920. Уманский был русским, переехавшим в Германию ради содействия культурному обмену между двумя странами. См.: Lodder C. Russian Constructivism. P. 233.
- 130 Barr A.H., Jr. Russian Diary. P. 17.
- 131 Цит. по: Lodder C. Russian Constructivism. P. 234.
- 132 Barr A.H., Jr. Russian Diary. P. 46.
- 133 См.: Lodder C. Russian Constructivism. P. 230 и далее.
- 134 Barr A.H., Jr. Russian Diary. P. 8.
- 135 Письмо Барра Исраэлю Беру Нейману, 14 апреля 1928. Neumann Papers, AAA.
- 136 Письмо Барра Полу Саксу, 14 апреля 1928. Sachs Files, FAM.
- 137 Письмо Барра Исраэлю Беру Нейману, 14 апреля 1928. Neumann Papers, AAA.
- 138 Ibid.
- 139 Письмо Барра Полу Саксу, 14 апреля 1928. Sachs Files, FAM.
- 140 Письмо Барра Исраэлю Беру Нейману, 14 апреля 1928. Neumann Papers, AAA.
- 141 Письмо Барра Полу Саксу, 14 апреля 1928. Sachs Files, FAM.
- 142 Barr A.H., Jr. Russian Diary. P. 29.
- 143 Письмо Барра Полу Саксу, 17 января 1928. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3947. CORP.
- 144 Письмо Джери Эббота Полу Саксу, 21 мая 1929 из Парижа. Sachs Papers, FAM.
- 145 Письмо Пола Сакса Джери Эбботу, 21 мая 1929. Sachs Files, FAM.
- 146 Wellesley College News. March 21, 1929. P. 1–2.
- 147 Ibid.
- 148 Barr A.H., Jr. A Course of Five Lectures on Modern Art. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3262; 1121].
- 149 Ibid.
- 150 Wellesley College News. May 9, 1929. P. 1.
- 151 Wellesley College News. May 23, 1929. P. 1.
- 152 Abbott J. Notes from a Soviet Diary II // Hound & Horn. No. 2 (Summer 1929). P. 389.
- 153 Wellesley College News. May 16, 1929. P. 5.
- 154 Lyon C. The Poster at the Modern: A Brief History. P. 1.
- 155 Письмо Барра Полу Саксу, 17 января 1928. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 3947. CORP.
- 156 MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2165; 1148].
- 157 Roob R. Alfred H. Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902–1929. P. 17.
- 158 Письмо Барра Полу Саксу, 1 июля 1929. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 4000, 4001. CORP.

Глава 6. Модернизм приживается в Америке

- 1 Галерея Мариуса де Зайяса открылась в 1919-м; в 1921-м выставка французского искусства состоялась в музее Метрополитен; в 1922-м в Daniel Gallery представили современных французских художников, а в галерее Джозефа Браммера — Дерена (в феврале) и Вламинка (в марте). Нейман показал немецкое искусство в New Gallery в Нью-Йорке в 1923-м; Валентинер организовал выставку немецкого искусства в Anderson Galleries в 1923-м, а в Бруклинском музее в том же году состоялась выставка «Современная русская живопись и скульптура». В Whitney Studio, предтече Музея Уитни, модернистов начали экспонировать в 1923-м, а в 1924-м там представили работы Анри Руссо и Аристиды Майоля.

- Кроме того, в 1924-м Джозеф Браммер провел в своей галерее ряд выставок, где был, в числе прочих, представлен Матисс; на следующий год Карл Зигроссер представил рисунки и гравюры Матисса в Weyhe Gallery. В январе 1926 года состоялась знаменательная памятная выставка шестидесяти пяти картин из коллекции Джона Куинна. Кроме того, в 1920-е годы *The Dial* и *The Little Review* проводили выставки художественных новинок. В том же году Эдит Халперт открыла свою галерею, посвященную американскому искусству, а зимой 1926/27 года Дрейер организовала Международную выставку современного искусства в Бруклинском музее. Knoedler Gallery активно представляла современное французское искусство, тем же занималась и галерея Валентайна Дуденсинга; в 1927 году Gallery of Living Art в Нью-Йорке открылась выставкой коллекции Альберта Галлатина. Барр пытался вызвать у Галлатина интерес к Музею современного искусства, но тот в итоге передал свое собрание в Художественный музей Филадельфии. См: *Art of the Twenties* / Ed. by William S. Lieberman. New York: MoMA, 1979; *Noyes Platt S. Modernism in the 1920s: Interpretations of Modern Art in New York from Expressionism to Constructivism*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
- 2 Goodyear A.C. The Museum of Modern Art: The First Ten Years. New York: MoMA, 1939. P. 11.
 - 3 Du Bois G.P. // *Arts*. No. 16 (June 1931). По словам Дю Буа, Блисс принадлежало 80 полотен Дэвиса, а также от 300 до 400 рисунков, гравюр и акварелей (с. 608).
 - 4 Барр писал, что, с подачи Дэвиса, Блисс приобрела пять картин, в том числе пейзаж Ренуара, масло и пастель Дега и двух Редонов — «основание, на котором мисс Блисс начала строить свою коллекцию». Кроме того, она купила отдельные работы Домье, Пикассо, Матисса и Писсарро, несколько работ Сезанна и девять рисунков Сёра. Барр продолжает: «Метод Сёра отличался доскональностью, его активная творческая деятельность продолжалась всего лишь десять лет, а значение его творчества огромно — по этой причине у этого собрания рисунков в Америке нет равных, это одно из высочайших достижений мисс Блисс как коллекционера». Цит. по: Goodyear A.C. The Museum of Modern Art: The First Ten Years. P. 5.
 - 5 Kert B. Abby Aldrich Rockefeller: The Woman in the Family. New York: Random House, 1993. P. 271.
 - 6 См.: Wright B. The Artist and the Unicorn: The Lives of Arthur B. Davies (1862–1928). New City, N. Y.: Historical Society of Rockland County, 1978.
 - 7 Письмо Эбби Рокфеллер Артуру Дэвиду, 18 декабря 1928. Rockefeller Papers. RAC.
 - 8 Kuhn W. The Story of the Armory Show // *Art News Annual*. Summer 1939. P. 174; перепечатано в: *Arts Magazine*. No. 58 (June 1984). P. 138–141.
 - 9 Письмо Барра Нельсону Рокфеллеру, 17 апреля 1948. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3264; 1000, 1001].
 - 10 Из беседы Вирджила Томсона с автором в ноябре 1986 года.
 - 11 Письмо Эбби Рокфеллер Энсону Конгеру Гудьеру, 23 марта 1936. Rockefeller Papers, RAC.
 - 12 Sterne M. The Passionate Eye: The Life of William R. Valentiner. Detroit: Wayne State University Press, 1980. P. 9.
 - 13 Ibid. P. 143.
 - 14 Письмо Эбби Рокфеллер Энсону Конгеру Гудьеру, 23 марта 1936. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3264; 1131]. К этому же ее подталкивал и Мартин Райерсон, вице-президент Художественного института Чикаго, а также статьи Форбса Уотсона и Лео Симонсона.
 - 15 Холгер Кэхилл (1887–1960) впоследствии сыграл важную роль в истории Музея современного искусства, особенно в отделе американского искусства. Кэхилл вышел на нью-йоркскую культурную сцену в 1918 году в качестве журналиста и публициста; в 1921-м он сменил Гамильтона Истера Филда на должности исполнительного директора Общества независимых художников.
 - 16 Miller D.C. Contemporary American Paintings in Mrs. John D. Rockefeller's Collection // *Art News*. No. 36 (1938 Annual). P. 105–108.
 - 17 Письмо Эдит Халперт Престону Гарри-сону, 12 декабря 1928; цит. по: Tepfer D. Edith Gregor Halpert and the Downtown Gallery: 1926–1940: A Study in American

- Art Patronage. Ph.D. diss., University of Michigan, 1989. P. 138.
- 18 Барр также пригласил Уолтера Пака читать лекции в Музее современного искусства, хотя скептически относился к представлениям Пака о современной культуре.
 - 19 Dana J.C. *The Gloom of the Museum*. Woodstock, Vermont: Elm Tree Press, 1917; цит. по: *Lipton B. John Cotton Dana and the Newark Museum // The Newark Museum Quarterly*. Spring-Summer 1979. P. 24.
 - 20 *The Newark Star*. August 14, 1923. P. 42.
 - 21 *Cahill H. Max Weber*. New York: Downtown Gallery, 1930. P. 29.
 - 22 *Cahill H. Folk Art: Its Place in the American Tradition // Parnassus*. March 1932. P. 1–4.
 - 23 За год с небольшим Кэхилл и Халперт приобрели 170 предметов для коллекции Рокфеллер (Tepfer D. Edith Gregor Halpert. P. 150).
 - 24 Lynes R. *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. New York. P. 26. Прежде чем войти в 1935 году в совещательный молодежный комитет при музее, Уилер публиковал книги по искусству в Париже. В 1939-м он стал руководителем издательского отдела, а к этому потом добавилась должность руководителя выставочного отдела, которую он занимал до 1967 года.
 - 25 Эдвард Варбург упоминает об этом в письме автору от 15 августа 1984 года. Хотя, по словам Бернис Керт, Кирстейн отрицал, что Эбби посещала выставочные залы Гарвардского общества, возможно, это не просто апокриф (Kert B. Abby Aldrich Rockefeller. P. 291). Имя Эбби Рокфеллер (как миссис Джон Д. Рокфеллер-мл.) впервые появляется в списке посетительского комитета Музея Фогга за 1929–1930 годы и остается там до 1944-го; имя ее мужа вошло в него на несколько лет раньше. Информация получена от Фиби Пиблс, архивариуса Музея Фогга.
 - 26 *Kirstein L. Mosaic: Memoirs*. P. 173.
 - 27 Ibid.
 - 28 Ibid. P. 109.
 - 29 Ibid. P. 169.
 - 30 *Kirstein L. Foreword // Hound & Horn Letters*. P. XIV. Кирстейну нравилась портретная живопись, особенно собственные портреты; писать их он, по большей части, приглашал художников консервативного толка. Первый портрет был создан его гарвардским преподавателем Мартином Мауэром; за ним последовали работы Уокера Эванса, Гастона Лашеза, Исаму Ногучи, Пола Кадмуса, Павла Челищева, Люсьена Фрейда, Джеймса Уайета и Дэвида Лангфитта. Кирстейн также написал автопортрет. Увидев работы Гастона Лашеза в *The Dial*, Кирстейн заказал ему свой бюст (закончен в 1932 году) и уговорил Эдварда Варбурга и Джорджа Морриса сделать то же самое.
 - 31 *Wasserstrom W. The Time of the Dial*. Syracuse, N. Y.: Syracuse University Press, 1963. P. 106.
 - 32 Письмо Эдварда Варбурга автору, 18 апреля 1981.
 - 33 *Kirstein L. Mosaic: Memoirs*. P. 92.
 - 34 Письмо Эдварда Варбурга автору, 18 апреля 1981.
 - 35 Интервью автора с Агнес Монган, октябрь 1983.
 - 36 *McNeil Lowry, W. Conversations with Kirstein. Part II // New Yorker*. December 22, 1986. P. 57.
 - 37 Интервью автора с Агнес Монган, 1985.
 - 38 *Harvard Crimson*. December 20, 1928.
 - 39 *Barr A.H., Jr. Contemporary Art at Harvard // Arts*. No. 15 (April 1929). P. 267.
 - 40 Ibid.
 - 41 *Ross D.W. Painter's Palette*. Boston: Houghton Mifflin, 1919. P. 39.
 - 42 *Walker III J. Self-Portrait with Donors*. Boston: Little Brown, 1974. P. 24–25.
 - 43 *Kirstein L. Mosaic: Memoirs*. P. 162–163. Кирстейн в результате духовных метаний перешел из иудаизма в католицизм.
 - 44 Ibid.
 - 45 *Barr A.H., Jr. Contemporary Art at Harvard*. P. 267.
 - 46 В 1932–1934 учебных годах в исполнительный комитет Гарвардского общества современного искусства входили Джон Кулидж, будущий директор Музея Фогга, Р.П. Хеллер, Д.С. Ньюберри, О. Уитмен-мл., впоследствии директор музея Толедо, Р.Ф. Эванс и П.Т. Рэтбоун, впоследствии директор Бостонского музея изящных искусств.
 - 47 Цит. по: *Russell J. Lincoln Kirstein, a Life in Art // The New York Times Magazine*. June 20, 1982. P. 26.
 - 48 Брошюры каталогов переплетены вместе и хранятся в библиотеке Музея

- современного искусства (дар Кирстайна). Некоторые статьи подписаны Кирстайном, другие без подписи. Если даже Кирстайн написал не все, он ко всем приложил руку.
- 49 Среди художников, выставленных в «лирической» части, были Томас Бентон, Артур Боуэн Дэвис, Рокуэлл Кент, Кеннет Хайес Миллер и Морис Стерн.
 - 50 Кирстайн написал предисловие к: *American Realists and Magic Realists* / Ed. by Dorothy Miller, Alfred H. Barr, Jr. New York: MoMA, 1943.
 - 51 Неизменную поддержку молодым студентам оказывала Weyhe Gallery, которой руководил Карл Зигроссер — именно оттуда, к примеру, были взяты гравюры Джорджа Беллоуза, Артура Боуэна Дэвиса, Эдварда Хоппера, Рокуэлла Кента, Джона Марина, Джона Слоана и Мориса Стерна для американской выставки. Акварели Чарльза Берчфилда и Чарльза Демута также были представлены на этой выставке.
 - 52 *A Summary of the Activities of Its First Year*. Cambridge: Harvard Society for Contemporary Art, 1930.
 - 53 Kirstein L. Gaston Lachaise: Retrospective Exhibition. New York: MoMA, 1935.
 - 54 Barr. Contemporary Art at Harvard. P. 265.
 - 55 Ibid. P. 267. Картина Хоппера, подаренная Стивеном Кларком, стала первой работой в постоянной коллекции Музея современного искусства.
 - 56 Хотя Барр, из общеинтеллектуальных соображений, с самого начала включил фотографию в число тех видов искусств, которые он хотел бы видеть в структуре музея, Бомонт Ньюхол в интервью автору в 1981 году отметил, что сам Барр относился к ней достаточно прохладно.
 - 57 Barr A.H., Jr. Contemporary Art at Harvard. P. 267.
 - 58 *Exhibition of French Painting of the Nineteenth and Twentieth Centuries, March 6 — April 6, 1929* / Foreword by Arthur Pope. Cambridge: Fogg Art Museum, 1929. P. 9 and passim. На выставке было представлено несколько художников, которые не были французами по происхождению, например Ван Гог и Пикассо. Начинаясь она с работ Давида, Делакруа, Коро, Милле, Курбе, Фантен-Латура, Форена, Гиса, Редона, Домье, включала в себя почти всех импрессионистов (Дега, Мане, Базиль, Боне, Моризо, Сислей, Ренуар), постимпрессионистов (Ван Гог, Сезанн, Гоген) и захватывала XX век — Пикассо, Вламинк, Вийон и Дюфи. Автор статьи в *Chicago Tribune* (26 марта 1929) пишет, что выставка стала «одним из лучших показов современного французского искусства, доступных в нашей стране».
 - 59 Barr A.H., Jr. Loan Exhibition // *Vogue*. No. 74 (October 6, 1929). P. 85–108.
 - 60 Скульптуру Бранкузи предоставил Художественный клуб Чикаго. Автор каталога «Sixty Years on the Arts Club Stage» (Chicago: Arts Club of Chicago, 1976) утверждает, что первая большая выставка скульптур Бранкузи состоялась в США в 1927 году в Художественном клубе. «Золотая птица» была приобретена именно на этой выставке и два года спустя показана в Гарвардском обществе. Родители Барра переехали в Чикаго в 1923 году — там доктор Барр-старший преподавал гомиетику в Теологической семинарии Макормика. Можно предположить, что именно с этого момента началось знакомство Барра с основами модернизма.
 - 61 *School of Paris, 1910–1928, March 20 to April 12, 1929*. Cambridge: Harvard Society for Contemporary Art, 1929. Без указания автора.
 - 62 Ibid.
 - 63 В разделе «Прикладное искусство» в каталоге значились: пепельница и поднос Дональда Дески, вазы и цветы Роберта Лочера, тарелки Генри Варнума Пура и стекло, ткани и латунь Э. Шёна.
 - 64 Weber N.F. Patron Saints: Five Rebels Who Opened America to a New Art, 1933. New York: Knopf, 1992. P. 45.
 - 65 Pach W., Prendergast M. Catalogue of the exhibition April 19 — May 9, 1929. Cambridge: Harvard Society for Contemporary Art, 1929. Пак был консультантом по европейским делам у организаторов Арсенальной выставки. См.: Brown M. The Story of the Armory Show. New York: Joseph Hirshhorn Foundation, New York Graphic Society, 1963; Phillips S.S. The Art Criticism of Walter Pach // *The Art Bulletin*. No. 65 (March 1983). P. 106–122. Филлипс рассказывает о том, что Пак получил образование в Европе у Уильяма Мерритта Чейза, и о влиянии на него

- Юлиуса Мейер-Грефе, Лео Штайна, Бернарда Беренсона и Роджера Фрая. Кроме того, она подчеркивает важность его роли как глашатая модернизма в Америке после Арсенальной выставки — он повлиял даже на Уолтера Аренсберга, Джона Куинна, Данкена Филлипса и галериста Джозефа Браммера. Барр сдержанно относился к письменному наследию Пака, поскольку тот был художником, а не ученым.
- 66 Pach W. *Queer Thing Painting*. New York: Harper & Bros., 1938. P. 224.
- 67 Barr A.H., Jr. *Modern Works of Art: Fifth Anniversary Exhibition, November 20, 1934 — January 20, 1935*. New York: MoMA, 1934. P. 14.
- 68 Kirstein L. *The School of New York, 1929*. В «Итогах» деятельности Гарвардского общества за первый год его существования сказано, что эта группа «при определенном разнообразии происхождения участников разрослась и приобрела влияние за счет Нью-Йорка и окрестностей».
- 69 Weber N.F. *Patron Saints: Five Rebels Who Opened America to a New Art, 1933*. P. 95. Для Колдера «святым покровителем» («patron saint») стал Барр, который приобрел ряд его работ для музея.
- 70 Zigrosser C. *A World of Art and Museums*. Philadelphia: Art Alliance Press, 1975. P. 43. Зигроссер утверждает, что представление в Weyhe Gallery стало вообще первым публичным показом Колдера. Далее он пишет, что Эрхард Вейхе, покинувший Европу из-за войны, открыл в 1914 году книжный магазин на Лексингтон-авеню в Манхэттене; к 1919 году магазин расширился за счет принадлежавшей Зигроссеру галереи эстампов, где также экспонировалась скульптура. Зигроссер пишет: «Рано или поздно художники и ученые, собиратели и музейщики, все попадали ко мне, привлеченные либо какой-то книгой, либо выставкой. Мы были не просто галереей и книжным магазином, мы были оживленной точкой, местом встреч элиты мира искусства — во времена, когда в этом мире было много жизни и брожения» (ibid. P. 59–60).
- 71 Кирстайн написал предисловие и примечания к каталогу выставки: *Derain, Matisse, Picasso, Despiau; November 7–22*. Cambridge: Harvard Society for Contemporary Art, 1929. Без указания автора Картина Пикассо «Влюбленные» была предоставлена Мэри Хойт Уиборг, невесткой художника Джеральда Мёрфи. Впоследствии она предоставляла работы из своей коллекции для выставок Музея современного искусства.
- 72 Kirstein L. *School of Paris*. Б. п.
- 73 Kirstein L. *A Memoir: The Education // Raritan*. No. 2–3 (Winter 1983). P. 43.
- 74 *Harvard Society for Contemporary Art, Annual Report (second year, 1930–1931)*.
- 75 *Exhibition of Modern Mexican Art, March 21 — April 12, 1930*. Cambridge: Harvard Society for Contemporary Art. В каталоге указано, что для примечаний использована книга: *Brenner A. Idols behind Altars*. New York: Payson & Clarke, 1929. В 1943 году, в период своего сотрудничества с Музеем современного искусства, Кирстайн заинтересовался латиноамериканским искусством (отчасти это было связано с тем, что Нельсон Рокфеллер анонимно пожертвовал музею 25 000 долларов на покупку работ из Южной Америки). Кирстайн стал автором каталога «The Latin American Collection of the Museum of Modern Art» (New York: MoMA, 1943). В предисловии Барр называет статью Кирстайна в этом каталоге «первопроходческой» (с. 3).
- 76 *Harvard Society for Contemporary Art, Annual Report (1930–1931)*.
- 77 Kirstein L. *Modern German Art: April 18 — May 10*. Cambridge: Harvard Society for Contemporary Art, 1930.
- 78 Kirstein L. *American Folk Painting*. Cambridge: Harvard Society for Contemporary Art, 1930.
- 79 *Harvard Society for Contemporary Art, Annual Report (1930–1931)*.
- 80 *Morris Hambourg M.; Phillips C. The New Vision: Photography between the World Wars*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1989. P. 44.
- 81 *Harvard Society for Contemporary Art, Annual Report (1930–1931)*.
- 82 Kirstein L. *Bauhaus: 1919–1923, Weimar; 1924, Dessau*. Cambridge: Harvard Society for Contemporary Art, 1931. Список тех, кто предоставил для этой выставки свои экспонаты, представляет собой обзор «переводных рядов» американского модернизма. Здесь галереи Джона Беккера, Эрхарда Вейхе, Неймана, Валентинера, Институт

- искусств Детройта. Барр и Эббот предоставили полиграфическую продукцию Герберта Байера, композицию Мохой-Надя, а также фотографии Лукса Файнингера (архитектура) и Оскара Шлеммера (балет и джаз-банд Баухауса). Барр и Эббот также предоставили фотографии картин Альберса, Файнингера, Мухе, Байера, Клее и Кандинского. Джонсон — фотографии предметов прикладного искусства и акварель Клее.
- 83** Kirstein L.: 1919–1923, Weimar; 1924, Dessau.
- 84** Drawings by Pablo Picasso: January 22 — February 13. Cambridge: Harvard Society for Contemporary Arts, 1932. В программу выставок на четвертый год входили: иллюстрации Пикассо к «Метаморфозам» Овидия; сюрреалистический показ: «Архитектура и интерьеры», которая всего через год после представления интернационального стиля в Музее современного искусства обратилась к этой примечательной фазе развития архитектуры; выставка Бена Шанна, включавшая картины Сакко и Ванцетти; выставка фотографий и «Театральный дизайн».
- 85** Письмо Пола Сакса Барру, 16 июля 1928. Sachs Papers. Pt. 1. V. 28. P. 4004. CORP.
- 86** Помимо семи попечителей-основателей, в первом каталоге были упомянуты Стивен Кларк, который после Гудьера станет председателем совета попечителей, Уильям Олдрич, Фредерик Бартлетт, Честер Дейл, Сэмюэль Льюисон, Дункан Филлипс и миссис Рейни Роджерс. К 16 июля 1929 года ими было собрано в бюджет первых двух лет 40 000 долларов. Что касается самих членов совета попечителей, попечители-основатели Рокфеллер, Блисс и Гудьер выделили 5000 долларов; Мэри Салливан, миссис Мюррей Крейн, Крауниншилд и Сакс — каждый по тысяче; Томас Кохрейн, Джозеф Дювин и дядя Лили Блисс Корнелиус Блисс также пожертвовали по 5000 каждый; И.С. Харкнесс и Джозеф Дювин — каждый по 10 000 (Письмо Энсона Конгера Гудьера Эбби Рокфеллер, 15 июля 1929. Rockefeller papers. RAC.) Оставшиеся из заложенных в бюджет 100 000 долларов были пожертвованы за первый год еще пятьюдесятью четырьмя благотворителями. Этот факт был очень важен для Рокфеллеров, которые не хотели выступать единственными спонсорами музея.
- 87** Письмо Эбби Рокфеллер Полу Саксу, 12 июля 1929. Rockefeller Papers, RAC.
- 88** Письмо Энсона Конгера Гудьера Эбби Рокфеллер, 16 июля 1929. Rockefeller Papers, RAC.
- 89** Ibid.
- 90** Письмо Барра Эбби Рокфеллер, 12 августа 1929. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3264, 1268].
- 91** Письмо Барра Полу Саксу, 30 марта 1943. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2169; 1059].
- 92** Barr A.H., Jr. A New Art Museum. New York: MoMA, 1929. Б. п.
- 93** Цит. по: Barr A.H., Jr. Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art 1929–1967. P. 620.
- 94** Ibid.
- 95** Goodyear A.C. The Museum of Modern Art. P. 138, 139.
- 96** Scolari Barr M. “Our Campaigns”: Alfred H. Barr, Jr., and the Museum of Modern Art: A Biographical Chronicle of the Years 1930–1944 // The New Criterion. Special issue (Summer 1987). P. 59.
- 97** Письмо Барра Нельсону Рокфеллеру по случаю смерти Эбби Рокфеллер. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3264; 1000, 1001].
- 98** Ibid.
- 99** Goodyear A.C. The Museum of Modern Art: The First Ten Years. P. 16.
- 100** По подсчетам Гудьера, за первые десять лет самыми популярными выставками после первой стали: «Живопись в Париже» (1931), «Диего Ривера», «Американская живопись и скульптура» и «Американское наивное искусство» (1932), «Выставка в честь пятой годовщины» (1934), «Винсент Ван Гог» (1935) и «Фантастическое искусство, дадаизм, сюрреализм» (1936).
- 101** Barr A.H., Jr. First Loan Exhibition: Cezanne, Gauguin, Seurat, van Gogh. New York: MoMA, November 1929.
- 102** Goodyear A.C. Modern Works of Art, Fifth Anniversary Exhibition November 20, 1934 — January 20, 1935. New York: MoMA, 1934. P. 10.
- 103** Barr A.H., Jr. First Loan Exhibition: Cezanne, Gauguin, Seurat, van Gogh. P. 13.
- 104** Ibid.
- 105** Ibid. P. 15.
- 106** Ibid. P. 16.
- 107** Ibid. P. 18.

- 108 Ibid. P. 23.
- 109 Ibid. P. 22.
- 110 Ibid. P. 20.
- 111 Fry R. Cezanne: A Study of His Development. New York: Macmillan, 1927. Цит. no: Cezanne in Perspective / Ed. by Judith Wechsler. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1975. P. 85.
- 112 Barr A.H., Jr. First Loan Exhibition: Cezanne, Gauguin, Seurat, van Gogh. P. 21, 22, 23.
- 113 Ibid. P. 25, 26.
- 114 Goodyear A.C. The Museum of Modern Art: The First Ten Years. P. 20.
- 115 Ibid.
- 116 *Paintings by Nineteen Living Americans* / Foreword by Alfred H. Barr, Jr. New York: MoMA, 1929.
- 117 Barr A.H., Jr. Introduction to the exhibition catalogue German Painting and Sculpture: March 12 — April 26, 1931. New York: MoMA, 1931. P. 15.
- 118 Ibid. P. 7.
- 119 Ibid. P. 10.
- 120 Ibid. P. 11.
- 121 Ibid. Нейман дал Барру очень и очень многое. Именно он привлек внимание Барра к выставке «социального реализма» в галерее Неймана-Нирендорфа в Берлине в апреле 1927 года. В первые два года существования музея влияние Неймана было просто огромным. В 1930 году Барр организовал выставку «Вебер, Клее, Лембрук, Майоль». Нейман привез работы Клее в Нью-Йорк, чтобы показать их в своей галерее, однако, по его собственным словам, поскольку Музей современного искусства лучше подходил для показа работ широкой аудитории, он передал все экспонаты музею. Первым художником, которого Нейман представил зрителю после того, как открыл в 1924 году в Нью-Йорке «New Art Circle», стал Макс Вебер. Его выставки прошли также в 1925, 1927 и 1928 годах. Нейман помог договориться с немецкими музеями о предоставлении их экспонатов для выставки «Коро, Домье» 1930 года. В 1931-м Нейман помог Барру организовать выставку «Немецкая живопись и скульптура». В 1939-м он передал музею работу Клее «Насмешка над насмешником», а также сто гравюр Макса Бекмана, Эрнста Хекеля и Людвиг Кирхнера.
- 122 Ранние акварели Бёрчфилда были представлены в 1930-м; выставка Пауля Клее состоялась в том же году, а Диего Риверы — в 1931-м; в 1933 году прошла ретроспектива Эдварда Хоппера; в 1935-м Кирстайн организовал ретроспективу Лашеза, а в 1936-м музей провел пользовавшуюся большим успехом выставку Ван Гога; в 1939-м состоялась первая крупная выставка Пикассо, в 1941-м — персональная выставка Клее, в 1942-м был представлен Мирó.
- 123 Barr A.H., Jr. Henri-Matisse. New York: MoMA, 1931. Как пояснил Барр, имя и фамилия художника написаны в каталоге через дефис, поскольку сам Матисс, дабы избежать путаницы с художником-маринистом Огюстом Матиссом, использовал это написание с 1904 по 1931 год, до кончины своего коллеги (с. 9, сн. 1). Выставка стала вариантом более масштабной ретроспективы, которая прошла в галерее Жоржа Пети в Париже в 1931 году.
- 124 Barr A.H., Jr. Matisse: His Art and His Public. New York: MoMA, 1951.
- 125 «Заметки живописца» Матисса — это записи Сары Стайн, посещавшей его занятия в 1908 году; Барр опубликовал их в переводе Маргарет Барр в каталоге «Анри-Матисс», а впоследствии в своей книге «Матисс: его творчество и зрители». Барр считал «Заметки живописца» одним из «самых влиятельных высказываний художника за всю историю» (Magazine of Art. May 1951. P. 170). Барр характерным для него образом переработал «Записки»: вставил в текст подзаголовки, чтобы облегчить чтение.
- 126 Barr A.H., Jr. Henri-Matisse. P. 27. Разнообразные периоды творчества Матисса служат предметом постоянных споров среди специалистов. См.: Elderfield J. Henri Matisse: A Retrospective. New York: MoMA, 1992. P. 14.
- 127 Matisse H. Notes of a Painter // Barr A. H., Jr. Henri-Matisse. P. 30.
- 128 Barr A.H., Jr. Henri-Matisse. P. 28.
- 129 Ibid. P. 13.
- 130 Schapiro M. Matisse and Impressionism: A Review of the Retrospective of Matisse at the MoMA, New York, November, 1931 // Androcles. No. 1 (1932). P. 23. Шапиро был в 1907 году ребенком вывезен из Литвы. В 1927-м получил степень доктора искусствоведения в Колумбийском университете, специализировался на

- искусстве Средневековья, читал лекции по современному искусству; его лекции посещали многие абстракционисты-экспрессионисты. Барр и Шапиро сдружились, и в 1935 году Шапиро пригласил Барра присоединиться к группе ученых, которые писали и совместно обсуждали статьи. В конце 1930-х Шапиро вошел в комитет попечителей MoMA.
- 131 Ibid. P. 30, 29.
 - 132 Schapiro M. The Nature of Abstract Art // Marxist Quarterly. January-March 1937. Подробнее об этом см. в главе 9.
 - 133 Элдерфилд утверждает, что формалистский подход был официально признан после публикации книги Барра «Матисс: его творчество и зрители» в 1953 году (Elderfield J. Henri Matisse: A Retrospective. P. 70. Note 14).
 - 134 Программа MoMA по организации передвижных выставок началась с выставки Риверы.
 - 135 Гудиер пишет, что Кэхилл принес «большую пользу», консультируя миссис Рокфеллер по поводу коллекции народного искусства (Goodyear A.C. The Museum of Modern Art. P. 42). Коллекция была сформирована в 1939 году, большинство работ хранились в Уильямсбурге, штат Вирджиния, остальные были переданы в колледжи Фiske и Дартмут, а также в Музей современного искусства, куда, в частности, попала «Долина Манчестера» Пикета. Картины Пикета есть в трех американских музеях (Музей современного искусства, Музей Уитни, Музей Ньюарка).
 - 136 Lynes R. Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art. P. 74.
 - 137 Goodyear A.C. The Museum of Modern Art. Appendix A. The Director's "1929" Plan. P. 139.
 - 138 Совет попечителей возмущился, когда выяснились коммунистические симпатии некоторых из участников первой выставки. Среди других представителей первого Комитета советников, которые участвовали в организации этой выставки, были Нельсон Рокфеллер, Джордж Хоуи (председатель), Хайат Мейор и Джеймс Джонсон Суини. Кирстайн впоследствии провел в Музее выставку «Фотографии Анри Картье-Брессона» и составил совместно с Бомонтом Ньюхоллом ее каталог (1947). Хилтон Креймер с восторгом отзывался о работах Кирстайна, посвященных фотографии, называя его «попросту одним из двух-трех лучших наших авторов, <...> рано признавших художественное значение фотографии. <...> Тексты каталогов мистера Кирстайна об Эвансе, Анри Картье-Брессоне и У. Юджине Смите остаются классикой в своей области» (Kramer H. Lincoln Kirstein. The Published Writings, 1922-1927: A First Bibliography [Review] // The New York Times. January 7, 1979. P. 23).
 - 139 Kirstein L. By With To & From. Ed. by Nicholas Jenkins. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1991. P. 42.
 - 140 Newhall B. Alfred H. Barr, Jr.: He Set the Pace and Shaped the Style // Art News. 78 (October 1979). P. 134.
 - 141 См.: Morris Hambourg M. From "291" to the Museum of Modern Art: Photography in New York, 1910-1937 // Hambourg and Phillips. The New Vision.
 - 142 В 1927 году в Гарварде были предприняты безуспешные попытки создать фильмотеку; в том же году в бизнес-школе университета состоялся симпозиум по кино, который вел Джозеф Кеннеди.
 - 143 Цит. по: Griffith R. The Film Collection of the Museum of Modern Art. Unpublished typescript. P. 2, а также: Bandy M.L. Nothing Sacred: "Jock Whitney Snares Antiques for Museum": The Founding of the Museum of Modern Art Film Library // The Museum of Modern Art at Mid-Century: Continuity and Change. New York: MoMA, 1995. P. 82. Как источник материала при изучении истории кино Барр использовал книгу: Rotha P. The Film Till Now. London: Jonathan Cape, 1930.
 - 144 Barr A.H., Jr. Notes on Departmental Expansion of the Museum. Typescript. June 24, 1932. P. 5-6, Film Archive; цит. по: Bandy M.L. Nothing Sacred: "Jock Whitney Snares Antiques for Museum": The Founding of the Museum of Modern Art Film Library. P. 78.
 - 145 Publicity release. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3260; 398]. Джон Хэй Уитни стал первым президентом корпорации «Фильмотека Музея современного искусства» и занимал этот пост более двадцати лет; финансовую поддержку оказывал фонд Рокфеллеров.

- 146 Кирстайн опубликовал две акварели Остина: «Кладбище: Венеция» и «Старый город: Каркасон» в *Hound & Horn* (No. 1. January 1928. P. 228).
- 147 A. Everett Austin, Jr.: *A Director's Taste and Achievement*. Hartford: Wadsworth Atheneum, 1958. Имеется в виду каталог мемориальной выставки Остина, скончавшегося годом раньше. Авторы-участники проиллюстрировали место Остина в истории музееведения и наглядно продемонстрировали трактовку деятельности разных деятелей из этой области.
- 148 Avery Memorial: *The First Modern Museum* / Ed. by Eugene R. Gaddis. Hartford: Wadsworth Atheneum, 1984. P. 39. Утверждение Гаддиса о том, что речь идет о «первом современном музее» («the first modern museum»), основано на том, что Остин был открыт новым веяниям, а интерьер Мемориального музея Эйвери был выполнен в классически строгом стиле Баухауса.
- 149 Линкольн Кирстайн Артуру Эверетту Остину, 28 июля 1930. *Austin, A. Everett Jr. Records*, Wadsworth Atheneum Archives.
- 150 В 1927 году Леви женился на Джоэлле Лой, дочери поэтессы Мины Лой. Впоследствии Джоэлла развелась с Леви и вышла замуж за Герберта Байера, художника из Баухауса.
- 151 Levy J. *Memoir of an Art Gallery*. New York: Putnam, 1977. P. 17–18.
- 152 Ibid. P. 69.
- 153 Ibid. P. 35, 106.
- 154 См.: Watson S. *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde*. New York: Abbeville Press, 1993.
- 155 Levy J. *Memoir of an Art Gallery*. P. 106.
- 156 Ibid.
- 157 Levy J. *Dealing with A. Everett Austin, Jr.* // A. Everett Austin, Jr.: *A Director's Taste and Achievement*. P. 33.
- 158 Levy J. *Memoir of an Art Gallery*. P. 70–72. В книге Gaddis E. R. *Magician of the Modern*. (New York: Alfred A. Knopf, 2000. P. 156) отмечено, что выставки Леви и Остина отличались, но были взаимосвязаны; Гаддис утверждает, что Леви пытался получить некоторые работы с выставки Остина для своего показа сюрреалистов. В 1931 году Леви приобрел у парижского торговца Пьера Коля «Постоянство памяти» Сальвадора Дали. Кроме того, работы Дали были предоставлены Конгером Гудиером и Луизой Крейн — каждый из них приобрел по картине Дали тем же летом, что и Леви. Помимо этого, на выставке были представлены работы Макса Эрнста; не было работ Хуана Миро и Ива Танги, однако впервые был показан Джозеф Корнелл. Леви с гордостью утверждал, что, помимо открытия Корнелла, «настоящей „бомбой“» стало включение «занятой вещицы XVII века в манере Джузеппе Арчимбольдо; голова, которая при повороте на девяносто градусов превращалась в пейзаж» — работу предоставил Барр из своей личной коллекции, она была показана и на выставке сюрреалистов в Музее современного искусства в 1936 году (с. 82).
- 159 Berman E. *Legendary Chick* // A. Everett Austin, Jr.: *A Director's Taste and Achievement*. P. 46.
- 160 Мемориальный музей Эйвери вошел в состав Уодсворт Атенеум в 1932–1933 годах. См.: Hitchcock. A. Everett Austin, Jr. and *Architecture* // A. Everett Austin, Jr.: *A Director's Taste and Achievement*. P. 39–43. Интерьер был украшен консольными балконами из простой белой штукатурки, под которыми в результате образовывалось пространство двора, использовавшееся для зрительного зала, — лекции стали органичной частью деятельности Атенеума, как впоследствии и Музея современного искусства. См.: Searing H. *From the Fogg to the Bauhaus: A Museum for the Machine Age* // Avery Memorial / Ed. by Eugene R. Gaddis. P. 19–30. По словам Сиринг, этот зрительный зал внешне «производил впечатление наружного фасада, Баухауса, вывернутого наизнанку, <...> но Музей Фогга, построенный в 1927 году по проекту Шепли, Рутэна и Кулиджа, так же важен для проекта Мемориального музея Эйвери, как Баухаус Гропиуса, 1926 года». Остин изучил план Музея Фогга и счел его двор практичным (с. 28–29).
- 161 Первая выставка работ Пикассо в Америке состоялась у Стиглица в Галерее «291» в 1911 году.
- 162 Линкольн Кирстайн Артуру Эверетту Остину, 20 января 1934. Цит. по: Avery Memorial. P. 30.

- 163 Thomson V. The Friends and Enemies of Modern Music // A. Everett Austin, Jr.: A Director's Taste and Achievement. P. 60.
- 164 Weber N.F. Patron Saints: Five Rebels Who Opened America to a New Art, 1933. P. 217, 218. См. также: Watson S. Prepare for Saints: Gertrude Stein, Virgil Thomson, and the Mainstreaming of Modernism. New York: Random House, 1998.
- 165 Thomson V. Virgil Thomson. New York: Knopf, 1966. P. 243.
- 166 Levy J. Dealing with A. Everett Austin. P. 36.
- 167 Avery Memorial. P. 65.
- 168 A. Everett Austin, Jr.: A Director's Taste and Achievement. P. 14.
- 169 Письмо Барра Артуру Эверетту Остину, 18 января 1934. Austin Records; цит. по: Avery Memorial. Ed. by Eugene R. Gaddis. P. 39.
- 170 Письмо Барра Артуру Эверетту Остину, июнь 1944, в связи с уходом Остина из Уодсворт Атенеум в 1945 году; цит. по: Ibid. P. 57.
- 171 Roob R. James Thrall Soby: Author, Traveler, Explorer // The Museum of Modern Art at Mid-Century. P. 182. Note 21.
- 172 «Стариной Говардом» называли театр бурлеска в Бостоне; Соби упрекал Барра в том, что тот постоянно посещает это заведение, после того как Барр как-то раз узнал на нью-йоркской улице Джорджию Саутерн. В письмах Соби постоянно дразнит Барра «дамским угодником».
- 173 Состояние, унаследованное Соби, было заработано на телефонных будках (Lynes R. Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art. P. 235); Соби приписывает его сигарам в: *Genesis of a Collection // The Collectors in America / Compiled by Jean Lipman and the editors of Art in America*. New York: Viking, 1961. P. 170–178.
- 174 Soby J.T. A. Everett Austin, Jr. and Modern Art // A. Everett Austin, Jr. P. 32.
- 175 Soby J.T. After Picasso. New York: Dodd, Mead, 1935. Соби также стал автором каталогов для следующих выставок Музея современного искусства: «Сальвадор Дали», 1942; «Павел Челищев», 1942; «Романтическая живопись в Америке», 1943; «Жорж Руо», 1945; «Пауль Клее», 1950; «Амедео Модильяни», 1951; «Джорджо де Кирико», 1955; «Ив Танги», 1955. Кроме того, он написал предисловия ко многим другим каталогам. См.: A Bibliography of the Published Writings of James Thrall Soby / Compiled by Rona Roob // The Museum of Modern Art at Mid-Century. P. 230–251.
- 176 Soby J.T. The Changing Stream // *The Museum of Modern Art at Mid-Century: Continuity and Change* New. York: MoMA, 1995. P. 207.
- 177 Интервью Пола Каммингса с Дороти Миллер, 1970. AAA.
- 178 Цит. по: Roob R. James Thrall Soby: Author, Traveler, Explorer. P. 176.
- 179 Kirstein L. The State of Modern Painting. Harpers. October 1948. P. 51.
- 180 Письмо Барра Дуайту Макдональду, 2 декабря 1953. Macdonald Papers. YUL. Барр переживает из-за того, что редакторы *Harper's Magazine* намекают на «внутренний сговор», поскольку «Кирстайн, работавший в музее, <...> пишет как будто какой-нибудь отступник или дезертир, притом что он всегда был очень консервативен и „гуманистичен“ в своих вкусах и просто довольно бесшабашно вынес в печать споры, которые музей вел и с оглядкой на которые действовал предыдущие двадцать лет». Барр признается, что, памятуя о «нравственной поддержке», которую он оказывал Кирстайну на стадии создания Гарвардского общества современного искусства, критика Кирстайна его очень обижает.
- 181 Kirstein L. A Memoir: the Education. P. 45.
- 182 McNeil Lowry W. Conversations with Kirstein. Part II. P. 57.
- 183 Kirstein L. The New York City Ballet. New York: Alfred A. Knopf, 1973. P. 13.
- 184 Newcomb R. The Newark Museum: A Chronicle of the Founding Years, 1909–1934. Newark Museum, 1934. P. 21. Автор не учитывает гарвардскую программу, которая в 1925 году уже набирала силу.
- 185 Интервью автора с Дороти Миллер, ноябрь 1981.
- 186 Интервью Пола Каммингса с Дороти Миллер, 26 мая 1970. AAA.
- 187 Дар Эбби Рокфеллер Музею современного искусства по обмену. На этой выставке Рокфеллер приобрела семь работ.
- 188 Цит. по: Lynes R. Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art. P. 122–123.
- 189 Интервью Пола Каммингса с Дороти Миллер, 1970. AAA.
- 190 Ibid.

- 191** Письмо Барра Дороти Миллер, 27 июня 1934. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2165; 23]. Миллер занимала в Музее современного искусства следующие должности: ассистент директора (1934); помощник хранителя и второй хранитель отдела живописи и скульптуры (1935–1943); хранитель отдела живописи и скульптуры (1943–1947); хранитель музейной коллекции (1947–1967).
- 192** Интервью Пола Каммингса с Дороти Миллер, 1970. ААА.
- 193** Первая выставка «Американцы 1942: 18 художников из 9 штатов» состоялась 21 января — 8 марта 1942 года. На ней был представлен Моррис Грейвз, известный лишь горстке почитателей из Сизтла и никогда не выставившийся персонально. После четырехлетнего перерыва 10 сентября — 8 декабря 1946 года прошла следующая выставка, «Четырнадцать американцев», — в музее были впервые показаны Лорен Макайвер, Роберт Мазеруэлл и Теодор Рошак. В ней также участвовали Аршил Горки, Ирен Райс Перейра, Исаму Ногучи, Марк Тоби, Саул Стейнберг и Дэвид Хэйр. Миллер назвала эту выставку одной из лучших, но сожалела, что в нее не включили Джексона Поллока.
- 194** Интервью автора с Дороти Миллер, 1982. Выставка «15 американцев», которую Миллер назвала, «пожалуй, самой неоднозначной из всех», состоялась 9 апреля — 27 июля 1952 года. Она принесла настоящую славу Ричарду Липпольду, Брэдли Томлину, Джексонау Поллоку, Клиффорду Стилу, Марку Ротко, Уильяму Базииотису и Герберту Ферберу; Миллер утверждает, что это был «самый громкий всплеск». Кроме того, по ее словам, выставка «очень понравилась» Макбрайду, которому тогда было 85 лет. Следующая выставка молодых американских художников, «Двенадцать американцев», состоялась 30 мая — 9 сентября 1956 года, на ней публике были представлены, помимо прочих, Рауль Хейг, Сэм Фрэнсис, Филип Гастон, Франц Клайн, Грейс Хартигэн и Ларри Риверс. В выставке «Шестнадцать американцев» 1959 года участвовали Джаспер Джонс, Элсворт Келли, Луиза Невельсон, Роберт Раушенберг и Фрэнк Стелла, а также более известные художники. Последней выставкой такого плана стала «Американцы, 1963», в списке участников — Ричард Анушкевич, Роберт Индиана, Марисоль, Класс Олденбург, Эд Райнхардт и Джеймс Розенквист.
- 195** Интервью автора с Дороти Миллер, 1982.
- 196** Из этих художников: Базииотис, Брукс, Фрэнсис, Горки, Готтлиб, Гастон, Хартигэн, Клайн, Мазеруэлл, Поллок, Ротко, Стамос, Стилл и Томлин — только трое не участвовали в ее предыдущих выставках в 1946–1956 годах.
- 197** При организации и развеске выставок с участием американских художников Миллер иногда тесно сотрудничала с Барром, а иногда действовала одна. Вот некоторые из этих проектов: «Скульптура Джона Флэннагана» (28 октября — 29 ноября 1942); подготовка работ Найлса Спенсера для передвижной выставки (22 июня — 15 августа 1954); «Американские реалисты и магические реалисты» (с Барром, 10 февраля — 21 марта 1943); «Романтическая живопись в Америке» (17 ноября — 6 февраля 1944); «Лайонел Файнингер» (24 октября — 14 января 1945); «Фигуры и лица (рисунки)» (1955–1956); «Новейшие американские акварели» для показа во Франции, 1956–1957. Миллер, совместно с Кэхиллом, также редактировала «Мастеров популярной живописи» (1938) и участвовала в организации и подготовке экспозиции американского искусства на Нью-Йоркской всемирной выставке 1939 года, куда вошла выставка Чарльза Шилера (2 октября — 1 ноября 1939).
- 198** Письмо Барра Дороти Миллер, 10 октября 1940. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 3262; 405].
- 199** Ibid.
- 200** Miller D. Contemporary American Painting in Mrs. John D. Rockefeller's Collection // The Art News. No. 36 (1938 annual). P. 105, 108.
- 201** Письмо Барра Стивену Кларку, 22 апреля 1943. Rockefeller Papers, RAC.
- 202** Письмо Барра Дороти Миллер, 10 октября 1940. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 3262; 405].
- 203** Ibid.
- 204** Музей считал, что действительно добился успеха: было проведено тридцать пять выставок, их посетил почти миллион человек.

- 205 Barr A.H., Jr. *Modern Works of Art: Fifth Anniversary Exhibition*. P. 11.
 - 206 Ibid. P. 14.
 - 207 Ibid. P. 14, 15.
 - 208 Barr A.H., Jr. *Postwar Painting in Europe // Parnassus*. May 2, 1931. P. 20.
 - 209 Ibid. P. 18.
 - 210 Письмо Барра Эбби Рокфеллер, 6 ноября 1933. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 3264; 1102, 1104].
 - 211 Ibid. [1107].
 - 212 Мемориальная выставка коллекции Блисс состоялась в Музее в сопровождении музыкальной программы, на открытии 14 мая 1931 года прозвучали речи. Было собрано всего 600 000 долларов, однако в марте 1934 года выставка состоялась снова и был опубликован ее каталог. Брат Блисс, Корнелиус Блисс, заменивший ее в составе совета попечителей, уже снизил необходимую сумму с 1 миллиона до 750 тысяч, чтобы музей мог выполнить ее требования; в итоге он согласился на 600 тысяч, при условии, что остаток будет выплачен после передачи коллекции в Музей.
 - 213 Все они были собственностью музея, кроме «Сосен и скал» и «Натюрморта с яблоками» Сезанна и «Прачки» Домье, которые так никогда и не были проданы. В случае отказа музея от владения этими работами их надлежало передать в Метрополитен.
 - 214 См.: Barr A.H., Jr. *Chronicle of the Collection of Painting and Sculpture // Paintings and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929–1967 / Ed. by Alfred H. Barr, Jr.* New York: MoMA, 1977. P. 621.
 - 215 Barr A.H., Jr. *Fifth Anniversary Exhibition*. P. 15.
 - 216 Ibid. P. 17.
 - 217 Barr A.H., Jr. *Painting in Paris*. New York: MoMA, 1930. P. 11.
 - 218 Ibid.
- Глава 7. Архитектура, Барр и Генри-Рассел Хичкок**
- 1 Письмо Барра Стивенсу, 16 ноября 1938 г. Заметки для реорганизационного комитета. MoMA Archives, NY: АНВ, 12.II.3.a.
 - 2 Выставка называлась так же, как и каталог к ней — «Современная архитектура: международная выставка» (*Modern Architecture: International Exhibition* by Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, and Lewis Mumford, foreword by Alfred Barr, Jr.; New York: MoMA, 1932).
 - 3 Barr A.H., Jr. *What Is Happening to Modern Architecture? A Symposium at the Museum of Modern Art // Museum of Modern Art Bulletin*. No. 15 (Spring 1948). P. 4.
 - 4 Письмо Барра Дуайту Макдональду, 2 декабря 1953 г. Macdonald Papers. YUL. Хичкок родился в Бостоне 3 июня 1903 года; в 1924 году получил в Гарварде диплом бакалавра, а в 1927-м — магистра. В 1927–1928 годах преподавал в колледже Вассара (где познакомился с Маргарет Фицморис-Сколари, будущей миссис Барр). Затем долгое время, с 1929 по 1948 год, служил в Уэслианском университете (где занял место Джери Эбботта, когда тот перешел в Музей современного искусства в качестве ассистента Барра) и в 1947 получил должность профессора. В 1948 году он профессор искусств в Смит-колледже. В 1949-м стал директором Художественного музея Смит-колледжа (вновь придя на место Эбботта) и прослужил там до 1955 года, после чего занялся преподаванием в Нью-Йоркском университете. Среди его книг: «Modern Architecture: Romanticism and Reintegration» (New York: Payson & Clarke, 1929); «The Architecture of H.H. Richardson and His Times» (New York: MoMA, 1936) — эта работа возрождает интерес к архитектуре XIX века; «In the Nature of Materials: The Buildings of Frank Lloyd Wright» (New York: Duell, Sloan & Rennie, 1942) — книга отчасти определяет истинную роль Фрэнка Ллойда Райта в истории американской архитектуры, которую Хичкок недооценил; а также «Painting towards Architecture: The Miller Co. Collection of Abstract Art» (New York: Duell, Sloan & Pearce, 1948).
 - 5 *Giovannini J.* Henry-Russell Hitchcock Dead at 83 // *The New York Times*. February 20, 1987. P. 16.
 - 6 Хичкок стал магистром в 1927 году. Он собирался получать докторскую степень, но Кингсли Портер не принял тезисы его диссертации, написанные, вероятно, по материалам, которые он готовил для книги «Modern Architecture: Romanticism and Reintegration», предмет которой никак не сочетался со специализацией Чендлера Поста или самого Портера. Оба профессора

- занимались испанским искусством и архитектурой, поэтому в первые десять лет докторские степени присуждались только за исследования, связанные с Испанией. А на всем отделении лишь статус Поста позволял руководить работами аспирантов.
- 7 *Giovannini J.* Henry-Russell Hitchcock Dead at 83. P. 16.
 - 8 *Searing H.* Henry-Russell Hitchcock: Architectura et Amicitia // In Search of Modern Architecture: A Tribute to Henry-Russell Hitchcock. New York: Architectural Foundation; Cambridge: MIT Press, 1982. P. 3.
 - 9 Письмо Генри-Рассела Хичкока Барру, 12 августа 1928. MoMA Archives, NY: AHB 12.II.3.a.
 - 10 *Hitchcock H.-R.* Modern Architecture — A Memoir // Journal of the Society of Architectural Historians. No. 27 (December 1968). P. 228.
 - 11 *Hitchcock H.-R.* J. J. P. Oud // Arts. No. 13 (February 1928). P. 102.
 - 12 *Hitchcock H.-R.* Modern Architecture — A Memoir. P. 228.
 - 13 *Hitchcock H.-R.* Banded Arches before the Year 1000 // Art Studies. No. 6 (1928). P. 175–191. На самом деле это была его первая статья, написанная до публикации, названной «Закат архитектуры» и появившейся в 1927 году в *Hound & Horn*.
 - 14 *Hitchcock H.-R.* Modern Architecture — A Memoir. P. 228.
 - 15 Ibid.
 - 16 Ibid.
 - 17 *Hitchcock H.-R.* Some American Interiors in the Modern Style // Architectural Record. Vol. 64. No. 5 (September 28, 1928). P. 235, 236.
 - 18 Ibid. P. 238.
 - 19 *The Avant-Garde in Russia: New Perspectives 1910–1930* / Ed. by Stephanie Barron and Maurice Tuchman. Cambridge: MIT Press, 1980. P. 276. См. каталог: Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes. Section de l'U.R.S.S. Catalogue des oeuvres d'art decoratif et d'industrie artistique exposees dans le Pavillon de l'U.R.S.S. au Grand Palais et dans les galeries de l'Esplanade des Invalides (Paris, 1925). См. также каталог: Cooke C. Architectural Drawings of the Russian Avant-Garde, June 21 — September 4, 1990. New York: MoMA, 1990. P. 25.
 - 20 *Lodder C.* Russian Constructivism. New Haven: Yale University Press, 1981. P. 155–156. Кристина Лоддер пишет, что это была «одна из первых и притом немногих удачных попыток предложить полностью конструктивистское решение внутреннего пространства». В качестве иллюстрации она публикует фотографию из архива Музея современного искусства. Вероятнее всего, Барр получил этот снимок вместе с рядом других фотографий работ Родченко, когда побывал в мастерской художника в 1927 году.
 - 21 *Hitchcock H.-R.* Modern Architecture — A Memoir. P. 229.
 - 22 Ibid. P. 228.
 - 23 *Berenson B.* A Word for Renaissance Churches // Berenson B. The Study and Criticism of Italian Art: 3 vols. London: Bell, 1920. P. 62–76; цит. по: *Watkin D.* The Rise of Architectural History. Westfield, N. J.: Architectural Press, 1980. P. 117.
 - 24 Книга Ле Корбюзье «Vers une architecture» (1923) представляла собой компиляцию из статей, опубликованных в журнале *L'Esprit Nouveau* начиная с 1919 года, в которых автор иллюстрировал свои идеи на примере автомобилей и аэропланов. Книга была переведена на английский язык в 1927 году. См.: *Le Corbusier Towards a New Architecture* / Trans. by Frederick Etchells. New York: Praeger, 1960.
 - 25 *Hitchcock H.-R.* Le Corbusier and the United States // *Zodiac*. No. 16 (1966). P. 9.
 - 26 *Hitchcock H.-R.* Modern Architecture — A Memoir. P. 229.
 - 27 *Le Corbusier Towards a New Architecture*. P. 31.
 - 28 Ibid. P. 92.
 - 29 Ibid. P. 95.
 - 30 *Hitchcock H.-R.* America-Europe // *International Review* i10. No. 20 (April 1929). P. 150; цит. по: *Searing H.* International Style: The Crimson Connection // *Progressive Architecture*. February 1982. P. 88.
 - 31 *Le Corbusier Towards a New Architecture*. P. 143.
 - 32 Ibid. P. 148.
 - 33 *Barr A.H., Jr.* What Is Modern Painting? P. 3.
 - 34 См. *Barr A.H., Jr.* Cubism and Abstract Art. New York: MoMA, 1936. Текст этого каталога Барр написал к одноименной выставке «Кубизм и абстрактное

- искусство». В качестве иллюстрации, отражающей концепт использования кубических форм в скульптуре, Барр выбрал работу Жоржа Вантонгерло 1918 года «Создание объемов» (с. 145). Архитектурные макеты Малевича, воспроизведенные в книге «Мир как беспредметность» («Die gegenstandslose Welt», Мюнхен, 1927), во многом напоминают штутгартский проект Миса ван дер Роэ.
- 35 Благодаря Теренса Райли за это наблюдение.
- 36 Участвовавшие в создании Вайсенхофа архитекторы, в том числе Мис ван дер Роэ, Вальтер Гропиус, Ханс Шароун, Рихард Дёкер, Петер Беренс, Ханс Пёльциг, Людвиг Хилберсеймер, Адольф Шнек, Адольф Радинг, братья Тауты (Бруно и Макс), были родом из Германии; Якобус Ауд и Март Стам — из Нидерландов; Йозеф Франк — из Австрии; Ле Корбюзье — из Франции; Виктор Буржуа — из Бельгии. Хичкок в своей книге «Modern Architecture: Romanticism and Reintegration» отнес Беренса (наставника Миса ван дер Роэ) к «переходному» поколению, предшествовавшему архитекторам интернационального стиля.
- 37 См.: *Schulze F. Mies van der Rohe: A Critical Biography*. Chicago: University of Chicago Press, 1985, passim. Проектирование Вайсенхофа побудило Миса вспомнить также о своем прежнем интересе к дизайну мебели, который зародился в мастерской Бруно Пауля; так появились его новаторские проекты в этой области (с. 131).
- 38 Цит. по: *Schulze F. Mies van der Rohe: A Critical Biography*. P. 137. Шульце отмечает, что Миса ван дер Роэ осуждали за то, что в Вайсенхофе он «отпустил удила вещественности», но сам до этого поддерживал проект в журнале *G* (с. 134).
- 39 Рона Роб утверждает, что Барр посетил Вайсенхоф в марте 1928 года во время совместной поездки с Эбботтом (*Roob R. Alfred H. Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902–1929*. P. 16). В статье «Modern Architecture — a Memoir» Хичкок приводит слова Барра, из которых следует, что тот увидел реализованный проект только в 1933 году (с. 228). Возможно, Барр и Эбботт были в Штутгарте проездом, о чем свидетельствует паспорт Барра, но не останавливались там.
- 40 *Hitchcock H.-R. Towards a New Architecture // The Architectural Review*. No. 90 (January 1928). P. 91.
- 41 Philip Johnson: *Writings / Ed. Peter Eisenman and Robert Stern*. New York: Oxford University Press, 1979. P. VII. Джонсон писал: «С точки зрения архитектора, главное, чему учил Рассел, — это обращение к непосредственным визуальным источникам. Могу лично подтвердить, что, работая над книгой о немецком Возрождении, с первого своего путешествия в 1930 [sic] году до последнего, Рассел осмотрел все сохранившиеся постройки, о которых писал. У него был наметанный глаз».
- 42 Хелен Сириг в книге «*The International Style: The Crimson Connection*» подчеркивает, что соединение терминов «стиль» и «интернациональный» в одном понятии нивелирует марксистскую политическую коннотацию второго из них (с. 90).
- 43 История *Gesamtkultur* и *Gesamtkunstwerk* как концепции Баухауса прослеживается в развитии современного искусства на протяжении долгого времени и берет начало в интеллектуальных тенденциях середины XIX века и идеях Рихарда Вагнера.
- 44 В 1933 году Йозеф Альберс создал школу в Блэк Маунтин; Гропиус в 1937-м возглавил Школу архитектуры в Гарварде; Мис ван дер Роэ в 1938 году стал ректором Технологического института Армора в Чикаго (впоследствии Иллинойский технологический институт); а Мохой-Надь в 1937 году учредил школу Новый Баухаус в Чикаго, которую в 1939-м переименовали в Институт дизайна.
- 45 *Gropius W. Exhibition of Unknown Architects // Programs and Manifestoes on Twentieth Century Architecture / Ed. by Ulrich Conrads*. Cambridge: MIT Press, 1970. P. 47.
- 46 *Wingler H.M. The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Cambridge: MIT Press, 1969. P. XVIII.
- 47 *Hitchcock H.-R. The Decline of Architecture // Hound & Horn*. No. 1 (September 1927). P. 31.
- 48 Ibid. P. 34.
- 49 Ibid. P. 31.
- 50 Ibid. P. 31–33. Статья вышла в *Hound & Horn* летом 1927 года; ее положения позже вошли в первую главу книги

- «Современная архитектура: романтизм и возврат к единству».
- 51 На практике, как и в теории, одно другому не мешает, и в этом можно убедиться на концептуальных примерах из более поздней истории. Мис ван дер Роэ был больше склонен к философии и в своей работе ощущал влияние «духа времени». См. *Schulze F. Mies van der Rohe: A Critical Biography*.
 - 52 *Gropius W. Internationale Architektur*. Berlin: Bauhaus, 1924–1925. В США книги Баухауса можно было найти в галерее и книжном магазине «Weyhe». Влияние этих изданий, ставших документальной основой современного искусства, отразилось в каталогах, которые Барр готовил к выставкам в Музее современного искусства.
 - 53 Henry-Russell Hitchcock, review of *Gropius's Internationale Architektur // Architectural Record*. Vol. 66. No. 2 (August 1929). P. 191.
 - 54 *Barr A.H., Jr. The Necco Factory // Arts*. No. 13 (January 1928). P. 292–295. У Джери Эббота были фотографии фабрики «Некко», опубликованные в *Hound & Horn* (сентябрь 1927 г.). Статья Барра, возможно, была написана до поездки, совершенной им в июле 1927 года. Он имел возможностьзнакомиться с книгами Баухауса благодаря дружбе с Нейманом.
 - 55 Клемент Гринберг дополнил эту концепцию понятием «кич»; см.: *Greenberg C. Avant-Garde and Kitsch // Greenberg C. The Collected Essays and Criticism: 4 vols. / Ed. by John O'Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1986. Vol. 1. Perceptions and Judgments, 1939–1944. P. 5–22*.
 - 56 *Le Corbusier Vers une architecture*. Paris: G. Crès, 1923. P. 42.
 - 57 *Hitchcock H.-R. Modern Architecture — A Memoir*. P. 230.
 - 58 *Barr A.H., Jr. The Necco Factory*. P. 294.
 - 59 *Ibid.* P. 293, 294.
 - 60 *Ibid.* P. 295.
 - 61 Письмо Генри-Рассела Хичкока Барру, 12 августа 1928. MoMA Archives, NY: АНВ, 12.II.3.а.
 - 62 *Hitchcock H.-R. The Architectural Work of J. J. P. Oud // Arts*. No. 13 (February 1928). P. 97. К 1951 году Хичкок изменил свое представление о декоре и стал считать, что это скорее дело вкуса, чем принципа. См.: *The International Style Twenty Years After*. Appendix to the 1966 edition of *The International Style*. New York: Norton, 1966. P. 242.
 - 63 *Ibid.* P. 101.
 - 64 *Ibid.* P. 103.
 - 65 *Hitchcock H.-R. Four Architects // Hound & Horn*. No. 2 (September 1928). P. 41.
 - 66 *Ibid.*
 - 67 *Ibid.* P. 46–47.
 - 68 *Ibid.* P. 47.
 - 69 *Barr A.H., Jr. Notes on Russian Architecture // Arts*. No. 15 (February 1929). P. 103.
 - 70 *Ibid.*
 - 71 *Ibid.* P. 104.
 - 72 *Ibid.*
 - 73 *Ibid.* P. 105.
 - 74 *Ibid.* (Последние слова заставляют усомниться в утверждении Барра, будто он увидел Вайсенхоф только в 1933 году.) Барру могло быть известно, что русские архитекторы испытывали влияние Ле Корбюзье, поскольку тот в начале 1922 года отправил Луначарскому экземпляры *L'Esprit Nouveau*. В 1924 году, прочитав «К архитектуре», Леонид Веснин написал своему брату: «Мы ушли дальше и заглядываем глубже» (*Cooke C. Architectural Drawings of the Russian Avant-Garde*. P. 29).
 - 75 *Barr A.H., Jr. Notes on Russian Architecture*. P. 106.
 - 76 См. главы 18–21 книги Хичкока «*Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*» (Baltimore: Penguin Books, 1958).
 - 77 *Hitchcock H.-R. Modern Architecture — A Memoir*. P. 232.
 - 78 *Hitchcock H.-R. Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*. P. 156.
 - 79 *Ibid.* Около 1958 года Хичкок пишет о фабрике «Фагус» как о здании с простым фасадом, более совершенным, чем в проекте, представленном на выставке «Вербунда» 1914 года (*Ibid.* P. 158).
 - 80 *Giedion S. The New House // Das Kunstblatt*. Vol. 10. No. 4 (1926). P. 153–157; цит. по: *Le Corbusier in Perspective / Ed. by Peter Serenyi. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1974. P. 33*.
 - 81 См.: *Hitchcock H.-R. Painting toward Architecture // Foreword by Alfred H. Barr, Jr. New York: Duell, Sloan & Pearce, 1948*.
 - 82 См.: *Franciscono M. The Creation of the*

- Bauhaus at Weimar. Bloomington: Indiana University Press, 1970 — о дискуссии вокруг экспрессионистского следа в эстетике Гропиуса, а также о разрешении конфликтов, связанных с отношением к ремеслам и технике.
- 83** Hitchcock H.-R. Modern Architecture: Romanticism and Reintegration. P. 158, 159.
- 84** Barr A.H., Jr. Columbia University Symposium on Functionalism and Expressionism. Typescript, 1962. P. 24–25.
- 85** Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 141.
- 86** Ibid. P. 156. В то же время Барр чувствовал, что Баухаус преодолел влияние «Де Стейл», поскольку ставил функциональность выше простого абстрактного геометрического решения. Если «Де Стейл» ограничивался абстрактным дизайном, то дизайн Баухауса «в переходный период 1922–1928 годов представлял собой эклектичное соединение численного разнообразия абстрактных геометрических элементов с новым идеалом утилитарного функционализма» (Ibid. P. 158).
- 87** В сентябрьском выпуске 1919 года «Де Стейл» опубликовал первую репродукцию картины Файнингера и фрагмент письма с пояснениями художника, датированного 20 июля 1919 г.
- 88** Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 156. В этой книге Барр говорит, что движение Баухауса к рационализму диктовалось не только участием ван Дусбурга и «Де Стейл», но с самого начала присутствовало в идеях Гропиуса и «в предпочтении, которое вся школа отдавала ясности и простоте дизайна (с. 240). В ходе симпозиума Колумбийского университета по проблемам функционализма и экспрессионизма (1962) Барр оспорил утверждения Гропиуса, отрицавшего, что он испытывал влияние ван Дусбурга, в то время как Сибилла Мохой-Надь описала «знаменитую ссору Гропиуса и ван Дусбурга. Гропиус назвал ван Дусбурга пустым эстетом, а тот окрестил его неотесанным пруссаком, <...> а Баухаус — социалистическим рабочим движением». Барр считал влияние «Де Стейл» на архитектурные проекты Гропиуса очевидным: «Гропиус сам говорил мне, что определенно чувствовал влияние, создавая здания Баухауса. Да, он практически с фанатичным упорством настаивал на своей независимости от „Де Стейл“, но это влияние проступает в формах. Возможно, оно было неосознанным» (Barr A.H., Jr. Columbia University Symposium on Functionalism and Expressionism. P. 25). Хотя Мис ван дер Роэ уже не был связан с Баухаусом, Барр видел, что и его архитектура подверглась влиянию ван Дусбурга, побывавшего в Берлине в 1920 году. В 1923 году ван Дусбург, Лисицкий, Ханс Рихтер и Мис основали журнал G, проповедовавший новую архитектуру. Барр заметил сходства в полиграфических решениях «Де Стейл» и Баухауса; многие издания школы, оформленные Мохой-Надем, отражали влияние «Де Стейл» и русского конструктивизма.
- 89** Hitchcock H.-R. Modern Architecture: Romanticism and Reintegration. P. 160, 161.
- 90** Ibid. P. 161.
- 91** Ibid. P. 162.
- 92** Ibid.. P. 165–170.
- 93** Ibid. P. 176.
- 94** Ibid. P. 189.
- 95** Ibid. P. 191.
- 96** Ibid. P. 159. Около 1948 года Хичкок изменил позицию, написав книгу «Живопись: движение к архитектуре».
- 97** Barr A.H., Jr. Foreword // Hitchcock H.-R., Johnson Ph., Mumford L. Modern Architecture: International Exhibition. New York: MoMA, 1932. P. 16.
- 98** Hitchcock H.-R. Modern Architecture: Romanticism and Reintegration. P. 206. Ориентируясь в своей оценке на предыдущую хронологию стилей, Хичкок переоценил длительность существования архитектурного модернизма, который, как теперь видно, процветал около пятидесяти лет. Постмодернистское направление в архитектуре прослеживается до сих пор.
- 99** Barr A.H., Jr. Review of Modern Architecture: Romanticism and Reintegration by Hitchcock H.-R., Jr. // Hound & Horn. No. 3 (April — June 1930). P. 431.
- 100** Ibid. P. 432. Позже он отредактировал этот тезис, чтобы сказать, что модернизм не уступает в оригинальности греческому искусству и готике.
- 101** Ibid. P. 432.
- 102** Barr A.H., Jr. Review of Modern Architecture: Romanticism and Reintegration by Hitchcock H.-R., Jr. P. 433.
- 103** Ibid. P. 434.

104 Ibid.. P. 434–435. Барр оставался неофициальным редактором Хичкока, показывая пути, которые могли бы сделать его тексты собраннее, однако тот рекомендаций так до конца и не принял.

Глава 8. Филип Джонсон и Барр: архитектура и дизайн в музее

- 1 Каталог был издан в двух вариантах с повторяющимися материалами; название каталогу выставки — «Modern Architecture: International Exhibition» — дали Хичкок, Джонсон и Мамфорд, предисловие написал Барр (New York: MoMA, 1932); другое издание с теми же материалами называлось «Modern Architects» (New York: W.W. Norton, 1932). Была также опубликована книга, в которую вошли аналогичные материалы: «The International Style: Architecture since 1922» Хичкока и Джонсона, предисловие написал Барр (New York: W.W. Norton, 1932).
- 2 Barr A.H., Jr. Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929–1967. P. 620.
- 3 Поскольку вопрос поддержки качественного дизайна становился все более насущным, промышленный дизайн оказался в ведении отдела архитектуры в 1935 году — как утверждал Джонсон, по политическим мотивам. В промежутке между 1940 и 1945 годами направления обособили, и отдел промышленного дизайна начал работу под руководством Элиота Нойза, на смену которому пришел Эдгар Кауфман-младший. Джонсон вновь возглавил, сперва неофициально, объединенный отдел в 1945 году, спустя десять лет, за которые под руководством Гропиуса получил степень в области архитектуры в Гарварде. В 1947 году он получил пост руководителя, после того как успешно организовал ретроспективную выставку работ Миса ван дер Роэ. К этой выставке Джонсон написал впечатляющую монографию; его подразделение стало называться отделом архитектуры и промышленного дизайна. В 1951 году название поменялось: теперь это был отдел архитектуры и дизайна, хранителем в нем был Артур Дрекслер; в 1956 году он возглавит отдел после ухода Джонсона. Качественный дизайн останется основной концепции архитектуры как искусства и определяющим фактором в собрании и философии музея.
- 4 Hitchcock H.-R. Modern Architecture — a Memoir. P. 233.
- 5 Filler M. Philip Johnson, Deconstruction Worker // Interview. No. 18 (May 1988). P. 104.
- 6 Tomkins C. Philip Johnson // The New Yorker. May 23, 1977. P. 47.
- 7 Интервью автора с Филипом Джонсоном, 1990.
- 8 Любовь к архитектуре была естественной для Барра с его пристрастием к порядку и форме в искусстве. В разговоре с автором в 1982 году Джери Эбботт вспоминал, что в силу «упорядоченности и математичности» мышления Барра его любимым композитором был Бах. Поэтому музыка Баха звучала на траурной церемонии памяти Барра в 1981 году.
- 9 Johnson Ph. Informal Talk // Philip Johnson: Writings. P. 108. На получение диплома у Джонсона ушло семь лет, поскольку на младших курсах он испытывал проблемы эмоционального характера. За это время он совершил несколько поездок в Европу; в возрасте тринадцати лет вместе с матерью посетил Парфенон.
- 10 Все версии подробно описал Рассел Лайнс, см.: Lynes R. Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art. P. 84–86.
- 11 Johnson Ph. Retreat from the International Style to the Present Scene // Philip Johnson: Writings. P. 85.
- 12 Интервью автора с Теодейт Джонсон, 1984.
- 13 Filler M. Philip Johnson, Deconstruction Worker. P. 104.
- 14 Philip Johnson: Writings. P. 268. Джонсон много раз повторял эту фразу — в том числе в своей речи на траурной церемонии памяти Барра.
- 15 Filler M. Philip Johnson, Deconstruction Worker. P. 107.
- 16 Джон Макэндрю был хранителем отдела архитектуры и промышленного искусства в музее с 1936 по 1940 год; Джонсон сначала ушел в 1934 году, а вернувшись, возглавлял отдел с 1946 по 1954 год, после чего вошел в попечительский совет.
- 17 Письмо Филипа Джонсона Барру, 16 октября 1929. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2164; 442].

- 18 Ibid. Когда отношения стали более доверительными, Джонсон получит прозвище Пиппо, а Барр — Альфо. (Барр соблюдал своеобразный ритуал, сокращая имена близких друзей.)
- 19 Ibid.
- 20 Ibid. Барр собирался писать диссертацию по современному искусству, но на тот момент (1929 год) уже активно участвовал в подготовке Музея современного искусства.
- 21 Tomkins C. Philip Johnson. P. 47. Когда Маргарет Барр писала мемуары для книги «“Our Campaigns”»: Alfred H. Barr, Jr. and the Museum of Modern Art: A Biographical Chronicle of the Years 1930–1944», она удостоила Джонсона лишь первой фразы из этого абзаца; их отношения завершились натянуто.
- 22 Книгу «Интернациональный стиль» Хичкок и Джонсон посвятили «Марге Барр».
- 23 Письмо Генри-Рассела Хичкока Вирджилю Томсону, 7 сентября 1929. Virgil Thomson Papers, YUL. Маргарет Барр была в теплых дружеских отношениях с Томсоном и его другом Морисом Гроссером. В 1932 году, когда она навестила их в Европе, Гроссер сделал ее портрет, который Барр выкупил и повесил у себя дома.
- 24 Интервью автора с Филипом Джонсоном, 1989.
- 25 Письмо Филипа Джонсона миссис Гомер Джонсон, 20 июня 1930, из Гааги. MoMA Archives, NY: Philip Johnson Papers, IV. 8; цит. по: Riley T. The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art. New York: Rizzoli for Columbia Books of Architecture, 1992. P. 12. Подробно изучив материалы экспозиции 1932 года «Современная архитектура: международная выставка», Теренс Райли повторил выставку в Колумбийском университете в период с 9 марта по 2 мая 1992 года, воспроизведя «процесс кураторской работы и фактическое расположение экспонатов» (Ibid. P. 10). Содержащееся в этом письме утверждение Джонсона, будто они с Хичкоком вместе решили подготовить книгу 18 июня 1930 года, несколько расходится с его более поздними воспоминаниями, согласно которым они начали собирать материал сразу же после свадьбы Барра, состоявшейся 27 мая (Scolari Barr M. “Our Campaigns”: Alfred H. Barr, Jr. and the Museum of Modern Art: A Biographical Chronicle of the Years 1930–1944. P. 24).
- 26 Barr A.H., Jr. Modern Architecture // Hound & Horn. No. 3 (April — June 1930). P. 435.
- 27 Письмо Филипа Джонсона миссис Гомер Джонсон, 7 июля 1930. MoMA Archives, NY: Philip Johnson Papers.
- 28 Riley T. The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art. P. 5.
- 29 Письмо Филипа Джонсона миссис Гомер Джонсон, 7 июля 1930. MoMA Archives, NY: Philip Johnson Papers.
- 30 Письмо Филипа Джонсона миссис Гомер Джонсон, 21 июля 1930. MoMA Archives, NY: Philip Johnson Papers.
- 31 Интервью автора с Филипом Джонсоном, 1989. В 1977 году Джонсон сказал Томкинсу: «Практически всю свою жизнь я боролся с тем, что „форму определяет функция“» (Tomkins C. Philip Johnson. P. 78).
- 32 Цит. по: Searing H. International Style: The Crimson Connection. P. 88. Сиринг пишет, что это письмо на голландском языке было опубликовано в каталоге выставки «Americana», проходившей в 1975 году в музее Крёллер-Мюллер близ Оттерло (с. 102); она же перевела его на английский язык.
- 33 Письмо Филипа Джонсона миссис Гомер Джонсон, 6 августа 1930. MoMA Archives, NY: Philip Johnson Papers.
- 34 Интервью автора с Филипом Джонсоном, 1989.
- 35 Теренс Райли приходит к тому же выводу: «Все говорит о том, что разговоры о тематической выставке по мотивам книги, которую готовит Хичкок, начались в Нью-Йорке только осенью 1930 года» (Riley T. The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art. P. 93). Остается неустановленным, что было опубликовано раньше: «Интернациональный стиль: архитектура после 1922 года» (Хичкок закончил работу над текстом к ноябрю 1931-го) или каталог «Современная архитектура: международная выставка».
- 36 Riley T. The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art. P. 19. Полный текст приводится у Райли как «Приложение 1: предварительная заявка на организацию архитектурной выставки в Музее современного искусства, составленная Филипом Джонсоном» (с. 213–214).

- Джонсон не только отдал силы этому проекту, но и, благодаря помощи отца, вложил в него значительные средства. В заявке предлагалось создать комиссию для подготовки выставки, в которую вошли бы Барр, Гудьер, Гомер Джонсон (отец Филипа), Джонсон (в качестве секретаря комиссии), Готтлиб Фридрих Ребер (швейцарский коллекционер, владевший ценным собранием картин Пикассо, — Барр старался наладить с ним отношения) и Эбби Рокфеллер. Джонсон предполагал работать на добровольных началах — как и Алан Блэкбёрн-младший, его однокашник в Кливленде, предложенный в качестве исполнительного секретаря. В феврале 1932 года Блэкбёрн стал исполнительным секретарем музея. К 10 февраля 1931 года в пересмотренной заявке фигурировали члены комиссии Кларк, Льюисон, Гомер Джонсон, Ребер и Барр, а также Джонсон как главный куратор выставки (с. 216). Льюис Мамфорд и Нортон присоединились позднее.
- 37 Чит. по: Riley T. The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art. P. 214.
 - 38 Ibid. P. 215–219.
 - 39 Письмо Филипа Джонсона Эбби Рокфеллер, 27 марта 1931. MoMA Archives, NY: Philip Johnson Papers; цит. по: Schulze F. *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. P. 180.
 - 40 Письмо Филипа Джонсона Барру, 11 июля 1931. MoMA Archives, NY: Philip Johnson Papers.
 - 41 Письмо Филипа Джонсона Барру, 7 августа 1931. цит. по: Schulze F. *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. P. 180.
 - 42 См.: Hochman E. Architects of Fortune: Mies van der Rohe and the Third Reich. New York: Weidenfeld & Nicholson, 1989.
 - 43 Philip Johnson: Writings. P. 207.
 - 44 Чертеж бетонного дома (1923) напоминает чертеж кирпичного. Он не сохранился, но его изображение можно найти в: Mies van der Rohe: Critical Essays / Ed. by Franz Schulze. New York: MoMA, 1989. P. 51.
 - 45 Ibid. P. 203. Note 25. Теренс Райли ошибочно полагает, что Барр побывал в Штутгарте и видел вложенный проект в 1928 году. Барр сумел побывать там только в 1933 году, зато Хичкоку это удалось в 1927-м.
 - 46 Schulze F. Mies van der Rohe: A Critical Biography. P. 21, 42.
 - 47 Philip Johnson: Writings. P. 207.
 - 48 Письмо Филипа Джонсона Якобусу Ауду, 17 сентября 1930. MoMA Archives, NY: Philip Johnson Papers.
 - 49 Johnson Ph. Mies van der Rohe. New York: MoMA, 1947. P. 42.
 - 50 Интервью автора с Филипом Джонсоном, 1989.
 - 51 Письмо Филипа Джонсона миссис Гомер Джонсон, 22 августа 1930. MoMA Archives, NY: Philip Johnson Papers.
 - 52 Интервью автора с Филипом Джонсоном, 1989. 21 июля 1930 года Джонсон отправил матери письмо, в котором просил ее разрешения, чтобы Мис оформил интерьер их квартиры (MoMA Archives, NY: Philip Johnson Papers). В письме от 1 сентября 1930 года он описывает Миса матери как человека «отстраненного, бесстрастного, который лишь изредка милостиво спускается с небес на землю и оказывает вам честь, словно это сам бог вам кивнул» (Ibid.). Стулья «Барселона» по проекту Миса ван дер Роэ стояли на видном месте во всех кабинетах, где работал Джонсон.
 - 53 Иллюстрация с проектом интерьера, созданным Мисом ван дер Роэ для квартиры Джонсона, приведена в книге Джонсона и Хичкока «Интернациональный стиль», а также среди материалов выставки «Современная архитектура».
 - 54 Письмо Барра Филипу Джонсону, 11 августа 1930. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2164; 441]. В разгар ремонта в собственной квартире Барр тоже захотел поставить мебель современного архитектора, как у Джонсона, но тогда не мог себе этого позволить. Чета Барр только через два года обзавелась обеденным столом фабрики Германа Миллера (*Scolari Barr M. "Our Campaigns": Alfred H. Barr, Jr. and the Museum of Modern Art: A Biographical Chronicle of the Years 1930–1944*. P. 25).
 - 55 Интервью автора с Филипом Джонсоном, 1989. Это единственный пример, когда Джонсон говорит, что его интерес к новому стилю пробудил скорее Барр, чем Хичкок. В 1966 году Барр написал о Мисе ван дер Роэ, что это, «пожалуй, величайший из ныне живущих архитекторов; и, конечно, он оказал наиболее заметное влияние на архитекторов 1940-х и 1950-х годов. Он

последний из великих архитекторов начала и середины XX века».

- 56 *Hitchcock H.-R. Architecture Chronicle // Hound & Horn. No. 5 (October 1931). P. 95, 96.*
- 57 *Ibid. P. 96.*
- 58 *Barr A.H., Jr. Foreword // Hitchcock H.-R., Johnson Ph., Mumford L. Modern Architecture: International Exhibition. P. 14.*
- 59 См. письмо Барра к Джорджу Хейдену Хантли от 23 мая 1946 (MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2173; 1047]), в котором он описывает свое отношение к декору: «Я не считаю обязательным или насущным популярный интерес к орнаментам. Интернациональный стиль всего за двадцать лет стал явлением такого же масштаба, как и ренессансный стиль, которому понадобилось целое столетие, чтобы распространиться севернее Альп. И если диалектически интернациональный стиль не является интернациональным, то что же это? Разумеется, мы не подразумеваем под интернациональным стилем то, что подразумевали пятнадцать лет назад, когда, кажется, впервые осмысленно использовали это выражение. С тех пор стиль изменился, вырос, во многом утратил аскетизм, обогатился как благодаря материалам, так и новым более свободным формам, по-прежнему лишенным декора. <...> Стиль широко распространился и повлек отказ от множества видов плохого декора, будь он традиционным или модернистским».
- 60 *Hitchcock H.-R., Johnson Ph. The International Style: Architecture since 1922. New York: W.W. Norton, 1932. P. 95.*
- 61 Письмо Генри-Рассела Хичкока Вирджилю Томсону, 19 ноября 1930. Thomson Papers, YUL.
- 62 Интервью автора с Филипом Джонсоном, 1989.
- 63 *Barr A.H., Jr. Foreword // Hitchcock H.-R., Johnson Ph. The International Style: Architecture since 1922. P. 11.*
- 64 Теренс Райли изучил письменные и устные высказывания всех трех «кураторов» (так он называл Хичкока, Джонсона и Барра) и пришел к выводу, что выражение «интернациональный стиль» с написанием со строчных букв впервые встречается у Хичкока, в то время как Джонсон и Барр ввели понятие в обиход с написанием по правилам, принятым для имен собственных

(Riley T. The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art. P. 91). Проследив историю использования термина, я обнаружила, что в текстах о новой архитектуре все трое нередко писали «интернациональный стиль» со строчных букв, но Барр действительно настаивал на прописных — он единственный использовал эту форму в книге и в каталоге; при этом Барр и Джонсон, оба умелые популяризаторы, сделали название новой архитектуры узнаваемым. Удачным примером их изобретательности в привлечении внимания к своему проекту стала выставка «Отверженные архитекторы», которую они организовали в 1931 г. вместе с Жюльеном Леви, разместив временную экспозицию в помещении магазина, принадлежавшего отцу Леви. Там были представлены работы архитекторов, не принятые к показу на ежегодной выставке консервативной Архитектурной лиги в Гранд Сентрал Палас. Барр и Джонсон наняли человека, стоявшего возле здания Гранд Сентрал Палас с рекламными плакатами на груди и на спине, на которых значилось: «Спешите увидеть настоящую современную архитектуру, отвергнутую Лигой, по адресу Седмая авеню, 907». Джонсон продолжил популяризацию интернационального стиля, написав еще две статьи: «Rejected Architects» (Creative Art. No. 8. June 1931) и «The Skyscraper School of Modern Architecture» (Arts. No. 17. May 1931).

65 *Barr A.H., Jr. Foreword // Hitchcock H.-R., Johnson Ph., Mumford L. Modern Architecture: International Exhibition. P. 13.*

66 Чарльз Мори так определил это понятие: «В конце XIV века эти три формальных направления — непреходящая парижская готика, фламандский реализм и итальянский идеализм в его сиенском изводе — начали соединяться в единую художественную манеру, которая повсеместно проникает в национальное европейское искусство и в итоге становится известна как „интернациональная готика“». Книга Мори была опубликована только через десять лет после проведения архитектурной выставки, но Барр, скорее всего, слышал об этих стилистических категориях на лекциях Мори в Принстоне.

67 *Barr A.H., Jr. Foreword // Hitchcock H.-R., Johnson Ph., Mumford L. Modern*

- Architecture: International Exhibition. P. 12. В 1987 году Маргарет Барр в книге «Our Campaigns» по-прежнему предсказывала, что выставка «Современная архитектура» «еще многие годы будет сохранять влияние на архитектуру Соединенных Штатов» (с. 28).
- 68 Gill B. The Sky Line: 1932 // The New Yorker. April 27, 1992. P. 94.
- 69 Stern R.A.M. International Style: Immediate Effects // Progressive Architecture. No. 63 (February 2, 1982). P. 106.
- 70 Гропиус отмежевывался от этой концепции, категорически не принимая идею «стиля». Как замечает Рейнер Бэнем, функционализм был сложным и разнообразным, в нем не было само собой разумеющейся объективности (Banham R. Theory and Design in the First Machine Age. New York: Praeger, 1960). Подробно анализируя машинную эстетику, Бэнем приходит к выводу, что «среди основных фигур двадцатых годов нет ни одного „чистого“ функционалиста — архитектора, чьи проекты были бы начисто лишены эстетического начала» (с. 162). Бэнем был за компромисс: «Очевидно, что, даже если применение жестких стандартов рационалистической эффективности или функционалистского формального детерминизма к [современной конструкции] будет выгодным, значительную часть того, что создает ценность архитектуры, такой анализ оставит незамеченной» (с. 323). Известный историк архитектуры Зигфрид Гидион (Sigfried Giedion), единомышленник Гропиуса, вообще не использовал термин «интернациональный стиль» в своей книге «Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition» (Cambridge: Harvard University Press, 1941).
- 71 Barr A.H., Jr. What Is Happening to Modern Architecture? A Symposium at the Museum of Modern Art // Museum of Modern Art Bulletin. No. 15 (Spring 1948). P. 6.
- 72 В левой части схемы как продолжение «примитивного искусства» фигурировал фовизм, который повлиял на немецкий экспрессионизм, в свою очередь — перешедший в негеометрическое абстрактное искусство — здесь машинная эстетика не возобладали. Зато сюрреализм не избегал ее влияния через дадаизм. (Эта двуправленность, составляющая основу
- твёрдого стремления Барра навести в модернизме порядок, описана в главе 9).
- Рейнер Бэнем в книге «Designs by Choice: Ideas in Architecture» (London: Academy Editions, 1966) одобряет его концепцию: «Каталог выставки „Кубизм и абстрактное искусство“, выпущенный Музеем современного искусства, стал монумен- том упорядочению, благодаря которому вокруг стилистики и эстетики современной архитектуры (что особенно интересно в культурном плане) не прекращается дискуссия». Банхем полагает, что это издание, а также музейный каталог «Баухаус, 1919–1928» «обладали достаточной критической массой, чтобы детонировать и разрушить весь миф о „современном движении“, которое из XIX века настойчи- во вторгается в наше время». Последнее суждение, очевидно, должно было слу- жить ответом на книгу Николаса Певзнера (Nikolaus Pevsner) «Pioneers of the Modern Movement», равно как и на «Space, Time and Architecture» Гидиона.
- 73 Barr A.H., Jr. Foreword // Hitchcock H.-R., Johnson Ph. The International Style: Architecture since 1922. P. 11.
- 74 Интервью автора с Филипом Джонсоном, 1992. Джонсон не раз говорил, что они с Барром признавали искусство и архи- тектуру силой, достаточно мощной, чтобы спасти человечество; они верили в чело- веческое «совершенство». Архитектурная выставка 1932 года включала раздел, посвященный градостроительству.
- 75 Barr A.H., Jr. Foreword // Hitchcock H.-R., Johnson Ph., Mumford L. Modern Architecture: International Exhibition. P. 14.
- 76 Philip Johnson: Writings. P. 268.
- 77 Hitchcock H.-R., Johnson Ph. The International Style: Architecture since 1922. P. 37.
- 78 См.: Pommer R. and Otto C. Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- 79 Hitchcock H.-R., Johnson Ph. The International Style: Architecture since 1922. P. 38.
- 80 Barr A.H., Jr. Foreword // Ibid. P. 14.
- 81 Письмо Барра Льюису Мамфорду, 27 фев- раля 1948. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2175; 548]. В 1959 году он вновь обра- тился к этой проблеме: «Академический

стиль, так удачно возвращенный Мисом ван дер Роэ, мало дает для решения проблемы репрезентативной архитектуры, и его всеохватность может надоесть, особенно архитекторам следующих поколений. <...> Основное напряжение создается [присущим архитекторам] сопротивлением традиции, в которой все они до недавнего времени работали» (Письмо Барра Питеру Блейку, 28 апреля 1959 года).

- 82 Barr A.H., Jr. Foreword // Hitchcock H.-R., Johnson Ph. *The International Style: Architecture since 1922*. P. 14. К 1948 году представления Барра окончательно сформировались. В предисловии к работе Хичкока «Painting towards Architecture: The Miller Co. Collection of Abstract Art» (New York: Duell, Sloan & Pearce, 1948) он пишет: «Из их увлеченного и сосредоточенного исследования формы возникли живопись и скульптура, которые никогда еще в истории искусства не представляли такую ценность для архитекторов» (с. 8). Барр утверждал, что архитекторы-новаторы лишь делали вид, будто формы у них определяются технологическими требованиями: «К 1930 году Интернациональный Стиль усвоил уроки как функционализма, так и абстрактного искусства» (с. 9).
- 83 Питер Блейк, с 1948 по 1950 год занимавший должность хранителя отдела архитектуры и дизайна, писал, что это была взвешенная и незыблемая позиция: «Как обосновать, к примеру, проведение выставки «Полезные предметы быта стоимостью меньше пяти долларов», состоявшейся в 1938 году, не заявив, что эти банальные экспонаты составляют большое Искусство нашего времени?» (Blake P. *Architecture Is an Art and MoMA Is Its Prophet* // *The Art News*. No. 78 (October 1979). P. 99).
- 84 Barr A.H., Jr. Foreword // Hitchcock H.-R., Johnson Ph. *The International Style: Architecture since 1922*. P. 13.
- 85 Hitchcock H.-R., Johnson Ph. *The International Style: Architecture since 1922*. P. 28.
- 86 Ibid. P. 20.
- 87 В 1948 году Хичкок закончил «Живопись: движение к архитектуре». Барр написал к работе предисловие. И тогда же, в письме к Хичкоку, раскритиковал его

за несвязанность текста и иллюстраций (заметив, что он об этом уже упоминал); на его взгляд, такой подход был слишком абстрактным и дезориентировал читателей: «Я внимательно прочел твой текст „Живопись: движение к архитектуре“. У меня есть одно существенное замечание, и я уже говорил об этом раньше, когда ты просил меня просмотреть написанное. Мне кажется, у тебя слишком абстрактный подход (и это не игра слов). Ты имеешь дело не только с произведениями искусства, но, в сущности, как минимум с уникальной подборкой, и при этом на всех двадцати пяти страницах едва ли встретишь хотя бы одно упоминание соответствующих объектов. Неужели ты думаешь, что обычный архитектор, и тем более непрофессионал, станет читать работу, почти полностью посвященную стилю и форме, в которой нет каких-либо более наглядных иллюстраций, притом что на вклейках в самой книге они также были бы весьма уместны. Это подборку, видимо, Тремейны не в последнюю очередь приобрили затем, чтобы проиллюстрировать связь абстрактного искусства и архитектуры» (Письмо Барра Генри-Расселу Хичкоку, 23 января 1948. MoMA Archives, NY: ANH [AAA: 2174; 732]).

- 88 Письмо Генри-Рассела Хичкока Вирджи-лу Томсону, 19 ноября 1930 г. Thomson Papers, YUL.
- 89 Johnson Ph. *Beyond Monuments* // *Architectural Forum*. No. 138 (January-February 1973). P. 58. Хичкок, преподававший тогда в Уэслианском университете, почти не участвовал в кураторстве будущей экспозиции.
- 90 Riley T. *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. P. 62–63.
- 91 Ibid. Райли сообщает, что Джонсон выбирал фотографии из коллекции, предоставленной Советским фотографическим агентством, находившимся в Нью-Йорке, так что выбор у него был невелик (с. 208, примеч. 20). Благодаря Теренса Райли за информацию о том, что архитектор Буров, работавший в «пуристской» манере, от правил фотографии Люрса, который передал их Хичкоку, и таким образом они в итоге попали в поле зрения Барра.
- 92 Интервью автора с Филипом Джонсоном, 1990.

- 93 Johnson Ph. *Beyond Monuments*. P. 58.
- 94 Письмо Барра Пэт Ньюхаммер, 2 марта 1951. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2175; 351].
- 95 Riley T. *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. P. 40. Райли пишет, что для этого не было оснований. Ему казалось, что попечители не собираются давить на Барра, чтобы тот показал американских архитекторов.
- 96 Johnson Ph. *Beyond Monuments*. P. 58.
- 97 Ibid.
- 98 Письмо Барра Филипу Джонсону, 19 августа 1931, из Парижа. MoMA Archives, NY: Philip Johnson Papers, IV.8; цит. по: Riley T. *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. P. 52. Барр писал: «Теперь о проектах. Мне по-прежнему кажется, что со зрительской точки зрения лучше показать проекты уже построенных сооружений. Зачем нам проект нового дома Миса ван дер Роэ, который интересен только в Европе, если выставка в Европу не поедет? Почему бы не показать его дом в Брно, раз уж это самый большой и дорогой частный дом в этом стиле?» Ауд с его нереализованным проектом в Пайнхёрсте также обошел запрет.
- 99 Hitchcock H.-R., Johnson Ph. *The International Style: Architecture since 1922*. P. 27.
- 100 Hitchcock H.-R., Johnson Ph., Mumford L. *Modern Architecture: International Exhibition*. P. 36.
- 101 MoMA Archives, NY: Public Information Scrapbooks (27; 273).
- 102 Письмо Филипа Джонсона Якобусу Ауду, 17 сентября 1930. MoMA Archives, NY: Philip Johnson Papers, IV.8.
- 103 Гораздо позже, в некрологе в память Райта, опубликованном в журнале *Time* 9 апреля 1959 года, Барр напишет: «Фрэнк Ллойд Райт поднялся над столь малыми из достоинств, какими являются хороший вкус, лаконичность, цельность и скромность, стремясь к архитектуре, которой нет равных в оригинальности и мощи. Я считаю его величайшим архитектором со времен Борромини. Это, конечно же, слова восхищения, но они не относят Райта к модернистам, представляющим интернациональный стиль».
- 104 Barr A.H., Jr. *Notes on Russian Architecture*. P. 106.
- 105 Riley T. *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. P. 72.
- 106 Hitchcock H.-R., Johnson Ph., Mumford L. *Modern Architecture: International Exhibition*. P. 11.
- 107 Интервью автора с Филипом Джонсоном, 1990.
- 108 Жилую архитектуру на выставке представляли три проекта: один выполнили Стейн и Райт — в Редбёрне, штат Нью-Джерси; другой в германском Касселе разработал Отто Хайслер, также предоставивший модель для этого раздела; третий создал во Франкфурте-на-Майне Эрнст Май. Чтобы подчеркнуть потребность в новом жилье, были также выставлены фотографии трущоб, контрастировавшие с новыми проектами. Барр использовал появление раздела, посвященного жилью, как ответ на критику тех, кто считал, что музей видит в архитектуре «чистое» искусство.
- 109 Активная роль Барра в создании определенной направленности выставки прослеживается в каталоге Райли и в его замечаниях о том, что инсталляция напоминала «минималистские» художественные выставки Барра (Riley T. *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. P. 75).
- 110 Письмо Барра Эбби Рокфеллер, 4 февраля 1933. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3264; 1186].
- 111 Riley T. *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. P. 81.
- 112 Ibid.
- 113 Выставка побывала в шести городах и положила начало оказавшемуся весьма успешным формату передвижных экспозиций.
- 114 Барр предполагал, что Гропиус получил место в Гарварде, а Мис — в Иллиноисском технологическом институте благодаря их «упрочившейся репутации» в Америке, что связано с архитектурными выставками и каталогами Музея современного искусства (Письмо Барра Дуайту Макдональду, 7 мая 1949. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2173; 69]).
- 115 Еще два примера — это отдел фотографии Бомонта Ньюхолла и отдел кино Айрис Барри.
- 116 Письмо Барра Артемасу Пакарду, 10 апреля 1936. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2166; 285].

- 117 Письмо Барра Эбби Рокфеллер, 4 февраля 1933. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3264; 1186].
- 118 *Fantl E. With Tongue in Cheek*. London: Michael Joseph, 1974. P. 28.
- 119 Письмо Барра Эми Лавмен, 3 марта 1937. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2166; 523].
- 120 Подробное обсуждение роли *The Little Review* и Джейн Хип в появлении в Америке работ художников, занимавшихся машинной эстетикой, см. в: *Platt S.N. Mysticism in the Machine Age: Jane Heap and The Little Review // 20/1. No. 1 (Fall 1989)*. P. 18–44.
- 121 *Ibid.* P. 34. Кислер собрал 1541 экспонат — это были примеры сценического дизайна из пятнадцати стран, в которых отразились процессы механизации, развивавшие идеи машинной эры. Успех Кислера при создании принципиально новых сценических решений, воплощенных в Вене и в Берлине в 1924 году, подтолкнул Йозефа Хоффмана пригласить его для воссоздания этих проектов на международной выставке современного декоративного и промышленного искусства в Париже в 1925 году. Хип посмотрела выставку, а Тристан Тцара предложил ей пригласить Кислера для организации такой же экспозиции в Нью-Йорке (*Phillips L. Architect of Endless Innovation // Frederick Kiesler / Ed. by Lisa Philips (New York: Whitney Museum of Art and W.W. Norton, 1989. P. 13, 14)*). Хип переработала оригинальный каталог и опубликовала его в виде номера *The Little Review*. Усилия Кислера, стремившегося показать пользу технологий в конструктивистском сценическом искусстве, подсказали Хип идею выставки машинного искусства 1927 года.
- 122 *Barr A.H., Jr. Foreword // Johnson Ph. Machine Art*. New York: MoMA, 1934. Б. п.
- 123 *Barr A.H., Jr. Russian Diary 1927–1928*. October. No. 7 (Winter 1978). P. 34.
- 124 *Heap J. Machine Age Exposition // The Little Review*. No. 11 (Spring 1925). P. 23–24.
- 125 *Masters of Modern Art / Ed. by Alfred H. Barr, Jr. New York: MoMA, 1953. P. 85*.
- 126 *Barr A.H., Jr. Foreword // Johnson Ph. Machine Art*. New York: MoMA, 1934. P. 51. В книге «Theory and Design in the First Machine Age» Бэнэм рассматривает прием, практиковавшийся во втором десятилетии XX века Марселем Дюшаном и художниками его круга, представлявшими обычные вещи в качестве произведений искусства (с. 205). Он рассказывает, что Дюшан раньше, чем Барр, приво-дил слова Платона из «Филеба» о том, что абсолютная красота заложена в повседневных вещах. Весьма возможно, что знанием цитаты Барр обязан художнику Амеде Озанфану, воспользовавшемуся этой платоновской цитатой еще в 1916 году; Барр часто цитировал «*La Peinture moderne*» («Современную живопись») Озанфана и Ле Корбюзье, считая, что это одна из книг, наиболее заметно повлиявших на его эстетические взгляды.
- 127 Thomas Aquinas. *Summa Theologiae*, I, 39, a.8; цит. по: *Maritain J. Art et scolastique*. Paris: L. Rouart, 1927. P. 250. Жак Маритен, чье имя часто упоминается в переписке Барра, представил свое видение искусства, опираясь на тексты Фомы Аквинского. В записях, сделанных, вероятно, во время путешествия по Европе в 1927 году, Барр называет Маритена одним из «ведущих французских неомистов, о котором англоязычные читатели недавно узнали благодаря переводам Томаса Элиота» (MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3263; 69]).
- 128 *Jacks L.P. Responsibility and Culture*. New Haven: Yale University Press, 1925.
- 129 *Barr A.H., Jr. Foreword // Johnson Ph. Machine Art*. Б. п.
- 130 *Ibid.*
- 131 Питер Блейк отмечал, что Барра «в глубине души беспокоил» этот конфликт — противоречие, заложенное между функцией и формой, и соглашался, что, как правило, архитекторы не осознают в границах собственных критериев, отталкиваются ли они «от эстетики, чтобы двигаться в функциональном или в социально-экономическом и политическом направлении, а это между тем делает архитектурную критику эдакой игрой в угадывание (*Blake P. Architecture Is an Art and MoMA Is Its Prophet. P. 99–100*).
- 132 *Johnson Ph. Machine Art*. Б. п.
- 133 *Johnson Ph. Architecture and Design Collections // Masters of Modern Art / Ed. by Alfred H. Barr, Jr. P. 222*. Курсив автора.
- 134 До 1940 года архитектура и промышленный дизайн были в ведении одного музейного отдела. С 1940 по 1945 год отдел промышленного дизайна под

руководством Элиота Нойза работал самостоятельно. Джонсон, вернувшийся в музей в 1946 году, вновь объединил два отдела в 1949-м.

- 135 Интервью Дуайта Макдональда с Барром, Macdonald Papers. YUL.
- 136 Barr A.H., Jr. Foreword // Johnson Ph. Machine Art. Б. п.
- 137 Интервью Пола Каммингса с Дороти Миллер, 1970. ААА.
- 138 Bayer H., Gropius W., Gropius I. Bauhaus: 1919–1928. New York: MoMA, 1938. Филип Джонсон тогда уже покинул музей, но был в составе волонтеров, помогавших собирать и монтировать выставку. Как пишет Барр во введении (с. 6), за предыдущие пять лет Баухаус проделал беспрецедентную работу; на выставке были представлены только материалы, созданные до 1928 года, когда Гропиус ушел в отставку. После него школу возглавляли Ханнес Мейер и Мис ван дер Роэ.
- 139 Письмо Барра Эрнестине Фантл Картер, 21 сентября 1937. MoMA Archives, NY: АНВ [ААА: 2166; 340].
- 140 Barr A.H., Jr. Preface // Bayer H., Gropius W., Gropius I. Bauhaus: 1919–1928. P. 5, 6. Когда Джонсон предложил Барру выбрать одну из двух живописных работ Шлеммера, — сказав, что вторую продаст Остину, — Барр предпочел «Лестницу в Баухаусе»: «Мне по-прежнему кажется, что это его лучшая работа, и уж точно ничего подобного много лет никто не делал; мне особенно лестно получить ее, потому что она была вывезена прямо из-под носа у нацистов» (Письмо Барра Филипу Джонсону, 1943. MoMA Archives, NY: АНВ [ААА: 2169; 845]).
- 141 Barr A.H., Jr. Preface // Bayer H., Gropius W., Gropius I. Bauhaus: 1919–1928. P. 6. Когда Барр пишет о том, что «обучение конструктивному дизайну с точки зрения техники и материалов должно быть лишь первым шагом в воспитании обновленного, современного чувства красоты», он и отходит от собственной формальной философии и вновь пытается уравновесить гропиусовскую идею функционализма.
- 142 Ibid. P. 5. Музей не только заимствовал организационные принципы школы, но также стал пользоваться особым прямым шрифтом, с которым ассоциировались оба заведения.

143 Ibid. P. 7.

144 Staniszewski M.A. The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge: MIT Press, 1998. Ch. 3.

145 Интервью Дуайта Макдональда с Барром. Macdonald Papers. YUL.

Глава 9. Двигаться дальше

- 1 Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. New York: MoMA, 1936; Fantastic Art, Dada, Surrealism / Ed. by Alfred H. Barr, Jr. New York: MoMA, 1937.
- 2 Barr A.H., Jr. Bulletin of the Museum of Modern Art. October 1933. P. 4. Барр организовал еще три выставки, представлявшие историческое видение модернизма: «Мастера популярной живописи», 1938; «Американский и магический реализм», 1943; «Романтизм в американской живописи», 1943.
- 3 Robbins D. Abbreviated Historiography of Cubism // Art Journal. No. 47 (Winter 1988). P. 278.
- 4 Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 9. Барр передал музею коллекцию плакатов, печатных листов, живописи и скульптуры, а также обложек каталогов, которую он собрал, путешествуя по Европе в 1927–1928 годах (MoMA Archives, NY: АНВ [ААА: 2165; 1148]). Они были показаны на выставке «Кубизм и абстрактное искусство».
- 5 Письмо Стивена Кларк Барру, 13 октября 1943. MoMA Archives, NY: АНВ [ААА: 2190; 1047].
- 6 Barr A.H., Jr. Modern and “Modern” // Bulletin of the Museum of Modern Art. No. 1 (May 1934). P. 4.
- 7 Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 13, 20.
- 8 Интервью Дуайта Макдональда с Барром. Macdonald Papers. YUL. Барр повторил Макдональду то, что прочел в адресованном ему письме Анри Верна, директора Объединения национальных музеев Франции, составленном 25 марта 1931 года, и процитировал в своей работе «An Effort to Secure \$3,250,000 for The Museum of Modern Art, New York City». New York: MoMA, 1931. P. 67.
- 9 Формальная эстетика Барра сложилась под влиянием целого ряда теоретиков, таких, как Генрих Вёльфлин и Роджер Фрай.

- 10 Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 11–13.
- 11 Ibid. P. 13, 11.
- 12 El Lissitzky, Hans Arp. Die Kunstismen: 1914–1924. Zurich: E. Rentsch, 1925.
- 13 Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 9.
- 14 Barr A.H., Jr. Post-War European Painting // Parnassus. No. 3 (May 1931). P. 21. Доклад, прочитанный на 20-м ежегодном собрании американской College Art Association.
- 15 Письмо Барра Дуайту Макдональду, 1953. Macdonald Papers. YUL.
- 16 Письмо Барра Джоан Калм, май 1962. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2191; 1125].
- 17 Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 11.
- 18 Ibid. P. 9.
- 19 Ibid. P. 12, 122.
- 20 Письмо Барра Агнес Риндж, 9 ноября 1950 г. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2172; 149, 150]. Барру не удалось привлечь Эрвина Панофски, Ричарда Краутхаймера, Милларда Майса и Фредерика Харта к исследованию изменчивости понятий, используемых для описания стилистических этапов европейского искусства, и он обратился к Агнес Риндж Клафлин, заведующей кафедрой истории искусств в колледже Вассара. Они подружились в 1923 году, когда Барр преподавал в колледже; Риндж периодически участвовала в деятельности Музея современного искусства.
- 21 Kahnweiler D.-H. Der Weg zum Kubismus. Munich: Delphin-Verlag, 1920. P. 34; Way of Cubism / Trans. by Henry Aronson. New York: Wittenborn, Schulz, 1949. P. 12.
- 22 Barr A.H., Jr. Picasso: Forty Years of His Art. New York: MoMA, 1939. P. 75. Барр расширил и формализовал классификации кубизма в своем каталоге, когда проходила выставка Пикассо. Затем вышло вновь расширенное и переработанное издание: «Picasso: Fifty Years of His Art» (New York: MoMA, 1946).
- 23 Ibid. P. 6–7. Картина «Авиньонские девицы» не участвовала в выставке, поскольку музей приобрел ее только в 1937 году.
- 24 Kahnweiler D.-H. Way of Cubism. P. 7; Robbins D. Abbreviated Historiography of Cubism. P. 281. Роббинс убедительно объясняет разницу между концепцией Барра и философским подходом Канвейлера к «аналитическому» и «синтетическому» кубизму. Он пишет, что Барр не пользовался «идеалистическими ключами, заложенными» в тексте Канвейлера. Тот рассматривал когнитивное различие между аналитическим и синтетическим кубизмом; Барр «предпочел подчеркнуть новую рукотворную реальность независимого произведения искусства». Это в итоге позволило взглянуть на живописную поверхность как на саморефлективный объект.
- 25 Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 26.
- 26 Ibid. P. 31; Robbins D. Abbreviated Historiography of Cubism. P. 279; Роббинс пишет, что Барр указал на первичность фигуры Сезанна в развитии кубизма, прежде всего имея в виду его «отказ от выпуклости форм» (в 1925 году Барр говорил об этом в связи с Писсарро). Роббинс приходит к следующему выводу: «Сложно переоценить важность формулировки [Барра], которая в последующие сорок лет стала прозрачной основой — базисной моделью — всех дискуссий вокруг понятия плоскости изображения, его влияния на кубизм и развитие абстрактного искусства». Роббинс ставит Барру в заслугу также то, что он обратил внимание на письмо Сезанна 1907 года, в котором речь идет о «конусе, сфере и цилиндре» — в дальнейшем этот мотив будет неотъемлемой частью любой дискуссии о кубизме; см. Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 30.
- 27 Изначально выражение использовал Писсарро, описывая метод Сезанна. Уильям Рубин рассуждает об этом в: Rubin W. Pablo and Georges and Leo and Bill // Art in America. No. 67 (March–April 1978).
- 28 Барр придумал выражения «граненый кубизм» («facet cubism») для живописи 1909–1910 годов и «кубистическое рококо» для работ 1914–1915 годов. Мемо, May 5, 1959, MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3264; 1117].
- 29 Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 31.
- 30 Barr A.H., Jr. Picasso: Fifty Years of His Art. P. 70, 71.
- 31 Джон Голдинг пишет, что Озанфан и Жаннере в книге «Современная живопись» 1925 года первыми связали 1912 год с прорывом в формировании аналитического кубизма, который они определяли как

- «герметичный кубизм» (*Golding J. Cubism: A History and Analysis 1907–1914*. Boston: Boston Book & Art Shop, 1968). Барр говорил, что эта книга во многом на него повлияла.
- 32 Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 78, 82; Barr A.H., Jr. Picasso: Fifty Years of His Art. P. 80. В каталоге «Кубизм и абстрактное искусство» Барр отнес возникновение синтетического кубизма к 1913 году; в книге «Пикассо: пятьдесят лет в искусстве» (*Picasso: Fifty Years of His Art*) он изменил дату на 1912–1913 годы, пояснив, что переход был постепенным. Барр отнес «papier collé» к основному виду коллажа.
 - 33 Barr A.H., Jr. Picasso: Fifty Years of His Art. P. 82.
 - 34 Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 78.
 - 35 Barr A.H., Jr. Picasso: Fifty Years of His Art. P. 80.
 - 36 Ibid. P. 84. Возникший дискурс, раскрывающий истоки коллажа и его влияние, несет в себе семиотическую идею формы как произвольного знака, и лишь потом — изображения. См. Bois Y.-A. *Painting as Model*. Cambridge: MIT Press, 1992; Krauss R. *The Motivation of the Sign // Picasso and Braque: A Symposium* / Ed. by William Rubin and Lynn Zelevansky. New York: MoMA, 1992; Bois Y.-A. *The Semiology of Cubism* // Ibid.
 - 37 Greenberg C. *Collage* // Greenberg C. *The Collected Essays and Criticism*. Vol. 2. P. 259; впервые опубликовано как рецензия на выставку «Коллаж в Музее современного искусства» (*The Nation*. November 27, 1948).
 - 38 Ibid. P. 260, 261. Ив-Ален Буа соглашается с Гринбергом в том, что «Гитара» Пикассо 1912 года — «это одновременно исток „синтетического“ кубизма и начало новой эры в истории западной скульптуры» (Bois Y.-A. *Painting as Model*. P. 69).
 - 39 Greenberg C. *Modernist Painting* // Greenberg C. *The Collected Essays and Criticism*. Vol. 4. P. 87. В интервью с Дуайтом Макдональдом для подборки «Action on West 53rd Street» в *The New Yorker* Гринберг осудил предпочтения Барра: «У него слишком неприятный вкус, он чересчур любит эффекты и бравадность, сюрреалистские и романтические фейерверки» (*Macdonald Papers*. YUL). Известный своими пристрастиями, Гринберг прославился также тем, что «не желал связываться <...> с художниками и течениями, казавшимися ему такими же скучными, как Дюшан, сюрреализм, дадаизм, поп-арт и концептуальное искусство» (*Tillim S. Criticism and Culture or Greenberg's Doubt // Art in America*. No. 75. May 1987. P. 122). Недружелюбие Гринберга можно объяснить тем, что ему казалось, будто Барр «отстал от поезда», умчавшего Поллока, Мазеруэлла и Ротко» (интервью Макдональда с Гринбергом, *Macdonald Papers*. YUL). Роберт Голдуотер смотрел на вещи иначе. Он считал, что Барр популяризировал Поллока и абстрактный экспрессионизм, воспринимая это как своеобразную «епитимию». Голдуотер полагал, что персонально Барру «нравилась живопись волшебного, романтического, поэтического, сюрреалистического свойства; однако при его пуританстве ему должно было нравиться и абстрактное искусство, поскольку его сложнее понимать и любить — и Поллок был самым сложным из всех; все они самобытны, это не парижское детище — поэтому, и еще из патриотизма, он стал весьма ярким шовинистом — он горд и рад, что сумел поддержать отечественное направление» (из беседы Дуайта Макдональда с Робертом Голдуотером, *Macdonald Papers*. YUL). Отвечая Эмили Дженауэр из *The New York Herald Tribune* на вопрос, зачем он приобрел так много работ Поллока, Барр сказал, что это «Вермеер нашего времени» (цит. по интервью Думайта Макдональда с Барром, *Macdonald Papers*. YUL).
 - 40 Greenberg C. *Avant-Garde and Kitsch* // Greenberg C. *The Collected Essays and Criticism*. Vol. 1. P. 8; первая публикация в: *Partisan Review*. Fall 1939.
 - 41 Greenberg C. *Towards a Newer Laocoon* // Greenberg C. *The Collected Essays and Criticism*. Vol. 1. P. 34.
 - 42 См.: *Reise B.M. Greenberg and the Group: A Retrospective View*. Part 1 // *Studio International* (May 1968). P. 254–257; Part 2 (June 1968). P. 314–316. Рейзе отмечает, что отношения Гринберга с марксистски настроенными художниками и писателями со временем сделали его приверженцем искусства, которое он сам же критиковал,

- так что перед ним встала задача обращения к широкой публике. Джон О'Брайан, издавший собрание сочинений Гринберга, так определил место критика: «Непримиримое звучание его голоса, немедленное отметание всего, что казалось ему показным в современной культуре, было свойственно и группе нью-йоркских критиков и писателей, объединившихся благодаря многосторонней общности взглядов на искусство и политику. Среди них были Пол Гудман, Дуайт Макдональд, Уильям Филлипс, Филип Рав, Гарольд Розенберг, Айзек Розенфельд, Мейер Шапиро, Лайонел Триллинг, Роберт Уоршоу и сам Гринберг. <...> Нет никаких сомнений в том, что внимание Гринберга к истории и неприятие форм и порядков капитализма изначально носили марксистский характер» (O'Brian J. Introduction // Greenberg C. Collected Essays and Criticism. Vol. 1. P. XIX, XX.). Большинство из этих авторов печатались в *Partisan Review*. Политические цели Барра были защитительно-либеральными, но он, разумеется, также рассчитывал на понимание публики. Выступая с антифашистскими или антикоммунистическими статьями, он всегда отделял искусство от политического контекста.
- 43** Марксистская направленность, проявившаяся у Гринберга, отошла в тень на фоне общего «неизбежного» исторического прогресса, ставшего основой формализма. Историзм Барра был чисто стилистическим. Его либерализм нашел выражение во многих гуманитарных акциях, в которых он участвовал — например, помогая творцам, бежавшим из гитлеровской Германии, или публикуя антинацистские статьи, написанные по возвращении из этой страны в 1933 году. Дискуссия, развернувшаяся в 1933 году вокруг выставки «Панно американских живописцев и фотографов», подготовленной Линкольном Кирстайном (см.: Lynes R. Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art. P. 98–101). Художнику Хьюго Геллерту было отказано в участии в выставке из-за работы под названием «Us Fellas Gotta Stick Together», где он изобразил Джона Д. Рокфеллера-старшего, Генри Форда и президента Гувера рядом с Аль Капоне. Барр отправил художнику письмо, выразив сожаление по поводу случившегося и заметив, что музей «не занимается политикой как таковой»: возмущения вызвала не «персонализация классовой борьбы, а лишь персонализация ее символов» (MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2164; 670]).
- 44** Greenberg C. Towards a Newer Laocoon. P. 37.
- 45** Нелья не признать, что Гринберг в долгу перед Барром. Тиллим, должно быть, имел в виду Барра, когда писал, что Гринберг не придавал значения «социальной и психологической динамике стиля, значимость которого не отрицал. Он просто чувствовал, что она не связана с проблемой эстетического качества» (Tillim S. Criticism and Culture or Greenberg's Doubt P. 201).
- 46** Barr A.H., Jr. Picasso: Fifty Years of His Art. P. 74. Смелое, но вполне оправданное утверждение, в котором фактическая продолжительность влияния кубизма оказалась недооцененной.
- 47** Rosenblum R. Foreword // Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. Cambridge: Harvard University Press, 1986. P. 3. Схема Барра встречает как возражения, так и восторженные отзывы. Попытки выделить категории искусства сопряжены с политической конъюнктурой, которая меняется с развитием критики. Заслуга Барра в том, что он создал почву для дискуссии.
- 48** Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 19.
- 49** Ibid. Оба искусствоведа — и Роберт Розенблум, и Уильям Рубин, преемник Барра в должности хранителя отдела живописи и скульптуры, — называли его риторику «лапидарной». Рубин говорил, что тщательно подобранная лексика Барра — самый весомый его вклад в историю критики. «У Барра был необычайно экономный и емкий язык — настолько, что в этом он превосшел даже Мейера [Шапиро]. Краткость некоторых суждений Альфреда об искусстве исключительна» (интервью автора с Уильямом Рубином, март 1994). О том, как Барр мучительно подбирал точные слова, ходили легенды.
- 50** Barr A.H., Jr. Dutch Letter // Arts. No. 13 (January 1928). P. 48.
- 51** Mitchell W.J.T. Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language //

- Critical Inquiry. No. 15 (Winter 1989). P. 367. Митчел оспаривает понимание «системы координат», изложенное Розалиндой Краусс в: *Krauss R. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1985. P. 349. Возражая против ее представления о системе координат как о незримом объекте, он писал: «Самый существенный посыл схемы Барра — в графическом опровержении идеи, будто модернистская „система“ выстраивает барьер между видением и языком» (р. 366).
- 52 *Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art*. P. 9.
- 53 *Mitchell W.J.T. Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language*. P. 365, 366.
- 54 *Barr A.H., Jr. Matisse: His Art and His Public*. New York: MoMA, 1951. P. 139. К тому времени Барр стал думать, что практическое значение примитивного искусства для художников-модернистов было преувеличено критиками (с. 100).
- 55 Исправленная схема появилась в: *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.* // Ed. by Irving Sandler and Amy Newman. New York: Random House, 1986. P. 92.
- 56 *Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art*. P. 58.
- 57 *Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art*. P. 126, 122.
- 58 Шапиро, сочетавший специализацию в области средневекового искусства с выраженным интересом к искусству современному (преподавать которое он начал в Колумбийском университете в 1933 году), некоторое время исполнял обязанности члена музейного попечительского совета. В 1935 году Шапиро предложил Барру войти в дискуссионную группу, объединившую ряд ученых и литераторов, в том числе Джеймса Суини, Эрвина Панофски, Роберта Голдуотера, Джерома Кляйна, Димитрия Целоса, Луи Лозовика и Джери Эбботта (MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2165; 981]). Шапиро начал читать лекции по средневековому искусству в Колумбийском университете в 1928 году, а в 1936-м стал штатным профессором.
- 59 *Schapiro M. The Nature of Abstract Art. in Modern Art: 19th and 20th Centuries*. New York: Braziller, 1978. P. 190; впервые опубликовано в «Marxist Quarterly» (January-March 1937). Шапиро написал большую статью, в которой выступил оппонентом Барра и осудил его за «неисторичность» подхода к абстракции в каталоге «Кубизм и абстрактное искусство». Социальные причины критик рассматривал вместо стилистических изменений, отвергая представление Барра о культурном «истощении» стиля. Впрочем, теоретические суждения Барра и Шапиро не были взаимоисключающими. Артур Данто выдвинул идею «естественного предела» стиля — по аналогии с индивидуальным, который художнику не преодолеть — эта мысль поддерживает барровскую теорию истощения (*Danto A.C. Narrative and Style // Journal of Aesthetics and Art Criticism*. No. 49. Summer 1991. P. 208).
- 60 *Schapiro M. The Nature of Abstract Art. in Modern Art: 19th and 20th Centuries*. P. 196. Митчелл шире, чем Шапиро, интерпретирует схему Барра, усматривая в источниках модернизма — особенно в «негритянской скульптуре» и «машинной эстетике» — «дезорганизирующие» элементы в самодостаточном нарративе абстрактного искусства: «Система Барра <...> соотносится с историей и социальной реальностью, что мешает ей ассоциироваться с поиском чистоты» (*Mitchell W.J.T. Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language*. P. 367).
- 61 См.: *Washton Long R.-C. Expressionism, Abstraction, and the Search for Utopia in Germany // The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890–1980*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986. P. 201–217.
- 62 Письмо Барра профессору Берле, 17 января 1958. MoMA Archives, NY: АНВ, 12.И.3.а.
- 63 См.: *Dynes W. The Work of Meyer Schapiro: Distinction and Distance // Journal of the History of Ideas*. Vol. 42. No. 1 (1980). Дайнс сожалеет о том, что метод исторического искусствоведения Шапиро встретил сопротивление в профессиональных кругах, в то время как предложенная Джованни Морелли «система стилистического анализа, при котором намеренно не учитывается культурная матрица» получила широкое распространение (с. 171, 172). Шапиро признавал, что книга Барра — «лучшая из написанного на английском языке»

- об абстрактном искусстве (*Schapiro M. The Nature of Abstract Art. in Modern Art: 19th and 20th Centuries. P. 187*).
- 64 *Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 15.* В книге «Пикассо: сорок лет в искусстве» Барр повторил, что для него существенна «чувственная, осязаемая реальность поверхности как таковой», но вновь согласился с Шапиро: «[В кубизме] вечные гитары, скрипки, бутылки, игральные карты, трубки, сигареты и фрагменты газетных заголовков, нот или винных этикеток составляют вполне стройный „сюжет или иконографию“ и представляют собой нечто большее, чем просто „предметы для чьей-то манипуляции“ (с. 82). В книге «Пикассо: пятьдесят лет в искусстве» Барр вновь упоминает статью Шапиро и отвергает компромисс: «Эти объекты, будь то люди или вещи, неизменно оказываются в ситуации творческой или божественной жизни и образуют иконографию мастерской или кафе. Представляют ли они собой просто обстановку, в которой пребывает художник, или более позитивным образом, хотя, конечно же, неосознанно, символизируют его изоляцию по отношению к обычному обществу, — вопрос спорный» (с. 84).
- 65 По мнению Рубина, Шапиро, Барр и Гринберг стали «столпами современной критики». Он приводит имена в указанном порядке, подчеркивая, что «Мейер был первым из трех». Рубин признавал, что его научные знания во многом сформировались благодаря Шапиро; Барр, и уж точно Гринберг, оказали меньшее влияние. «Но, с другой стороны, Мейер не осилил бы то, что сделал Альфред» (Интервью автора с Уильямом Рубиным, 1993).
- 66 *Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 18.* Барр имел в виду атмосферу репрессий как в СССР, так и в Германии, где он лично наблюдал гонения на художников. Он непримиримо боролся с любыми формами подавления модернизма в Америке.
- 67 *Ibid. P. 42.*
- 68 *Ibid. P. 141.* (В качестве иллюстрации Барр приводит похожую работу 1916 года.)
- 69 *Ibid. P. 157.*
- 70 *Ibid. P. 150.*
- 71 *Ibid. P. 158, 156.*
- 72 *Mitchell W.J.T. Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language. P. 366.*
- 73 *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr. P. 13, 11.*
- 74 *Ibid. P. 12; цит. по: Barr A.H., Jr. In Defense of Kokoschka // Art Digest. October 1, 1949. P. 4.*
- 75 *Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 12.*
- 76 *Sandler I. Introduction // Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr. P. 12.*
- 77 *Ibid. P. 26.*
- 78 *Barr A.H., Jr. Cubism and Abstract Art. P. 179.*
- 79 Письмо Барра мисс Брэккет, 30 декабря 1930. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2164; 532]. «Сидящая женщина» Пикассо принадлежала тогда Мэри Хойт Уиборг, сестре Сары Мёрфи, жены художника Джеральда Мёрфи. Затем ее приобрел Джеймс Соби, и в результате она вошла в коллекцию MoMA. Роль Пикассо в сюрреализме является спорной. Уильям Рубин писал, что в творчестве Пикассо «больше пластики, нежели поэзии» (*Rubin W. Dada, Surrealism and Their Heritage. New York: MoMA, 1968. P. 124*). Формально Пикассо никогда не принадлежал к кругу сюрреалистов, хотя участвовал в их акциях и выставках.
- 80 *Fantastic Art, Dada, Surrealism. P. 9, 8.* Гринберг позднее не станет принимать сюрреализм всерьез. Для него «все пути» вели к абстракционизму. Он с самого начала отверг сюрреализм за регрессивность, не вписывавшуюся в хронологию абстрактного искусства. Барр, в свою очередь, разделил модернизм на категории, выходящие за привычные рамки абстрактного искусства. В 1946 году на традиционных чтениях в колледже Брин-Мор в честь Мэри Флекснер он сделал шесть докладов, осветив тему гораздо подробнее, чем Гринберг со своей локальной точки зрения. Доклады под общим названием «Догма и практика современного искусства» были следующими: «Искусство должно быть современным — расцвет и упадок машинного направления» (11 февраля); «Искусство должно быть чистым — с оглядкой на утилитарность» (18 февраля); «Искусство должно восхищать — визуальная поэтика загадочного и фантастического» (15 февраля); «Искусство должно бурлить — страх, насилие,

- исступление» (4 марта); «Искусство должно быть национальным — как проявляется расовое и региональное достоинство» (11 марта); «Искусство должно быть социальным — мировое государство, пропаганда и взгляд в будущее» (18 марта). Тексты лекций были опубликованы в «Wuvar Alumnae Bulletin»; копия хранится в: MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 3265; 706].
- 81 Письмо Барра Энсону Конгеру Гудьеру, 13 января 1937. MoMA Archives, NY: A. Conger Goodyear Scrapbook.
 - 82 *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. P. 9–10. Барр одолжил картину Генриха Фюсли «Ночной кошмар» у базельского профессора Пауля Ганца; он увидел ее во время путешествия 1927 года (*Scolari Barr M. «Our Campaigns»*. P. 48).
 - 83 *Ibid.* P. 9.
 - 84 *Ibid.* P. 11, 12.
 - 85 Цит. по: Roob R. Alfred H. Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902–1929. P. 7–8.
 - 86 Barr A.H., Jr. ed., *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. P. 13, 14.
 - 87 Позже он передумает насчет Редона.
 - 88 Barr A.H., Jr. *Cubism and Abstract Art*. P. 180, 182.
 - 89 *Ibid.* P. 186.
 - 90 *Ibid.* P. 200.
 - 91 *Trois siècles d'art aux États-Unis: exposition organisée en collaboration avec le Museum of Modern Art, New York: Musée du Jeu de Paume, Paris, 1938 mai-juillet / With a comparative chronology by Alfred H. Barr, Jr. Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1938.*
 - 92 *Scolari Barr M. «Our Campaigns»*. P. 55. Барр очень хотел провести выставку Пикассо в Музее современного искусства в 1932 году, но его отговорил Стивен Кларк, член попечительского совета, полагавший, что на такое начинание музею трудно будет получить деньги (Письмо Энсона Конгера Гудьера Барру, 9 ноября 1932. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2164; 691]).
 - 93 Barr A.H., Jr. *Picasso: Forty Years of His Art*. В 1947 году, изучив дополнительный материал, Барр внес в каталог изменения и рассматривал его как монографию. Маргарет Барр говорила, что издания «Пикассо: сорок лет в искусстве» и «Пикассо: пятьдесят лет в искусстве» появились как результат «большой научной работы», сопровождавшейся активным исследовательским поиском с «обновлением хронологии и классификации», который за этим последовал. «Мой муж считал, что „Пикассо: пятьдесят лет в искусстве“ не уступает изданию „Матисс: его творчество и зрители“. Но эта публикация состоялась после Второй мировой, когда не хватало наборных шрифтов. Текст напечатали курсивом, потому что ничего другого не было. И переиздать было невозможно, <...> поскольку муж кропотливо, буквально по словам собирал странички, чтобы иллюстрации появлялись именно там, где речь шла об этом произведении» (Письмо Маргарет Барр Джону Уолшу-младшему, 12 февраля 1980. MoMA Archives, NY: AHB [AAA: 2191; 546]). Издание «Пикассо: пятьдесят лет в искусстве» сопровождается посвящением: «Моей жене Маргарет Сcolari-Фицморис, советнику и бесценному помощнику во всех кампаниях, связанных с Пикассо, в 1931, 1932, 1936 и 1939 годах». Учитывая интерес Барра к стратегии и тактике военных батальонов, слово «кампании» можно истолковать как выражение характерного боевого настроения, с которым он шел к цели.
 - 94 Barr A.H., Jr. *Picasso: Forty Years of His Art*. P. 60.
 - 95 *Ibid.* P. 62.
 - 96 Голдинг поставил «первое настоящее произведение кубизма» в один ряд с работами Брака, написанными в Л'Эстаке в 1908 году (*Golding, Cubism: A History and Analysis 1907–1914*. P. 66). Уильям Рубин согласился с Голдингом и, более того, вообще не стал связывать «Авиньонских девиц» с началом кубизма (*Rubin W. Cezannism and the Beginning of Cubism // Cezanne: The Late Work / Ed. by William Rubin. New York: MoMA, 1977*).
 - 97 Barr A.H., Jr. *Picasso: Fifty Years of His Art*. P. 57.
 - 98 Kahnweiler D.-H. *Way of Cubism*. P. 21.
 - 99 Барр заимствовал цитату у Канвейлера и использовал ее в «Пикассо: пятьдесят лет в искусстве» (с. 66).
 - 100 В неопубликованной статье «Носы Пикассо» я рассматриваю эту особенность рисунка художника, когда линии, очерчивающие пальцы на портрете, совпадают с абрисом ее профиля — так передана «ощущаемость» глубины

- (описанная в: *Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception* / Trans. by Colin Smith. New York: Humanities Press, 1962) и неделимость человеческого существа, в котором связано внутреннее и внешнее. Внимание Пикассо к нижней части носа не раз прослеживается в его творчестве, но особенно в «Портрете матери художника», где мать наклоняет голову, словно баюкает младенца (1896), — это обусловлено ее позой; художник передает то, что один психолог назвал «своеобразным архаическим достоинством и всеилием» (*Lee H.B. Spirituality and Beauty in Artistic Experience* // *Psychoanalytic Quarterly*. No. 17 (1948). P. 516).
- 101 Из разговора Пикассо с Кристианом Сервосом, цит. по: *Barr A.H., Jr. Picasso: Forty Years of His Art*. P. 16, 19; изначально опубликовано в: *Zervos C. Conversation avec Picasso* // *Cahiers d'Art*. n° 10 (1935). P. 173–178.
 - 102 *Barr A.H., Jr. Picasso: Fifty Years of His Art*. P. 74.
 - 103 *Barr A.H., Jr. Matisse, Picasso, and the Crisis of 1907* // *Magazine of Art*. No. 44 (May 1951). P. 163.
 - 104 Письмо Барра Питеру Блейку, 15 февраля 1961.
 - 105 *Barr A.H., Jr. Picasso: Forty Years of His Art*. P. 125.
 - 106 *Barr A.H., Jr. Matisse: His Art and His Public*. P. 11, 12.
 - 107 *Elderfield J. Matisse: Myth vs. Man* // *Art in America*. April 1987. P. 13.
 - 108 *Barr A.H., Jr. Matisse: His Art and His Public*. P. 9.
 - 109 *Ibid.* P. 10.
 - 110 *Flam J. Matisse: The Man and His Art, 1869–1918*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
 - 111 *Elderfield J. Henri Matisse: A Retrospective* (New York: MoMA, 1992). P. 71. Note 56. Элдерфилд полагает, что «формалистское» понимание творчества Матисса утвердилось после публикации книги Барра «Матисс: его творчество и зрители» (с. 70, примеч. 14).
 - 112 *Barr A.H., Jr. Matisse, Picasso, and the Crisis of 1907*. P. 170. Дуайт Макдональд утверждал, что у Барра эта черта есть: «Полагаю, Вы действительно способны объективно признать реальность, даже когда она противоречит Вашим желаниям — это очень редкая черта» (Письмо Дуайта Макдональда Барру, 1 декабря 1953. *Macdonald Papers*. YUL).
 - 113 *Flam J. Matisse: The Man and His Art, 1869–1918*. P. 12.
 - 114 *Ibid.* P. 388.
 - 115 *Barr A.H., Jr. Matisse: His Art and His Public*. P. 5.
 - 116 *Ibid.* P. 184.
 - 117 *Ibid.*
 - 118 *Ibid.* P. 238.
 - 119 *Barr A.H., Jr. Matisse, Picasso, and the Crisis of 1907*. P. 163.
 - 120 Письмо Барра Эбби Рокфеллер, 15 января 1947. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 3264; 1339].
 - 121 *Barr A.H., Jr. Matisse: His Art and His Public*. P. 265, 266.
 - 122 Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 21 сентября 1922. *Gauss Papers*. AAA.
 - 123 *Hampshire S. Commitment and Imagination* // *The Morality of Scholarship* / Ed. by Max Black. Ithaca: Cornell University Press, 1967. P. 46, 51.
 - 124 См.: *Hitchcock H.-R. The Decline of Architecture*. P. 29.
 - 125 *Barr A.H., Jr. Understanding Modern Art* // *Wellesley Alumnae Magazine*. No. 13 (June 1929). P. 304. Барр и Филип Джонсон верили, что мир спасет искусство, а не какая-либо идеология, основанная на функционализме (интервью автора с Филипом Джонсоном, 1992).
 - 126 Письмо Барра Стивену Кларку, 22 апреля 1943. RAC.

Эпилог

- 1 Цит. по: *Goldfarb Marquis A. Alfred H. Barr, Jr.: Missionary for the Modern*. P. 346.
- 2 Письмо Эбби Рокфеллер Барру, 24 апреля 1933. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 3264; 1178].
- 3 Об этом упоминается в интервью автора как с Филипом Джонсоном, так и с Уильямом Рубином.
- 4 *Genauer E. The Fur-Lined Museum* // *Harper's Magazine*. No. 189 (July 1, 1944). P. 136.
- 5 Письмо Барра Уильяму Тромбли, 5 апреля 1954. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2183; 437].
- 6 *Genauer E. The Fur-Lined Museum*. P. 129–138.

- 7 Письмо Энсона Конгера Гудьера Эбби Рокфеллер, 15 декабря 1936. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 3264; 1120].
- 8 Письмо Эбби Рокфеллер Энсону Конгеру Гудьеру, 16 декабря 1936. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 3264; 1122].
- 9 Письмо Энсона Конгера Гудьера Эбби Рокфеллер, 17 декабря 1936. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 3264; 1021].
- 10 Macdonald Papers. YUL.
- 11 Письмо Барра Эдварду Кингу, 10 октября 1934. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2164; 411].
- 12 Staniszewski M.A. The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. P. 70.
- 13 Письмо Барра Дуайту Макдональду, 3 декабря 1953. Macdonald Papers. YUL.
- 14 Интервью Пола Каммингса с Дороти Миллер, 1970, AAA.
- 15 Ibid.
- 16 Messer H. MoMA: Museum in Search of an Image. Ph.D. diss., Columbia University, 1979. P. 164.
- 17 Интервью автора с Монро Уилером, 20 октября 1981.
- 18 Ibid.
- 19 Письмо Барра Стивену Кларку, 22 апреля 1943. Rockefeller Papers, RAC.
- 20 Barr A.H., Jr. What Is Modern Painting? Это была переработка 24-страничного буклета, вышедшего в 1934 году и объяснявшего, как делается передвижная выставка. Книга стала бестселлером и была прозвана музейщиками «Wimpy» (акроним названия книги).
- 21 Письмо Барра Стивену Кларку, 22 апреля 1943. Rockefeller Papers, RAC.
- 22 Ibid.
- 23 Письмо Стивена Кларка Барру, 13 октября 1943. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2190; 1047].
- 24 Письмо Стивена Кларка Эбби Рокфеллер, 28 октября 1943. Rockefeller Papers, RAC.
- 25 Интервью Пола Каммингса с Маргарет Барр, 1974. AAA.
- 26 Письмо Барра Эбби Рокфеллер, 19 ноября 1943. Rockefeller Papers, RAC.
- 27 Ibid.
- 28 Ibid.
- 29 Sachs P.J. Tales of an Epoch. Sachs Papers. Pt. 2, v. 15. P. 2362, CORP.
- 30 Lynes R. Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art. P. 247.
- 31 Письмо Стивена Кларка Эбби Рокфеллер, 28 октября 1943. Rockefeller Papers, RAC.
- 32 Интервью Пола Каммингса с Дороти Миллер, 1970. AAA.
- 33 Soby J.T. The Changing Stream. P. 207.
- 34 Письмо Стивена Кларка Альфреду Барру, 16 ноября 1943. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2171; 570].
- 35 С 1947 по 1967 год Барр главным образом занимался подготовкой текстов и созданием фондов. Он собрал всего несколько выставок, зато они представляли ведущих художников, и это стимулировало потенциальных дарителей к пополнению коллекции. Среди этих выставок были: «Итальянское искусство XX века», 1949 (экспозиция, подготовленная вместе с Соби); «Анри Матисс», 1951; «Де Стейл», 1952; «Живопись из частных собраний», 1955; «Пикассо: к 75-летию», 1957; «Коллекция Адель Р. Леви: мемориальная выставка», 1961; «Фигура в живописи США последних лет», 1962 (с Уильямом Либерманом, Дороти Каннинг Миллер и Фрэнком О'Харой).
- 36 Scolari Barr M. «Our Campaigns». P. 69.
- 37 Интервью Дуайта Макдональда с Барром. Macdonald Papers. YUL.
- 38 Письмо Дуайта Макдональда Барру, 1 декабря 1953. Macdonald Papers. YUL.
- 39 Письмо Барра Дуайту Макдональду. Macdonald Papers. YUL.
- 40 Memorial Service for Alfred Barr. Б. п.
- 41 Цит. по: Barr A.H., Jr. Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929–1967. P. 620.
- 42 Ibid. P. 622. См.: Varnedoe K. The Evolving Torpedo // The Museum of Modern Art at Mid-Century. P. 20.
- 43 Письмо Барра Полу Саксу, 5 октября 1929. Sachs Papers, pt. 2, v. 15, CORP.
- 44 Varnedoe K. The Evolving Torpedo. P. 47.
- 45 См. Barr A.H., Jr. Chronicle of the Collection of Painting and Sculpture // Barr A.H., Jr. Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929–1967; в этой книге Барр подробно описывает, как приобретались вещи для фондов и как менялись задачи, которые ставил перед собой музей.
- 46 Kuh K. The Open Eye. New York: Harper & Row, 1972. P. 45.
- 47 Barr A.H., Jr. Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929–1967. P. 651.

- 48 Из 375 картин и рисунков ее коллекции Музею современного искусства в 1935 году был подарен 181 предмет; остальное получили Дартмутский колледж, университет Фиск и Ньюаркский музей. По словам Барра, в 1939 году миссис Рокфеллер подарила Музею современного искусства еще два собрания: «тридцать шесть предметов современной американской и европейской скульптуры, в том числе ряд работ Майоля, Деспио, Лембрука, Лашеза и Кольбе, а также великолепную подборку американской наивной живописи и скульптуры, включая одну работу, выполненную в XX веке, — шедевр Пикетта» (*Barr A.H., Jr. Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929–1967. P. 8*). Миссис Рокфеллер предоставила также средства для создания фонда закупок в 1938 году и финансировала различные другие направления.
- 49 Письмо Барра Эбби Рокфеллер, 15 января 1947. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 3264; 1339].
- 50 Записка Барра, адресованная Мэри Эллен Чейз, 6 февраля 1950. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2175; 1180].
- 51 Ibid. [1176].
- 52 Письмо Барра Херцогу Энрату, 26 июля 1967. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2194; 742]. Джонсон также предоставлял средства, на которые Барр покупал живопись.
- 53 Интервью Дуайта Макдональда с Барром. Macdonald Papers. YUL.
- 54 Письмо Барра Полу Саксу, 4 октября 1954. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2172; 1240].
- 55 Интервью Пола Каммингса с Дороти Миллер, 1970. AAA.
- 56 Барра постоянно критиковали за то, что он сразу не приобретает произведения Нью-Йоркской школы, однако покупка картины Поллока в 1944 году и работы Мазеруэлла «Панчо Вилья мертвый и живой», созданной в 1943 году и купленной в 1944-м, опровергает это обвинение. По словам Барра, «в период с 1947 по 1952 год были приобретены двенадцать картин нью-йоркских представителей абстрактного экспрессионизма; это были художники Базитис, Горки, Клайн, Де Кунинг, Мазеруэлл, Поллок («№ 1» 1948 года, самая значительная его работа на тот момент, была приобретена в 1950 году, еще две — в 1952-м), Пузетт-Дарт, Ротко, Стамос и Томлин. Ранее, в 1941–1946 годах, были приобретены картины Горки (две), Готлиба, Мазеруэлла и Поллока» (*Barr A.H., Jr. Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929–1967. P. 636.*) Барр бывал на «клубных» встречах Нью-Йоркской школы в Гринвич Виллидж и пользовался уважением художников. Несмотря на возражения почитателей, он купил картину Поллока во время показа коллекции Пегги Гуггенхайм, она стала первой работой художника в собрании музея.
- 57 *Barr A.H., Jr. The Museum of Modern Art's Record on American Artists // Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr. P. 229.* Несмотря на продолжавшийся спор сторонников «нового» и «современного», в 1940-х и 1950-х годах Барр приобрел двадцать работ Пикассо и Матисса.
- 58 *Barr A.H., Jr. Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929–1967. P. 2.*
- 59 Письмо Барра Джорджу Роули, 20 мая 1949. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2191; 911].
- 60 Ibid.
- 61 Письмо Барра Дуайту Макдональду. Macdonald Papers. YUL.
- 62 См.: *Art News. No. 78 (October 1979).*
- 63 Ibid. P. 186–203.
- 64 Ibid. P. 188.
- 65 Ibid.
- 66 *Barr A.H., Jr. The Museum Collections: A Brief Report. Typescript, January 15, 1944; Barr A.H., Jr. Chronicle of the Collection of Painting and Sculpture. P. 629, 630.*
- 67 Интервью Пола Каммингса с Маргарет Барр, 1974. AAA.

Сибил Гордон Кантор

АЛЬФРЕД БАРР

И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ
ИСТОКИ МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

Издатели

Александр Иванов

Михаил Котомин

Выпускающий редактор

Лайма Андерсон

Корректор

Любовь Федецкая

Дизайн

ABCdesign

Светлана Данилюк

Все новости издательства

Ad Marginem на сайте:

www.admarginem.ru

По вопросам оптовой закупки
книг издательства Ad Marginem
обращайтесь по телефону:
+7 (499) 763 32 27 или пишите
на sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»,
Резидент ЦТИ ФАБРИКА
Переведеновский пер., д. 18,
Москва, 105082
тел./факс: +7 (499) 763 35 95
info@admarginem.ru

Отпечатано в типографии
SIA «PNB Print», Латвия
www.pnbprint.eu

