Maria Rubins

“ ‘Ikony moderna’ v Fonde Louis Vuittona” // *The New Review* online 6 January 2017: http://newreviewworld.com/ikoni\_modernizma.

Одно из главных культурных событий этого сезона в Париже – выставка шедевров из коллекции С. И. Щукина. Проходит она в музее фонда Луи Виттона-- самого современного парижского здания, недавно построенного американским архитектором Фрэнком Герри посреди Булонского леса. Замысловатым сочетанием форм оно напоминает корабль, обернутый в двенадцать стеклянных “парусов” и окруженный своими многочисленными отражениями в прилегающих к его стенам бассейнах и каскадах. Вся эта парящая и легкая с виду конструкция может менять свои очертания, подобно гигантскому мобилю; внутри же она состоит из многочисленных уровней, залов, лестниц, терасс, с которых отрываются виды на Эйфелеву башню, парк, пригород Нейи и район мини-небоскребов Дефанс. По замыслу создателей, судно это, подвластное всем ветрам и само по себе являющееся произведением искусства, идеально подходит для выставок современных художников, ибо оно воплощает главные принципы эстетики 21-го века: динамичность, органику, текучесть, легкость, прозрачность.

Выставка щукинского собрания, однако, привнесла в это постмодернистское пространство совсем иную эстетику. Выдающийся российский меценат Сергей Щукин собирал картины французских импрессионистов, постимпрессионистов и авангардистов с 1898 года до начала первой мировой войны. За эти годы в его коллекции оказались многие шедевры Моне, Ренуара, Гогена, Дега, Сезанна, Матисса. С последним Щукин познакомился в 1906 году в ателье художника при посредничестве арт-дилера А. Воллара, и сразу приобрел у него 38 картин. В 1909 году Щукин заказывает Матиссу два огромных полотна, “Музыка” и “Танец”, для украшения парадной лестницы своего московского особняка, где и размещалась его коллекция, ставшая летом 1908 доступной для публики. Вызвавшие скандал на осеннем Салоне “Музыка” и “Танец” едва ли не были отвергнуты заказчиком, однако в конце концов Щукин подтвердил свое намерение их приобрести, и в декабре 1910 года оба полотна заняли предназначенное им место в его особняке. Посетив Щукина в Москве год спустя, Матисс принял непосредственное участие в развеске еще двадцати одной своей картины. Благодаря Матиссу, в 1908 году Щукин познакомился с Пикассо и за несколько лет купил около восьмидесяти его картин.

В 1918 году Щукин эмигрировал в Германию, а затем через Швейцарию попал в Париж, где и жил до своей кончины в 1936 году. Коллекция, состоявшая из 274 полотен, была национализирована в конце 1918 г., в 1928 году передана вновь созданному Государственному музею нового западного искусства (ГМНЗИ), вместе с собранием Ивана Морозова. Когда, подвергшись обвинениям в формализме, ГМНЗИ был закрыт сталинским декретом 1948 года, основные работы из расформированной щукинской коллекция были переданы Эрмитажу и ГМИИ им. Пушкина. И вновь собраны воедино они оказались лишь в конце 2016 года для парижской выставки, организованной куратором Анн Балдассари при содействии внука Щукина, господина Андре-Марка Делока Фурко. Эрмитаж и музей Пушкина прислали в Париж приблизительно по шестьдесят полотен, а отдельные работы, главным образом русских авангардистов (которых, как известно, сам Щукин не собирал), поступили еще из ряда музеев и коллекций, в том числе из России (из Третьяковской галереи, из Ростова, Саратова), Нидерландов, Франции и др.

Я посетила выставку во время вечернего закрытого показа накануне официального открытия. В этот вечер в чудесном концертном зале комплекса Луи Виттон шел концерт «Виртуозов Москвы». Маэстро Спиваков сам не раз брал в руки скрипку, благодарил организаторов выставки и посвятил один из своих сольных номеров жертвам парижских терактов. Камерный концертный зал приблизительно на сто мест – еще один пример оригинальных архитектурных решений Фрэнка Герри. По обеим сторонам сцены расположены прозрачные стены, за которыми видны наклонные панели со струящейся водой.

Пройдя после концерта по выставке, расположившейся на четырех уровнях, я получила удовольствие от созерцания с детства знакомых по Эрмитажу и музею Пушкина картин, отдала должное их профессиональной развеске, взглянула на мультимедийные инсталляции, выполненные Петером Гринэвейем и Саскией Боддеке, услышала немало восторженных возгласов, но не узнала ничего принципиально нового. В отличие от традиционной музейной экспозиции, кураторская выставка, как справедливо отмечает Борис Гройс, должна стремиться к деконструкции всех существующих стереотипов и к утверждению нового взгляда на историю искусства. Данная же выставка имеет скорее архивно-историческое значение. Во многом она построена таким образом, чтобы отдать дань усилиям известного российского мецената, чьи портреты, выполненные Христианом Кроном, встречают посетителей в начале экспозиции на самом нижнем этаже. Французам, разумеется, любопытно взглянуть на шедевры своей национальной живописи, волею судеб оказавшиеся в России больше века назад. Хотя, учитывая популярность туристических поездок из Парижа в Москву и Петербург, с этими полотнами многие могут ознакомиться без особых трудностей.

Выставка не ставит новых концептуальных вопросов об искусстве модерна, если не считать решения дополнить французские работы отдельными полотнами русских художников (Малевича, Ларионова, Гончаровой, Клюна, Экстер, Родченко). По словам Анн Балдассари, оно было вызвано желанием показать, что русский авангард развивал направления, разработанные во французском искусстве предшествующих десятилетий. Мысль, надо признать, вполне здравая, хотя совсем не оригинальная. Однако и здесь не все однозначно. Волей организаторов завершающий аккорд сделан Малевичем, чей «Черный квадрат» вывешен в последнем зале. Между произведениями из щукинской коллекции и «Черным квадратом» устанавливаются невольные связи, завязывается диалог о путях развития искусства в 20-м веке, о преемственности и разрывах.

Когда «Черный квадрат» был впервые показан на выставке в Петрограде, он демонстративно занимал «красный угол», традиционно предназначенный для икон (напомним, что выставка щукинской коллекции в буквальном переводе с французского называется «Иконы модернистского искусства»). Создан же он был как часть декораций для футуристического спектакля «Победа над солнцем». С тех пор не утихают споры о смыслах этого самого противоречивого произведения 20 века. Был ли «Черный квадрат» и в самом деле логическим продолжением предшествующей эпохи в развитии мирового искусства? Или резко перечеркнул его эволюцию, поглотив в черной дыре все неистовство красок, которым, в частности, была отмечена и живопись французского модернизма, представленная в щукинской коллекции? Созданный во время беспрецедентной по числу жертв мировой войны и в преддверии русской революции, обозначил ли «Черный квадрат» непоправимый распад культурной традиции, истощение привычных художественных, философских, духовных форм и наступление века варварства, или «нового средневековья», как определил эту эпоху Бердяев? Или же этот черный квадрат пульсирует энергией зарождения нового мира, представляя собой некую потенциальность, вбирающую в себя все иные цвета, формы и смыслы? «Черный квадрат» безусловно изменил процесс восприятия искусства, перенеся акцент с сенсорно-эмоциональной рецепции на интерпретацию. Искусство в 20-м веке становилось все более концептуальным, а наслаждение зрителя все в большей степени зависело от созданного вокруг эстетического объекта нарратива, а не просто от созерцания.

Присутствие на выставке «Черного квадрата» привносит в замысел организаторов и ноту непреднамеренной иронии. В краткой статье 1919 года «О музее» Малевич с вполне революционным пафосом отреагировал на планы правительственной охраны памятников искусства, подвергшихся разрушению во время революционного мятежа.

«Современность», по словам Малевича, не нуждается в «багаже древности», ей «нужна только живая жизненная энергия». Для современной новаторской культуры характерна недолговременность, «мгновенье творческого бега, быстрый сдвиг в формах … бурный рост». При этом, задается он вопросом, «стоит ли заботиться о мертвом»? «Думаю, -- пишет Малевич, -- что устраивать саркофаги ценностей, устраивать Мекки для поклонения не нужно. <…> Всякое собирание старья приносит вред. <…> Наше дело двигать к новому и новому. Нам не жить в музеях. Наш путь лежит в пространстве, но не в чемодане изжитого. <…> И если мы не будем иметь собраний, тем легче уйти с вихрем жизни». Остается только гадать, как бы отреагировал Малевич на благоговейное воссоединение щукинского собрания.

*Париж*