

Сибил Гордон Кантор

ДИРЕКТОРСКАЯ
СЕРИЯ

MoMA

GARAGE

04

АЛЬФРЕД БАРР

и интеллектуальные
истоки Музея
современного
искусства

! 18+



Директорская серия

Сибил Гордон Кантор

**Альфред Барр и
интеллектуальные истоки
Музея современного искусства**

«ВЕБКНИГА»

2002

УДК 069(73)(092)
ББК 85.14(7Сое)-8

Кантор С.

Альфред Барр и интеллектуальные истоки Музея современного искусства / С. Кантор — «ВЕБКНИГА», 2002 — (Директорская серия)

ISBN 978-5-6051718-7-4

НЕЗАКОННОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ НАРКОТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ, ПСИХОТРОПНЫХ ВЕЩЕСТВ, ИХ АНАЛОГОВ ПРИЧИНЯЕТ ВРЕД ЗДОРОВЬЮ, ИХ НЕЗАКОННЫЙ ОБОРОТ ЗАПРЕЩЕН И ВЛЕЧЕТ УСТАНОВЛЕННУЮ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВОМ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ.
Альфред Барр (1902–1981) — основатель и первый директор Музея современного искусства в Нью-Йорке, предложивший совершенно иной взгляд на формирование и развитие музейной институции. Благодаря новаторскому подходу Барр не только собрал уникальную коллекцию самого передового искусства XX века, но и полностью изменил восприятие модернизма в США, утвердив его как значимое художественное направление. Сибил Гордон Кантор прослеживает становление личности Альфреда Барра — от его интеллектуальных поисков 1920-х годов до институциональных экспериментов 1940-х. Автор показывает, как Барр, сочетая строгий формализм и открытость к художественным экспериментам, создал музейную модель, в которой коллекции, выставки и публикации подчинены единому видению.

УДК 069(73)(092)

ББК 85.14(7Сое)-8

ISBN 978-5-6051718-7-4

© Кантор С., 2002
© ВЕБКНИГА, 2002

Содержание

Вступительное слово	7
Благодарности	8
Предисловие автора	10
Введение	14
1	26
2	40
Конец ознакомительного фрагмента.	48

Сибил Гордон Кантор

Альфред Барр и интеллектуальные истоки Музея современного искусства

Марвину,

чье участие поддерживало меня – во всех смыслах этого слова

© Музей современного искусства «Гараж», 2026

© Massachusetts Institute of Technology, 2002

© Сибил Гордон Кантор, текст, 2002

© Александра Глебовская, перевод, 2026

© Анастасия Захаревич, перевод, 2026

© Artguide s. r. o., 2026

Вступительное слово

Издательская программа Музея современного искусства «Гараж» началась в 2012 году совместно с издательством Ad Marginem с книги Ханса Ульриха Обриста «Краткая история кураторства» – сборника интервью с людьми, которые заложили принципы и основы этой профессии в XX веке. Имя Альфреда Барра, легендарного директора Музея современного искусства в Нью-Йорке, упоминается в двух беседах: с Понтюсом Хюльтенем (1924–2006), первым директором Центра Помпиду в Париже, и с американским куратором Уолтером Хоппсом (1932–2005). Последний так описал героя этой книги: «Барр был движим своего рода моральным императивом. Он проповедовал современное искусство, полагая, что это благо для людей, что простому народу можно привить вкус к новому модернизму и что от этого его жизнь станет лучше». Не будет большим преувеличением сказать, что любой директор музея современного искусства в любой точке мира придерживается таких же убеждений.

В 1920-е Альфред Барр побывал в Веймарской республике и Советской России, откуда вернулся с идеями, которые вскоре позволили ему – одному из самых молодых музейных директоров в истории – сделать Музей современного искусства в Нью-Йорке ведущим музеем XX века. Его чрезвычайный интерес к деятельности Баухауса трансформировался в новое представление о том, что должен собирать современный художественный музей. Именно МоМА, открывшийся в 1929 году под его руководством, стал первым включать в коллекцию не только произведения искусства, но и киноленты, печатную графику, предметы дизайна (в том числе промышленного) и другие объекты, которые дают максимальное представление о том или ином периоде.

Библиотечная, архивная и художественная коллекции Музея «Гараж» содержат множество уникальных вещей, от клубных флаеров до сложноустроенных мультимедийных инсталляций, и такая «всеядность» восходит, конечно же, к идеям Барра и Баухауса, как и «золотой стандарт» современного музея, который сегодня всегда немного больше чем музей, – это и кинотеатр, и концертная площадка, и издательство, и просто клуб по интересам.

Я рад, что Музею «Гараж» удалось подготовить новое издание книги Сибил Гордон Кантор «Альфред Барр и интеллектуальные истоки Музея современного искусства», в котором не только исправлены обнаруженные неточности, но и представлен новый набор иллюстраций.

Антон Белов,

директор-основатель Музея современного искусства «Гараж»

Благодарности

Эта книга началась с моей диссертации, и я благодарю своих научных руководителей – Мильтона Вольфа Брауна и Роуз-Кэрол Уоштон Лонг, профессоров аспирантуры Городского университета Нью-Йорка, не только за их знания, но и 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 Гарвардских художественных музеев; Элинор Аптер из Йельского университета; Юджина Гаддиса из художественного музея Уодсворт Атенеум и Рональда Грея из исследовательского центра устной истории Колумбийского университета.

Поскольку здесь, в некотором смысле, изложена история Музея современного искусства в Нью-Йорке (Museum of Modern Art, сокр. МоМА), я постоянно обивала его пороги. Архивариус Рона Руб и ее коллеги, а также пришедшие 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 фотоуслуг 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 готовую главу и дал ей критическую оценку. Кроме того, передо мной раскрыли свои двери архивы колледжа Уэллсли, а также Принстонского, Колумбийского и Гарвардского университетов.

Мне довелось общаться со многими интересными 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 Метрополитен-музее; Уильям Рубин, сменивший Барра в должности главного хранителя живописи и скульптуры в МоМА; Филип Джонсон, ставший одной из ключевых фигур на профессиональном пути Барра. Среди других собеседников, которые во многом мне помогли, были Агнес Эббот, Джери Эббот, Бернард Бендлер, Джон Бауэр, Элизабет Паркинсон Блисс, Мэри Боствик, Луиз Буржуа, Мильтон Браун, Милдред Константин, Элоди Кортнер, Хелен Франк, Ллойд Гудрич, Лили Хармон, Генри-Рассел Хичкок, Сидни Дженис, 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 универси-

тета, – 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 пытливости, которая так меня вдохновляла.

Предисловие автора

Произведение искусства – это символ, зримый символ человеческого духа в поисках истины, свободы и совершенства.

Альфред Барр¹

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, сквозь который трудно разглядеть суть, и потому, говоря о фундаментальных научных достижениях Барра, летописцы музея, как правило, высказываются лишь поверхностно. Никто не пытался оценить уникальную, поворотную роль, которую он сыграл в развитии критических и философских постулатов модернизма в визуальном искусстве первой половины XX века².

В Принстоне Барр 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 «изысканным» искусствам, а для Барра составляли элементы индивидуальной образовательной программы, представленной различными отделами музея.

Но теоретические манифесты новых интернационалистов, 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, часто 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

¹ Barr A. H., Jr. *What Is Modern Painting?* New York: MoMA, 1943. P. 3.

² В книге *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art* (New York: Atheneum, 1973) Рассел Лайнс описывает историю музея, придерживаясь хронологического принципа, но при этом не рассматривает задачи и достижения Барра с критической стороны. Книга Элис Голдфарб Маркис *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 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 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.

заурядное, не оставалось неподкрепленным. В то же время, при всей строгости натуры, Барра спасала от педантизма 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 чувствительности Барра 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 счете ему удалось примирить боровшиеся в нем классическую объективность и мифотворческую иррациональность. Это позволило ему взглянуть на модернизм как на 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 и промышленный дизайн. Как писал главный хранитель отдела архитектуры и дизайна Теренс Райли, «интернациональный стиль в архитектуре стал синонимом американского модернизма»³.

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 мультикультура-

³ Riley T. The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art. New York: Rizzoli, 1992. P. 11.

лизм в период своего расцвета стали теснить формализм, репутация Барра была поставлена под сомнение на том основании, что он якобы оказался недалеким 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 – этот ригоризм принес Барру немало противников. От чрезмерной утонченности его спасал интерес к творческому процессу, технологиям и повседневным вещам. В его глазах обычный постер или тостер подчинялись 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 1940-х годов, и подготовил почву для абстрактного экспрессионизма 1950-х 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 бесстрашной непроницаемостью всегда скрывалась тайная улыбка, подобная порой сбивающей с толку улыбке древнегреческих статуй⁴. 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 и 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 про-

⁴ 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 см. в: Macdonald Papers. YUL.

являлась 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. При этом Барр 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 сносить критику и непонимание. Свойственные Барру замкнутость и склонность отмалчиваться скрывали, кроме прочего, нерешительность. Противоречивый внутренний мир Барра – самонадеянность, сочетающаяся 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 изящных искусств Гарварда и Принстона, открывший 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»⁵.

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, Барр пользовался в Принстоне правом на поощрительную стипендию. Он стал университетским стипендиатом в год работы над магистерским дипломом, а удостоившись стипендии 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»⁶.

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 Кинг⁷. Побывали они также в Париже и в Оксфорде.

⁵ 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.

⁶ Интервью Дуайта Макдональда с Барром. Macdonald Papers. YUL.

⁷ Интервью автора с Эдвардом Кингом, 1982.



Альфред Барр с отцом Альфредом Барром – старшим на веранде дома в Гринсборо, Вермонт. Ок. 1928

Музей современного искусства, Нью-Йорк / Scala, Флоренция

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, 1928 год, проведенный в Европе и занятый исследованиями по теме диссертации; в сентябре того же года Барр вернется 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 его искусства» – переработанную версию каталога выставки «Пикассо: сорок лет его искусства» – на соискание докторской

степени в Гарварде⁸. За это время Барр сформулирует и разовьет собственное видение модернистской эстетики, поспособствовав при этом становлению модернизма в Америке.

Многие замечают, что воодушевление, с которым Барр приобщал окружающих 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 богословской семинарии, где потом преподавал. Дед Барра, Джон Кэмпбелл Барр, также был проповедником. По крайней мере, со второй половины XVII столетия, рассказывал Барр, большинство его предков «были пресвитерианскими священниками или учителями»⁹. 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 как «евангелиста» современного искусства был долгое время широко распространен. Описывали его, например, так: «Это был крестоносец и миссионер, по рождению и воспитанию, веривший в окончательное обращение и спасение новых филистимлян. <...> Он был подвижником искусства»¹⁰. Или: «Неудивительно, что в облике Барра есть какой-то одухотворенный аскетизм, а в его подходе к современному искусству – проповедническая страсть»¹¹. Филип Джонсон, старый друг и коллега, отмечал, что Барру была присуща «одна страсть ... очень требовательная и ясная. Это было толкование, приумножение и распространение вести современного искусства»¹².

Элис Маркис, по собственной инициативе написавшая биографию Барра, нашла для нее удачное название¹³: «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»¹⁴. Маркис полагает, что в поисках средств на Музей современного искусства Барр следовал 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»¹⁵. 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

⁸ 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.

⁹ Письмо Барра Ф. Р. Barr, 13 мая 1954. 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 во время так называемой шотландско-ирландской волны».

¹⁰ Lynes R. Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art. NY: Athenium, 1973. P. 31.

¹¹ Macdonald D. Action on West Fifty-Third Street. Part I // The New Yorker. No. 29 (December 12, 1953). P. 79.

¹² Филип Джонсон, речь на церемонии прощания с Альфредом Барром (Memorial Service for Alfred H. Barr, Jr. New York: MoMA, 1981. N. p.).

¹³ Маргарет Барр отказалась общаться как с Элис Маркис, так и со мной. С оставленным миссис Барр архивом, посвященным детству Барра, я так и не смогла ознакомиться – как, полагаю, и Маркис, так что ей не удалось написать о его ранних годах.

¹⁴ Marquis A. Alfred H. Barr, Jr.: Missionary for the Modern. Chicago: Contemporary Books, 1989. P. 3.

¹⁵ Marquis A. Alfred H. Barr, Jr.: Missionary for the Modern. Chicago: Contemporary Books, 1989. P. 170, цитата из 2 Цар. 5:12.

ответ процитировал свою любимую басню Эзопа о двух мухах, которые, устроившись на оси воза и глядя назад, ликовали: «Сколько пыли мы подняли!»¹⁶

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 смысле¹⁷. 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»¹⁸. 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 отозвались 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 нормам, 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»¹⁹. Прямота Барра и та решительность, с которой ему приходилось обуздывать свое пылкое воображение, имели определенную цену, заплаченную в частной жизни – в физическом и эмоциональном плане²⁰, – 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»²¹.

Часто Барр 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

¹⁶ Barr A. H., Jr. Letter to the Editor // The New York Times. September 25, 1960.

¹⁷ 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. Целью Барра тогда была поддержка лучших образцов религиозного искусства.

¹⁸ Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 23 декабря 1921. 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 Гринборо, 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.

¹⁹ Интервью автора с Эдвардом Кингом, 1981. Мейер Шапиро в своей речи на церемонии прощания с Альфредом Барром отмечает, что Барр завоевал уважение художников «чистотой помыслов и бескорыстной поддержкой современного искусства», даже если они и критиковали его суждения или вкусы.

²⁰ В 1932 году, после двух лет на посту директора Музея современного искусства, Барр счел необходимым провести год за границей, чтобы восстановить свое душевное и физическое здоровье.

²¹ Филип Джонсон. Macdonald Papers. YUL.

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 Колледже Вассара²², Принстоне или Гарварде, «и курсы в целом более чем сложны»), то это веский довод – рекомендация была выдана²³. Ответ Фрэнку Краунииншильду, 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»²⁴. 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»²⁵. 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».

Строптивный молодой человек, увлеченный всем, что есть нового, Барр не уставал повторять, что он заинтересовался современным искусством, поскольку ему нравились иллюстрации в *Vanity Fair* и *The 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 я сочувствую аутсайдерам. Мне хочется, чтобы они побеждали»²⁶.

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 проповедям²⁷. 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 Богословской 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!²⁸

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 предложений²⁹. Причины того, что он выдавал за наме-

²² Колледж, основанный Мэтью Вассаром в 1861 году, первое в Америке высшее учебное заведение для женщин. – *Примеч. ред.*

²³ Письмо Барра в стипендиальный комитет колледжа Милс, 11 февраля 1937. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2166; 425].

²⁴ Письмо Барра Фрэнку Краунииншильду, 12 мая 1945. MoMA Archives, NY: АНВ, 12. I. 3. а.

²⁵ Saarinen A. B. *The Proud Possessors*. New York: Random House, 1958. P. 197.

²⁶ Интервью Барра Дуайту Макдональду. Macdonald Papers. YUL.

²⁷ Интервью автора с Эдвардом Кингом, 1981.

²⁸ Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 20 декабря 1923. Gauss Papers. AAA.

²⁹ Например, письмо Барра миссис Эймс Филип Макмэон 10 января 1931 года. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2164; 456]. В письме доктору Стивену Кейзеру 31 марта 1959 года Барр признался: «Говорить для меня пытка» (MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 3150; 279]).

ренную 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, упрямая преданность искусству вместе с почти физически ощутимой застенчивостью, отдалявшей Барра от людей, а также его болезненность поддерживали оба этих мифа; в результате его ранимость ошибочно принималась за проявление духовности.

Обычно сдержанность помогала 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». А еще – «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»³⁰.

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, – продолжал вспоминать Кинг, – он недопонимал или не видел главного в содержании микеланджеловских вещей – то, что я, следуя общей трактовке, воспринимал как самый грандиозный пример психоматрии в анналах человечества. Барр не ответил, когда я обратил на это его внимание, но думаю, он со мной согласился, пусть даже неохотно»³¹.

Джери Эббот, еще один близкий друг Барра, также много общался с ним в годы юности³². Они познакомились в 1924 году в Принстоне, где Барр вел семинары по современной архитектуре. Эббот 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»³³. Действительно, «красивое» в языке Барра было уничижительным понятием; зато «сложными» он часто неформально называл вещи, которые его заинтересовали.

³⁰ Интервью автора с Эдвардом Кингом, 1981.

³¹ Эти наблюдения сделаны на основе 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 должность одного из пяти хранителей Художественной галереи Уолтерса по рекомендации Чарльза Руфуса Мори; впоследствии, с 1945 по 1959 год, Кинг был управляющим музея, а с 1951 по 1966 год – также его директором.

³² В 1920 году Эббот 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 Принстонского университета.

³³ Интервью Дуайта Макдональда с Аланом Портером. Macdonald Papers. YUL.

Рассуждая об «эстетической стороне», Эббот 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 предмет искусства. Очередное потенциальное приобретение для музея он выставлял «на некоторое время в конце коридора, возле своего кабинета, чтобы подумать. И решить, остается вещь или нет»³⁴. Как подчеркивал Эббот, у Барра все было «интеллектуально уравновешено. Он обладал сложным аналитическим умом»³⁵.

И Кинг, и Эббот сетовали на замкнутость Барра и его нежелание делиться сокровенными мыслями. И все же Барр мог написать немецкому арт-дилеру в Нью-Йорке Израэлю Беру Нойману, необыкновенно увлеченному человеку, который много лет оставался его наставником: «Впервые увидев в вашей спальне картину [„Монтиньи-ле-Кормей“ Коро], я вдруг ощутил боль. Дыхание перехватило, в глазах – резь. Как она прекрасна!»³⁶

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»³⁷.

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»³⁸. 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 «держать рот на замке» касательно его предстоящей должности директора-основателя Музея современного искусства и заканчивая бескомпромиссным методом руководства на фоне коалиций, неизбежно возникавших в музее. Занимая положение хранителя объектов, суть и ценность которых понятны 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»:

³⁴ Интервью Дуайта Макдональда с Аланом Портером. Macdonald Papers. YUL.

³⁵ Из телефонных интервью автора с Джери Эбботом, 1982.

³⁶ Письмо Барра И. Б. Нойману, 15 ноября 1926. 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. MoMA Archives, NY: ANB [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. MoMA Archives, NY: ANB [AAA 2164; 581].

³⁷ Цит. по: Glueck G. Alfred H. Barr, Jr., Museum Developer // The New York Times. August 17, 1981. P. 16.

³⁸ Филип Джонсон, речь на церемонии прощания с Альфредом Барром.

Вы назвали 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 скучным³⁹.

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 религиозность, 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 Гаусс о Яне Вермеере, который всегда был его «фаворитом». Вот, например: «Чудесно, что вы помните П. Поттера и Альберта Кёйпа, но не забывайте о Вермеере, который в 5 (пять) раз весомее их вместе взятых»⁴⁰. 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»⁴¹.

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

³⁹ Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 30 сентября 1921. Gauss Papers. AAA.

⁴⁰ Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 23 января 1922. Gauss Papers. AAA.

⁴¹ Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 23 января 1922. Gauss Papers. AAA.

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 ненамеченные, фактура завораживает, шероховатости редки. Композиция предельно условная – в основе прямые углы, с которыми контрастирует персонаж⁴².

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 поддасться 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»⁴³.

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»⁴⁴.

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 помощни-

⁴² Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 23 января 1922. Gauss Papers. AAA.

⁴³ 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, Лили Блисс и Мэри Салливан, основательницы и члены правления Музея современного искусства, а также Ольга Гутенхайм и Сэди Мэй, покровительницы учреждения. Из числа персонала следует назвать Дороти Миллер, ассистентку Барра; Элоди Кортер, куратора выездных выставок; Эрнестину Фантл, руководившую отделом архитектуры; Айрис Бэрри, хранителя отдела кино; и Дороти Дадли, которая разработала общую музейную систему учета.

⁴⁴ Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 1929 год. Gauss Papers. AAA.

цей 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 Барра⁴⁵. 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 Париже⁴⁶. 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 собственный интеллектуальный круг общения – ее друзьями были, например, Эрвин Панофски и Бернанд 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.



Альфред Барр, Филип Джонсон и Маргарет Барр в Кортоне, Италия. 1932
Музей современного искусства, Нью-Йорк / Scala, Флоренция

⁴⁵ Существует легенда, 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.

⁴⁶ 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.

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 Альфред хотя 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“»⁴⁷.

Об этом же – письмо Агнес Монган Бернару 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 положиться⁴⁸.

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»⁴⁹. Последнее предложение, которое, казалось бы, характеризует его неоднозначно, на самом деле – константа, сочетающая в себе сущностные черты его личности и, как выяснилось, наиболее подходящая к самым значимым его достижениям. Она нашла отражение в способности Барра постичь современное искусство при всей его безграничности. И пусть его склонность к анализу принималась за холодность, 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 Гаусс⁵⁰. Кинг, как и Джери Эббот, 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»⁵¹.

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»⁵².

⁴⁷ Интервью автора с Филипом Джонсоном, май 1991.

⁴⁸ Письмо Агнес Монган Бернару Беренсону. Harvard Center for Renaissance Studies. I Tatti Archives. Florence, Italy.

⁴⁹ Barr // The Inkwell. No. 2 (June 7, 1918). P. 2. Барр окончил школу с отличием и выступил на выпускном с прощальным обращением. В выпускном классе он был редактором газеты.

⁵⁰ Письмо Барра Кэтрин Гаусс, ноябрь 1921. Gauss Papers. AAA.

⁵¹ Мейер Шапиро, речь на церемонии прощания с Альфредом Барром.

⁵² Barr A. H., Jr. Matisse, Picasso, and the Crisis of 1907 // The Magazine of Art. No. 44 (May 1951). P. 163.

Отсюда необыкновенное сродство природы Барра и предмета его внимания – здесь самое место процитировать слова Мориса Мерло-Понти о Сезанне: «Правда в том, что этот труд потребовал всей его жизни»⁵³.

⁵³ 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.

1

Принстонский период

Барр поступил в Принстонский университет в 1918 году в шестнадцатилетнем возрасте; на тот момент кафедре искусства и археологии было всего тридцать пять лет. Считается, что именно Принстон стал моделью для всех будущих кафедр истории искусства в США, поскольку в конце XIX века именно там произошло «отмежевание археологии от античной филологии, возведение истории искусства в ранг научной дисциплины, отдельной от искусствоведения, а также их вступление в тесный союз при сохранении административной автономии»⁵⁴. Основателем этой кафедры-родоначальницы стал Алан Марканд, окончивший в 1874 году Колледж Нью-Джерси – так тогда назывался Принстон⁵⁵.

Кроме того, Марканд получил степень доктора богословия в Принстонской богословской семинарии; после этого он собирался принять сан и продолжил обучение в Нью-Йоркской объединенной богословской семинарии. Однако вскоре он перешел от теологии к философии и в 1880-м получил степень доктора философии в Университете Джона Хопкинса. В 1881 году Марканд стал преподавать в Принстоне латынь и логику, однако затем его 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»⁵⁶.

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 кафедр истории искусства оказало большое влияние на будущую деятельность Барра. Многие священники – а в следующем поколении сыновья священников – в результате стали преподавателями на новоиспеченных кафедрах 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 Колледже 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, мине-

⁵⁴ 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.

⁵⁵ Какому колледжу или университету следует отдать первенство, зависит отчасти от определения понятия «кафедры». В книге Присциллы Хисс и Роберты Фанслер *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 античной филологии 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» (Там же). В Гарварде, в свою очередь, считают, что Чарльз Элиот Нортон сыграл важнейшую роль в основании их кафедры изящных искусств.

⁵⁶ 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.

ралогию и астрономию. Его курс архитектуры был первым опытом преподавания изящных искусств в заведении, которое в 1896 году стало Принстонским университетом⁵⁷. 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, а Мори руководил научной работой. Барр вспоминал об этом так: «Мне задали написать исследование 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»⁵⁸. 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 искусствоведению. 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. Обладавший свойственной американцам исследовательской жилкой, Мори обращался к периодам, от которых сохранилось мало документов и памятников, – эллинизму, предготике 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 начала века, в теоретическом подходе Мори шел по стопам Генриха Вёльфлина и Алоиза Ригля⁵⁹.

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 разрушение классической традиции, давшее начало подъему средневековых школ под преобладающим влиянием христианства... вплоть до возрождения наук и искусств». Предметом этого концептуального подхода к искусству, включавшего всевозможные культурные влияния, была, по определению Мори, «Истина», то есть «чувственно постижимое выражение челове-

⁵⁷ Lavin M. A. The Eye of the Tiger. P. 7.

⁵⁸ Macdonald D. Action on West Fifty-Third Street. Part I // The New Yorker. No. 29 (December 12, 1953). P. 79.

⁵⁹ 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 «художественной воли» (*Kunstwollen*), который иногда называют «эстетическим намерением» или «волей к форме», к художникам, предметам, разным видам искусства, периодам развития искусства и наций в целом.

ческого опыта» в интерпретации «отдельного человека, эпохи или расы»⁶⁰. Подход Мори к медиевистике породил у Барра интерес к возникновению модернизма – как в отдельных странах, так и вообще повсюду на Западе. Благодаря такой широте мышления, он потенциально оказался в лагере эстетов, которые утверждали, что дух времени оказывает синергетическое воздействие на изменения стиля.

Проследившая эволюцию стиля, Мори создал смелую концепцию, в которой в качестве образцов, повлиявших на раннее христианское и средневековое искусство, переплетались «эллинистический натурализм... латинский реализм и кельто-германский динамизм»⁶¹. Методология Мори окончательно сформировалась в 1913 году, когда он прямо в аудитории проследил хронологию эволюции искусства иллюминирования рукописей от IV до XIV века. Это потребовало классифицировать периоды и школы в рамках западных стилистических направлений, от эпохи Каролингов до Возрождения⁶². 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 водоворотах и омутах стиля», предложил диаграмму – генеалогическую схему, прослеживающую развитие и взаимодействие основных течений средневекового искусства, причем все они сводились к «двум исходным потокам, на которые делится эллинистическое искусство, – новоаттическому и александрийскому»⁶³, – это произвело на его протеже Барра неизгладимое впечатление. По мнению искусствоведа Эрвина Панофски, всеохватный обзор Мори производил столь сильное действие из-за того, что «в то время как европейские искусствоведы предпочитали мыслить в национальных и региональных рамках», американцам, в силу их удаленности, удавалось преодолеть эти ограничения⁶⁴.

«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. Коробки для обуви 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 истории⁶⁵. Барру такой сбор данных представлялся «слишком механистическим»⁶⁶. Миссис Барр писала Бернарду Беренсону, с которым много лет обменивалась письмами: «Бывали случаи, когда студенты, переданные в подчинение [Мори], не имели ни вкуса, ни интереса к материалу, над которым Мори заставлял их работать, – результатом становилось пожизненное разочарование (мне известны два таких случая) или бунт и разрыв

⁶⁰ 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.

⁶¹ Panofsky E. Charles Rufus Morey // American Philosophical Yearbook. 1955. Philadelphia: Philosophical Society, 1956. P. 484.

⁶² Lavin M. A. The Eye of the Tiger. P. 21.

⁶³ Morey C. R. The Sources of Medieval Style // The Art Bulletin. No. 7 (1924). P. 35–50. Схема приведена в заключении статьи (p. 50).

⁶⁴ 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.

⁶⁵ 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.

⁶⁶ Письмо Маргарет Сколари-Барр автору, 1980.

отношений»⁶⁷. Можно с большой долей вероятности предположить, что одним из этих двух студентов был Барр, 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 граверов. Вторая была предназначена сопровождать передвижную выставку репродукций «Краткий обзор современного искусства» (1932) и включала период с 1850 по 1925 год; на ней были показаны взаимосвязи внутри хронологических рамок, охватывающих период от импрессионизма до сюрреализма⁶⁸. Эта схема стала предшественницей третьей, более всеобъемлющей и детализированной структуры, отображающей источники и влияния в модернизме, которая появилась на обложке каталога выставки «Кубизм и абстрактное искусство» 1936 года: с машиной в качестве отправной точки, она также включала современную архитектуру⁶⁹, ⁷⁰. 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 отображала те же влияния до конца XIX века⁷¹. (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»⁷². 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 уложить в голове всю историю итальянской барочной живописи, мы всё смотрели и смотрели ее в музеях и церквях, и я понимала, что его неутомимое искательство закончится составлением еще одной логической схемы с датами и влияниями»⁷³. А еще он готовил «блефсхемы», чтобы его молодая приятельница Кэтрин Гаусс могла в разговорах делать вид, что разбирается в музыке⁷⁴.

⁶⁷ 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).

⁶⁸ A Brief Survey of Modern Painting. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 3262; 928].

⁶⁹ См. илл. в гл. 9 «Суперобложка каталога выставки “Кубизм и абстрактное искусство” в Музее современного искусства. 2 марта – 19 апреля 1936». – *Примеч. ред.*

⁷⁰ Barr A. H., Jr. Cubism and Abstract Art. New York: MoMA, 1936.

⁷¹ Italian Masters Lent by the Royal Italian Government / Preface, notes, and charts by Alfred H. Barr, Jr. New York: MoMA, 1940.

⁷² Интервью Пола Каммингса с Маргарет Сколари-Барр, 1974. AAA.

⁷³ Интервью Пола Каммингса с Маргарет Сколари-Барр, 1974. AAA.

⁷⁴ 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.».

страстию 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 1926/1927 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 обучения у Мори⁷⁶. Под влиянием Мори Барр уже на первом курсе стал заниматься историей искусства.

БАРР И МЕЙТЕР

После ухода Марканда на пенсию в 1922 году принстонскую кафедру истории искусства возглавил Мори⁷⁷. Барр, учившийся в магистратуре, слушал последний курс Марканда – по итальянской скульптуре начала XV века. На другой должности – директора принстонского Музея исторического искусства⁷⁸ – Марканда сменил Фрэнк Джуэт Мейтер; его курс по современному искусству Барр прослушал в самом начале обучения – это был первый подобный курс в его карьере⁷⁹. 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 презрением⁸⁰.

Мейтер начинал как художественный критик в газете *New York Evening Post*, а потом стал преподавателем искусств и археологии, принеся в Принстон журналистскую светскость и интерес к современному искусству – по крайней мере, к искусству XIX века⁸¹. Помимо газетных

⁷⁶ Goodyear A. C. *The Museum of Modern Art: The First Ten Years*. New York: MoMA, 1939. P. 137.

⁷⁷ Мори вышел на пенсию в 1945 году.

⁷⁸ Сейчас это Художественный музей Принстонского университета. – *Примеч. ред.*

⁷⁹ Об этом говорится в: Roob R. Alfred H. Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902–1929 // *The New Criterion*. Summer 1987. P. 3. Хотя 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» (p. 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.

⁸⁰ Petruck P. R. V. *American Art Criticism, 1910–1939*. Ph. D. diss., New York University, 1979. Петрак рассматривает девять самых влиятельных критиков Америки первых десятилетий XX века, чьи работы, по ее мнению, в целом были «поверхностными» (p. 276). Она считает работы Мейтера наиболее научными (p. 68), однако при этом и наиболее консервативными, поскольку он находился под сильным влиянием «новой гуманистической» философии (p. 4) – традиционных взглядов, против которых бунтовали студенты-авангардисты.

⁸¹ 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 *New York Evening Post* в 1905–1906 и 1910–1911-м. В 1910 году стал преподавателем 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*, *Nation*, *Review*, *Art in America*, *International Studio* и *Saturday Review of Literature*.

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 мощь⁸². Привело его туда, видимо, ремесло художественного критика, и он посмотрел выставленные работы со снисходительностью. Как и большинство критиков того периода, Мейтер считал, что произведения художников-авангардистов отличаются «странностью и внешним уродством»⁸³. 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 доктринера, обладавшего мощнейшим интеллектом»⁸⁴.

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 зывали к анархическому индивидуализму»⁸⁵. В соответствии с общепринятой практикой – считать экспрессионистов продуктом романтизма – их искусство преподносили как выражение необузданных эмоций⁸⁶. 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»⁸⁷.

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

⁸² В книге *The Story of the Armory Show* (New York: Joseph Hirshhorn Foundation, New York Graphic Society, 1963) Милтон Браун называет реакцию Мейтера на это событие «злоречивым», а Мейтер сравнивает посещение выставки с походом в «лечебницу для умалишенных» (р. 136).

⁸³ Mather F. J. *Recent Visionaries, the Modernists // The American Spirit in Art*. New Haven: Yale University Press, 1927. P. 155.

⁸⁴ Mather F. J. *Recent Visionaries, the Modernists // The American Spirit in Art*. New Haven: Yale University Press, 1927. P. 155.

⁸⁵ Mather F. J. *Recent Visionaries, the Modernists // The American Spirit in Art*. New Haven: Yale University Press, 1927. P. 155. Шелдон Чейни, 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.

⁸⁶ 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) – собрание 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.

⁸⁷ Mather F. J. *Recent Visionaries, the Modernists // The American Spirit in Art*. P. 156.

уничижительном смысле. Сезанна Мейтер отделял от основной группы экспрессионистов, так как считал, что целью художника было не эмоциональное содержание картины, а ее «непроясненный облик»⁸⁸. 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 несгибаемая верность традиционному искусству мешала Мейтеру 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»⁸⁹. 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 часто занятная затея, не столь новаторская, как может показаться»⁹⁰.

О модернистах Мейтер судил свысока, считал, что теоретизируют они лучше, чем пишут картины, и при этом их новации грешат незавершенностью. «Программа [модернизма] скомпрометируется, с одной стороны, сверхсубъективной импульсивностью, а с другой – довольно эксцентричной интеллектуальностью; говоря простыми словами, она то ли безумна, то ли бесплодна»⁹¹. 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»⁹².

В работах Матисса Мейтер не усматривал почти ничего ценного, называя их «крикливыми и шаткими... без всяких признаков развития или зрелости»⁹³. Эти суждения о Матиссе в итоге вызвали открытый конфликт между Барром и Мейтером. Если Мейтер полагал, 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»⁹⁴. Надо сказать, что в описаниях Мей-

⁸⁸ Mather F. J. *Recent Visionaries, the Modernists // The American Spirit in Art*. P. 156.

⁸⁹ Mather F. J. *Recent Visionaries, the Modernists // The American Spirit in Art*. P. 155.

⁹⁰ Mather F. J. *Recent Visionaries, the Modernists // The American Spirit in Art*. P. 156.

⁹¹ Mather F. J. *Recent Visionaries, the Modernists // The American Spirit in Art*. P. 156.

⁹² Mather F. J. *Modern Painting: A Study of Tendencies*. P. 358.

⁹³ Mather F. J. *Modern Painting: A Study of Tendencies*. P. 358.

⁹⁴ Mather F. J. *Modern Painting: A Study of Tendencies*. P. 358.

тера была собственная грань правдивости. Вот как он описывает «маленькую скорчившуюся обнаженную» на рисунке Матисса, представленном 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»⁹⁵. 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 недалек 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»⁹⁶.

На первом курсе Принстона Барр вместе с Мейтером съездил на выставку «Живопись импрессионистов и постимпрессионистов», которая состоялась в 1921 году в Метрополитен-музее⁹⁷. 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 модернизму⁹⁸.

Неприятие Мейтером современного искусства в итоге привело к расхождениям 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»⁹⁹. 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 сознаёте важность прямого контакта с произведением 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 достоинство¹⁰⁰.

⁹⁵ Mather F. J. *Modern Painting: A Study of Tendencies*. P. 358.

⁹⁶ Письмо Барра Кэтрин Гаусс, февраль 1922. Gauss Papers. AAA.

⁹⁷ Roob R. *Alfred H. Barr, Jr.: A Chronicle of the Years 1902–1929*. P. 3.

⁹⁸ Burroughs B. *Impressionist and Post-Impressionist Painting, May 3 to September 15, 1921*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1921. Среди любителей искусства, выступавших за организацию этой выставки, были Лили Блисс, Артур Дэвис и Джон Куинн. Сезанн был представлен 23 картинами (хотя, по словам Берроуза, многие еще ставили его репутацию под вопрос), а Моне – шестью.

⁹⁹ Письмо Барра Генри Кэнби, 27 ноября 1931. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2164; 843].

¹⁰⁰ Письмо Барра Фрэнку Мейтеру, 30 июня 1949. MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2176; 283]. Кортиссозу и Беренсону, по его словам, к сожалению, недостает подобной скромности.

БАРР ПЕРЕХОДИТ В КОЛЛЕДЖ ВАССАРА

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 Вассара, 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 на курсах по венецианской и по современной 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»¹⁰¹.

В Колледже Вассара 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 году¹⁰². 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 поэтам, 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»¹⁰³.

В другом месте приведена сардоническая ремарка Барра о Кандинском: «Это – гашиш»¹⁰⁴. Совершенно очевидно, что Барр не участвовал в организации этой выставки¹⁰⁵ и

¹⁰¹ 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» (p. 57–58). Этот курс Барр преподавал совместно с Оливером Тонксом и неким мистером Чаттертоном.

¹⁰² Письмо Барра Кэтрин Дрейер, 9 мая 1950. Dreier Papers. YUL.

¹⁰³ Kandinsky Discussed // *Vassar Miscellany News*. November 14, 1923. P. 2.

¹⁰⁴ Lectures on Modern Art // *Poughkeepsie Evening Star*. November 3, 1923. N. p.

¹⁰⁵ Хранителем художественной галереи Тейлор-Холл в Колледже Вассара была Этель Блэкуэлл-Джоунс: она окончила этот колледж в 1921 году, затем провела год в Лиге студентов-искусствоведов, а 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 этой выставки, см. особенно досье Барра: Macdonald D. Action on West Fifty-Third Street // *The New Yorker*. December 19, 1953. P. 35. Вероятно, Барр участвовал только в развеске, и Макдональд переоценивает его роль.

не понял Кандинского. Позднее он научится ценить ранние работы Кандинского, однако его творчество периода Баухауса так и не оценит, так как сочтет слишком геометричным¹⁰⁶.

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 Уве, специалист по готическому искусству. Кроме того, они побывали в Лондоне и Оксфорде, однако современного искусства там не видели¹⁰⁷.

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 показалось¹⁰⁸. 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»¹⁰⁹. (Барр выписывал *Vanity Fair* на первом курсе Принстона¹¹⁰.) В том же году он еще раз продемонстрировал свой интерес к современному искусству, когда предложил Гаусс список книг по искусствоведению. 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 толстенькую 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»¹¹¹.

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 Монтрасса и Стиглица¹¹².

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 оза-

¹⁰⁶ Интервью автора с Монро Уиллером, 1985. В письме к Уильяму Бердену 25 марта 1963 года Барр признает, что ему трудно восхищаться поздними работами Кандинского (MoMA Archives, NY: АНВ [AAA: 2191; 1322]).

¹⁰⁷ Интервью автора с Эдвардом Кингом, 1985.

¹⁰⁸ Интервью автора с Эдвардом Кингом, декабрь 1989.

¹⁰⁹ 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).

¹¹⁰ Интервью Дуайта Макдональда с Барром. Macdonald Papers. YUL.

¹¹¹ Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 9 августа 1922. Gauss Papers. AAA.

¹¹² Интервью Дуайта Макдональда с Барром. Macdonald Papers. YUL.

дачивает, 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»¹¹³.

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»¹¹⁴.

ГАРВАРД ПРОТИВ ПРИНСТОНА

Осенью 1924 года Барр отправился в Гарвардский университет для работы над докторской диссертацией. Как участник Клуба изящных искусств Гарварда и Принстона, он был хорошо знаком с тамошними преподавателями и программой. В 1920-е годы методологические подходы двух кафедр истории искусства сильно различались. По мере их развития Принстон прославился историческими и иконографическими исследованиями, а Гарвард – знаточеством. Прежде чем отправиться в Гарвард, Барр с некоторой надменностью относился к отсутствию там единого метода¹¹⁵, он писал про «эстетствующий Гарвард, где больше музыки и атмосфера мягче»¹¹⁶. 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*»¹¹⁷. Напротив, Чарльз Элиот Нортон, который в 1874 году читал лекции в Гарварде и в 1891-м, одновременно с созданием Музея Фогга, основал там отделение изящных искусств, по рассказам, выступал «страстно», в субъективной манере своего друга Джона Рёскина.

Создавая кафедру 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 новой кафедры, 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 эта кафедра, 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»¹¹⁸. Мэрилин Лавин, историк принстонской кафедры искусства и археологии, описывает принципы, на которых основатели строили программу изучения как высоких искусств (салонной живописи,

¹¹³ Цитаты из заявки на гарвардскую стипендию. Macdonald Papers. YUL.

¹¹⁴ Barr A. H., Jr. Modern Art Makes History, Too // College Art Journal. No. 1 (November 1941). P. 3–6.

¹¹⁵ Интервью Пола Каммингса с Маргарет Сколари-Барр, апрель 1974. AAA.

¹¹⁶ Письмо Барра Кэтрин Гаусс, 9 августа 1921. Gauss Papers. AAA.

¹¹⁷ Марканд, речь на открытии Зала Маккормика; цит. по: Lavin M. A. The Eye of the Tiger. P. 7.

¹¹⁸ 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.

мраморной скульптуры), так и низких (ремесел и промыслов) 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 стала основой принстонского подхода к истории искусства, и это остается его отличительной чертой по сей день»¹¹⁹.

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»¹²⁰. Интерес Барра к прикладным искусствам развился еще в Принстоне и впоследствии проявился при создании Музея современного искусства, где возник отдел промышленного дизайна.

В другом отношении Мори и Нортон ставили перед своими кафедрами сходные цели. Речь, которую Мори произнес на собрании Художественной ассоциации колледжей¹²¹, 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»¹²². 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 Саксу¹²³.

¹¹⁹ Lavin M. A. *The Eye of the Tiger*. P. 12.

¹²⁰ 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.

¹²¹ College Art Association of America (CAA) – старейшая американская организация, созданная в 1911 году для содействия развитию изобразительных искусств. – *Примеч. ред.*

¹²² Morey C. R. // *Boston Evening Transcript*. December 30, 1926.

¹²³ Barr A. H., Jr. *Matisse: His Art and His Public*. New York: MoMA, 1951. P. 4. В посвящении книга названа «продолжающейся работой».

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, хотя и не был болезненно застенчивым, отнюдь не стремился к светскому общению. Чураясь 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 многие последователи движений, в основе которых лежат радикальные идеи, оба часто производили впечатление чрезмерно чувствительных доктринеров.

Осенью 1924 года Барр писал Гаусс:

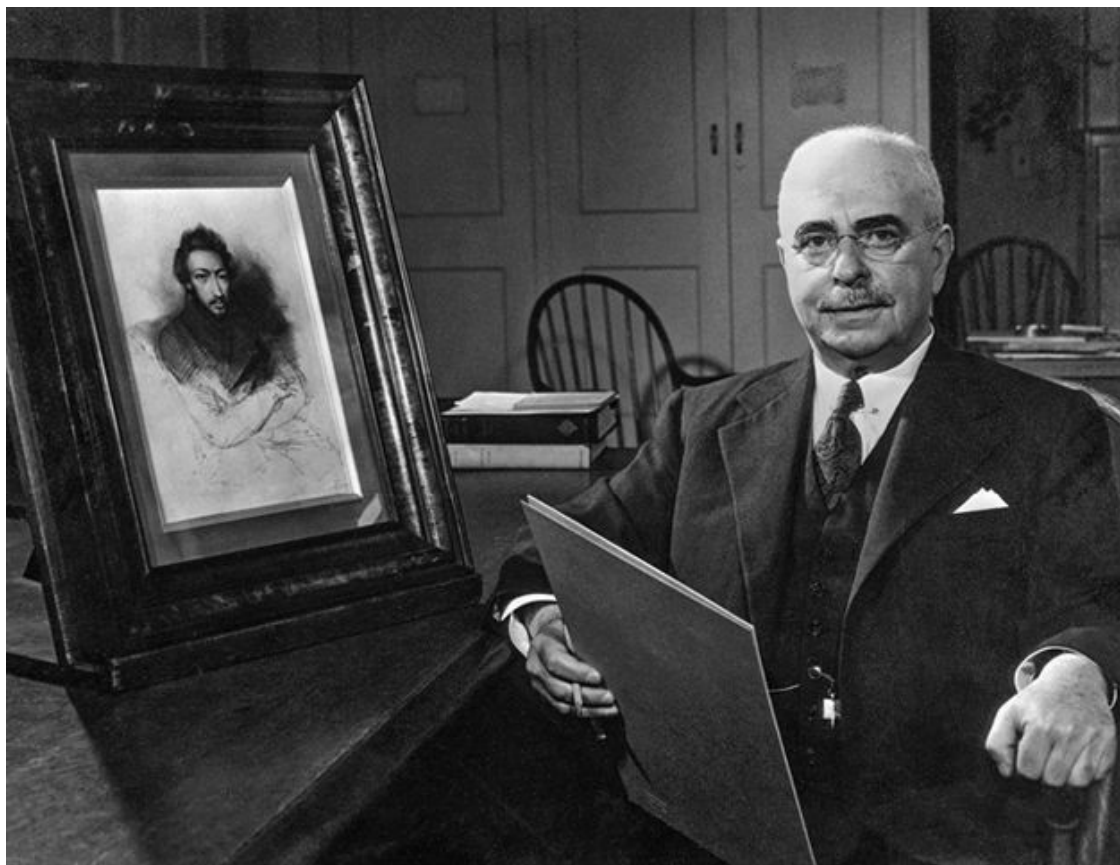
Кембридж – жуткое место для жизни, шумное, громогласное, уродское. Впрочем, Гарвард с лихвой это искупает. Выслушай славную повесть о моих курсах: 1. Византийское искусство [Портер]; 2. Гравюры и эстампы [Сакс]; 3. Теория и практика изображения и композиции (забавы с акварелями, карандашом и темперой) [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 произведения Баха, буду с ним ужинать, это же с ума сойти!¹²⁴

Все эти курсы в совокупности составили программу, которая подтолкнула Барра к формалистским взглядам: поначалу они дополняли исторический подход, усвоенный им в Принстоне, а потом заместили 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 поверялся 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 принстон-

¹²⁴ 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 годичными, остальные два – полугодовыми.

ские 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.



Пол Сакс

Художественный музей Фогга, подразделение Гарвардских художественных музеев

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 приобрел свои знания благодаря коллекционированию 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 превосходство не только немецкоязычных стран, но и 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 хобби¹²⁵.

¹²⁵ Panofsky E. Epilogue: Three Decades of Art History in the United States // Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. Garden

Эти люди были среди учителей Барра в Принстоне и Гарварде.

НОРТОН, ОТЕЦ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

По неясной причине, Панофски даже не упоминает Чарльза Элиота Нортона, одного из отцов американской истории искусства, который открыл в 1874 году гарвардское отделение искусства, выступив в роли «лектора по истории изящных искусств в их связи с литературой»¹²⁶. Нортон разжигал в своих студентах страсть к искусству силой одной лишь риторики. Иллюстрации были недоступны, учебников, написанных по-английски, было мало; Нортон полагал, 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.

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.

¹²⁶ *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 кафедре изящных искусств написал Джордж Чейз, который в 1925 году возглавил магистратуру, проработав до этого четырнадцать лет заведующим кафедрой истории искусства. Большая часть сведений о гарвардских преподавателях взята из этой главы. По словам Моррисона, в 1891 году факультет наук и искусств был разбит на двенадцать отделений, во многих из них были образованы подразделения или кафедры. Отделение изящных искусств никаких подразделений не имело, поэтому его называли то кафедрой, то отделением. Чейз впервые называет его «кафедрой» на с. 133, указывая, что Элиот возглавлял ее с момента основания в 1874 году до своего выхода на пенсию в 1898-м. На с. 137 появляется название «отделение» – речь идет о его стремительном развитии в 1909–1919 годах. Присцилла Хисс и Роберта Фанслер в своей книге на с. 24 и 87 называют его «отделением» (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). Сейчас принято название «кафедры». Патрис Донохью, руководитель отдела каталогизации в Гарвардском университетском архиве (библиотека Пьюзи), предоставила эту информацию, добавив, что примерно с 1939 года название «отделение» применительно к кафедре изящных искусств уже не использовалось.



Чарльз Элиот Нортон. 1903

Художественный музей Фогга, подразделение Гарвардских художественных музеев

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 Нортона, 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“»¹²⁷.

Нортон сумел привлечь в Шейди-Хилл самых выдающихся интеллектуалов Америки. В один только кембриджский кружок входили Ральф Уолдо Эмерсон, Генри Уодсворт Лонг-

¹²⁷ James H. An American Art-Scholar: Charles Eliot Norton // Burlington Magazine. No. 14 (December 12, 1908). P. 201–204.

фелло, 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 подьем коммерции в США, укрепило его решимость сохранить нравственный статус искусства.



Чарльз Элиот Нортон в Шейди-Хилл
Художественный музей Фогга, подразделение Гарвардских художественных музеев

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, Чарлзом Диккенсом, Джоном Форстером, Данте Габриэлем Россетти, Эдвардом Бёрн-Джонсом и Уильямом Моррисом. Гарвардский 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»¹²⁸. Претворяя в жизнь модное в XIX веке понятие «самоусовершенствование», он провел в Европе 1855–1857 годы, а потом 1868–1873 годы, общаясь с образованной элитой. Нортон 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 популярность¹²⁹, стал ментором и конфидентом

¹²⁸ Brooks V. W. *Scenes and Portraits: Memories of Childhood and Youth*. New York: E. P. Dutton & Company, 1954. P. 103–104.

¹²⁹ Отрывки из записок Чарльза Элиота Нортон (Norton C. E. *Notes of Travel and Study in Italy*. Boston: Ticknor & Fields,

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 ремесла», 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»¹³⁰.

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»¹³¹.

Выражение «благородная традиция» стало популярным и расхожим – оно хорошо характеризовало климат, царивший в Гарварде в первые три десятилетия XX века. Разрешалось все – 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 поколений¹³². Кирстайн родился в 1907 году, ушедший век был ему ближе, и он считал, что Бостон 1920-х в

1859) были опубликованы в журнале *The Crayon* (No. 3, March – December 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.

¹³⁰ *The Development of Harvard University since the Inauguration of President Eliot...* P. 130.

¹³¹ 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 G. *The Genteel Tradition in American Philosophy* // *University of California Chronicle*. No. 13 (October 11, 1911).

¹³² 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.

интеллектуальном и культурном смысле соответствует этому образу мыслей¹³³. «Эта эпоха, – говорил Кирстайн, – была все еще пропитана XIX столетием»¹³⁴. 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»¹³⁵.

Возможно, влияние Рёскина проистекало из его эстетической позиции (за вычетом нравственного содержания), которая делала любой жизненный опыт произведением искусства. Это особенно справедливо в отношении Кирстайна, который, как и Рёскин, часто говорил с позиций *artiste manqué*¹³⁶. 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 облегчалось тем, 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»¹³⁷.

Нортон ввел эту точку зрения в учебную программу, когда пригласил Чарльза Герберта Мура, первого преподавателя рисунка и акварели в гарвардской Научной школе Лоуренса^{138, 139}. Мур использовал подобный метод на отделении изящных 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»¹⁴⁰.

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

¹³³ Kirstein L. A Memoir: The Education. P. 37.

¹³⁴ Kirstein L. Loomis: A Memoir. P. 17.

¹³⁵ Kirstein L. A Memoir: The Education. P. 43.

¹³⁶ Несостоявшегося художника (фр.). – Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, в квадратных скобках – примеч. Игоря Булатовского, редактора первого русскоязычного издания.

¹³⁷ 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.

¹³⁸ Сейчас это Гарвардская школа инженерии и прикладных наук. – Примеч. ред.

¹³⁹ 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.

¹⁴⁰ Ruskin J. Elements of Drawing and Elements of Perspective. New York: E. P. Dutton, 1907.

чтобы всем студентам, серьезно изучающим этот предмет, предоставлялась возможность обучаться рисунку и живописи»¹⁴¹.

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, будет известен как метод Фогга. По мнению Сакса, Нортон был «духовным отцом» Музея Фогга¹⁴².

ВКЛАД БЕРЕНСОНА

Еще одним создателем этого метода и важным связующим звеном между Нортоном 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. Кирстейн отметил значимость этого влияния в своих мемуарах: «Там были лекционные аудитории, в которых евангелие от Бернарда Беренсона проповедовали его благоговейным наследникам»¹⁴³.

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 сосредоточиваться на мельчайших деталях, таких как ноздри или мочки ушей, Беренсон внес важнейший вклад не только в методологию знаточества, но и, в своих ранних работах, 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 Патера (Пейтера) и сделал эстетическое наслаждение основной движущей силой своего существования. Патер, 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 Патер 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» Патера, однако вернул книгу и, сохранив верность Рёскину, заявил: «Такое можно читать только в ванной»¹⁴⁴

¹⁴¹ The Development of Harvard University since the Inauguration of President Eliot, 1869–1929 / Ed. by Samuel Eliot Morison. P. 133.

¹⁴² 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 Центре 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.

¹⁴³ Kirstein L. Mosaic: Memoirs. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1994. P. 162.

¹⁴⁴ Цит. по: Brown D. A. Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting. Washington, D. C.: National Gallery of Art, 1979. P. 38, 39.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.