

**Ключевые слова:** Франция, гражданское общество, урбанизация и культура, музей, филантропия

Алек Д. Эпштейн, Андрей Кожевников  
ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МУЗЕЕВ  
В ГОРОДАХ ФРАНЦИИ: ИНИЦИАТИВЫ  
ГРАЖДАНСКОГО ОБЩЕСТВА В ЭПОХУ МОДЕРНА

РЕВОЛЮЦИЯ, МОДЕРНИЗАЦИЯ И ПОЯВЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА  
ОБЩЕДОСТУПНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Жителям современных городов, неотъемлемой частью каждого из которых является как минимум несколько музеев, сложно представить себе, что до середины XVIII века общедоступных музеев в мире не было вообще. Искусство, разумеется, существовало во все времена, но появление открытых для широкой публики музейных собраний — элемент процессов урбанизации и модернизации последних двух с половиной столетий. Британский музей, открывшийся в 1759 году и принимавший в первые годы своего существования не более десяти тысяч человек в год (для сравнения — в 2013 году его посетили 6 миллионов 700 тысяч человек), стал первым феноменом подобного рода. Правда, чуть раньше, в 1750 году, первое подобие музея появилось во Франции. Это была Галерея в Люксембургском саду в Париже, где экспозиция, состоявшая из 110 картин французских и итальянских мастеров, была два дня в неделю открыта для публики. Эта экспозиция, бывшая фактически постоянной, оставалась открытой до 1779 года. Однако коллекции французской короны, украшавшие роскошные дворцы и загородные резиденции королей, по-прежнему оставались недоступными для широкой публики. Как справедливо указывает Т.Ю. Юренева, «в условиях необычайного оживления художественной жизни и широкого распространения просветительских идей это вызывало в обществе уже не только порицание, но и негодование»<sup>1</sup>. Под влиянием общественных настроений идея создания в Лувре национального художественного музея стала прорабатываться специальной комиссией, созданной Людовиком XVI. Однако завершить свою деятельность открытием музея ей так и не пришлось: революция 1789 года смела монархию, и национальный музей был создан уже республиканским правительством.

В сентябре 1792 года Конвент принял постановление о создании в Лувре Музея Франции, открытие которого 10 августа 1793 года было приурочено к годовщине провозглашения республики. Однако ко времени его открытия для приема посетителей были готовы лишь Квадратный зал и часть Большой галереи, где экспонировались 537 живописных полотен и 184 предмета скульптуры и прикладного искусства. Три четверти этих произведений происходили из королевских собраний, а остальные прежде принадлежали церкви и эмигрировавшей аристократии. Изначально в каждой из трех десятидневных месяцев, которые в новом французском календаре заменили семидневные недели, пять дней предназначались для посещения художников и копиистов, три отводились широкой публике и два считались «санитарными»<sup>2</sup>.

1 Юренева Т.Ю. Музей в мировой культуре. М.: Русское слово, 2003. С. 216.

2 Там же. С. 218.

В мае 1796 года Лувр был закрыт для реконструкции и вновь открылся для публики лишь в июле 1801 года. В период Наполеоновских войн с подачи первого директора музея, Доминика Вивана (1747–1825), Луврская коллекция пополнялась военными трофеями; тогда же в музей попали археологические находки из Египта и с Ближнего Востока. На протяжении XIX и XX веков коллекция музея многократно пополнялась в результате множества приобретений и даров. При этом в связи с реструктуризацией государственных музеев французской столицы почти все произведения искусства, созданные до 1860-х годов, были в 1970–1980-е годы перенесены из Лувра в музей Орсе, Оранжери и в Центр Помпиду.

Начиная с конца XVIII века — и до сегодняшнего дня — процесс создания художественных музеев, затронувший как Париж, так и французские провинции, не прекращается, становясь со временем все более интенсивным. *Вопрос, однако, состоит в том, насколько центральной была роль в этом процессе государства; говоря конкретнее, создавались ли музеи современного искусства благодаря государственной инициативе и поддержке, либо же ведущая роль принадлежала неравнодушным гражданам, действовавшим на свой страх и риск.* В 1818 году именно в Галерее в Люксембургском саду фактически возник первый европейский музей современного искусства, позволявший художникам выставляться прижизненно, но статус государственного музея нового искусства Галерея получила только в 1937 году, т.е. этого статуса она не имела еще более чем столетие! Коллекция, собранная в этой Галерее, в 1986 году была перемещена в открывшийся тогда музей Орсе. В настоящее время Орсе, практически полностью посвященный живописи импрессионистов и постимпрессионистов, является одним из самых любимых публикой, в 2013 году его посетили 3,5 миллиона человек. Кроме Орсе, произведения этих художников в большом количестве представлены в музее Оранжери и в постоянной экспозиции Малого дворца. В Париже есть сейчас и два музея современного искусства — в Центре Помпиду и в Токийском дворце, не считая персональных музеев Пабло Пикассо, Осипа Цадкина, Аристиды Майоля и других. Необходимо, однако, помнить, что все эти собрания, имеющие государственный статус и финансовую поддержку, возникли лишь в последние десятилетия. Первым музеем современного искусства во Франции правомерно считать именно Галерею в Люксембургском саду (сейчас в ней проходят только временные выставки). Парадоксальным образом, в Москве на основе коллекций С.И. Щукина и И.А. Морозова в 1918–1919 годах были открыты два государственных музея новой западной (а де-факто — исключительно французской) живописи, объединенные в 1923 году в единый Государственный музей нового западного искусства, просуществовавший до 1948 года. В самой же Франции такой музей появился почти на два десятилетия позже, чем в Москве.

До создания такого музея государственные деньги на покупку работ современных художников во Франции практически не выделялись. Более того, даже дар художественных работ Галерее в Люксембургском саду отнюдь не гарантировал их экспонирования. Так, знаменитая «Олимпия» Эдуарда Мане (1832–1883), созданная в 1863 году, вошла в собрание Галереи в Люксембургском саду только в 1890 году, после того как по инициативе Клода Моне друзья художника собрали по подписке двадцать тысяч франков и выкупили полотно у вдовы художника, чтобы принести картину в дар государству. Однако чиновники, назначенные государственными распорядителями в музейной сфере, не хотели этот дар принимать. Берта Моризо писала Клоду Моне:

Мне рассказали, что некто, чье имя мне неизвестно, отправился к Кампфену (директору Департамента изящных искусств. — А. Э., А. К.), дабы прощупать его настроение, что Кампфен пришел в ярость, словно «взбесившийся баран», и заверил, что, пока он занимает эту должность, Мане в Лувре не бывать<sup>3</sup>.

В итоге власти после некоторого сопротивления все же приняли дар, но отдали его на хранение в запасники Галереи в Люксембургском саду, и лишь в 1907 году полотно было перенесено в Лувр, причем распоряжение об этом отдал ни больше ни меньше лично тогдашний премьер-министр страны Жорж Клемансо (1841—1929)<sup>4</sup>.



Галерея в Люксембургском саду (Париж, 2008; фото Алека Д. Эпштейна)

Выдающийся живописец Гюстав Кайботт (1848—1894) собрал внушительную коллекцию произведений своих единомышленников, ныне всемирно знаменитых художников-импрессионистов, которая включала 68 картин Камиля Писсарро, Клода Моне, Пьера-Огюста Ренуара, Альфреда Сислея, Эдгара Дега, Поля Сезанна и Эдуарда Мане. В своем завещании Г. Кайботт подарил всю эту коллекцию Французскому государству, завещав вначале разместить ее в Галерее в Люксембургском саду, а затем передать в Лувр. Однако на момент смерти Г. Кайботта импрессионисты все еще были не в чести у французского истеблишмента от искусства, где по-прежнему доминировали академисты. Французское правительство не согласилось принять дар на условиях, огово-

3 *Perruchot H.* La vie de Manet. Paris: Hachette, 1959; цит. по изданию на русском языке: *Перрюшо А.* Эдуард Мане. М.: Молодая гвардия, 1976. С. 281.

4 *Перрюшо А.* Указ. соч. С. 283.

ренных в завещании Г. Кайботта. Лишь два года спустя, в феврале 1896 года, было заключено соглашение с П.-О. Ренуаром, выступавшим в качестве душеприказчика Г. Кайботта, согласно которому 38 картин были размещены в Галерее в Люксембургском саду. Другие 29 картин предлагались французскому правительству еще дважды — в 1904 и 1908 годах, и оба раза был получен отказ. В итоге большинство оставшихся работ были приобретены Альбертом Барнсом и в настоящее время принадлежат Фонду Барнса в Филадельфии. Еще один дар, включавший целое собрание полотен импрессионистов, а также коллекцию работ Эжена Делакруа, Галерея в Люксембургском саду получила в 1906 году от искусствоведа Этьена Моро-Нелатона (1859—1927) — но лишь в 1934 году это собрание, включавшее полотна К. Коро, О. Домье, Э. Мане, К. Моне, А. Сислея, К. Писсарро и других замечательных живописцев, было сочтено достойным, чтобы быть переданным в Лувр.

Активная деятельность коллекционеров, каждый из которых стремился расширить свое собрание и обогатить его значимыми работами, встречала горячую поддержку Общества друзей Галереи в Люксембургском саду. Это Общество, созданное в 1903 году по образцу Общества друзей Лувра, возникшего в 1897 году, состояло преимущественно из сторонников современного для того времени искусства. Стремясь расширить музейную коллекцию, оно предлагало владельцам художественных произведений временно размещать работы в Галерее. Нужно подчеркнуть, что любители искусства, поддерживавшие музеи своим временем и средствами, имели весьма ограниченное влияние на политику этих музеев. Уже после позорной саги с собранием Гюстава Кайботта, в 1905 году, Совет по делам музеев отказался принять работу Анри Тулуз-Лотрека (1864—1901), предложенную Обществом в качестве дара. И лишь после Первой мировой войны эта организация, которая возобновила свою деятельность с новыми силами, сумела пополнить коллекцию Галереи многими работами художников, забытых официальной критикой.

В большинстве региональных музейно-художественных учреждений также имелись отделы, посвященные современному искусству. Обычно они пополнялись за счет работ, купленных на Парижских салонах, а также в галереях, — кроме того, отдельные музеи, обладавшие достаточным бюджетом, сами приобретали работы. Определенная доля картин попадала в фонды по завещанию тех или иных лиц.

Как и Галерея в Люксембургском саду, региональные музеи обычно выставляли современных художников, которые были уже признанными и известными, и поэтому те, кого отвергали столичные салоны, не были представлены и в провинциальных собраниях. Однако, как и в Париже, в других городах нашлись любители искусства, кто, видя безразличие государственных институций к искусству, отходившему от академических канонов, стремились поддерживать тех художников, которые шли нехоженными тропами.

Отдельные работы, от покупки которых отказывались в Париже, попадали в региональные музеи, и среди них были картины самых передовых художников-новаторов середины XIX века. Например, работа Гюстава Курбе (1819—1877) «После обеда в Орнана», на которой изображены сам Курбе, его отец и один из друзей художника, слушающие местного скрипача, и которая выставлялась на Парижском салоне 1849 года, была отправлена в музей Лилля, а картина Жана-Франсуа Милле (1814—1875) «Крестьянка, пасущая корову» (1859) была передана в Бурк-ан-Брес. Полотна Пьера Пюви де Шаванна (1824—1898) «Война» и «Мир» (1861) были увезены в Амьен, где в это время открывался новый музей (в 1867 году художник написал уменьшенные

копии этих работ, ныне находящиеся в Филадельфийском художественном музее), а созданная в 1888 году картина «Сентябрьское утро» Альфреда Сислея (1839—1899), едва ли не первая импрессионистская работа, приобретенная государством, была отправлена в музей Ажена. В 1906 году работа Армана Гийомена «Мельница, Бушардон» была передана в музей Понтуаза. Г. Кайботт, завещая свою коллекцию государству, прямо указывал, что ни одна из принадлежащих ему работ не должна оказаться «ни на чердаке, ни в провинциальном музее», а только в Галерее в Люксембургском саду или в Лувре, поэтому остается лишь сожалеть, что ни один из шедевров его собрания не смог стать частью региональных музейных собраний, более открытым новаторским течениям французского искусства того времени. В итоге все работы, которые отказались принять не понимавшие и не ценившие импрессионистов парижские музейные кураторы конца XIX — начала XX века, вообще были вывезены из Франции.

### МОДЕЛЬ «ОБЩЕСТВА ДРУЗЕЙ ИСКУССТВА»: СОЗДАНИЕ МУЗЕЕВ В ГАВРЕ И ПО

Общества друзей искусства существовали не только в Париже. Ярким примером подобной инициативы, проявленной самими гражданами — ценителями искусств, стало создание музея в городе По на юге Франции, у истоков которого стояло Общество друзей искусства города По, основанное в 1863 году архитектором Шарлем Клеманом ле Кёром (1805—1897)<sup>5</sup>. Это общество стало проводить свои салоны, на основе которых Ш.К. ле Кёр основал художественный музей и стал куратором его собрания. Учитывая, что Общество принимало на себя все расходы по транспортировке картин, салоны в По привлекали как художников, уже обретших известность к тому времени, таких как Ж.Б.К. Коро, Н.В. Диаз, А.Ж. Арпиньи или Г. Курбе, так и тогда еще малоизвестных живописцев, среди которых были П.-О. Ренуар, К. Моне и А. Сислей. Последние были приглашены племянниками руководителя музея, художником Жюлем ле Кёром (1832—1882) и архитектором Шарлем ле Кёром (1830—1906), которые дружили с П.-О. Ренуаром и старались поддерживать его заказами. В 1866 году П.-О. Ренуар создал полотно «Жюль ле Кёр в лесу Фонтенбло», а также «Портрет мадам ле Кёр», в 1870 году — картину «Прогулка в лесу. Мадам ле Кёр и ее ребенок». Идею этого полотна предложил сам П.-О. Ренуар в письме к Ш. ле Кёру: «Спросите свою супругу, не хочет ли она, чтобы я написал с нее портрет в полный рост, на котором она держала бы Жо за руку»; в письме был набросан и эскиз<sup>6</sup>. В 1868 году Ш. ле Кёр выхлопотал ему заказ на роспись двух плафонов в особняке, который он построил на бульваре Тур-Мобур для князя Жоржа Бибеко. В 1871 году семья ле Кёр познакомила П.-О. Ренуара с капитаном Дарра, который заказал ему портреты себя и своей жены; оба были исполнены в том же году. Эти отношения продолжались до 1874 года, когда, влюбившись в старшую дочь Шарля (тогда же художник написал его портрет), шестнадцатилетнюю Мари,

5 *Le Cœur M.* Le salon annuel de la Société des Amis d'art de Pau, quartier d'hiver des impressionnistes de 1876 a 1879 // Histoire de l'art. 1996. № 35/36. P. 57—70.

6 *Neret G.* Renoir: Peintre du Bonheur. Paris: Taschen France, 2001; цит. по изданию на русском языке: *Нере Ж.* Ренуар: Художник счастья, 1841—1919. М.: Арт-Родник, 2009. С. 18.

П.-О. Ренуар послал ей письмо, которое было перехвачено. На этом семья ле Кёр прекратила с ним общение, отказав ему от дома<sup>7</sup>.

Одним из активных участников Общества друзей искусства города По и организаторов проводимых им выставок был Альфонс Шерфис (1836—1892), поддерживавший товарищеские отношения с Эдгаром Дега (1834—1917). Видную роль в Обществе играл также Поль Лафон (1847—1918), гравер и автор публикаций об испанской живописи от Эль Греко до Гойи. А. Шерфиса и П. Лафона Э. Дега изобразил на картине «Ценители», ныне находящейся в Кливлендском художественном музее, куда она поступила по завещанию коллекционера Леонарда Ханна (1889—1957). П. Лафон, у которого Э. Дега нередко гостил, после смерти художника написал одну из первых монографий о его творчестве. Уже в 1878 году музей По приобрел важную работу Э. Дега «Контора по торговле хлопком в Новом Орлеане», созданную за пять лет до этого. Братья Эдгара Ашиль и Рене Дега основали в Новом Орлеане фирму по торговле хлопком; Эдгар создал эту картину, побывав там. Это была первая его картина, попавшая в какой-либо музей<sup>8</sup>, — и, пожалуй, трудно найти во всем наследии французского импрессионизма произведение, более отчетливо передающее веяния урбанизации и модернизации.



Эдгар Дега. «Контора по торговле хлопком в Новом Орлеане» (1873)

7 Perruchot H. La vie de Renoir. Paris: Hachette, 1964; цит. по изданию на русском языке: Перрюшо А. Жизнь Ренуара. М.: Радуга, 1986.

8 Gruitrooy G. Degas: Impressions of a Great Master. New York: Todtri Publications, 1994; цит. по изданию на русском языке: Грутрой Г. Дега: Впечатления великого мастера. Минск: Белфакс, 1998. С. 46—47.

Таким образом, даже несмотря на свою географическую удаленность от столицы Франции, ценители искусства в По смогли стать частью художественной жизни и создать свои собственные салон и музей, которые отразили наиболее передовые тенденции в тогдашней живописи. Аналогичную ситуацию можно наблюдать в Гавре.

В небольшом городе Гавр на севере Франции ценители живописи объединились в схожее общество еще в 1839 году, ставя своей целью «распространение интереса к изящным искусствам, в первую очередь к живописи, в Гавре». Первым проектом, реализованным Обществом, стала выставка, проведенная в бывшем здании ратуши. Она оказалась настолько успешной, что члены Общества решились на создание музея. Однако первые шаги были нелегкими, организация была малочисленной и слабой. Спустя пять лет она была распущена, и один из ее активистов, Эмиль Ваннер, с горечью писал: «Среди нас больше людей, любящих искусство, чем мы думаем, однако коммерсанты слишком заняты своими делами, чтобы посвящать много времени интересам, которые затрагивают их лишь косвенно»<sup>9</sup>. В 1848 году Общество было воссоздано и утвердило программу выставок, что также далось с трудом, потому что городские власти уделяли основное внимание коммерческим проектам. В 1870 году в деятельности Общества наступила длительная пауза: выставка, которая проходила летом, была фактически сорвана из-за политических потрясений, собранные средства были недостаточны для приобретения всех работ, которые Общество хотело купить. Следующая выставка в Гавре, организованная Гаврским исследовательским обществом (*Société havraise des études diverses*), состоялась только в 1875 году, и лишь в 1880 году Общество друзей искусства начало регулярную деятельность на основании устава, который был одобрен префектом Нижней Сены (сегодня этот департамент носит название Приморская Сена). С этого времени художественные выставки в Гавре стали проходить каждые два-три года.

Согласно уставу Общества друзей искусства, его деятельностью руководил совет, состоявший из тридцати человек, почетным председателем которого был мэр Гавра. Члены совета составляли три комитета. Комитет по вопросам выставок должен был заниматься организацией временных экспозиций (устанавливать время открытия и длительность проведения выставки, приглашать художников, определять условия отправки работ и размещение картин в залах, а также готовить издание каталога). Второй комитет занимался сбором денег и организацией художественных лотерей, на которых разыгрывались приобретенные обществом картины. Третьим комитетом было жюри, состоявшее по меньшей мере из пяти членов, оно должно было решать, какие работы принимать на выставку. Оно же составляло списки работ, которые можно было приобрести, а также проводило с художниками переговоры по этому поводу, одновременно организуя среди членов Общества подписку для сбора необходимых средств. Источниками финансирования деятельности Общества были членские взносы участников, сборы за участие в выставках, лотерейные розыгрыши, а также субвенции, предоставляемые муниципалитетом и властями региона.

9 Цит. по: *Pludermacher I. La Société des amis des arts: Amateurs et expositions d'art moderne au Havre dans la seconde moitié du XIXe siècle // Le cercle de l'art moderne: Collectionneurs d'avant-garde au Havre / Sous la direction scientifique d'Annette Haudiquet et de Géraldine Lefebvre. Paris: Réunion des musées nationaux, 2012. P. 26–35.*

Об успехе выставок в Гавре можно судить по количеству участвовавших в них художников — их число начиная с 1858 года всегда было близко к тремстам, а порой даже превышало четыреста, в результате чего были установлены ограничения на количество работ одного и того же художника — с 1880 года было решено принимать не более трех, а с 1890-го — не более двух картин от каждого участника. Интерес к салонам в Гавре, которые отличались высоким художественным уровнем, во многом был следствием того, что сравнительно большое количество работ продавалось практически гарантированно. Результаты успешных продаж публиковались в художественных журналах, и, согласно этим данным, каждое выставившееся полотно приобреталось либо Обществом, либо музеем, либо частными лицами. Кроме того, начиная с 1850 года городские власти брали на себя расходы на транспортировку картин в оба конца. Наконец, сами выставки организовывались в период с начала июля по конец октября, когда бальнеологические курорты были полны отдыхающих и привлекали множество иностранцев. Это преимущество гаврских выставок открыто подчеркивалось в приглашениях 1882 года: «Интерес к искусству, который проявляют жители Гавра, а также наплыв туристов, которые посещают этот город, в особенности в период, когда будет проходить выставка, дают художникам уникальный шанс для успеха»<sup>10</sup>.

Общество друзей искусства Гавра несколько раз демонстрировало свою открытость новым течениям, о чем, в частности, красноречиво говорит назначение стипендии Эжену Будену (1824—1898). Решение поддержать молодого художника было принято после того, как тот участвовал в первой Гаврской выставке в 1850 году. Э. Буден родился в городке Онфлёр, расположенном в устье Сены напротив Гавра, и в детские и юношеские годы не получил никакого художественного образования. Впоследствии, став известным художником, он вспоминал: «Чего я не смогу никогда забыть, так это того, что именно город Гавр, где я получил образование, вдохновлял меня и обеспечивал меня на протяжении трех лет»<sup>11</sup>.

Эта поддержка позволила Э. Будену провести три года в Париже, где он не столько формально учился, сколько общался с более опытными живописцами, посещал музеи и выставки и впитывал в себя художественную атмосферу французской столицы. Ныне его картины находятся в ведущих музеях мира, в том числе в Эрмитаже и ГМИИ на Волхонке. Память же о гаврском Обществе любителей искусства хранится не только из сентиментальных соображений: большая экспозиция собранных в свое время этим Обществом работ, развернутая осенью 2012 года в Галерее в Люксембургском саду, позволила достойно оценить этот феномен в историко-культурологической перспективе.

Общества друзей искусства существовали и в других городах, например в Нанте, где салоны проводились регулярно с 1890-х до 1914 года, а после Первой мировой войны традиция возобновилась. Именно благодаря этим ценителям живописи местный Музей изящных искусств, основанный еще в 1804 году, пополнился работами Поля Синьяка и Рауля Дюфи, а также «Кувшинками» К. Моне (в версии 1917 года), которые художник подарил нантскому Обществу в 1922 году.

10 Ibid. P. 30.

11 О том, как развивалось творчество этого художника, см.: *Jean-Aubry G. Eugene Boudin. New York: New York Graphic Society, 1968.*



## МОДЕЛЬ КОЛЛЕКЦИЙ, СОЗДАННЫХ ДАРИТЕЛЯМИ И МЕЦЕНАТАМИ: СОЗДАНИЕ МУЗЕЕВ В КЛЕРМОН-ФЕРРАНЕ, ЛИМОЖЕ И МОНПЕЛЬЕ

Описанная выше «демократическая» модель, при которой создателями музеев были общества, в чьей деятельности принимали участие десятки и сотни людей, фактически в складчину покупавшие произведения искусства для своих родных городов, была отнюдь не единственной. Целый ряд французских городских музеев появился благодаря отдельным филантропам или меценатам, дарившим или завещавшим свои собрания либо же вносившим денежные средства с конкретно оговоренной целью создания музеев.

В Клермон-Ферране, столице региона Овернь, необходимость образования музея начала обсуждаться в 1822 году, но только 6 октября 1860 года муниципальный совет принял решение создать музей в здании, где уже располагалась библиотека. Отдельного здания музей не имел. Ситуацию изменило завещание местного фармацевта и филантропа Жан-Батиста Баргуэна (1813–1885), разбогатевшего на изготовлении и продаже эрзац-кофе («Сладкий желудь»), в состав которого входили смесь желудей каменного дуба, цикория, ржи и каштана. В своем завещании он оставил двести тысяч франков городу Клермон-Ферран для строительства специализированного здания музея. Но даже с этими деньгами потребовалось почти пятнадцать лет, пока был объявлен конкурс на строительство здания музея и подведены его итоги. Еще три года продолжалось собственно строительство. Торжественное открытие нового здания состоялось 11 октября 1903 года.

Изначально, в XIX веке, музей задумывался как исключительно художественный, но после открытия в его экспозицию также включили археологи-



Атриум Музея изобразительных искусств города Клермон-Ферран  
(2013; фото Алека Д. Эпштейна)

ческую коллекцию, содержащую предметы, найденные в окрестностях Клермон-Феррана. Постепенно коллекции росли, и выставочных площадей не хватало. Однако новое здание по проекту архитекторов Клода Гайара и Адриана Фансильбера было построено только к 1992 году; открывшемуся в нем Музею изобразительных искусств позже было присвоено имя многолетнего мэра Клермон-Феррана — литературоведа Роже Кийо (1925—1998).

На площади 6000 квадратных метров представлена экспозиция музея, насчитывающая около двух тысяч предметов искусства, начиная со Средневековья и заканчивая XX столетием. На двух подземных уровнях, открытых для публики в 1999 году, музей представляет коллекцию искусства XX века. Интересно отметить, что большая часть работ этой экспозиции — 400 произведений живописи, графики и скульптуры, созданных в 1920—1960-е годы, — была передана музею в дар одной супружеской четой — жителями Клермон-Феррана Симоной и Морисом Комб. Среди этих произведений — замечательные картины Отона Фриеза (1879—1949), Моиса Кислинга (1891—1953), Бернара Бюффе (1928—1999) и других самобытных живописцев.



Колонная галерея Музея имени Фабра в Монпелье (2013; © Romain Bréget) // [commons.wikimedia.org/wiki/File:Mus%C3%A9e\\_Fabre\\_-\\_Galerie\\_des\\_Colonnes.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mus%C3%A9e_Fabre_-_Galerie_des_Colonnes.JPG) (дата обращения: 04.04.2015)

Интересна история формирования коллекции музея в Монпелье, носящего имя художника Франсуа-Ксавье Фабра (1766—1837), автора полотен на темы древней истории и мифологии. Ф.-К. Фабр был своим человеком в великосветских кругах и, в частности, дружил с итальянским поэтом и драматургом графом Витторио Альфиери (1749—1803) и его гражданской женой принцессой Луизой Штольберг-Гедернской (1752—1824), вдовой неудачливого претендента на английский и шотландский престол Карла Эдуарда Стюарта. После смерти принцессы Ф.-К. Фабр получил в наследство все ее и графа

Альфieri владения, в том числе большую коллекцию картин. Вернувшись в Монпелье, в 1825 году он подарил родному городу значительную часть этой коллекции, но поставил условие, что его дар положит начало созданию музея, а в особняке, где будет располагаться собрание, будут созданы необходимые условия проживания для него самого. Городские власти Монпелье согласились на эти условия. В декабре 1828 года в особняке в историческом центре Монпелье был открыт музей, которому было присвоено имя Ф.-К. Фабра. Проживая там же рядом с коллекциями, он выполнял функции куратора и хранителя музея, продолжая приобретать произведения для экспозиции. Шедрость Ф.-К. Фабра побудила других горожан последовать его примеру. В частности, Антуан Валоде подарил городу коллекцию голландских и фламандских мастеров. После смерти Ф.-К. Фабра в 1837 году его наследие, составившее более сотни картин и набросков, пополнило коллекцию музея.

В 1868–1876 годах директором Музея имени Фабра был Альфред Брюйя (1821–1876), который сам пожертвовал целый ряд работ. К этому дару также добавились картины, переданные согласно его завещанию в 1876 году<sup>12</sup>. Это было уникальное собрание работ художников второй половины XIX века, чье искусство в глазах тогдашней публики оставалось еще спорным. Конечно, присутствие работ художников-академистов, таких как Огюст Глез (1807–1893) и Александр Кабанель (1823–1889), «уравновешивало» новаторские полотна Эжена Делакруа и Гюстава Курбе, которого, кстати, А. Брюйя лично поддерживал (сохранился и портрет А. Брюйя работы Г. Курбе, созданный в 1854 году). В музее в Монпелье находятся пятнадцать произведений Г. Курбе — больше, чем в каком-либо из региональных музеев Франции. Заслуживает упоминания тот факт, что для того, чтобы увидеть эту коллекцию, в Монпелье в декабре 1888 года приезжали Винсент ван Гог и Поль Гоген. Под влиянием А. Брюйя искусством заинтересовался и его молодой сосед Фредерик Базиль (1841–1870), имевший многообещающее художественное дарование, но погибший в расцвете лет в одном из боев Франко-прусской войны. Семья живописца передала Музею имени Фабра ряд произведений художников-импрессионистов, собранных Фредериком и его братом, Луи Базилем<sup>13</sup>. В 1870 году Жюль Канонье подарил коллекцию из трехсот рисунков.

Таким образом, уклон коллекции музея Монпелье в сторону живописи модерна является результатом частных инициатив, которые были поддержаны муниципальными властями. Требование Альфреда Брюйя, который сумел настоять на том, чтобы его оставили пожизненным куратором собрания, едва ли было бы принято в Париже. Парадоксальным образом, музеи в регионах давали больше возможностей для независимой художественной и кураторской деятельности<sup>14</sup>.

В Лиможе городской Музей изящных искусств был открыт в прежнем дворце епископов в 1912 году. Спустя почти столетие здание было закрыто

12 *Georgel Ch.* La donation Bruyas au musée Fabre de Montpellier: Une tradition et une exception // La jeunesse des musées: Les musées de France au XIXe siècle / Éd. par Ch. Georgel. Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux, 1994. P. 247–249.

13 *Frédéric Bazille (1841–1870): Catalogue raisonné, sa vie, son œuvre, sa correspondance* / Éd. par M. Schulman. Paris: Éditions de l'Amateur, 1995. Lettres № 229, 259.

14 См.: *Distel A.* La province avant Paris? La défense de la modernité dans les collections publiques (1850–1914) // Le cercle de l'art moderne. P. 38–43.

на реконструкцию, продолжавшуюся четыре года, но в декабре 2010 года открылось вновь. Музей известен как место, где хранится самая крупная в мире коллекция знаменитой лиможской эмали. (Сто пятьдесят ее образцов хранятся в Эрмитаже — основу этого собрания составили произведения, приобретенные императором Александром III у коллекционера А.П. Базилевского в Париже в 1884 году.) Однако кроме собрания эмалей в музее в Лиможе представлено огромное количество самых разных экспонатов, причем значительная их часть была получена музеем в дар. Так, древнеегипетская коллекция музея была подарена уроженцем Лимузена промышленником Жаном-Андре Перишоном (1827—1909), скопившим в начале XX столетия значительное состояние на египетских сладостях. Габриэль Тома (1854—1932), крупный финансист, один из основателей Общества по эксплуатации Эйфелевой башни и Театра на Елисейских Полях, подарил Лиможскому музею целый ряд работ, в том числе портрет своих детей, написанный в 1894 году Б. Моризо, и замечательный цикл «Заповеди блаженства», созданный в 1915 году основателем группы «Наби» М. Дени (1870—1943). Художники-набиды создали своеобразный вариант стиля «модерн», их творчество близко литературному символизму и характеризуется главенством цветового начала, декоративной обобщенностью форм, мягкой музыкальностью ритмов, плоскостной стилизацией мотивов искусства разных народов. Эпоха модерна вообще, а во Франции в особенности, отличалась очевидным усилением секуляристских тенденций, а потому первоклассный цикл живописных работ, созданных лидером одной из важнейших художественных групп этой эпохи на христианские сюжеты, от которых и эпоха в целом, и большинство ее художников скорее отворачивались, не может не привлекать внимания.



Музей изящных искусств города Лимож  
(2013; фото Андрея Кожевникова)

В художественном собрании Лиможского музея немалую роль играет и краеведческий компонент. Здесь широко представлены работы уроженца Лиможа П.-О. Ренуара, переданные художником в дар родному городу (в котором он, впрочем, прожил лишь первые четыре года жизни): в частности, в 1900 году он подарил музею портрет своего сына Жана, в 1916 году — портрет актрисы театра «Комеди Франсэз» Колонны Романо. Еще один замечательный художник-импрессионист, много работ которого представлено в этом музее, — лидер крозанской школы живописи Арман Гийомен (1841—1927). Этот уроженец Парижа, несколько десятилетий очень нуждавшийся, в 1891 году выиграл в лотерею огромную по тем временам сумму в сто тысяч франков, после чего проводил больше времени среди чарующих пасторальных пейзажей в департаменте Крёз в регионе Лимузен, чем в столице.

Художественный музей, однако, существует не только в Лиможе, но и непосредственно в столице департамента Крёз городе Гере, и работы художников крозанской школы там широко представлены — и в постоянной экспозиции, и на ежегодно организуемых выставках. В 2007 году музей в Гере провел монографическую ретроспективу Армана Гийомена, выпустив к ней и небольшой альбом-каталог. Представлены там и работы уроженца Крёза изумительного художника-постимпрессиониста Андерса Остерлинда (1887—1960), отец которого, тоже художник, переехал в эти места из Швеции. Интересно, что создание музея в Гере было результатом деятельности возникшего в 1832 году Научного общества Крёза: на первом этапе это был музей природы, который затем был дополнен археологическими коллекциями, а только потом — собранием живописи. И поныне музей называется Художественно-археологическим (Le Musée d'Art et d'Archéologie de Guéret), располагаясь в самом красивом дворцово-парковом ансамбле в городе.



Художественно-археологический музей города Гере  
(2013; фото Алека Д. Эпштейна)

При этом вклад отдельных дарителей в формирование собраний описанных выше музеев был решающим, и это явление было куда более типичным: *музеи во французских городах, появившиеся и развивавшиеся в республиканскую эпоху, создавались усилиями частных лиц, ценивших искусство, а не государственными органами.* Некоторые города принимали пожертвования, которым могла бы позавидовать и столица, — например, Руан в 1909 году получил коллекцию живописи семьи Депо (Dereaux), а Реймс за два года до этого унаследовал собрание Анри Ванье (1832—1907), включавшее в себя и ряд работ Жана-Батиста Камиля Коро (1796—1885). Впрочем, и коллекции парижских музеев пополняло не столько государство, сколько меценаты. Достаточно упомянуть о даре Исаака де Камондо (1851—1911), завещавшего Лувру потрясающую коллекцию французской живописи, включавшую, в частности, тридцать картин Э. Дега, Э. Мане, К. Моне, П. Сезанна и других художников-импрессионистов и постимпрессионистов. Сейчас экспонаты этого собрания разделены между Лувром и музеем Орсе.

Восторженные отзывы миллионов посетителей музеев Орсе, Оранжерии, Центра Помпиду и экспозиции современного искусства в Токийском дворце, а также всех тех, кто посещает прекрасные художественные собрания в регионах, не должны затушевывать тот факт, что *государственные институты Франции, поддержав саму идею создания общедоступных музеев, сделали крайне мало для того, чтобы произведения живописи и графики второй половины XIX — первой половины XX века, считающиеся сегодня вершиной французского искусства и более всего привлекающие посещающих эту страну туристов, оказались в музейных собраниях.* Тому, что в музеях Франции можно увидеть работы Э. Мане, Э. Дега, К. Моне, А. Сислея, К. Писсарро, Э. Будена, Ф. Базиля, М. Утрилло, Р. Дюфи, А. Матисса и других живописцев, считающихся сегодня славой и гордостью французской культуры, мы обязаны не государственным ведомствам и академическим кураторам, а чуткости, настойчивости и пророческому дару ценителей искусства, которые покупали эти полотна на свои деньги, на свой страх и риск, зачастую преодолевая немалое сопротивление со стороны профессиональных кураторов и бюрократии, и дарили их, при жизни или по завещанию, музеям родной страны. Общедоступные художественные собрания в разных городах Франции фактически сформировали отдельные энтузиасты-филантропы и группы инициативных граждан, а государственные институты стали играть в этом процессе ведущую роль лишь в самые последние десятилетия.