

Orlova, Evgenija Valeryevna

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts;
Kosygin State University of Russia
(Technology. Design. Art),
Moscow, Russian Federation*

Орлова Евгения Валерьевна

*Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств, Российской академии художеств;
Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),
г. Москва, Российская Федерация*

ИЗ ИСТОРИИ ЛЮДВИГ МУЗЕУМ — ОТ КОЛЛЕКЦИИ К МУЗЕЮ

ON THE HISTORY
OF MUSEUM LUDWIG —
FROM COLLECTION TO MUSEUM

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.01.012

УДК 7:069.5(430)

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена основанию Музея Людвига в Кёльне и представляет анализ процесса построения этого музея современного искусства в динамике — от начала формирования коллекции в стенах Музея Вальрафа-Рихарца до обретения статуса самостоятельного экспозиционного гиганта. В исследовании даны обзор коллекции и источники ее формирования, указаны отдельные крупные произведения искусства, сопровождаемые искусствоведческим описанием, а также изложены причины и хроника выделения Музея Людвига из состава Музея Вальрафа-Рихарца. Вновь образованный в 1976 году музей представляет искусство Германии с первой половины XX века, американский и британский поп-арт 1960-х годов, русский авангард, фотореализм и актуальное искусство последней трети XX века. В нем созданы отделы живописи, скульптуры, графики и художественной фотографии. Отмечена роль известных немецких меценатов и собирателей Петера и Ирены Людвиг в формировании и пополнении фондов музея.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Музей Вальрафа-Рихарца и Фонд Корбо; Музей Людвига; коллекция; Фердинанд Франц Вальраф; Иоганн Генрих Рихарц; Петер Людвиг; Ирена Людвиг.

ABSTRACT

The article is devoted to the founding of the Museum Ludwig in Cologne and presents an analysis of the process of building this museum of contemporary art in dynamics — from the beginning of the collection within the walls of the Wallraf-Richartz Museum to gaining the status of an independent exhibition giant. The study provides an overview of the collection and its sources, identifies individual significant works of art, accompanied by art history descriptions, and sets out the reasons and the chronicle of the separation of the Museum Ludwig from the Wallraf-Richartz Museum. The museum, established in 1976, presents German art from the first half of the 20th century, American and British pop art of the 1960s, Russian avant-garde, photorealism and contemporary art from the last third of the 20th century. It has departments of painting, sculpture, graphics and art photography. The role of the famous German patrons and collectors of Peter and Irene Ludwig in the formation and replenishment of the museum's funds is noted.

KEYWORDS:

Wallraf-Richartz Museum & Fondation Corboud; Museum Ludwig; collection; Ferdinand Franz Wallraf; Johann Heinrich Richartz; Peter Ludwig; Irene Ludwig.

Введение

Наряду с формальными правилами транскрибирования и перевода названия «Музей Людвига» в Кёльне (Museum Ludwig) существует и его своего рода интерпретационное прочтение. Историческая реальность и профессиональная искусствоведческая этика позволяет именовать такое возвращенное большим трудом «детище» именно как музей Петера и Ирены Людвигов. Актуальность предпринятого исследования определена своеобразием исследовательского подхода, основанного на постановке вопроса о музее как самостоятельном социокультурном организме со многими функциями: пополнение фондов, изучение приобретенных коллекций, их научная популяризация и, главное, формирование в общественном сознании образов художественно-исторических эпох. Цель исследования — проанализировать в срезе десятилетий сам процесс построения музея современного искусства. Новизна предпринятого исследования определена его структурой, включившей две повествовательные линии: обзор коллекции Музея Вальрафа-Рихарца с указанием отдельных крупных и интересных произведений искусства, их искусствоведческим описанием и характеристикой; а также последовательное изложение хроники «перерождения» отдела XX века Музея Вальрафа-Рихарца в самостоятельный Музей Людвига.

Обсуждение

Рождение нового музея благодаря гражданской инициативе типично для Германии XX века. И среди многих городов прежде всего в Кёльне сохраняется обыкновение давать музеям названия по именам выдающихся личностей — их основателей. Так история музея неожиданно оборачивается историей жизни частного коллекционера. Яркий пример тому — Музей Вальрафа-Рихарца, который создан благодаря деятельности профессора Кёльнского университета Фердинанда Франца Вальрафа (1759–1824). По завещанию ученого собранная им огромная коллекция произведений западноевропейского искусства от средневековья до XIX века перешла в собственность города Кёльна: алтари, картины, рисунки, книги, монеты и другие художественные ценности. В 1854 году — спустя тридцать лет после смерти Ф.Ф. Вальрафа — его коллекция обрела свое первое место расположения: благодаря участию торговца и предпринимателя Иоганна Генриха Рихарца (1795–1861), выделившего для строительства музея большой капитал — более двух сотен тысяч талеров. По его приглашению архитектор Йозеф Фельтен возвел здание на территории бывшего монастыря ордена францисканцев-миноритов. Король Фридрих Вильгельм IV лично присутствовал при закладке первого камня и следил за ходом

строительства, и отныне появилось двойное наименование музея — Вальрафа-Рихарца. Однако уже спустя 100 лет красивое здание, построенное в неоготическом стиле, оказалось почти полностью разрушенным из-за бомбардировок в ходе Второй мировой войны (1943).

В 1957 году на прежнем месте руин было сооружено другое музейное здание по проекту архитекторов Рудольфа Шварца и Йозефа Бернхарда. Экспозиционные залы Музея Вальрафа-Рихарца продемонстрировали многоголосие художественных стилей: средневековую алтарную живопись, картины мастеров немецкого Ренессанса и более поздних времен, многочисленные работы из «кабинета графики». Музейные выставки на протяжении многих десятилетий рассказывали о творческом поиске художников, среди которых были так называемый мастер Святой Вероники и мастер церкви Святого Лаврентия — Стефан Лохнер, Леонардо да Винчи, Дюрер, Рембрандт и многие другие западноевропейские мастера классического языка искусства.

Так, в экспозиции Музея Вальрафа-Рихарца можно было видеть одно из сохранившихся произведений Альбрехта Дюрера с изображением музыкантов — флейтиста и барабанщика (ок. 1504; рис. 1). Такие лирико-героические образы можно было понимать как некий акт саморепрезентации: придав барабанщику черты собственного лица, Дюрер повествовал о целительной силе высокого искусства. Произведение из собрания Музея Вальрафа-Рихарца было предположительно атрибутировано как правая створка к многочастному религиозному триптиху, посвященному истории об искушении святого Иова. Сложное художественное произведение было создано по заказу курфюрста Фридриха III Саксонского в благодарности Богу за освобождение от эпидемии чумы в 1503 году, а позднее оказалось в собственности Кёльнского коллекционера Ябаха. Со временем створки триптиха были разделены: его центральная часть была утрачена, а левая стала известна в музейных кругах под особым наименованием «Алтарь Ябаха» из собрания Штеделевского художественного института во Франкфурте-на-Майне. На нем были представлены сам Иов и его супруга, которая льет на голову мужа святую воду для исцеления и освобождения от мучительных искушений нечистой силы. В искусстве немецкого Ренессанса Дюрер утвердил ценностное значение портрета в общей иерархии жанров и повествовал о нравственной чистоте, человеческом достоинстве, которые возможно обрести через духовную жизнь и воссоединение павшего человека с Богом, а также через погружение в мир Прекрасного, то есть в искусство.

В экспозиционных залах Музея Вальрафа-Рихарца показывались репрезентативные портреты

1. А. Дюрер.

Два музыканта(Барабанщик
и флейтист).

Около 1504.

Дерево, масло.

94 x 51.

Из коллекции

Фердинанда Франца

Вальрафа.

Музей Вальрафа-

Рихарца, Кёльн.

Фото: wallraf.museum

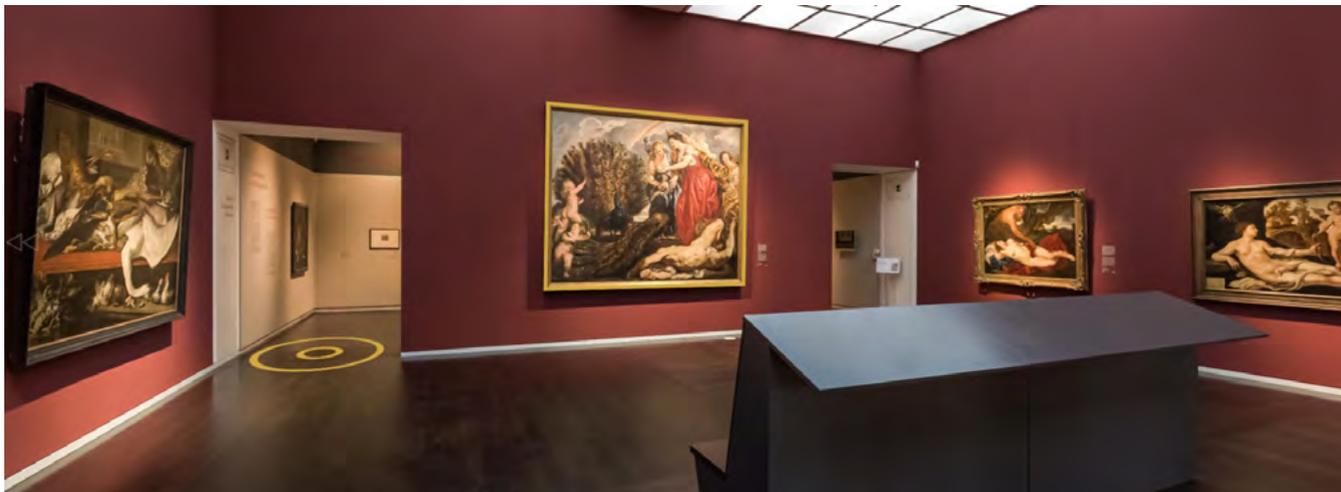


и мифологические произведения художников барокко XVII века — прежде всего Питера Пауля Рубенса и мастеров его школы (рис. 2). Одна из ярких композиций Рубенса проиллюстрировала античный миф о многоглазом Аргусе, жестоко наказанном за пленение Ио («Юнона и Аргус», 1610; рис. 3). Хитрый Меркурий усыпил и обезглавил Аргуса, а беспощадная Юнона поместила его зоркие ястребиные глаза на хвосте павлина — будто магический амулет или некий отличительный знак для своей поверженной птицы. Картина Рубенса воплотила драматичность и эмоциональность художественного языка барокко: напряженный ритм пластических форм словно повествует о непрерывном сопряжении материи и духа, хаоса и порядка. Вся живопись барокко проникнута чувством счастливого бытия, выраженного через красоту телесности, а также

тонко разработанную живописно-колористическую «ткань» произведения: через цветовые переливы синего, всех оттенков розового и пурпурного, золотистой охры. В картине Рубенса даже мертвое тело Аргуса продолжает выглядеть крепким и упругим, чьи твердые мускулы трактованы наподобие мощного барельефа. Обезглавленный, он по-прежнему воплощает образ героя, возведенного на пьедестал, быть может, даже на высоту мифологической горы Олимпа.

Выставки Музея Вальрафа-Рихарца были посвящены острой полемике горячего и драматичного барокко с холодным классицизмом, утверждавшим твердый творческий ориентир на наследие античной классики. В музейных залах можно было видеть многие произведения историко-аллегорического жанра, образная структура которых была связана с олицетворением таких понятий, как героизм, благородство, достоинство и добродетель. Даже пейзаж в искусстве классицизма был призван изобразить некие «благородные деяния человека», как, например, у Якоба Филиппа Хаккерта. В картине художника «Осень. Сбор винограда в Сорренто» (ок. 1784; рис. 4) представлено подобие «сценической» площадки с идиллической пасторалью. На полотне нет сцен тяжелого труда, индивидуальных портретов, ярких народных типажей. Фигуры крестьян уподоблены скорее неким марионеткам. Выдуманный ландшафт, напоминающий театральные декорации, показан в резком перспективном сокращении — далекая панорама города и морского побережья. Всякая обыденная повседневная суета Хаккерту чужда. Художник воспеваает саму природу, которая предельно идеализирована, вселяет патетическое и возвышенное чувство и цепенеет в размеренных ритмах жизни. Природный мир связан с обычаями страны и самим историческим временем — в чередовании сезонов, смене поколений.

Другой пример из экспозиционной жизни Музея Вальрафа-Рихарца: 2019 год был полностью посвящен творчеству Рембрандта в связи с 350-летием со дня смерти художника. Жемчужиной музейной коллекции стал один из самых необычных и загадочных автопортретов голландского художника — постаревшего, с прищуренными глазами и широко открытым смеющимся ртом («Автопортрет», 1668; рис. 5). Образ мастера, воплотивший столь искренний задор и веселье, несомненно провоцировал и удивлял: как объяснить такое воодушевление вопреки всем тяготам и лишениям в жизни художника, познавшего одиночество, унижения, бедность? Автопортрет Рембрандта из собрания Музея Вальрафа-Рихарца написан пастозно и темпераментно: интенсивный свет выхватывал из мрака лицо, перечеркнутое глубокими морщинами. Весь окружающий суетный мир был погружен во тьму,



2. Музей Вальрафа-Рихарца.

Экспозиционный зал с произведениями барокко. Начало 2000-х гг. Фото Гюнтера Ортмана (Guenther Ortman), guentherortmann.de

3. П.П. Рубенс. Юнона и Аргус.

Около 1610. Холст, масло. 249 x 296. Картина поступила в Музей Вальрафа-Рихарца в 1894 году как дар кельнских меценатов. Фото: wallraf.museum



словно ничтожный и бранный. На дальнем плане — едва различимый силуэт некоего анонимного персонажа. Кого? Того, с кем Рембрандт вел безмолвный диалог, насмешничал, иронизировал? Однако свет озарял лицо Рембрандта, в то время как его собеседник погружался в тень. Светоцветовое пространство, в котором явлен художник, оказывалось словно освещенным чувствами и мыслями. Он будто был погружен в иную, значимую и высокую, духовную сферу. В западноевропейском искусстве

XVII века Рембрандт стал подлинным творческим новатором, положившим начало традиции психологического автопортрета. Как мастер принципиально особого живописного видения, он продемонстрировал подлинное вчувствование во «внутреннее» и пришел через автопортрет к некой личностной исповеди.

Одной из ярких выставок Музея Вальрафа-Рихарца в 2019 году стала экспозиция под названием «Графический мир Рембрандта», показавшая

4. **Я.Ф. Хаккерт.**

Осень.

**Сбор винограда
в Сорренто.**

Около 1784.

Холст, масло.

96,5 x 64.

Картина приобретена

Музеем Вальрафа-

Рихарца в 1935 году

на средства фонда

Де Ноэль (de Noël Fonds).

Фото: wallraf.museum



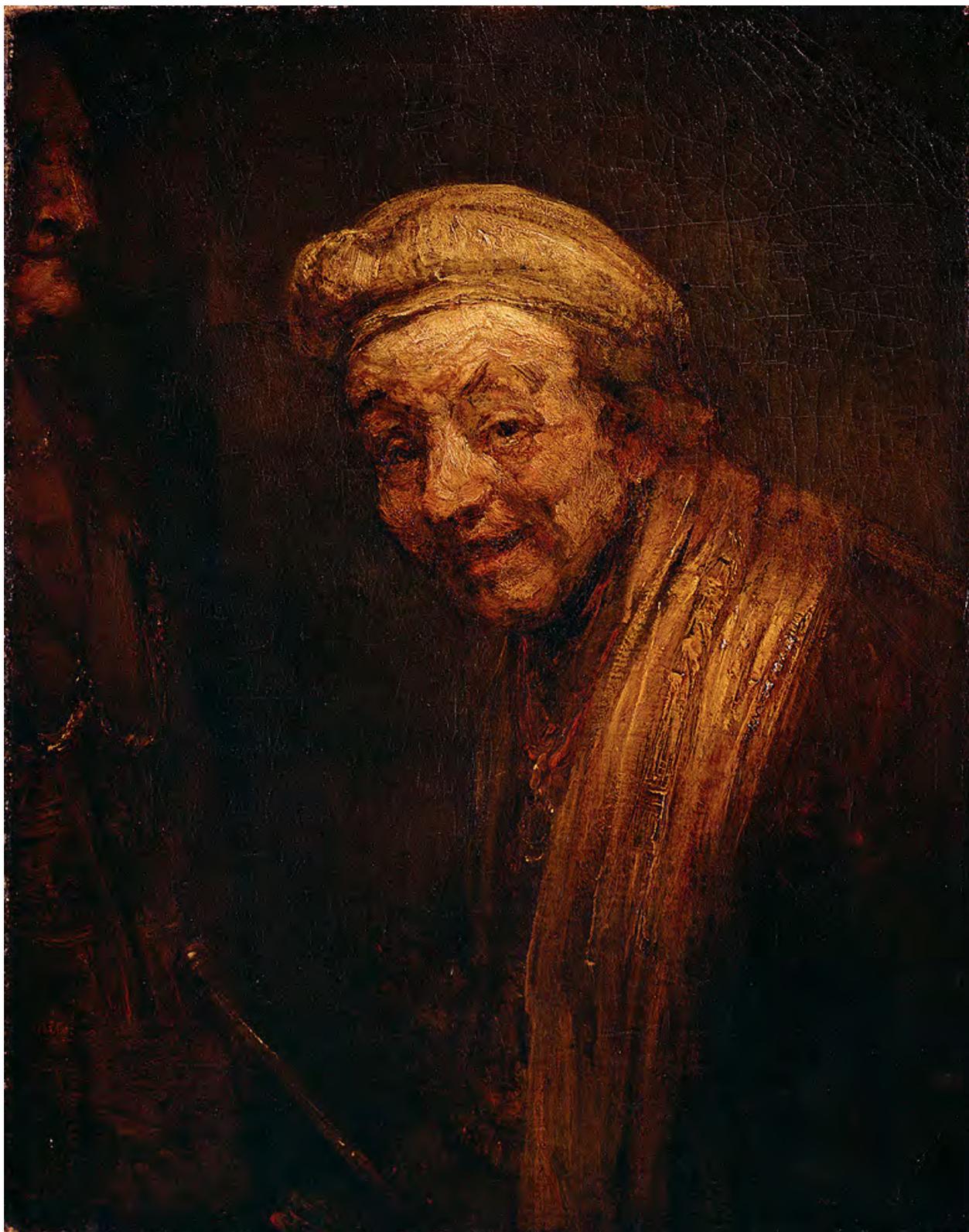
много рисунков и офортов мастера из собственных фондов — так называемого «Кабинета графики». Рембрандт видел мир эмоционально преобразенным: он, как актер, длительно и внимательно изучал мимирию лица человека, прежде всего с интересом инсценировал свой образ, гримасничал, примерял береты, шляпы, белые воротники... Он искал способ выразить в художественном произведении не только эмоции, но также интеллектуальные переживания. Так, появились автопортреты Рембрандта с приспущенным и приплюснутым беретом (1830 и 1842 гг., оба в технике офорта, сухой иглы) и автопортрет в мягкой шапке (ок. 1635; рис. 6).

Собрание Музея Вальрафа-Рихарца всегда напоминало летучее облако — непрерывно растущее в объеме и пребывающее в движении. Другими словами, с годами музею становилось все теснее под своей крышей. Когда в 1968 году супружеская пара меценатов из Ахена — Петер и Ирена Людвиг — дополнили фонды Музея Вальрафа-Рихарца более 300 произведениями художников второй половины XX века, стало очевидно, что места для их надлежащего размещения нет. Подаренная

коллекция Людвигов потребовала расширить экспозиционную площадь. Иначе получалось, что произведения искусства XX века в составе музейных фондов Музея Вальрафа-Рихарца были на периферии экспозиционной жизни. Поиски здания большей площади продлились почти 20 лет. Наконец, бывшие музейные «владения» передали Музею прикладного искусства, а сам Музей Вальрафа-Рихарца обустроился в новом здании по проекту архитекторов Петера Бусманна и Годфрида Хаберера. Однако, как оказалось, ненадолго: фонды Музея Вальрафа-Рихарца снова выросли в количественном объеме — благодаря очередному дару супругов Людвиг (90 произведений Пабло Пикассо).

И тогда родилась идея нового самостоятельного музея, именованного в честь своих меценатов, — Музея Людвиг (Museum Ludwig). Его появление в городе Кёльне открывает собой отдельную летопись событий. 26-летним молодым человеком Петер Людвиг (1925–1996) вступил в брак со своей подругой по университету в Майнце — Иреной Монхейм (1927–2010). Молодоженов объединили как интерес к археологии и истории искусства, так и отныне общий бизнес по производству фабричного шоколада марки «Трумф», основанный в свое время прадедом Ирены. Через несколько лет супруги Людвиг начали составлять свою коллекцию, ставшую впоследствии богатейшей и включившую разнообразные художественные ценности — от античной керамики до картин художников Европы и Америки второй половины XX века. Страсть к собирательству увенчалась новым масштабным делом — основанием более тридцати музейных собраний в разных уголках земного шара, двенадцать из которых теперь именованы как Музей Людвиг, в частности музей в родном городе Петера Людвиг в Кобленце, а также в Кёльне, Ахене, Вене, в Санкт-Петербурге, Пекине и других городах. Спустя два года после смерти Петера Людвиг его супруга Ирена учредила специальный фонд в Ахене, который оказывал финансовую поддержку всем своим основанным музеям, обеспечивая возможность пополнения фондов и осуществление новых закупок художественных ценностей.

История создания Музея Людвиг в Кёльне и первое десятилетие его существования связаны непосредственно с Музеем Вальрафа-Рихарца. Началом к обретению самостоятельности стал январь 1974 года, когда Музей Вальрафа-Рихарца создал внутри своей структуры специальный отдел современного искусства, куда вошла монолитная, тематически единая коллекция супругов Людвиг. Примечательно, что Музей Вальрафа-Рихарца начал ее изучать и систематизировать значительно раньше, чем был подписан договор о передаче коллекции.



5. Х. ван Р. Рембрандт.
Автопортрет.

Около 1668.

Холст, масло.

82,5 x 65.

Поступила в Музей

Вальрафа-Рихарца

в 1936 году из коллекции

Карстаньена.

Фото: wallraf.museum

Договор о передаче коллекции Людвигов по-прежнему еще не был подписан, когда уже началась ее демонстрация в Музее Вальрафа-Рихарца: 27 февраля 1969 года состоялся первый показ отдельных произведений из собрания Людвигов. За полгода из Ахена в Кёльн было привезено уже почти 70 произведений, и к сентябрю 1969 года Музей Вальрафа-Рихарца выделил в своем здании для их демонстрации целое крыло.

Вскоре Музей Вальрафа-Рихарца открыл отдельный зал художников поп-арта — Джеймса Розенквиста и Роберта Раушенберга. В январе 1970 года прошла закрытая презентация 14 произведений Роя Лихтенштейна из коллекции Людвигов. В марте 1971 года открыли персональный зал, посвященный искусству Йозефа Бойса. А еще через несколько месяцев в отдельном зале состоялся монтаж больших полотен Джаспера Джонса и Джеймса Поллока.

6. **Х. ван Р. Рембрандт.**

**Автопортрет
в мягкой шапке.**

Около 1635.

54 x 40.

Офорт.

Графическое

собрание Музея

Вальрафа-Рихарца

(т. н. «Кабинет графики»)



Настало время неизбежного сосредоточения музея на показе новых поступлений — традиция таких выставок и презентаций каталогов всегда была характерна для практики многих музеев ФРГ. Это привело к тому, что под крышей Музея Вальрафа-Рихарца картины старых мастеров — Дюрера, Рубенса, Рембрандта и многих других — стали будто ограничены в экспозиционных возможностях. Просветительская политика вела к неотвратимой коллизии: классическое искусство

в выставочных залах столкнулось с активностью и экспансией художественного авангарда и неоавангарда XX века. В этой ситуации Музею Людвига как галерее современного искусства необходимо было обрести самостоятельный статус.

После продолжительной дискуссии в кёльнском профессиональном музейном сообществе произошло неожиданное: Музей Вальрафа-Рихарца попросту извергнул Музей Людвига как неместимый артефакт. Наконец, в январе

1976 года состоялось официальное подписание договора-дарственной между супружеской парой Людвиг и городом Кёльном. В документе было сформулировано, что отдел XX века в Музее Вальрафа-Рихарца превращается в самостоятельный музей современного искусства с названием «Музей Людвиг (Современная галерея)» и получает статус самостоятельной инстанции с собственным директором и персоналом.

Фонды Музея Людвиг состояли из таких тематических разделов, как немецкий экспрессионизм (в том числе произведения из коллекции юриста Йозефа Хаубриха, который в 1946 году передал ее городу Кёльну) и другие живописные направления Германии первой половины XX века, американский и британский поп-арт 1960-х годов, русский авангард (А. Родченко, Э. Лисицкий, Н. Гончарова), фотореализм и актуальное искусство последней трети XX века.

С начала своего создания Музей Людвиг вел активную экспозиционную деятельность. Название выставок звучали как манифест современности: «Почитание квадрата» и «24 пения» (1976, художники Йозеф Альберс, Аттила Ковакс, Ханне Дарбовен); «Художественная фотография из коллекции Грубер» (1977), «Непосредственное и неподдельное» (1978). Коллекция музея пополнялась за счет многих последующих дарений супругов Петера и Ирены Людвигов. Так, были переданы картины Ричарда Гамильтона «Моя Мерлин» (август 1971), Джаспера Джонса «Без названия» и Роя Лихтенштейна «Морской натюрморт» (январь 1973), Анри Матисса «Женщина и фрукты» (февраль 1978), а также 100 фотографий Александра Родченко и др. К тому же после завершения выставок многие художники оставляли свои произведения в дар музею, к примеру, Ханне Дарбовен презентовала 546 своих рисунков тушью. Немало произведений было приобретено за счет благотворительного финансирования: так, еще в ноябре 1970 года по инициативе отдела современного искусства Музея Вальрафа-Рихарца была совершена сенсационная покупка картин Макса Эрнста.

В 1994 году, благодаря щедрому пожертвованию Петера и Ирены Людвиг, коллекцию дополнили девяносто произведений Пабло Пикассо. Впоследствии, уже после кончины своего супруга Ирена Людвиг добавила еще 774 картины этого выдающегося художника. Такой красивый «жест» щедрой дарительницы был приурочен к документационному оформлению юридической и территориальной самостоятельности существования двух музеев.

2001 год стал судьбоносным в музейной жизни Кёльна. Музей Людвиг после обретения своей самостоятельности был размещен в новом здании, реконструированном архитектурной фирмой «Бусманн



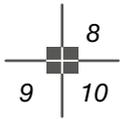
и Хаберер» (Busmann + Haberer), на площади Генриха Бёлля — прямо напротив Центрального железнодорожного вокзала и рядом со знаменитым готическим собором Святого Петра (рис. 8, 9). В тот же год Музей Вальрафа-Рихарца тоже отпраздновал свое долгожданное (четвертое) «новоселье» — в историческом центре Кёльна, в новом большом здании, специально выстроенном известным архитектором Освальдом Матиасом Унгерсом (рис. 10). Переезд был очень своевременным: фонды музея значительно увеличились благодаря новому «вливанию»: швейцарский бизнесмен Жерар Ж. Корбо (р. 1925) с ностальгическим воспоминанием о Кёльне как родине своей любимой супруги Марисоль Корбо отдал в дар городу большую коллекцию картин импрессионистов и постимпрессионистов. С тех пор музей получил двойное наименование — «Музей Вальрафа-Рихарца и Фонд Корбо».

Среди тех, кому довелось возглавить Музей Людвиг в конце 1970-х годов, был известный искусствовед и художественный критик Зигфрид Кор. На тот момент просветительская деятельность музея была нацелена на изучение и знакомство зрителей с художественными произведениями современности разных стран, прежде всего, с американским искусством 1960-х годов. С течением времени экспозиции стали отражать художественную ситуацию, симптоматичную для мировой сцены искусства. Так, характерной для просветительской программы Музея Людвиг стала инсталляция художника-неоэкспрессиониста Йорга Иммендорфа (рис. 11, 12).

Й. Иммендорф продемонстрировал многочисленные красные столы и табуреты, отгороженные

7. Петер и Ирена Людвиг на биеннале в Венеции в 1993 году.

Фотограф Хайнер Вессель, Берлин, ludwigmuseum.org



**8. Музей Людвига,
Кёльн.**

Фасад здания.

Начало 2000-х.

Фото: museum-ludwig.de

**9. Музей Людвига,
Кёльн.**

Интерьер.

Начало 2000-х.

Фото: museum-ludwig.de

**10. Музей Вальрафа-
Рихарца.**

Начало 2000-х.

Фото Рейнского архива
изображений

(www.wallraf.museum),

Кёльн



парапетом и украшенные другими работами художника, «картинками малого формата», саркастически назвав это «Место для критики» (2004). До сих пор критика прославляла художника, а теперь художник славил и возвеличивал критику. Отныне ей будто была зарезервирована репрезентативная ложа в своеобразном театре музейных презентаций Йорга Иммендорфа. Ярко-красный цвет стал той цветовой доминантой, которая воплощала аллегорическую ценность, словно трон

для особо важных персон. Иммендорф создал инсталляцию с характерным для себя гипертрофированным индивидуализмом. Он насмешничал, язвил и интерпретировал в шопенгауэровском стиле: надо иметь в себе самом достаточно содержания, чтобы обходиться без общества, которое в своей массе представляет только обыденный сорт людей. А если все же общаешься в кругу лиц, то «желательно запастись ими побольше», чтобы недостаток в качестве «до некоторой степени воз-



11. Й. Иммендорф.

**Место
для художественной
критики.**

Общий вид.
2004.

Музей Людвига в Кёльне

12. Й. Иммендорф.

**Место
для художественной
критики.**

Фрагмент.
2004.

Музей Людвига в Кёльне

мещать их количеством» [1, с. 379]. Другими словами, выделив особое место для художественной критики, Иммендорф с иронией и шутковством утверждал, наоборот, полную независимость своего творческого гения от ее присутствия. На рубеже 1990–2000-х годов работы неоекспрессионистских мастеров оказались особенно популярны и были включены во многие крупные художественные собрания — от Музея Людвига до Бундестага — как произведения, связанные с официальным руслом развития искусства ФРГ.

Заключение

Музей Людвига активно популяризировал свою коллекцию посредством издания многолетней серии каталогов, первый из которых появился под названием «Искусство 1960-х годов в Музее Вальрафа-Рихарца» («Kunst der Sechziger Jahre im Wallraf Richartz») в феврале 1969 года. Он продемонстрировал 100 произведений из коллекции Людвига. Уже через несколько месяцев, в июне, состоялось второе издание каталога, в октябре — третье, — так начался марафон публикаций.

История основания Музея Людвига привлекла внимание художественной критики ФРГ, а также некоторых историков искусства и музеологов. К примеру, подробную летопись событий воспроизвели Рурберг и Вайз [5, 6]. Также одним из пропагандистов деятельности Музея Людвига стал Зигмунд Кор, который рассказал о наиболее крупных художественных выставках ФРГ, в том числе о некоторых экспозициях кельнского музея [3]. Характеризовались отдельные художественные направления современного искусства, а также творчество отдельных мастеров [2, 4]. Однако проблематику,

связанную с процессом и задачами музейного строительства в конце XX – начале XXI века, предстояло еще проанализировать — глубоко и фундаментально. Не менее актуальным был вопрос об особенностях изобразительного языка многих художников-неоавангардистов.

Выставочная и собирательская деятельность Музея Вальрафа-Рихарца всегда имела свою специфику по сравнению с Музеем Людвига. Его экспозиционная деятельность подтвердила известный факт художественно-исторического парадокса, связанного с преемственностью эпох, и, одновременно, острой конфликтностью языка классического и современного искусства. Многие структуры, составляющие сегодня организм Музея Людвига, родились из своей «альма-матер». К примеру, так называемая «Студия-галерея» впоследствии стала самоценной экспозиционной площадкой внутри Музея Людвига. Также были открыты отделы живописи, скульптуры, графики и художественной фотографии. Музей Людвига быстро превратился в экспозиционного гиганта, который тонко улавливал дух времени и демонстрировал международный творческий процесс на основе идейных принципов и мировидения человека XX – начала XXI веков.

Литература

1. Шопенгауэр А. Полное собрание сочинений: в 4 т. Т. 3: О воле в природе / в переводе и под редакцией Ю.И. Айхенвальда. Москва: Изд. Д.П. Ефимова; тип. Вильде, 1903. 992 с.
2. Cachnang J. Jörg Immendorff // Kunst-Bulletin. 1991. № 4. S. 14–18.
3. Cohr S. Das Museum Ludwig und die Kunststadt Köln: von der Sonderbundaussstellung 1912 zum neuen Museum 1986 // Museum Ludwig Köln: Gemälde, Skulpturen, Environments vom Expressionismus bis zur Gegenwart / Hrsg. Cohr S. München: Prestel-Verlag, 1986. S. 7–13.
4. Damus M. Kunst in der BRD 1945–1990. Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie, 1995. 484 p.
5. Ruhrberg K. Das Museum als konkrete Utopie – Geschichte und Programm des Museum Ludwig // Handbuch Museum Ludwig. Kunst des 20. Jahrhunderts: Gemälde, Skulpturen, Collagen, Objekte, Environments / Hrsg. Museum Ludwig. Stuttgart: Museum der Stadt Köln, 1986. S. 6–12.
6. Weiss E. Von der Sammlung Ludwig zum Museum Ludwig – Chronik eines Jahrzehnts // Handbuch Museum Ludwig. Kunst des 20. Jahrhunderts: Gemälde, Skulpturen, Collagen, Objekte, Environments / Hrsg. Museum Ludwig. Stuttgart: Museum der Stadt Köln, 1986. S. 13–20.

References

1. Schopenhauer A. Complete Works: in 4 volumes. Vol. 3: On the will in nature / translated and edited by Yu.I. Eichenwald. Moscow, D.P. Efimov & Typography Wilde, 1903. 992 p. (In Russian).
2. Cachnang J. Jörg Immendorff. *Kunst-Bulletin*, 1991, No. 4, pp. 14–18.
3. Cohr S. Das Museum Ludwig und die Kunststadt Köln: von der Sonderbundaussstellung 1912 zum neuen Museum 1986. In: Cohr S. (Hrsg.). *Museum Ludwig Köln: Gemälde, Skulpturen, Environments vom Expressionismus bis zur Gegenwart*. München, Prestel-Verlag, 1986. S. 7–13.
4. *Damus M. Kunst in der BRD 1945–1990*. Hamburg, Rowohlt's Enzyklopädie, 1995. 484 p.
5. Ruhrberg K. Das Museum als konkrete Utopie – Geschichte und Programm des Museum Ludwig. *Handbuch Museum Ludwig. Kunst des 20. Jahrhunderts: Gemälde, Skulpturen, Collagen, Objekte, Environments*. Stuttgart, Museum der Stadt Köln, 1986. S. 6–12.
6. Weiss E. Von der Sammlung Ludwig zum Museum Ludwig – Chronik eines Jahrzehnts. *Handbuch Museum Ludwig. Kunst des 20. Jahrhunderts: Gemälde, Skulpturen, Collagen, Objekte, Environments*. Stuttgart, Museum der Stadt Köln, 1986. S. 13–20.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Орлова Евгения Валерьевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; доцент кафедры искусствоведения, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство). Член Ассоциации искусствоведов (АИС).
E-mail: ew-orlowa@mail.ru

ABOUT AUTHOR: Orlova, Evgenija Valeryevna — Ph.D. (Art Studies), Senior Research Fellow, Department of Foreign Art Studies, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. Associate Professor, Arts Department, the Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art), Moscow, Russian Federation. Member of the Association of Art Critics (AIS).
E-mail: ew-orlowa@mail.ru

Для цитирования | For citation:

Орлова Е.В. Из истории Людвиг Музеум – от коллекции к музею // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 1 (20). С. 164–175. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.01.012> URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/162>

Orlova E.V. On the history of Museum Ludwig – from collection to museum. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2021, No. 1 (20), pp. 164–175. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.01.012> Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/162> (In Russian).