

Н. С. Гуркина

Коллекционирование предметов изобразительного искусства в США в первой половине XX века

Далеко не сразу внимание коллекционеров в США обратилось к американскому культурному наследию, пониманию его значимости как неповторимо своеобразного по духу и форме. В первой половине XX в. общественность выражала озабоченность «зависимостью» от европейского искусства и пренебрежением собственным культурным прошлым. Откликом стал ряд государственных и частных инициатив, направленных на сохранение, коллекционирование и изучение национального наследия. В статье затрагивается деятельность энтузиастов, в разной степени способствовавших изменению ситуации в этой области (Э. Надельман, М. Каролик, Ч. Шилер, Э. О. Рокфеллер, Э. Х. Уэбб и др.).

Ключевые слова: американское искусство, коллекционирование, филантропия, донаторы, национальное наследие, культурная идентичность

Natalya S. Gurkina

From the History of Collecting in the USA in the first half of the XXth century

It was far away immediately that attention of individual connoisseurs turned to American cultural legacy, discovering its significance as unique and original in form and spirit. In the beginning of the century sort of addiction to European art and neglect of American cultural past caused public concern. As a response followed some state, local and private actions directed to preserve, investigate, collect national legacy. The article concerns the activities of enthusiasts, who contributed to the alteration of this situation (E. Nadelman, M. Karolik, C. Sheeler, E. O. Rockefeller, E. H. Webb and others).

Keywords: American art, collecting, philanthropy, donatory, national legacy, cultural identity

DOI 10.30725/2619-0303-2021-4-110-114

Первое поколение американских коллекционеров, донаторов и основателей музеев включало в основном крупных промышленников, владельцев успешных компаний, инвестиционных банкиров, нефтяных магнатов. Среди них Д. П. Морган (1837–1913), один из основателей Музея Метрополитен, Музея искусств и Библиотеки Моргана; Г. К. Фрик (1849–1919), чей собственный дом, построенный в 1913–1914 гг. впоследствии станет музеем европейского искусства Фрика (The Frick Collection); У. Коркоран (1798–1888), разместивший в специально заказанном здании одну из первых в стране коллекцию американского искусства (Corcoran Gallery of Art, открыта в 1871 г.) и многие другие.

Сферу их интересов составляло преимущественно старое западноевропейское искусство высочайшего уровня. Именно в тот период был запущен процесс обращения произведений искусства на мировом рынке, где «вырванные из исторического контекста произведения западного или не-западного искусства становились обмениваемыми и более точно оценивались в денежном выражении как рыночные товары и драгоценные инвестиции» [1, р. 233].

На вкусы и предпочтения в собирательстве влияли и международные выставки: так Всемирная выставка 1867 г. в Париже, посещаемая состоятельными американцами, вызвала моду на французское искусство и французских портретистов. Состоявшаяся в 1876 г. в Филадельфии Всемирная выставка, приуроченная к 100-летию провозглашения независимости, привлекла внимание собирателей к искусству азиатских стран, благодаря исключительно богато представленному декоративно-прикладному искусству в японском павильоне.

Современное европейское или национальное американское искусство еще не считалось достойным коллекционирования или удачным вложением денег. Правда, бывали и исключения. Например, Чарльз Фрир (1854–1919), основатель галереи искусств Фрира в Вашингтоне (открыта в 1923 г.), начал интересоваться американским искусством в 1880-е гг., а знакомство в 1890 г. с Д. М. Уистлером усилило его интерес.

Деятельность следующего поколения собирателей, чье благосостояние уже было заложено их предками в XIX в., падает на первые десятилетия нового столетия (Д. Фил-

липс, Ч. Дейл, Р. Леман, Э. Меллон). Среди них было много женщин (И. Гарднер, Л. Хавмейер, Л. Блисс, Э. О. Рокфеллер, Г. В. Уитни, П. Гуггенхейм). Неслучайно современники называли их филантропами: личные собирательские интересы сопровождались осознанием общественного блага и, как правило, воплощались в социально значимые начинания (дары, фонды, музеи, библиотеки) при жизни, а не только после смерти собственников. Все упомянутые дамы стали основательницами крупных музеев: Изабелла Гарднер – музея Гарднер в Бостоне (1903); Лили Блисс и Э. О. Рокфеллер – Музея современного искусства в Нью-Йорке (1929), Г. В. Уитни – Музея американского искусства Уитни в Нью-Йорке (1931), П. Гуггенхейм – галереи «Art of this Century» (1942), а после войны – Музея П. Гуггенхейм в Венеции.

Американские любители искусств активно интересовались как старым, так и современным западноевропейским искусством благодаря путешествиям по Европе, общению непосредственно с художниками, которым они заказывали свои портреты (Д. С. Сарджент «Портрет Изабеллы Гарднер», 1888; А. Цорн «Портрет И. Гарднер в Венеции», 1894; Д. М. Уистлер «Портрет Вандербильта», 1897–1903 (Национальная галерея, Вашингтон); М. Кэссет «Портрет Л. Хавмейер с дочерью», 1895; «Портрет Д. Рокфеллера», 1917; Р. Генри «Портрет Г. В. Уитни», 1916; Д. У. Беллоуз «Портрет Ч. Дейла», 1922; У. Орпен «Портрет П. Меллона», 1924; А. Курме «Портрет П. Гуггенхейм», 1926), а также выставкам, организованным энтузиастами на американском континенте.

Нельзя не упомянуть о знаменитой международной Арсенальной выставке новейшего европейского искусства, имевшей место в Нью-Йорке, Чикаго и Бостоне в феврале-марте 1913 г., всколыхнувшей как художественный мир, так и достаточно консервативное общественное мнение США. Важно оказалось и то, что наряду с авангардным западноевропейским искусством, в нее были включены работы активно работающих молодых американских художников (Д. В. Беллоуз, У. Глэкенс, Д. Слоан, У. Кун, Ги П. Дюбуа, Ч. Шилер и др.). Результатом стал возросший интерес к современному американскому искусству со стороны коллекционеров. Так Гертруда Вандербильт Уитни еще в 1908 г. купила несколько вещей с выставки группы реалистов «Восьмерка», а уже в 1914 г. ее небольшой частный музей в Нью-Йорке стал предшественником будущего Музея американского

искусства Уитни (основан в 1931 г.). Дункан Филипс, сын стекольного магната, открывший в 1918 г. галерею в Вашингтоне для своей коллекции современного зарубежного и американского искусства, считается основателем первого музея современного искусства в США (сейчас – Галерея Филипс).

Начиная с 1920-х и особенно в 1930-е гг. просыпается интерес к американскому культурному наследию, жилой архитектуре колониального времени (стиль «колониального возрождения»), народному и декоративно-прикладному искусству, к современной отечественной художественной практике. В критике обсуждались проблемы академизма и модернизма, фигуративного и абстрактного, американского и зарубежного, социально значимого и «чистого» искусства, европейского образования и национального опыта.

Соприкосновение американцев с европейским авангардом начала века и движение в русле модернистских форм вызвали озабоченность «зависимостью» от европейского искусства и пренебрежением собственным культурным прошлым. В целом это явление можно охарактеризовать как «поиск национальной идентичности» [2, р. 114] – истоков и своеобразия культурной традиции, опора на которую дала бы толчок для развития современного изобразительного искусства и дизайна.

Возникает ряд инициатив как частного, так и государственного характера, направленных на открытие, сбережение и изучение национального наследия. В 1923 г. Генри Форд превратил старинную придорожную гостиницу Лонгфелло Уэйсайд Инн на старой Бостонской почтовой дороге в местечке Садбери (Массачусетс) и прилегающие к ней земли в первый американский «живой» музей национального прошлого.

В 1924 г. открылось новое «Американское крыло» Музея Метрополитен для демонстрации предметов декоративно-прикладного искусства и быта колониальной эпохи и ранней республики. По инициативе Э. О. Рокфеллер был задуман и начал осуществляться с 1927 г. масштабный и значимый для приобщения к прошлому страны проект в Вирджинии, в так называемом «историческом треугольнике», состоящем из трех поселений колониального периода – Уильямсбург, Джеймстаун и Йорктаун, тесно связанных с событиями Американской войны за независимость.

«Будущее можно изучать из прошлого» – эти слова Д. Рокфеллера стали девизом начинания, успешно существующего и по сей день.

Там был создан не просто музей под открытым небом, но живая среда – архитектурная, ландшафтная, культурно-историческая, при соблюдении бережного равновесия между сохранением, реставрацией, реконструкцией, а также неизбежным в XX в. коммерческим использованием музейного пространства как туристического объекта.

В одном из отреставрированных домов в Уильямсбурге в 1935 г. была размещена личная коллекция Э. О. Рокфеллер, составившая ядро открытого в 1957 г. на территории исторического заповедника Музея американского народного искусства. По этому примеру, Электрой Хавмейер Уэбб, одной из пионерок в собирании американского искусства XVIII–XIX вв. как профессионального, так и народного, был основан в 1947 г. в г. Шелбурн (штат Вермонт) историко-культурный заповедник для сохранения художественного наследия Новой Англии.

В 1920-е гг. коллекционеры и художники обращают свой взор на народное искусство: так в 1926 г. известный американский скульптор польского происхождения Эли Надельман (1882–1946) создал частный Музей народного искусства (Ривердейл, штат Нью-Йорк) на основе собственного собрания мебели, деревянной скульптуры, керамики, стекла, металла, рисунков и живописи, вышивки, домашних инструментов – первый такого рода на территории США.

Помимо осознания собственно исторической и эстетической ценности стремительно исчезающей и недооцененной материальной культуры прошлого, для Надельмана как скульптора продукты американских ремесел, в особенности фигуративные (игрушки, куклы, охотничьи манки, флюгеры), были привлекательны еще и тем, что заключали особые качества, отвечающие его собственному стилю, который он культивировал еще с 1914 г. (вспомним, его известную «Лошадку» 1914 г. или «Человека на открытом воздухе» 1915 г.) и позже в США («Танго», 1924 г.), – камерность, обтекаемый мягкий силуэт, использование дерева с окраской, подвижность «бескостных» и в то же время убедительных тел и форм, фантазия композиционных и цветовых решений, элементы иронии в образном строе.

В годы депрессии 1930-х гг. коллекция, к сожалению, была распродана, большая часть попала в Нью-Йоркское Историческое общество, «колониальный» Уильямсбург и др.

В 1920-е гг., в эпоху «машинной цивилизации», Чарльз Шилер (1883–1965), художник

и профессиональный фотограф, увлеченно собиравший шейкерскую мебель, предметы старого быта – одеяла и коврики ручной работы с геометрическими узорами, стеклянную посуду, составлявшие часть его домашнего окружения [3, р. 71], – усматривал в их пуристической лаконичности некий национальный исток эстетики современного дизайна обтекаемых (stream-lined) либо четких прямолинейных форм – от газового обогревателя до кораблей и зерновых элеваторов («Дом, милый дом», 1931).

Одним из первых привлек внимание к коллекционированию индейских артефактов Джон Сторрз (1885–1956), скульптор эпохи Ар Деко. Его известная скульптура «Нью-Йорк» (1925) являет собой метафорический симбиоз индейского тотема, служащего связующим звеном между небом и землей, и современным небоскребом, как воплощением духа американской демократии (по мысли Д. Л. Салливана). Примиряет же эти далеко отстоящие во времени знаки разных культур их символическая сущность и принадлежность американскому континенту.

В кризисные 1930-е гг. уникальный культурно-художественный проект под названием Индекс американского дизайна (Index of American Design) был задуман группой энтузиастов и профинансирован государством в рамках Федерального проекта развития искусств [4]. Во всех штатах осуществлялась работа по поиску, отбору и репродуцированию предметов американского народного искусства, ремесла и домашнего обихода, созданных до 1890-х гг.

Специально проинструктированные художники, исполнили более 18 тыс. акварелей и рисунков, документально точно и высоко художественно воспроизводящих ткани и мебель, одежду и керамику, игрушки и инструменты, изделия из металла и дерева. Гласность проекту обеспечивали лекции, радиопрограммы, объявления в газетах, статьи в журналах, выставки. Репродукции объективно точно воспроизвели источники для изучения стиля, традиций, историко-культурных особенностей, характерных для разных местностей и народностей. Так, например, были зафиксированы и описаны предметы сохранившейся уникальной культуры немецких и швейцарских переселенцев (Pennsylvania Dutch), с конца XVII в. селившихся в сельских районах юго-восточной Пенсильвании. Сейчас этот богатейший архив ушедшей предметной культуры и быта находится в Национальной галерее (Вашингтон) [5].

Всем исследователям американского искусства известно собрание примитивов (или наивных художников) Б. и Э. Крайслер Гарбиш, состоящее из более чем 2600 образцов, начало которому было положено в начале 1940-х гг., когда «интерес к народному искусству был ограничен небольшим кругом энтузиастов» [6, р. XII]. Большая часть этого собрания была пожертвована музеям еще при жизни владельцев.

К этому «небольшому кругу энтузиастов» с полным основанием можно отнести коллекционера, чье имя не столь знаменито, но пользуется уважением как первооткрывателя художников и даже направлений в американском искусстве XIX в., пренебрежительно отвергнутых современниками и забытых потомками.

Головокружительные повороты судьбы Максима Каролика (1893–1963), профессионального тенора и актера, одного из тысяч русских, оказавшихся эмигрантами после событий 1917 г., могли бы дать материал и для авантюрного романа, и для специальной литературы по американскому искусству. Он родился в древнем Аккермане (Белгороде) на Днестре, учился драматическому мастерству в Одессе, пению в Петрограде, откуда и бежал в 1918 г. сначала в Киев, затем скитался по Европе, наконец в 1922 г. уехал в Америку, где успешно продолжил музыкальную карьеру. Женившись в 1928 г. на представительнице старейшего богатого бостонского семейства Марте Кодмен, он увлеченно разделил ее интерес к истории, наследию предков и принял самое активное участие в коллекционерской и просветительской деятельности. Круг его общения как певца, коллекционера, а затем лектора, знатока искусства составляли знаменитые музыканты и дирижеры (Л. Стоковский, Н. Слонимский, С. Кусевицкий, А. Черепнин, Э. Лейнсдорф), директора и кураторы музеев, в том числе Бостонского музея изящных искусств, с которым и связана история «Трилогии» – трех коллекций американского искусства, в разные годы преподнесенные «жителям Бостона» четой Каролик.

Первая коллекция [7], окончательно сформированная к концу 1938 г., была торжественно открыта для публики в декабре 1941 г. Произведения живописи, рисунков, гравюр, предметов декоративно-прикладного искусства отразили достижения американских мастеров с 1720 по 1820-е гг.

В письме директору музея Максим Каролик эмоционально и убедительно изложил

цели и побудительные мотивы семейного начинания: «...целью нашего плана было собрать лучшее, из созданного Америкой в изящных искусствах в XVIII и начале XIX столетия... Коллекция, на наш взгляд, представляет Художника, чья творческая работа отражает вкусы эпохи... наш дар Музею является не щедрым жестом богатых персон, которые могут себе позволить быть щедрыми... но диктуется чувством, которое идет изнутри» [7, р. 345–346].

Если ядром первой коллекции стали предметы, состоящие в семейной собственности, существенно пополненной М. и М. Кароликами в 1930-е гг., то вторая коллекция, собранная буквально за семь лет, создавалась целенаправленно, изначально обладая определенной концепцией, и преследовала ясно осознанную цель: «показать, что происходило в искусстве живописи этой страны в период с 1815 по 1865 гг.».

Им удалось установить хронологически и стилистически последовательность и непрерывность художественной традиции, зафиксировать своего рода «накопление» практического опыта, на котором в последней четверти XIX в. в американском искусстве вырастут такие самобытные фигуры, как У. Хомер, Т. Икинс, А. Райдер, Д. Уистлер.

Пятьдесят лет, заключенные между этими годами (условно говоря, между Г. Стюартом и У. Хомером), считались бесплодным временем, неким «провалом» без ярких явлений в искусстве. Коллекция Каролик, состоящая из имен известных (Т. Салли, Д. Кэтли, Т. Коул, И. Джонсон и др.), мало известных (У. Ренни, Ч. Дейз, Д. Ламбден) и неизвестных художников, доказала, что это не так.

Достаточно сказать, что в эти годы происходило формирование и развитие национального пейзажа в его романтическом и реалистическом варианте, частью которого стало направление люминизма, исследующее особенности атмосферных эффектов света и отличающееся особой «прозрачностью глаза». Именно благодаря включению в коллекцию Каролик были в середине XX в. «открыты» произведения ведущих художников этого направления М. Д. Хиды и Ф. Х. Лейна.

Кроме этого, натюрморты и ботаническая живопись, жанровые и охотничьи сцены, пейзажи и самобытные примитивы неизвестных художников составили художественную картину страны, по выражению М. Каролика «ее собственную, отчетливо американскую идиому» [7, р. XI].

Наконец, третья коллекция – акварелей и рисунков – была передана Максимом Кароликом в дар Бостонскому музею в 1962 г. уже после смерти Марты Каролик (в 1948 г.), и снова он сопровождает ее письмом, в котором излагает свои мысли как коллекционера и как гражданина.

По его мнению, искусство обладает великой социальной и цивилизаторской силой, а «Музей служит обществу не в качестве развлечения. Вы не будете продавать искусство как кока-колу или мыло... Нет, настоящий музей поднимает публику на уровень музея, а не музей опускается до нее...» [8, р. 64] – мысль, не потерявшая актуальности и в наши дни.

Испытав превратности судьбы, находясь, пользуясь набоковским слогом, под «покровом благополучного изгнания», Максим Каролик, может быть, острее, чем его новые соотечественники, осознавал ценность личной свободы, хрупкость человеческой жизни, важность сохранения внутреннего достоинства, сбережения культурных традиций. Будучи «практическим идеалистом», «коллекционером, движимым идеалом, а не хобби», Максим Каролик твердо верил, что «в искусстве, как и в Музыкае, заложены постоянные гуманистические ценности – ценности, которые не могут быть изменены никакими коричневыми, черными или красными рубашками – фашизмом, коммунизмом, нацизмом или любым -измом [7, р. 346].

Коллекция Каролик, преподнесенная *urbi et orbi*, стала выражением обретенной связи прошлого и будущего Америки, а также оплаченного долга стране лично Максима Каролика.

Коллекционирование как способ освоения, сохранения и популяризации американского художественного наследия стало одним из средств достижения культурной идентичности, заботящей американцев и ощущаемой как «бессознательная потребность» [9, р. 23]. Его заслуга – в спасении от забвения и привлечение общественного интереса к разнообразным пластам американской культуры, местным творческим традициям, локальным центрам, этническому художественному многообразию, которые составляют некую глубинную опору американского профессионального искусства, органично вплетаясь в его ткань в 1940–1950-х гг.

Список литературы

1. Bjelajac D. American art: a cultural history. New York: Pearson Prentice Hall, 2005. 512 p.
2. Rose B. American art since 1900: a critical history. New York; Washington, 1973. 320 p.
3. Mitchell M. D. The Art of American still life: Audubon to Warhol: exhib. cat. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2015. 271 p.
4. Allyn N. E. The Index of American Design. Washington: Nat. gallery of art, 1984.
5. Hornung C. P. Treasury of American Design: a pictorial survey of popular folk arts based upon watercolor renderings in the Index of American Design at National Gallery of Art: in 2 vols. New York: Abrams, [1976]. Vol. 1. 846 p.
6. Chotner D. American Naïve Paintings. Washington: Nat. gallery of art; Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992. VII–XVII, 672 p.
7. Karolik Maxim, Karolik Martha. Collection of American Paintings 1815 to 1865. Boston: Harvard Univ. Press, 1949. LX, 544 p.
8. O'Doherty B. Maxim Karolik // Art in America. 1962. Vol. 50, № 4. P. 64.
9. What is American in American Art / ed. J. Lipman. New York; London, 1963. 180 p.

References

1. Bjelajac D. American art: a cultural history. New York: Pearson Prentice Hall, 2005. 512.
2. Rose B. American art since 1900: a critical history. New York; Washington, 1973. 320.
3. Mitchell M. D. The Art of American still life: Audubon to Warhol: exhib. cat. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2015. 271.
4. Allyn N. E. The Index of American Design. Washington: Nat. gallery of art, 1984.
5. Hornung C. P. Treasury of American Design: a pictorial survey of popular folk arts based upon watercolor renderings in the Index of American Design at National Gallery of Art: in 2 vols. New York: Abrams, [1976]. 1, 846.
6. Chotner D. American Naïve Paintings. Washington: Nat. gallery of art; Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992. VII–XVII, 672
7. Karolik Maxim, Karolik Martha. Collection of American Paintings 1815 to 1865. Boston: Harvard Univ. Press, 1949. LX, 544.
8. O'Doherty B. Maxim Karolik. Art in America. 1962. 50 (4), 64.
9. Lipman J. (ed.). What is American in American Art. New York; London, 1963. 180.