



Yartseva, Olga Alexandrovna

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts,
Moscow, Russian Federation*

Ярцева Ольга Александровна

*Научно-исследовательский институт теории
и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств,
г. Москва, Российская Федерация*

**THE PEGGY GUGGENHEIM
COLLECTION**

**КОЛЛЕКЦИЯ
ПЕГГИ ГУГГЕНХАЙМ**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.01.019

УДК 7.074(092):7.036

АННОТАЦИЯ

В фокусе внимания автора статьи — история создания уникального собрания произведений искусства XX века, принадлежавшего известной американской меценатке и куратору Пегги Гуггенхайм. На протяжении нескольких десятилетий она коллекционировала картины европейских кубистов, абстракционистов и сюрреалистов. Но самый значительный вклад в развитие и популяризацию модернизма она внесла, организовав в Нью-Йорке галерею «Искусство этого века», в которой впервые были проведены выставки художников, позже ставших классиками абстрактного экспрессионизма США, магистрального направления, громко заявившего о себе на международной художественной сцене и завоевавшего всемирное признание.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Пегги Гуггенхайм; искусство XX века; абстрактный экспрессионизм США; Джексон Поллок; сюрреализм; Нью-Йорк; Венеция.

ABSTRACT

The article is devoted to the history of a unique collection made by famous American patron and curator Peggy Guggenheim. For several decades, she has been gathering works by European Cubists, Abstractionists and Surrealists, creating the huge collection of the 20th century art. But she made the most significant contribution to the development and popularization of modernism by organizing the «Art of this Century» gallery in New York. This gallery hosted for the first time exhibitions of artists who later became known as abstract expressionists. Their work loudly declared itself on the international art scene and won worldwide recognition.

KEYWORDS:

Collection; Peggy Guggenheim; 20th century art; abstract expressionism; Jackson Pollock; surrealism; New York; Venice.

*Я посвятила себя моей коллекции.
Коллекция для меня — тяжелая работа.
Я хотела заниматься ею
и сделала это делом всей жизни.
Я не коллекционер.
Я — музей.
Пегги Гуггенхайм*

Введение

Сегодня имя Пегги Гуггенхайм (1898–1979) в первую очередь ассоциируется с ее уникальной коллекцией современного искусства. А также с интересными воспоминаниями, в которых отразилась художественная жизнь Европы и США начиная с 1930-х годов. Маргарита «Пегги» Гуггенхайм не занималась серьезно искусством до 1938 года. Прожив много лет за границей, первый серьезный опыт соприкосновения с авангардным искусством она получила в Париже. Именно там Гуггенхайм стала частью интернационального сообщества художников, литераторов и меценатов и начала приобретать произведения искусства. В 1938 году она открыла первую галерею современного искусства. Она продолжала пополнять свою коллекцию во время Второй мировой войны, но была вынуждена перевезти ее в США. Творения мастеров европейского модернизма впервые были представлены на суд американских зрителей и оказали огромное влияние на художественную жизнь США середины XX века. Но Гуггенхайм не просто занималась просветительской деятельностью, также она с энтузиазмом продвигала работы малоизвестных американских художников в своей новой галерее. Став крупнейшим меценатом современного искусства, Гуггенхайм определила его траекторию: центром притяжения стал не Париж, а Нью-Йорк, где художники-представители абстрактного экспрессионизма стали звездами, благодаря выставкам, организованным Пегги.

В 1986 г. американская исследовательница Жаклин Боград Уэлд опубликовала биографию «Пегги: своевольная Гуггенхайм» [20] как результат их сотрудничества, которое оборвалось смертью Гуггенхайм в 1979 году. Уэлд беспристрастно описывает перипетии сложной личной жизни своей героини: некоторые не любили ее за прямоту и амбициозность, но ее энергия, решимость и дальновидность помогли преобразовать современное искусство. Эта откровенная и увлекательная история мастерски вписана в контекст динамичной и многоплановой картины насыщенной художественной жизни Европы и США тех лет. Английский биограф Антон Джилл в своей книге «Любящая искусство» [3] убедительно воссоздает психологический портрет Пегги, богатой наследницы, влюбленной в искусство, не чуждой страстей и минутных увлечений, коллекционера по призванию. В книге американской писательницы,

журналиста и критика Франсин Проуз «Пегги Гуггенхайм — шок современности» [13] главная героиня охарактеризована не только как «покровительница искусства», но и как самостоятельно мыслящая творческая личность. Проуз анализирует мемуары Гуггенхайм скорее не как документальный рассказ о ее жизни, но как своеобразный модернистский опус, такой же смелый и оригинальный, как и искусство, которое она любила коллекционировать.

Помимо биографических трудов источниковую базу исследования составили воспоминания П. Гуггенхайм [1; 6; 7] и искусствоведческие работы [3; 4; 5; 7; 8; 11; 12; 13; 15; 16; 17; 18; 19; 21].

В цели данного исследования входит проследить эволюцию коллекции Гуггенхайм, которая теперь является частью крупнейшей художественной институции — Фонда Соломона Гуггенхайма, с привлечением актуальных искусствоведческих источников.

Обсуждение

Маргарита (Пегги) Гуггенхайм родилась в Нью-Йорке 26 августа 1898 года. Ее отец Бенджамен Гуггенхайм был одним из семерых сыновей горного магната Майера Гуггенхайма, еврейского иммигранта из Швейцарии. Унаследовав большую часть состояния отца, Бенджамен Гуггенхайм не стал активно развивать бизнес на родине, переехав в Париж. Печальную известность ему принесла трагическая гибель во время катастрофы лайнера «Титаник» в 1912 году.

Его брат, Соломон Роберт Гуггенхайм, был крупнейшим меценатом и коллекционером модернистского искусства в США, основателем Музея современного искусства в Нью-Йорке, получившего его имя уже после смерти. Соломон Гуггенхайм начал собирать произведения искусства в девятых годах XIX века. Создав фонд в 1937 году на базе своей коллекции, два года спустя он организовал Музей беспредметной живописи, который впервые познакомил американских зрителей с абстрактными полотнами Василия Кандинского, Пита Мондриана и многих других. Соломон Гуггенхайм постоянно расширял свое собрание, приобретая работы самых именитых европейских модернистов от Пикассо и Модильяни до Жоана Миро и Пауля Клее.

В начале 1940-х годов возникла идея постройки полноценного музейного здания для ставшей к тому времени внушительной коллекции. Проект поручили самому знаменитому на тот момент американскому архитектору Фрэнку Ллойд Райту. От концепции до воплощения его блистательного замысла прошло пятнадцать лет. 21 октября 1959 года, спустя десять лет после смерти Соломона Гуггенхайма и шесть месяцев после смерти Фрэнка Ллойда Райта, белоснежное здание

1. Альфред Курме.

Портрет Пегги

Гуггенхайм.

1926.

Национальный музей
франко-американского
сотрудничества
в Шато де Блеранкур.

Фото: medium.com



на Пятой авеню (так называемая музейная миля) открылось для посетителей.

Незадолго до официального открытия музея в Нью-Йорк впервые за двенадцать лет приехала племянница Соломона Гуггенхайма, Пегги. К тому моменту она уже сама являлась весьма заметной фигурой в мире искусства. Ее уникальная коллекция обрела свой постоянный дом в Венеции, в великолепном палаццо Веньер деи Леони на Гранд-канале.

Вот как она описала конечный результат грандиозного проекта своего дяди в книге воспоминаний «На пике века. Исповедь одержимой искусством», которая в 2019 году была впервые переведена на русский язык: «Музей напоминает гигантский гараж. Он построен на площадке, не адекватной его размерам; ему явно тесно в чрезмерной близости от окружающих домов. Ему следовало бы стоять на холме в Центральном парке... Вокруг огромного пространства для выставки скульптур злобещей змеей вьется гигантская спиральная рампа — знаменитое изобретение Райта. Стены музея изгибаются от зрителя, а бетонная платформа держит его на почтительном расстоянии от картин... Я же все равно предпочитала свою скромную баркессу в Венеции и впервые перестала жалеть о том баснословном состоянии, которое потерял мой отец, отделившись от своих братьев ради собственного бизнеса за несколько лет до своей гибели на “Титанике”» [1, с. 375–376].

Баркесса (barchessa) — типичный архитектурный элемент венецианской виллы, это вытянутое крыло, соединенное с основным зданием, которое обычно используют как сельскохозяйственный склад. Так Пегги Гуггенхайм называла павильон, который она построила в саду своего палаццо специально для своей коллекции. При создании проекта она ориентировалась на шедевр Палладио — виллу Эмо в Фанцоло, в окрестностях Венеции. Открытие нового пространства состоялось в 1958 году и было приурочено к очередной Венецианской биеннале.

В течение предыдущих десяти лет коллекция Пегги Гуггенхайм размещалась в палаццо, постепенно занимая все комнаты, одну за другой. Здание было заложено в 1748 году представителями одной из старейших венецианских династий Веньеров. Строительство так и осталось незаконченным: был возведен лишь один этаж из пяти задуманных. Позади палаццо разбили обширный, по меркам Венеции, сад.

Одной из самых известных владелиц палаццо до воцарения там Пегги Гуггенхайм была маркиза Луиза Казати — эксцентричная покровительница искусства, муза художников, писателей и поэтов. Ее портреты создавали Джованни Больдини и Пало Трубецкой, Леон Бакст и Джакомо Балла, Кис

ван Донген и Ман Рэй. Габриеле д’Аннунцио сделал ее прототипом героинь своих романов. В палаццо Веньер деи Леони она устраивала легендарные костюмированные балы с участием артистов «Русских сезонов». Пегги Гуггенхайм, по словам искусствоведа Альфреда Х. Барра младшего, тоже являлась в своем роде покровительницей искусства. Купив старинный дворец в 1949 году, она разместила там свою коллекцию, которую впоследствии завещала Фонду Соломона Гуггенхайма. Обновленный музей открылся для публики в 1980 году, вскоре после смерти его основательницы.

Барр, первый директор Музея современного искусства в Нью-Йорке (МОМА), в своем предисловии к книге воспоминаний Пегги Гуггенхайм писал, что в начале пути ее совсем не интересовало искусство модернизма. В юности она увлекалась трудами крупнейшего специалиста по итальянскому ренессансу в США, искусствоведа Бернарда Беренсона, изучала живопись старых мастеров во время бесконечных вояжей по Европе. Выйдя замуж за писателя и художника Лоуренса Вэйла, она на двадцать лет оставила США. Поселившись в Париже, она вошла в круг художественной богемы 1920-х годов. Например, знакомство с Константином Бранкузи и Марселем Дюшаном переросло в многолетнюю дружбу. Постепенно узнавая, затем активно исследуя последние произведения европейского авангарда, Пегги Гуггенхайм начала задумываться о том, чтобы посвятить себя созданию коллекции современного искусства, которое, по мнению ее друга, драматурга и писателя Сэмюэля Беккета, было действительно актуальным занятием.

Первой работой, которую Пегги Гуггенхайм приобрела в 1937 году, стала бронзовая скульптура Ханса Арпа «Голова и раковина» (1933). В его знаменитый дом в Медоне Пегги привез Марсель Дюшан. Позже она вспоминала, что именно абстрактные формы и заложенная в них текучая энергия, присущая работам Арпа этого периода, покорила с первого взгляда.

Первое соприкосновение с беспредметным искусством у Пегги Гуггенхайм произошло еще в начале 1920-х годов в Нью-Йорке, в ателье знаменитого фотографа и галериста Альфреда Стиглица. Тогда она впервые увидела работу Джорджии О’Кифф. По словам Пегги, она взяла картину в руки и начала вертеть ее, потому что никак не могла понять, с какой стороны на нее смотреть. На этом краткое знакомство закончилось. Следующая встреча с абстракционизмом, а также с сюрреализмом произошла уже в Европе во второй половине 1930-х годов. Именно Марсель Дюшан помог ей разобраться в хитросплетении стилей и направлений в модернизме предвоенной поры. Благодаря ему она познакомилась не только

с Жаном Арпом, но и с Андре Бретоном, Жаном Кокто. Главным итогом их сотрудничества стала первая галерея Пегги Гуггенхайм, которая открылась в Лондоне в 1938 году.

На момент начала карьеры в качестве галеристки и собирательницы произведений современного искусства Пегги было тридцать девять лет. Выбор в пользу искусства XX века был определен ее окружением. Так как опыта у нее не было, она полагалась на мнение своих влиятельных друзей относительно просветительской миссии выставочных проектов.

Галерея под названием «Младшая Гуггенхайм» обратила на себя внимание публики экспозицией графических работ Жана Кокто, а также персональной выставкой Василия Кандинского, впервые представившего свои картины, написанные в период с 1910 по 1937 год, на суд британской публики. Эти и другие проекты пользовались успехом. Большой резонанс вызвала выставка скульптурных работ Бранкузи, Арпа, Антуана Певзнера, Александра Колдера, Генри Мура и других, а также ретроспектива Ива Танги.

У Пегги Гуггенхайм и авторитетного искусствоведа, поэта, писателя, одного из организаторов масштабной международной выставки сюрреалистов в Лондоне, Герберта Рида возникла идея о создании музея современного искусства. Был составлен список художников, определена музейная политика, но в силу личных обстоятельств Пегги не смогла реализовать свой план. Тем не менее именно он впоследствии лег в основу ее будущей коллекции. В 1940 году она вернулась в Париж и начала более активно приобретать произведения ведущих европейских художников того времени.

Пегги Гуггенхайм стремилась покупать по картине в день, по ее собственному признанию. И вскоре в коллекцию вошли шедевры Жоржа Брака, Пита Мондриана, Сальвадора Дали и многих других. Она занималась этим вплоть до оккупации Франции нацистскими войсками в 1941 году. В июле Пегги вместе со своим вторым мужем, художником Максом Эрнстом, покинула Старый Свет и вернулась в родной Нью-Йорк.

Там начался новый этап в ее жизни и карьере, оказавший существенное влияние на художественную жизнь США 1940–1950-х годов. По сути, деятельность Пегги Гуггенхайм навсегда изменила судьбы многих американских модернистов, которые благодаря сотрудничеству с ней обрели международный успех и признание.

Во время войны Нью-Йорк стал центром притяжения для европейских сюрреалистов. Спасаясь от нацистов, туда перебрались Дали, Бретон, Дюшан и другие. Андре Бретон поселился в Гринвич-Виллидж и, встретившись с Максом Эрнстом, возобновил их дружбу. Они восхищались искусством

доколумбовой Америки и активно собирали коллекцию уникальных артефактов. Этот интерес сближал их с будущими абстрактными экспрессионистами, которые использовали образы и темы североамериканских индейцев в своих полуфигуративных картинах. Вскоре творчество молодых художников из Нью-Йорка и произведения европейских сюрреалистов объединились под одной крышей нового детища Пегги Гуггенхайм.

В США у Макса Эрнста и Андре Бретона родилась идея о создании музея, посвященного сюрреализму. По воспоминаниям Пегги, она сама предложила Бретону стать в нем хозяином и собирать вокруг себя придворных сюрреалистов. Столь экстравагантным планам не суждено было сбыться.

Но в итоге в октябре 1942 года в Манхэттене состоялось открытие галереи «Искусство этого века», которое стало громким событием для всего города. Пегги Гуггенхайм разместила в ней свою коллекцию кубистского, абстрактного искусства, а также произведения сюрреалистов. Кроме того, она собиралась устраивать временные выставки современных художников. Архитектурное и дизайнерское решение пространства галереи было поистине революционным. Его автором стал архитектор, скульптор и дизайнер Фредерик Кислер. Процесс подготовки помещения проходил в строжайшей тайне. Не всем нравились весьма радикальные приемы, с помощью которых экспонировались картины: казалось, что их оригинальность, театральность затмевает саму живопись. Тем не менее открытие сопровождалось повышенным вниманием со стороны прессы, сохранилось множество фотографий.

Кислер и Гуггенхайм решили выставлять все полотна без рам. Поэтому необходимо было придумать, как это обыграть. В зале сюрреализма были подвесные, вогнутые вовнутрь стены, в которые были вделаны бейсбольные биты, задействованные как регулируемые кронштейны для картин. При желании зрители могли вертеть и наклонять их в разные стороны. Кислер подобрал для каждой особое индивидуальное освещение, которое попеременно включалось и выключалось в произвольной последовательности, усиливая некоторый потусторонний эффект живописных творений Андре Массона, Джорджо де Кирико, Виктора Браунера и других. Помещение было выкрашено в черный цвет и имело вытянутый формат. Первые посетители вспоминали, что порой зал погружался в полную темноту, и они слышали зловещие звуки приближающегося поезда. От этого общее впечатление некоего перформанса лишь нарастало. Зал сюрреализма стал одним из самых узнаваемых и воспроизводимых выставочных пространств XX века и признанным шедевром Фредерика Кислера.

Декор зала с абстрактными и кубистскими работами был совсем иным. Его, наоборот, заливал яркий свет. Эта часть галереи представляла собой свободное пространство с волнистыми стенами, которые были сделаны из ультрамариновых холстов, и полом, выкрашенным в бирюзовый цвет. Там картины были размещены иным способом. Они не были связаны со стенами, а были подвешены на веревочных модулях разнообразных и причудливых конфигураций либо на параллельных или V-образных ремнях. По тому же принципу экспонировались и скульптуры малых форм: они также были подвешены на этих модулях. Все помещения галереи были заполнены мебелью, спроектированной Кислером сообразно его эстетической концепции корреализма. В ее основе лежала «корреляция» или соотношение между произведением искусства и его окружением: большое значение приобретало такое понятие, как интерактивность. Это могло быть, например, прямое взаимодействие зрителя и арт-объекта. Мебель, созданную Кислером для галереи, также отличала максимальная функциональность, которая достигалась при использовании модульных конструкций, так как их можно было легко трансформировать. То есть фанерные каркасы обтекаемых форм служили одновременно в качестве кресел-качалок, лавок, столов, мольбертов для картин и пьедесталов для скульптур.

Пространство на седьмом этаже здания в Мидтауне не могло вместить всю обширную коллекцию, собранную Пегги Гуггенхайм. Поэтому Кислер придумал остроумный ход, с помощью которого сэкономил много места. Он создал специальный вращающийся стеллаж, предназначенный и для экспозиции, и для хранения картин.

Рядом располагалась комната с так называемыми кинетическими объектами, напоминавшими странные аттракционы, вот почему ее часто упоминали в прессе как «Кони-Айленд». Одним из самых популярных экспонатов было механическое колесо, на котором были закреплены несколько картин Пауля Клее. В определенный момент, активированное особым электрическим лучом, оно начинало вращаться. Миниатюрные реплики, репродукции и оригинальные малоформатные произведения, собранные в «Коробке в чемодане» (*Boite-en-valise*) Марселя Дюшана, можно было рассмотреть через глазок в стене, при этом вращая колесо-паутину.

В этих залах размещалась коллекция Пегги Гуггенхайм, для временных выставок была оборудована так называемая галерея дневного света. Свое название она получила потому, что в отличие от описанных выше залов выходила окнами на 57-ю улицу. Ее пространство выглядело более привычным, с ровными белыми стенами. Здесь экспонировались работы как европейских мэтров, Джорджо де Кирико, Арпа, Тео ван Дусбурга

и Альберто Джакометти, так и малоизвестных тогда американских художников, которые позже стали лидерами нового художественного направления — абстрактного экспрессионизма. Таким образом, детище Пегги Гуггенхайм вскоре после своего открытия оказалось в эпицентре авангарда военного времени.

Главной «звездой» был Джексон Поллок, для которого Пегги Гуггенхайм организовала четыре персональных шоу в своей галерее. Также она предоставила ее для дебютов на нью-йоркской арт-сцене Уильяму Базиотису, Роберту Мозервеллу, Марку Ротко и Клиффорду Стилли, Хансу Хофману и другим.

Пегги довольно быстро поняла, что Поллок заслуживает особого внимания как мастер, обладающий потенциалом, упорно и продуктивно работающий над созданием индивидуального, неповторимого стиля, который вошел в историю искусства как «живопись действия» (*action painting*). Испытав мощное влияние искусства американских регионалистов, а также произведений мексиканских муралистов, будучи учеником Томаса Харта Бентона, он обратился к европейскому модернизму. На момент знакомства с владелицей галереи «Искусство этого века» Поллок, по ее словам, находился под влиянием таких сюрреалистов, как Андре Массон и Макс Эрнст, а также увлекался последними творениями Пабло Пикассо.

Из-за постоянной нехватки средств, бытовой неустроенности Поллок остро нуждался в постоянном небольшом доходе, который мог бы позволить ему бросить случайные подработки и полностью сконцентрироваться на творчестве. Поэтому Пегги Гуггенхайм заключила с ним контракт, по которому она платила ему ежемесячное пособие. Художник предоставлял ей картины для выставок и продаж, с которых в случае успеха получал процент. Если картины не продавались, они становились частью коллекции Пегги.

Она взяла на себя роль не только меценатки, но и пиар-менеджера Поллока, который из-за неуживчивого характера и склонности к алкоголизму имел большие проблемы с общением. С 1943 по 1947 год, вернувшись в Европу, Гуггенхайм увлеченно занималась продвижением Поллока как лидера абстрактного экспрессионизма и самого важного американского художника середины — второй половины XX века.

Конечно, Пегги не занималась этим в одиночестве. Она привлекла лучшие силы, которые можно было найти тогда в Нью-Йорке. Например, Джеймса Суини, искусствоведа, специалиста по искусству модернизма, куратора в Музее современного искусства (МОМА), будущего директора Музея Соломона Гуггенхайма. Он написал предисловие к каталогу первой персональной выставки Поллока

в галерее «Искусство этого века» в 1943 году. Там он отметил, что талант Поллока подобен вулкану, что «...в нем есть огонь. Непредсказуемый. Не поддающийся контролю. Он вырывается на волю в своем естественном, первобытном состоянии. Он расточительный, взрывной, хаотичный. Но молодые художники, особенно американцы, склонны слишком осторожно относиться к общественному мнению. Слишком часто блюду дают остыть при подаче. Мы нуждаемся в том, чтобы молодых людей, которые творят, руководствуясь внутренним порывом, становилось все больше... нам нужны художники, которые рискнут испортить холст, чтобы выразить что-то свое. Поллок такой один» [19] (*перевод на русский язык — О. Я.*).

Также огромный вклад в развитие карьеры и продвижение Поллока совершил арт-критик Климент Гринберг, ставший впоследствии, пожалуй, самым влиятельным теоретиком абстрактного экспрессионизма. Именно он провозгласил нового протезе Пегги Гуггенхайм величайшим живописцем из когда-либо рождившихся в США. Наконец, своеобразной вехой стала покупка полотна «Волчица» (*The She-Wolf*), относившегося к так называемому «тотемистическому периоду» в творчестве Поллока, Музеем современного искусства в Нью-Йорке. Впервые американский абстрактный экспрессионист стал объектом коммерческого интереса со стороны крупных художественных институций.

В самом конце 1943 года художник закончил свое самое знаменитое полотно под названием «Фреска» (*Mural*). Пегги Гуггенхайм заказала ему роспись огромного холла своих апартаментов на Манхэттене. Первоначально в планах у нее была настоящая фреска, но Марсель Дюшан посоветовал Поллоку написать композицию на холсте, убедив Пегги забрать ее при переезде и включить в свою коллекцию. Монументальная «Фреска» стала самой большой работой мастера, который прославился масштабными картинами, выполненными в стиле «живописи действия». И конечно, ее появление ознаменовало поворот в творчестве мастера, который все больше отходил от полуфигуративности своих ранних картин, взяв курс на создание абстрактных произведений с использованием новых живописных техник. В тот период «Фреска» стала настоящим революционным прорывом и в карьере Поллока, и в развитии абстрактного экспрессионизма. Но из-за ее размеров Пегги Гуггенхайм не решилась взять ее с собой в Европу и подарила ее Музею Стэнли в Айове. Но и после своего отъезда собирательница принимала участие в судьбе своего американского протезе. Впервые европейская публика познакомилась с творчеством Поллока в 1948 году на послевоенной Венецианской биеннале. Тогда Гуггенхайм экспонировала свою

коллекцию в одном из павильонов. Затем, спустя два года она организовала первую персональную выставку Поллока за пределами США — в музее Коррер в Венеции, положив начало его международному признанию.

П. Гуггенхайм не смогла предугадать послевоенный взлет цен на рынке модернистского искусства, в том числе и стремительное подорожание полотен Поллока. Особенно после его трагической гибели в 1956 году. Из внушительной коллекции его картин большую их часть она подарила различным музеям. В итоге в венецианском палаццо сейчас представлены только две работы его «классического периода», берущего отсчет с 1947 года: «Алхимия» (*Alchemy*) и «Зачарованный лес» (*Enchanted Forest*).

Признаваясь в своих мемуарах, что всегда любила больше Европу, чем Америку, Пегги Гуггенхайм в 1947 году выбрала Венецию в качестве своей последней резиденции. Ее коллекция до того, как разместиться в палаццо Веньер деи Леони, несколько раз путешествовала с выставками по Италии, Швейцарии и другим странам Старого Света. Конечно, Пегги продолжала собирать произведения современных художников, в первую очередь итальянских, а также абстрактные и экспрессионистские работы признанных мировых мастеров, таких как Фрэнсис Бэкон, Карел Аппел, Кэндзо Окада и многих других.

Заключение

После переезда коллекции Гуггенхайм в США шедевры европейского авангарда стали доступны для американской аудитории. В галерее «Искусство этого века» она экспонировала их вместе с работами представителей зарождающегося абстрактного экспрессионизма, что полностью изменило его статус: локальное художественное явление вышло на международную арену.

Благодаря этому событию Пегги Гуггенхайм осознала свою истинную цель как коллекционера, мецената и «покровительницы искусства» — создать музей современного искусства, который впоследствии обрел свое окончательное пристанище в Италии.

Литература

1. Гуггенхайм П. На пике века: исповедь одержимой искусством / перевод С. Кузнецовой. Москва: Ад Маргинем Пресс. 2020. 415 с.
2. Dearborn M.V. Mistress of Modernism. New York, NY: Houghton Mifflin Harcourt, 2004. 382 p.
3. Gill A. Art Lover: A Biography of Peggy Guggenheim. New York, NY: Harper Collins Publishers, 2002. 502 p.
4. Greenberg C. Arrogant purpose, 1945–1949. Edited by John O'Brian. Vol. 2 of The collected essays and criticism. Chicago: University of Chicago Press, 1986. 353 p.
5. Greenberg C. The collected essays and criticism. Vol. 1: Perceptions and Judgments, 1939–1944. Chicago: University of Chicago Press, 1986. 296 p.
6. Guggenheim P. Confessions of an art addict. New York, NY: Macmillan, 1960. 176 p.
7. Guggenheim P. Out of this century: confessions of an art addict. London, UK: Andre Deutsch Limited, 1980. 365 p.
8. Guggenheim P. Out of this century: The informal memoirs of Peggy Guggenheim. Mansfield Center, CT: Martino Publishing, 2015. 382 p.
9. Kramer H. Peggy Guggenheim as history // The New Criterion. April 1, 1986, pp. 1–7.
10. Nicholas L.H. The rape of Europa: The fate of Europe's treasures in the Third Reich and the Second World War. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1994. 512 p.
11. Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The story of art of this century. Ed. by S. Davidson, Ph. Rylands, J. Sharp. New York, NY: Guggenheim Museum Publications, 2004. 398 p.
12. Peggy Guggenheim and her friends. Ed. by V.M. Dortch. Milan: Berenice Art Books, 1994. 191 p.
13. Prose F. Peggy Guggenheim: The shock of the Modern. Jewish Lives. New Haven, CT: Yale University Press, 2015. 240 p.
14. Rubinfeld F. Clement Greenberg: A life. New York, NY: Scribner, 1998. 336 p.
15. Rudenstine A.Z. Peggy Guggenheim collection, Venice. New York: H.N. Abrams, 1985. 843 p.
16. Stansell C. American Moderns: Bohemian New York and the creation of a new century. New York, NY: Henry Holt and Company, 2000. 432 p.
17. Tashjian D. A Boatload of madmen: surrealism and the American avant-garde, 1920–1950. New York, NY: Thames and Hudson, 1995. 424 p.
18. Vail K., Messer T.M. Peggy Guggenheim: A celebration. New York, NY: Guggenheim Museum Publications, 1998. 160 p.
19. Weaver B. Yeah, but is it art Eddie? Jackson Pollock // The London list. URL: <https://www.thelondonlist.com/culture/jackson-pollock> (дата обращения 19.11.2020).
20. Weld J.B. Peggy: The wayward Guggenheim. New York, NY: Dutton Adult, 1986. 493 p.
21. Zorzi R.M. Before Peggy Guggenheim: American women art collectors. Venice, Italy: Marsilio, 2001. 254 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Ярцева Ольга Александровна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: yartsevaolga@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Yartseva, Olga Alexandrovna — Cand. Sc. (Art History), Senior Researcher, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. E-mail: yartsevaolga@mail.ru*

References

1. Guggenheim P. *Na pike veka* [Out of this century]. Transl. from English by S. Kuznetsova. Moscow, Ad Marginem Press, 2020. 415 p. (In Russian).
2. Dearborn M.V. *Mistress of Modernism*. New York, NY, Houghton Mifflin Harcourt, 2004. 382 p.
3. Gill A. *Art Lover: A Biography of Peggy Guggenheim*. New York, NY, Harper Collins Publishers, 2002. 502 p.
4. Greenberg C. *Arrogant purpose, 1945–1949*. Edited by John O'Brian. Vol. 2 of The collected essays and criticism. Chicago: University of Chicago Press, 1986. 353 p.
5. Greenberg C. *The collected essays and criticism*. Vol. 1: Perceptions and Judgments, 1939–1944. Chicago, University of Chicago Press, 1986. 296 p.
6. Guggenheim P. *Confessions of an art addict*. New York, NY, Macmillan, 1960. 176 p.
7. Guggenheim P. *Out of this century: confessions of an art addict*. London, UK, Andre Deutsch Limited, 1980. 365 p.
8. Guggenheim P. *Out of this century: The informal memoirs of Peggy Guggenheim*. Mansfield Center, CT, Martino Publishing, 2015. 382 p.
9. Kramer H. Peggy Guggenheim as history. *The New Criterion*. April 1, 1986, pp. 1–7.
10. Nicholas L.H. *The rape of Europa: The fate of Europe's treasures in the Third Reich and the Second World War*. New York, NY, Alfred A. Knopf, 1994. 512 p.
11. Davidson S., Rylands Ph., Sharp J. (eds.). *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The story of art of this century*. New York, NY, Guggenheim Museum Publications, 2004. 398 p.
12. Dortch V.M. (eds.). *Peggy Guggenheim and her friends*. Milan, Berenice Art Books, 1994. 191 p.
13. Prose F. *Peggy Guggenheim: The shock of the Modern. Jewish Lives*. New Haven, CT, Yale University Press, 2015. 240 p.
14. Rubinfeld F. *Clement Greenberg: A life*. New York, NY, Scribner, 1998. 336 p.
15. Rudenstine A.Z. *Peggy Guggenheim collection, Venice*. New York, H.N. Abrams, 1985. 843 p.
16. Stansell C. *American Moderns: Bohemian New York and the creation of a new century*. New York, NY, Henry Holt and Company, 2000. 432 p.
17. Tashjian D. *A Boatload of madmen: surrealism and the American avant-garde, 1920–1950*. New York, NY, Thames and Hudson, 1995. 424 p.
18. Vail K., Messer T.M. (eds.). *Peggy Guggenheim: A celebration*. New York, NY, Guggenheim Museum Publications, 1998. 160 p.
19. Weaver B. Yeah, but is it art Eddie? Jackson Pollock. *The London list*. Available at: <https://www.thelondonlist.com/culture/jackson-pollock> (accessed 19.11.2020).
20. Weld J.B. *Peggy: The wayward Guggenheim*. New York, NY, Dutton Adult, 1986. 493 p.
21. Zorzi R.M. *Before Peggy Guggenheim: American women art collectors*. Venice, Italy, Marsilio, 2001. 254 p.

Для цитирования | For citation:

Ярцева О.А. Коллекция Пегги Гуггенхайм // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 1 (20). С. 270–279.
DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.01.019> URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/168>

Yartseva O.A. The Peggy Guggenheim Collection. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2021, No. 1 (20), pp. 270–279.
DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.01.019> Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/168> (In Russian).