



Igumnova, Elena Vladimirovna

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

Игумнова Елена Владимировна

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

**ROGER FRY AND J.P. MORGAN:
ON THE HISTORY OF THE COLLECTION
OF EUROPEAN PAINTINGS
AT THE METROPOLITAN MUSEUM
OF ART**

**РОДЖЕР ФРАЙ
И ДЖ.П. МОРГАН:
ИЗ ИСТОРИИ СОБРАНИЯ
ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ
В МУЗЕЕ МЕТРОПОЛИТЕН**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.04.011

УДК 7.06;7.034;7.072;7.074

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается вклад британского историка искусства и критика Роджера Фрая в изучение итальянской живописи эпохи Возрождения, его роль в знаточеском сообществе того времени, работа по поиску произведений для крупных музеев (особое внимание уделено его отношениям с нью-йоркским музеем Метрополитен и коллекционером Дж.П. Морганом) и проблемам атрибуции. В исследовании отмечена эволюция взглядов Фрая, идущая от интересов к итальянскому искусству к работам современных мастеров и созданию теории «значимой формы».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Роджер Фрай; знаточество; проблемы атрибуции; искусство Возрождения; итальянское искусство Раннего Возрождения; музей Метрополитен; Дж.П. Морган; Пьеро делла Франческа; Андреа Мантенья; Лука Синьорелли; Бернанд Бернсон; теория значимой формы.

ABSTRACT

The article examines the contribution of the British art historian and critic Roger Fry to the study of Italian painting of the Renaissance, his role in the noble community of that time, work on the search for works for large museums (special attention is paid to his relations with the Metropolitan Museum and its patron J.P. Morgan) and attribution problems. The study notes the evolution of Fry's views, going from interests in Italian art to the works of modern masters and the creation of a theory of "significant form".

KEYWORDS:

Roger Fry; connoisseur; attribution problems; Renaissance art; Italian art of the Early Renaissance; Metropolitan Museum of Art, J.P. Morgan; Piero della Francesca; Andrea Mantegna; Luca Signorelli; Bernard Bernson; theory of significant form.

Вклад британского историка искусства, критика и художника Роджера Фрая (1866–1934) в изучение живописи старых мастеров известен в меньшей степени, чем его роль в пропаганде работ Сезанна, постимпрессионистов, примитивного искусства Африки и в создании теории «значимой формы». Он одним из первых исследователей своего времени перенес внимание с содержательной стороны искусства на его формальные свойства, и идеи Фрая серьезно повлияли на художественные вкусы начала XX века. Под воздействием статей и лекций английского ученого в широкий обиход вошли такие термины, как «пластичность», «объем», «эмоциональные элементы композиции», и имена французских художников от Мане до Пикассо стали более привычными [1, с. 25]. В течение всей жизни Р. Фрай занимался живописью раннего итальянского Возрождения и был ее знатоком. Из его работ, посвященных этой проблеме, сегодня доступно для чтения не так и много: несколько статей в подборках «Vision & Design» (1920), «Transformations» (1926), хотя не так давно была переиздана его книга о Джованни Беллини [4; 8; 9]. Многие из текстов Фрая остаются «похороненным» в художественной и общественной периодике начала века, а также в неопубликованных лекциях, сохранившихся лишь в черновиках или в записях слушателей.

Роджер Фрай начинал свое образование в Кембридже, где изучал естественные науки. В тот момент ему нравилось творчество прерафаэлитов, он восторгался произведениями Дж.Э. Миллеса, Э. Берн-Джонса, Д.Г. Россетти и Дж.Ф. Уоттса [13]. Глядя на работы признанных Королевской академией современных ему британских художников, он отмечал в них отсутствие структуры и обилие сентиментальности. Отвергая подобные произведения, молодой ученый обратился к изучению старой живописи и вскоре стал известен как ее знаток, особенно итальянской школы. Впервые он посетил Италию в 1891 году, и больше остальных ее городов ученому понравилась Венеция, где Фрай открыл для себя работы Тинторетто, Веронезе и Тьеполо. Во время второго визита в Италию (1894) он начал изучать итальянское искусство более основательно и серьезно, готовясь к чтению лекций для открытых курсов Кембриджа. Он также подготовил курс о ранней венецианской живописи, из которого выросли его книга «Джованни Беллини» [4] и серия очерков об итальянских художниках в журнале «Monthly Review» [1, с. 25].

Успех первой книги погрузил его в череду лекций и регулярной критики для разных изданий (сначала для журнала «Pilot», затем для «The Atheneum»). От случая к случаю появлялась возможность писать более обширные тексты, например редакция «Monthly Review» попросила

исследователя переработать лекции о Джотто в форму публикации. Изучение раннего итальянского искусства было одним из главных занятий Фрая вплоть до Первой мировой войны и не прекращалось в течение всей его жизни.

В конце XIX века Великобритания переживала расцвет в изучении итальянского искусства — и среди частных коллекционеров, и среди музеев. Главными местами встреч и дискуссий знатоков и любителей был Берлингтонский клуб изящных искусств и устраиваемые им выставки живописи старых мастеров, которые проводились на Севил-роу [10, р. 111–112]. Но этот узкий знаточеский мир с его аристократизмом (и зачастую снобизмом) не проявлялся в текстах Р. Фрая. Книгами, вдохновившими английского ученого и его поколение на изучение итальянской живописи, были работы Дж. Морелли и Б. Бернсона. С Джованни Морелли он не был знаком лично, а с Бернардом Бернсоном встречался не раз. Хотя Фрай высказывал сомнения о теориях Бернсона уже в 1898 году [13, р. 171], но относился с большим уважением к знаточескому таланту старшего товарища [4, р. XIII]. Особое внимание Фрая привлекли идеи старшего коллеги о специфике флорентийской школы, в которой важное место занимали «осязательные ценности» — пластичность, телесность и ощущения объема в пространстве. Это подтолкнуло Фрая к размышлениям о роли элементов композиции и формы в создании произведения искусства, что в конечном итоге вылилось в его теорию «значимой формы».

Недоверчивость и боязнь соперничества вскоре отдалили знаменитого эксперта от Фрая [3, р. 455]. Началом конца их общения стала ссора из-за статьи, которую они планировали написать о коллекции Гамбье-Перри (сейчас она находится в собрании Института Курто, Лондон). Фрай взял Бернсона с собой, чтобы посмотреть на коллекцию, в частности на доски с «Рождеством» и «Поклонением волхвов», сейчас приписываемые тречентистской школе Римини (иногда приписывается руке Джованни Баронцио). Эти работы казались Фраю близкими к произведениям Джотто — и это было удачным предположением, поскольку влияние Джотто в Римини было очевидным [2, р. 246]. Взглянув на несколько ранних итальянских работ из этого собрания, они решили написать серию совместных статей для «The Burlington Magazine», что было отмечено в планах журнала. Но в то же время Фрай показал фотографии досок сопернику Бернсона — знатоку Герберту Хорну, и планировалось, что он также опубликует свои мысли об этих работах. Бернсон был в ярости, услышав о предполагаемых заметках Хорна, и начал долгую переписку с выяснением отношений, которая вылилась в разрыв с Фраем до конца жизни. Тем не менее Фрай опубликовал

без согласия с Бернсоном статью о коллекции Гамбье-Перри [6], в которой отметил подписанный алтарь Бернардо Дадди и атрибутировал панели пределлы со «Встречей» и «Поклонением волхвов», написанные Лоренцо Монако, хотя к тому моменту работы этого мастера не были широко известны.

Восхищение Фрая знаточеством Бернсона не ослабело из-за этой ссоры. Но в рецензиях ученого на публикации Бернсона проступало явное различие их взглядов. Анализируя его книгу «Рисунки флорентийских художников», Фрай не соглашался с рядом деталей (в случае с атрибуцией женских профильных портретов в музее Польши Пеццоли в Милане и в Лондонской национальной галерее) и сожалел об упущениях коллеги: например, о пропущенных рисунках Лоренцо Монако в Берлине [15]. Он не понимал и почти полного игнорирования работ Фра Бартоломео, при этом отдавая дань мастерству анализа и методов Бернсона, увиденных в объеме проделанной ученым работы.

Интерес Фрая к упорядоченности и чувству композиции флорентийского искусства обострил его неприязнь к современной ему английской живописи 1890–1900-х годов, в которой он не видел чувства формы. И не найдя ничего достойного, более внимательно обратился к живописи старых мастеров, особенно к итальянскому искусству XV века. Английский ученый писал отцу о причине новых увлечений: «Чем больше изучаю старых мастеров, тем более ужасным кажется мне хаос современного искусства» [13, p. 159].

Не достигнув славы Бернарда Бернсона, Фрай все же обладал определенным влиянием в среде знатоков старого искусства. Его связи «в художественном мире распространились не только на Европу, но и на Америку: главы музеев и галерей, коллекционеры и ученые обращались к нему за советом. В то же время он занимался живописью и писал статьи для “The Atheneum” и “The Burlington Magazine”, в создании которого в 1903 году принимал активное участие. Р. Фрай занимался экспертизой для американских миллионеров — Дж.П. Моргана, Г.К. Фрика и Дж. Джонсона» [1, с. 25]. И именно его усилиями была серьезно расширена коллекция старого европейского искусства в нью-йоркском музее Метрополитен, а сама институция обрела более четкую концепцию развития. В 1904 Роджер Фрай ездил в Нью-Йорк в поиске денег для поддержки «The Burlington Magazine». В это время по рекомендации директора институции Пруденса Кларка бизнесмен и меценат Дж.П. Морган, управлявший музеем Метрополитен, предложил английскому критику пост помощника директора, а затем и должность хранителя европейской живописи [1, с. 25–26].

В 1904 году сам Дж.П. Морган был избран президентом музея Метрополитен, в попечительский совет которого входили обеспеченные промышленники и представители богатых семей. Никогда не подходивший к искусству как к предмету научного исследования, Морган представлял музей как собрание шедевров и популярных произведений. Но работ старой европейской живописи нью-йоркскому музею не хватало: то, что уже было в коллекции, не впечатляло попечительский совет и самого Моргана. Музею нужен был человек со связями в знаточеском мире и реноме, который мог бы найти и закупить достойные произведения для повышения репутации музейного собрания.

Дж.П. Морган предложил эту позицию Р. Фраю во время официального ужина на собрании Американского института архитекторов, посвященном сбору средств для Американской академии в Риме. И, честно говоря, британский знаток сначала не был в восторге от манер Моргана, который занял в разговоре покровительственную доминирующую позицию, так что Фрай чувствовал себя не слишком комфортно.

Но в итоге английский знаток принял предложение и работал с музеем Метрополитен над формированием коллекции старой европейской живописи с 1905 до 1910 года, проводя большую часть времени в разъездах по разным странам для закупки картин. За один год Фрай приобрел 56 произведений живописи, нашел в запасниках музея забытых мастеров, отреставрировал 13 картин и сформировал концепцию живописной галереи по примеру Салона Каре в Лувре. В галерее XXIV, открытой в апреле 1906 года, Фрай собрал живопись, которую считал самой стоящей в собрании музея Метрополитен. Его намерением было показать попечителям и публике, что существует серьезное искусство (и серьезное его экспонирование) в противовес сентиментальным картинам XIX века, которые за редким исключением на тот момент составляли большую часть собрания музея Метрополитен.

«С его помощью собрание нью-йоркского музея пополнилась работами известных художников, включая Дж. Беллини, К. Кривелли, Л. ди Креди, Корреджо, Г. Давида (и это далеко не полный список). Правда, постоянные стычки Фрая с Морганом привели к серьезной ссоре между ними и разрыву отношений» [1, с. 26] с музеем Метрополитен. Их сложные взаимоотношения отчасти объясняются противоречиями между коммерчески мыслящим покровителем музея, ищущим шедевры, и образованным британским знатоком, видевшим в коллекции возможность показать цельную картину развития европейской живописи и просветить зрителей.

Фрай понимал, что даже при имеющемся приличном бюджете закупить для музея только



шедевры не получится (тогда в собрании было бы слишком мало работ). И настаивал, что в центре внимания музейной коллекции должна быть просветительская задача, показывающая историю искусства так, что любой зритель поймет линии развития европейского искусства. По его мнению, подбор работ для собрания лучше было отдать в руки ученым и знатокам, оставив попечителям музея исключительно функцию финансовой поддержки. По замыслу Фрая, в музее стоило создать такую коллекцию, где взаимосвязи различных школ и периодов европейской живописи были бы очевидны любому посетителю. Поэтому британский знаток предпочитал приобретать качественные работы менее известных и популярных в тот момент мастеров, находить произведения первого ряда малоизвестных школ, которые еще не привлекли внимания арт-дилеров. Фрай видел свою задачу в создании места, где американская публика могла бы познакомиться с различными школами европейского искусства, и для такого визуального урока дорогие шедевры были не слишком нужны.

Морган же настаивал на приобретении работ только в том случае, если кураторы (и в первую очередь Фрай) были готовы следовать его указаниям и пожеланиям попечительского совета.

Кульминацией их концептуальных противоречий стало личное столкновение, когда они разошлись во мнениях, должна ли часть картин приобретаться непосредственно для личной коллекции Моргана или для музея. Другими причинами недовольства Моргана были попытки Фрая почистить и отреставрировать часть старой живописи, хотя он не был профессиональным художником, а также его комментарии о дилетантстве и нецивилизованности американских коллекционеров [11]. Да и сам Роджер Фрай не смог долго терпеть властное отношение Моргана.

Суть их противоречий была в разнице взглядов на концепцию формирования музейной коллекции: Дж.П. Морган хотел использовать финансовые возможности, чтобы показать шедевры европейского искусства американским зрителям, а для Фрая последовательность экспозиции и высокие стандарты историков искусства были важнее популярных у широкой публики мастеров и отдельных произведений. Их разногласия по поводу целей и развития музея Метрополитен в конечном итоге привели к отставке Фрая, но даже краткое сотрудничество британского ученого оставило весомый след в коллекции. Быстрый конец совместной работы над собранием был предсказуем: Фрай

1. **Корреджо. Св. Петр, Марфа, Мария Магдалина и Леонард.**

Ок. 1515.

Холст, масло.

221,6 × 161,9.

Музей

Метрополитен, Нью-Йорк.

Фото: metmuseum.org

2. **Джованни Беллини. Мадонна с младенцем.**

Предположительно конец 1480-х.

Масло, дерево.

88,9 × 71,1.

Музей

Метрополитен, Нью-Йорк.

Фото: metmuseum.org



**3. Лоренцо ди Креди.
Мадонна с младенцем,
Иоанном Крестителем
и ангелом.**

Начало 1490-х.
Темпера, дерево.
Тондо, D 91,4.
Музей
Метрополитен, Нью-Йорк.
Фото: metmuseum.org

**4. Николас Мас.
Женский портрет.**

Предположительно
1665-70.
Холст, масло.
111,8 × 89,5.
Музей
Метрополитен, Нью-Йорк.
Фото: metmuseum.org

и Морган во многом не были похожи, они различались по воспитанию и темпераменту, вкусу и взглядам на искусство. Но несмотря на острые споры и противоречия они смогли сформировать основу собрания старой европейской живописи и задать линию развития «энциклопедического» музея. Хотя британский знаток проработал в музее всего несколько лет, он смог много сделать для развития его коллекции, задав собранию международный контекст.

Среди работ, приобретенных во время его пребывания в музее, были: «Св. Петр, Марфа, Мария Магдалина и Леонард» Корреджо (рис. 1), «Мадонна с младенцем» Дж. Беллини (рис. 2), «Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и ангелом» Лоренцо ди Креди (рис. 3), «Женский портрет» Н. Маса (рис. 4), «Портрет С. Мартинеса» Ф. Гойи (рис. 5), «Св. Георгий» Карло Кривелли (рис. 6).

Во время сотрудничества с музеем Метрополитен английский ученый оказался вовлечен в практику закупок и экспертизы для частных коллекционеров. Его достижения в этой сфере вызывали восторги не у всех [12], но если взглянуть на удачные атрибуции Фрая, они отчасти раскрывают его методы в отношении итальянского искусства.



Возможно, самой успешной атрибуцией Роджера Фрая был профильный «Портрет дамы в желтом» Алесслио Бальдовинетти (1400-е годы, Лондонская национальная галерея). Он опубликовал свою находку в «The Burlington Magazine» в 1911 году [5], но пришел к этому выводу почти на десять лет раньше. Ученый говорил об этой атрибуции во время открытых лекций в Кембридже, причем приводил те же доводы, аргументы и сравнения, что и в будущей статье. На тот момент Фрай только вернулся из Парижа, где Лувр приобрел «Мадонну с младенцем» Бальдовинетти, ранее приписываемую Пьеро делла Франческа. В профильном портрете из Лондонской национальной галереи Фрай обнаружил сходство техники и манеры, хотя работу атрибутировали и показывали как принадлежащую руке Пьеро делла Франческа (Кавальказелле, Рихтер и Бернсон считали этот портрет работой Уччелло). Фрай отметил прежде всего россыпь крошечных точек в наиболее ярких местах изображения, которые выделяли Бальдовинетти среди флорентийских художников XV века. Ученый также обратил внимание на соломенно-желтый цвет карнации и очевидное использование смешанной техники — характеристики, найденные и в луврской работе (рис. 7).



Одной из особенностей исследований Фрая об итальянском искусстве было понимание важности манеры художника и всех технических аспектов, сливающихся в общее постижение стиля мастера. Внимание Фрая к технической стороне живописи — редкий образец среди современных ему (и даже более поздних) знаточеских исследований о старой живописи. Конечно, у Фрая не было под рукой полного арсенала современных методов (рентгенографии, изучения в ультрафиолетовых и инфракрасных лучах, микрохимического анализа и т.п.), которые сейчас доступны реставраторам, музейным сотрудникам и экспертам. Но в большинстве своих работ он задается серьезными вопросами о свойствах техники, ее специфике и характеристиках живописной поверхности.

Фрай опубликовал ряд других убедительных и актуальных до сих пор атрибуций. Один из примеров его экспертизы — работа «Шествие волхвов» Сассетты (сейчас в музее Метрополитен, Нью-Йорк; рис. 8), о которой ученый написал небольшую статью в 1912–1913 годах [7]. Для Роджера Фрая атрибуция не была вещью в себе, способом утвердиться в мире знатоков и художественных критиков. Он стремился донести знания о художниках и их мастерстве не только в виде статей для профильных журналов. В конце 1920-х годов английский ученый начал читать лекции на радио и повлиял на многих слушателей, открыв для них мир раннего итальянского искусства.

Любовь к старым итальянским мастерам с их чувством формы и композиции повлияла

5. **Франсиско Гойя.**
Портрет С. Мартинеса.
1792. Холст, масло.
93 × 67,6.
Музей
Метрополитен, Нью-Йорк.
Фото: metmuseum.org

6. **Карло Кривелли.**
Св. Георгий.
1472. Темпера, дерево.
96,5 × 33,7.
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк.
Фото: metmuseum.org



7. Алессіо

Бальдовинетти.**Портрет дамы в желтом.**

Предположительно
1465 г.

Темпера, масло, дерево.

62,9 × 40,6.

Лондонская

национальная галерея.

Фото: nationalgallery.org.uk

и на предпочтения Фрая в современном ему искусстве, и на его общие эстетические взгляды. В своем «Очерке по эстетике», опубликованном в 1909 году [9, р. 18–24], ученый опровергал устоявшееся убеждение, что искусство по своей природе раздражительно. Фрай доказывал, «что простое подражание не может вызвать тех сложных чувств, возникающих во время восприятия произведения. Затем он анализировал формальные средства художников, утверждая, что воздействие на зрителя оказывают не что иное, как “эмоциональные элементы” — линия, пространство, массы, светотень, цвет и расположение планов» [1, с. 27].

В этом очерке Фрай затронул ряд вопросов, которые занимали его в последующих статьях. Любовь Фрая к ранней итальянской живописи стала

основой, на которой зародился его интерес к живописи постимпрессионистов. «Выводы, достигнутые в этой статье, были важны для дальнейшего развития взглядов английского критика и определили его подходы к искусству» [1, с. 27], например в статье «Искусство Флоренции» он объяснил привлекательность этой «интеллектуальной» живописной школы [9, р. 125]. Разрабатывая эту тему, ученый проанализировал три работы Учелло, Бальдовинетти и Синьорелли из собрания Жакмар-Андре в Париже [9, р. 133].

Наряду с интересом к признанным в XX веке «примитивам» — Мазаччо, Учелло и Пьеро делла Франческа — Фрай писал о работах Мантеньи и Синьорелли, часто проводя параллели с современным ему искусством. В мае 1897 года Фрай



8. Сассетта.

Шествие волхвов.

1433–1435.

Темпера, золото, дерево.

21,6 × 29,8.

Музей

Метрополитен, Нью-Йорк.

Фото: metmuseum.org

впервые увидел цикл фресок Пьеро делла Франческа в Ареццо и сравнивал этого итальянского художника с Сезанном и Сера. Несколько лет спустя, посетив Ареццо и Борго-Сансеполькро со своими друзьями, семейством Белл и художником Дунканом Грантом, ученый писал Голди Дикинсон: «Не сомневаюсь, что Пьеро делла Франческа — величайший художник Италии после Джотто, несравнимо выше всех мастеров Высокого Возрождения. Он — практически безупречный художник без избыточного драматического содержания, не нуждающийся ни в чем, что могло бы хоть как-то потревожить форму» [13, V. 2, p. 369]. В силу обстоятельств, в печати Фрай посвятил этому итальянскому мастеру не так много трудов: самой подробной работой остается обзор проходной книжки У. Дж. Уотерса для журнала «The Atheneum» [14]. В этом обзоре он привел наблюдения об изменениях техники Пьеро делла Франческа, основанных на изучении «Крещения Христа» и «Рождества» в Лондонской национальной галерее (рис. 9, 10). Ученый отметил переход

от использования темперы и заштрихованной поверхности в первой работе к заимствованной у нидерландских мастеров полупрозрачной многослойной живописи по коричневому подмалевку в последней.

Как и у всякого историка искусства, у Фрая были свои любимцы и мастера, которыми ученый меньше интересовался. Он любил Андреа Мантенью, Пьеро делла Франческа и Луку Синьорелли, но прохладно относился к Филиппо Липпи, Доменико Венециано и Рафаэлю, ранней нидерландской живописи, особенно работам Яна ван Эйка, хотя с большим воодушевлением писал о Рогире ван дер Вейдене.

Изучение итальянского искусства раннего Возрождения привело Фрая к мысли о важности формальных качеств живописи, а не сюжетной или фактологической составляющей (хотя последние он также не упускал из виду). В 1920-е годы Роджер Фрай оценил эволюцию своих вкусов, идущую от интересов к итальянскому Возрождению к чему-то новому, но близкому геометрической составляющей Ренессанса: «После недолгого периода, когда

9. Пьеро делла

Франческа.

Крещение Христа.

После 1437 г. 167 × 116.

Темпера, дерево.

Лондонская

национальная галерея.

Фото: nationalgallery.org.uk



я интересовался новыми возможностями, открывавшимися более научным подходом к цвету, который использовали импрессионисты, я все больше и больше стал чувствовать отсутствие в их работах структуры. Внутренняя потребность в этой стороне искусства привела меня к изучению старых

мастеров, в особенности художников итальянского Возрождения, в надежде узнать от них секрет того архитектурного замысла, которого так недоставало работам моих современников. Я все больше интересовался искусством Сезанна, Гогена и Ван Гога, которые к тому времени представили



10. Пьеро делла Франческа. Рождество.

1470–1475.

Масло, дерево.

124,4 × 122,6.

Лондонская

национальная галерея.

Фото: nationalgallery.org.uk

первые результаты своего воздействия на современное искусство, и постепенно понимал, что искусство вновь открывает язык структуры и исследует его столь долго пренебрегаемые возможности» [15, р. 109–191].

Литература

1. Игумнова Е.В. Художественная жизнь Лондона 1910–1914 гг.: дисс. ... канд. искусствоведения. Москва: [Б. и.], 2006. 173 с.
2. Benati D. (ed.) *Il Trecento riminese*. Exhibition catalogue. Rimini, 1995.
3. Berenson B. *Sunset & Twilight*. London, 1964.
4. Fry R. *Giovanni Bellini* [1899]. New York, 1995.
5. Fry R. On a Profile Portrait by Baldovinetti // *The Burlington Magazine*. 1911. March. Vol. XVIII. P. 311–312.
6. Fry R. Pictures in the Collection of Sir Hubert Parry, at Highnam Court near Gloucester: Article I – Italian Pictures of the fourteenth Century // *The Burlington Magazine*. 1903. July. P. 117–131.
7. Fry R. The Journey of the Three Kings by Sassetta // *The Burlington Magazine*. 1912–1913. Vol. XXII. P. 131.
8. Fry R. *Transformations*. London, 1926.
9. Fry R. *Vision and Design*. London, [1920], 1991.
10. Haskell F. Exhibiting the Renaissance at the End of the Nineteenth' Century // Seidel M. (ed.) *Storia dell'arte e politica cultural intorno al 1900*. Venice, 1999. P. 111–117.
11. Molesworth Ch. *The Capitalist and the Critic: J. P. Morgan, Roger Fry, and the Metropolitan Museum of Art*. University of Texas Press, 2016.
12. Pope-Hennessy J. Roger Fry and the Metropolitan Museum // Chaney E., Ritchie I. (ed.) *China and Italy: Writings in Honour of Sir Harold Acton*. London, 1984. P. 229–240.
13. Sutton D. (ed.). *Letters of Roger Fry*. London, 1972. Vol. I, II.
14. *The Atheneum*. 1901. 3 August.
15. *The Atheneum*. 1904. 12 November.

References

1. Igumnova E.V. *Khudozhestvennaya zhizn' Londona 1910–1914 gg.* Diss. kand. iskusstvovedeniya [The artistic life of London 1910–1914. Cand. Art sci. diss.]. Moscow, S. n., 2006. 173 p. (In Russian)
2. Benati D. (ed.) *Il Trecento riminese. Exhibition catalogue*. Rimini, 1995.
3. Berenson B. *Sunset & Twilight*. London, 1964.
4. Fry R. *Giovanni Bellini* [1899]. New York, 1995.
5. Fry R. On a Profile Portrait by Baldovinetti. *The Burlington Magazine*, 1911, March, Vol. XVIII, pp. 311–312.
6. Fry R. Pictures in the Collection of Sir Hubert Parry, at Highnam Court near Gloucester: Article I – Italian Pictures of the fourteenth Century. *The Burlington Magazine*, 1903, July, pp. 117–131.
7. Fry R. The Journey of the Three Kings by Sassetta. *The Burlington Magazine*, 1912–1913, Vol. XXII, pp. 131.
8. Fry R. *Transformations*. London, 1926.
9. Fry R. *Vision and Design*. London, [1920], 1991.
10. Haskell F. Exhibiting the Renaissance at the End of the Nineteenth' Century. Seidel M. (ed.) *Storia dell'arte e politica cultural intorno al 1900*. Venice, 1999, pp. 111–117.
11. Molesworth Ch. *The Capitalist and the Critic: J. P. Morgan, Roger Fry, and the Metropolitan Museum of Art*. University of Texas Press, 2016.
12. Pope-Hennessy J. Roger Fry and the Metropolitan Museum. *Chaney E., Ritchie I. (ed.) China and Italy: Writings in Honour of Sir Harold Acton*. London, 1984. Pp. 229–240.
13. Sutton D. (ed.). *Letters of Roger Fry*. London, 1972. Vol. I, II.
14. *The Atheneum*. 1901. 3 August.
15. *The Atheneum*. 1904. 12 November.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Игумнова Елена Владимировна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: eligumnova@gmail.com

ABOUT AUTHOR: Igumnova, Elena Vladimirovna — Cand. Sc. (Art History), Senior Research Fellow, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. E-mail: eligumnova@gmail.com

Для цитирования | For citation:

Игумнова Е.В. Роджер Фрай и Дж.П. Морган: из истории собрания европейской живописи в музее Метрополитен // *Искусство Евразии [Электронный журнал]*. 2020. № 4 (19). С. 134–145. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.011>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/143>

Igumnova E.V. *Roger Fry and J.P. Morgan: on the history of the collection of European paintings at the Metropolitan Museum of Art*. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 4 (19), pp. 134–145. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.011>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/143> (In Russian).