

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Алтайский государственный университет»

На правах рукописи



Реутова Елена Михайловна

Художественные коллекции русской аристократии
конца XVIII – начала XX века в собрании Омского областного музея
изобразительных искусств имени М.А. Врубеля:
идентификация, атрибуция, реконструкция

Специальность 5.10.3. Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Крейдун Юрий Александрович

Барнаул – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ РУССКОЙ АРИСТОКРАТИИ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XX ВЕКА.....	22
1.1. Идентификация, атрибуция и реконструкция в контексте изучения аристократических коллекций.....	22
1.2. Государственная политика по национализации и музеефикации частных дореволюционных художественных коллекций в 1917–1920-е годы	41
1.3. История формирования и состав фондов художественного отдела Западно-Сибирского Краевого музея в 1920-е годы.....	50
ГЛАВА 2. ИДЕНТИФИКАЦИЯ И АТРИБУЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ РУССКОЙ АРИСТОКРАТИИ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ КОМПЛЕКТОВАНИЯ ОМСКОГО ОБЛАСТНОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ М.А. ВРУБЕЛЯ	66
2.1. Методика выявления и идентификации произведений из коллекций русской аристократии конца XVIII — начала XX века в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля	66
2.2. Атрибуция произведений из коллекций русской аристократии конца XVIII — начала XX века в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А Врубеля	92
ГЛАВА 3. РЕКОНСТРУКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ РУССКОЙ АРИСТОКРАТИИ ПО МАТЕРИАЛАМ ОМСКОГО ОБЛАСТНОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ М.А. ВРУБЕЛЯ.....	109
3.1. Реконструкция состава художественной коллекции великой княгини Елены Павловны	109

3.2. Реконструкция состава картинной галереи светлейшего князя А.М. Горчакова	133
3.3. Реконструкция состава художественной коллекции великого князя Михаила Николаевича.....	161
3.4. Реконструкция состава художественной коллекции великого князя Константина Константиновича.....	193
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	233
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.....	243
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	245
ИЛЛЮСТРАЦИИ.....	275
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Произведения искусства из художественных коллекций великой княгини Елены Павловны, светлейшего князя А.М. Горчакова и его потомков, великого князя Михаила Николаевича и его семьи, великого князя Константина Константиновича в собрании ООМНИИ им. М.А. Врубеля.....	292
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Описание имущества Михайловского дворца. 1889.....	301
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Тетрадь со списками картин, собранных князем А.М. Горчаковым. 1832–1859	306
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Инвентарь вещей, хранящихся во дворце Его Императорского Высочества Государя Великого Князя Михаила Николаевича в Санкт-Петербурге. 1892.....	309

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Изучение художественных коллекций русской аристократии конца XVIII – начала XX в. сохраняет фундаментальную значимость для отечественного искусствоведения. Данные собрания, функционировавшие как центры формирования художественных вкусов эпохи, отражали ведущие тенденции духовной и культурной жизни своего времени.

Современные дискуссии в области истории отечественного коллекционирования сосредотачиваются главным образом на музейных фондах Москвы и Санкт-Петербурга. Однако значительная часть произведений искусства, перемещенных в региональные музеи после 1917 г. в результате национализации частных коллекций, остается недостаточно вовлеченной в научный оборот. В этом контексте актуализируется необходимость комплексного исследования художественных комплексов аристократического происхождения, хранящихся в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля.

Актуальность настоящего исследования определяется следующими обстоятельствами. Во-первых, обширный пласт художественного наследия составляет группа произведений из аристократических собраний, вошедшая в фонды омского музея в результате крупнейшей централизованной акции перемещения художественных ценностей после 1917 г. Музей, основанный в 1924 г. как художественный отдел Западно-Сибирского Краевого музея, выступает источником для восполнения имеющихся пробелов в изучении истории отечественного коллекционирования, предоставляя ценные сведения о составе, механизмах формирования и характеристиках национальных собраний произведений искусства. Во-вторых, особенностью изучения произведений из первых поступлений омского музея является наличие широкого круга сохранившихся архивных материалов, раскрывающих происхождение и историю бытования произведений, ранее находившихся в коллекциях русской

аристократии. Это обстоятельство открывает перспективу для реконструкции контекстов бытования и функционирования данных художественных комплексов.

Степень научной разработанности темы. По степени близости к проблематике научные исследования можно разделить по следующим направлениям: 1) история и теория отечественного частного коллекционирования; 2) история музейного дела в России; 3) искусствоведческие исследования по изучению творчества художников и атрибуции произведений; 4) региональные аспекты коллекционирования. Систематизация историографических источников позволяет выявить как устоявшиеся концепции, так и дискуссионные моменты, определяющие актуальность и научную новизну данного исследования.

Упоминания и обзоры отечественных собраний фиксируются в литературе второй половины XVIII в., однако систематическое научное осмысление феномена частного коллекционирования в России началось на рубеже XIX–XX вв. Формирование научного подхода связано с деятельностью искусствоведов и критиков, публиковавшихся в специализированных изданиях («Мир искусства», «Старые годы», «Столица и усадьба», «Среди коллекционеров» и др.). Труды А.Н. Бенуа, Н.Н. Врангеля, И.Э. Грабаря, П.П. Муратова, Д.А. Шмидта, А.М. Эфроса, Б.Р. Вишпера, С.Р. Эрнста заложили основы научной рефлексии о частном коллекционировании. Их усилиями, направленными не только на документирование собраний (графа А.С. Строганова, князей Юсуповых, герцогов Лейхтенбергских, П.И. Щукина, М.П. Боткина и др.), но и на разработку методологии, были заложены основы историко-культурного изучения феномена.

В советский период интенсивность исследований по теме частного коллекционирования снизилась. Частная коллекция, являющаяся одним из проявлений частной собственности, не являлась предметом, достойным научного изучения. Тем не менее, в этот период появилось несколько значимых работ, среди которых, очерки С.А. Овсянниковой [215, 216], а также труд В.Ф. Левинсона-Лессинга «История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917)» [190], в которой автором были рассмотрены многие вопросы, выходящие за рамки исключительно императорской коллекции.

Активизация исследований в 1990-е гг. ознаменовала новый этап, который характеризуется накоплением фактологического материала, публикацией источников, постановкой новых проблем, организацией тематических конференций и выставок. Примерами служат библиографическая выставка в Государственной публичной исторической библиотеке [240] и тематические сборники Института имени И.Е. Репина [147, 168].

С конца XX в. центр исследований в области дореволюционного коллекционирования переместился в центральные музеи. В 1994 г. в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина была организована одна из первых тематических конференций «Випперовские чтения–1994. Частное коллекционирование в России» [281], участники которой рассматривали важные теоретические и методологические вопросы, чем заложили традицию проведения подобных тематических научных форумов.

Многочисленные проблемы по теме отечественного коллекционирования регулярно поднимаются в рамках музейных конференций, наиболее заметными из которых являются Випперовские чтения (Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина), Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсона-Лессинга (1893–1972) (Государственный Эрмитаж), Царскосельская научная конференция (ГМЗ «Царское Село»), Кучумовские чтения (ГМЗ «Павловск»), Научная конференция в Государственном музее–заповеднике «Гатчина», Константиновские чтения (Государственный комплекс «Дворец конгрессов»), «Коллекция в коллекции» (Музей изобразительных искусств Кузбасса), «Декабрьские диалоги» (Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля) и др.

В конце XX – начале XXI в. были опубликованы работы обобщающего характера, среди которых выделяются труды И.В. Саверкиной «История частного коллекционирования в России» [244] и И.И. Сальниковой «Мы были...» [248]. Подготовленные Н.М. Полуниной и А.И. Фроловым [223, 224], А.П. Банниковым и С.А. Сапожниковым [108] справочники и словари стали незаменимым вспомогательным инструментом для изучения частных коллекций.

На современном этапе среди важных направлений исследований по теме частного коллекционирования — разработка понятийного аппарата и методологии данных исследований, создание периодизации и универсальной типологии художественных собраний, выявление факторов, влияющих на состав коллекции и другие аспекты научного осмысления. Изучение теоретических вопросов частного коллекционирования нашло отражение в публикациях О.В. Игнатъевой [148–150], Л.Г. Клюкановой [165], И.А. Куклиновой [183], А.Н. Малинкина [195], М.Б. Пиотровского [221, 222], А.И. Фролова [277], Е.П. Яковлевой [299]. За последние десятилетия по теме частного коллекционирования защищены диссертации, наиболее значимыми для работы над настоящим исследованием стали научные работы И.С. Артемьевой [103], Е.А. Бортниковой [116], И.Б. Калиничевой [156], И.А. Соколовой [261], И.В. Шлаевой [289], Н.Ю. Серебряковой [254], С.В. Любимцева [194], А.В. Лиховцевой [192], Н.С. Онегина [217].

Наибольшую группу исследований по теме составляют публикации, посвященные изучению и реконструкции состава отдельных художественных коллекций. Данные исследования осуществляются музейными специалистами в процессе изучения музейных фондов. Среди авторов особый вклад внесли С.О. Андросов, И.С. Артемьева, Б.И. Асварищ, А.А. Бабин, Н.Л. Бережная, Е.А. Бортникова, А.Г. Костеневич, В.Э. Маркова, О.Я. Неверов, М.Б. Пиотровский, Л.Ю. Савинская, Ф.С. Светлаков, Н.Ю. Семенова, И.А. Соколова, Т.В. Юденкова, Е.П. Яковлева. Изучение коллекций, проводимое на основе реконструкции их состава, нашло отражение не только в подготовке научных исследований, но и реализации ряда крупных выставочных проектов, посвященных деятельности российских собирателей, наиболее резонансными из них стали: «“Ученая прихоть”. Коллекция князя Н.Б. Юсупова» (ГМИИ, ГЭ, 2001–2002), «Собиратель Аркадий Вениаминович Руманов (1878–1960)» (ООМИИ, 2001), «Строгановы. Меценаты и коллекционеры» (ГЭ, 2003), «Вкус коллекционера. Голландская и фламандская живопись XVI–XVII вв. из собрания П.П. Семенова–Тян-Шанского» (ГЭ, 2006), «Братья Морозовы. Великие русские коллекционеры» (ГЭ, 2019), «Щукин.

Биография коллекции» (ГМИИ, 2019), «Забытый русский меценат. Собрание графа Павла Сергеевича Строганова» (ГЭ, 2019), «Брат Иван. Коллекции Михаила и Ивана Морозовых» (ГМИИ, 2022). Научные каталоги и публикации [76, 77, 81, 85, 90, 92, 93, 200, 246, 258, 295, 296, 298], подготовленные в рамках данных выставочных проектов, освещают передовой опыт исследований отечественного частного коллекционирования, в них находят отражение не только результаты изучения отдельных частных собраний, но и важные теоретические и методологические вопросы. Опыт реконструкции названных частных коллекций был изучен автором диссертации и положен в основу данной научной работы.

Изученные в ходе исследования коллекции великой княгини Елены Павловны, светлейшего князя А.М. Горчакова, великих князей Михаила Николаевича и Константина Константиновича привлекали к себе внимание Е.И. Кочеровой [174, 175], Е.В. Карповой [157, 158], Б.И. Асварища [76], Ю.Ю. Гудыменко [137], О.Я. Неверова [212], В.И. Андреевой и В.В. Герасимова [101], Т.Н. Ильиной [151], Е.И. Жерихиной [144], Б.Л. Шапиро [286], Н.В. Казаниной [155], Е.Б. Кочетовой [176], Ю.В. Трубинова [274].

Методологическое значение в процессе атрибуции и использования специальных методов искусствоведения, в частности, стилистического анализа, имели теоретические труды советских искусствоведов Б.Р. Виппера [123], В.Н. Лазарева [185], а также публикации ведущих специалистов по западноевропейской живописи И.В. Линник [191], В.Э. Марковой [198, 199], И.С. Артемьевой [103, 104].

Отдельную группу публикаций, привлекаемых при изучении феномена частного коллекционирования, составляют исследования по истории художественной жизни Москвы и Санкт-Петербурга. Изучению столичной художественной жизни в разные исторические периоды посвящены научные исследования Г.Ю. Стернина [265–268], Д.Я. Северюхина [250], В.П. Лапшина [186–188], И.А. Соколовой [261], Н.О. Назаревской [210], В.А. Толмацкого и В.В. Скурлова [273].

Творчество художников, упоминаемых в данном исследовании, освещается в работах И.С. Артемьевой [104], Б.И. Асварица [75], Ю.Ю. Гудыменко [138–139], В.Э. Марковой [84], И.Н. Новосельской [214], И.Н. Шуваловой [105], Е.Б. Шарновой [287].

В контексте обозначенной темы исследования важный раздел составляют публикации по истории музейного дела в стране. Аспекты, связанные с музейным строительством и охраной произведений искусства в первые годы советской власти и деятельностью Государственного музейного фонда (ГМФ), освещались идеологами новой культурной политики — И.Э. Грабарем [136], Г.Л. Малицким [196], Н.Г. Машковцевым [202], Н.И. Романовым [239], Ф.И. Шмитом [291], А.М. Эфросом [294]. В советской и современной историографии вопросы музейного дела изучались И.А. Анощенко [102], Р.Р. Гафифуллиным [130], С.И. Гореловой [135], О.В. Ионовой [153], Д.А. Равикович [226], Ф.Д. Рябчиковой [242], Н.П. Рязанцевым [243], Н.А. Татаренковой [272].

Необходимые для реализации задач исследования сведения содержатся в литературе по истории омского музея. Публикации И.В. Спириной, посвященные истории музея и формированию его коллекций, нашли отражение в работе обобщающего характера «История создания музея изобразительных искусств в Омске. 1870–1930-е» [262]. Деятельность музея в период формирования художественного отдела отражена в сборнике архивных документов «Живое прошлое» [64].

Изучению собрания омского музея посвящены публикации его сотрудников, в которых нашли отражение важные для данного диссертационного исследования аспекты. Определением предыдущего местонахождения произведений, хранящихся в Музее имени М.А. Врубеля, в разные годы занимались сотрудники омского музея И.А. Глазов [86, 133, 134, 300], И.А. Гольский [86, 300], А.Н. Гонтаренко [89], И.Г. Девятьярова [88], Н.И. Каленская, Г.А. Севостьянова [86, 251], И.В. Спирина [262, 263]. Тема частного коллекционирования входила в сферу научных интересов А.Е. Чернявской [282–285], которой, в частности, были подготовлены специальные публикации и реализованы выставочные проекты,

посвященные омским частям коллекций князей Юсуповых, принцессы Е.Г. Саксен-Альтенбургской.

Отдельные произведения из фондов омского музея, ранее входившие в известные художественные собрания, привлекали внимание специалистов центральных музеев И.С. Артемьевой, В.Э. Марковой [84, 198], Н.Н. Никулина [87], И.Н. Новосельской [214], Л.Ю. Савинской [246], В.А. Садкова [247], М.Д. Краснобаевой и Е.Б. Шарновой [82], Е.П. Яковлевой [258].

Несмотря на обширную литературу, посвященную вопросам художественного коллекционирования в России, тема дореволюционного собирательства остается недостаточно изученной. Среди ключевых нерешенных проблем можно выделить следующие аспекты: во-первых, отсутствует полная панорама, отражающая всестороннее развитие отечественного коллекционирования. Во-вторых, не проведена достаточная инвентаризация и реконструкция ряда значимых частных коллекций. В-третьих, остается неизученным значительный корпус произведений, переданных в региональные музеи. Вследствие этого имеющиеся представления о масштабе и характере художественного коллекционирования в дореволюционной России носят неполный характер.

Цель диссертации: осуществить комплексное исследование художественных коллекций русской аристократии конца XVIII — начала XX в., представленных в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, путем идентификации, атрибуции произведений, а также реконструкции коллекций с целью восстановления их состава и выявления основных характеристик.

Задачи исследования:

1. Обозначить методологические подходы к идентификации, атрибуции и реконструкции в контексте изучения аристократических коллекций, конкретизировать основные понятия по теме и выявить специфику работы с утраченными контекстами бытования.

2. Проанализировать влияние государственной политики 1917–1920-х гг. по национализации и музеефикации дореволюционных художественных коллекций на процесс сохранения художественного наследия.

3. Реконструировать историю формирования, источники поступлений и состав фондов художественного отдела Западно-Сибирского Краевого музея в 1920-е гг. как реципиента перемещенных художественных коллекций.

4. Разработать и апробировать комплексную методику выявления и идентификации произведений из аристократических коллекций в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, основанную на визуальном исследовании объектов, анализе инвентарных книг музея и архивных документов.

5. Осуществить атрибуцию произведений из аристократических коллекций в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, применяя методы стилистического и источниковедческого анализа, а также результаты технико-технологических исследований.

6. Реконструировать состав коллекции и выявить художественные приоритеты великой княгини Елены Павловны на основе анализа произведений, хранящихся в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, и архивных документов.

7. Восстановить состав картинной галереи светлейшего князя А.М. Горчакова, проследить историю ее формирования, а также провенанс произведений, хранящихся в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля.

8. Реконструировать состав художественной коллекции великого князя Михаила Николаевича на основе комплекса выявленных изобразительных и письменных источников, проанализировать особенности его коллекционерских интересов.

9. Реконструировать состав художественного собрания великого князя Константина Константиновича, сформированного им в Мраморном дворце, рассмотреть его специфику в контексте биографии и личности коллекционера.

Объект исследования: художественные коллекции русской аристократии конца XVIII — начала XX в., представленные в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля.

Предмет исследования: идентификация, атрибуция и реконструкция художественных коллекций русской аристократии конца XVIII – начала XX в. на основе произведений из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля и корпуса изобразительных и письменных источников.

Хронологические рамки исследования охватывают период с конца XVIII в. по 1928 г. Нижняя граница — конец XVIII в. — обусловлена временем формирования отдельных художественных коллекций русской аристократии, представленных впоследствии в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. Верхняя граница (1928 год) определяется завершением этапа поступления произведений искусства из Государственного музейного фонда в Омск, что знаменует окончательное формирование исторического ядра коллекции музея.

Территориальные рамки исследования включают: 1) Санкт-Петербург, где первоначально формировались и концентрировались изученные художественные коллекции русской аристократии; 2) Омск, как место последующего размещения произведений из коллекции русской аристократии, составивших основу собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля.

Методология исследования основана на принципах интегративного искусствоведческого анализа, разработанных ведущими исследователями отечественной истории коллекционирования (С.О. Андросов, И.С. Артемьева, Б.И. Асварищ, Е.А. Бортникова, А.Г. Костеневич, В.Э. Маркова, О.Я. Неверов, М.Б. Пиотровский, Ф.С. Светлаков, Н.Ю. Семенова, И.А. Соколова, Т.В. Юденкова, Е.П. Яковлева). Методологическую базу составляют: 1) системное восприятие частной коллекции как динамичного историко-культурного феномена; 2) установление провенанса и истории бытования произведений; 3) междисциплинарный синтез истории искусства и музеологии.

Методы исследования. Для решения задач диссертации применен комплекс взаимодополняющих методов. Общенаучные методы: источниковедческий анализ (критика и анализ документов Государственного музейного фонда, инвентарных книг 1920-х гг., дневников и писем коллекционеров и др.), обеспечивший верификацию происхождения произведений; сравнительно-исторический метод, выявивший закономерности формирования фондов региональных музеев; системная типологизация, позволившая классифицировать модели коллекционирования. Искусствоведческие методы: реконструкция как ядро методологии (адаптированная к фрагментированным фондам); стилистический и иконографический анализ, использованный для атрибуции произведений. Специальные методы: технико-технологические методы (микроскопическое исследование структуры картин, рентгенографирование, микроскопическое и химическое исследование состава наполнителя грунта, пигментов и структуры красочного слоя и др.) для верификации атрибуций; визуальное исследование произведений и анализ архивных документов как инструменты идентификации. Эффективность интеграции указанных методов подтверждается практикой реконструкции собрания князей Юсуповых, осуществленной Л.Ю. Савинской [246].

Источниковая база исследования включает широкий круг изобразительных и письменных источников, ряд из которых впервые вводится в научный оборот.

1. Изобразительные источники:

Более 140 произведений русской и западноевропейской живописи, графики и скульптуры из фондов Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля стали основой настоящего исследования. В дополнение к ним были привлечены экспонаты из собраний центральных и региональных музеев, таких как Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, дворцово-парковые ансамбли «Ораниенбаум», «Павловск» и «Царское Село», Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, Новокузнецкий художественный музей и др.

2. Каталоги художественных коллекций:

Каталоги художественных коллекций русской аристократии XIX в., созданные их владельцами, из фондов Государственного архива Российской Федерации (ГАРФ) — Ф. 828, Музея-заповедника «Архангельское» — Инв. 1017-гф., Инв. 1013-гф.

3. Документальные материалы:

– Описи дворцового имущества и входящих в него художественных произведений, составленные в процессе бытования коллекций, из фондов Российского государственного исторического архива (РГИА) — Ф. 435, Ф. 515, Ф. 533, Ф. 547, Ф. 556.

– Списки произведений, составленные в начале XX в. в процессе национализации собраний и передачи их в Государственный музейный фонд (ГМФ), хранящиеся в Научном архиве рукописей и документального фонда Государственного Эрмитажа (НАРиДФ ГЭ) — Ф. 4.

– Официальная делопроизводственная документация из личных фондов коллекционеров, фондов придворных контор великих князей и великих княгинь Российского государственного исторического архива — Ф. 547, Ф. 549, Ф. 556.

– Материалы по истории Западно-Сибирского Краевого музея 1920-х гг., времени формирования исторического ядра его художественной коллекции, из фондов Государственного исторического архива Омской области — Ф. 1076.

4. Источники личного происхождения:

Дневники, письма владельцев рассматриваемых коллекций из фондов: Государственного архива Российской Федерации — Ф. 649, Ф. 660, Ф. 828, Российского государственного исторического архива — Ф. 928, а также опубликованные воспоминания, письма и мемуары.

5. *Фотодокументы*, хранящиеся в фондах центральных архивов: Центрального государственного архива кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (ЦГА КФФД СПб), а также Научного архива Института истории материальной культуры РАН (НА ИИМК). Фотографии интерьеров дворцов и

особняков владельцев рассматриваемых коллекций, опубликованные в периодической печати.

б. Каталоги и альбомы собраний центральных и региональных музеев, содержащие информацию о предыдущем местонахождении предметов.

Научная новизна диссертации состоит в том, что:

1. Впервые в отечественном искусствоведении собрание Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля обосновано как репрезентативный источник для изучения состава и характеристик художественных коллекций русской аристократии конца XVIII — начала XX в.

2. В научный оборот введен обширный изобразительный и фактологический материал: осуществлена идентификация свыше 140 произведений искусства из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля с установленным аристократическим провенансом; проведены технико-технологические исследования и атрибуционные уточнения; выявлены и проанализированы архивные документы (материалы Государственного музейного фонда, инвентарные книги 1920-х гг., каталоги, дневники, письма коллекционеров и др.), раскрывающие историю бытования произведений, принципы формирования коллекций, художественные приоритеты владельцев и механизмы комплектования фондов региональных музеев.

3. Разработана и внедрена методика определения прежнего местонахождения и идентификации произведений, поступивших в художественный отдел Западно-Сибирского Краевого музея в 1920-е гг. Данная методика, объединяющая критический анализ архивных документов Государственного музейного фонда, музейных учреждений, личных фондов коллекционеров, а также визуальное изучение произведений искусства, позволила проследить происхождение произведений, поступавших в 1920-е гг. в омский музей из Государственного музейного фонда и центральных музеев страны (Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей).

4. Осуществлен первый опыт научной реконструкции и проведен системный анализ состава и структуры художественных коллекций великой княгини Елены Павловны, великого князя Михаила Николаевича. Установлены специфические особенности данных коллекций и раскрыты эстетические предпочтения их владельцев.

5. Расширены знания о составе коллекций светлейшего князя А.М. Горчакова и его потомков, великого князя Константина Константиновича. Получены новые данные о принципах формирования и специфике данных коллекций. Воссоздана история формирования картинной галереи А.М. Горчакова.

6. Создана автором исследования и зарегистрирована база данных «Произведения искусства из частных дореволюционных художественных коллекций представителей русской аристократии в собрании Омского областного музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля» (№ 2024620389) [236].

Положения, выносимые на защиту:

1. Идентификация, атрибуция и реконструкция как интегративный искусствоведческий подход, доказал свою эффективность в исследовании художественных комплексов произведений из коллекций русской аристократии конца XVIII – начала XX в., хранящихся в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, и позволил восстановить утраченные контексты бытования произведений.

2. Процесс национализации и музеефикации аристократических коллекций в 1917–1920-е гг., осуществлявшийся через механизмы Государственного музейного фонда, стал частью государственной политики, направленной на централизацию культурного наследия, и имел выраженную региональную специфику. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, как реципиент перемещенных ценностей, является источником для изучения истории этих коллекций и выявления последствий их фрагментации для сохранения историко-культурной информации.

3. Комплексное изучение фондов Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля является необходимым условием

исследования дореволюционных аристократических коллекций. Разработанная методика выявления предыдущего местонахождения и идентификации произведений, основанная на визуальном изучении объектов и анализе архивных документов, позволила определить значительный корпус произведений с аристократическим провенансом.

4. Атрибуция произведений из аристократических коллекций, представленных в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, демонстрирует существенную неоднородность их состава. Наличие в них художественных предметов высокой художественной значимости, подражательной продукции и копий, отражает специфику художественного рынка эпохи, механизмы и источники формирования коллекций, а также индивидуальные предпочтения владельцев.

5. Коллекция великой княгини Елены Павловны, сформированная в середине XIX в. в Михайловском дворце, реконструированная по материалам Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля и сведениям архивных документов, репрезентирует характерные черты аристократического коллекционирования: эклектичность, доминирование произведений западноевропейского искусства (старые мастера и искусство XIX в.), выраженная репрезентативная функция, подчеркивающая социальный статус и экономические возможности, а также акцент на эстетическую ценность и громкие имена авторов.

6. Картинная галерея светлейшего князя А.М. Горчакова выделяется системностью формирования, высоким уровнем произведений и широтой представленных имен старых европейских мастеров и современных художников XIX в., что отличает его от других коллекционеров этого времени. Реконструкция состава и истории формирования его коллекции свидетельствует о глубокой личной вовлеченности коллекционера в процесс ее бытования.

7. Коллекция великого князя Михаила Николаевича представляет собой пример тематически детерминированного собрания, сформированного по принципу утилитарно-документированного отбора. Преобладание военно-исторической тематики, произведений на тему Кавказа и охоты, а также критерий

документальной точности в изображении событий, участником или свидетелем которых был сам владелец, напрямую коррелируют с его профессиональной деятельностью и личными интересами.

8. Художественной собрание великого князя Константина Константиновича реконструируется как целостный эстетико-мировоззренческий ансамбль, отражающий синтез поэтического творчества, духовных исканий и художественных предпочтений коллекционера. Доминирование в нем религиозной и бытовой исторической живописи, а также пейзажей, произведений, выполненных в стилистике академизма и реализма, создавало пространство взаимного обогащения литературы и изобразительного искусства, воплощая духовные и художественные идеалы коллекционера и эпохи.

Степень достоверности результатов исследования обеспечена следующими аспектами:

- Объемом доказательной базы, содержащей репрезентативный охват всех объектов исследования, широкий круг источников и всей доступной историографической литературы.
- Использованием современных научных методов, соответствующих поставленной цели и задачам исследования.
- Надежностью выводов, подтвержденных публичным обсуждением на научных конференциях и форумах, участием в выставочных проектах, публикацией материалов в прессе и информационных ресурсах.
- Уровнем научной обоснованности, подтвержденным публикациями в рецензируемых журналах, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией Министерства науки и высшего образования Российской Федерации и индексируемых в международном наукометрическом индексе Scopus.

Апробация. Основные результаты исследования прошли широкую апробацию и внедрение. По теме исследования опубликовано 24 научные публикации, из которых 6 статей в рецензируемых журналах, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией Министерства науки и высшего образования

Российской Федерации¹. В 2023 г. при поддержке Фонда «История Отечества» выпущен альбом-каталог «Поощряйте искусства...», посвященный 225-летию со дня рождения канцлера А.М. Горчакова [225], автор–составитель издания — Е.М. Реутова. Основные положения диссертации были доложены и обсуждены на международных и всероссийских конференциях: «Декабрьские диалоги» (Омск, 2008–2011, 2015–2024); «Константиновские чтения – 2016» (Санкт-Петербург, 2016); «Кучумовские чтения. Атрибуция, история и судьба предметов из императорских коллекций» (Санкт-Петербург, 2017); II-й форум аспирантов АлтГУ «Я выбираю науку!» (Барнаул, 2021); «Современные научные взгляды в эпоху глобальных трансформаций: проблемы, новые векторы развития» (Ростов-на-Дону, 2021); «Проблемы атрибуции произведений искусства» (Санкт-Петербург, 2022), «Психология. Педагогика. Языкознание» (Смоленск, 2022); Месмахеровские чтения – 2023» (Санкт-Петербург, 2023); «Региональные художественные собрания. История и современность» (Воронеж, 2023).

Автор участвовал в организации и курировании следующих выставочных проектов, связанных с темой исследования: «Неизвестные сокровища Романовых. 400-летию венценосной династии посвящается» (2013); «12 стульев из дворца, или в поисках сокровищ русской аристократии» (2016–2022); «“Поощряйте искусства”... Из собрания канцлера А.М. Горчакова» (2018); «“Неизвестное столетие”. Западноевропейское и русское искусство XIX века» (2020–2021), «Парад премьер. К 100-летию Музея имени М.А. Врубеля» (2024–2025) и др.

¹ Реутова, Е.М. Религиозная тематика произведений искусства из коллекции великого князя Константина Константиновича как отражение личности ее владельца / Е.М. Реутова // Манускрипт. – 2020. – Т. 13. – Вып. 6. – С. 193-200; Реутова, Е.М. Определение провенанса картины как инструмент атрибуции / Е.М. Реутова // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2022. – № 67. – С. 163-170; Реутова, Е.М. Владельческие знаки на произведениях живописи в контексте их истории бытования / Ю.А. Крейдун, Е.М. Реутова // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2023. – Т. 23. – № 1. – С. 39-47; Реутова, Е.М. Живописные и графические произведения в составе тематических коллекций великого князя Михаила Николаевича. Из опыта реконструкции коллекции / Ю.А. Крейдун, Е.М. Реутова // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. – 2023. – Т. 13. – Вып. 2. – С. 288-312. – Режим доступа: <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.205>; Реутова, Е.М. Из опыта атрибуции произведений западноевропейской живописи XVIII–XIX вв. из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля / Е.М. Реутова // Искусство Евразии. – 2024. – № 4 (35). – С. 168-181. – Режим доступа: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.011>; Реутова, Е.М. Проблемы идентификации и атрибуции итальянской живописи XVI–XVIII веков на примере произведений из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля / Е.М. Реутова // Человек и культура. – 2025. – № 2. – С. 1-15. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73442.

Теоретическая значимость. В ходе исследования охарактеризован качественный состав и специфические особенности четырех аристократических художественных коллекций, выявлены их уникальная роль и место в истории отечественного коллекционирования, что значительно обогащает представления о развитии художественного коллекционирования в России. Рассмотрена история формирования и бытования аристократических коллекций, что позволило выявить механизмы и принципы комплектования частных собраний, сформулировать закономерности их развития, расширить понимание факторов, влияющих на состав и структуру коллекций. Изучение коллекции Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля дало возможность по-новому взглянуть на роль региональных музеев в изучении отечественного культурного наследия, подтвердив их важную функцию в сохранении и популяризации культурных ценностей, что оказывает положительное влияние на развитие музейного дела в России.

Практическая значимость. Разработанная методика определения прежнего местонахождения произведений, апробированная в ходе исследования, может применяться в других региональных музеях, что способствует повышению эффективности изучения, восстановлению утраченных исторических связей и пополнению знаний о художественных собраниях русской аристократии. Результаты исследования, касающиеся состава и особенностей аристократических художественных коллекций, представленных в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, могут быть использованы сотрудниками музеев при подготовке экспозиций, создании каталогов, осуществлении музейных реконструкций и мемориальных проектов, связанных с дворцовой культурой и частным коллекционированием. Введенные в научный оборот произведения искусства и полученный фактический материал станут полезными ресурсами для специалистов при подготовке учебников, учебных пособий, статей и монографий, а также окажут поддержку при организации тематических выставок и других культурных мероприятий, посвященных истории коллекционирования и сохранению культурного наследия.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности.

Диссертация соответствует паспорту научной специальности 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура), пунктам: 38. Роль и место искусства и архитектуры в становлении и развитии духовной и материальной культуры общества; 39. Творческие судьбы и художественное наследие мастеров живописи, графики, скульптуры, архитектуры и декоративно-прикладного творчества; 43. Механизмы взаимодействия (синтеза) пространственных искусств между собой, а также связи пластических искусств, с литературой, музыкой, театром, кино и другими видами художественного творчества. Сохранение культурного наследия, музееведение, атрибуция, консервация и реставрация произведений изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры.

Структура диссертации состоит из введения, трех глав, заключения, списка сокращений, списка источников и литературы, иллюстраций, приложений. Содержит 318 страниц машинописного текста, список источников и литературы из 306 наименований, 100 иллюстраций, 4 приложения на 27 страницах.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ РУССКОЙ АРИСТОКРАТИИ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XX ВЕКА

1.1. Идентификация, атрибуция и реконструкция в контексте изучения аристократических коллекций

Изучение коллекционирования художественных произведений предоставляет большие возможности для решения широкого круга вопросов истории искусства. В то же время исследование отечественных дореволюционных художественных коллекций на сегодняшний день осложняется разрозненностью этих коллекций и рассредоточением произведений по многочисленным музейным собраниям, что стало следствием исторических событий начала XX в., а также утратой многих произведений. Современные методы исследования позволяют восстановить первоначальный портрет утраченных коллекций, что требует привлечения широкого круга изобразительных и письменных источников и их всестороннего изучения и анализа, не только эмпирического собирания фактов, но и интерпретации их с помощью научных методов.

Задача данного параграфа — создание теоретико-методологической базы, необходимой для изучения частных коллекций русской аристократии конца XVIII — начала XX в.

Утвердим понятийный аппарат исследования. Разнообразие трактовок ключевых понятий диссертации, предлагаемых исследователями, свидетельствует о необходимости конкретизации основных определений, центральными из которых остаются понятия «коллекция» и «собрание».

В XIX в. различие между этими понятиями не акцентировалось. Так, В.И. Даль трактует коллекцию как «собрание чего-либо, собранные вместе однородные и чем-либо замечательные вещи, предметы» [140, с. 348], в то время

как собрание, согласно его определению, представляет собой «совокупление чего-либо однородного в одно место, с какой-либо особою целью» [141, с. 340].

По мере того, как коллекционирование начинает распространяться среди широких кругов населения, а собирательская деятельность принимает разнообразный характер, эти термины начинают противопоставляться. Коллекционирование начинает рассматриваться как системная или научная деятельность с ориентацией на узкую тему в противоположность бессистемному собирательству [148].

В начале XX в. термины «коллекционирование» и «собирательство» все чаще начинают трактоваться по-разному, что, в частности, нашло отражение в типологии собраний, предложенной искусствоведом, музейным деятелем и реформатором в области организации музейного дела Д.А. Шмидтом (1876–1933), который различал среди них «научные» (собственно, коллекция) и «любительские» [290].

В последние десятилетия можно встретить разное толкование данных терминов. Так, Л.С. Клейн трактует коллекцию как «серию однородных, но различающихся предметов, собираемых не ради их полезности, не ради художественной или материальной ценности, а просто так, только ради удовольствия» [164, с. 11]. М.Е. Каулен приводит во многом противоположное определение: «систематизированное собрание объектов, связанных общностью одного или нескольких признаков и представляющее научный, познавательный или художественный интерес» [161].

В целом, в научной литературе преобладает тенденция к размежеванию понятий «собирательство» и «коллекционирование». В частности, А.И. Фролов считает, что «разница между собирательством и коллекционированием — это разница между случайной и ничем не связанной совокупностью вещей и некой группой предметов, строго подобранных по какому-либо основанию» [277, с. 12]. Кроме того, исследователями отмечается, что коллекционирование предполагает выявление, сбор, изучение, систематизацию материалов, чем оно отличается от простого собирательства [143]. И.А. Куклинова, однако, не разделяет этого мнения

и считает понятия «собираательство» и «коллекционирование» идентичными. Она отмечает, что слово «коллекционирование» происходит от латинского «collectio» — собирать, что делает эти термины синонимами [183, с. 5].

Несмотря на имеющиеся различия между этими терминами, в данном исследовании эти понятия и производные от них однокоренные слова употребляются как синонимы, а под коллекцией понимается систематизированное собрание предметов, представляющее художественный, исторический или научный интерес, предполагающее определенные принципы отбора и организации собираемого материала.

Под художественными коллекциями в данной работе понимаются комплексы произведений искусства — живописи и скульптуры, имеющих художественное значение, служащих удовлетворению эстетических потребностей, являющихся исключительно предметом коллекционирования и не имеющих практического или бытового назначения. В связи с этим произведения декоративно-прикладного искусства, мебель, а также предметы керамики и стекла, которые в отдельных классификациях трактуются как бифункциональные виды искусства, то есть сочетающие художественную и утилитарную ценность, остаются за пределами рассмотрения. Коллекционирование графических произведений, значительную часть которых представляла печатная графика, составлявшая гравюрные кабинеты и библиотеки, имело свою специфику и являлось специальным объектом собираательства. В связи с этим, в рамках настоящего исследования были рассмотрены лишь отдельные графические листы, в первую очередь, оригинальная графика, функционирование которой внутри коллекций происходило по принципам живописи.

В советский период, когда у ученых появилась возможность посмотреть на отечественное частное дореволюционное коллекционирование как отдаленное во времени, появляются первые попытки разработки его периодизации.

В основу периодизации, предложенной в 1960-х гг. С.А. Овсянниковой, был положен формационный подход. В истории отечественного собираательства она

выделила два этапа — дворянский (XVIII – I половина XIX в.) и буржуазный (1861–1917 гг.) [215, 216].

И.В. Саверкина в своем исследовании предложила более сложный вариант периодизации, указав 12 этапов в развитии отечественного коллекционирования, начиная с петровского времени до постсоветского периода [244].

М.А. Павлова [220] в истории частного коллекционирования в России выделила три периода. Первая половина XVIII в. рассматривается исследователем как придворный этап, II половина XVIII – I половина XIX в. — период, связанный с развитием усадебной культуры, время II половины XIX – начала XX в. характеризуется расширением социального круга коллекционеров и приобщением к этой деятельности провинциальных городов.

О.В. Игнатьева [149] также выделяет три этапа. I половина XVIII в. характеризуется как этап придворного коллекционирования с ведущим типом коллекционера — придворным аристократом. Собирачество II половины XVIII – I половины XIX в., по мнению О.В. Игнатьевой, имело аристократический характер. Для третьего периода в истории частного коллекционирования в России, который продолжался со II половины XIX в. до 1917 г., был характерен публичный характер и появление нового поколения русских коллекционеров, противопоставляющих себя традиции.

Несмотря на различие подходов исследователей, попытки разработки универсальной периодизации отечественного коллекционирования способствуют систематизации накопленного научного материала, а также осмыслению явления частного коллекционирования и выявлению его внутренних закономерностей.

На современном этапе внимание исследователей переместилось с попыток создания универсальной периодизации на рассмотрение эволюции частного коллекционирования через приобщение к собирачеству новых социальных слоев. Выделяемые исследователями этапы в истории отечественного коллекционирования соотносятся с появлением новой социальной группы людей, которые включались в процесс коллекционирования, при этом предыдущая социальная группа также оставалась активным участником этого процесса. Так,

О.Я. Неверов [212], обращаясь к истории отечественного художественного собирательства, рассматривает XVIII в. как период коллекционирования, в процесс которого были вовлечены аристократические фамилии, к которым в XIX в. присоединяется высшее чиновничество, а в XX — московские промышленники.

Согласно данному подходу, коллекционирование в среде русской знати зародилось в XVIII в. продолжалось до 1917 г. Существовавшее более двух веков оно прошло долгий путь развития и эволюции. В I половине XVIII в. происходило зарождение самой традиции отечественного собирательства в среде русской знати и формирование основных тенденций этого явления. II половина XVIII — начало XIX в. характеризуется расцветом этого явления, что нашло отражение в складывании крупнейших отечественных художественных аристократических коллекций. На протяжении всего XIX в. вплоть до 1917 г. процесс коллекционирования охватил широкий круг представителей русской знати, появлялись новые художественные собрания, а прежние родовые аристократические коллекции продолжали увеличиваться, что обеспечило большие возможности развития явления вширь.

Как следует из приведенных примеров, если на предыдущих этапах научного осмысления частного художественного коллекционирования в России его первый период обозначался как дворянский, то у современных исследователей широко распространено представление об особом явлении в истории отечественного собирательства — коллекционировании в среде русской аристократии. Это нашло отражение как в названиях крупных выставочных проектов, так и в научных публикациях крупнейших специалистов по теме частного коллекционирования — О.Я. Неверова и М.Б. Пиотровского [212], О.В. Игнатъевой [148–150], Л.Ю. Савинской [246] и др.

Авторы, обращающиеся к изучению коллекционирования в среде русской аристократии, не конкретизируют понятие аристократия и в большинстве случаев рассматривают его традиционно, понимая под ним высшее сословие в России и привилегированный слой общества, употребляя в качестве синонимов понятия дворянство и высшая знать. Знаком аристократической принадлежности, по

мнению исследователей, могли выступать не только приближенность ко двору (О.Я. Неверов, Л.Ю. Савинская), важная роль в политической жизни и занятие высших государственных постов (О.Я. Неверов), но и аристократический образ жизни (О.В. Игнатьева), признаками которого может выступать, например, увлечение коллекционированием (Л.Ю. Савинская) или даже исполнение твоего портрета модным живописцем (Л.Ю. Савинская). Л.Ю. Савинская трактует аристократию, как «узкий социальный слой ... из богатейших аристократических семей» [246, с. 532]. О.В. Игнатьева в качестве маркера высокого социального статуса в обществе называет ориентацию на европейские образцы в дворянской культуре, одной из важных практик которой, по ее мнению, и являлось коллекционирование [150, с. 23].

Согласно определению, данному в «Советской исторической энциклопедии», аристократия — это «привилегированная часть кого-либо класса или общественная группа, пользующаяся особыми правами и привилегиями, родовая знать» [260, с. 731]. Следуя этому определению, в данном исследовании под аристократией будет пониматься социальная прослойка общества, занимающая высшую социальную ступень, имеющая особые права и преимущества.

В соответствии с сословным делением, существовавшим в России в XIX в. – 1917 г., высшим привилегированным сословием в этот период являлось дворянство. Таким образом, мы будем говорить о дворянской аристократии, которую составляли высшие круги дворянства. К аристократии, прежде всего, мы будем относить титулованное дворянство, а также правящую знать, т.е. представителей дворянского сословия, занимающих высшие государственные и военные посты. Высокий социальный статус и принадлежность к элите влияли на все стороны жизни, в частности, отражались на повседневной культуре и подразумевали ведение аристократического образа жизни, важной частью которого было коллекционирование.

Высший уровень политической элиты в Российской империи составляла великокняжеская среда. Учреждение об Императорской Фамилии 1886 г. трактовало Российский императорский дом как особый класс, преимущества

которого обуславливаются тем, что его члены могут быть призваны к наследованию престола. Несмотря на то, что представители императорского дома в соответствии с законодательством, составляли отдельную государственную корпорацию, великие князья и великие княгини составляли наследственный привилегированный слой русского общества, который был наделен особыми правами, привилегиями и обязанностями, и олицетворяли высший уровень политической элиты. В соответствии с определением, данным выше, все перечисленное дает право причислить великих князей и великих княгинь к русской аристократии.

В отечественной науке об искусстве не сложилось практики рассмотрения великокняжеских художественных коллекций как отдельного явления в истории отечественного коллекционирования. В то время как коллекция Императорского Эрмитажа являлась специальным предметом изучения в рамках темы отечественного художественного коллекционирования, применительно к собраниям великих князей сформировалась устойчивая традиция их изучения совместно с другими аристократическими собраниями в виду общего характера их собирательской деятельности. Так, на рубеже XIX–XX вв. на страницах журнала «Столица и усадьба» обзоры великокняжеских дворцовых коллекций неоднократно публиковались совместно с коллекциями русской аристократии. О.Я. Неверов, обращаясь к аристократическим коллекциям XIX в., рассматривает художественную коллекцию герцога Максимилиана Лейхтенбергского (1817–1852) и великой княгини Марии Николаевны (1819–1876), представителей российского императорского дома.

Таким образом, по устоявшейся в отечественной науке и музейной практике традиции, в данном диссертационном исследовании великокняжеские художественные коллекции будут рассматриваться наряду с другими собраниями русской аристократии.

Таким образом, мы конкретизировали и проанализировали соотношение категорий «коллекция» и «собрание», рассмотрели подходы исследователей к периодизации отечественного дореволюционного коллекционирования. В основе

настоящего исследования лежит изучение произведений живописи, скульптуры и графики, имеющих художественное значение и предназначенных для удовлетворения эстетических потребностей. Виды искусства, сочетающие художественную и утилитарную ценность, в частности, предметы декоративно-прикладного искусства, остаются за пределами рассмотрения.

В данной работе под аристократией понимаются представители высшего слоя общества, включая титулованное дворянство, а также правящую знать, т.е. представителей дворянского сословия, занимающих высшие государственные и военные посты, которые наделены высокими социальными привилегиями и отличаются особым образом жизни, неотъемлемой частью которого является коллекционирование. Великокняжеские художественные коллекции рассматриваются совместно с другими аристократическими коллекциями, что соответствует устоявшемуся подходу в отечественной науке и музейной практике.

В то время как «собрание» и «коллекция» выступают в данном исследовании как тождественные категории, особенности собирательской деятельности коллекционеров в значительной степени отражены в используемых в диссертации типологиях.

Первая типология собирателей, в основу которой были положены разные этапы становления коллекционера, была разработана уже в эпоху Просвещения. В крупнейшем справочном издании XVIII в. «Энциклопедии, или Толковом словаре наук, искусств и ремесел» [302] среди коллекционеров выделяют «любителей» (*l'amateur*), «любителей редкостей» (*curieux*) и «знатоков» (*connoisseur*).

Категории, сформулированные в рамках данной типологии, глубоко укоренились в теории и практике отечественного искусствоведения дореволюционного периода. Большинство русских коллекционеров попадало под определение «любителей», то есть тех, кто любит искусство, обладает некоторыми знаниями, необходимыми для того, чтобы судить о нем, имеет вкус к живописи, скульптуре или другим произведениям.

«Любитель редкостей» обладает так называемым «любопытным» вкусом и увлечен собиранием разных художественных произведений: картин, рисунков, резных камней и прочих раритетов. Он и не имеет достаточных знаний об искусстве, им движет мода, чувство соперничества, желание иметь то, чего нет у других.

Противоположную категорию составляют «знатоки» — те, кто имеет «отменное, превосходное пред другими в чем сведение, силу, вкус» [257, ст. 94].

Впервые термин «знаток» (фр. — «connaisseur») появился в 1719 г. в заглавии труда теоретика искусства Дж. Ричардсона «Опыт всего искусства критики в его отношении к живописи как аргумент от имени науки знаточества», в котором он сформулировал принципы работы знатока. В дальнейшем это понятие получило развитие в научных трактатах других исследователей.

Разработка данной типологии получила дальнейшее развитие в XIX – I половине XX в. в связи с формулированием «знаточества» как метода в трудах Дж. Морелли, Б. Бернсона [113], М. Фридендера [276] и др. В России разработкой знаточеской методологии занимались Б.Р. Виппер [123, 154] и В.Н. Лазарев [185]. Для Б.Р. Виппера «знатоки» — «особая порода людей, живущих искусством и вокруг искусства» [123, с. 542], которых «мало интересуют законы развития искусства, или специфика жанров, или общие проблемы художественной культуры эпохи... интересуется преимущественно данное произведение искусства с точки зрения того, насколько оно подлинно, когда оно создано и кто является его автором» [154, с. 36].

Со временем первая типология собирателей трансформировалась в дихотомию «любитель — знаток», а укоренившаяся традиция деления коллекционеров на «любителей» и «знатоков» не потеряла актуальности и в наши дни. Определение коллекционера к одному из названных типов широко применяется в научных работах, посвященных изучению отдельных крупных частных собраний, в том числе и в настоящем исследовании. В основе современного деления коллекционеров на «знатоков» и «любителей», которых могло объединять присутствие вкуса и склонности к собирательству, а также

активная собирательская деятельность, лежит наличие у «знатоков» более глубоких знаний о предмете коллекционирования, в отличие от более «дилетантского» подхода «любителей», что сказывалось на составе и уровне коллекций. Так, по выражению Л.Ю. Савинской, «знаток не просто обладает художественным вкусом, но умеет распознавать произведения, судить о них, разбирается в технике исполнения и даже умеет владеть ею, не будучи художником» [246, с. 35]. Современники причисляли к знатокам А.С. Строганова (1733–1811), президента Академии художеств (АХ) в 1800–1811 гг., и Н.Б. Юсупова (1750–1831), руководившего различными императорскими художественными учреждениями.

В начале XX в. А.М. Эфрос применительно к русскому художественному коллекционированию сформулировал черты московского и петербургского типов собирателей, принадлежность к которым, по мнению искусствоведа, определяет состав и характер коллекций. В то время как, «история московского собирательства есть история собирателей», «московский коллекционер очень независим» и является «хозяином своей коллекции», «история петербургского собирательства есть история сословия: петербургского дворянства» — «все петербургские коллекции на одно лицо; они похожи друг на друга и внешне, и внутренне» [293, с. 17-18].

Петербургское собирательство «обращается к искусству прошлых эпох и современному академическому искусству... Оно живет тесной памятью семейного прошлого... В основу оно кладет остатки семейных реликвий. Вокруг них располагаются пополнения и приобретения. Поэтому петербургское собрание не может обойтись без родовых портретов... Петербургское собирательство признает только произведения старой школы, ищет “старых мастеров”, оно согласится лучше включить в свой состав какой-нибудь второстепенный рисунок европейского мастера, нежели первоклассное создание экзотики... Об импрессионистах и новейшем левом искусстве в петербургских коллекциях нет и речи...» [293, с. 14-15].

Характерной чертой московского собирательства, по мнению искусствоведа, является увлечение новейшими течениями в современной живописи, в связи с чем «Москва ... в своем коллекционерстве современна, лева и шумна» [293, с. 18]. По мнению А.М. Эфроса, «каждый из московских собирателей собирает на свой собственный лад... Московский коллекционер очень независим, с примесью самодурства» [293, с. 17].

Таким образом, в определении петербургского собирательства А.М. Эфрос, по сути, сформулировал основные черты коллекционирования русской аристократии.

Современные исследователи активно используют данную типологию. В работе, посвященной крупным частным коллекциям Российской империи, О.Я. Неверов также разделяет петербургское и московское собирательство, утверждая, что противопоставление Москвы Петербургу трудно отрицать [212, с. 157]. В основе московского собирательства, по мнению автора, лежит эстетизация старой, допетровской Руси, в чем проявляется «оппозиционность» петербургскому «западничеству». Принцип деления собирательства на петербургское и московское положен и в основу словаря Н.М. Полуниной и А.И. Фролова [223].

Свои варианты предлагают и современные исследователи. В зависимости от критерия, положенного в его основу, авторы выделяют систематические, универсальные, фамильные, стихийные и другие коллекции [244, 279]. С.В. Любимцев применительно к частному собирательству XVIII в. упоминает универсальные, художественные, исторические и естественнонаучные коллекции, а внутри художественных выделяет картинные галереи, минц-кабинеты и кабинеты антиков [194].

Несмотря на то, что ни одна из существующих на сегодняшний день типологий и классификаций не является универсальной, их разработка вносит важный вклад в теоретическое осмысление данного феномена. Необходимо отметить, что наиболее востребованным у исследователей, занимающихся вопросами частного дореволюционного коллекционирования произведений

искусства в России, по-прежнему остается деление коллекционеров на «любителей» и «знатоков», а также противопоставление петербургского и московского собирательства, предложенное А.М. Эфросом. Данные типологии используются автором настоящего исследования для характеристики изученных коллекций.

Обратимся к основным методологическим аспектам данного исследования.

Центральной категорией в контексте заявленной темы является понятие реконструкции.

Проблемы научной реконструкции как метода познания на протяжении XX в. разрабатывались в трудах зарубежных философов Р.Д. Коллингвуда, Х.–Г. Гадамера, М. Хайдеггера, а также отечественных специалистов В.С. Библера, И.Д. Ковальченко, А.И. Уварова, Т.М. Лариной и других ученых в рамках разных исследовательских подходов. Исследователи обсуждали возможности и границы метода, соотношение объективного и субъективного, поднимали проблемы достоверности реконструкции, рассматривали роль интерпретации в процессе реконструкции и другие вопросы.

Само понятие реконструкции трактуется исследователями по-разному и зачастую указывает на довольно разнородную совокупность явлений. В общем понимании под реконструкцией (исторической реконструкцией, художественно-исторической реконструкцией) подразумевают «воссоздание материальной и духовной культуры той или иной исторической эпохи и региона с использованием археологических, изобразительных и письменных источников» [107, с. 16]. Так, Т.М. Ларина рассматривает реконструкцию как «интегральный метод, направленный на целостное воссоздание прошлого по его фрагментам, сохранившимся в исторических источниках и результатах предшествующих событий» [189, с. 8].

Исследователями (М.Ю. Агапова, Т.М. Ларина) [98, 189] признается, что научная реконструкция является, с одной стороны, методом изучения явления, с другой — результатом научного исследования.

Реконструкция как метод познания, характерный, в первую очередь, для изучения явлений прошлого, не ограничивается рамками исторических исследований, а широко используется в разных областях гуманитарного знания, являясь важнейшей составляющей современного научного познания в лингвистике, философии, культурологии, музееведении, реставрации.

В искусствоведении метод реконструкции активно применяется по отношению к широкому проблемному полю и подразумевает восстановление, насколько это возможно, первоначального состава, вида, свойств, характеристик, знаний об утраченном явлении.

На сегодняшний день метод реконструкции зарекомендовал себя как основной в исследованиях, посвященных частному коллекционированию в России, и широко применяется для изучения частных собраний, которые в силу исторических обстоятельств не существуют как единое целое, а сохранились в виде отдельных разрозненных частей. К реконструкции как основному методу изучения частных коллекций обращались в своих исследованиях Е.А. Бортникова [116], Л.Ю. Савинская [246], И.А. Соколова [92] и другие крупнейшие искусствоведы страны. Реконструкции состава отдельных коллекций посвящены диссертационные исследования М.Ю. Агаповой [98], Е.А. Бортниковой [116], Н.Ю. Серебряковой [254], а также выставочные проекты Б.И. Асварища [76], А.Г. Костеневича [77], Ф.С. Светлакова [81], Н.Ю. Семеновой [90] и др.

Таким образом, для изучения частных художественных коллекций русской аристократии конца XVIII – начала XX в., произведения из которых на сегодняшний день представлены в собрании омского музея, был выбран широко зарекомендовавший себя в подобных исследованиях метод научной реконструкции.

В основу данного исследования было положено комплексное изучение малоизвестных произведений из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля (ООМИИ им. М.А. Врубеля; ООМИИ). В связи с тем, что эти предметы представляют собой выборочную совокупность произведений из изученных коллекций, для реконструкции были

привлечены художественные предметы из других музеев, а также широкий круг письменных источников, что позволило максимально полно воссоздать объект данного исследования — художественные коллекции представителей русской аристократии конца XVIII – начала XX в.

Следует отметить, что в условиях ограниченной источниковой базы была осуществлена частичная реконструкция.

Результатом осуществленной реконструкции стали новые теоретические знания о количественном, качественном, тематическом, жанровом, хронологическом составе утраченных коллекций, их особенностях, специфике, свойствах, характеристиках, истории и принципах их формирования и функционирования.

Реконструкция как интегративный метод подразумевает использование разных инструментов и методов исследования, которые выбираются самим исследователем. Так, неотъемлемой частью исследований по теме частного коллекционирования и реконструкции отдельных коллекций является источниковедческий анализ, а также изучение биографий собирателей и коллекционеров, что обуславливает необходимость применения биографического метода.

На современном этапе биографические исследования широко зарекомендовали себя как действенный инструмент познания, применяемый в разных гуманитарных науках. Разработкой биографического метода занимались зарубежные и отечественные специалисты, среди которых Дж. Леви, И.Л. Беленький, Л.П. Репина и др.

В искусствоведении изучение биографии как метод исследования широко используется для анализа деятельности творческой личности — художника, писателя, музыканта, коллекционера.

Каждая из частных коллекций обладала индивидуальными особенностями, обусловленными, прежде всего, личностью самого коллекционера, который являлся автором ее концепции, что обуславливает неоднородность и сложность явления частного коллекционирования. На характер и состав коллекции оказывает

влияние множество аспектов и параметров личности, ее биологические, психологические, мировоззренческие, социально-значимые и духовные качества, как индивидуальные особенности — характер, темперамент, способности, интересы, так и социально-обусловленные составляющие — ценности, убеждения, привычки, формирование которых происходило в процессе образования, воспитания, деятельности, на что оказывало влияние окружение, происхождение, происходящие события и другие факторы. Обращение к изучению личности и биографии коллекционера позволяет раскрыть историю и особенности формирования и бытования коллекции, объясняет ее концепцию, специфику и особенности состава.

Изучение биографий коллекционеров в настоящем исследовании было основано на анализе широкого круга источников, преимущественно материалов личного происхождения — дневников и писем владельцев коллекций из фондов центральных архивов (ГАРФ, РГИА), опубликованных воспоминаний, писем и мемуаров, а также многочисленной официальной делопроизводственной документации из личных фондов коллекционеров и фондов придворных контор великих князей и великих княгинь.

Так, при изучении художественных собраний великих князей Михаила Николаевича и Константина Константиновича особое значение имели их дневники, которые, по устоявшейся в семье Романовых традиции, велись ими на протяжении практически всей жизни. Наиболее полными и информативными для данного исследования стали дневники великого князя Константина Константиновича [3]. В своих поденных записях, составивших 65 дел личного фонда (ГАРФ), великий князь подробно зафиксировал многие аспекты, касающиеся не только приобретения, появления и бытования произведений искусства, своих взаимоотношений с художниками, но и сюжеты, связанные с художественной жизнью этого периода, что делает его дневники незаменимым источником для данного исследования. Дневники великого князя Михаила Николаевича доведены до 1856 г. [1], после которого сменились аналогичными по функциональному значению, но значительно более краткими по содержанию памятными книжками

[2]. Однако информация, содержащаяся в дневниках, позволяет проследить как историю создания его художественной коллекции, так и процесс складывания собирательских интересов. Официальная делопроизводственная документация, освещающая путешествия владельцев коллекций за границу, приобретение ими произведений искусства, выдачу картин на выставки, вопросы меблировки и убранства дворцов, документы о наследстве, счета об уплате гонораров художникам [33, 34, 35, 36, 37, 43, 44, 45], дополняет сведения, представленные в источниках личного происхождения.

Применение биографического метода показало свою эффективность и позволило выявить сведения и расширить представления о мотивах собирательства и факторах, влияющих на состав коллекций, источниках комплектования и судьбе изученных коллекций.

В связи с тем, что реконструкция предполагает воссоздание явления прошлого по его фрагментам, особую значимость приобретает выявление сохранившихся произведений искусства или частей коллекций, ранее принадлежавших представителю знати, идентификация их принадлежности к определенной аристократической коллекции, а также идентификация выявленных объектов с конкретными, зафиксированными в источниках, произведениями искусства.

Свои варианты решения проблем выявления и идентификации произведений предлагают многие искусствоведы применительно к широкому кругу искусствоведческих исследований, исходя из контекста и конкретных задач. Так, И.С. Артемьева обращается к данной проблеме в рамках комплексного изучения феномена доминирования венецианской живописи в собраниях Петербурга в XVIII в. [103], а Е.А. Бортникова демонстрирует успешный опыт ее решения при реконструкции коллекции западноевропейской живописи императора Петра III в Картинном доме Ораниенбаума [116].

Применительно к изучению произведений искусства из частных коллекций, хранящихся в фондах регионального музея, с целью встраивания их в общую

картину отечественного собирательства, данная проблема приобретает особую актуальность.

В результате государственной политики 1917–1920-х гг. частные коллекции как исторически сложившиеся комплексы предметов оказались разделены на части, разрознены и распределены по многочисленным музейным собраниям. Многие произведения были безвозвратно утрачены, но большинство продолжили свое бытование в музеях, растворившись в их фондах и утратив информацию о предыдущем местонахождении. Восстановление утраченного контекста бытования становится неотъемлемой составляющей изучения частного коллекционирования.

Решение проблемы выявления и идентификации подразумевает выбор исследователем эффективных инструментов и методов, среди которых — визуальное исследование памятников, а также привлечение и анализ широкого круга источников.

В контексте заявленной темы исследования наиболее информативной группой источников являются каталоги коллекций, составленные их владельцами или приглашенными экспертами. Однако, как отмечает Л.Ю. Савинская, «в России традиция каталогизации художественных собраний не получила широкого развития» [246, с. 407]. Инвентаризации и каталогизации своих коллекций уделяли внимание наиболее прогрессивные собиратели. Так, из упоминаемых в исследовании коллекций русской аристократии каталоги как основной источник применялись при изучении двух коллекций. Составленный в 1827 г. первый рисованный каталог собрания Н.Б. Юсупова Старшего [17, 18] и вариант рукописного каталога А.М. Горчакова 1859 г. [6] позволили идентифицировать ряд произведений искусства из собрания омского музея.

В отсутствии каталогов для исследования могут быть привлечены описи имущества и художественных коллекций, составленные при жизни их владельцев или в процессе национализации. Данная группа источников достаточно полно представлена в российских архивах (ГАРФ, РГИА, НАРиДФ ГЭ). В основу изучения художественной коллекции великой княгини Елены Павловны была положена опись комнатного убранства Михайловского дворца, составленная в

1889 г. [32]. Основным источником изучения коллекции великого князя Михаила Николаевича стала опись имущества Ново-Михайловского дворца 1892 г. [40]. Для изучения собрания Мраморного дворца широко привлекались описи 1924–1927 гг., составленные специалистами ГМФ [25].

Для идентификации отдельных произведений большое значение играют источники личного происхождения – дневники, личные письма, мемуары, а также сохранившиеся фотографии, рисунки и гравюры с изображением интерьеров дворцов и особняков владельцев рассматриваемых коллекций.

В процессе исследования автором была выработана и апробирована комплексная методика выявления и идентификации произведений из коллекций русской аристократии конца XVIII — начала XX в. в собрании ООМИИ им. М.А. Врубеля, которая описана в параграфе 2.1.

Одним из основных методов данного исследования является атрибуция произведений искусства. Под атрибуцией принято понимать прием, метод или часть методики по определению основных параметров предмета или произведения искусства. Перечень атрибуционных признаков, которые выявляются в процессе такого исследования, может варьироваться в зависимости от самого предмета. Например, Т.И. Кимеева применительно к этнографическим коллекциям к числу параметров атрибуции относит не только определение названия, времени изготовления, материала и техники предмета, но и изучение его бытования, а также функционального предназначения [162, с. 136]. Т.Б. Михайлова, говоря об атрибуции культурных ценностей, к основным ее характеристикам причисляет название, авторскую принадлежность, время и место создания, материал, технику и размеры предмета, а также элементы научного описания предмета — собственно описание, сохранность, надписи, клейма, геральдические знаки, расположенные на предмете, сведения об источнике поступления [206, с. 41].

Т.Б. Михайлова рассматривает атрибуцию как один из методов исследования наряду с экспертизой и знаточеством. «В отличие от знаточеского метода, опирающегося на субъективные показатели, атрибуция позволяет выявить название, назначение предмета, его авторство, время и место создания и бытования

на основании отличительных признаков, то есть признаков объективных. Атрибуция является частью экспертизы и представляет собой визуальное исследование, которое проводится без привлечения дополнительного инструментария» [206, с. 6].

Атрибуция произведений искусства тесно связана с понятием экспертизы. Если атрибуция в большей степени предполагает решение научных задач по описанию, изучению и определению основных параметров произведения, то экспертиза направлена на подтверждение имеющейся атрибуции и «проводится в целях установления историко-культурной, художественной, научной и иной ценности предметов» [206, с. 36]. Так, специалисты ГосНИИР определяют экспертизу художественных ценностей как «вид деятельности, направленный на выявление соответствия произведения искусства данным, которые предоставил заказчик», в то время как атрибуция, по их мнению, имеет своей целью «уточнение вопросов авторства, времени и иных особенностей произведения» [177].

В данном исследовании под атрибуцией понимается комплексный метод по определению авторства, места (национальной школы) и времени (датировки) создания, уточнению сюжета (названия), установлению подлинности, подражательного характера или копийности произведения искусства, что предусматривает использование специальных технологий, приемов и методов исследований. При работе с произведениями, выявленными в фондах омского музея, в процессе их изучения применялись визуальное исследование, стилистический анализ, а также технико-технологические методы, включающие микроскопическое исследование структуры картин, рентгенографирование, микроскопическое и химическое исследование состава наполнителя грунта, пигментов и структуры красочного слоя и др. Методологическое значение в процессе применения данного метода имели теоретические труды советских искусствоведов Б.Р. Виппера [123], В.Н. Лазарева [185], а также публикации ведущих специалистов по западноевропейской живописи И.В. Линник [191], В.Э. Марковой [198, 199], И.С. Артемьевой [103, 104] и др.

Таким образом, для исследования частных художественных коллекций русской аристократии конца XVIII – начала XX в., произведения из которых на сегодняшний день представлены в собрании омского музея, был выбран наиболее эффективный в подобных исследованиях интегративный искусствоведческий подход, включающий идентификацию, атрибуцию и реконструкцию, который доказал свою эффективность и позволил восстановить утраченные контексты бытования произведений.

Комплексный подход позволяет представить феномен коллекционирования как многогранное явление, обусловленное множеством социальных, культурных, исторических и экономических факторов, рассматривать его в широком социально-культурном контексте, открывая возможности для выявления механизмов формирования, истории бытования коллекции, объясняя ее специфику и особенности состава, раскрывая концепцию коллекций и значимость для национального культурного наследия.

1.2. Государственная политика по национализации и музеефикации частных дореволюционных художественных коллекций в 1917–1920-е годы

Завершив анализ теоретических и методологических основ изучения частных коллекций русской аристократии, перейдем к изучению процесса национализации и музеефикации частных коллекций в первые годы советской власти. Исторический период с 1917 г. до конца 1920-х гг. стал чрезвычайно важным в контексте формирования современного музейного фонда. Именно в эти годы происходила кардинальная смена статуса частных художественных коллекций, в результате которой произведения из частных дореволюционных художественных собраний составили основу центральных и региональных отечественных музеев, и в целом музейного фонда страны, что придает изучению частного дореволюционного коллекционирования в России на современном этапе особое значение.

Коллекционирование произведений искусства являлось важной составляющей художественной жизни дореволюционной России. В этот процесс постепенно вовлекались все более широкие социальные слои.

В разные периоды истории нашей страны шел процесс музеефикации частных художественных коллекций, что способствовало постепенному формированию современного музейного фонда. По мнению С.А. Овсянниковой, «значение частного коллекционирования для развития музейного дела трудно переоценить, поскольку подавляющее большинство сбереженных коллекционерами культурных ценностей влилось в конечном итоге в состав фондов многих музеев страны, и стало общенародным достоянием» [215, с. 66].

Формирование музейного фонда страны представляло собой длительный, во многом, стихийный процесс — сотни любителей искусства собирали и систематизировали предметы, создавая предпосылки для появления на этой основе будущих музеев. Как отмечает М.Б. Пиотровский, «стадия существования любого памятника культуры в руках коллекционера — такая же часть истории искусств вообще, как стадия мастерской творца или стадия показа в умиротворенной тиши музея» [222, с. 8].

Несмотря на тот факт, что уже с петровской эпохи стали формироваться первые музеи, частные собрания до событий 1917 г. оставались основной формой существования художественных коллекций.

Уже с XVIII в. вместе с появлением публичных музеев, первым из которых стала основанная в 1714 г. Кунсткамера, начался процесс перехода коллекций частных лиц в состав музейных фондов. Преобразование их в музейный формат осуществлялось разными способами. В эпоху Петра I нередко практиковалась практика конфискации коллекций после ссылки собственников. Однако в большинстве случаев до событий 1917 г. переход художественных произведений в пользу государства являлся проявлением свободной воли коллекционера. Собрания первых отечественных музеев — Эрмитажа, Оружейной палаты, Кунсткамеры, пополнялись путем приобретения частных коллекций и отдельных предметов.

XIX в. внес существенные изменения в историю музейного дела России. Инициатива организации музеев в этот период переходит от монархов к общественности, а сами новые учреждения возникают на основе крупных частных художественных собраний.

История XIX – начала XX в. дает немало примеров демократических форм передачи коллекционерами художественных произведений и целых коллекций российским музеям и другим учреждениям. Одним из первых подобных опытов стала передача государству в 1826 г. художественного собрания и библиотеки, сформированной графом Н.П. Румянцевым, и образование на этой основе Румянцевского музея. К хрестоматийным примерам подобного подвижничества относится передача П.М. Третьяковым в 1892 г. в собственность Москвы знаменитой картинной галереи, дарение П.И. Щукиным в 1905 г. богатой художественной коллекции Российскому Историческому музею, предоставление в 1913 г. в ведение Академии наук созданного А.А. Бахрушиным крупнейшего музея театрального искусства. Подобная практика была продолжена К.Т. Солдатёнковым, И.Е. Цветковым, М.К. Тенишевой и другими известными коллекционерами. Благодаря подобной деятельности отечественных коллекционеров и меценатов период конца XIX – начала XX в. вошел в историю музейного дела как период «музейного Ренессанса».

В дореволюционной России широкое распространение получила практика приобретения целых собраний и отдельных произведений у коллекционеров. В разное время государством были приобретены знаменитые отечественные художественные коллекции, принадлежащие И.И. Шувалову, Д.П. Татищеву, П.П. Семенову–Тян-Шанскому, выкупались также отдельные ценные произведения.

Многие отечественные собиратели доверяли государству свои коллекции в целях сохранения их целостности и сознательно служили приумножению музейного фонда. А.П. Бахрушин, чье художественное собрание по завещанию было передано в Исторический музей, писал, что «должны они (собиратели)

пристраивать свои собрания еще при жизни, назначая их в тот или другой музей, в то или иное учреждение ...» [109, с. 43].

Октябрьская революция 1917 г. положила конец этой традиции и открыла новую страницу существования частных коллекций как части музейных фондов. После 1917 г. естественный постепенный процесс перехода произведений и частных коллекций в разряд государственного достояния принял иной радикальный характер.

В первые годы советской власти были заложены юридические и теоретические основы государственной политики по сохранению и охране художественного наследия, а также основные принципы музейного строительства в стране. Несколькими декретами новая власть ликвидировала частную собственность на коллекции и отдельные культурные ценности. Правовой основой национализации стали Декрет о земле (1917), декреты «Об отмене частной собственности на недвижимость в городах» (1918), «О национализации имущества низложенного российского императора и членов бывшего императорского дома» (1918), «Об отмене наследования» (1918), «О запрещении вывоза и продажи за границу предметов особого художественного и исторического значения» (1918), «О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений» (1918), «О реквизициях и конфискациях» (1920) и др. Кроме того, был издан ряд декретов, касающихся конкретных памятников.

В результате принятых законодательных актов все историко-культурное наследие страны объявлялось государственной собственностью и национальным достоянием, в стране развернулась работа по учету и регистрации культурных памятников. В 1918 г. началась активная национализация частных художественных коллекций.

После 1917 г. происходило формирование государственной сети органов сохранения историко-культурного наследия. Центральное управление музейным делом и руководство охраной памятников было сосредоточено в образованном Народном комиссариате просвещения РСФСР (Наркомпрос), который возглавил

А.В. Луначарский. В 1917–1918 гг. в Петрограде и Москве действовали художественно-исторические комиссии и коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины, целью которых были учет, регистрация и сохранение от расхищения художественных ценностей. В 1918 г. был учрежден Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины, сформированный в структуре Наркомпроса. В своей деятельности Отдел опирался на опыт практиков музейного дела, художников, архитекторов и реставраторов, его сотрудниками были И.Э. Грабарь, Н.Г. Машковцев, Б.Р. Виппер, П.П. Муратов и другие известные искусствоведы. Одним из главных направлений работы Отдела в первые годы его существования стала выдача охранных удостоверений, на основании которых художественные коллекции получали государственную регистрацию, устанавливался запрет на их вывоз. Только в 1919 г. в Петрограде сотрудниками отдела было выдано 211 охранных удостоверения, в 1920 г. — уже 302 охранные грамоты [130, с. 317].

С 1922 г. управление музеями было сосредоточено в Музейном отделе Главнауки.

Параллельно в стране закладывались основы всероссийской сети учреждений, ведающих всеми художественными и историческими ценностями — велась работа по созданию губернских подотделов по делам музеев и охране памятников искусства и старины. Для работы в них привлекались местные специалисты, большинство из которых составляли художники и преподаватели, деятельность подотделов носила разнообразный характер, что обуславливалось спецификой регионов. Позже центральные и местные органы власти по управлению музеями и охраной памятников были созданы в союзных республиках.

В результате государственной политики по национализации в административных центрах страны оказались аккумулированы огромные культурные и художественные ценности, которые свозились в государственные хранилища. Совокупность предметов музейного значения, включающая как национализированные ценности, так и музейные предметы, вошла в состав фактически образованного в 1918 г. Национального или Государственного

музейного фонда, созданного при Отделе по делам музеев и охраны памятников искусства и старины. Учреждение, просуществовавшее до конца 1920-х гг., когда были ликвидированы его склады, прошло несколько этапов развития и не раз подвергалось реорганизации. На Первой Всероссийской конференции по делам музеев в 1919 г. прозвучало определение Национального музейного фонда, зафиксированное в так называемой Московской декларации: «Национальный музейный фонд есть совокупность предметов искусства и старины, вливающих в единый мощный центральный резервуар при Отделе по делам Музеев и охраны памятников искусства и старины и находящихся у него на учете в государственных, общественных и частных хранилищах. ... Все коллекции ныне существующих русских музеев должны быть рассматриваемы так же, как составная часть Национального Музейного Фонда» [242, с. 41-42]. В 1920-е гг. ГМФ представлял собой не только совокупность памятников, но и учреждение в системе управления музейным делом, действующее в Москве и Петрограде.

Первоначально государственные хранилища в Петрограде располагались в так называемом Дворце Искусств в Зимнем дворце на половине Бенкендорфа и половине Нарышкиной, позже из-за перегруженности склады перевели в Ново-Михайловский дворец. В Москве склады размещались в бывшем особняке Л.Л. Зубалова, Английском клубе, особняке А.В. Морозова, Строгановском училище и др. Хранилище ГМФ было разделено на восемь отделений — живописи и скульптуры, керамики и стекла, бронзы и мебели, прикладного искусства, графики, церковного имущества, военного имущества, предметы госфондовского значения.

Крупные, целостные коллекции преобразовывались в государственные музеи. Уже в октябре 1917 г. государственным музеем был объявлен Зимний дворец, в мае 1918 г. — Большой Петергофский дворец, затем Гатчинский, Екатерининский и Александровский дворцы в Царском Селе. В статус домов-музеев перешли особняки князей Юсуповых, Шуваловой, Шереметевых и др. В Москве готовыми музеями были Третьяковская галерея, Оружейная палата и др.

В 1923 г., когда пополнение ГМФ в основном было завершено, в нем оказались аккумулировано богатейшее культурное наследие. По данным Г.А. Кузиной, «к началу 1923 г. в хранилищах Государственного музейного фонда были сосредоточены огромные ценности: 110 000 предметов в Москве, и 144 200 в Петрограде» [180, с. 127]. В 1925 г. в центральные и местные хранилища были приняты последние крупные партии произведений. В 1927 г. было принято решение о ликвидации ГМФ, а вскоре были закрыты и его склады, предметы распределены по музеям либо переданы Всесоюзному обществу «Антиквариат» для продажи за границу.

За время существования ГМФ выдачи из него осуществлялись в десятки отечественных музеев, где оказались аккумулированы уникальные произведения, среди которых Владимир, Воронеж, Вологда, Вятка, Иркутск, Казань, Курск, Нижний Новгород, Омск, Пермь, Смоленск, Самара, Саратов, Свердловск и др.

Вследствие государственных мероприятий, описанных выше, после 1917 г. в стране начали создаваться многочисленные музеи по разным отраслям знаний. 1920-е гг., по мнению Н.А. Татаренковой, «стали “золотым веком” в истории музейного дела» [272, с. 184].

В то время как по вопросу о количестве музеев, существовавших в России накануне и в первые годы после революции, исследователями приводятся разные цифры, которые остаются приблизительными, общепризнанным является факт значительного увеличения их числа в первые годы советской власти, что являлось следствием происходившей в стране национализации и государственной музейной политики. Принято считать, что в 1913 г. в России насчитывалось чуть более 200 музеев, а «уже за первое десятилетие существования социалистического государства (эта цифра) выросла в четыре раза» [102, с. 11]. По данным Д.А. Равикович, в 1918–1920 гг., на территории РСФСР было создано вновь 246 музеев (22 – в Петрограде, 38 – в Москве, 186 – на местах) [180, с. 122].

Характерной чертой культурной жизни послереволюционного времени стало массовое создание периферийных музеев. В 1923–1925 гг., когда формулировались принципы музейной политики, «государственной необходимостью было признано

существование в каждой губернии, автономной республике или области РСФСР не менее, чем одного центрального музея» [180, с. 125]. По данным Г.А. Кузиной, местная сеть музеев на 1 октября 1925 г. состояла из 292 единиц: 40 — в автономных республиках, 15 — в автономных областях, 237 — в губерниях [180, с. 131].

Не только в столичных городах, но и в провинции стала проявляться тенденция к созданию художественных музеев. В 1920-е гг. в сибирских краевых музеях стали возникать художественные отделы, отвечающие за эстетическое воспитание и культурное просвещение. Основным источником пополнения фондов художественных отделов стали передачи из ГМФ, куда поступали предметы искусства из национализированных в ходе революции художественных коллекций. Один из идеологов новой культурной политики Н.Г. Машковцев, руководивший в 1918–1927 гг. подотделом провинциальных музеев Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины, писал: «Мы не должны охранять художественные собрания в тех формах, в которых они существовали до революции, мы должны условиться между собой не считать эти формы какой-то святыней...» [202, с. 494].

Таким образом, предметы из частных коллекций перешли в категорию музейных, а процесс создания на их основе музеев ознаменовал важную веху в истории отечественной культуры.

Существовавшая иерархия столичных и провинциальных музеев обусловила разницу при распределении экспонатов для их комплектования. Основные принципы сложной системы распределения предметов по музеям были сформулированы Н.Г. Машковцевым. На деле же национализированные произведения искусства распределялись экспертами по категориям, предметы первой категории передавались в центральные музеи, которые пользовались правом преимущественного отбора, второй — пополняли региональные собрания. Ко второй категории относили предметы невысокого художественного уровня, копиянные и анонимные произведения, а также «ветхие», т.е. имеющие неудовлетворительную сохранность. Кроме того, на местах нередко

руководствовались своими принципами отбора произведений, делая запросы на «импозантные» коллекции и произведения «больших размеров», вместо предметов высокого художественного уровня.

Несмотря на существующую иерархию, на практике имелось множество примеров передачи в провинциальные музеи значимых в художественном и научном отношении произведений, значение которых было либо недооценено специалистами в потоке непрекращающегося процесса передачи, либо авторство которых было сознательно изменено ими в целях сохранения ценных предметов для национального музейного фонда. Все это способствовало формированию особой специфики состава фондов периферийных музеев, сформированных на основе произведений, собранных дореволюционными коллекционерами.

Таким образом, в результате государственной политики 1917–1920-х гг. частные коллекции оказались распределены по многочисленным музейным собраниям, утратив свой первоначальный портрет. М.Б. Пиотровский отмечает, что «особенностью музейной вещи является то, что, попадая в музей, она вырывается из контекста своего бытования... Картины вырываются из мира художник – торговец – частное собрание и помещаются в контексты искусствоведческих размышлений..., подлежат оценке в соответствии с принципами музея» [221, с. 8].

Анализ общей картины национального художественного наследия невозможен без обращения к истории дореволюционного коллекционирования. Только всестороннее изучение качественного и количественного состава отдельных коллекций, выявление их общих черт и особенностей, исследование подходов и методов их формирования позволяет понять и объяснить состав современных музейных фондов, делает наши знания более адекватными реальному положению вещей. Потому одним из главных аспектов современных исследований частного коллекционирования — это характер собрания в прошлом и взгляд на него с позиций сегодняшнего дня. В этом контексте изучение частного отечественного коллекционирования становится перспективной областью многих гуманитарных исследований.

Таким образом, до 1917 г. частные коллекции в России были основной формой организации и хранения художественных собраний, предшествующей государственным музеям, а частное коллекционирование представляло собой предмузейный этап собирательства. После 1917 г. естественный постепенный процесс перехода произведений и частных коллекций в разряд государственного достояния принял иной радикальный характер. В первые годы советской власти были заложены юридические и теоретические основы государственной политики по сохранению и охране художественного наследия, а также основные принципы музейного строительства в стране. Следствием политики по национализации и музеефикации, проводимой государством в первые годы советской власти, стало массовое поступление произведений из частных дореволюционных художественных собраний в центральные и региональные отечественные музеи, которые составили основу музейного фонда страны. Октябрьская революция 1917 г. открыла новую страницу существования частных коллекций как части музейных фондов.

1.3. История формирования и состав фондов художественного отдела Западно-Сибирского Краевого музея в 1920-е годы

Параграф посвящен истории формирования и изучению состава фондов художественного отдела Западно-Сибирского Краевого музея в 1920-е гг. Рассмотрим, как собирались и компоновались коллекции, откуда передавались предметы искусства, какие факторы определили их включение в музейные фонды.

Основные вехи и принципы государственной политики в области музеефикации в первые годы советской власти хорошо прослеживаются на примере истории ООМИИ им. М.А. Врубеля, одного из крупнейших региональных отечественных собраний, насчитывающих более 35 000 экспонатов, включающих коллекции русского и зарубежного искусства.

ООМИИ им. М.А. Врубеля ведет свою историю от Западно-Сибирского Краевого музея (ЗСКМ) — учреждения краевого профиля, которое было образовано в Омске в 1923 г. на основе музея Западно-Сибирского отдела Русского Географического общества (ЗСОРГО). Его коллекция имела естественнонаучную специфику, художественные предметы в ней были представлены весьма незначительно. Учреждение в 1924 г. художественного отдела (художественной галереи) при ЗСКМ было неразрывно связано с общим процессом музейного строительства в стране. Директор музея и инициатор открытия художественного отдела Ф.В. Мелёхин (1882 – после 1931) объяснял, что «мысль о ее (художественной галереи) создании при краеведческом музее явилась в 1924 году, когда стало известно, что музейный отдел Главнауки располагает значительным фондом художественных ценностей...» [203, с. 145].

В запросе Ф.В. Мелёхина в Отдел по делам музеев Наркомпроса в 1924 г. говорилось, что «... Краевой музей, считая вполне назревшей потребностью массы в художественном воспитании, ставит одной из своих первейших и насущнейших задач создание при Музее отдела искусств с галереей картин и скульптур, доступной народу. А так как для этого необходимо какое-нибудь небольшое собрание картин и скульптур, ... Музей настоятельно просит Отдел по делам музеев не отказать в выделении для Омска возможного количества экспонатов из имеющихся в Отделе фонда» [14, л. 202].

В ноябре 1924 г. из ГМФ в Омск поступили первые произведения живописи и декоративно-прикладного искусства, что позволило уже в декабре 1924 г. открыть художественную галерею при ЗСКМ. С этого дня принято отсчитывать историю ООМИИ им. М.А. Врубеля.

В 1924 г. в музей поступили более 90 живописных работ в художественных рамах, среди которых полотна К.А. Коровина (1861–1939), В.Э. Борисова-Мусатова (1870–1905), И.И. Левитана (1860–1900), И.К. Айвазовского (1817–1900) и др., а также около 100 произведений русского и западноевропейского фарфора. Уже в ноябре 1924 г. Ф.В. Мелёхин отмечал, что: «музеем получено из столичных Музеев (Румянцевского, Изящных искусств и Русского) и из Государственного

Фонда огромное как по количеству, по редкости, так и по ценности имущество, которое позволяет развернуть при Музее Художественный отдел с отделениями фарфора, бронзы, скульптуры, живописи и др.» [15, л. 44].

В 1925 г. за счет поступлений из ГМФ, ГРМ, музея Академии Художеств фонды художественного отдела пополнились большим количеством живописи, скульптуры, художественных рам, предметов декоративно-прикладного искусства, которые составляли фарфор, декоративная бронза, эмали, художественный металл, шпалеры и др. Среди авторов поступивших в этот год живописных произведений значились И.К. Айвазовский (1817–1900), И.Н. Крамской (1837–1887), И.И. Шишкин (1832–1898), Н.А. Ярошенко (1846–1898), В.Д. Поленов (1844–1927), А.Н. Бенуа (1870–1960), Н.К. Рерих (1874–1947) и др.

К моменту открытия художественной галереи при ЗСКМ в декабре 1924 г. живопись в ней была представлена исключительно русскими художниками. Н.Г. Машковцев, руководивший в 1918–1927 гг. подотделом провинциальных музеев Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины, считал, что число музеев с западноевропейскими отделами должно быть ограничено. В 1925 г. Ф.В. Мелёхин направил письмо в Отдел по делам музеев: «При организации художественного отдела в Омском областном музее в 1924 г. решено было западную живопись в него временно, впредь до более благоприятных условий, не включать, и потому было собрано только русское искусство. В настоящий момент в Ленинградском хранилище существует наиболее благоприятный момент в смысле подбора коллекций по западной живописи, поэтому прошу Вашего разрешения на отбор в нем картин и копий западных мастеров» [15, л. 130].

В 1927 г. было получено положительное решение по поводу отбора предметов из ЛО ГМФ в ЗСКМ: «В отношении иностранных школ, отобранное количество может быть несколько урезанным, имея в виду некоторые датированные и подписные вещи, в особенности картины французской школы, которых очень малый запас. Картины итальянской школы могут быть выданными без ущерба для других музеев» [19, л. 92]. Уже в этом году фонды галереи ЗСКМ

пополнили первые поступления западноевропейской живописи из ЛО ГМФ. Тогда же из ГРМ было передано 58 картин, большую часть которых составляли западноевропейские работы, ГЭ счел возможным передать в омский музей 49 произведений европейских мастеров.

В целом, в 1927 г. в омский музей поступило значительное число произведений графики, предметов прикладного искусства, рамы и книги, впервые в списках передаваемых произведений значились живописные работы западноевропейских мастеров. Не менее важным для музея стало пополнение собрания в 1927 г. выдающимися работами русских живописцев М.А. Врубеля (1856–1910), И.Е. Репина (1844–1930), В.А. Серова (1865–1911), М.В. Нестерова (1862–1942), В.М. Васнецова (1848–1926), И.И. Машкова (1881–1944), М.Ф. Ларионова (1881–1964). В 1927 г. общее количество экспонатов насчитывало уже 2555 номеров [262, с. 114], по мнению И.Э. Грабаря, в это время «Омская галерея ... являлась одной из лучших среди провинциальных музеев» [262, с. 117].

Активная и систематическая деятельность директора музея Ф.В. Мелёхина — переписка, регулярные выезды для отбора произведений, консультации с ведущими искусствоведами страны, среди которых А.М. Эфрос, И.Э. Грабарь и др., способствовали формированию в ЗСКМ значительного художественного собрания. В архивных документах ГМФ и Главнауки можно встретить предписания разрешить Ф.В. Мелёхину отбор и осмотр произведений ГМФ и музейных фондов в Эрмитаже и пригородах «в виде исключения». В то время как многие художественные музеи, появившиеся в эти годы в городах Западной Сибири, уже в 1920-е гг. прекратили свое существование, художественный отдел ЗСКМ не просто сохранился, но долгое время оставался наиболее значительным художественным музейным собранием в Сибири.

Процесс отбора и получения произведений в 1920-е гг. нередко осложнялся разными факторами. Так, в 1927 г. Ф.В. Мелёхин писал, что «специалисты ... относятся часто с брезгливостью к провинции ..., всячески тормозят отбор наиболее художественно-ценных предметов даже в том случае, если на таковое центральные

музеи не претендуют ... Вместо первоклассных мастеров мы получаем имена на ничего не говорящих полотнах ...» [16, л. 32-32 об.].

Несмотря на трудности, в 1920-е гг. собрание музея непрерывно пополнялось. В эти годы музеем были приобретены или получены в дар произведения русских, в том числе омских и сибирских художников. В состав фондов картинной галереи влились художественные коллекции музея ЗСОРГО.

Поступления из ГМФ продолжали оставаться основным источником комплектования музейной коллекции. Последнее крупное поступление произведений искусства из центра произошло в 1928 г., когда из ГМФ музей получил 1617 предметов, в числе которых значились все виды искусства [13, л.1 об.].

В 1929 г. склады ГМФ были ликвидированы, первый этап формирования музейной коллекции был завершен. Передачи и перераспределение произведений искусства, осуществляемые через ГМФ и крупнейшие музеи страны в 1920-е гг., позволили сформировать основу коллекции крупнейшего сибирского музея. Всего за 5 лет от появления художественного отдела при ЗСКМ до ликвидации складов ГМФ фонды галереи составили более 4200 экспонатов и включали в себя произведения живописи, графики, скульптуру, предметы декоративно-прикладного искусства русской и зарубежных школ. Русская и советская живопись включала 465 работ. В разделе западноевропейского искусства живопись составляла почти 150 произведений, из которых «27 итальянских мастеров, 29 голландских, 17 фламандских, 34 французских, 17 немецких, 4 английских, 3 испанских и несколько неизвестных» [203, с. 146]. В этот же период было сформировано ядро коллекции скульптуры, русской и зарубежной графики, декоративно-прикладного искусства.

После реорганизации картинной галереи в самостоятельный музей изобразительных искусств, произошедшей в 1940 г., и разделении художественный фондов между двумя учреждениями в числе экспонатов художественного музея значилось 3107 экспонатов [64, с. 133], из которых около 600 картин и этюдов и

40 скульптур, в число которых входили и предметы, поступавшие после 1928 г. из иных источников.

Основополагающая роль, которую произведения из частных дореволюционных коллекций сыграли в формировании отечественных музеев, хорошо прослеживается на примере состава исторического ядра коллекции ООММИ.

Омск к моменту открытия в нем художественного отдела при ЗСКМ, не имел крупных частных собраний произведений искусства. Отдельные художественные предметы принадлежали семье предпринимателя С.Х. Рандрупа (1876–1935), владельца завода сельскохозяйственных орудий и машин, проживавшего в Омске. Его супруга А.М. Рандруп (?–1934) регулярно экспонировала картины из семейной коллекции на местных художественных выставках. Другими известными омскими собирателями были старший председатель Омской судебной палаты В.В. Едличко (1857–1919), врач С.А. Ковлер (1882–1960), председатель Омского окружного суда М.А. Подгоричани-Петрович (1854–1919) и др. Их художественные коллекции после революции хранились в местном Художественно-промышленном техникуме имени М.А. Врубеля и в 1930-е гг. влились в собрание художественного отдела ЗСКМ. Следует отметить, что поступление произведений из местных художественных коллекций было значимым источником пополнения фондов омского музея коллекции, но не сыграло в нем решающей роли.

Комплектование коллекции художественного отдела с момента его открытия осуществлялось прежде всего за счет передач произведений искусства из ГМФ, поступлений предметов из собраний крупнейших музеев страны — ГЭ, ГРМ, Румянцевского музея и др., а также от частных лиц — художников и благотворителей.

Поступавшие в 1920-е гг. в художественный отдел ЗСКМ произведения до революции 1917 г. и последовавшей за ней национализации являлись частью художественных коллекций Москвы и Санкт-Петербурга, принадлежавших императорской семье, членам аристократических фамилий, представителям торгово-промышленной и купеческой элиты, известным меценатам и

благотворителям. Кроме того, в обозначенный период фонды галереи, как и других образованных в первые годы советской власти художественных музеев, также формировались за счет перераспределения музейных коллекций.

Систематизируем сведения об источниках формирования фондов художественного отдела ЗСКМ произведениями живописи, графики и скульптурой в 1920-е гг.

Период наибольшей активности в комплектовании художественного отдела пришелся на 1924–1928 гг. В 1920-е гг. из Румянцевского музея было передано более 60 произведений русской живописи II половины XIX – начала XX в., что имело большое значение для соответствующего раздела омской коллекции.

Один из старейших общественных музеев страны своим возникновением обязан графу Н.П. Румянцеву (1754–1826), много лет коллекционировавшему исторические и художественные реликвии. После его смерти в 1828 г. на основе его богатейшего собрания в Санкт-Петербурге был открыт Румянцевский музей, который с 1861 г. располагался в Москве. Собрание первого национального публичного музея регулярно пополнялось за счет приобретения и передач коллекций частных лиц, а после октябрьской революции 1917 г. в нем оказались собраны и многие национализированные произведения искусства. В 1920-е гг. Румянцевский музей был расформирован. Из собранных в нем коллекций фонды ЗСКМ дополнили живописные работы, ранее принадлежавшие московским коллекционерам и меценатам, представителям торгово-промышленной элиты Ф.И. Прянишникову (1793–1867), К.Т. Солдатёнку (1818–1901), И.П. Свешникову (1834–1910), Н.П. Вишнякову (1844–1927), А.В. Касьянову (1851–1925), О.С. Цейтлину (1856–1933), художнику Н.С. Мосолову (1846–1914) и др.

В 1925 г. в художественный отдел ЗСКМ поступил ряд произведений русских художников из расформированного музея Академии Художеств. В Омск передали картины, которые не были отобраны для художественного отдела Русского музея, что не умаляет их художественной значимости. Так, в числе 10 живописных произведений оказалась «Родина» Н.Н. Дубовского (1859–1918), по высказыванию

И.Е. Репина, «лучший пейзаж всей выставки (Всемирной выставки 1911 г. в Риме — Е.Р.)».

В 1927 г. музейное собрание дополнили живописные произведения из коллекции Цветковской галереи, у основания которой стоял И.Е. Цветков (1845–1917). На протяжении своей жизни он формировал ставшее впоследствии знаменитым художественное собрание, в которое входили произведения крупных русских художников и графиков XVIII–XX вв. Свою богатую коллекцию, насчитывавшую около двух тысяч произведений искусства, он передал в дар Москве, оставаясь до конца своей жизни ее хранителем. В 1920-е гг. галерея была ликвидирована, а произведения распределены по другим музеям России, в числе которых оказался и ЗСКМ. Из собрания И.Е. Цветкова в Омск поступило не менее 10 произведений, среди которых значились работы И.Е. Репина (1844–1930), В.М. Васнецова (1848–1926), К.В. Лемоха (1841–1910), А.Д. Кившенко (1851–1895), А.А. Харламов (1840–1925) и др.

Поступления из двух крупнейших музеев страны — ГЭ и ГРМ, по своей сути представляли собой передачу национализированного после 1917 г. имущества.

В 1925 и 1927 гг. состоялись передачи картин из ГРМ, в результате чего собрание ЗСКМ дополнили почти 100 живописных работ русской и европейской школ, до революции входивших в состав петербургских коллекций Н.Н. Кокшарова (1857–1941), А.А. Половцева Младшего (1867–1944), А.В. Руманова (1878–1960), Е.А. Ермоловой-Мордвиновой (1853–1933) и др. Произведения И.К. Айвазовского (1817–1900), А.Н. Бенуа (1870–1960), И.Н. Крамского (1837–1887), К.С. Петрова-Водкина (1878–1939), И.И. Шишкина (1832–1898), Н.К. Рериха (1874–1947), В.М. Васнецова (1848–1926) сегодня составляют «золотой фонд» омского музея.

Как отмечалось ранее, в 1927 г. ГЭ передал в Омск 49 произведений западноевропейской живописи, последними владельцами которых, как удалось установить в процессе их изучения, были Е.А. Воронцова-Дашкова (1845–1924), К.А. Горчаков (1841–1926), Е.Г. Саксен-Альтенбургская (1857–1936), А.К. Фаберже (1876–1951), Н.П. Ферзен (1858–1921) и др.

В эти годы музеем были приобретены или получены в дар произведения русских, в том числе омских и сибирских художников. Так, в 1925 г. Е.М. Боткина — дочь художника М.П. Боткина (1839–1914), подарила музею 11 произведений отца, омский художник И.В. Волков (1875–1938) передал в дар коллекцию своих произведений, а в 1928 г. от вдовы Г.М. Манизера поступило 17 картин и графических работ художника.

Как было отмечено, основные поступления произведений в музей в 1924–1928 гг. происходили из ГМФ. Предыдущими владельцами данных предметов были представители широких социальных слоев, коллекционировавшие произведения искусства до 1917 г. — русская аристократия, чиновничество, военные, купечество, промышленники и банкиры, интеллигенция.

Назовем имена некоторых бывших владельцев коллекций, пополнивших в 1920-е гг. художественное собрание омского музея.

Большой вклад в формировании омского собрания сыграли художественные коллекции представителей торгово-промышленной элиты, чьи художественные пристрастия характеризовались интересом к новым течениям, а коллекционирование носило прогрессивный характер.

Накануне революции три плафона М.А. Врубеля (1856–1910) «Цветы» (1894) оказались в коллекции банкиров Рябушинских, одной из богатейших семей Москвы. Последним владельцем триптиха стал Михаил Павлович Рябушинский (1880–1960), меценат и коллекционер, который сформировал в своем доме первоклассную коллекцию русской живописи рубежа веков. В ее состав помимо нескольких работ М.А. Врубеля входили полотна И.Е. Репина (1844–1930), В.М. Васнецова (1848–1926), М.В. Нестерова (1862–1942), В.А. Серова (1865–1911), Л.С. Бакста (1866–1924), Б.М. Кустодиева (1878–1927), Ф.А. Малявина (1869–1940), К.А. Сомова (1869–1939) и других мастеров.

По-настоящему прогрессивными были взгляды московского предпринимателя Исаджана Степановича Исаджанова (1872–1937). И.С. Исаджанов, в близкий круг которого входили П.П. Кончаловский и И.И. Машков, собрал богатую коллекцию современных русских художников и

скульпторов новых течений, которую по степени новаторства часто сравнивали с собраниями С.И. Щукина и братьев Морозовых. Пять живописных произведений — работы И.И. Машкова (1881–1944), А.В. Куприна (1880–1960), П.П. Кончаловского (1876–1956), П.И. Петровичева (1874–1947), А.В. Лентулова (1882–1943) составили основу омской музейной коллекции русского авангарда.

В 1920-е гг. омский раздел живописных произведений художников начала XX в. дополнили работы петербургского коллекционера Александра Александровича Коровина (1870–1922), представителя купеческого сословия, поставщика Императорского двора. Будучи любителем искусства, он в своем особняке собрал более 450 первоклассных произведений живописи и графики отечественных мастеров рубежа веков и планировал открыть галерею современного искусства. После 1917 г. его коллекция была передана в Русский музей. Среди полотен, поступивших в Омск, две работы В.И. Денисова (1862–1922) (всего в его собрании было 16 картин этого автора), художника-символиста Серебряного века, который в своем творчестве вдохновлялся произведениями М.А. Врубеля, «Портрет сестер М.А., Л.А. и Е.А. Петровых» (1916) кисти В.М. Ходасевич (1894–1970), «Семейный портрет художника» (1911–1913) кисти В.А. Яковлева (1887–1919).

Коллекция предпринимателя и крупнейшего промышленника России, одного из богатейших людей страны Николая Николаевича Коншина (1833–1918) в омском собрании представлена единственной картиной М.Ф. Ларионова (1881–1964) «Павлин», характерной работой одного из лидеров русского авангарда.

Шесть живописных работ происходят из коллекции Н.И. Гучкова (1860–1935), городского головы Москвы (1905–1912), предпринимателя, политика и общественного деятеля. Картины К.А. Трутовского (1826–1893), В.Е. Маковского (1846–1920), Н.А. Ярошенко (1846–1898), В.В. Переплетчикова (1863–1918), В.К. Бялыницкого-Бирули (1872–1957), поступившие из его коллекции, характеризуют интерес собирателя к отечественной живописи XIX в. так

называемого демократического направления, сценам из жизни русского народа и отечественному пейзажу.

Исследователям еще предстоит изучить художественные пристрастия Михаила Петровича Гренстрандта (1856–1937), петербургского купца I гильдии. Крупноформатное полотно П.А. Сведомского (1849–1904) «Римлянка у водоема. Часы досуга» (1888) из этой петербургской коллекции — одна из центральных работ в наследии известного мастера, позволяет предположить ее общий высокий уровень.

Из собрания Давида Вульфовича Высоцкого (1861–1930), руководителя чаеоторговой компании «В. Высоцкий и К°», официального поставщика Императорского двора поступили живописные произведения И.П. Похитонова (1850–1923), И.И. Левитана (1860–1900), Ф.В. Боткина (1861–1905), И.С. Горюшкина-Сорокопудова (1873–1954). Накануне революции в своем особняке в Москве Д. Высоцкий сформировал богатую коллекцию живописных произведений русских мастеров, многие из которых приобретал по совету художника Л.О. Пастернака.

Художественные предпочтения представителей других социальных слоев были более традиционными, чем отличались от вкусов торгово-промышленной элиты. С именем Агафона Карловича Фаберже (1876–1951), сына знаменитого ювелирного мастера Карла Фаберже (1846–1920), связан раздел из 11 произведений западноевропейской живописи. Известный коллекционер и антиквар, он собирал живопись, фарфор, ковры, гравюры и другие художественные предметы. Анализ его живописной коллекции позволяет отметить его увлечение произведениями современных западноевропейских художников, работавших в традициях старых мастеров. К ним можно отнести «Кораблекрушение» (1856, ООМИИ) Х. Куккука (1815–1882), картину «Улица в Италии» (1857, ООМИИ) Ж.А. ван Мюйдена (1818–1898), а также анималистические композиции – «Животные в конюшне» (ООМИИ) В. Версхюра (1812–1874), «Отдыхающий бык» (ООМИИ) Ж.Р. Браскасы (1804–1867) и «Куры» (ООМИИ) Л. Куаньяра (1812–1880). Интересом к искусству Востока можно объяснить появление в его коллекции двух

китайских пейзажей, исполненных неизвестным художником XIX в., а также декоративного панно «Цветы и птицы» (ООМИИ), выполненного в китайской стилистике.

Около 10 живописных произведений до революции 1917 г. принадлежали Николаю Николаевичу Кокшарову (1857–1941). Горный инженер и чиновник Министерства Императорского двора собрал известную в Петербурге коллекцию живописи, в которую входили произведения современных русских и западноевропейских художников. Небольшая омская часть его коллекции свидетельствует, что собирательство Н.Н. Кокшарова было достаточно прогрессивным для своего времени. Наряду с произведениями отечественных мастеров И.И. Шишкина (1832–1898), А.И. Мещерского (1834–1902), И.А. Пелевина (1840–1917), отдельные работы которых олицетворяли собой демократическое направление в живописи, в коллекции присутствовали и произведения западноевропейских художников передовой для II половины XIX в. дюссельдорфской школы Э. Спорера (1841–1898), Г. Флокенгауза (1856–1919/1921) и др.

15 произведений русского и зарубежного искусства до революции являлись собственностью известного журналиста и мецената Аркадия Вениаминовича Руманова (1878–1960). В своей квартире в Санкт-Петербурге на Большой Морской улице он собрал богатое собрание произведений искусства, консультируясь по вопросам коллекционирования с Н.К. Рерихом. Свидетельством подобного сотрудничества служат два произведения Н.К. Рериха (1874–1947) «Гнездо преблагое — глазам прельщение» (1912), эскиз к одноименной работе, и «Замок» (1914), эскиз к картине «Град обреченный», поступившие в омское собрание из данной коллекции. Из коллекции А.В. Руманова ведут происхождение также произведения современных собирателю художников — «Версаль» А.Н. Бенуа (1870–1960), «Осинник» А.А. Рылова (1870–1939), «Улица Москвы. Петровка» И.Э. Грабаря (1871–1960), а также ряд картин западноевропейских мастеров, что свидетельствует о широких собирательских интересах их владельца.

Отдельный источник комплектования музейной коллекции составили национализированные коллекции художников. Так, в эти годы фонды ЗСКМ пополнились отдельными работами из собраний М.В. Борисовой-Мусатовой (1905–1991), дочери художника В.Э. Борисова-Мусатова (1870–1905), архитектора И.С. Китнера (1839–1929), художника швейцарского происхождения П. Робера, Л.П. Гриценко-Бакст (1870–1928), жены художника Льва Бакста (1866–1924), в первом браке жены художника-мариниста Н.Н. Гриценко (1856–1900).

Особое значение в формировании фондов омского музея сыграли предметы из коллекций русской аристократии. Аристократические фамилии, с которыми было связано само оформление традиции частного собирательства в России в XVIII в., вплоть до 1917 г. оставались активными участниками процесса коллекционирования произведений искусства. На протяжении почти двух веков отечественные аристократические коллекции занимали лидирующее положение, как по своему числу, так и по количеству представленных в них произведений. Художественные коллекции представителей русской знати составили основу современных музейных фондов страны, а их характер в значительной степени отразился на составе собраний многих отечественных художественных музеев.

Подготовленная в ходе исследования база данных «Произведения искусства из частных дореволюционных художественных коллекций представителей русской аристократии в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля» [236] содержит сведения о 144 произведениях живописи и скульптуры, поступивших в собрание ЗСКМ в 1920-е гг. из ГМФ и крупнейших музеев страны. Не останавливаясь подробно на характеристике этих произведений, что раскрывается в главах 2–3, назовем представителей аристократических родов, произведения из художественных коллекций которых пополнили собрание омского музея.

Из ГМФ и крупнейших музеев страны в омский музей были переданы произведения, ведущие свое происхождение из частных отечественных коллекций: князей Юсуповых, графов Воронцовых-Дашковых, графа Н.П. Ферзена (1858–1921), графа А.Д. Шереметева (1859–1931), семей Половцевых, Дурново,

графини Е.А. Ермоловой-Мордвиновой (1853–1933), графа В.П. Орлова-Давыдова (1809–1882), княгини М.А. Долгорукой (Долгоруковой) (1816–1892), графини Е.В. Шуваловой (1855–1936), княгини М.К. Тенишевой (1858–1928), герцога Н.Н. Лейхтенбергского (1868–1928), А.М. Сомова (1850 – после 1917), князей Оболенских, Строгановых и др.

Особо значимыми для омского собрания стали произведения, ведущие свое происхождение из четырех петербургских художественных аристократических коллекций, принадлежащих великой княгине Елене Павловне (1807–1873), светлейшему князю А.М. Горчакову (1798–1883) и его потомкам, великим князьям Михаилу Николаевичу (1832–1909) и Константину Константиновичу (1858–1915). 60 произведений живописи, графики и скульптуры, связанных с обозначенными коллекциями, значительно обогатили музейные разделы классического искусства. Введение их в научный оборот в данном контексте вносит весомый вклад в изучение отечественного художественного коллекционирования. В главе 3 предпринята попытка реконструкции данных коллекций с привлечением произведений из собрания ООМПИ, на основе их всестороннего изучения, а также рассмотрения значения и определения места этих произведений в составе обозначенных коллекций.

Таким образом, основным источником формирования художественной коллекции омского музея стали передачи из ГМФ и центральных музеев страны, а ее основу составили произведения из дореволюционных частных художественных коллекций. Ядро художественного собрания музея, сформированное в 1920-е гг., как по количеству произведений, так и по их художественным качествам, имело большую художественную и научную ценность. Среди предыдущих владельцев произведений, поступивших в 1920-е гг. в музей, оказались представители широких социальных слоев. Омские фонды пополнили произведения, ранее принадлежавшие императорской семье, членам крупнейших аристократических фамилий, представителям торгово-промышленной и купеческой элиты, известным меценатам и благотворителям Москвы и Санкт-Петербурга. Особое значение в формировании фондов омского музея сыграли предметы из коллекций русской

аристократии – представителей Романовых, Юсуповых, Горчаковых, Воронцовых-Дашковых, Ферзен, Шереметевых, Половцевых, Шуваловых. В музейное собрание передавались как отдельные произведения, так и комплексы, насчитывающие десятки предметов, которые являлись частью известных коллекций. Передачи предметов 1920-х гг. сформировали ядро фондов русской и зарубежной живописи и графики, скульптуры, а также декоративно-прикладного искусства, которые в последующие годы пополнялись в основном произведениями современных мастеров.

В завершении главы делается вывод о том, что частное коллекционирование произведений искусства в России до 1917 г. можно рассматривать как предмузейный этап собирательства, а частные коллекции являлись основной формой существования художественных собраний, предшествующей музейным фондам.

Революционные события 1917 г. и последовавшая национализация положили конец этой традиции и открыли новую страницу существования частных коллекций как части музейных фондов. После событий 1917 г. исторически сложившиеся комплексы предметов оказались разделены на части, разрознены и распределены по музейным собраниям, значительная часть национального культурного наследия оказалась сосредоточена в региональных и провинциальных музеях.

Обращение к изучению музейных фондов РФ диктует необходимость всестороннего рассмотрения феномена отечественного дореволюционного коллекционирования произведений искусства и изучения отдельных частных коллекций. Понимание специфики сложного состава музейного фонда страны, «аккумулировавшего в предметной форме энциклопедию истории, культуры, художественной жизни» [277, с. 9], невозможно без всестороннего изучения феномена частного художественного коллекционирования. Частные коллекции, которые стали основой музейного фонда страны, «во всех тонкостях отразили понимание русским обществом значимости тех или иных периодов в развитии

русской или западноевропейской культуры, художественных школ, направлений, мастеров, отдельных памятников» [277, с. 9].

Таким образом, актуальность диссертационного исследования обусловлена, прежде всего, практической значимостью изучения частных коллекций, составивших основу современных музейных фондов РФ.

Фонды художественного отдела ЗСКМ, образованного в 1924 г., активно формировались в 1920-е гг. за счет произведений из национализированных коллекций. События 1917–1920-х гг. открыли новую страницу функционирования произведений из аристократических коллекций как части фондов омского музея.

На распределение экспонатов в 1920-е гг. влияла существующая иерархия музеев, что способствовало передаче в региональные и провинциальные собрания менее значимых произведений, в то время как ценные и редкие предметы предназначались для центральных музеев. Несмотря на указанную особенность, в омский музей поступили произведения, имеющие высокий художественный уровень и научное значение. Все это способствовало формированию особой специфики состава фондов омского музея. Особенности распределения произведений в 1920-е гг. обуславливают необходимость привлечения для реконструкции и изучения отечественных дореволюционных частных коллекций всей совокупности предметов, хранящихся в центральных и региональных музейных фондах, что дает реальное понимание состава этих коллекций. Без рассмотрения и изучения этих малоизвестных произведений искусства, ведущих свое происхождение из дореволюционных художественных коллекций, хранящихся в региональных музеях, история частного коллекционирования в России в целом и представления о составе и характере отдельных коллекций не являются полными и адекватными реальному положению.

ГЛАВА 2. ИДЕНТИФИКАЦИЯ И АТРИБУЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ РУССКОЙ АРИСТОКРАТИИ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ КОМПЛЕКТОВАНИЯ ОМСКОГО ОБЛАСТНОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ М.А. ВРУБЕЛЯ

2.1. Методика выявления и идентификации произведений из коллекций русской аристократии конца XVIII — начала XX века в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

Перейдем к проблеме выявления и идентификации произведений из художественных коллекций русской аристократии, поступивших в фонды художественного отдела Западно-Сибирского Краевого музея (ныне Омский областной музей изобразительных искусств) в 1920-е гг.

При поступлении предметов из Государственного музейного фонда и крупнейших музеев страны в этот период сведения об их предыдущем местонахождении отсутствовали или носили фрагментарный характер. На протяжении нескольких десятилетий специалистами омского музея велась деятельность по определению их провенанса. Данная работа не носила целенаправленного характера, а в большей степени являлась частью каталогизации коллекции. Отсутствие четкого алгоритма действий осложняло эту задачу и нередко приводило к ошибкам.

На современном этапе определение предыдущего местонахождения произведений искусства приняло характер отдельного самостоятельного направления научных исследований омского музея. В процессе данного исследования его автором была выработана методика работы с произведениями живописи и скульптуры из первых музейных поступлений, позволяющая определять предыдущее местонахождение произведений, имена бывших

владельцев, идентифицировать их принадлежность к аристократическим коллекциям, воссоздавать отдельные страницы их истории и бытования.

Несмотря на то, что каждое произведение требует индивидуального подхода, можно выделить общие принципы работы по определению предыдущего местонахождения произведений искусства из первых музейных поступлений и идентификации их принадлежности к конкретной коллекции.

Первые важные сведения о предмете специалист получает уже при его визуальном осмотре. В контексте обозначенной темы особого внимания заслуживают сохранившиеся на произведениях внешние признаки в виде различных текстов, печатей и клейм, содержащих информацию по разным аспектам, связанным с данным объектом. Определение происхождения этих надписей и текстов, их интерпретация и правильная трактовка представляют собой важную задачу.

Все надписи и знаки, сохранившиеся на произведениях искусства, можно условно разделить на несколько групп.

Первую составляют те из них, которые относятся к процессу их создания. Наиболее распространенным примером подобных знаков является авторская подпись на лицевой стороне картины или авторские пометки на обороте, широко практикуемые современными художниками. На практике можно встретить и другие примеры надписей, связанных с этапом создания произведения. Например, на обороте картины А.И. Куинджи «Ночь на Днепре» (1880-е, ООМИИ), являющейся одним из авторских повторений знаменитой композиции, сохранилась надпись, в которой члены правления Общества Куинджи художники К.Я. Крыжицкий, В.И. Зарубин, В.А. Беклемишев удостоверяют своими подписями авторство А.И. Куинджи. Не останавливаясь подробно на характеристике этой группы знаков, отметим, что подобные надписи имеют первостепенное значение в процессе описания и атрибуции произведений.

В контексте обозначенной темы наиболее важную группу составляют надписи и знаки, появившиеся на произведениях в процессе их бытования. На

предметах, хранящихся в ООМИИ и изученных в ходе данного исследования, были выявлены несколько групп подобных надписей.

Первую группу составляют владельческие знаки, которые зафиксировали историю бытования и функционирования предмета как части определенной коллекции.

Другая группа объединяет надписи, появившиеся на произведении в процессе национализации художественных коллекций.

К третьей группе относится музейная маркировка предметов, фиксирующая бытование произведения как части музейной коллекции, что остается за пределами нашего рассмотрения.

Владельческие знаки представляют собой многочисленную группу разнообразных по виду внешних признаков и включают надписи, печати, ярлыки, этикетки, наклейки и т.д., которые могут располагаться на лицевой стороне или обороте произведения, на раме картины или быть прикреплены в виде ярлыка. Они могут нести информацию о различных аспектах, связанных с функционированием предмета — указывать на принадлежность конкретной коллекции, содержать сведения о реставрации, экспонировании и других аспектах бытования предмета [178].

Практически все владельцы крупных дореволюционных художественных коллекций имели свою систему маркировки произведений. Так, на картины, принадлежащие княжескому роду Юсуповых, на протяжении нескольких поколений владельцев наклеивался бумажный ярлык, часто с голубым краем, с буквами «ХК» (художественная коллекция – Е.Р.) (Рисунок 1). На произведениях из собрания графини Е.А. Воронцовой-Дашковой помещалась специальная бумажная типографская этикетка с указанием номера, автора, названия и размеров картины (Рисунок 2). Многие коллекционеры практиковали пометить свои произведения сургучными печатями с гербом (Рисунок 3, 4). В музейной практике встречается большое число разнообразных примеров владельческой маркировки художественных предметов (Рисунок 5, 6, 9).

Функционирование произведений внутри частной коллекции нередко сопровождалось различными мероприятиями по их сохранению, экспонированию, изучению, что нередко отражено в сохранившихся на предметах отметках. Встречающиеся надписи, свидетельствующие об экспонировании или реставрации предмета, также могут содержать упоминания владельца. Предоставленные коллекционерами на выставки работы зачастую маркировались специальными выставочными ярлыками, содержащими сведения как о самой работе, так и ее владельце. Так, на картине О. Пильца «Омлет» (1873, ООМИИ) на сохранившемся ярлыке выставки «Век немецкого искусства» 1906 г., прикрепленном к раме, указан ее владелец — князь Юсупов (Рисунок 7).

Но и при отсутствии прямого указания на владельца сохранившиеся владельческие знаки могут нести важную информацию о предыдущем местонахождении.

Например, на нескольких живописных произведениях, хранящихся в омском музее, в их обрамлении имеются стихотворные строки, посвященные изображению на картине (Рисунок 78–81). Изучение поэтических произведений позволило установить автора стихов — поэта, публиковавшегося в конце XIX – начале XX в. под инициалами «К.Р.», за которыми скрывалось имя великого князя Константина Константиновича. Эта информация послужила отправным пунктом в определении предыдущего местонахождения данных живописных работ и идентификации их как части коллекции Мраморного дворца в Санкт-Петербурге, принадлежащего великому князю Константину Константиновичу, а именно тех произведений, история создания которых подробно зафиксирована на страницах его дневников [234–235].

Отмечая многообразие владельческих надписей, встречающихся в музейной практике, необходимо особо подчеркнуть важность изучения любых сохранившихся на предмете владельческих знаков, являющихся значимым историко-искусствоведческим источником. В некоторых случаях информативность владельческих знаков столь велика, что для их идентификации

как части определенной коллекции не требует привлечения дополнительных источников.

Не меньшее значение в деле определения предыдущего местонахождения произведения играет изучение надписей, оставленных в ходе национализации. Процесс перехода произведений искусства из частных коллекций в категорию музейных предметов, последовавший за историческими событиями 1917 г., нашел отражение в виде многочисленных пометок на самих предметах. В ряде случаев они представляют собой номера, интерпретация которых требует привлечения дополнительных источников. Однако некоторые из надписей уже при осмотре могут дать важную информацию.

Как отмечалось выше, поступление в омский музей произведений из национализированных художественных коллекций происходило не только из ГМФ, но и через поступления из крупнейших музеев страны. Переданные из ГЭ и ГРМ живописные произведения имели свою особую маркировку.

Так, на обороте большей части картин, поступавших в 1920-е гг. из Эрмитажа, имеются цифровые и буквенные надписи, сделанные черной краской. Изучение этих обозначений позволяет сделать вывод о том, что надписи были сделаны в ходе национализации в процессе составления описей и перемещения произведений и несут информацию об их предыдущем местонахождении. Например, на картине А. Схелфхаута «Вид Дордрехта в четырех лье от Роттердама» (1843, ООМИИ) черной краской на обороте сделана надпись – «Гор. Р. 202 68/1784» (Рисунок 11), на обороте работы В. Версхюра «Животные в конюшне» (ООМИИ) — «Фаб. Р. 47 1482/12», на картинах Ж.–Б. Грёза «Ребенок с яблоком» (1760-е, ООМИИ) и Ж.–Б. Роби «Цветы и книга» (ООМИИ) — «КД. Р. 209-19» и «КД. Р. 209-21» соответственно (Рисунок 12). Данные обозначения свидетельствуют, что произведения ведут свое происхождение из собраний Горчаковых, Фаберже и Каменноостровского дворца. Подтверждением этого служат и номера, указанные после буквы «Р» — регистрационные номера собраний, произведения из которых поступали в ГЭ. Так, № 202 был присвоен произведениям, поступавшим из особняка

К.А. Горчакова, № 209 — коллекции Каменноостровского дворца, принадлежавшего Е.Г. Саксен-Альтенбургской, а № 47 — собранию А.К. Фаберже. Полный перечень номеров собраний представлен в НАРиДФ ГЭ в фонде № 4, который составляют документы по национализации и деятельности ГМФ.

Кроме указанных надписей на оборотах картин, поступавших из ГЭ, имеются пометки, сделанные синим мелом, которые несут дополнительную информацию. На указанной картине А. Схелфхаута значится «4 спаль» (Рисунок 11), а на работе В. Версхюра — «4 Фаберже» и т. д.

Аналогичная система маркировки применялась и по отношению к национализированным предметам в ГРМ (Рисунок 8, 10). На обороте «Жанровой сцены» А.В. Тёпфера (1813, ООМИИ) на подрамнике имеются надписи «С.П. 1918» и «С.А.П. № 11», на обороте «Классического пейзажа», выполненного неизвестным мастером XVII в. (ООМИИ) — синим карандашом «Морд. № 43» (Рисунок 8), свидетельствующие о том, что произведение А.В. Тёпфера поступило из коллекции С.А. Половцевой, а пейзаж — из собрания Е.А. Ермоловой-Мордвиновой.

Таким образом, сохранившиеся на произведениях надписи и знаки, оставленные в процессе бытования, представляют собой важный историко-искусствоведческий источник, а их изучение и правильная интерпретация становятся неотъемлемым этапом работы по идентификации произведений как части определенной коллекции.

В том случае, когда надписи дают значимую и конкретную информацию, дальнейшее продолжение исследования может не потребоваться. Однако зачастую наряду с изучением сведений, которые содержат сами произведения искусства, установление предыдущего местонахождения предмета подразумевает обязательное обращение к архивным документам.

Сохранившиеся акты передачи предметов в омский музей и списки отобранных и полученных картин 1920-х гг. могли содержать информацию о прежнем владельце или не иметь таковой. Так, в акте передачи произведений западноевропейской живописи из ГЭ вместе с описанием предмета были

перечислены номера, в том числе номера предыдущих собраний [15, л. 217 об.], которые требовали расшифровки. В списке картин 1924 г., переданных из Румянцевского музея [15, л. 34-35], указывается происхождение картин — собрания Касьянова, Вишнякова, Воронцова и т.д., в то время, как в подобном акте передачи из ГРМ эта информация не отражена вовсе.

Таким образом, необходимая информация в сопровождающих произведения документах при поступлении в музей носила неполный характер или отсутствовала, что обуславливает необходимость привлечения дополнительных источников.

При работе с предметами из дореволюционных художественных коллекций особое значение имеет многочисленная группа документов, касающихся национализации и деятельности ГМФ, хранящихся в центральных архивах. Среди всего множества документов автором данного исследования были выделены наиболее информативные из них.

Работа по выявлению предыдущего местонахождения предметов из собрания ООМИИ базировалась на изучении инвентарных книг ЛО ГМФ, хранящихся в фонде № 4 НАРиДФ ГЭ. Данные книги представляют собой описи предметов, принятых на склады ЛО ГМФ в 1920-е гг., которые распределялись по 8 разделам, информация по которым заносилась в 8 отдельных книг: живопись и скульптура, керамика, мебель и бронза, прикладное искусство, графика и др. Два тома с описями национализированных предметов живописи и скульптуры [20, 21], привлекаемые в процессе исследования, содержат краткое описание поступавших в ЛО ГМФ предметов, а также номер предыдущих собраний и отметки об их выдаче в центральные и региональные музеи. Например, под № 85 инвентарной книги живописи и скульптуры значится карандашный рисунок А. Риццони «Группа кардиналов Ватикана» 1882 г. (Рисунок 83) в черной раме под стеклом, который был выдан в Западно-Сибирский музей, № предыдущего собрания — 181 [20, л. 10]. Таким образом, данный источник содержит краткие, но все необходимые сведения.

Информация, содержащаяся в инвентарных книгах, а именно указание номера предыдущего собрания, позволяет приступить к более детальному изучению провенанса произведений, что возможно при обращении к письменным источникам.

Архивные документы, привлекаемые для идентификации произведений, достаточно разнообразны. Прежде всего, это многочисленные дела национализированных частных коллекций, хранящиеся в фонде № 4 НАРиДФ ГЭ. «Списке дел Ленинградского отделения Государственного музейного фонда» [28] содержится перечень более чем из 1300 дореволюционных частных и музейных коллекций, произведения из которых в ходе национализации поступили в ЛО ГМФ. Здесь же хранятся архивные дела по коллекциям, содержащие акты, описи и переписку о поступлении в ЛО ГМФ художественных предметов из петербургских особняков и квартир коллекционеров, в числе которых дворцы великих князей, особняки Е.А. Воронцовой-Дашковой, Горчаковых, Юсуповых, Оболенских, Шереметьевых и других коллекционеров, чьи произведения на сегодняшний день выявлены в фондах омского музея. В данном списке под № собрания 181, из которого поступил указанный рисунок А. Риццони (Рисунок 83), значится коллекция Мраморного дворца, ранее принадлежавшего семье великого князя Константина Константиновича. Обращение к соответствующему делу, которое содержит опись данной коллекции, в которой содержится упоминание карандашного рисунка А. Риццони, можно рассматривать в качестве завершающего этапа в определении предыдущего местонахождения произведения искусства и идентификации его принадлежности данной коллекции.

На этом этапе широко привлекались и другие сохранившиеся архивные материалы – письма и дневники коллекционеров, каталоги их коллекций, делопроизводственная документация, фотодокументы.

Приведем пример применения данной методики для выявления предыдущего местонахождения и идентификации живописного полотна из собрания ООМИИ. В 1927 г. из ГЭ в фонды художественного отдела ЗСКМ поступило произведение А. Калама «Горный ручей» (1847). Информация о предыдущем местонахождении

отсутствовала, в акте передаче из ГЭ 1927 г. имелся номер предыдущего собрания — 202. При визуальном изучении картины на обороте была обнаружена сургучная печать с гербом Горчаковых и надпись: Р. 202-10. Данная информация позволила предположить ее происхождение из коллекции Горчаковых, национализированным произведениям которой в Эрмитаже присваивался номер 202. Обращение к архивным документам, касающимся истории данной художественной коллекции, в частности к варианту рукописного каталога светлейшего князя А.М. Горчакова 1859 г., позволило подтвердить ее принадлежность знаменитой картинной галерее светлейшего князя А.М. Горчакова и идентифицировать в каталоге под № 58 (11 октября 1847, Штутгарт. Водопад на фоне леса, картина, написанная Каламом в 1847 и прибывшая напрямую из Женевы в Штутгарт, приобретенная у А. Стевенса и Ж. Годешарля за 3200) [6, л. 28].

Несмотря на выработанный в процессе исследования алгоритм действий и сформулированную методику, работа по выявлению предыдущего местонахождения произведений из собрания ООМИИ и идентификации произведений из коллекций русской аристократии не завершена, что объясняется рядом факторов. Указанные инвентарные книги, датируемые 1924 г., зафиксировали не всю историю существования и функционирования ЛО ГМФ и не содержат информации обо всех национализированных предметах, что требует выявления и привлечения дополнительных письменных источников.

Особую сложность вызывает изучение предметов из собраний, значащихся в описях ЛО ГМФ под №№ 665 и 1184. Под данными номерами были записаны не конкретные коллекции, а описи национализированных в первые годы многочисленных произведений, принятых на склады ЛО ГМФ в Ново-Михайловском дворце в 1924 г. из складов во Дворце искусств — бывшая Нарышкинская половина и бывшая половина Бенкендорфа Зимнего дворца. Данные собрания представляют собой национализированные в первые годы советской власти произведения из разных коллекций. При ликвидации складов в Зимнем дворце и до передачи имущества на склады в Ново-Михайловском дворце

предметы были обезличены, а предыдущая история бытования и имена владельцев на сегодняшний день не прослеживаются.

Изучение провенанса предметов из собраний №№ 665 и 1184 представляет собой сложную задачу и требует привлечения дополнительных источников. Примером подобной практики является определение предыдущего местонахождения бронзовой скульптуры французского мастера Клемента Леопольда Штайнера (1853–1899) «Танцовщица» (Рисунок 73) (I половина 1890-х, ООМИИ), поступившей в омский музей 1925 г. из ЛО ГМФ из собрания № 665.

В 2010 г. композиция К. Штайнера вошла в каталог французского искусства ООМИИ [94, с. 122], где сообщалось, что до 1925 г. она находилась в собрании дома-музея Юсуповых. Ссылки на архивные документы отсутствовали. В ходе исследования благодаря обнаруженной фотографии 1890-х гг. кабинета великого князя Александра Михайловича, сына великого князя Михаила Николаевича, в Ново-Михайловском дворце (Рисунок 95), в интерьере которой располагается данная скульптурная композиция, стало возможным идентифицировать принадлежность произведения к данной коллекции. А в 1914 г. фрагмент скульптуры был воспроизведен на другой фотографии с изображением садового балкона дворца великого князя Александра Михайловича и его супруги великой княгини Ксении Александровны. Таким образом, можно предположить, что «Танцовщица» была перемещена ее владельцем великим князем Александром Михайловичем в собственный дворец, где и находилась в 1917 г. После февральских событий семья покинула столицу, имущество дворца было национализировано, а с весны 1918 г. художественные предметы начали вывозиться на склады ГМФ. Именно национализированные в первые годы советской власти коллекции, к которым относилось и художественное убранство дворца Ксении Александровны, составили основу собраний №№ 665 и 1184. Таким образом, констатируем, что работа по определению предыдущего местонахождения предметов из указанных собраний требует индивидуального подхода.

Несмотря на указанные трудности, изложенная методика работы автора данного исследования с музейной коллекцией в процессе многолетнего ее применения показала свою результативность. В качестве другого примера использования предложенной методики можно привести уточнение истории бытования картины Т.А. Неффа (1805–1876) «Купальщица» (1859, ООМИИ) (Рисунок 60), поступившей в собрание омского музея в 1925 г. из ЛО ГМФ. Крупное полотно, оформленное в резную деревянную золоченую раму, неоднократно воспроизводилось в литературе на фотографиях конца XIX – начала XX в. в интерьере гостиной (Рисунок 93), которая некоторыми исследователями относилась к интерьерам Ново-Михайловского дворца, другими — дворца великого князя Владимира Александровича. В музейных каталогах в качестве предыдущего местонахождения картины указывалась коллекция великого князя Николая Михайловича (1859–1919) [89, с. 82; 88, с. 134]. Наличие в его коллекции картины Т.А. Неффа нельзя было связать ни с художественными пристрастиями великого князя, ни с характерными чертами коллекционирования эпохи конца XIX – начала XX в. Номер предыдущего собрания картины — 71, обнаруженный в инвентарной книге ЛО ГМФ [20, л. 163], свидетельствовал о нахождении ее до революции в собрании Ново-Михайловского дворца. Обращение к сохранившимся дворцовым описям 1870–90-х гг. позволило установить ее присутствие в Белой гостиной еще в бытность владения дворцом великого князя Михаила Николаевича, отца великого князя Николая Михайловича. Сохранившаяся на обороте надпись: «96 Маіорать отъ Императ. Александр. Федоров.» позволила предположить, что картина была передана Михаилу Николаевичу по наследству, что удалось подтвердить сведениями, содержащимися в архивных документах [34]. Таким образом, в процессе исследования удалось идентифицировать принадлежность картины из собрания ООМИИ императрице Александре Федоровне, супруге императора Николая I, которая являлась известной почитательницей таланта художника. После смерти императрицы «Купальщица» перешла во владение ее младшему сыну великому князю Михаилу Николаевичу и располагалась в Белой

гостиной Ново-Михайловского дворца вплоть до национализации. Великий князь Николай Михайлович стал последним владельцем полотна.

В процессе исследования была составлена база данных произведений живописи, графики и скульптуры из собрания ООМИИ с установленным аристократическим провенансом. Более 140 произведений искусства, идентифицированных как части художественных коллекций представителей русской аристократии конца XVIII – начала XX в., были введены в научный оборот в данном контексте [236]. 60 из них легли в основу комплексного изучения и научной реконструкции состава художественных коллекций великой княгини Елены Павловны, светлейшего князя А.М. Горчакова и его потомков, великого князя Михаила Николаевича и великого князя Константина Константиновича, что раскрывается в главе 3.

Приведем сведения о произведениях из других значимых коллекций русской аристократии, пополнивших фонды омского музея в 1920-е гг.

В контексте темы исследования особое место занимает раздел произведений, ведущих происхождение из собрания князей Юсуповых. В первые годы существования художественного отдела ЗСКМ из ЛО ГМФ поступило около 200 предметов, ранее принадлежавших одной из самых влиятельных российских аристократических фамилий.

В 2001 г. произведения были показаны на выставке в ООМИИ «“В былое распахнуть окно...” Коллекция князей Юсуповых в ООМИИ им. М.А. Врубеля», куратором которой выступила А.Е. Чернявская, что послужило введению их в научный оборот. В своих публикациях, посвященных омской части коллекции Юсуповых, А.Е. Чернявская упоминает 147 предметов, среди которых — 17 живописных полотен, 10 скульптур, 4 гравюры и 115 произведений декоративно-прикладного искусства [285; 300, с. 11-12].

Изучением омской части данной коллекции занималась Л.Ю. Савинская, что нашло отражение в ее монументальной монографии, посвященной реконструкции живописного собрания князей Юсуповых [246], стало

важным этапом изучения этого раздела и примером привлечения для подобных исследований произведений из региональных музеев.

В ходе настоящего исследования изучение омской части коллекции Юсуповых было продолжено, в отношении ее состава и атрибуции отдельных произведений были сделаны важные уточнения, идентифицирована принадлежность Юсуповым дополнительно нескольких живописных работ из собрания ООМИИ. На сегодняшний день документально подтверждается принадлежность данному собранию 24 произведений живописи, 4 графических листов и 5 скульптур, хранящихся в фондах ООМИИ, произведения декоративно-прикладного искусства остаются за рамками данного исследования.

Князья Юсуповы владели рядом дворцов на территории Российской империи, в каждом из которых хранились произведения искусства, составлявшие одно из крупнейших художественных собраний дореволюционной России. Основная часть семейной художественной коллекции размещалась во дворце на Мойке в Санкт-Петербурге и в усадьбе в селе Архангельское под Москвой. После закрытия Юсуповского дворца в Ленинграде в качестве музея дворцового быта в 1928 г. в нем было зарегистрировано 45295 художественных предметов, большинство из которых составляли произведения, принадлежавшие семье Юсуповых.

У основания художественной коллекции известного княжеского рода стоял князь Николай Борисович Юсупов Старший (1751–1831), дипломат и государственный деятель. Картинная галерея, формирование которой было начато Николаем Борисовичем Старшим в конце XVIII в., при его жизни включала свыше 550 полотен и состояла преимущественно из произведений европейских мастеров.

Составленный в 1827 г. первый рисованный каталог собрания позволяет идентифицировать ряд картин из омского музея, которые относятся к первым приобретениям Н.Б. Юсупова Старшего.

Небольшая омская часть живописной коллекции князя Н.Б. Юсупова — «Мадонна с Христом и Иоанном Крестителем» (ООМИИ) неизвестного итальянского художника XVI в. [17, л. 126], «Благовещение»

(ООМИИ), приписываемое в коллекции Ф. Альбани (1578–1660) и «Дафна» (ООМИИ) болонского мастера Г. Рени (1575–1642) [18, л. 66, 137], позволяет зафиксировать наличие в коллекции произведений итальянской школы. Начиная с XVIII в. во многих аристократических коллекциях, несмотря на различия вкусов и личных пристрастий владельцев, итальянское искусство, ставшее синонимом классического искусства в целом, преобладало. По мнению В.Э. Марковой, это являлось данью сложившейся традиции почитания страны классического наследия. Итальянская живопись «с присущей ей красочностью и репрезентативностью, монументальностью и особым характером восприятия реальности, возвышающим ее над повседневностью, как нельзя лучше отвечала задаче декоративного убранства дворцовых интерьеров» [83, с. 6]. Многочисленные полотна на аллегорические и мифологические сюжеты органично вписывались в интерьеры дворцов петербургской знати, выполненных с опорой на стилистику Ренессанса, классицизма и барокко.

Сформировавшаяся ориентация на академическую традицию нашла отражение в предпочтении коллекционерами работ мастеров Высокого Возрождения и Болонской академии. В коллекции Н.Б. Юсупова итальянское искусство старых мастеров было представлено многими выдающимися именами, и присутствие в их ряду омских работ, приписываемых в коллекции Г. Рени (1575–1642) и Ф. Альбани (1578–1660), а также наличие старой копии с картины Рафаэля (1483–1520) «Мадонна с вуалью» (ООМИИ) вполне закономерно.

К другим приобретениям основателя семейного собрания относится «Портрет Екатерины II» (1792, ООМИИ) кисти И.Б. Лампи Старшего (1751–1830), вариант парадного портрета, исполненного для императрицы, хранящегося в ГЭ, а также жанровой композиции «Две молодые дамы у окна» (ООМИИ) француза А.Н. Ван Горпа (1756–1819) [18, л. 39, 93].

Отдельное направление собирательской деятельности Юсупова Старшего представляло коллекционирование произведений современных живописцев, игравших важную роль в художественной европейской жизни. К произведениям художников, с которыми князя связывали личные отношения, относятся «Биржа и

корабли» («Порт Мессины») (ООМИИ) [18, л. 183] кисти немецкого пейзажиста Я.Ф. Хаккерта (1737–1807), а также «Мечтательница» (ООМИИ) популярного французского живописца Ж.–Б. Грёза (1725–1805).

За исключением картины И.Б. Лампи Старшего, появление перечисленных произведений в коллекции Н.Б. Юсупова, их заказ и приобретение, можно связать с его первыми заграничными путешествиями, которые длились практически непрерывно с 1774 по 1789 гг.

Одной из отличительных особенностей коллекций представителей столичной знати являлось их формирование несколькими поколениями семьи. Художественные сокровища, собранные предыдущими поколениями, бережно хранились, являясь неотъемлемой частью фамильного собрания.

Пополнение живописной коллекции Н.Б. Юсупова Старшего продолжили его наследники. Особая роль в этом принадлежала княгине Зинаиде Ивановне (1809–1893), второй жене Бориса Николаевича Юсупова, а также их сыну Николаю Борисовичу Юсупову Младшему (1827–1891). Во время путешествий за границу, а также у московских и петербургских антикваров Н.Б. Юсупов Младший приобретал картины старых голландских и фламандских мастеров, особый спрос на которые сформировался у отечественных коллекционеров с петровского времени. По мнению И.А. Соколовой, еще в 1770-х гг. русские аристократы начали привозить из Европы работы «малых голландцев», которые завоевали симпатии коллекционеров занимательными сюжетами и тонкой детализацией жанровых сцен и пейзажей [260]. В XIX в. увлечение искусством «малых голландцев» переживало очередной взлет, что нашло отражение в наличии во многих коллекциях целых разделов произведений художников «золотого века» голландской живописи.

В этот период семейную коллекцию дополнили картины «Группа пьющих в корчме крестьян» (ООМИИ), приписываемая И. ван Остаде (1621–1649), «В овощной лавке» (ООМИИ) Й.Г. Ламберта (1740–1804), «Морской пейзаж» (ООМИИ) неизвестного художника и некоторые другие произведения, ныне хранящиеся в омском музее.

Работы старых мастеров не могли конкурировать с коллекцией деда, что, несомненно, влияло на все возрастающий интерес князя к современному европейскому искусству. В этот период Юсуповское собрание пополнилось миниатюрой французского мастера XIX в. Л. де Пильтера (1836–?) «Охотник с убитой птицей» (ООМИИ), а также пейзажем «Зима в Голландии» (1837, ООМИИ) известного голландского мастера А. Схелфхаута (1787–1870).

Последней владелицей семейного собрания стала княгиня Зинаида Николаевна Юсупов (1861–1939), графиня Сумарокова-Эльстон. По свидетельству Л.Ю. Савинской, Зинаида Николаевна не была столь же страстным коллекционером, как ее предшественники, но любила искусство, и сыграла важную роль в деле сохранения семейного живописного собрания.

Приобретение новых произведений для семейной коллекции при Зинаиде Николаевне значительно снизилось. Дворцы были переполнены предметами искусства, по воспоминаниям Ф.Ф. Юсупова, во дворце Юсуповых на Мойке «в подвалах хранились ... многочисленные произведения искусства, которым не нашлось места в галереях или салонах... они были заброшены, хранились в пыли и забвении» [297, с. 52]. Несмотря на это, к приобретениям княгини З.Н. Юсуповой относятся сразу несколько работ из собрания ООМИИ, что вносит свой вклад в дело изучения обозначенной коллекции.

В 1898 г. на выставке английских художников в Санкт-Петербурге, организованной ИОПХ, экспонировалась картина Дж. С. Соломона (1860–1927) «Нарцисс и Эхо» (1895, ООМИИ), что нашло отражение в публикациях в журналах «Нива» и «Петербургская жизнь» за этот год. Крупноформатное полотно, написанное на мифологический сюжет, представляет собой образец поздней академической салонной живописи. Вероятно, на этой выставке, заглавной композицией которой стала данная картина, она была приобретена Зинаидой Николаевной. В 1914 г. по случаю бракосочетания князя Феликса Феликсовича Юсупова Младшего и княжны императорской крови Ирины Александровны началось переустройство Юсуповского дворца на Мойке под руководством

архитектора А.Я. Белобородова, в ходе которого картина заняла место в личных покоях Ф.Ф. Юсупова.

В бытность владения семейным собранием Зинаидой Николаевной художественную коллекция пополнилась также жанровой композицией немецкого художника О. Пильца (1846–1910) «Омлет» (1873, ООМИИ), которая экспонировалась владельцами в 1906 г. в Берлине на масштабной выставке немецкого искусства.

В процессе исследования благодаря изучению сохранившихся на оборотах двух картин бумажных наклеек с буквами «ХК» была идентифицирована принадлежность данных произведений к коллекции князей Юсуповых, что было подтверждено и архивными сведениями [21, л. 128]. Кем из семьи были приобретены «Натюрморт с апельсином» (1852, ООМИИ) бельгийского мастера Ж.–Б. Роби (1821–1910) и жанровая композиция «Девушка с кошкой» (ООМИИ) немецкого художника Р.Ю. Бейшлага (1838–1903), ныне хранящиеся в ООМИИ, не известно. Однако приобретение произведений современных модных живописцев XIX в. вполне соответствовало вкусам русской аристократии II половины XIX в.

Еще одной работой, поступившей в ЗСКМ в 1920-е гг. из коллекции Юсуповых, стала картина одного из наиболее прославленных живописцев XIX в. Э. Мейссонье (1815–1891). Интерес коллекционеров к его творчеству, которое составляли миниатюрные произведения, стилизованные под жанровые сцены XVII–XVIII вв., оставался высоким, а его картины ценились «на вес золота». История бытования картины в музее обрывается в 1930-е гг. и на сегодняшний день информация о ее местонахождении отсутствует.

Картины русских художников в коллекции Юсуповых значительно уступали по количеству произведениям европейских мастеров, однако к началу XX в. стали занимать все более значимое место. В течение XIX в. национальная художественная школа, ставшая в один ряд с европейской, получала признание, что нашло отражение в составе коллекций русской знати.

В ходе исследования была выявлена принадлежность Юсуповскому собранию живописной работы «Деревенская девушка» (1910-е, ООМИИ), которая была внесена в учетную документацию как произведение кисти А.Е. Архипова (1862–1930). Изучение провенанса картины позволило не только установить ее принадлежность собранию Юсуповых, но и идентифицировать ее как работу кисти известного русского художника И.С. Куликова (1875–1941), зафиксированную на страницах документов ГМФ [21, л. 50], тем самым вернув ее владельческую атрибуцию. Наличие данной картины в собрании Юсуповых можно объяснить проявлением общего интереса к национальному искусству и русскому стилю в этот период.

Появление в коллекции живописного полотна кисти И.Е. Крачковского (1854–1914) «Зима в Крыму. Дорога на Учан-Су» (1890-е, ООМИИ) тесно связано с историей взаимоотношений княжеской семьи с художником. Как писал В.А. Серов, с 1896 г. «он (И.Е. Крачковский – Е.Р.) состоит при Юсуповых в некотором роде, живет там рядом на даче...» [52, с. 224]. Княжеская семья регулярно приобретала его работы и щедро их оплачивала, в собрании находилось несколько крымский пейзажей Крачковского, один из которых хранится в ООМИИ.

Из коллекций князей Юсуповых ведут свое происхождение ряд скульптур. Архивные сведения подтверждают принадлежность к семейному собранию «Бюста императора Павла I» и «Бюста императрицы Марии Федоровны» (обе 1789, ООМИИ) неизвестного русского мастера XVIII в., мраморного «Бюста ребенка» (1863, ООМИИ) работы немецкого скульптора К. Кауэра (1828–1885), а также бронзовых композиций «Плачущий фавн» (ООМИИ) французского мастера М. Клода (Клодиона) (1738–1814) и «Психеи» (ООМИИ), созданной по оригиналу 1824 г. Чинчинато Баруцци (1796–1878) и отлитой в 1840–1860 гг. на французской фабрике К.–Ф. Калла (1802–1884) [21, л. 65].

Основная часть художественного наследия Юсуповых сосредоточена в собраниях ГЭ, ГМИИ им. А.С. Пушкина и ГМУ «Архангельское». Омский раздел произведений вносит весомый вклад в дело его изучения.

Целый ряд частных аристократических коллекций оказался представлен в собрании омского музея небольшими разделами или единичными произведениями. Данные комплексы художественных предметов не позволяют осуществить полноценную научную реконструкцию, но несут важную информацию о составе и концепции этих коллекций, о художественных предпочтениях их владельцев и вкусах эпохи, об истории и бытовании произведений, и других аспектах, которые могут быть востребованы при дальнейших исследованиях.

В особняке на Английской набережной, 10 в Санкт-Петербурге располагалась коллекция произведений искусства графов Воронцовых-Дашковых. Елизавета Андреевна (1845–1924) и Илларион Иванович (1837–1916) представители знатных аристократических родов, занимали высокое положение в обществе и входили в число доверенных и приближенных к императорской семье лиц. В своем особняке они сформировали богатое художественное собрание, которое на сегодняшний день не получило широкого освещения в научной литературе. После национализации с 1919 по 1927 гг. обширное собрание передавалось в Эрмитаж и другие учреждения. В 1927 г. из ГЭ в омский музей поступили несколько живописных работ, предыдущим местонахождением которых значилось собрание № 86, коллекция графини Е.А. Воронцовой-Дашковой [15, л. 217 об.].

Судя по описям предметов, составленных при национализации имущества дворца, основу собрания составляли живописные произведения западноевропейских мастеров разных периодов и школ [23]. Видное место среди них занимали работы старых мастеров. О высоком уровне произведений данного раздела можно судить по картине Гверчино (Барбьери, Джованни Франческо) (1591–1666) «Аллегория Веры» (начало 1630-х, ГМИИ), которая до 1783 г. принадлежала сенатору Джироламо Рануцци и хранилась в Болонье [83, с. 87].

Раздел старых мастеров картинной галереи Воронцовых-Дашковых включал «Скорбящую Мадонну» (1662, ООМИИ) неизвестного флорентийского мастера XVII в., ныне хранящуюся в ООМИИ, а также академическое полотно «Цирцея» (1704, ООМИИ), выполненное на сюжет из «Одиссеи» Гомера. Данная картина

поступила в музей под именем известного болонского живописца Гвидо Рени (1575–1642). В процессе бытования картины в музее было предложено авторство французского мастера Бона Булоня Старшего (1649–1717) [94, с. 24], живописца короля (*peintre du roi*) Людовика XIV, профессора, воспитавшего целое поколение французских художников. Он был известен как искусный подражатель, работы которого демонстрировали значительное сходство с произведениями итальянских, прежде всего, болонских художников.

Помимо работ старых мастеров в описях зафиксированы произведения французских художников галантного XVIII в., видных деятелей рококо, Ф. Буше (1703–1770), Н. Ланкре (1690–1743), Ж.–О. Фрагонара (1732–1806), что свидетельствует о художественных предпочтениях владельцев.

Картина «Вечер на море» (ООМИИ) популярного французского мариниста К.Ж. Верне (1714–1789) дополняет раздел французской живописи XVIII в., представляет собой неоклассицистическое направление, демонстрируя манеру прославленного французского пейзажиста.

Наряду с произведениями старых мастеров и художников XVIII в. картинная галерея графини включала работы современных мастеров, олицетворяющих своим творчеством прогрессивную манеру. В частности, во дворце хранилась картина Ж. Дюпре (1811–1889) «Лесной пейзаж» (ГЭ), представляющая собой образец живописи художников барбизонской школы.

В особняке находилось большое количество семейных портретов Воронцовых, Шуваловых и Воронцовых-Дашковых, принадлежащих кисти известных русских портретистов — Ф.С. Рокотова (1735–1736), Д.Г. Левицкого (1735–1822), Н.П. Богданова-Бельского (1868–1945) и др.

Раздел из не менее 10 картин составляли венецианские пейзажи XVIII в., популярные у коллекционеров и традиционно широко представленные в многочисленных отечественных художественных собраниях XIX в. Виды, изображающие Большой канал в Венеции, Церковь Санта-Мария делла Салюте и Палаццо Дукале (все ООМИИ), поступившие в омский музей из коллекции Е.А. Воронцовой-Дашковой, относятся к серии произведений, которые

воспроизводили манеры и сюжеты известных венецианских мастеров везувы — Каналетто (1697–1768), Б. Беллотто (1721–1780) и др., под именами которых зачастую и приобретались коллекционерами. На современном этапе эти композиции принято относить к продукции венецианских мастерских XVIII в., специализировавшихся на массовом изготовлении подобной художественной продукции.

Таким образом, произведения, поступившие из данной коллекции в фонды омского музея, демонстрируют ее многообразие и эклектичный характер.

Сведений о собирательских интересах графа Н.П. Ферзена сохранилось немного. Художественное собрание графа Николая Павловича Ферзена (1858–1921) и его супруги Софьи Александровны (1870–1957), урожденной княжны Долгорукой, располагалось в Санкт-Петербурге в особняке на Миллионной улице.

Из данной коллекции ведут свое происхождение 5 живописных произведений европейских мастеров, поступившие в ЗСКМ в 1927 г. из ГЭ с номером предыдущего собрания 51 [15, л. 217 об.]. Среди них полотно «Фараон возвращает Сарру Аврааму» (ООМИИ), принадлежащее кисти неизвестного венецианского художника I половины XVIII в. Обладающая высокими художественными качествами, картина в 1980-е гг. вызвала интерес признанного специалиста итальянской живописи В.Э. Марковой, которая отобрала работу для экспонирования в составе выставки произведений итальянских художников из музеев СССР на площадях ГМИИ им. А.С. Пушкина [84, с. 176-177].

Не меньший научный интерес представляет живописная композиция неизвестного художника «Цветы» (ООМИИ). В ходе проведенных технико-технологических исследований были выявлены характерные показатели итальянской технологии XVII в., что позволило утверждать, что работа, ранее входившая в коллекцию Н.П. Ферзена, представляет собой редкий для региональных собраний образец раннего итальянского натюрморта [230]. На современном этапе картина привлекла к себе внимание признанного эксперта

В.Э. Марковой, которая приписала картину одному из художников семьи Станки, представителей римской школы XVII в. [198, с. 402].

Традиции искусства XVII в. нашли отражение в работе «Стадо» (1701, ООМИИ) представителя «золотого века» голландской живописи пейзажиста А. Оудендика (1677–1704).

Итальянская живопись XIX в. представлена в коллекции картиной «Вид набережной Амальфи» (1841, ООМИИ) неаполитанского художника и рисовальщика Т. Дюклера (1816–1869), известного представителя романтического направления в живописи, интерес к творчеству которого испытывали многие собиратели из числа русской аристократии.

В целом, имена авторов омских произведений и их высокие художественные качества позволяют предположить и высокий уровень всей коллекции графа Н.П. Ферзена.

В тот же период происходило формирование художественной коллекции графа Александра Дмитриевича Шереметева (1859–1931), генерал-майора Свиты, начальника Императорской придворной певческой капеллы.

В омский музей из данного художественного собрания поступили произведения популярных русских художников академического направления, чьи работы не просто хранились во многих дворцах русской аристократии, но нередко украшали собой императорские и великокняжеские коллекции. Среди них — «Пейзаж» (1882, ООМИИ) академика ИАХ В.Д. Орловского (1842–1914), «Переправа» (1889, ООМИИ) П.О. Ковалевского (1843–1903), «Везувий» (1897, ООМИИ) Г.П. Кондратенко (1854–1924) и «Озеро» (1897, ООМИИ) К.Я. Крыжицкого (1858–1911) [88, с. 193].

В октябре 1918 г. в ГРМ на хранение поступили живописные произведения, принадлежавшие семье Половцевых. Последними владельцами обширной живописной коллекции были Александр Александрович Половцев Младший (1867–1944) и его супруга Софья Александровна (1884–1970), урожденная Куницкая. В формировании семейного собрания активное участие принимал Александр Александрович Половцев Старший (1832–1909), Государственный

секретарь (с 1883), член Государственного совета (с 1892), который участвовал в организации и деятельности Центрального училища технического рисования барона Штиглица. Последний владелец омских произведений А.А. Половцев Младший после октябрьской революции занимал государственные должности в учреждениях культуры, в частности, был директором музея и художественной школы Училища барона Штиглица, позже — первым директором Павловского дворца.

В семейную коллекцию Половцевых традиционно входили как оригинальные произведения, так и подражательная продукция, массово представленная на художественном рынке. Так, из хранящихся в музее картин одна является образцом живописи голландского мастера «золотого века» М. де Хондекутера (1636–1695), создававшего популярные у коллекционеров произведения на тему «птичий двор». Две парные «Жанровые сцены» (обе 1813, ООМИИ) демонстрируют творчество швейцарского мастера А.В. Тёпфера (1766–1847), чьи живописные работы хранились в собраниях Жозефины Богарне и русской императрицы Марии Федоровны. В то же время в коллекции Половцевых находились парные картины, выполненные в подражание известной немецкой художнице XVIII в. А. Кауфман (1741–1807) «Аллегория добродетели» и «Аллегория правосудия» (ООМИИ), лишь отдаленно напоминающие ее манеру.

Из коллекции представителя дворянского рода Дурново, московского губернатора (с 1872), позже генерал-губернатора (с 1905), члена Государственного совета (с 1904) Петра Павловича Дурново (1835–1919) ведут происхождение около десяти живописных и скульптурных композиций из фондов ООМИИ. По данным Р.Р. Гафифуллина, после революции в его особняке находилось 227 картин голландских, фламандских, французских, итальянских и русских художников, 204 портрета, а также большое количество предметов декоративно-прикладного искусства [130, с. 317].

Живописная жанровая композиция «Женщины в лодке, управляемой амуром» (1873, ООМИИ) французского мастера Э. Фора (1822–1879) являлась

частью этой художественной коллекции, которая располагалась в Санкт-Петербурге в родовом особняке на Английской набережной, 16 [20, л. 82]. Здесь же хранился терракотовый бюст, изображающий известного итальянского философа и гуманиста XV в. Марсилио Фичино работы Дж. Бастианини (1830–1868) [20, л. 171]. Особый интерес придает тот факт, что работа была выполнена скульптором, который вошел в историю искусства как знаменитый фальсификатор и подражатель мастеров эпохи Ренессанса. В виду ограниченной источниковой базы по истории данной коллекции, сложно утверждать, в каком качестве бюст был приобретен владельцем — как образец скульптуры эпохи Ренессанса или работа Дж. Бастианини.

О собирательских интересах графини Екатерины Александровны Ермоловой-Мордвиновой (1853–1933), урожденной Рихтер, известно немного. Среди произведений, поступивших в омский музей из ее собрания, «Буря» (1899, ООМИИ) И.К. Айвазовского (1817–1900), «Пейзаж» И.И. Шишкина (1832–1898) (ООМИИ), «В мордвиновском парке» О.Ф. Имеретинской (раб. в конце XIX – начале XX в.). В процессе исследования на оборотах еще двух омских полотен были обнаружены надписи, идентичные знакам, имеющимся на вышеуказанных произведениях. Сохранившиеся на работе «Лес» (1885, ООМИИ) И.И. Шишкина и «Классическом пейзаже» неизвестного художника XVII в. франко-фламандской школы пометки с номерами и первыми буквами фамилии — «Морд.», позволяют предположить их происхождение из того же собрания.

Целый ряд частных аристократических коллекций представлен в собрании омского музея единичными произведениями. Из собрания Строгановых ведет свое происхождение историческое полотно «Боярин перед походом» (1871, ООМИИ) П.М. Шамшина (1811–1895). Судя по сохранившимся на картинах надписям и этикеткам, а также согласно сведениям архивных документов, две створки алтарной композиции «Святая Агнесса. Святая Цецилия» (ООМИИ) итальянского мастера фламандского происхождения Дениса Кальварта (Кальверта) (ок. 1540–1619), а также «Христос в терновом венце» (ООМИИ) неизвестного

испанского художника XVIII (?) в. хранились в коллекции княгини Марии Александровны Долгорукой (Долгоруковой) (1816–1892). «Портрет императрицы Марии Федоровны в трауре» (1801, ООМИИ) Г.–Ф. фон Кюгельхена (1772–1820) принадлежал К.С. Голицыну, из знаменитой коллекции герцога Николая Николаевича Лейхтенбергского (1868–1928), большая часть которой была связана с фигурой Наполеона, происходит бронзовая «Фигура лошади» неизвестного французского мастера середины XIX в. Среди других владельцев омских произведений следует назвать имя графа Владимира Петровича Орлова-Давыдова (1809–1882), князей Оболенских, действительного статского советника и гофмейстера Якова Владимировича Ратькова-Рожнова (1870–1959) и др.

Богатейшей художественной коллекцией накануне революции владели граф Павел Петрович Шувалов (1846–1902) со своей супругой Елизаветой Владимировной Шуваловой (1855–1936), урожденной княгиней Барятинской. Семейное собрание, сформированное представителями Нарышкиных и Шуваловых, располагалось в семейном особняке в Санкт-Петербурге на набережной реки Фонтанки, 21. После национализации в 1918 г. дворец как целостный художественный комплекс был реорганизован в музей быта. Путеводитель по дому-музею бывших Шуваловых, составленный в 1923 г., зафиксировал помимо ценной в художественном отношении обстановки прекрасную живописную коллекцию из более 200 первоклассных произведений западноевропейской живописи, а также редкую по ценности коллекцию декоративно-прикладного искусства [170, с. 11]. Живописная работа болонского мастера Алессандро Тиарини (1577–1668) «Посланники царя Абгара перед Христом» (ООМИИ), поступившая из данной коллекции как копия с картины Л. Карраччи (1555–1619) [21, л. 24], была определена В.Э. Марковой как работа А. Тиарини [84, с. 100].

Из знаменитого собрания княгини Марии Клавдиевны Тенишевой (1858–1928) ведет происхождение «Сошествие во ад» (1894–1897) М.В. Нестерова (1862–1942), оригинал, выполненный для мозаики главного иконостаса храма Воскресения Христова в Санкт-Петербурге. «Пруд» (1880-е, ООМИИ) кисти

В.А. Серова (1865–1911) ранее принадлежал графине Варваре Васильевне Музиной-Пушкиной (1870–1960).

Еще на начальных этапах художественного коллекционирования в России Дидро считал, что «невозможно, чтобы в России когда-либо скопилось достаточное количество картин, способное внушить подлинный вкус к искусству» [190, с. 61]. Накопленные в значительной степени русскими аристократами художественные коллекции составили основу современных музейных фондов страны. Без деятельности сотен этих коллекционеров-любителей, вольно или невольно присоединившихся к собиранию художественных предметов, по словам М.Б. Пиотровского, «большинство музеев не возникло бы вообще» [222, с. 7].

Таким образом, в процессе исследования была разработана и применена методика определения предыдущего местонахождения произведений из первых музейных поступлений и идентификации их как части аристократических коллекций. В ее основе лежит изучение и интерпретация всех сохранившихся надписей, появившихся в процессе бытования произведений, а также обращение к письменным источникам — документам, касающимся работы ГМФ, дореволюционным каталогам художественных коллекций, документам личного происхождения и др. В результате применения данной методики удалось установить аристократический провенанс целого ряда произведений из разделов русской и зарубежной живописи, графики и скульптуры ООМИИ, а также уточнить ранее выявленные сведения и выявить среди них ошибочные, что нашло отражение в созданной базе данных, включающей информацию о более чем 140 произведениях искусства из собрания ООМИИ, до революции являвшихся частью художественных коллекций представителей русской аристократии конца XVIII – начала XX в. [236].

Таким образом, описанная методика показала свою эффективность, а выявление и идентификация произведений из коллекций русской аристократии конца XVIII — начала XX в. в собрании ООМИИ ознаменовали собой важный этап изучения этих коллекций.

2.2. Атрибуция произведений из коллекций русской аристократии конца XVIII — начала XX века в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

Важной составляющей комплексного исследования частных художественных коллекций русской аристократии является всестороннее научное изучение выявленных в собрании ООМИИ в процессе исследования произведений, до революции являвшихся частью художественных коллекций представителей русской аристократии конца XVIII – начала XX в.

Научная обработка выявленных произведений искусства, проведение их экспертизы с целью установления соответствия их основных параметров традиционной атрибуции и получение достоверных данных позволяют проанализировать качественный состав изучаемых коллекций.

Актуальность изучения произведений из коллекций русской аристократии обусловлена рядом факторов. В процессе истории их бытования, которая нередко насчитывала не один век, и смены владельцев, традиционная атрибуция произведений часто терялась. Богатый европейский и отечественный художественный рынок в XIX в. был насыщен имитациями, подражаниями, фальсификациями и иной художественной продукцией, которая нередко приобреталась коллекционерами под громкими именами, что было обусловлено существующим уровнем знаний. Знаточество в XIX в. было уделом немногих, далеко не все атрибуции нередко предлагаемых под известными именами произведений были верны.

Все это диктует необходимость комплексного изучения выявленных предметов, пересмотра и уточнения существующих атрибуций.

Для региональных музеев проблема изучения фондов является особенно актуальной. Как было сказано выше, в 1920-е гг. собрания периферийных музеев формировались анонимными, неверно атрибутированными произведениями, при передаче подражательные работы нередко приписывались известным художникам,

а оригинальные произведения возводились в разряд копий. На протяжении длительного времени в региональных музеях в связи с объективными факторами возможности изучения произведений были ограничены, отсутствовали условия проведения технико-технологических исследований, вследствие чего атрибуции часто носили приблизительный характер. Особенно сложная ситуация сложилась применительно к изучению произведений западноевропейских мастеров.

С 1980-х гг. отдельные экспонаты богатейшей коллекции омского музея начали привлекать к себе внимание специалистов из центральных музеев. В первую очередь искусствоведы обратились к изучению произведений, отличающихся высокими художественными качествами.

В 1980-е гг. специалист ГМИИ им. А.С. Пушкина В.Э. Маркова в процессе подготовки масштабной экспозиции итальянской живописи из музеев СССР на площадях ГМИИ им. А.С. Пушкина атрибутировала картину, которая поступила в ООМИИ в 1927 г. из коллекции графини Е.В. Шуваловой как копия с работы болонского художника Л. Карраччи (1555–1619) (Рисунок 13). В ходе изучения она определила авторство А. Тиарини (1577–1668), известного итальянского мастера, чьи произведения редко встречаются за пределами Италии. В.Э. Маркова установила, что омская картина «Посланники царя Абгара перед Христом» (ООМИИ) упоминается в биографии художника, составленной Ч. Мальвазия в XVII в. Таким образом, данная живописная работа, которая относится к числу лучших зрелого периода мастера, выпавшая из поля зрения искусствоведов и считавшаяся утерянной, была идентифицирована в собрании регионального музея [84, с. 100].

«Женская головка» (ООМИИ) (Рисунок 29) из первых музейных поступлений долгое время считалась работой неизвестного художника XVII в. круга Рембрандта. Как удалось установить в ходе данного исследования, ранее картина входила в художественное собрание великой княгини Елены Павловны. Красотой колорита, мягкостью светотеневой моделировки форм и характерными чертами женского лица она действительно напоминает произведения учеников Рембрандта. В ходе изучения картины в 1980-е гг. специалисту ГМИИ

В.А. Садкову удалось установить ее принадлежность кисти харлемского живописца П. де Греббера (1600–1652) [247]. Известно, что художник, который был современником великого голландского мастера, познакомившись с его творчеством и вдохновившись им, начал создавать произведения, созвучные его картинам. Под впечатлением от его произведений П. де Греббер обратился к типу бессюжетных «этюдов голов», в которых появилась мягкая светотень и сияющий золотистый колорит, свойственные Рембрандту.

Технико-технологические исследования, проведенные на современном этапе московским технологом Т.В. Максимовой, показали, что в качестве основы живописи использована дубовая доска радиального сечения. Изображение на омской картине строится при помощи оптической организации красочных слоев, художник использует «мягкий» мазок, а качественные материалы позволяют создавать «оплавленную фактуру красочного рельефа». Исследования позволили датировать картину II четвертью XVII в., что косвенно подтверждает предложенную атрибуцию. Таким образом, можно утверждать, что омская работа представляет собой редкий образец творчества П. де Греббера, что придает картине не только художественную, но и научную ценность.

В 1985 г. две картины известного французского живописца Ж.–Б. Грёза (1725–1805), которые ведут свое происхождение из знатных аристократических коллекций, привлекли к себе внимание специалиста ГЭ И.Н. Новосельской, исследователя творчества художника.

Характерные для Ж.–Б. Грёза женские и детские «головки», пользовавшиеся большим успехом у русских коллекционеров, на сегодняшний день хранятся во многих музейных собраниях. Однако, вследствие особой популярности произведений Ж.–Б. Грёза в России, начиная с конца XVIII в., и присутствия большого количества его картин на европейском и отечественном художественном рынке атрибуция этих работ часто вызывает сомнения. «Благодаря характерному типу, картины Грёза сравнительно редко числились среди неизвестных, но слова “копия”, “круг”, “школа”, “Грёз” с вопросом или без него можно было встретить по отношению к равноценным произведениям» [214, с. 92].

«Мечтательница» (ООМИИ) (Рисунок 14), ведущая свое происхождение из коллекции князей Юсуповых, на протяжении бытования в омском музее считалась то произведением Ж.–Б. Грёза, то копией. Предположение о копийности омского произведения возникло вследствие наличия нескольких известных повторений данной композиции. Ни одним из дореволюционных искусствоведов, обращавшихся к изучению собрания Юсуповых, оригинальность омской головки под сомнение не ставилась. Согласно мнению французского историка искусства Л. Рео, все головки Юсуповского собрания достоверны, так как были куплены или заказаны прямо у художника князем Н.Б. Юсуповым, к приобретениям которого они относились. Стилистический анализ «Мечтательницы», проведенный И.Н. Новосельской, показал, что картина написана свободно, без переделок, черты лица исполнены «по-грёзовски». Исследователь пришла к выводу, что омская картина является авторским повторением, исполненным для русского мецената [214, с. 95-96].

И.Н. Новосельская подтвердила оригинальность другой картины Ж.–Б. Грёза из омского собрания, в разные периоды считавшейся копией. Несмотря на то, что происхождение работы «Ребенок с яблоком» (ООМИИ) (Рисунок 28) на момент обращения к ней И.Н. Новосельской не было известно, исследователь отметила, что даже ошибки в рисунке типичны для Грёза и не выходят за пределы обычных: расположенный дальше от зрителя «западающий» глаз и бесформенная кисть руки. Она подчеркнула, что «живостью образа, смелой лепкой форм, свежестью колорита, интимностью картина близка к признанному шедевру художника “Девушка в чепце”. В обеих работах есть теплота и непосредственность ранних вещей» [214, с. 97]. И.Н. Новосельская предположила, что картина могла быть приобретена на одной из распродаж коллекции Н.Н. Демидова в Париже в 1870 г., в каталоге которой фигурировала аналогичная композиция. Известно, что Н.Н. Демидов поддерживал близкие отношения с Ж.–Б. Грёзом, в Париже жил с ним в одном доме и работы покупал непосредственно у художника. Несмотря на наличие нескольких известных вариантов, повторений и копий данной картины,

омский экземпляр признан эталонным образцом творчества известного французского мастера.

Тогда же в 1980-е гг. внимание специалистов привлекла картина, поступившая в музей с авторством неизвестного художника с условным названием «Порт» (ООМИИ) (Рисунок 15). Л.Ю. Савинская, сфера научных интересов которой тесно связана с историей отечественного коллекционирования, обнаружила в рисованном альбоме–каталоге коллекции князей Юсуповых 1827 г. воспроизведение омской картины под названием «Биржа и корабли» [18, л. 183], что позволило вернуть ей владельческую атрибуцию и восстановить имя автора – немецкого живописца Я.Ф. Хаккерта (1737–1807). Согласно сведениям каталога, картина входила в серию из четырех работ, изображающих порты Италии, что послужило основой для идентификации изображения. На сегодняшний день, принята точка зрения специалиста ГЭ Н.Н. Никулина, который предположил, что на омской картине изображен порт Мессины [87, с. 103].

Обращение к изучению омской коллекции крупнейшими искусствоведами страны происходит и на современном этапе.

В 2023 г. авторство обрела самая ранняя по времени создания картина раздела зарубежной живописи ООМИИ. Две створки алтаря, изображающие христианских святых Агнессу и Цецилию (ООМИИ) (Рисунок 16), при поступлении в музей были датированы концом XVI в., однако в разные периоды приписывались то итальянской, то испанской школе. Редкий для отечественных музейных собраний образец живописи маньеризма ведет происхождение из петербургской коллекции княгини М.А. Долгорукой (Долгоруковой) [15, л. 217 об.]. Специалист ГЭ И.С. Артемьева определила авторство Д. Кальварта (Кальверта) (ок. 1540–1619), итальянского художника фламандского происхождения, видного представителя болонской школы живописи, воспитавшего целое поколение итальянских художников. Таким образом, в коллекции регионального музея удалось выявить редкий для отечественных собраний образец творчества мастера, оставившего заметный след в истории мирового искусства.

Приведенными примерами многолетняя практика изучения и атрибуции крупнейшими искусствоведами страны произведений из аристократических коллекций конца XVIII – начала XX в., хранящихся в ООМИИ, не исчерпывается. Данные примеры демонстрируют высокий уровень произведений, поступивших в омский музей из аристократических коллекций, значительность представленных в них имен художников, и важную роль их изучения в контексте истории отечественного коллекционирования.

Успешный опыт атрибуции произведений классической части музейной коллекции имеется и у омских специалистов. Среди подобных исследований выделим установление авторства «Мадонны с младенцем» (ООМИИ) (Рисунок 17), поступившей в музей как работа неизвестного художника XIX в. немецкой школы. В 1990-е гг. специалист ООМИИ А.Е. Чернявская определила имя художника картины, «первого живописца короля» Франции Людовика XIII С. Вуэ (1590–1649), что, безусловно, значительно обогатило омскую коллекцию. Несмотря на наличие близкого варианта данной композиции, хранящегося в Национальной галерее искусств в Вашингтоне, консультации с ведущими отечественными искусствоведами позволили отнести омскую работу в ранг редких и ценных для отечественных художественных коллекций живописных произведений прославленного французского живописца.

Таким образом, произведения искусства, ведущие происхождение из коллекций русской знати, не раз привлекали к себе внимание известных специалистов, которые внесли большой вклад в дело их изучения и атрибуции.

В процессе данного исследования автором диссертации также велась планомерная работа по изучению основных параметров и атрибуции выявленных произведений, которая проводилась на основе применения стилистического анализа и результатов технико-технологических исследований, а также работы с архивными документами.

Обозначим основные направления деятельности по атрибуции и экспертизе произведений, проводимой в рамках настоящего исследования, а также приведем отдельные примеры.

Определение авторства произведений традиционно представляет собой наиболее сложную задачу в рамках атрибуции. Живописное полотно неизвестного художника «Аллегория Веры» (ООМИИ) (Рисунок 18), переданное из ГРМ в 1927 г., относится к числу первых музейных поступлений. Идентифицировать принадлежность картины к определенной коллекции вследствие ограниченной источниковой базы на сегодняшний день не удалось, однако характер живописи, представляющей собой образец искусства эпохи барокко, позволяет уверенно отнести ее к приобретениям русской аристократии, что косвенно подтверждается остатками сургучной печати на обороте — «Адмира...».

Проведенные исследования состава грунта и пигментов красочного слоя картины, выполненные в лаборатории ГосНИИРа, дали возможность датировать ее периодом конца XVII – I половины XVIII в. Стилистический анализ, проведенный автором исследования, позволил определить авторство венецианского живописца эпохи барокко Г. Ладзарини (1657–1730), известного мастера многочисленных аллегорических и мифологических композиций. По свидетельству исследователя его творчества И.С. Артемьевой, произведения необычайно популярного у отечественных коллекционеров художника со II половины XVIII в. были широко представлены во многих аристократических петербургских художественных собраниях [104].

Предполагаемая атрибуция омской картины была подтверждена крупнейшими отечественными специалистами по изучению итальянской живописи В.Э. Марковой и И.С. Артемьевой, что позволило ввести в научный оборот ранее неизвестное произведение, представляющее собой образец творчества крупного венецианского художника.

В 1927 г. из ГЭ поступило живописное произведение с изображением жанровой сцены из жизни I половины XVII в. (Рисунок 26). Картина небольшого размера с условным названием «Бытовая сцена» (ООМИИ) имеет характерные внешние особенности голландской живописи XVII в. — она написана на деревянной основе, отличается тонким письмом и точной передачей фактуры

предметов. В то же время технологические признаки произведения и используемые живописные материалы характеризуют его как работу более позднего времени.

Изучение картины посредством стилистического анализа произведения результатов не дали — в XIX в. целый ряд европейских художников работал в традициях голландской живописи XVII в., демонстрируя характерную манеру. Работа с применением традиционных искусствоведческих методов также осложнялась сильной деструкцией красочного слоя, возникшей в результате ожога центральной части картины до попадания в музей, что препятствовало читаемости деталей.

Изучение истории бытования произведения автором исследования позволило установить его принадлежность собранию великой княгини Елены Павловны и идентифицировать с картиной, описание которой приводится в инвентаре Михайловского дворца и упоминается с авторством французского мастера Жана-Луи Де Марна (1752–1829) [32, л. 174]. Изучение творческого наследия художника выявило хранящиеся в российских и европейских музейных собраниях близкие аналогии омской картины, среди которых «Пирующие солдаты и женщины» (1780-е, Музей Уоллеса, Лондон), «В таверне» (ГМИИ).

Таким образом, в процессе исследования посредством изучения письменных источников удалось установить владельческую атрибуцию произведения, а затем с использованием специальных методов искусствоведения подтвердить имя автора — французского художника Ж.–Л. Де Марна [231].

Определение авторства копийных произведений в виду отсутствия в них выраженной индивидуальной манеры и собственного авторского почерка художника представляет собой отдельный вид атрибуционного исследования, в котором традиционный искусствоведческий метод стилистического анализа уступает место другим приемам и инструментам.

Отправной точкой атрибуции двух копий — с картины Дж. Беллини (ок. 1430/1433–1516) «Мадонна с деревцами» (ООМИИ) (Рисунок 78) и с полотна Тициана (1488/90–1576) «Вознесение Марии» («Ассунта») (ООМИИ) (Рисунок 77), стало обращение к архивным документам. Изучение сохранившихся на

произведениях владельческих знаков, а именно стихотворных строк на раме одного из произведений, способствовало не только установлению авторства данных полотен, но и восстановлению всей истории их появления и бытования, описанной на страницах дневника их владельца — великого князя Константина Константиновича. Как было установлено в процессе исследования, две копии для великого князя были выполнены русским художником–акварелистом П.П. Соколовым (1821–1899) в Венеции в 1882–1883 гг. Значение и место этих выявленных и изученных произведений в составе одной из значимых аристократических коллекций подробно раскрываются в параграфе 3.4.

Если определение имени автора произведения на данном этапе исследования не представляется возможным, исследователь ограничивается установлением принадлежности произведения к национальной школе. Основой доказательной базы атрибуции в этом случае становится знание отличительных особенностей этих школ.

Натюрморт «Цветы» (ООМИИ) (Рисунок 19) до революции являлся частью коллекции графа Н.П. Ферзена [15, л. 217 об.]. В музейную документацию картина вошла с авторством неизвестного фламандского художника XVII в., позднее были попытки ассоциировать ее с именем фламандского мастера цветочного натюрморта Даниэля Сегерса (1590–1661).

Изучение основных стилистических признаков омского натюрморта поставило под сомнение его фламандское происхождение. По своим характеристикам натюрморт «Цветы» не достиг уровня и мощи произведений фламандских мастеров — для него характерна сухость исполнения, сравнительная простота композиции и колорита и маловыразительные приемы моделирования формы. Основные технологические признаки омского натюрморта – крупнозернистый грубый холст каркасного переплетения, цветной (светло-коричневый) грунт, богатый набор пигментов — позволили предположить авторство художника из Италии, где растительный натюрморт был главенствующим типом натюрморта в XVII в. Среди возможных авторов омского произведения рассматривались Марио Нуцци (1603–1673), Франческо Мантовано

(1636–1663) и др. [230]. В вышедшей в 2024 г. монографии В.Э. Марковой, посвященной итальянскому натюрморту, картина из омского музея была приписана семье Станки, представителям римской художественной династии XVII в., что подтвердило ранее установленную принадлежность ее итальянской школе [198, с. 402].

Отдельную задачу в рамках атрибуции представляет собой уточнение сюжета и определение изображения произведений.

В 1927 г. музейное собрание пополнила небольшая по размеру живописная работа известного французского мариниста Т. Гюдена (1802–1880) с условным названием «Морской пейзаж» (1846, ООМИИ) (Рисунок 41). Изучение истории бытования картины и наличие на ее обороте сургучной печати с гербом князей Горчаковых позволило идентифицировать ее принадлежность знаменитой картинной галерее светлейшего князя А.М. Горчакова. Обращение к рукописному каталогу А.М. Горчакова 1859 г. дало возможность не только установить важные сведения относительно приобретения картины, но определить ее авторское название. В своих записях светлейший князь упоминает «маленький шедевр» Т. Гюдена под названием «Берег моря в Схевенингене», популярный морской курорт на Северном море, к изображению которого не раз обращались художники того времени. Узнаваемый пейзаж запечатлен на одноименной картине Т. Гюдена, хранящейся в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина, что только подтверждает верность данной атрибуции.

В качестве примера уточнения сюжета живописного произведения можно привести определение изображения на картине итальянского художника, представителя школы Позиллипо Т. Дюклера (1816–1869), ведущей свое происхождение из коллекции Н.П. Ферзена. Художники этой группы избрали для себя в качестве основной темы творчества пейзажи южной Италии, прежде всего Неаполя. Вероятно, этим можно объяснить упоминание в отдельных публикациях омской картины с названием «Вид Неаполя» (ООМИИ) (Рисунок 20). Изучение архитектурных строений, запечатленных на картине, позволило установить, что художник запечатлел вид набережной Амальфи. Изображенный на картине Собор

Святого Андрея, хранящего мощи Андрея Первозванного, является архитектурной доминантой итальянского города, расположенного на берегу Салернского залива. Подобные произведения, фиксирующие известные и популярные у европейских коллекционеров туристические места, приобретались в память о путешествиях и являлись частью многих художественных коллекций.

Подобные уточнения позволяют не только восстанавливать отдельные факты, касающиеся творчества художников, но и отражают предпочтения в искусстве и интересы коллекционеров и собирателей.

Одной из наиболее актуальных задач в процессе изучения произведений из аристократических коллекций в составе ООМИИ стало определение того, что Б.Р. Виппер сформулировал как «степень оригинальности» произведений, т.е. отделение оригиналов от копий и имитаций, а также выявление фальсификаций.

Так, в процессе исследования пересмотру подверглись сведения относительно трех живописных произведений, ведущих свое происхождение из собрания великой княгини Елены Павловны.

Как следует из описи Михайловского дворца 1889 г., в Малой красной концертной располагалась картина с изображением крестьян, играющих в шары, которая в собрании великой княгини Елены Павловны значилась под именем известного фламандского живописца Давида Тенирса Младшего (1610–1690) (ООМИИ) (Рисунок 31). В 1927 г. эта работа из ГЭ поступила в собрание омского музея. Популярный в творчестве художника сюжет, узнаваемые типы героев — грубых, крепко сколоченных мужиков, а также характеристики картины, отразившие признаки технологии XVII в., долгое время не вызывали сомнений в ее атрибуции. На современном этапе в процессе плановой реставрации произведения в омском музее были проведены отдельные технико-технологические исследования. Рентгенографирование и последовавшая за этим расчистка красочного слоя фрагмента картины показали присутствие нижележащего изображения животных на скотном дворе. Фигуры, выполненные в манере Д. Тенирса Младшего, были добавлены позже, вероятно, для поднятия стоимости картины. При этом сами характеристики живописи XVII в. сомнений не вызвали.

Творчество фламандского живописца высоко ценилось отечественными коллекционерами в разные периоды, а его картины можно было обнаружить в самых знаменитых коллекциях, включая императорскую, что способствовало появлению на художественном рынке многочисленной имитационной и подражательной продукции, примером которой можно считать и омское произведение. В собрании ООМИИ имеются и другие примеры подражания творчеству Д. Тенирса Младшего, что свидетельствует о его особой популярности на художественном рынке XIX в.

Таким образом, было установлено, что омская картина, ведущая свое происхождение из Михайловского дворца, принадлежала кисти неизвестного художника XVII в. Присутствие на ней характерных узнаваемых типажей героев известного живописца позволяет отнести ее в ранг фальсификаций.

Две картины «Пейзаж с косогором и путником» и «Пейзаж с всадником» (обе ООМИИ) (Рисунок 33, 34), украшавшие интерьеры Красного кабинета того же Михайловского дворца, в дворцовой описи были записаны как произведения голландского мастера Яна Вейнантса (1632–1684). Подтверждением авторства известного мастера итальянизирующего направления в голландской живописи XVII в. служили идентичные подписи в нижней половине обеих картин. К моменту поступления в омский музей в 1920-е гг. подпись сохранилась только на одной из картин, на другой она практически угасла. В инвентарные книги музея «Пейзаж с косогором и путником» вошел с именем Я. Вейнантса, «Пейзаж с всадником» с авторством неизвестного художника XVII в.

Технико-технологические исследования «Пейзажа с косогором и путником», проведенные экспертом-технологом Т.В. Максимовой (Москва), и «Пейзажа с всадником», выполненные сотрудниками ГосНИИРа, в целом подтвердили голландскую технологию XVII в. Работы написаны на деревянной основе, выполненной из дуба, с использованием соответствующего этому периоду набора материалов грунта и пигментов красочного слоя. Однако стилистический анализ установил имитационный характер живописи данных произведений. В приемах моделирования присутствует элемент условности, а техника нанесения красочного

слоя лишь отдаленно напоминает метод известного голландского мастера. Кроме того, сравнение подписи, сохранившейся на омской картине с аналогичными подписями художника на эталонных произведениях, позволило выявить несоответствие в их начертании, что свидетельствует не просто о подражании манере художника, но о намеренной фальсификации.

Художественный рынок в тот период переполняли картины, которые приписывались выдающимся живописцам, однако на деле часто оказывались принадлежащими кисти более скромных мастеров. В частные коллекции в большом количестве попадала подражательная и имитационная продукция, что отражало ситуацию как на европейском, так и на отечественном художественном рынке. Целое поколение немецких художников XVIII в. посвятило свое творчество работе “*Im gusto*” («во вкусе») особо почитаемых голландских мастеров – Рембрандта и художников его круга, а также А. ван Остаде (1610–1685), Я. Стена (1626–1679), Я.Д. де Хема (1606–1684), П. Класа (1597–1661), Н. Берхема (1620–1683), К. Дюжардена (1626–1678), Я. ван Рёйсдала (1628–1682), Я. ван Гойена (1596–1656) и др. Желание избежать ошибок, приобретая работы старых мастеров, во многом способствовало обращению коллекционеров к коллекционированию современной им живописи XIX в., провенанс которой было легче проследить.

К подражательной продукции можно отнести и другие произведения из собрания ООМИИ, ведущие свое происхождение из коллекций русской аристократии. «Группа пьющих в корчме крестьян» (ООМИИ) (Рисунок 21), ранее принадлежавшая князьям Юсуповым, поступила в музей с авторством известного голландского мастера Исаака ван Остаде (1621–1649), чье имя было указано на обороте картины. Сюжет картины, изображающий дикость простолюдинов и грубые нравы крестьян, а также карикатурная трактовка персонажей, соответствуют основной тематике работ известного автора произведений крестьянского жанра. Картина написана на дубовой основе, состоящей из двух досок радиального сечения, и по своим характеристикам соответствует голландским стандартам XVII в. Однако технико-технологические исследования зафиксировали повторное употребление старых досок для данной картины, а

упрощенность и однотипные приемы моделирования формы обусловили причисление картины кисти художника, имитирующего манеру известного голландского мастера.

Имитационный метод работы был характерен и для художников других европейских школ. В связи с возросшим спросом на старую живопись активизировался антикварный рынок, для которого художники в большом количестве изготовляли имитации, а также копии, которые представлялись их владельцам естественной заменой оригиналов.

Так, большим успехом у приезжавших в Венецию иностранцев пользовались многочисленные пейзажные композиции с видами города на воде, которые хранились во многих крупных дореволюционных частных коллекциях русской знати (Рисунок 22–24). Картины, на которых запечатлены самые узнаваемые уголки Венеции, приобретались под громкими именами, их авторами в прошлом считались Каналетто и Беллотто, однако со временем стало ясно, что они принадлежат скромным мастерам, тиражировавшим продукцию ведущих живописцев. Целые группы подобных полотен находились в коллекции Н.Н. Демидова, князей Юсуповых, Е.А. Воронцовой-Дашковой, великокняжеских собраниях.

Как уже отмечалось выше, в процессе исследования не только оригинальные произведения признаются имитационной или подражательной продукцией, но и копии переходят в ранг оригиналов. Примером этого служит изучение полотна «Мария Магдалина» (ООМИИ) (Рисунок 44) из коллекции светлейших князей Горчаковых, поступившего в омский музей как копия с картины Тициана. Отсутствие в поле зрения оригинала данного произведения, характер живописи, а главное, высокие живописные качества работы привлекли к ней внимание автора исследования и заставили усомниться в правильности определения ее как копии. Изображенная на омской картине Мария Магдалина по своему типу близка героям произведений ряда венецианских мастеров XVII в. Проведенный стилистический анализ был подкреплен сведениями технико-технологических исследований. Исследование состава грунта и пигментов красочного слоя картины позволило

датировать ее I половиной XVII в. Рентгенографирование зафиксировало следы авторских переделок на изображении головы и волос героини. Все это позволило отнести картину кисти венецианского художника I половины XVII в. Исследование по установлению автора полотна будет продолжено.

Таким образом, изучение произведений искусства из собрания ООМПИ, ведущих свое происхождение из аристократических коллекций, на первых этапах было связано с деятельностью специалистов из центральных музеев, усилиями которых удалось установить авторство А. Тиарини, Ж.–Б. Грёза, Я.Ф. Хаккерта, Д. Кальварта и других ведущих западноевропейских художников своего времени. Значимость имен этих живописцев позволила констатировать высокий уровень данных произведений, поступивших в омский музей из частных аристократических коллекций, что обуславливает важную роль их изучения в контексте истории отечественного коллекционирования и истории искусства в целом.

В процессе настоящего исследования была продолжена работа по комплексному изучению основных параметров художественных произведений и определению их авторства, датировки, степени оригинальности, в результате чего подверглись пересмотру существующие атрибуции. В отношении около трех десятков произведений из коллекций русской аристократии конца XVIII — начала XX в. были сделаны атрибуционные уточнения. В ходе исследования, в частности, были определены имена Г. Ладзарини, Ж.–Л. Де Марна, П.П. Соколова, подтверждена оригинальность и ранняя датировка произведения венецианского мастера I половины XVII в. «Мария Магдалина», итальянского художника XVII в. «Цветы», что подтвердило высокий уровень омских произведений.

В то же время проведенное исследование зафиксировало наличие в аристократических коллекциях копий, а также ряда художественных работ, выполненных в подражание известным мастерам или имитирующих их манеру, что можно сформулировать как одну из черт коллекционирования в среде русской знати, которая ярко прослеживается на примере художественных предметов, хранящихся в региональных музеях.

Таковы некоторые итоги деятельности по изучению и атрибуции произведений искусства из художественных коллекций русской аристократии конца XVIII — начала XX в. в собрании ООМИИ. Опыт изучения и атрибуции рассмотренных произведений имеет как самостоятельное значение, так и в контексте изучения частного коллекционирования в России.

Подводя итог главе, отметим, что первым этапом комплексного исследования художественных коллекций русской аристократии стало выявление произведений с аристократическим провенансом в фондах ООМИИ. В процессе исследования была сформулирована методика определения предыдущего местонахождения предметов из первых музейных поступлений и идентификации произведений как части коллекций русской знати. В ее основе — изучение и интерпретация всех сохранившихся надписей, обращение к документам, освещающим работу ГМФ, а также материалам из личных фондов коллекционеров. Применение методики позволило выявить в собрании ООМИИ, ввести в научный оборот либо уточнить и систематизировать информацию о провенансе произведений из дореволюционных художественных коллекций. Сведения о 144 произведениях русской, зарубежной живописи и графики, а также скульптуры из коллекций русской аристократии нашли отражение в созданной базе данных [236]. Выработанный подход работы с музейными фондами, и предлагаемая методика, могут быть применены при изучении собраний других региональных музеев, формирование которых происходило из тех же источников и теми же путями, что и комплектование фондов омского музея.

В процессе настоящего исследования была проведена работа по установлению авторства, датировки, принадлежности к национальной школе, определению степени оригинальности, отделению от оригиналов копий и подражаний выявленных произведений. Посредством ряда научных публикаций [178, 228, 230–232, 234–235, 237], выступлений на конференциях, организации выставок, в научный оборот был введен большой фактологический материал.

Технико-технологические исследования позволили определить качественный уровень произведений из аристократических коллекций и выявить

наличие среди них как работ высокого художественного уровня, примечательных в художественном и научном отношении художественных предметов, определить имена признанных мастеров, так и констатировать присутствие тиражной, подражательной продукции, а также предметов, имеющих характер имитаций и фальсификаций. Широкое распространение имели и копии с известных произведений. Все перечисленное позволяет сделать вывод о неоднородном качественном составе аристократических коллекций. Данный факт в меньшей степени прослеживается на примере произведений, хранящихся в центральных музеях, куда в 1920-е гг. передавались специально отобранные произведения, имеющие высокий художественный уровень и большое научное значение, в то время как в регионы целенаправленно отбирались предметы менее значимые.

Полученные в процессе изучения и атрибуции омских произведений сведения имеют как самостоятельное значение, так как восстанавливают утраченные страницы истории искусства и творчества отдельных художников, тем самым уточняя картину развития искусства, так и в контексте изучения частного коллекционирования в России, расширяя имеющиеся представления о составе значимых художественных коллекций.

ГЛАВА 3. РЕКОНСТРУКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ РУССКОЙ АРИСТОКРАТИИ ПО МАТЕРИАЛАМ ОМСКОГО ОБЛАСТНОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ М.А. ВРУБЕЛЯ

Все многообразие и сложность феномена частного коллекционирования возможно постичь только реконструируя отдельные коллекции и изучая вклад каждого собирателя в общую картину отечественного собирательства.

Выбор для реконструкции художественных коллекций великой княгини Елены Павловны, светлейшего князя А.М. Горчакова и его потомков, великого князя Михаила Николаевича, великого князя Константина Константиновича, занимавших значимое место в художественной жизни России дореволюционного периода, обусловлен недостаточной их изученностью, масштабом личности собирателей, а также своеобразием и уникальностью их состава и концепций. В то время как судьба большинства художественных произведений, входивших в состав указанных коллекций, не известна, 60 предметов из собрания ООМИИ (Приложение 1), введенные в научный оборот в данном контексте в ходе исследования, вносят весомый вклад в дело изучения обозначенных коллекций.

3.1. Реконструкция состава художественной коллекции великой княгини Елены Павловны

Личность великой княгини Елены Павловны (1807–1873) неоднократно становилась объектом научных исследований. В центре внимания, прежде всего, оказывалась ее роль сторонницы отмены крепостного права, общественная и благотворительная деятельность, а также ее покровительство искусству. Основные публикации дореволюционного периода составляют воспоминания и мемуары литераторов, историков, общественных деятелей [71, 72, 110, 118, 121, 122, 169]. В

советский период жизнь и деятельность великой княгини не вызывала интереса исследователей, хотя ее имя нередко встречалось при упоминании сторонников крестьянской реформы. В последние десятилетия эта историческая личность вновь обратила на себя внимание, что нашло отражение в появлении специальных публикаций, а также диссертаций, посвященных ее деятельности [179, 227, 288]. Данные научные работы составили основу изучения биографии и личности великой княгини Елены Павловны.

В то время как отдельные стороны ее деятельности подробно освещены в литературе, аспект, связанный с коллекционированием произведений искусства, редко попадал в поле зрения исследователей, а собранная ею художественная коллекция остается одной из наименее изученных среди представителей дома Романовых.

Произведения искусства, принадлежавшие великому князю Михаилу Павловичу и его супруге, располагались в Михайловском и Каменноостровском дворцах в Санкт-Петербурге, в загородной резиденции в Ораниенбауме и других семейных особняках.

Собрание дворцовых комплексов в Ораниенбауме и на Каменном острове формировалось на протяжении нескольких поколений владельцев.

Каменноостровский дворец, построенный в 1776–1780 гг. для императора Павла I, после смерти последнего становится одной из любимых резиденций Александра I. Следующими его владельцами стали великий князь Михаил Павлович и его супруга великая княгиня Елена Павловна. Став хозяйкой Каменноостровского дворца, Елена Павловна продолжила пополнение дворцового художественного собрания, основа которого была сформирована при Павле I и Александре I.

Резиденция в Ораниенбауме после кончины императора Александра I и императрицы Елизаветы Алексеевны также стала владением великого князя Михаила Павловича. От своего супруга Елена Павловна получила дворцово-парковый ансамбль «в совершенное распоряжение». В процессе ее жизни и деятельности дворцовая коллекция регулярно пополнялась живописными и

скульптурными произведениями. Однако и в этом случае основу собрания составляли приобретения предыдущих владельцев.

Художественная коллекция Михайловского дворца, построенного по проекту архитектора К.И. Росси (1775–1849) для великого князя Михаила Павловича, начала формироваться сразу после завершения строительства и переезда в него великокняжеской четы в 1825 г. Дворцовое собрание, полностью созданное усилиями Михаила Павловича и Елены Павловны, представляет особый интерес для изучения художественных предпочтений великокняжеской четы.

Несмотря на несомненную историческую и художественную значимость произведений из собрания Михайловского дворца, они редко привлекали к себе внимание специалистов.

В 1875 г. в журнале «Нива» вышел очерк «Михайловский дворец в Петербурге» [207], посвященный описанию убранства его внутренних интерьеров. В частности, в нем отмечалось наличие «превосходно-выполненных исторических картин» и «картин итальянских школ», а также упоминались отдельные скульптуры, находящиеся здесь.

Несколько ранее в 1870 г. в еженедельнике «Всемирная иллюстрация» была опубликована статья, посвященная скульптурной композиции немецкого мастера И. Гальбига «Вакханка на льве» («Вакханка на тигре») из коллекции Елены Павловны [255]. Произведение заслужило высокую оценку автора публикации, по мнению которого, в группе И. Гальбига нашло воплощение «олицетворение идеала» вакханки, которым «особенно будут любоваться знатоки классики» [256, с. 236].

После смерти дочери и единственной наследницы Елены Павловны великой княгини Екатерины Михайловны (1827–1894), герцогини Мекленбург-Стрелицкой, Михайловский дворец был продан в казну, а произведения искусства, украшавшие его интерьеры, перемещены в Каменноостровский дворец, последней владелицей которого стала принцесса Е.Г. Саксен-Альтенбургская (1857–1936), внучка Елены Павловны. После событий февраля 1917 г. по указанию Е.Г. Саксен-Альтенбургской значительная часть художественного убранства принадлежащих

ей Каменноостровского и Китайского дворцов была сдана на хранение в Музей при Центральном училище технического рисования барона А.Л. Штиглица, при этом во дворцах еще оставались произведения искусства, прежде всего скульптура. В 1918 г. Каменноостровский дворец перешел в ведение Художественной комиссии по охране и регистрации памятников искусства и старины, а его художественные коллекции национализированы и через ГМФ перераспределены по музейным собраниям.

Каменноостровский дворец не был музеефицирован и долгое время оставался мало доступен для обозрения, в результате чего коллекции, некогда размещавшиеся в нем, изучались лишь фрагментарно.

В рамках работы международной научной конференции, посвященной 300-летию основания Мекленбург-Стрелицкого герцогства, отдельные исследователи в своих выступлениях обратились к изучению художественного наследия великой княгини Елены Павловны. Так, Е.И. Кочерова в докладе, посвященном судьбе коллекций Каменноостровского дворца, говоря о художественном собрании Елены Павловны, упоминает имена европейских художников П. Делароша, Б. К. Куккука, Ф.А. Биара, А. Зейтца, Ш.Л. Вербукховена, А. Калама, А. Ахенбаха, Х.Ж.О. Лейса, Ж.С. Кранца, Ф.И. Хюгенса, Ж.Б. Роби, Ф. Вольца, Ж.–Б. Грёза, чьи произведения находились в данном собрании [175, с. 218].

Е.В. Карпова в публикациях, посвященных истории создания и бытования отдельных скульптур из собрания Елены Павловны [157, 158], отмечает, что в Михайловском дворце было довольно много скульптуры, а также указывает, что среди произведений преобладали работы западноевропейских мастеров.

Тогда же в рамках юбилейных мероприятий в Ораниенбауме состоялась выставка «Осколки зеркала» и подготовлен сборник материалов [218], в который вошли статьи Ю.Ю. Гудыменко и Е.И. Кочеровой [139, 174], раскрывающие отдельные аспекты изучения художественных коллекций, собранных великой княгиней Еленой Павловной в принадлежащих ей дворцах.

Указанные публикации стали первым опытом обращения к данной теме.

Произведения искусства из Каменноостровского дворца, поступившие в 1920-е гг. в омский музей, вызвали научный интерес А.Е. Чернявской, ставшей куратором выставочного проекта «Западноевропейское искусство XVII–XIX вв. из коллекции принцессы Е.Г. Саксен-Альтенбургской», в рамках которого были представлены 9 живописных работ и несколько десятков предметов декоративно-прикладного искусства. В публикациях А.Е. Чернявской, посвященных данной коллекции [282, 283, 300], живописные произведения рассматривались как часть коллекции принцессы Е.Г. Саксен-Альтенбургской, которая, как было определено в ходе настоящего исследования, была лишь последней их владелицей, но не их собирателем. Анализируя состав живописных произведений, А.Е. Чернявская заключает, что «в ней (в коллекции – Е.Р.) с любовью собраны произведения как связанные корнями с национальной культурой владелицы, так и просто ей понравившиеся. Коллекция представляет собой целостный памятник художественной культуры Серебряного века, запечатлевший духовный облик ее достойной собирательницы, принцессы Елены Георгиевны Саксен-Альтенбургской» [300, с. 61]. Несмотря на ошибочность данного высказывания, деятельность исследователя ознаменовала собой начало изучения данного раздела произведений, хранящегося в омском музее.

Таким образом, несмотря на наличие отдельных публикаций, исследователями не предпринималось попыток реконструкции и анализа состава комплекса художественных предметов Михайловского дворца.

Решение этой задачи возможно на основе изучения художественных произведений, ранее находившихся в Михайловском дворце, о которых можно судить, главным образом, по описи дворцового имущества 1889 г. [32] (Приложение 2), хранящейся в архиве придворной конторы великой княгини Екатерины Михайловны, в 1873 г. унаследовавшей дворец от своей матери. Указанную опись дополняют сохранившиеся документы 1889–1895 гг. [46], а также история отдельных произведений, зафиксированная в источниках и на страницах научных публикаций.

В описи имущества Михайловского дворца 1889 г., перешедшего ко двору великой княгини Екатерины Михайловны после упразднения двора великой княгини Елены Павловны, упоминается около 150 живописных, графических и скульптурных композиций, украшавших интерьеры дворца в этот период. Около половины из них представляли собой многочисленные портреты представителей династии Романовых, членов семьи великой княгини Елены Павловны, известных государственных деятелей, а также деятелей искусства и культуры. Остальная часть художественной коллекции составляла около 80 произведений живописи и скульптуры. После революции вместе с имуществом других обитателей Каменноостровского дворца эти художественные предметы поступали в ГЭ, ГРМ, ГМФ, откуда передавались в музеи Нижнего Новгорода, Воронежа, Баку, Еревана, Ташкента и др., часть была продана через контору «Антиквариат». Судьбу большинства из них сложно проследить. Отдельные произведения, ранее хранившиеся в коллекции Елены Павловны в принадлежавших ей дворцах, на сегодняшний день зафиксированы в выставочных и научных каталогах центральных и региональных музеев – ГЭ, ГРМ, дворцово-паркового ансамбля «Ораниенбаум», ГМЗ «Павловск», Новокузнецкого художественного музея (НХМ) [78, 91, 95 и др.]. Так, в фондах ГЭ хранятся работы Л. Бьенеме (1795–1878), Ф.К. Винтерхальтера (1806–1873), И. Делароша (1797–1856), А. Калама (1810–1864) и др., ведущие свое происхождение из Михайловского дворца. В собрании ГРМ представлены иконы, выполненные В.Л. Боровиковским (1757–1825) для Домовой церкви Св. Архистратига Михаила Михайловского дворца, исторические портреты Дж. Доу (1781–1829), четыре живописные работы Карла и Александра Брюлловых, а также портрет кисти Ж.Д. Кура (1797–1865) и др.

Отсутствие специальных публикаций по теме не позволяет составить полное представление о сохранившихся частях данной коллекции. В связи с этим, выявление в процессе исследования в собрании ООМНИИ малоизвестных произведений искусства из Михайловского дворца и привлечение их для реконструкции состава его коллекции вносят весомый вклад в изучение одного из значимых отечественных дореволюционных художественных собраний.

Состав частной коллекции, прежде всего, определяется фигурой самого коллекционера. Для понимания специфики художественной коллекции великой княгини Елены Павловны приведем краткую характеристику ее личности.

Принцесса Фредерика Шарлотта Мария Вюртембергская прибыла в Россию в 1823 г. в качестве невесты великого князя Михаила Павловича (1798–1849), младшего сына императора Павла I (1754–1801).

Дочь Вюртембергского принца Павла Карла Фридриха Августа (1785–1852) получила образование в частном пансионе в Париже. Здесь она познакомилась с французским ученым Жоржем Кювье (1769–1832), с которым сохранила связь и после отъезда из Парижа. Общение с ним и посещение его Парижского салона, в котором бывали известные литераторы, художники, ученые и дипломаты, оказало большое влияние на формирование ее личности. В процессе ее обучения традиционные рамки классического воспитания немецких принцесс были расширены. С юного возраста она имела широкий круг общения, демонстрировала обширные знания, испытывала потребность в постоянном саморазвитии.

Современники отмечали ее любознательность, необычайную широту кругозора, энциклопедически образованный ум и обширность ее теоретических познаний. Как отражено в ее биографическом очерке, «постоянно обогащая свою неистощимую память новыми запасами всевозможных познаний, следя за всеми открытиями в области наук и искусств, великая княгиня всегда была готова задать вопрос или дать ответ на твердой почве...» [121, с. 790]. При этом, по свидетельствам современников, великую княгиню нельзя было упрекнуть в поверхностности и мимолетности интересов, каждое ее увлечение приобретало характер серьезных занятий. Характеристика, данная Елене Павловне императором Николаем I, называвшим ее «ученый нашего семейства», хорошо отражает ее интеллектуальный уровень и отношение к ней как членов императорской семьи, так и ее окружения в целом.

Среди членов императорской фамилии Елена Павловна занимала особое место. В ее биографическом очерке отмечалось, что император Николай Павлович был «высоким ценителем душевных качеств и светлого ума великой княгини, питая

к ней чувства самой искренней приязни и глубокого уважения» [121, с. 797]. Великая княгиня выделялась своим влиянием на политическую жизнь России, входила в ближний круг императора Николая I и представляла собой одну из наиболее заметных фигур эпохи его правления.

В браке с великим князем Михаилом Павловичем у Елены Павловны родились пять дочерей, две из которых умерли в раннем детстве, а еще две не пережили родителей. Единственной наследницей великокняжеской семьи стала великая княгиня Екатерина Михайловна (1827–1894), герцогиня Мекленбург-Стрелицкая.

Особенности личности Елены Павловны ярко проявились в организации ею знаменитого салона в Михайловском дворце. «Морганатические вечера» великой княгини стали одним из центров интеллектуальной и культурной жизни северной столицы. Здесь бывали многие выдающиеся люди своего времени, среди них — братья Милютины, В.Ф. Одоевский, художники И.К. Айвазовский и Т.А. Нефф, хирург Н.И. Пирогов, академики К.М. Бэр, А.Х. Востоков, пианист А.Г. Рубинштейн и многие другие известные деятели. Постепенно салон великой княгини приобрел общественно-политическую направленность. На «четвергах», которые стали негласной политической ареной, обсуждались литературные новинки и статьи из современных журналов, поднимались общественные проблемы. Здесь появлялись влиятельные представители дипломатических кругов, среди которых будущий канцлер Германии О. фон Бисмарк, в ту пору прусский посланник при русском дворе, князь А.М. Горчаков, а также крупные политические деятели и представители политических партий.

Круг общественной и благотворительной деятельности великой княгини был весьма обширен. Не останавливаясь подробно на ее характеристике, отметим, что в течение 45 лет до самой своей кончины Елена Павловна неукоснительно продолжала традиции благотворительности, переданные ей императрицей Марией Федоровной.

Особого внимания заслуживает ее покровительство искусству и деятельность по развитию русской культуры и науки. Как вспоминал Э.Ф. Направник,

называвший Елену Павловну идеальной покровительницей всего, что касалось искусства и его представителей, «ее любовь к искусству, а к музыке в особенности, ... благотворительная помощь представителям искусства, чаще всего секретная, ее исключительно высокое положение при высочайшем дворе, ее простота, ласковость и приветливость в обращении сотворили из нее Кумира во всем артистическом мире столицы...» [99, с. 164].

Известно, что великая княгиня поддерживала многих художников, писателей, музыкантов. Ярким примером ее подвижничества является выделение средств на перевозку полотна А.А. Иванова (1806–1858) «Явление Христа народу» из Италии в Россию.

Особое отношение великая княгиня испытывала к музыке. Ее дворцы были местом притяжения для иностранных и русских музыкантов и певцов. Ее пребывание в европейских столицах сопровождалось концертами и музыкальными вечерами. На протяжении нескольких десятилетий XIX в. Елена Павловна являлась покровительницей музыки в России, содействуя созданию системы учебных заведений и концертных залов и выделяя значительные суммы на их содержание. При ее непосредственном участии и финансовой помощи было основано Русское музыкальное общество. В ее дворце в 1858 г. открылись первые классы петербургской консерватории, официально основанной в 1862 г., которую по настоянию великой княгини возглавил А.Г. Рубинштейн.

Елена Павловна активно интересовалась изобразительным искусством, охотно посещала выставки и мастерские художников, пополняя свое художественное собрание.

Как было сказано выше, для выявления собирательских предпочтений великой княгини Елены Павловны наиболее важным представляется изучение коллекции Михайловского дворца, специально построенного для великокняжеской четы в 1819–1825 гг. и пожалованного в дар великому князю Михаилу Павловичу «в вечное и потомственное владение». Сразу после освящения и переезда в него семьи начала формироваться дворцовая художественная коллекция, основной вклад в формирование которой внесла великая княгиня Елена Павловна.

Современники отмечали, что великая княгиня не была чужда внешнего блеска и роскоши, а ее двор был устроен по-царски. Существенную часть домашней обстановки составляли произведения искусства, которые были размещены по всему дворцу. Приобретение ею скульптур и живописных произведений не имело целью создание галереи определенной направленности, а служило украшением интерьеров дворца, что было характерно для многих «любительских» собраний.

Согласно описи комнатного убранства Михайловского дворца 1889 г. [32], среди живописных произведений преобладали работы западноевропейских мастеров. Собрание включало полотна европейских художников — Ж.–Б. Грёза (1725–1805), Ж.–Л. Де Марна (1752–1829), А. Калама (1810–1864), Б.К. Куккука (1803–1862), П. Делароша (1797–1856), Х. Лейса (1815–1869), Ж.–Б. Роби (1821–1910), Ф.А. Биара (1799–1882) и других живописцев.

Что же представляли собой имена перечисленных художников в контексте отечественного частного коллекционирования?

Редкое русское собрание не имело картин Ж.–Б. Грёза (1725–1805). Французский историк искусства Л. Рео в начале XX в. писал: «Петроград, вероятно, второй город в мире после Парижа, где можно лучше всего изучить произведения мастера из Турню» [305, с. 286]. Отечественные коллекционеры в отличие от европейской публики предпочитали многочисленные женские и детские «головки» мастера, которые были представлены во многих русских коллекциях. В частности, А.Н. Бенуа отзывался о картинах Грёза, хранящихся в Юсуповском собрании: «Грёза даже слишком много. Чуть ли не двадцать, если не больше картин. Плачущие, улыбающиеся, задумавшиеся девушки с глазами, обращенными к небу или вдаль, с овечками, птичками и собачками на руках...» [112, с. 134].

Наличие в собрании Михайловского дворца картины «Ребенок с яблоком» кисти Ж.–Б. Грёза (1760-е, ООМИИ) (Рисунок 25), поступившей в фонды омского музея в 1920-е гг., отвечало сложившейся с конца XVIII в. в отечественной среде коллекционеров моде на творчество этого художника, которая не ослабевала и в XIX в. Как было сказано выше, И.Н. Новосельская предположила, что картина

могла быть приобретена на одной из распродаж коллекции Н.Н. Демидова в Париже. Судя по дворцовой описи, всего в коллекции было две работы Ж.–Б. Грёза. В описи 1889 г. также отмечено, что дочь великой княгини Елены Павловны Екатерина Михайловна переместила картину из Голубого кабинета в Красную концертную комнату, где проводила больше времени, что может свидетельствовать об особой значимости произведения для его владельцев.

Три живописных произведения в коллекции великой княгини Елены Павловны принадлежали кисти работавшего в голландской традиции французского живописца Ж.–Л. Де Марна (1752–1829). В середине XIX в. его картины были широко представлены в российских собраниях, в частности, в коллекциях Юсуповых, Долгоруких, Голицыных и др. На сегодняшний день работы живописца хранятся в фондах ГЭ, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Радищевского музея и др.

Как следует из описи 1889 г., в Зеленой гостиной Михайловского дворца хранились его парные композиции с изображением голландских пейзажей. Еще одна работа кисти Ж.–Л. Де Марна располагалась в Голубом кабинете вместе с другими жанровыми сценами, выполненными в традициях «золотого века» голландской живописи. В 1927 г. данное произведение поступило в собрание омского музея и вошло в учетную документацию как работа неизвестного художника XIX в. с условным названием «Бытовая сцена» (ООМИИ) (Рисунок 26). В ходе исследования удалось вернуть владельческую атрибуцию и восстановить имя автора живописного произведения — французского художника Жана–Луи Де Марна, что подробно освещается в параграфе 2.2. и в научной публикации [231].

Современные европейские художники, работы которых были представлены в коллекции Михайловского дворца, были также весьма популярны у российских коллекционеров в этот период. Упомянутые в описи А. Калам (1810–1864) и Б.К. Куккук (1803–1862) в середине XIX в. находились в зените европейской славы. По свидетельству Б.И. Асварища, «в России Куккук был одним из самых популярных современных европейских художников – на выставках в АХ и ОПХ, в различных московских и петербургских собраниях было около пятидесяти его работ» [75, с. 144].

Об особой популярности Х. Лейса (1815–1869) в России свидетельствуют около сорока его работ, находящихся в середине XIX в. в отечественных частных собраниях, включая и членов императорской семьи. «Провизионная лавка» бельгийского жанриста, находящаяся в коллекции великой княгини, входила в их число.

Художественный критик К. Герц в середине XIX в. писал, что картины бельгийского живописца Э.–Ж. Вербукховена (1798–1881) «у нас встречаются непременно в галерее каждого любителя» [132, с. 1]. Б.И. Асварищ отмечает, что в отечественных собраниях, начиная с личных коллекций членов императорской семьи, находилось более сорока работ художника [75, с. 30]. Принадлежащее кисти художника «Стадо» (1847, ООМИИ) (Рисунок 27) располагалось в Большой гостиной (Красном кабинете) Елены Павловны, перестроенном в 1845–1846 гг. по проекту архитектора Г.Э. Боссе в стиле второго рококо. Картина, оформленная в резную рокайльную раму, оказалась запечатлена на известной акварели Л. Премацци (1814–1891) «Большая гостиная в Михайловском дворце» (1848, ГЭ) (Рисунок 32). Отделка зала отражала личные вкусы владелицы, а располагавшиеся здесь произведения искусства, среди которых была и пастораль Э.–Ж. Вербукховена, способствовали созданию стилистического единства в интерьере.

Имя другого бельгийского живописца Ж.–Б. Роби (1821–1910), с 1840-х гг. с успехом выставявшего на европейских выставках популярные у публики натюрморты с цветами, было менее известно у отечественных коллекционеров. Б.И. Асварищ называет всего четыре живописные композиции художника, бытовавшие до революции в Санкт-Петербурге. Две из них находились в коллекции графа Н.А. Кушелева-Безбородко, владельца одной из наиболее значимых отечественных художественных галерей современной европейской живописи. Наличие в Михайловском дворце редкого в отечественных собраниях натюрморта кисти Ж.–Б. Роби «Цветы и книга» (Рисунок 28) (ООМИИ) позволяет констатировать, что его владельцы активно интересовались современной

художественной жизнью и были знакомы с творчеством многих европейских мастеров.

Анализ коллекции великой княгини показывает, что она нередко отдавала предпочтение немецким художникам и скульпторам, что можно объяснить установившимися в 1830–40-е гг. тесными связями России с Германией, немецким происхождением Елены Павловны, а также известным увлечением творчеством отдельных немецких художников Николая I, чье влияние на окружение было неоспоримым.

В Михайловском дворце были представлены живописные произведения А. Ахенбаха (1815–1910), Ф. Вольца (1817–1886), Л. Кнауца (1829–1910), А. Зейтца (1829–1900), скульптуры Х.Д. Рауха (1777–1857), Э. Вольфа (1802–1879), В. Маттиэ (1807–1888), И. фон Гальбига (1814–1882) и других немецких мастеров.

Так, в 1920-е гг. в омский музей поступила картина А. Ахенбаха (1815–1910) «Ночь на взморье» (1850, ООМИИ) (Рисунок 30), ранее хранившаяся в семье великой княгини Елены Павловны. Произведение представляет собой образец творчества раннего периода одного из известных пейзажистов и реформаторов немецкой живописи XIX в. Наличие в коллекции работы художника, получившего успех и широкое признание европейской публики, является свидетельством прогрессивных взглядов коллекционера и знания им реалий современной европейской художественной жизни.

Опись 1889 г. содержит упоминания не только работ современных художников, но и картин старых мастеров. Так, в интерьерах дворца располагались «Старец и ангел» Х. де Риберы (1591–1652), «Спящий нагой мальчик» Корреджо (1489–1534), мужской портрет кисти Г. Гольбейна (1497–1543) и женский портрет Гверчино (1591–1666). Они составляли меньшую часть коллекции, но располагались в помещениях, предназначенных для посещения многочисленных посетителей дворца. В частности, «Старец и ангел» Х. де Риберы экспонировался в комнате перед Большим театром.

В описи традиционно для этого времени значились картины популярных голландских и фламандских мастеров XVII в. Д. Тенирса Младшего (1610–1690),

Г. ван де Экхаута (1621–1674), Я. Вейнантса (1632–1684), Н. Маса (1634–1693), Я. Веникса (1640–1719) и др. Привлекательность этой живописи для русских коллекционеров заключалась в ее реализме, камерном характере и «кабинетных» размерах.

В 1920-е гг. в собрание омского музея поступили четыре работы, приписываемые художникам «золотого века» голландской и фламандской живописи, ранее находившиеся в собрании Михайловского дворца.

«Женская головка» (ООМИИ) (Рисунок 29) долгое время считалась работой неизвестного художника XVII в. круга Рембрандта. В ходе изучения картины специалисту ГМИИ им. А.С. Пушкина В.А. Садкову удалось установить ее принадлежность кисти харлемского живописца П. де Греббера (1600–1652) [245]. Омская работа признана редким образцом творчества голландского живописца, что придает картине не только художественную, но и научную ценность.

Как следует из описи 1889 г., в Малой красной концертной Михайловского дворца располагалась картина с изображением крестьян, играющих в шары, известного фламандского живописца Д. Тенирса Младшего (1610–1690) (ООМИИ) (Рисунок 31). В процессе исследования было выявлено, что картина лишь воспроизводит узнаваемые типы героев известного фламандского мастера. Творчество фламандского живописца высоко ценилось отечественными коллекционерами в разные периоды, а его картины можно было обнаружить в самых знаменитых коллекциях, включая императорскую, что способствовало появлению на художественном рынке многочисленной имитационной и подражательной продукции, примером которой можно считать и омское произведение.

Две картины, также украшавшие интерьеры Красного кабинета Михайловского дворца, в описях значились произведениями голландского мастера Я. Вейнантса (1632–1684) (ООМИИ) (Рисунок 33, 34). Техничко-технологические исследования выявили имитационный характер живописи данных произведений. Несмотря на то, что их технические характеристики соответствуют XVII в., в приемах моделирования присутствует элемент условности, а техника нанесения

красочного слоя лишь отдаленно напоминает метод известного голландского мастера. Присутствие на одной из картин подписи Я. Вейнантса, которая не соответствует начертанию подписи известного голландского мастера, свидетельствует не просто о подражании манере художника, но о намеренной фальсификации.

Атрибуция других произведений старых мастеров из коллекции Елены Павловны также нередко вызывала сомнения. В частности, П.П. Семенову–Тян-Шанскому семьей великой княгини был подарен натюрморт «Охотничьи трофеи», приписываемый в коллекции кисти голландского мастера Я. Веникса, который Петр Петрович очень ценил и бережно хранил в память о венценосной покровительнице искусств. Однако, как отмечает И.А. Соколова, литография с этой композиции, напечатанная в Голландии около 1840 г., воспроизводит ее под именем Дирка Валкенбурга — ученика Веникса, блестяще имитирующего манеру учителя.

Приведенные примеры изучения произведений данного раздела, позволившие подтвердить или опровергнуть авторство известных мастеров, наглядно отражают ситуацию, сложившуюся на художественном рынке Санкт-Петербурга в середине – второй половине XIX в. В рассматриваемый период на нем имели широкое распространение как произведения высокого художественного уровня, так и массовая, подражательная живописная продукция, подделки и копии. Коллекция Елены Павловны не стала исключением для подобного рода ошибок.

Творчество русских художников в Михайловском дворце было представлено отдельными именами. Согласно дворцовой описи в состав коллекции Елены Павловны входили произведения придворного живописца Т.А. Неффа (1804–1876). Известно, что творчество художника, особую симпатию к которому питал сам император, было широко представлено не только в коллекции Николая I, но и в собраниях многочисленных членов императорской семьи. Великая княгиня Елена Павловна, став ее частью, также неоднократно делала заказы живописцу.

Знакомство Елены Павловны с Т.А. Неффом произошло в середине 1830-х гг. Первым произведением, выполненным художником для великой княгини, стал ее

портрет, показанный на академической выставке 1836 г. «Художественная газета» отозвалась о нем, как о произведении, «написанном приятно, со вкусом» [249, с. 174].

Спустя десятилетие Т.А. Нефф вновь работал по заказам великой княгини, написав в 1846 г. портреты великих княжон Екатерины Михайловны и Марии Михайловны, а в 1848–1849 гг. – второй портрет Елены Павловны (ГМЗ «Павловск»). В 1849–1850-х гг. для семьи великой княгини Т.А. Нефф исполнил несколько религиозных образов.

Судя по сохранившимся свидетельствам, художник пользовался особым расположением и доверием великой княгини Елены Павловны и ее дочери Екатерины Михайловны. Известно, что Т.А. Нефф не только регулярно бывал в Михайловском дворце и был постоянным посетителем салона великой княгини, но и сопровождал Елену Павловну во время ее заграничных поездок. Дочь Елены Павловны великая княгиня Екатерина Михайловна стала одним из наиболее значимых и близких для Неффа людей. По воспоминаниям Марии фон Грюневальдт, дочери художника, «мастерская была для великой княжны убежищем, где она могла отдохнуть от мирской суеты» [304, с. 75].

В 1850 г. во время подготовки к ее свадьбе с герцогом Г.А. Мекленбург-Стрелицким Т.А. Нефф написал портрет великой княжны Екатерины Михайловны – невесты (НХМ). Этот портрет, располагавшийся в Зеленой гостиной дворца, считается одним из лучших в творчестве художника. Трогательным эпизодом их взаимоотношений стало создание Т.А. Неффом картины «Ангел смерти», написанной по случаю смерти первенца Екатерины Михайловны.

Глубокие дружеские отношения связывали художника с семьей Елены Павловны до конца его жизни. Как пишет исследователь творчества художника Ю.Ю. Гудыменко, «в последние годы жизни Нефф из-за болезни почти не появлялся в высшем обществе и ограничил себя общением с хозяевами Михайловского дворца. Часто навещали его дома супруги Мекленбург-Стрелицкие: великая княгиня Екатерина Михайловна продолжала брать у Неффа

уроки живописи, герцог Георг Георгиевич раскладывал с ним пасьянсы» [138, с. 216].

Таким образом, именно личными отношениями, сложившимися между семьей великой княгини и художником, можно объяснить наличие в коллекции большого числа произведений, принадлежавших его кисти. По свидетельству Ю.Ю. Гудыменко, за все годы Т.А. Неффом для членов семьи Елены Павловны было создано 63 произведения, многие из которых хранились в Михайловском дворце.

Особым вниманием и покровительством великой княгини пользовались К.П. Брюллов (1794–1881) и И.К. Айвазовский (1817–1900), также высоко чтимые императором.

Следует отметить, что в описи Михайловского дворца произведения И.К. Айвазовского не значатся, хотя, как было указано выше, он был частым посетителем салона Елены Павловны.

Кисти К.П. Брюллова принадлежало сразу несколько произведений, выполненных по заказам великой княгини. Ее знакомство с художником произошло в 1828 г. во время ее посещения Италии. По свидетельству С. Щедрина (1791–1830), будучи в Неаполе, «Ее высочество сделала большие заказы художникам, все почти были заняты, каждый по своей части, рисунками и картинками для ее альбома, в том числе и я сделал два рисунка, сверх картин мне заказанных: вообще я был принят отменно благосклонно ее Высочеством» [292, с. 264], самому же художнику «великой княгине угодно было приказать шесть картин», сюжеты которых были отданы на его собственное усмотрение [292, с. 263]. А. Эфрос, работавший над публикацией писем художника, упоминает о двух картинах С. Щедрина, представляющих виды Неаполя, которые находились в собрании Елены Павловны.

В этот год К.П. Брюллов находился в пенсионерской поездке в Риме и в числе других русских художников по сложившейся традиции сопровождал венценосную особу во время посещения Ватикана. Елена Павловна заказала К.П. Брюллову свой портрет в рост и два погрудных повторения с него (1829, ГТГ, частное собрание).

Так появился знаменитый «Портрет великой княгини Елены Павловны с дочерью Марией» (1830, ГРМ), который в 1830 г. был доставлен в Михайловский дворец и помещен в Гранатной комнате на одном из самых почетных мест.

Обращение великой княгини к услугам художника, популярность которого была огромной, а его творчество уже в этот период олицетворяло собой одну из главных страниц отечественной истории искусства, было закономерным. Однако нельзя не признать, что их взаимоотношения не были обусловлены исключительно модными тенденциями этого времени. Между художником и великой княгиней сложились теплые отношения, о чем может свидетельствовать тот факт, что в 1845 г. после смерти Елизаветы Михайловны художник подарил великой княгине исполненный по памяти портрет ее дочери (1845, ГРМ). В Михайловском дворце хранился «Портрет великой княжны Екатерины Михайловны» (1845, ГРМ) Карла Брюллова, а также работа кисти его брата Александра Брюллова (1798–1877) «Прогулка в коляске» (1845–1846, ГРМ).

Завершая разговор о живописных изображениях Елены Павловны, необходимо назвать портрет, выполненный французским живописцем Ж.Д. Куром (1797–1865) (1842, ГРМ). Художник написал портрет, который сама великая княгиня считала одним из самых удачных и хранила в Старом (Адъютантском) кабинете. Наконец, в 1862 г. Ф.К. Винтерхальтер (1805–1873) в Бадене выполнил еще один портрет Елены Павловны (1862, ГЭ), который располагался в Белой гостиной Михайловского дворца.

Таким образом, можно отметить, что великая княгиня активно пользовалась услугами популярных и модных живописцев своего времени, которые активно работали по заказам других членов императорской семьи, прежде всего, императора Николая I. В некоторых случаях взаимоотношения между заказчиком и художником перерастали в личные отношения, что находило отражение в появлении новых произведений искусства этих авторов в ее коллекции.

Даже неполный перечень рассмотренных имен свидетельствует о том, что по своему составу художественное собрание было достаточно типичным для середины XIX в. Подбор имен художников был вполне традиционным для этого

времени. Т. Готье, посетивший Россию в 1860-е гг., писал о подобных российских коллекциях: «если хозяин мнит себя знатоком искусства, то у него непременно можно найти на красном освещенные яркими рефлекторами картины О. Верне, Гюдена, Калама, Куккука, иногда Лейса, Маду, Тенкате, а если он хочет показать свой патриотизм, то Брюллова и Айвазовского. Это самые модные художники: наша современная школа еще не проникла сюда... Манера наших художников кажется русским недостаточно законченной» [190, с. 204].

Судя по сохранившимся свидетельствам, в интерьерах Михайловского дворца находилось немало скульптуры. Традиционно данный вид искусства реже привлекал к себе внимание коллекционеров, чем живопись. Мраморная скульптура была дорогим и трудоемким видом искусства, ее приобретение могли позволить себе лишь самые состоятельные коллекционеры. Наличие в коллекции великой княгини скульптурных композиций свидетельствовало об увлечении пластикой, а также демонстрировало посетителям дворца высокий материальный статус их владельцев.

К числу первых произведений, украсивших дворцовые интерьеры, относятся две скульптуры, заказанные великим князем Михаилом Павловичем во время его пребывания в Риме в 1819 г. «Ахиллес» и «Гектор» были выполнены русскими пенсионерами С.И. Гальбергом (1787–1839) и М.Г. Крыловым (1786–1846) в Италии. В ноябре 1824 г. работы экспонировались на академической выставке, после чего заняли свое место в Михайловском дворце, где находились вплоть до его продажи.

В то время как упомянутые скульптуры, исполненные на сюжет поэмы Гомера, украшали собой парадную лестницу дворца, мраморная «Пастушка» итальянского мастера Л. Бьенеме (1795–1878) (ГЭ), также выполненная по заказу Михаила Павловича в 1837 г., вероятно, с самого начала предназначалась для личных помещений супруги великого князя. Можно предположить, что заказ был связан с существовавшей в императорской семье традицией преподнесения в качестве подарков к праздникам художественных произведений.

Скульптуры Л. Бьенеме, работавшего в мастерской знаменитого Б. Торвальдсена (1770–1844), составляли предмет особой гордости столичных коллекционеров. Известно, что мастер часто работал по заказам Николая I, что, вероятно, имело значение для Михаила Павловича. Как было указано ранее, авторитет императора распространялся и на художественные предпочтения близких людей из его окружения.

Изображение полуобнаженной женской фигуры, сидящей в спокойной позе, стало популярно в римской скульптуре с конца 1810-х гг. «Пастушка» Л. Бьенеме, представляющая образец неоклассицизма с характерным для автора тяготением к сентиментализму, неоднократно повторялась автором. Судя по сохранившейся акварели Л. Премацци (1848, ГЭ) (Рисунок 32), композиция также располагалась в Красном кабинете Елены Павловны.

В интерьере кабинета можно узнать парные мраморные бюсты императора Николая I и императрицы Александры Федоровны, выполненные по моделям Х.Д. Рауха (1777–1857). Эти произведения немецкого скульптора, бесспорно, нравились самому Николаю Павловичу и его супруге, их повторения можно было встретить в петербургских домах во второй четверти XIX в. Вслед за императорской четой, благосклонно относящейся к творчеству Рауха, ему начали заказывать портреты великие князья, титулованная знать, придворные, банкиры.

Если, как отмечалось выше, атрибуция работ старых мастеров из коллекции Елены Павловны на сегодняшний день вызывает вопросы, то при выборе произведений современных авторов княгине зачастую удавалось приобрести настоящие «жемчужины». К таковым можно отнести композицию немецкого мастера И. фон Гальбига «Вакханка на льве» («Вакханка на тигре») (1869), заказанную скульптору лично великой княгиней Еленой Павловной. Иоганн фон Гальбиг (1814–1882) в это время был заметной фигурой не только в художественной жизни Мюнхена, но и далеко за его пределами. Безусловно, сближению И. фон Гальбига с великой княгиней способствовала его большая популярность и известность в кругах европейской знати.

Ранее в 1866–1867 гг. скульптор выполнил мраморный бюст Елены Павловны, с которого позже были исполнены многочисленные копии. Скульптура заняла одно из почетных мест в Михайловском дворце, украсив собой интерьер Петровского зала, где размещались портреты российских императоров. Вероятно, именно в период работы над портретом Елены Павловны мастер получил заказ на изготовление изображения вакханки. Скульптура получила высокую оценку современников. В 1870 г. в еженедельнике «Всемирная иллюстрация» была опубликована статья, посвященная данной скульптурной композиции. Группу Гальбига автор статьи называет «образцовым произведением»: «нет сомнения, что эта наездница, одна из самых прекрасных спутниц человеколюбивого полубога, когда-либо порожденных творчеством художника» [256, с. 235]. Говоря о технике, автор публикации отмечает, что «она очень хороша», и восхищается «каким образом можно было из одного и того же мертвого куска мрамора высечь и эти нежные до прозрачности складки, и эти ленты, развивающиеся около тигра, ... и в то же время само это огромное чудовище с его толстою мордою и его тяжелыми лапами» [256, с. 236].

Группа была показана на Мюнхенской художественной выставке, после чего заняла место в Большом кабинете Михайловского дворца. Судя по указанной публикации, к скульптуре, вызывавшей интерес у публики, был открыт доступ посетителей, и любой желающий мог видеть ее, приобретя для этого специальный входной билет.

На этом сотрудничество великой княгини с немецким скульптором не прекратилось. Иоганн Гальбиг лично сопровождал скульптуру в Санкт-Петербург. Известно, что во время пребывания здесь он выполнил бюст императора Александра II, который также со временем занял свое место в Михайловском дворце.

Отмеченное выше предпочтение великой княгини художественных произведений немецких мастеров проявлялось и в выборе скульптуры. В 1858 г. во время очередного пребывания в Риме великая княгиня Елена Павловна посетила самые крупные художественные мастерские. Значительные заказы выпали на долю

скульпторов Э. Вольфа (1802–1879) и В. Маттиэ (1807–1888), выпускников Берлинской академии, работавших совместно с Б. Торвальдсенем. По указанию Елены Павловны немецкими авторами были выполнены скульптуры для Музыкального зала ее дворца. Эмиль Вольф изготовил мраморную группу «Аллегория серьезной и легкой музыки», а Вильгельм Маттиэ — четыре бюста композиторов: Л. ван Бетховена, К.В. Глюка, В.А. Моцарта, Д.П. Палестрины. Для каждого из них скульптором были выполнены мраморные консоли, представляющие собой аллегорические изображения. Проект многофигурных композиций консолей, в основе которых лежала программа, вероятно, составленная самой Еленой Павловной, был выполнен Т.А. Неффом. М. фон Грюневальдт вспоминала, что «рисунки превзошли все ожидания и вызвали бурю оваций. Бетховен был изображен в виде мечущего молнии Зевса, сбоку — воспаряющий в небо орел. Консоль Моцарта украшали три грации, ее обрамляла листва немецкого дуба. У Глюка гений музыки срывал покров, влюбленные с факелом и змеей означали Орфея и Ифигению. Три ангела пели гармонии Палестрины, благородная прелесть их поз олицетворяла прекрасные создания творца» [304, с. 128-129].

До последнего времени указанные скульптурные композиции, вместе с работой И. фон Гальбига, представлявшие собой доминанты художественной коллекции великой княгини Елены Павловны, продолжали оставаться в помещениях Каменноостровского дворца, в котором в советский период располагались различные немусейные учреждения. Между тем, выполненные в дорогом мраморе, они, безусловно, имели для великой княгини особую ценность. В 1895 г. при продаже Михайловского дворца в казну потомки великой княгини обратились с ходатайством о возвращении им некоторых произведений, оставшихся во дворце. Среди предметов упоминались 4 мраморные консоли, предназначенные для бюстов композиторов в Новой Концертной комнате, «которые, — как писал герцог Георг Мекленбург-Стрелицкий, — для нас имеют огромное значение в качестве семейных воспоминаний» [45, л. 11 об.].

Здесь же в Новой Концертной располагался и мраморный бюст А.Г. Рубинштейна, композитора и основателя Санкт-Петербургской консерватории, покровительницей которого была великая княгиня Елена Павловна.

Таким образом, наличие произведений, отвечавших пристрастию великой княгини к музыке, было характерной особенностью данной коллекции и подчеркивало статус Михайловского дворца как центра музыкальной жизни Петербурга.

Все собранные великой княгиней Еленой Павловной произведения искусства после ее смерти в 1873 г. унаследовала ее дочь великая княгиня Екатерина Михайловна, герцогиня Мекленбург-Стрелицкая. В 1895 г. ее наследниками Михайловский дворец был продан в казну, а в его стенах открыт Русский музей императора Александра III. Произведения искусства, украшавшие его интерьеры, были перемещены в Каменноостровский дворец, принадлежавший принцессе Е.Г. Саксен-Альтенбургской, которая стала их последней владелицей.

Из художественного собрания, принадлежавшего принцессе Е.Г. Саксен-Альтенбургской, ведут свое происхождение три медальона Ф.П. Толстого (1783–1873), посвященных Отечественной войне 1812 г., которые поступили в омский музей в 1920-е гг. (Рисунок 35–37). Обращение к источникам позволило определить, что медальоны являлись частью того художественного убранства, которое в 1917 г. по указанию принцессы было сдано на хранение в Музей при Училище барона А.Л. Штиглица. Однако установить, в каком дворце они хранились, а также в какой период появились в семейном собрании, на сегодняшний день не представляется возможным. Созданные в 1820-е гг., они могли быть приобретены представителями разных поколений владельцев дворцов, начиная с императора Александра I. Несмотря на отсутствие информации о провенансе медальонов, данные предметы дополняют сведения о составе семейной коллекции.

Таким образом, анализ описи Михайловского дворца 1889 г. и выявленных в ходе исследования произведений показал, что произведения искусства занимали существенную часть его обстановки. Четкой ориентации на коллекционирование

произведений определенной временной, стилистической или тематической направленности не прослеживается. Елена Павловна приобретала художественные предметы, которые доставляли ей эстетическое удовольствие и подчеркивали ее высокий статус. Коллекция живописи и скульптуры, которая пополнялась на протяжении всей жизни ее владелицы, состояла преимущественно из работ современных популярных у коллекционеров европейских художников. Помимо произведений XIX в., в собрании хранились картины старых мастеров. Таким образом, коллекции был свойственен эклектизм, характерный для многих «любительских» собраний этого периода.

Живописные произведения, хранящиеся в собрании ООМИИ, наглядно демонстрируют собирательские интересы владелицы. Их качественный состав неоднороден, среди них имеются как произведения высокого художественного уровня, так и массовая подражательная продукция. Так, в числе, ранее хранившихся в собрании Михайловского дворца, отдельные работы не просто были выполнены в подражание известным художникам, но имели фальшивые подписи или имитировали характерные узнаваемые типажи героев известных художников, что позволяет отнести эти произведения в ранг фальсификаций. Знаточество оставалось уделом немногих, даже великокняжеские коллекции не были застрахованы от ошибок.

В целом, по своему составу художественное собрание великой княгини Елены Павловны было достаточно типичным для середины XIX в., подбор имен художников традиционным для этого периода, ее собирательство находилось в русле распространившейся моды. Личные пристрастия великой княгини проявлялись в выборе художников и скульпторов, среди которых Елена Павловна часто отдавала предпочтение немецким авторам, кроме того, при заказе или приобретении произведений большое значение играли личные отношения с художниками.

Ряд работ для великой княгини был создан по ее заказам. К подобным произведениям, прежде всего, относятся портреты членов ее семьи, а также художественные предметы, отвечавшие ее пристрастию к музыке и

подчеркивающие статус Михайловского дворца как центра музыкальной жизни Санкт-Петербурга.

3.2. Реконструкция состава картинной галереи светлейшего князя

А.М. Горчакова

Светлейший князь Александр Михайлович Горчаков (1798–1883) вошел в историю как выдающийся дипломат и известный государственный деятель. Его личности и дипломатической службе посвящена обширная литература.

В дореволюционной историографии широко освещались разные аспекты его государственной деятельности, что нашло отражение в воспоминаниях современников [55, 63, 69, 70 и др.], журнальных публикациях [49, 166 и др.], специальных исследованиях [208 и др.]. В советский период изучению личности канцлера и его деятельности на внешнеполитической арене также уделялось большое внимание [119, 253], кроме того, популярной у исследователей становится тема его обучения в Царскосельском лицее и взаимоотношения с А.С. Пушкиным [65, 193, 213, 241 и др.].

В то время как государственной деятельности последнего канцлера Российской империи посвящена обширная историография, собрание им художественных произведений освещалось значительно меньше.

А.М. Горчаков на протяжении нескольких десятилетий своей жизни занимался коллекционированием живописи. Первые упоминания его художественной коллекции можно обнаружить в периодических изданиях XIX в. Так, в 1848 г. брюссельская «Художественная газета» начала публикацию серии статей о значимых коллекциях современной бельгийской живописи с обзора галереи А.М. Горчакова [303]. А в очерке, опубликованном в журнале «Иллюстрация» в 1860 г., упоминалось, что у А.М. Горчакова одна из лучших картинных галерей произведений древней и новейшей школы [167].

Одно из описаний коллекции А.М. Горчакова принадлежит знаменитому историку искусства Г.Ф. Ваагену (1797–1868). Во время своего пребывания в Санкт-Петербурге в 1861–1862 гг. директор Картинной галереи Берлинского музея ознакомился с коллекцией А.М. Горчакова, которой посвятил несколько страниц в своей книге «Коллекция картин Императорского Эрмитажа в Санкт-Петербурге...» [96]. Г.Ф. Вааген привел краткое описание около 40 живописных произведений из данной коллекции со своими суждениями об их атрибуции. Анализируя состав картинной галереи, немецкий искусствовед отметил интерес коллекционера как к живописи старых мастеров, так и к новому искусству, подчеркнув, что лучшую часть составляют произведения современных голландских, французских, немецких и швейцарских художников.

Описание, оставленное немецким искусствоведом, стало первым опытом анализа художественного собрания А.М. Горчакова, в котором акцентировалось внимание на высоком уровне картин современных мастеров, однако не позволяло судить в полной мере о составе данной коллекции.

200-летие со дня рождения канцлера А.М. Горчакова, которое отмечалось в 1998 г., выявило значительный интерес современного российского общества к деятельности известного дипломата и стало поводом для нового обращения исследователей к изучению его личности. В этот же период появились важные исследования, освещающие коллекционирование им художественных произведений.

К юбилею А.М. Горчакова Государственным Эрмитажем была приурочена экспозиция «Картинная галерея А.М. Горчакова», куратором которой выступил Б.И. Асвариц. К выставке, посвященной коллекционерской деятельности светлейшего князя, был подготовлен каталог [76], отразивший важные итоги изучения данной коллекции его автором.

Во вступительной статье, освещающей историю и судьбу картинной галереи А.М. Горчакова, Б.И. Асвариц отмечает качественный, музейный уровень собранных А.М. Горчаковым произведений, лучшими из которых, по мнению исследователя, были работы модных и популярных в середине XIX в. бельгийских,

голландских и французских художников. Однако, по мнению куратора выставки, «не стоит преувеличивать ценность галереи Горчакова, шедевров там не было... Его вкусы были вполне в духе времени...» [76, с. 25].

Значимой частью данного издания стал опубликованный в нем краткий вариант рукописного каталога картин А.М. Горчакова 1859 г., включающего в себя 146 живописных произведений, позволяющий составить представление о данной коллекции. В каталог и экспозицию выставки вошли 49 живописных произведений из собрания ГЭ, ведущих свое происхождение не только из коллекции А.М. Горчакова, но также принадлежавшие его сыну К.А. Горчакову и внуку М.К. Горчакову. Исследование Б.И. Асварища стало важным этапом изучения данной коллекции.

Деятельности А.М. Горчакова по коллекционированию живописных произведений уделено внимание в работе О.Я. Неверова [212], посвященной крупнейшим собраниям Российской империи. Опираясь на сведения каталога выставки, организованной Б.И. Асварищем, в разделе, освещающем процесс коллекционирования в среде высшего чиновничества XIX в., исследователь рассматривает картинную галерею А.М. Горчакова с ее современными полотнами как исключение, вносящее «коррективы в типичные черты собирательства в Петербурге» [212, с. 106].

Несмотря на наличие указанных научных публикаций и предпринятой попытки частичной реконструкции данного художественного собрания Б.И. Асварищем на основе публикации рукописного каталога 1859 г., автору исследования видится возможным расширить представления о собирательской деятельности А.М. Горчакова и его потомков за счет привлечения дополнительных источников, а также выявленного изобразительного ряда из собрания ООМИИ.

Известно, что А.М. Горчаков в отличие от многих собирателей своего времени вел подробные записи относительно своей коллекции, в которых на французском языке фиксировал перечень картин, их стоимость, происхождение и другие важные детали. Несколько вариантов рукописного каталога, охватывающих период с 1834 по 1859 гг., хранятся в личном фонде А.М. Горчакова в ГАРФ [4, 5,

б]. Они дают важную информацию и являются ценным источником при изучении его живописной коллекции. Наиболее поздний из них датируется 1859 г. Б.И. Асварищ считает эту редакцию последней и исчерпывающей и констатирует, что после 1859 г. А.М. Горчаков «не приобретал новых картин и своим собранием более не занимался» [76, с. 25].

Это утверждение представляется автору исследования верным лишь отчасти. Действительно, переезд в Россию и назначение А.М. Горчакова на самые высокие должности оказали влияние на его коллекционерскую деятельность, однако не прервали ее. Так, сам Б.И. Асварищ констатирует, что если собрание и пополнялось, то незначительно, в основном подношениями или дипломатическими подарками [76, с. 25]. Судя по документам, хранящимся в личном фонде А.М. Горчакова, во время службы в Санкт-Петербурге он продолжал вести переписку с экспертами, консультируясь по определению подлинности картин, читал художественные журналы.

Изучение картинной галереи А.М. Горчакова показывает, что опись 1859 г. (Приложение 3) не охватывает всю живописную коллекцию канцлера, так как не содержит упоминания картин, дошедших до наших дней. Так, в 1927 г. из ЛО ГМФ и ГЭ в собрание ЗСКМ поступили 13 произведений искусства, которые до революции находились в особняке К.А. Горчакова на Большой Монетной улице в Петербурге [225]. Пять из них относятся к более поздним приобретениям потомков канцлера. Восемь живописных произведений представляется возможным отнести к приобретениям А.М. Горчакова, однако только четыре картины – «Морской берег в Схевенингене» (1846, ООМИИ) Т. Гюдена (Рисунок 41), «Лесной пейзаж» (1847, ООМИИ) Б.К. Куккука (Рисунок 40), «Пейзаж с водопадом» (1847, ООМИИ) А. Калама (Рисунок 42) и «Вид Дордрехта в четырех лье от Роттердама» (1843, ООМИИ) А. Схелфхаута (Рисунок 39), упоминаются в каталоге 1859 г.

Идентификация остальных произведений из омской коллекции с работами из каталога А.М. Горчакова вызывает затруднения из-за отсутствия четкой атрибуции. «Натюрморт “Vanitas”» Мишеля де Буйона (период творческой активности 1638–1674, ООМИИ) (Рисунок 43) и три картины неизвестных авторов

XVII в. — «Святой Франциск Ассизский» (ООМИИ) (Рисунок 46), «Идолослужение Соломона» (ООМИИ) (Рисунок 45), «Мария Магдалина» (ООМИИ) (Рисунок 44) — представляют собой работы старых мастеров. В ранних версиях каталога, составленного А.М. Горчаковым, упоминаются живописные работы с изображением Марии Магдалины и святого Франциска Ассизского, но краткие сведения о произведениях не позволяют в настоящее время идентифицировать в них омские картины. В каталоге 1859 г. картины на обозначенные сюжеты не упоминаются, однако наличие характерных владельческих надписей на оборотах омских полотен, схожая стилистика рам, определяемая в архивных документах как «николаевское рококо», а также тот факт, что потомки канцлера практически не интересовались коллекционированием произведений старых мастеров, позволяют нам отнести три картины XVII в. к приобретениям А.М. Горчакова.

Таким образом, опубликованный в 1998 г. краткий вариант рукописного каталога 1859 г. не является исчерпывающим перечнем живописной коллекции А.М. Горчакова. За рамками указанной публикации остались многие комментарии коллекционера, содержащиеся в каталоге, раскрывающие важные аспекты взаимоотношений А.М. Горчакова с маршанами и художниками, которые были привлечены в ходе настоящего исследования. Кроме того, для более полной реконструкции состава картинной галереи А.М. Горчакова и определения качественного уровня произведений из данной коллекции, автору исследования видится необходимым использование дополнительных архивных документов, а также изучение выявленного изобразительного ряда. Важным источником в контексте заявленной темы является переписка А.М. Горчакова с маршанами и художниками, которая привлекается в качестве источника в рамках данного исследования [7–10].

Коллекционирование произведений искусства потомками А.М. Горчакова — тема, практически не освещенная в научной литературе. Известно, что сын и внуки канцлера смогли не только сохранить доставшееся им наследие, но и сами были увлечены коллекционированием. Выявленные в процессе исследования отдельные

произведения, ранее принадлежавшие членам семьи А.М. Горчакова, дают дополнительные возможности изучения темы и расширяют существующие представления о составе семейной коллекции.

На сегодняшний день судьба многих произведений из коллекции семьи Горчаковых остается неизвестной. В 1930-е гг. западноевропейская живопись нередко становилась объектом продажи за границу. Хранящиеся в собрании Государственного Эрмитажа 49 произведений, принадлежащих до революции Горчаковым, составляют самый значительный раздел. Единичные произведения из картинной галереи А.М. Горчакова были переданы в ГРМ, Луганский художественный музей и музей Метехи в Грузии. Таким образом, 13 предметов, выявленных в собрании омского музея, представляют собой значимую для изучения часть знаменитой отечественной коллекции. Привлечение малоизвестных произведений из собрания ООМИИ, а также фактический материал, касающийся истории бытования предметов, содержащийся в источниках, дает возможность расширить представления о собирательской деятельности А.М. Горчакова и его потомков.

А.М. Горчаков принадлежал к знатному княжескому роду. В двенадцатилетнем возрасте он поступил в Царскосельский лицей, основной целью основания которого было «некоторое число отличнейшего по талантам и нравственным качествам юношества ... предназначить к важным частям государственной службы...» [252, с. 9].

Пребывание воспитанников в лицее предусматривало их умственное развитие, нравственное образование и физическое совершенствование. Шестилетний курс обучения включал дисциплины, необходимые как для государственной службы, так и для всестороннего развития. Воспитанникам преподавались науки нравственные, физические, математические, исторические, словесные, языки, изящные искусства и гимнастические упражнения [252, с. 11-12]. В лицее имелася богатая библиотека, которая в 1822 г. насчитывала более семи тысяч томов.

Большое значение в процессе обучения уделялось разнообразным занятиям по искусству — рисованию, музыке, пению и литературе, посредством которых формировалось «изоощрение и направление вкуса воспитанников». Учащиеся устраивали концерты, ставили театральные пьесы, организовывали вечера, на которых читали свои литературные произведения.

Территориальная близость лицея к Екатерининскому дворцу и иным многочисленным аристократическим резиденциям и дачам способствовала усвоению воспитанниками традиций и устоев высшего общества. Словами А.С. Пушкина, их окружали «любимые сады» Екатерины с «чертогами, столпами, кумирами богов, и славой мраморной, и медными хвалами Екатерининских орлов».

Во время учебы в лицее Александр Горчаков демонстрировал необычайные успехи, о чем свидетельствует характеристика лицеиста А. Горчакова, данная директором лицея Е.А. Энгельгардтом: «...сотканный из тонкой духовной материи, он легко усвоил многое и чувствует себя господином там, куда многие еще с трудом стремятся. Его нетерпение показать учителю, что он уже все понял, так велико, что никогда не дожидается конца объяснения. Если в схватывании идей он выказывает себя гениальным, то и во всех его более механических занятиях царят величайший порядок и изящество...» [241, с. 164-165].

В лицее у А.М. Горчакова сложились теплые отношения с А.С. Пушкиным. А.М. Горчаков вспоминал: «С Александром мы были большие друзья, несмотря на то что во многом расходились во взглядах. Уже в Лицее он мне дал кличку “le diplomat”, как будто предсказывая мою карьеру» [275, с. 230].

А.М. Горчаков уже во время учебы определился с родом будущей деятельности. В своем письме А.Н. Пещурову в 1816 г. он писал: «...я избрал себе статскую (службу) и из статской, по вашему совету, благороднейшую часть — дипломатику. Заблаговременно теперь стараюсь запастись языками, что, кажется, составляет нужнейшее по этой части. Русский, французский и немецкий я довольно хорошо знаю; в английском сделал хорошие начала, и надеюсь нынешнее лето усовершенствоваться в оном. Кроме того, может быть, займусь еще итальянским,

потому что открылся случай. Латинский только никак в голову не идет...» [65, с. 186].

После окончания лицея А.М. Горчаков поступил на службу в Канцелярию Министерства иностранных дел. Молодой дипломат проявлял глубокие знания, широту кругозора и удивительную работоспособность. Он последовательно занимал место секретаря российского посольства в Лондоне, в Риме, затем был переведен советником посольства в Берлин, во Флоренцию и в Вену. В 1841 г. был назначен чрезвычайным посланником в Штутгарт, столицу Вюртембергского княжества, а к 1850 г. дослужился до поста представителя Российской империи при Германском союзном сейме.

Со временем А.М. Горчаков приобрел репутацию дипломата, способного решать сложнейшие международные проблемы. Кризис внешней политики Николая I, обнаружившийся в ходе Крымской войны, Парижский трактат 1856 г., который завершил собой эпоху активного участия России в западноевропейских политических делах, способствовали возвращению Горчакова в большую политику. В апреле 1856 г. он был назначен министром иностранных дел, а в 1863 г. — канцлером Российской империи. Таким образом, в Министерстве иностранных дел А.М. Горчаков прослужил более 60 лет, пройдя все ступени иерархической лестницы.

На протяжении своей длительной карьеры на дипломатическом поприще А.М. Горчаков занимался коллекционированием живописи, результатом чего стало создание им знаменитой картинной галереи. Б.И. Асварищ считает, что первопричиной возникновения его живописной коллекции стал тот факт, что тридцать лет служба не соответствовала его амбициям и не требовала от него полной самоотдачи [76, с. 23].

Действительно, не имея возможности долгое время продвигаться вверх по служебной лестнице, А.М. Горчаков много времени уделял изучению европейской культуры. Он постоянно совершенствовался в знании иностранных языков, поддерживал связь с видными художниками и литераторами, его живо интересовала история культуры, живопись и архитектура.

Длительное пребывание А.М. Горчакова за границей привело к его увлечению европейским искусством. Годы службы в Италии, центре европейской культуры, способствовали возникновению интереса и формированию вкуса к европейской живописи. Появление первого произведения в его коллекции датируется 1832 г., когда Александр Михайлович находился во Флоренции. Судя по рукописному каталогу 1859 г., в этот год графиней Марией Потоцкой ему была подарена «Мадонна с младенцем» кисти Лукаса ван Лейденского (1489/94–1533) [6, л. 15].

В 1836 г. в Вене А.М. Горчаков приобрел сразу 6 картин. С этого времени и до 1859 г. его коллекция ежегодно пополнялась произведениями европейской живописи, а коллекционирование приняло целенаправленный, систематический характер.

Благодаря постоянному нахождению за границей А.М. Горчаков смотрел на мир глазами европейца. Писал он исключительно по-французски. Длительное пребывание в Европе, владение несколькими иностранными языками, знание европейской культуры и реалий современной европейской жизни, близость к европейскому художественному рынку — эти факторы способствовали формированию замысла его галереи и определили обращение коллекционера исключительно к творчеству европейских мастеров.

Главным предметом коллекционирования для А.М. Горчакова была живопись. В то время как многие собиратели приобретали произведения искусства с целью украшения и заполнения ими интерьеров, формирование галереи А.М. Горчакова было обусловлено научным интересом ее владельца. Начав формировать свою картинную галерею, А.М. Горчаков не имел постоянного места для ее хранения. Во время длительного пребывания за границей ему предоставлялось служебное жилье, своего дома или квартиры ни в Санкт-Петербурге, ни в Европе у Горчакова не было. Переехав в Петербург в 1856 г., он стал занимать жилые покои, расположенные в одном из величественных ансамблей на Дворцовой площади в здании Главного штаба, где размещалось Министерство иностранных дел. «На третьем этаже с окнами на Певческий проезд располагались

жилые покои министра, которые включали в себя рабочий кабинет, гостиные, спальни, столовые, детские комнаты, уборные, комнаты для прислуги и т.д.» [278, с. 26]. Вероятно, здесь же разместилась и его картинная галерея.

Александр Михайлович олицетворял собой тип русского европейца — широко образованного и либерально мыслящего. Современники отмечали его изысканный вкус, он прекрасно ориентировался и разбирался в искусстве и особенностях современного художественного рынка. А.М. Горчаков регулярно сотрудничал с крупнейшими маршанами и комиссионерами, вел переписку с художниками своего времени, изучал предложения европейских художественных галерей и салонов, следил за проведением аукционов и распродаж произведений искусства, читал художественные журналы, что позволяло ему покупать вещи высокого уровня.

В формировании своей картинной галереи А.М. Горчаков проявлял свойственный ему «величайший порядок», который еще в годы учебы отмечал Е.А. Энгельгардт. На протяжении многих лет он вел подробные записи, которые отражали важные детали, связанные с приобретением картин. В то время как многие собиратели в России не уделяли внимания вопросам каталогизации своих коллекций, наличие нескольких редакций рукописных каталогов характеризует А.М. Горчакова как скрупулезного и основательного коллекционера.

Анализ списка картин А.М. Горчакова 1859 г., содержащего упоминания о 146 живописных работах, показывает, что первые приобретения составляли исключительно произведения старых мастеров. С 1832 по 1845 гг. А.М. Горчаков приобрел около 30 живописных работ европейских художников XV–XVII вв., среди которых значились картины А. Ван Дейка (1599–1641), Л. де Моралеса (1520/1525–1586), Пармиджанино (1503–1540), П.П. Рубенса (1557–1640), Ф. Франча (1450/53–1517), Р. ван Вриза (1631–1681/1701) и других. Большую группу составляли также произведения голландских художников «золотого века» А. Броувера (1605–1638), А. ван Остаде (1610–1685), П. Поттера (1625–1654), К. Дюжардена (ок. 1622–1678), А. де Грейфа (1670–1715), а также фламандца Д. Тенирса Младшего (1610–1690) и других.

Основные свои приобретения он делал через европейских комиссионеров и дилеров. Маршаны, услугами которых он пользовался, выступали не только посредниками при покупке произведений искусства, но и выполняли роль экспертов и знатоков. Каталожные записи А.М. Горчакова содержат многочисленные упоминания их оценок и стоимости произведений, атрибуционных уточнений, суждений о художественных достоинствах и других знаточеских характеристик.

Одним из первых комиссионеров, чьими услугами начал пользоваться А.М. Горчаков, стал Гольдман (Goldmann). С 1836 по 1842 гг. князь приобрел у него не менее 10 картин. Можно предположить, что Гольдман специализировался на продаже произведений старых мастеров. При его посредничестве А.М. Горчаков приобрел работы «Се человек» Л. де Моралеса, «Отдых по пути в Египет» Пармиджанино, «Пейзаж» Р. ван Вриза, эскиз «Святой Себастьян» А. Ван Дейка, «Персей и Андромеда» П.П. Рубенса.

Работы, предлагаемые для покупки Гольдманом, вели свое происхождение из знаменитых коллекций. Так, парные картины «Охотничьи трофеи и собака» А. де Грейфа и «Пейзаж» Р. ван Вриза происходили из собрания Казимира Эстергази, другие произведения — из известных в тот период коллекций лорда Кокалея и Радаковского.

В эти годы А.М. Горчаков внимательно следил за распродажами и аукционами произведений искусства, которые составляли неотъемлемую часть европейской художественной жизни. Так, картина Д. Тенирса Младшего «Крестьяне, играющие в кегли» была приобретена им на распродаже произведений из собрания известного дипломата князя А.К. Разумовского.

В 1840-е гг., находясь в Штутгарте, А.М. Горчаков много сотрудничал с Маурером (Maurer), который также предлагал произведения старых мастеров. В частности, у него в 1844 г. князь приобрел картину «Охотник с собакой» А. Кейпа (1620–1691), которая, как отметил князь, не является характерной, чтобы узнать А. Кейпа с первого взгляда [6, л. 20]. В 1845 г. его коллекцию пополнила живописная композиция «Бык» с подписью, указывающей на авторство

знаменитого голландского анималиста П. Поттера (1625–1654), стоимость которой составила 725 флоринов. Атрибуция картины вызывала сомнения у экспертов, что, впрочем, не повлияло на решение о ее приобретении. Как указано в рукописном каталоге А.М. Горчакова, комиссионеры А. Меффре (Meffre), Сала (Salat) и Г. Дженкерс (G. Jenkers), называли в качестве возможного автора произведения А.Я. Кломпа (1640–1688), чьи работы часто ошибочно приписывались кисти более известного и талантливого современника П. Поттера.

Отдельные приобретения в эти годы А.М. Горчаков делал у Петерса (Peeters). В 1844 г. он приобрел у маршана «Пьяницу» кисти нидерландского мастера крестьянских сцен А. Броувера (1605/1606–1638), а в 1845 г. он получил от него, по собственному выражению, «небольших размеров шедевр» — «Автопортрет» кисти К. де Моора (1655–1738). В то время как А. Меффре и Дюбуа (Dubois), к услугам которых часто обращался А.М. Горчаков, подтверждали авторство знаменитого голландского портретиста и подчеркивали высокий художественный уровень портрета, другие эксперты в качестве возможных авторов называли имена Ф. ван Мириса (1635–1681) и К. де Воса (1585–1651).

1840-е гг., когда А.М. Горчаков находился на службе в Штутгарте, были ознаменованы интенсивным формированием живописной коллекции князя. В 1845 г. А.М. Горчаков впервые пополнил свою галерею картиной современного художника, приобретя у Ж. Годешарля «Всадника» кисти бельгийца Х. Лейса (1815–1869). Уже в следующем году его коллекция пополнилась сразу несколькими работами популярных современных европейских мастеров. Постепенно произведения художников XIX в. начали преобладать и со временем составили лучшую часть его картинной галереи.

Б.И. Асварищ объясняет смену художественных предпочтений и интересов А.М. Горчакова тем, что «художественный рынок переполняли доступные по цене Рафаэли и Рембрандты, но собственный опыт, приобретенные знания и близкое общение с маршанами, искушенными в тайнах этого рынка, позволяли отличать дешевое от настоящего...» [76, с. 24].

Действительно, как было сказано выше, атрибуция ряда работ старых мастеров из данной коллекции вызывала сомнения уже при жизни ее владельца, а имена их авторов зачастую упоминались со знаком вопроса.

Увлечение А.М. Горчакова творчеством современных художников было отражением общей тенденции этого времени. Так, применительно к русским собраниям В.Ф. Левинсон-Лессинг писал, что если «в I половине XIX века интерес коллекционеров сосредотачивается почти исключительно на старом искусстве...», то уже «в середине XIX в петербургских гостиных висело немало картин современных иностранных художников...» [190, с. 205-206].

Можно предположить, что изменению собирательских предпочтений А.М. Горчакова способствовал его переезд в Штутгарт и начало сотрудничества с комиссионерами Жозефом Годешарлем (Godecharles) и Артуром Стевенсом (Stevens), предлагающими произведения многих популярных в это время современных художников.

В 1845 г. у Ж. Годешарля Горчаков приобрел «Всадника» Х. Лейса (1815–1869), «выполненный в стиле А. Кейпа», портрет которого, как свидетельствует запись в каталоге, был запечатлен в образе изображенного всадника. Мода на историзм в искусстве XIX в. способствовала расширению круга европейских художников, работавших в традициях «золотого века» голландской живописи. Сюжеты произведений и манера письма Х. Лейса отсылали к работам мастеров XVII в., творчество которых, с одной стороны, пользовалось особой популярностью у европейских коллекционеров этого периода, с другой, явно импонировало самому А.М. Горчакову. Подтверждением этого служит покупка им в декабре 1845 г. сразу трех картин голландских мастеров XVII в. «Интерьер кухни» А. ван Остаде (1610–1685), «Итальянский пейзаж» К. Дюжардена (1622–1678) и «Пейзаж со стадом» А. ван де Велде (1636–1672), происходившие из коллекции генерала П. Трубецкого, были приобретены посредством услуг Дюбуа.

Ж. Годешарль нередко предлагал А.М. Горчакову произведения популярных современных живописцев по сходной цене. 30 октября 1846 г. А.М. Горчаков приобрел у него сразу три картины. «Овцы и ягненок» Э.–Ж. Вербукховена

(1799–1881) маршан уступил ему всего за 1500 франков, в то время как для любого другого он оценил ее в 2000 [6, л. 24]. «Зима» А. Схелфхаута (1787–1870) обошлась коллекционеру в 1200 франков, для любого другого — 1500 франков [6, л. 24].

В этом же году А.М. Горчаков приобрел у Ж. Годешарля еще одну картину кисти голландского пейзажиста А. Схелфхаута, творчество которого в это время пользовалось общеевропейской популярностью. Свои работы, большая часть которых представляла собой изображения голландских зимних пейзажей, художник создавал в традициях старых нидерландских мастеров, выполняя их на деревянной основе в характерной гладкой манере. «Морской берег в Схевенингене» А.М. Горчаков назвал «жемчужиной по цене 1500 франков» [6, л. 27].

С 1846 г. картинная галерея А.М. Горчакова пополнялась работами современных европейских художников регулярно. У торговца Г. Дженкерса из Роттердама он приобрел «Интерьер часовни» голландца Й. Босбоома (1817–1891) (ГЭ), «Пейзаж с белой лошадыю» бельгийского живописца Э.–Ж. Вербукховена (1799–1881), о котором коллекционер отозвался как о шедевре, выполненном в небрежной манере Вербукховена [6, л. 23], а также «Интерьер готической церкви» Х.П. Вильямиля (1807–1854), исполненный для секретаря бельгийского короля Ван Прета.

Тогда же коллекционер приобрел работу «Морской берег в Схевенингене» (1846, ООМИИ) (Рисунок 39) кисти Т. Гюдена (1802–1880), хранящуюся в коллекции омского музея. Почти 60 лет имя этого французского художника не сходило с арены европейской художественной жизни. Творчество известного мариниста, представителя романтизма в живописи, на протяжении длительного времени было востребовано не только среди рядовых коллекционеров, но и у первых лиц государств. Так, в 1841 г. Гюден по приглашению императора Николая I посетил Санкт-Петербург для выполнения официального заказа.

Обратившись к сохранившимся записям Александра Михайловича, удалось установить, что работа французского мастера была приобретена у французского дилера Ж. Годешарля за 1600 франков. Омская картина относится к тем небольшим

пейзажным этюдам, которые составляли лучшее из того, что создавал художник. Относительно этой покупки Александр Михайлович писал: «Годешарль уверял, что мог легко ее продать в Брюсселе за 2500 франков. Картина написана мягкими, некрупными мазками. Гюден, для которого это была первая попытка в этом жанре, выставил с того времени в Париже большую картину с подобным сюжетом и в той же манере» [6, л. 25]. Уже через год А.М. Горчаков купил у того же маршана еще одно произведение французского мариниста. «Буря на морском побережье Схевенингена» (1847), написанная художником на тот же сюжет по памяти, вызвала восхищение князя. В своих записях он отзывался о картине как о шедевре. Неслучайно произведения Т. Гюдена оставались в коллекции Горчаковых на протяжении всего времени ее существования.

В следующем 1847 г. активное сотрудничество А.М. Горчакова с Ж. Годешарлем продолжилось, результатом чего стало появление в его картинной галерее сразу нескольких значимых произведений. «Арест» (1847, ГЭ) кисти популярного бельгийского живописца Ф. Виллемса (1823–1905), который сам А.М. Горчаков называл шедевром, обошелся коллекционеру в 5150 франков. Вместе с исторической композицией в собрание поступили «Штиль» И.К. Схотела (1787–1838), а также «Головка девушки» Ж.–Б. Грёза (1725–1802), по признанию князя, еще один шедевр, который он получил за 4700 франков.

Комиссионер Артур Стевенс, по свидетельству Б.И. Асварища, «был не просто удачливым маршаном, а истинным знатоком современного искусства, тесно связанным со всеми европейскими мастерами, определявшими тогдашнюю художественную жизнь. Он амбициозно мечтал о создании настоящей галереи современной живописи и был готов, как он писал А.М. Горчакову, “доставлять шедевры, довольствуясь скромной прибылью”» [75, с. 7-8]. При посредничестве А. Стевенса А.М. Горчаков приобрел картину его брата, бельгийского анималиста Жозефа Стевенса (1816–1892) «Собака, несущая ужин своему хозяину» (1846, ГЭ), выполненную на сюжет басни Лафонтена. Сам коллекционер отметил очень низкую цену в 1200 франков, за которые он приобрел картину, выставившуюся в

Лувре в 1847 г. Как записал А.М. Горчаков в своем рукописном каталоге, «газеты были в восторге от этого Стевенса ..., у него большое будущее» [6, л. 26].

В том же году А.М. Горчаков приобрел сразу две картины популярного у русских коллекционеров бельгийского живописца Ж.–Б. Маду (1796–1877), композиции которого, в частности, входили в собрание другого собирателя современной европейской живописи графа Н.А. Кушелева–Безбородко. В своем каталоге А.М. Горчаков называет художника «русским Остаде», творчество которого нашло отражение как в художественной манере, так и в сюжетах бельгийского жанриста. Картинную галерею пополнила известная композиция художника «Эскиз» («Набросок») (1845, ГЭ), которая вследствие особой популярности неоднократно повторялась автором, а также жанровая сцена «Солдат, играющий с ребенком» (1846).

В 1847 г. в Штутгарте у А. Стевенса и Годешарля (Stevens-Godecharles) князь купил «Пейзаж с водопадом» (1847, ООМИИ) кисти А. Калама (1810–1864) (Рисунок 42). Швейцарский живописец А. Калам имел репутацию величайшего швейцарского пейзажиста и одного из лучших европейских художников XIX в. Его творчество заставило говорить об альпийской пейзажной школе и ассоциировалось с рождением нового направления в живописи — романтизированного эпического альпийского пейзажа. В 50-е годы XIX в. влияние А. Калама распространилось настолько широко, что почти в каждой европейской стране находились его последователи. Подтверждением его признания стали не только многочисленные награды на международных выставках, членство в европейских Академиях, но и большая популярность у коллекционеров.

А.М. Горчаков стремился, чтобы в его коллекции были представлены имена всех известных и значимых современных европейских художников, потому приобретение работы А. Калама было вполне закономерно. «Пейзаж с водопадом» (Рисунок 42) обошелся коллекционеру в 3200 франков, а уже спустя два десятилетия в 1865 г. на посмертной распродаже картин художника в Париже, где оставались в основном небольшие подготовительные этюды и эскизы, общий доход от аукциона составил 180 тысяч франков. Особую значимость омской работе

придает тот факт, что «Пейзаж с водопадом» был единственной картиной кисти этого европейского мастера в семейной коллекции. Работа хранилась у Горчаковых вплоть до событий 1917 г.

Ряд произведений для картинной галереи А.М. Горчакова были выполнены художниками по заказу самого коллекционера. В 1847 г. он обратился за услугами к голландскому живописцу Б.К. Куккуку (1803–1862). Как отмечалось выше, в России Б.К. Куккук был одним из самых популярных современных европейских художников своего времени. В 1839 г., во время своего пребывания в Гааге, цесаревич Александр Николаевич отметил картину Б.К. Куккука «Внутренность леса с огромным деревом», выставленную в галерее А. Сева, и заказал художнику ее вариант. С этого времени популярность живописца среди отечественных коллекционеров неуклонно росла.

Годом ранее Александр Михайлович уже приобрел у А. Стевенса и Годешарля (Stevens-Godecharles) картину «Спокойное море» кисти одного из представителей семейства Куккуков, однако произведений Б.К. Куккука, чье имя было известно всем европейским коллекционерам, в художественном собрании Горчакова не было. Сохранившаяся переписка между А.М. Горчаковым и Б.К. Куккуком раскрывает подробности появления в его галерее «Лесного пейзажа» (1847, ООМИИ) (Рисунок 40), на сегодняшний день хранящегося в собрании омского музея.

В ответ на просьбу А.М. Горчакова о выполнении картины, художник ответил, что «с величайшим удовольствием готов исполнить это желание Вашей Светлости в меру своих сил и возможностей, тем более что всегда очень приятно и почетно иметь возможность послужить своим талантом людям, вдохновленным истинной любовью к искусству...» [7, л. 1].

Б.К. Куккук предложил коллекционеру на выбор два варианта картины — зимний и летний пейзаж с изображением небольших человеческих фигур на фоне величественных картин окружающего мира. Подобное противопоставление человеческой уязвимости и величия природы было популярной темой у

художников «золотого века» голландской живописи и оставалось источником вдохновения для мастеров XIX в.

«Лесной пейзаж» (Рисунок 40), который обошелся А.М. Горчакову в 2000 флоринов, был выполнен в Клеве, в земле Северный Рейн-Вестфалия в Германии, где художник нашел свой идеал природы и провел большую часть своей жизни. Плоские ландшафты голландской сельской местности не могли удовлетворить романтическую душу Б.К. Куккука, который отмечал, что Голландия не может похвастаться скалами, водопадами, высокими горами или романтическими долинами.

В 1850 г. галерею А.М. Горчакова пополнила картина Э. Мейссонье (1815–1891). «Лютнист» (1850), который экспонировался в Париже в 1850–1851 гг., как следует из записей А.М. Горчакова, привлек внимание Т. Готье, который так отозвался о картине: «Как хорошо выполнен маленький лютнист в своем костюме средневековья ... опьяненный собственной музыкой ... Это маленькое полотно – просто шедевр» [6, л. 33]. Вполне закономерно, что творчество столь популярного у коллекционеров художника вызывало многочисленные подражания. Так, в 1851 г. князь приобрел композицию французского мастера Ж.–Б. Фовле (1819–1883) «Любопытные» (1851), о которой писал, что «это тонкая работа, напоминающая работу Мейссонье» [6, л. 43].

В 1840-е гг., период активного формирования картинной галереи Горчакова, коллекционер продолжал приобретать работы старых мастеров. В 1848 г. он приобрел у Сала «Святое Семейство» Ф. Франча (1447–1517) (ГЭ), композиция, которая «была желанной для музея во Франкфурте» [6, л. 28 об.]. Позже Г.Ф. Вааген при осмотре картинной галереи выразил сомнение в ее атрибуции, предположив в качестве ее автора Д. Франча (1487–1557), сына художника. В то время как Сала просил за картину 12000 франков, А. Меффре оценил ее стоимость всего в 3000–6000 франков.

В 1849 г., находясь в Петербурге, князь купил у Дюбуа «Святого Петра» – «шедевр мастера» Х. де Риберы (1591–1652) (ГЭ), «Цветы и фрукты» Я. ван Хейсума (1682–1749) (ООМИИ) (Рисунок 43), а также две картины

К. Дюжардена (1622–1678). В 1850 г. по возвращении в Штутгарт А.М. Горчаков приобрел небольшую картину Рембрандта (1606–1669) «Христос, исцеляющий парализованных» (ГЭ).

Приобретения этих лет также составили «Портрет Изабеллы Брандт» П.П. Рубенса (1577–1640), «Святой Иероним» Б. Луини (1480–1532), «Пейзаж» Я. ван Рейсдала (1628–1682), «Пейзаж» К. Лоррена (1600–1682), «Кружевница» Н. Маса (1634–1693) и др.

Столь внушительный перечень приобретенных в эти годы картин старых мастеров позволяет утверждать, что А.М. Горчаков в равной степени был заинтересован как в работах современных художников, так и в произведениях, представляющих собой образцы классического искусства. На сегодняшний день атрибуция ряда картин старых мастеров из коллекции А.М. Горчакова вызывает сомнения. За звучными именами авторов картин, представленных на художественном рынке в XIX в., нередко скрывались работы более скромных мастеров. Даже «знатоки» не всегда могли точно распознать истинную значимость работ, что заставляло коллекционеров все чаще обращать свое внимание на современное искусство. В частности, живописная работа, приписываемая в коллекции Рембрандту, специалистами ГЭ на сегодняшний день отнесена к творчеству монограммиста «MW».

Обозначенные особенности, связанные с отсутствием четкой атрибуции в отношении картин старых мастеров, нередко вызывают сложности в идентификации указанных в каталогах А.М. Горчакова полотен с произведениями из музейных собраний.

Так, в коллекции ООМИИ имени М.А. Врубеля три картины неизвестных авторов XVII в. – «Святой Франциск Ассизский» (Рисунок 46), «Мария Магдалина» (Рисунок 44), «Идолослужение Соломона» (Рисунок 45), а также «Натюрморт “Vanitas”» Мишеля де Буйона (активен 1638–1674) (Рисунок 43), ведут свое происхождение из обозначенной коллекции.

Б.И. Асварищ отождествляет омский «Натюрморт “Vanitas”» (Рисунок 43), который в 1984 г. уже в музее был определен как работа малоизвестного

французского мастера Мишеля де Буйона [284], с произведением «Цветы и фрукты» кисти Я. ван Хейсума, указанным в каталоге картин А.М. Горчакова под № 72 [6, л. 31 об.]. Для творчества Яна ван Хейсума, одного из ведущих мастеров натюрморта в Голландии I половины XVIII в., было характерно создание пышных цветочных композиций, отличавшихся тщательно выписанными деталями, что объединяет его произведения с омским полотном. Как следует из записей коллекционера, натюрморт был приобретен в 1849 г. в Санкт-Петербурге за 6000 франков у дилера Дюбуа, который изначально просил за него рекордные 14000. Известно, что ранее произведение выставлялось на одной из распродаж имущества Марии Каролины де Бурбон, герцогини Беррийской (1798–1870).

В более ранних записях дипломата [5] также упоминаются живописные работы, изображающие Марию Магдалину и святого Франциска Ассизского. В частности, в 1837 г. в Вене А.М. Горчаковым была приобретена «Мария Магдалина» кисти итальянского художника Ф.М. Рондани (1490–1550), а в 1842 г. в Штутгарте — работа на тот же сюжет немецкого мастера И. Роттенхаммера (1564–1625). Однако краткие сведения о произведениях, а также обозначенное в каталогах авторство не позволяют в настоящее время узнать в них омские картины.

Несмотря на сложность в идентификации перечисленных работ, необходимо отметить их высокий художественный уровень. В настоящее время оригинальный характер и ранняя датировка этих произведений подтверждены технико-технологическими исследованиями и не вызывают сомнений, а среди возможных авторов двух омских картин специалистами называются имена И.К. Лота (1632–1698) и Ф. Франкена II (1581–1642), крупнейших мастеров XVII в.

Проявлением личных предпочтений А.М. Горчакова можно объяснить формирование монографических разделов отдельных художников внутри коллекции. После приобретения в 1845 г. первой картины Х. Лейса, А.М. Горчаков регулярно пополнял свою галерею композициями бельгийского художника. Всего в рукописном каталоге указано 5 его картин, однако, в собрании их могло быть больше. В 1847 г. он получил, по его собственному выражению, «жемчужину» — «Старика, играющего на скрипке» (1846), в 1850-е гг. у А. Стевенса приобрел

«Антиквара» (1849) и «Рисующего художника» (1851, ГЭ), сформировав тем самым небольшой монографический раздел работ популярного бельгийского мастера.

Анализ состава картинной галереи А.М. Горчакова позволяет предположить, что князю импонировало творчество знаменитого французского живописца Ж.–Б. Грёза, которого исследователь его творчества А. Брукнер назвала «феноменом XVIII века» [300]. Как было отмечено выше, с конца XVIII в. в отечественной среде коллекционеров сформировалась устойчивая мода на творчество этого художника, которая не ослабевала и в XIX в. С 1847 по 1857 гг. Горчаков приобрел более десятка картин Ж.–Б. Грёза и его ученицы Ж.Ф. Леду. Все они относились к характерному для Ж.–Б. Грёза жанру и представляли собой популярные у отечественных коллекционеров «головки» детей или молодых девушек. Приобретаемые картины подразумевали разную степень участия в их создании самого художника. Так, «Голова девушки», купленная в 1850 г. у Сала, представляла собой набросок кисти Ж.–Б. Грёза, который был закончен другим французским портретистом Ж. Альбрие (1791–1863). «Голова юноши», которая пополнила галерею в 1851 г. при посредничестве А. Стевенса, как и овальное панно «Читающая», обе принадлежащие кисти Ж. Леду, по замечанию князя явно имели правки Ж.–Б. Грёза. Картины Ж.–Б. Грёза и Ж. Леду (1767–1840) часто отдавались им в счет новых приобретений, однако затем А.М. Горчаков снова приобретал произведения этих же мастеров. По количеству картин Ж.–Б. Грёза, галерея князя вполне могла сравниться с крупными отечественными художественными собраниями Демидовых и Юсуповых.

Современники А.М. Горчакова особо отмечали наличие в составе его картинной галереи отдельных весьма значимых произведений современных европейских художников. К их числу можно отнести полотна бельгийского исторического живописца Л. Галле (1810–1887). Г.Ф. Вааген в своем обзоре коллекции князя в первую очередь упомянул превосходное повторение знаменитой картины «Последние часы графа Эгмонта» Галле (1848, ГЭ). Большая картина на этот сюжет была показана художником в 1848 г. в Брюсселе. Следствием

небывалого успеха произведения у публики стало появление многочисленных авторских повторений, одно из которых было приобретено А.М. Горчаковым. Тогда же князь приобрел еще одну композицию Л. Галле «Семья рыбака» (1848, ГЭ), также экспонировавшуюся в Салоне 1848 г. и вошедшую в альбом «Коллекция литографий с работ лучших художников современности».

Восторженные отзывы вызвала и картина француза П. Марильи (1811–1847) «Улица Эзбекия в Каире» (1833, ГЭ). Т. Готье в журнале «Revue de Deux Mondes» в 1848 г. высказал мнение о картине, которое А.М. Горчаков отметил в своем каталоге. В частности, Т. Готье высказал впечатление от произведения, которое «свело с ума и навеяло ностальгию по местам, где никогда не ступала моя нога» [6, л. 41].

После возвращения А.М. Горчакова в Санкт-Петербург в 1856 г. он продолжил активно сотрудничать с А. Меффре, который в это время находился в России. В частности, в 1857 г. коллекционер приобрел «Вид Дордрехта в четырех лье от Роттердама» (1843, ООМИИ) (Рисунок 39) А. Схелфхаута за 4500 франков. Произведение стало пятой работой этого художника в коллекции Александра Михайловича, что говорит об особом внимании А.М. Горчакова к его творчеству.

В Санкт-Петербурге отдельные произведения А.М. Горчаков приобретал у итальянского торговца художественными вещами Иосифа (Осипа Осиповича) Негри (1789–1865). С 1830-х гг. И. Негри привозил в Петербург для реализации произведения старых мастеров, а в 1850 г. окончательно обосновался в России и открыл свой художественный магазин на Невском проспекте, 14. У И. Негри А.М. Горчаков приобрел «Пейзаж» голландского пейзажиста С.Л. Вервеера (1813–1876), а также одну из столь любимых им жанровых композиций «Раздача милостыни» Х. ван Хове (1814–1865) (1857, ГЭ).

Отличительной особенностью коллекции А.М. Горчакова было отсутствие в ней картин русских художников. Даже портреты членов семьи выполнялись европейскими мастерами, что можно объяснить постоянным пребыванием Горчаковых в Европе. В 1848 г. А.М. Горчаков заказал портрет своих сыновей бельгийскому живописцу Н. де Кейзеру (1813–1887) (1848, ГЭ), с которым был

знаком лично, а 1852 г. — австрийскому художнику И. Грунду (1808–1887). После возвращения в Россию семья первое время продолжала пользоваться услугами европейских мастеров. Так, в 1868 г. был исполнен знаменитый портрет сына канцлера К.А. Горчакова французским академиком А. Кабанелем (1823–1889) (1868, ГЭ).

В 1859 г. А.М. Горчаков перестал вести записи относительно своего живописного собрания, что, впрочем, не означает, что формирование им картинной галереи было завершено. 146 произведений, вошедших в редакцию каталога, доведенного до декабря 1859 г. (Приложение 3), а также выявленные в отечественных музейных собраниях предметы изобразительного ряда, не исчерпывают всей коллекции, собранной светлейшим князем А.М. Горчаковым, однако позволяют произвести частичную реконструкцию его картинной галереи и составить представления о его собирательских интересах.

Посетивший Россию в 1861 г. директор Королевской картинной галереи в Берлине Г.Ф. Вааген (1797–1868) среди других частных петербургских коллекций познакомился с собранием А.М. Горчакова. Самого владельца Г.Ф. Вааген называл не просто всесторонне образованным любителем, но и осведомленным знатоком, что является высокой оценкой деятельности А.М. Горчакова в роли коллекционера.

Характеризуя раздел старой живописи картинной галереи А.М. Горчакова, знаменитый эксперт подчеркнул высокое качество работ итальянских и нидерландских мастеров — М. Альбертинелли (1474–1515), Г. ван ден Экхаута (1621–1674), Д. Тенирса Младшего (1610–1690), А. ван Остаде (1610–1685), К. Дюжардена (1622–1678), Я. Рейсдала (1628–1682), Р. де Вриза (1631–1701), отметил эскизы Тьеполо (1696–1770) и А. Ван Дейка (1599–1641). Так, немецкий искусствовед выделил «Маленький пейзаж с высохшим деревом» Регнира де Вриза, назвав его «редкой для этого художника красоты, совершенно в манере его учителя Рейсдала» работой [96, с. 419]. В то же время, атрибуция отдельных картин, в частности, композиций Ф. Франча (ок. 1450–1517) и Рембрандта (1606–1669), вызвала у немецкого знатока живописи сомнения.

Анализируя состав картинной галереи, немецкий искусствовед подчеркнул, что лучшую часть составляют произведения современных голландских, французских, немецких и швейцарских художников, среди которых немецкий эксперт высоко оценил произведения, ныне хранящиеся в омском музее. Г. Вааген приводит следующую их характеристику: «“Зимний пейзаж с мельницей” Схелфхаута (Рисунок 39) — по композиции и исполнению одна из лучших картин этого превосходного художника... “Пейзаж” Куккука (Рисунок 40) — на первом плане лес и вода, вдаль луга; одна из лучших картин этого нередко далекого от правды, декоративного мастера; в картине есть единство верности натуры и изящества исполнения деталей... “Берег моря” Гюдена (Рисунок 41) — замечательно написан прибой... “Пейзаж с водопадом” швейцарца Калама (Рисунок 42) — композиция, сила и ясность красок, мастерство исполнения делают его одной из лучших работ художника...» [96, с. 418-422].

Местонахождение многих из упоминаемых Г.Ф. Ваагеном произведений на сегодняшний день неизвестно, в связи с чем оставленная им характеристика коллекции имеет большое значение для понимания ее качественного уровня.

Подводя итог сказанному, отметим, что галерея А.М. Горчакова формировалась во время его службы за границей, где он мог пользоваться близостью к европейскому художественному рынку и ведущим мастерам своего времени. Основу картинной галереи А.М. Горчакова составляли работы старых европейских мастеров, а также произведения европейских художников XIX в., которые представляли большую и лучшую часть его живописной коллекции. В собрании А.М. Горчакова были представлены имена практически всех ведущих европейских мастеров XIX в., определявших художественную жизнь эпохи — Л. Галле, Х. Лейса, Ж.-Б. Маду, Ж. Стевенса, Б.К. Куккука, А. Схелфхаута, А. Декана, Ж.Ф. Леду, Ж.Л. Мейссонье и других живописцев.

Если подбор имен современных художников был вполне традиционным для коллекций этого времени, то количество произведений, а также широкий диапазон представленных школ и имен придавали его коллекционированию прогрессивный характер. Стоит отметить, что А.М. Горчаков включал в свое собрание наряду с

картинами салонных художников единичные произведения П. Диаза (1808–1876), Т. Руссо (1812–1867), К. Тройона (1810–1865), которые в своем творчестве демонстрировали современную манеру.

Картин русских живописцев в собрании А.М. Горчакова не было.

По возвращении дипломата в Санкт-Петербург его галерея продолжала пополняться в том же направлении, но с меньшей интенсивностью.

Коллекционирование им картин носило целенаправленный, системный, программный характер. Состав картинной галереи постоянно совершенствовался, владелец не только приобретал новые произведения, но и продавал те, которые в меньшей степени отвечали его концепции. Все изменения коллекции он фиксировал в рукописных каталогах.

Главным фактором, оказавшим влияние на состав его коллекции, стал европейский художественный рынок. Сам коллекционер хорошо ориентировался в европейской художественной жизни этого периода, посещал выставки, вел переписку с художниками, регулярно знакомился с многочисленными художественными журналами и каталогами, принимал участие в распродажах и аукционах, что позволяло ему покупать произведения самого высокого уровня. При этом в своей деятельности он пользовался услугами европейских экспертов и торговцев картинами, игравших заметную роль в художественной жизни. Благодаря записям А.М. Горчакова, можно назвать имена маршанов, активная деятельность которых разворачивалась в 1830–50-е гг. в пространстве европейского художественного рынка. В частности, в разные годы коллекционер пользовался услугами Гольдмана (Goldmann), Маурера (Maurer), Сала (Salat), Петерса (Peeters), Г. Дженкерса (G. Jenkers), А. Меффре (Meffre), Дюбуа (Dubois), Ж. Годешарля (Godecharles) и А. Стевенса (Stevens), И. Негри (Negri).

Сформированное на европейской почве живописное собрание А.М. Горчакова не являлось типичным для петербургского собирательства XIX в. В рамках известных классификаций коллекционеров А.М. Горчакова можно отнести к типу «знатока», т.е. того, «кто имеет отменное, превосходное пред другими в чем сведение, силу, вкус», в отличие от «любителя»,

руководствующегося исключительно своим собственным вкусом, к типу которого относилось большинство отечественных коллекционеров. Однако даже «знатоки» не были застрахованы от ошибок и приобретения произведений, принадлежащих кисти более скромных мастеров, чем они приписывались, что являлось характерной чертой художественного рынка XIX в.

В целом, по количеству произведений и широте представленных в ней имен и школ, коллекция считалась одной из наиболее значимых и заслуженно приобрела всемирную известность.

А.М. Горчаков умер в кругу близких в Баден-Бадене в 1883 г. Согласно завещанию, его собрание было разделено между двумя сыновьями Михаилом и Константином, а в 1897 г. после смерти старшего из них, Михаила Александровича, вся коллекция перешла во владение Константина Александровича Горчакова (1841–1926).

В 1903 г. К.А. Горчаков построил особняк на Петроградской стороне на Большой Монетной улице в Санкт-Петербурге, в интерьерах которого разместилась картинная галерея его отца. Благодаря опубликованному в 1916 г. в журнале «Столица и усадьба» [219] краткому очерку о дворце князя К.А. Горчакова можно увидеть фрагменты картинной галереи и отождествить отдельные произведения (Рисунок 89–92).

Сын и внуки А.М. Горчакова сохранили картинную галерею, а также дополнили ее работами европейских и русских мастеров. Выявленные в процессе исследования отдельные произведения, ранее принадлежавшие членам семьи А.М. Горчакова, дают дополнительные возможности изучения и расширяют существующие представления о составе семейной коллекции.

Интерьеры особняка на Б. Монетной украшал бронзовый отлив с одной из известных художественных композиций французского скульптора А. Буше (1850–1934) «К цели» («Бегуны») (модель 1886, ООМИИ) (Рисунок 53), которая впервые была выставлена в Парижском салоне в 1886 г., а на Всемирной выставке 1889 г. была отмечена медалью. Произведение принесло автору признание критиков и публики. По заказу французского правительства была выполнена

бронзовая версия скульптуры в натуральную величину, которая размещалась в Люксембургском саду. Во время немецкой оккупации Парижа работа была уничтожена, но сохранилась в большом количестве бронзовых отливок разных размеров и стала символом XIX в. с его стремительным ускорением вперед.

К приобретениям потомков Александра Михайловича относятся три графических произведения, хранящиеся в собрании ООМИИ. «Жанровая сцена» (1911, ООМИИ) Франца Шарле (1862–1928) (Рисунок 51), «Эзелпорт (Ослиные ворота) в Брюгге» (1913, ООМИИ) Жюльена Село (1884–1953) (Рисунок 48) и «Мечеть в Бахчисарае» (1913, ООМИИ) Е.С. Кругликовой (1865–1941) (Рисунок 47) до революции находились в особняке К.А. Горчакова на Б. Монетной [24]. Обладающие высокими художественными достоинствами, эти листы вызывают особый научный интерес благодаря наличию владельческих надписей, связанных, как выяснилось в процессе изучения, с эпизодами из жизни Александра Константиновича Горчакова (1875–1916) [238], внука канцлера.

Как удалось выяснить в процессе изучения сохранившейся переписки семьи этого периода [12, 47], в кратких текстах, оставленных на гравюрах их владельцем, отражены глубокие душевные переживания А.К. Горчакова. Так, на пейзаже известного бельгийского художника и акварелиста Жюльена Село карандашом выведены на французском языке следующие слова, напоминающие о болезни Александра Константиновича: «Увы, прикован к постели: Рождество 1915 – Снег – Печаль» (Рисунок 50). Само изображение на гравюре раскрывает тему грусти, меланхолии. А на работе Е.С. Кругликовой «Мечеть в Бахчисарае», которая происходит из той же коллекции, имеется аналогичная надпись: «Надежда: Рождество 1916 – Солнце – Мир» (Рисунок 49), в которой отчетливо звучат слова надежды на мир в ожидании окончания Первой мировой войны. В подтверждение этих слов изображение на графическом листе солнечно и оптимистично.

Проследить весь путь бытования изученных произведений в настоящее время не представляется возможным. Вероятно, графические листы, изображения которых перекликались с событиями, происходившими в жизни А.К. Горчакова, который сделал на них соответствующие надписи, были подарены по случаю

Рождества отцу или брату Михаилу, которых объединяло увлечение коллекционированием гравюр. Таким образом, произведения оказались в доме на Б. Монетной, где и хранились на момент национализации имущества.

В коллекции омского музея также хранится «Портрет светлейшего князя А.К. Горчакова» (1910–1911 (?), ООМИИ) (Рисунок 52), выполненный известным русским художником Н.П. Богдановым-Бельским (1868–1945).

Потомки А.М. Горчакова не раз обращались с заказами к Н.П. Богданову-Бельскому, который создал целую галерею портретов представителей знатных фамилий. Так, в собрании ГЭ хранятся «Портрет князя Александра Константиновича Горчакова» и «Портрет княгини Марии Константиновны Горчаковой» (1903, ГЭ), принадлежащие его кисти. В фондах ГАРФ имеется письмо художника Н.П. Богданова-Бельского светлейшему князю Константину Александровичу Горчакову от 19 апреля 1904 г. об исполнении портрета Марии Константиновны Горчаковой. Художник в своем письме сообщает о «большом удовлетворении художника, когда его работы доставляют удовольствие» [11, л. 1].

Негатив с изображением еще одного портрета светлейшего князя Александра Константиновича кисти Н.П. Богданова-Бельского хранится в РГИА [48]. На нем князь изображен в последний период своей жизни в парадном белом мундире ротмистра.

На омском портрете (Рисунок 52) Александр Константинович представлен в костюме, который вызывает ассоциации с традициями колониального стиля. Известно, что Александр Константинович, как и его отец и брат Михаил, был страстным охотником. По письмам Александра Константиновича и членов его семьи, хранящимся в ГАРФ и РГИА, удалось установить, что князь дважды посещал Африку — в ноябре 1909 и 1912 гг. А в фондах РГИА хранится около 80 негативов, запечатлевших моменты одной из поездок Александра Константиновича в Африку, сцены его охоты и охотничьи трофеи [48]. На негативах можно рассмотреть некоторые предметы его костюма, напоминающие аналогичные детали на омском портрете. Трость с металлической вставкой, изображенная на омском произведении, также часто фигурирует на фотографиях,

выполняя функцию линейки для обозначения размеров убитого животного. Можно предположить, что «Портрет светлейшего князя А.К. Горчакова» из собрания ООМИИ был написан в период 1910–1911 гг. в память о первом посещении им Африки как напоминание о путешествии и страстном увлечении князя охотой [237].

Таким образом, можно утверждать, что Н.П. Богданов-Бельский вплоть до 1917 г. оставался главным семейным портретистом Горчаковых, а омский портрет наглядно иллюстрирует этот факт.

После событий октября 1917 г. коллекцию Горчаковых постигла участь многих частных собраний. В августе 1918 г. было национализировано все движимое имущество из особняка К.А. Горчакова на Б. Монетной. Революционные события заставили перебраться семью из Петрограда в Киев, в конце 1918 г. они переехали в Одессу, а потом в Константинополь. После национализации произведения искусства были вывезены на склады ГМФ, откуда распределены в ГЭ, ГРМ, контору «Антиквариат», многие из них оказались в частных коллекциях, исчезнув из поля зрения специалистов. Часть произведений искусства через Государственный музейный фонд была распределена по региональным музеям, в числе которых оказался Западно-Сибирский Краевой музей.

3.3. Реконструкция состава художественной коллекции великого князя

Михаила Николаевича

Личности и государственной деятельности великого князя Михаила Николаевича (1832–1909) в разные периоды был посвящен ряд публикаций [97, 124, 270 и др.]. В то же время аспект, связанный с коллекционированием им произведений искусства, практически не привлекал внимания авторов. Во многом это объясняется тем фактом, что музеефикация Ново-Михайловского дворца, где проживал великий князь, и где была собрана основная часть его коллекции, до

настоящего времени не была осуществлена, несмотря на большую историческую и культурную значимость этого объекта.

В 1906 г. Д. Струковым был составлен специальный историко-биографический очерк [270], в котором основное внимание было уделено описанию жизни и государственной деятельности великого князя. Исследование зафиксировало важные сведения о его образовании и воспитании, подробности его первой заграничной поездки, упоминания о подарках, в качестве которых могли выступать произведения искусства, на страницах книги впервые репродуцированы отдельные картины и акварели из коллекции Ново-Михайловского дворца.

После смерти великого князя в 1909 г. его сыновьями в апартаментах в Ново-Михайловском дворце был создан музей. Основу экспозиции составили его личные вещи, мундиры, фотографии, оружие и произведения искусства. Подробное описание музея было осуществлено также Д. Струковым [271]. Основное внимание автор уделил описанию предметов военно-исторической коллекции великого князя, художественная часть собрания практически не освещалась.

В 1915 г. в журнале «Столица и усадьба» был опубликован небольшой очерк, посвященный Ново-Михайловскому дворцу [125]. В центре внимания ее автора, известного искусствоведа Н. Врангеля, оказалась историческая коллекция, собранная великим князем Николаем Михайловичем, сыном Михаила Николаевича. Благодаря ее описанию и опубликованным фотографиям интерьеров, в котором она разместилась, можно составить впечатление об этой части дворцовой коллекции. Произведения, собранные предыдущим владельцем дворца, остались за рамками публикации.

В 1918 г. дворец был национализирован, а все движимое имущество перешло в ведение ГМФ, художественное собрание перестало существовать как единое целое.

В последние годы отмечается рост интереса к изучению разных аспектов, связанных с функционированием императорских и великокняжеских резиденций. В ряде научных статей авторы обращались к истории Ново-Михайловского дворца.

В.И. Андреева и В.В. Герасимов [101] в исследовании, посвященном описанию исторического облика и художественно-архитектурных интерьеров дворца, уделили внимание и некогда хранившимся здесь произведениям искусства. Среди произведений, бытование которых было связано с именем великого князя Михаила Николаевича, авторы отметили картины А. Тюриня, А. Йебенса, Г. Виллевалде. В парадных помещениях дворца упоминаются работы М. Зичи, Т.А. Неффа, А.П. Боголюбова, А. Калама и др. В целом, отмечая, что парадные залы и жилые помещения были наполнены произведениями искусства, отражавшими интересы и профессиональные занятия владельцев, авторы не останавливаются подробно на их анализе. Е.И. Жерихина [144], обращаясь к описанию военно-исторической коллекции великого князя Михаила Николаевича, оставила интересующий нас аспект, связанный с наличием в ней художественных произведений, за рамками своего исследования. Е.И. Карчёва в процессе изучения скульптуры в убранстве петербургских дворцов XIX в. обращалась к истории появления и бытования отдельных произведений из Ново-Михайловского дворца [159, 160].

Следует отметить, что, несмотря на наличие публикаций, посвященных отдельным аспектам коллекционирования великого князя Михаила Николаевича, до сих пор не предпринималось попыток реконструкции и анализа состава его художественного собрания, а единственной характерной чертой этой коллекции называлось наличие в ней предметов на военную тематику.

Представление о художественных произведениях, находившихся в Ново-Михайловском дворце, можно составить при обращении к архивным документам. Сохранившиеся описи движимого имущества дворца, датируемые 1870–1890-ми гг. [38–42], зафиксировали состав художественной коллекции и ее размещение в указанный период. Наиболее полной является опись 1892 г. [40], которая содержит перечень живописных и скульптурных композиций. Этот документ, впервые опубликованный в данном исследовании (Приложение 4), был положен в основу изучения и реконструкции художественного собрания Ново-Михайловского дворца. Документы ЛО ГМФ по Ново-Михайловскому дворцу

1920-х гг., составленные после его национализации [26, 27], во многом дополняют эти сведения.

Представление о составе дворцовой коллекции и ее размещении дают сохранившиеся фотографии интерьеров конца XIX – начала XX в., хранящиеся в ЦГА КФФД СПб, а также НА ИИМК.

Одним из основных источников при изучении данного раздела являются дневниковые записи великого князя, которые хранятся в ГАРФ [1, 2]. Михаил Николаевич начал вести дневник в семилетнем возрасте, что было важной составляющей образа жизни и устойчивой традицией семьи Романовых. В ежедневных записях нашли отражение не только вопросы государственной и общественной деятельности великого князя, но и посещение им выставок и мастерских художников, приобретение произведений и другие важные для исследования аспекты.

В процессе исследования в собрании омского музея было выявлено около двух десятков предметов живописи, графики и скульптуры, бытование которых связано с именем великого князя Михаила Николаевича и членами его семьи. На сегодняшний день это один из наиболее значимых по количеству произведений и их информационному потенциалу разделов данной коллекции, сопоставимый с частями, хранящимися в ГЭ и ГРМ. Так, в каталогах и публикациях ГЭ [78, 91, 159 и др.] также упоминаются более двух десятков произведений, до революции хранившихся в Ново-Михайловском дворце. Среди них — портреты владельцев коллекции работы Н.Г. Шильдера (1828–1898), живописные полотна Ф.И. Байкова (1818–1890), Н.Е. Сверчкова (1817–1898), А.П. Швабе (1824–1872), картины западноевропейских мастеров Ф.Э. Мейерхейма (1808–1879), Т. Гюдена (1802–1880), И.Х. Рейнхарта (1761–1847) Ф.К. Конт-Каликса (1813–1880), А. Ахенбаха (1815–1910), Г.Д. де Йонге (1829–1893), Г. тен Кате (1822–1891), К. Ваутерса (1826–1853), скульптурные композиции А.А. Россетти (1819–1870/1876), Ю. Трошеля (1806–1863) и др.

Не менее значима часть произведений, хранящихся в собрании ГРМ. Коллекция Ново-Михайловского дворца представлена в нем портретами Дж.

Доу (1781–1829), историческим полотном «Выселение аула на Кавказе» К.Н. Филиппова (1830–1878), серией работ на тему военной жизни Ф.И. Байкова (1818–1890), произведениями И.К. Айвазовского (1817–1900), А.П. Боголюбова (1824–1896), Р.Г. Судковского (1850–1885) и др., что отражено в музейных каталогах [79, 80 и др.].

В связи с «военным» характером собрания Ново-Михайловского дворца часть его предметов после революции передавалась в военно-исторические музеи, что осложняет на сегодняшний день работу по их идентификации. Значительная часть военно-исторической коллекции великого князя Михаила Николаевича была передана в Артиллерийский музей (ВИМАИВиВС) [111, 120, 145, 151 и др.]. Вместе с военными реликвиями в фондах музея оказались и художественные предметы, в частности, серия работ А. Гебенса (Йебенса) (1819–1888), посвященных русской армии.

Отдельные произведения из коллекции Михаила Николаевича после событий 1917 г. оказались в собраниях ГМЗ «Петергоф», «Царское Село» и «Павловск». Судьба же большинства произведений на сегодняшний день не прослеживается.

Таким образом, привлечение к исследованию работ, выявленных в фондах ООМИИ, дает возможность более детального рассмотрения обозначенной темы.

Великий князь Михаил Николаевич (1832–1909), четвертый сын императора Николая I, на протяжении жизни выполнял множество государственных, общественных и военных обязанностей. В разные годы он был генерал-инспектором артиллерии, наместником Кавказа и главнокомандующим Кавказской армией (1863–1881), председателем Государственного совета (1881–1905).

В государственной иерархии великие князья традиционно занимали место после императора и наследника престола, что требовало от них серьезной подготовки в ходе обучения и воспитания.

Периоды детства и юношества великого князя Михаила Николаевича сыграли важную роль в формировании его личности. Воспитание Михаила проходило совместно с братом Николаем, что было обусловлено разницей в их

возрасте в один год, в ранние годы братья были почти неразлучны, имели одинаковые занятия и игры, схожие интересы.

Патриотическое воспитание и верность Отечеству и престолу легли в основу учебного процесса детей императора Николая I, который лично следил за их развитием и вникал во все подробности обучения. На протяжении всего периода взросления великие князья чувствовали влияние довлеющей личности государя, что сказывалось на формировании их характеров. Император принимал участие в обсуждении составленного В.А. Жуковским «Плана учения» великих князей, детей Николая I. Не останавливаясь подробно на его содержании, отметим, что он предполагал в равной степени изучение гуманитарных, естественнонаучных и специальных дисциплин.

Несмотря на разностороннее образование, которое получали великие князья, Николай I, прежде всего, желал видеть своих сыновей военными, отлично разбирающимися в подробностях военного дела, а потому первостепенным являлось изучение ими военных наук.

На следующий день после рождения Михаил Николаевич был зачислен в лейб-гвардии Конную артиллерию и начал строить карьеру по артиллерийской части.

Помимо изучения многочисленных специальных военных дисциплин для практического ознакомления с военной службой в 1840 г. Михаил Николаевич был зачислен в 1-й Кадетский корпус. Вместе с кадетами он выезжал в летний лагерь в Петергоф, где на практике изучал строевую, полевую и караульную службу, участвовал в учениях, в общих войсковых парадах и маневрах. Как отмечает А.Н. Сидорова, в юном возрасте лучшим подарком для великих князей был новый мундир и продвижение по символической служебной лестнице [255].

Быт великих князей был устроен весьма скромно, по воспоминаниям их преподавателя М.А. Корфа, «Великие князья Николай и Михаил Николаевичи были воспитаны и ведены, как и все дети императора Николая, в самой патриархальной простоте...» [68, с. 565]. От своих сыновей Николай I требовал

соблюдения строгой дисциплины и полной готовности к выполнению военных обязанностей, что накладывало отпечаток на все стороны их жизни.

В «План учения», составленный В.А. Жуковским для сыновей императора Николая I, входило обязательное освоение предметов для развития «приятных талантов» — рисования, музыки, чтения. С этой целью дети императора посещали мастерские художников и регулярно осматривали залы Эрмитажа. Михаил Николаевич играл на виолончели, обучался танцам и пению.

Первоначально рисование великому князю Михаилу Николаевичу преподавал профессор батальной живописи ИАХ А.И. Зауервейд (1783–1844), обучавший в свое время самого императора. Уже среди первых дневниковых записей великого князя Михаила Николаевича можно встретить регулярные упоминания о том, как проходили эти уроки. Так, 29 декабря 1842 г. Михаил Николаевич у Зауервейда делал профиль бюста дедушки [1, Д. 13, л. 17 об.], а 12 октября 1843 г. он у А.И. Зауервейда рисовал мужика.

Курс рисования великих князей был тщательно продуман и представлял собой систематический процесс постепенного усвоения художественных навыков. После овладения рисунком отдельных фигур военных Михаил перешел к изображению группы солдат, а научившись рисовать дерево, начал работать над пейзажем. Уже в 12 лет Михаил Николаевич выполнял портреты с бюстов известных людей. Только в январе 1843 г. он написал портреты И.А. Крылова, А.С. Пушкина, П.Х. Витгенштейна, а так же, как отмечено в дневнике, рисовал в фас с бюста Кутузова, что было очень трудно [1, Д. 13, л. 39]. Учебные работы великого князя, представляющие собой законченные графические произведения, часто преподносились в качестве подарка родителям и воспитателям.

Великий князь регулярно посещал мастерскую своего учителя рисования, где мог видеть новые произведения известного баталиста. 16 октября 1842 г. он, судя по дневниковым записям, был у Зауервейда и видел картину, представляющую взятие Парижа [1, Д. 12, л. 41], а в следующем году «видел Лейпцигское сражение, которое очень понравилось» [1, Д. 13, с. 78].

После смерти А.И. Зауервейда в 1844 г. обучение рисованию великих князей было поручено его ученику профессору батальной живописи Б.П. Виллевальде (1819–1903).

С самого детства великий князь регулярно посещал ИАХ, а также бывал в залах Эрмитажа. 15 октября 1842 г. он записал в дневнике, что «поехал в Академию, где мне эти картины понравились: Сражение при Вязьме, Успение Богородицы, образы Дузи, портрет Голицына, гладиаторские игры Маркова, взятие Псковы Брюллова» [1, Д. 12, л. 40 об.]. 13 ноября 1843 г. Михаил Николаевич вновь сделал запись в дневнике о том, что был в Академии художеств, где видел прекрасные картины [1, Д. 696, л. 29 об.], 11 января 1847 г. он ходил с братьями по Эрмитажу.

Активное участие в деле приобщения великого князя к искусству принимала императрица, которая сопровождала сыновей во время экскурсий. 25 января 1843 г. Михаил Николаевич ходил с матерью-императрицей по Эрмитажу, где видел вазы из Керчи [1, Д. 13, л. 30 об.].

В дневнике великого князя можно найти многочисленные упоминания о посещении им мастерских художников и скульпторов, общение с которыми постепенно становилось неотъемлемой частью его жизни. В 1840-е гг. он чаще других бывал у А.И. Зауервейда (1783–1844), А.И. Ладюрнера (1799–1855), П.В. Басина (1793–1877), К.П. Брюллова (1799–1852), И.П. Витали (1794–1855), П.К. Клодта (1805–1867). Так, в ноябре 1842 г. великий князь, по его выражению, был у Витали, где «видел совершенно голого скульптурщика» [1, Д. 12, л. 45 б.], в январе 1843 г. был в кабинете у О. Монферрана и в мастерской у И.П. Витали [1, Д. 13, л. 22 об.], а 11 января 1847 г. Михаил Николаевич был у И.К. Айвазовского и видел его прекрасные картины [1, Д. 698, л. 10].

В 1850-е гг. великий князь уже самостоятельно регулярно посещал мастерские Т.А. Неффа, Б.П. Виллевальде, И.К. Айвазовского. В 1852 г., будучи с братом Николаем в Риме, он навестил на тот момент уже тяжелобольного К.П. Брюллова, с которым их связывали теплые отношения.

Так с детских лет великому князю прививали интерес к искусству. Посещение мастерских художников и прогулки по Эрмитажу должны были, по замыслу В.А. Жуковского, способствовать формированию художественного вкуса великих князей. Ориентация на академическое искусство, лежащая в основе эстетического воспитания Михаила Николаевича, и большое внимание к деятельности художников-баталистов способствовали формированию вполне традиционных, даже консервативных художественных предпочтений.

Таким образом, воспитание великого князя Михаила Николаевич представляло собой разносторонний процесс. Большое внимание уделялось преподаванию научных дисциплин, нравственному и религиозному воспитанию, а также творческому развитию. Главная роль в образовании и воспитании отдавалась специальной военной подготовке, развитию физических навыков и неприхотливости в быту, столь необходимых для будущего военного качества.

В этих условиях происходило формирование личности великого князя Михаила Николаевича, осознание своего предназначения, становление его как государственного и общественного деятеля, закладывались основы его взглядов и принципов. Черты характера и сформированное в эти годы мировоззрение великого князя будут определять все стороны его будущей жизни.

Жизнь представителей императорской семьи, с одной стороны, была связана с выполнением многочисленных обязанностей, обусловленных их особым происхождением, с другой, насыщена привычными для других делами. Коллекционирование являлось устойчивой семейной традицией Романовых и составляло одну из важных сторон жизни многих ее представителей. Спектр предметов коллекционирования был чрезвычайно широк, однако собрание произведений искусства всегда имело первостепенное значение.

В 1857 г. в Санкт-Петербурге для великого князя Михаила Николаевича начал возводиться Ново-Михайловский дворец по проекту А.И. Штакеншнейдера (1802–1865), а уже с 1861 г. его интерьеры начали наполняться произведениями искусства.

Начало собирательской деятельности Михаила Николаевича относится к раннему возрасту. Первые произведения, появившиеся в его коллекции, были преподнесены ему родителями, братьями или воспитателями в качестве подарков ко дню рождения, Пасхе, Рождеству и именинам. Так, судя по записям в его дневнике, в ноябре 1844 г. на именины он получил от отца картину И.К. Айвазовского и рисунок В.С. Садовникова, а в новогодние дни 1847 г. картину Б.П. Виллевалде от самого художника.

В 1847 г. Санкт-Петербург посещал немецкий живописец К.Ф. Шульц (1796–1866), который по высочайшим заказам выполнял картины на тему солдатской жизни. Судя по дневниковым записям, Михаил Николаевич был знаком с его творчеством. В этом году на день рождения «папа дал картину Шульца, представляющую конно-гренадеров, мило написано...» [1, Д. 17, л. 42 об.]. Таким же образом в коллекции Михаила Николаевича появились первые картины А.П. Швабе, Г. Шварца и других видных баталистов своего времени.

В 1847 г. он регулярно встречался со знаменитым немецким живописцем Ф. Крюгером (1797–1857), который в этот период работал над его портретом (ГМЗ «Царское Село»). В это же время портрет Михаила Николаевича также выполнял ученик К.П. Брюллова А.В. Тыранов (1807–1859).

На протяжении всей жизни Михаил Николаевич собирал раритеты, связанные с русской военной историей. В его приемной была размещена коллекция артиллерийских орудий, под стеклянными колпаками экспонировались модели обмундирования российской армии, хранились исторические документы и фотографии. Неотъемлемой частью военно-исторической коллекции великого князя Михаила Николаевича были произведения искусства на военную тематику.

Собирательские интересы Михаила Николаевича иллюстрирует серия живописных полотен, выполненная русским художником Ф.И. Байковым (1818–1890). В 1840-е гг. великий князь Михаил регулярно получал картины Ф.И. Байкова от императора, императрицы и старшего брата Николая. Так, 12 октября 1844 г. в канун своего 12-летия юный Михаил получил от брата две работы этого художника [1, Д. 14, л. 61].

В 1927 г. из ЛО ГМФ в собрание омского музея поступила картина «Солдаты в деревне» (1844, ООМИИ) кисти Ф.И. Байкова (Рисунок 55). На обороте холста сохранилась надпись о том, что она была подарена Михаилу Николаевичу его братом Николаем Николаевичем.

Сюжет картины, а также особенности композиционного, колористического и живописно-пластического построения сближают ее с произведениями Ф.И. Байкова, хранящимися в фондах ГРМ и ГЭ [80, с. 53-54; 78, с. 41]. Четыре работы, выполненные художником в 1844–1846 гг., также ведут происхождение из собрания великого князя Михаила Николаевича, о чем свидетельствуют соответствующие отметки, сохранившиеся на оборотах некоторых из них. Так, на картине «У кузницы» (1844, ГРМ) имеется надпись: «Байковъ Куплено Его Императорскимъ Высочествомъ Михаиломъ Николаевичемъ. Апреля 1844» [80, с. 53], а на обороте живописной работы «Встреча рядового лейб-гвардии Казачьего полка с унтер-офицером лейб-гвардии Конного полка» (1846, ГЭ) сохранился эскиз великого князя Михаила Николаевича [78, с. 41].

Выбор этих работ был вполне закономерен и соответствовал воспитанию и профессиональным интересам великих князей, которые уже в этом возрасте принимали участие в армейских учениях.

Сын лейб-кучера императора Александра I И.И. Байкова (1768–1838) Федор Байков с детства был близок ко двору. Он обратил на себя внимание членов семьи Николая I, что способствовало успешной творческой карьере на тот момент еще молодого и неизвестного художника. В 1840-е гг. Ф.И. Байков начал посещать занятия ИАХ в качестве вольноприходящего ученика, где в 1846 г. получил малую серебряную медаль.

В основе изображений данной серии работ лежат конкретные эпизоды из жизни русской армии середины XIX в. Так, по мнению С.Л. Плотникова, действие на картине «Встреча рядового лейб-гвардии Казачьего полка с унтер-офицером лейб-гвардии Конного полка» из собрания ГЭ «...происходит во время ежегодных летних маневров в Красном Селе; гвардейский казак заехал в гости к конногвардейцу, живущему на обывательских квартирах» [78, с. 41]. Благодаря

вниманию, которое художник уделил передаче деталей, можно предположить, что Ф.И. Байков был непосредственным свидетелем и участником этих ежегодных военных сборов.

Со временем Михаил Николаевич стал настоящим почитателем батального жанра. Согласно описям Ново-Михайловского дворца 1890-х гг., картины на тему военной истории составляли основу его живописного убранства.

В своих воспоминаниях С.Ю. Витте отмечал: «По убеждениям — он (великий князь Михаил Николаевич – Е.Р.) был сын своего отца Николая Павловича...» [54, с. 30]. Это высказывание можно отнести и к художественным предпочтениям Михаила Николаевича.

Отношение к искусству Николая I — тема, к которой неоднократно обращались исследователи [106, 126, 127, 163 и др.]. По свидетельству Б.И. Асварища, «... из принадлежавших ему (Николаю I – Е. Р.) 666 картин на 650 были изображены люди в военной форме» [106, с. 13]. Известное высказывание Николая I, обращенное к художнику Ф.А. Моллеру: «А ты худо сделал, что бросил батальную живопись; я ее люблю, и она очень нужна: у нас довольно того, что можно передать потомству...» [73, с. 404], дает четкое представление не только о пристрастиях Николая I в искусстве, но и главной задаче, которую император ставил перед подобного рода живописью — оставить летопись побед русского оружия для следующих поколений. «Во главу угла Николай I ставил абсолютную достоверность военной формы, строжайшим образом следя за точностью изображения мельчайших ее деталей» [106, с. 16].

Анализ произведений и имен художников, представленных в собрании Михаила Николаевича, показывает, что его отношение к батальной живописи и требования, предъявляемые к произведениям, были схожи взглядам Николая I.

Центральное место в приемной великого князя в Ново-Михайловском дворце, предназначенной для официальных встреч, занимали портреты и исторические картины с участием Александра II, речь о которых пойдет ниже, остальную часть ее живописного убранства составляли сцены из жизни русских войск Б.П. Виллевальде (1818 (1819) – 1903) и А. Гебенса (1819–1888).

После смерти руководившего батальным классом А.И. Зауервейда в 1844 г. Б.П. Виллевалде становится во главе всей батальной русской живописи. Академик и заслуженный профессор он был лично знаком с Николаем I и его семьей, преподавал рисование младшим сыновьям императора и выполнял его многочисленные заказы. В статусе придворного живописца он, «усердный и даровитый мастер, подробно фиксирующий основные моменты многочисленных военных кампаний, которые велись русским царизмом...» [115, с. 122], исполнял большие батальные полотна.

В описях Ново-Михайловского дворца часто встречаются упоминания картин прославленного баталиста. «Вот наша судьба», «Казачьи», «Конная артиллерия», «Зима 1812 года» — лишь небольшая часть работ автора, которые находились в данной коллекции.

Круг художников, которые привлекались для фиксирования разных сторон военной и политической жизни этого периода, был довольно широк. В 1844 г. в Россию перебрался прусский живописец А. Гебенс, который работал по заказу Собственного кабинета Его Императорского Величества. Относительно его творчества А.П. Мюллер писала, что «скука Николаевского строя, до известной степени замаскированная талантом Крюгера, выступает во всей своей неприглядности в картинах Адольфа Гебенса...» [209, с. 86].

Сами названия его произведений — «Группа чинов лейб-гвардии Кирасирского Его Величества полка», «Чинов лейб-гвардии Драгунского полка», «Группа чинов лейб-гвардии Казачьего полка» говорят о том, что они представляли собой столь популярные в это время изображения чинов русской армии, солдат и офицеров разных родов войск. Эти «статичные сухие плакаты по правилам ношения одежды», «до мельчайших штрихов передающие все детали обмундирования» [120, с. 13-14], оказались чрезвычайно востребованы. Более 140 живописных полотен, созданных художником, а также многочисленные литографии, выполненные с них, разместились в императорских и великокняжеских дворцах.

В коллекции Ново-Михайловского дворца хранились «Конно-Гренадеры. Прием штандарта», «Батарея Его Императорского Высочества великого князя Михаила Павловича», «Конно-артиллеристы», «Полковник Костанда и конно-артиллеристы» (ВИМАИВиВС), созданные А. Гебенсом в конце 1850-х гг.

Фотографическая точность и большое количество зафиксированной информации имели в подобных произведениях первостепенное значение. На сегодняшний день, каждая картина А. Гебенса позволяет специалистам дать развернутый исторический комментарий, точно определить место, где разворачивается действие, род войск и чины военных, а также имена изображенных исторических лиц, что позволяет ставить «его работы в ранг исторического источника» в «до-фотографическую» эпоху [120, с. 5].

Картины А. Гебенса, занимая одно из самых почетных мест в Ново-Михайловском дворце, служили прославлению русской армии, ее мощи и побед, что было важной частью традиций Николаевского времени.

В искусстве великий князь Михаил Николаевич нередко отдавал предпочтение немецким художникам. Особенности немецкой школы живописи с выраженными чертами наблюдательности, тщательности передачи всех деталей сюжета, профессиональным мастерством, доходящим до ремесленной выделки, соответствовали тем требованиям, которые предъявлялись к произведениям батального жанра.

Наряду с А. Гебенсом в ряд мастеров, чье творчество оказалось востребовано в этот период, можно поставить и таких немецких живописцев, как К.Ф. Шульц (1796–1866) и Г. Шварц (около 1800 – не ранее 1854), работавших в России в 1840–1850-е гг. по высочайшим заказам.

Творчество Г. Шварца главным образом было связано с изображением парадной службы — многочисленных маневров, торжественных построений и учений русской армии. Отличный знаток военного строя, он в своих многофигурных композициях изображал не только современные сюжеты, но и исторически верно, документально фиксировал выдающиеся события прошлых эпох.

Профессор живописи К.Ф. Шульц имел опыт участия в военной кампании. Отличительной особенностью его работ, посвященных военной истории, было артистическое воспроизведение амуниции. Так, ранее он принимал участие в создании известного альбома, изображающего униформу армии Фридриха II. В России эти навыки позволили ему не только стать автором ряда исторических и жанровых сцен на тему солдатской жизни, но и создать серию полотен, в которых художник фотографически точно запечатлел чины разного рода войск русской армии. «Казак с копьём», «Конно-гренадеры», «Гусар на белой лошади», «Отбытие полка», «Сдать оружие!», картины, которые упоминаются в описях Ново-Михайловского дворца, лишь небольшая часть того наследия, которое было создано в этот период творчества художника.

Изображения военных смотров, парадов, учений и других церемоний имели патриотическое значение, прославляли и просвещали, были важным инструментом военно-патриотического воспитания.

Помимо хранящейся в Ново-Михайловском дворце военно-исторической коллекции значительную часть имущества составляли предметы, напоминающие о пребывании Михаила Николаевича на Кавказе в качестве наместника.

Почти двадцать лет проживания здесь (1863–1881 гг.) наложили серьезный отпечаток на весь уклад жизни семьи великого князя. В своих воспоминаниях сын Михаила Николаевича великий князь Александр Михайлович отмечал: «Мы любили Кавказ и мечтали остаться в Тифлисе. Европейская Россия нас не интересовала. <...> Ежедневно от часу до двух и от восьми до половины девятого вечера пятеро его (императора — Е.Р.) племянников строили на далеком юге планы отделения Кавказа от России...» [56, с. 27-28].

В помещениях Ново-Михайловского дворца разместились предметы быта из жизни народов Кавказа, ковры, основу уже упомянутого собрания оружия составляли преимущественно восточные образцы. Интерьеры дворцов в Петербурге и на Михайловской даче украсили многочисленные пейзажи и виды Кавказа, а также исторические композиции и жанровые сцены из кавказской жизни.

При дворе наместника на Кавказе традиционно несли службу художники, командированные для выполнения его поручений, основной задачей которых было фиксирование происходящих здесь событий и эпизодов. В письме Придворной конторы великого князя Михаила Николаевича от 24 января 1863 г., адресованного в Совет ИАХ, говорится, что «Великий князь Наместник Кавказский и Командующий Кавказской армией желал, чтобы профессор Императорской Академии Художеств Лев Лагорио отправился с Его Высочеством на неопределенное время на Кавказ» [37, л. 1]. К этому времени Л.Ф. Лагорио (1827–1905) зарекомендовал себя признанным мастером «по части ландшафтной живописи», «удостоился особого внимания Совета» и получил звание профессора. В 1851 г. и 1861 г. он совершил две поездки на Кавказ, а «за представленные три картины видов Кавказа художник был удостоен похвалы Государя Императора... и пожалован кавалером Ордена Св. Анны 3 степени» [37, л. 3а].

Пребывание Л.Ф. Лагорио в свите великого князя было недолгим, уже в 1864 г. он вернулся в Санкт-Петербург. После его отъезда обязанности художника при наместнике были поручены К.Н. Филиппову (1830–1878), выпускнику батального класса Академии и ученику Б.П. Виллевалде, который к этому времени уже имел опыт работы в действующей армии в качестве корреспондента.

К.Н. Филиппов стал летописцем пребывания Михаила Николаевича на Кавказе, зафиксировав в своих произведениях многие важные события этого периода. Так, в 1871 г. Кавказ посетил император Александр II, что нашло отражение в целом ряде акварельных и живописных работ художника: «Въезд в Тифлис Государя Императора Александра II 2 сентября 1871 г.», «Прибытие Государя Императора Александра II в селение Ботлих (Дагестан) 13 сентября 1871 г.», «На Кавказе. Их Императорские Высочества великий князь Михаил Николаевич и великая княгиня Ольга Федоровна» и др. Все они, позже разместившиеся в приемной великого князя в Ново-Михайловском дворце, должны были иллюстрировать и прославлять деятельность русского императора на Кавказе.

К.Н. Филиппов не просто создавал живописные произведения, но оставил ценное документальное свидетельство важных исторических событий. Их главной отличительной чертой является историческая достоверность — изображенные лица имеют портретное сходство, четко прописаны мундиры, награды и другие атрибуты, точно переданы типажи и характеры представителей местных народов.

В годы пребывания при наместнике Кавказа художник создал целую галерею картин жанрового характера на тему кавказской жизни. В этих небольших, камерных по настроению произведениях художник демонстрирует другую грань своего творчества. В них основное внимание уделено изображению великолепной природы этого края, на фоне которой разворачивается повседневная жизнь местного населения. К числу таких произведений можно отнести небольшое полотно «Мостик в горах» (ООМИИ) (Рисунок 56), хранящееся в омском музее, на обороте которого сохранилась наклейка, свидетельствующая о принадлежности картины великому князю Николаю Михайловичу, сыну Михаила Николаевича. Подобного рода жанровые композиции, составившие основу кавказской коллекции великого князя, заполняли собой многочисленные помещения Ново-Михайловского дворца. Работы К.Н. Филиппова — «Водопой», «На Кавказе. Вброд», «Две арбы», «Стадо», «Горец», многочисленные «Горные мостики» и «Пейзажи» в описях Ново-Михайловского дворца и других имений великого князя упоминаются чаще остальных.

В составе художников, которые находились на Кавказе вместе с Михаилом Николаевичем, был И.Н. Занковский (1832–1919). После недолгого обучения в ИАХ в 1862–1863 гг., он до конца жизни служил при военно-топографическом отделе Кавказского военного округа. Свою известность живописец приобрел как автор серии горных пейзажей, написанных в романтическом ключе. Его изображения горных снежных вершин Кавказа, переданных при различном освещении и состоянии, отличаются великолепным колоритом и исключительной реалистичностью.

Многочисленные произведения на тему Кавказа И.Н. Занковского входили в коллекцию Михаила Николаевича. В 1927 г. в собрание омского музея из ЛО ГМФ

поступило произведение художника «Кавказ» (Рисунок 57). На сегодняшний день не представляется возможным проследить историю бытования названного полотна, однако по сюжету его можно отождествить с работой художника, которая в описях Ново-Михайловского дворца значилась как «Кавказ. Арба с волами» [40].

В то время как произведения, освещающие важные исторические события, размещались в главных частях дворца и играли важную роль в придворном церемониале, более камерные бытовые зарисовки и пейзажи К.Н. Филиппова и И.Н. Занковского в большей степени обращались к памяти и чувствам самого владельца. Около тридцати подобных картин располагались в стеклянном нижнем коридоре непосредственно около комнат великого князя.

Живописные произведения на тему Кавказа украшали не только личные и служебные, но и парадные помещения дворца. Описание 1892 г. зафиксировала в интерьере Малиновой гостиной «Вид Кавказа» Г.П. Кондратенко (1854–1924), в Белой гостиной — два кавказских вида без указания художников.

В Желтой гостиной располагалось живописное полотно «Казбек», автором которой значился А. фон Петерс (1837–1895). Адъютант великого князя и воспитатель трех его сыновей, с 1866 г. он непосредственно сопровождал Михаила Николаевича на Кавказе. На момент знакомства с великим князем А. Петерс не имел систематического художественного образования. В 1870-е гг. его художественная карьера стала активно развиваться. За свои картины, которые преимущественно представляли собой пейзажные виды Кавказа и Крыма, он был удостоен звания классного художника 1 степени, а в 1884 г. получил звание академика. Безусловно, покровительство и поддержка августейшего семейства сыграли в этом не последнюю роль. Судя по немногочисленным сохранившимся произведениям А. Петерса, серьезными художественными достоинствами они не обладали. Вероятно, определяющим фактором появления его произведений во дворце, стали годы совместной службы и личные отношения, сложившиеся между А. Петерсом и членами семьи Михаила Николаевича.

Теме Кавказа были посвящены и хранящиеся во дворце произведения П.П. Соколова (1821–1899), представителя известной фамилии русских

художников. Проучившись в ИАХ всего три года, П.П. Соколов не получил законченного образования, а свое мастерство совершенствовал во время поездок по России и за границей. Известно, что в 1877–1878 гг. в качестве военного корреспондента П.П. Соколов находился при главной квартире русской армии, действовавшей в европейской части Турции, командовал которой великий князь Михаил Николаевич, и был награжден за храбрость. Вероятно, в это период и произошло их знакомство, в результате которого около десяти работ акварелиста оказались в личной коллекции великого князя. Акварель «Черкес, скачущий на лошади» (1870, ООМИИ) (Рисунок 58) является весьма характерной для творчества художника, которого привлекали динамичные сюжеты с изображением лошадей. И хотя его рисунок не был лишен некоторых погрешностей, это восполнялось экспрессией и эмоциональностью его произведений, выразительностью образов людей и животных, а также ярким, но одновременно гармоничным колоритом.

Наряду с военно-историческими предметами и работами на тему Кавказа, в Ново-Михайловском дворце хранились значительные коллекции охотничьего оружия и охотничьих трофеев, а также многочисленные произведения искусства соответствующей тематики (Рисунок 94, 96).

Михаил Николаевич, унаследовавший интерес к охоте от своего отца, с детских лет вместе с братьями сопровождал императора, а впечатления от охотничьих перипетий составляли одну из главных тем его дневниковых записей. Так, в 10-летнем возрасте Михаил с восторгом писал: «Был на охоте, и наши борзые собаки поймали зайца и лису, и это было замечательно, что только что мы сами на лошади поймали лисицу. Наш стремениной назывался Борис» [1, Д. 12, л. 34].

Одну из живописных доминант дворца составляло крупноформатное полотно немецкого мастера К.Ф. Дейкера (1836–1892) «Охота на кабана» (1861, ООМИИ) (Рисунок 59), украшавшее интерьер коридора у главного буфета.

К.Ф. Дейкер, пройдя обучение в Академии в Ханау, некоторое время проживал и обучался в Карлсруэ в Бадене, на родине великой княгини Ольги Федоровны (1839–1891), урожденной Цецилии Баденской, супруги Михаила Николаевича. Уже известный на тот период художник-анималист, он получил заказ

от ее родственников герцогов Баденских на написание сцены травли кабана. Создание полотна из собрания ООМИИ, исполненного в 1861 г., вероятно, было приурочено к окончанию строительства Ново-Михайловского дворца и могло служить подарком со стороны немецких родственников. Германский художественный лексикон [306, с. 559] содержит упоминание о произведении из омского музея. В частности, упоминается, что над картиной К.Ф. Дейкер работал на протяжении двух лет, выезжая в регион Рейнхардсвальд (Reinhardswald), известный своими лесными массивами. В своем произведении, написанном по живым впечатлениям, художник запечатлел кульминационный момент охоты. Михаил Николаевич, неоднократный участник подобных действий, не мог не оценить мастерства проникновения в самую суть изображаемой сцены и точной передачи всех нюансов этого вида охоты. Известно, что художник создал два варианта данного полотна, — второе предназначалось для собрания маркграфа Максимилиана Баденского. Успех полотен был настолько велик, что позднее художник создал еще несколько вариантов этой композиции, а также запечатлел ее в серии литографий [229].

В столовой над дубовым камином располагалась «Охота» кисти придворного живописца академика М.А. Зичи (1827–1906). Показательно, что единственное живописное произведение во дворце, которое было предусмотрено в интерьере столовой еще на стадии отделочных работ архитектором А.И. Штакеншнейдером, было написано на тему охоты.

Убранство интерьеров других помещений составляли многочисленные акварели на охотничью тематику, часто без указания авторов. Часть из них представляли собой жанровые зарисовки на тему охоты, другие фиксировали конкретные эпизоды, связанные с жизнью Михаила Николаевича.

Важную часть «охотничьей» коллекции дворца составляла бронзовая скульптура и предметы мелкой пластики. Описи 1870–1890-х гг., а также сохранившиеся фотографии фиксируют большое количество анималистических композиций – многочисленные бронзовые группы, статуэтки медведей, лошадей и собак, а также пресс-папье, пепельницы и подсвечники, выполненные в виде

охотничьих животных. В описях дворцах бронзовые композиции упоминаются без указания авторов, а воспроизводятся описательно, согласно сюжету.

Скульптурные композиции академика ИАХ А.Л. Обера (1843–1917) «Борзая с лисицей» (1881, ООМИИ) (Рисунок 66) и французского скульптора-анималиста П.–Ж. Мена (1810–1879) «Олень, настигнутый собаками» (ООМИИ) (Рисунок 65), представляют творчество лучших скульпторов-анималистов своего времени. Выразительные и динамичные сцены отличаются натуралистически точным воспроизведением внешнего облика животных, их повадок и движений, что бесспорно отвечало требованиям Михаила Николаевича.

Произведения на охотничью тематику хранились вместе с многочисленными близкими по жанру анималистическими композициями. В 1920-е гг. в ЗСКМ поступила группа темной бронзы «Самоед на оленях» (по модели 1863, ОГИКМ) (Рисунок 74), выполненная академиком ИАХ Н.И. Либерихом (1828–1883). Располагавшаяся в кабинете великого князя в Ново-Михайловском дворце, она органично соседствовала с другими произведениями на данную тему. В ходе исследования было установлено, что данная композиция на сегодняшний день хранится в собрании Омского Государственного историко-краеведческого музея (ОГИКМ), где она оказалась после разделения некогда единой коллекции омского музея в 1940 г.

Главное место среди анималистических композиций отводилось портретам любимых собак и лошадей владельца — одна из традиционных тем в живописи дворцовых интерьеров этого периода.

В дневнике великого князя Михаила Николаевича в ранние годы можно встретить многочисленные упоминания подробностей из жизни любимых собак и лошадей, в более зрелом возрасте его привязанность к ним нашла воплощение в создании небольшой картинной галереи, посвященной домашним питомцам великого князя.

Михаил Николаевич придавал такого рода живописи большое значение, о чем свидетельствует как значительное количество подобных портретов в его коллекции, так и имена их авторов — лучших анималистов XIX в. В их

числе — академик живописи А.П. Швабе (1824–1872), автор картины «Сот и Леди» (1847, ГЭ), который в середине XIX в. на академических выставках экспонировал большое количество портретов лошадей и собак великих князей, сыновей Николая I. Автором изображения любимицы семьи «Собачки Леди» (ГЭ) стал работавший по высочайшим заказам академик Н.Е. Сверчков (1817–1898), а композиция «Две собаки», относящаяся к этой же группе произведений, была исполнена не менее именитым немецким живописцем Р.Ф. Френцем (1831–1918).

Помимо художественных предметов, являющихся частью рассмотренных тематических коллекций, в собрании великого князя находились произведения, выбор которых не был обусловлен проявлением собственных пристрастий, а определялся другими факторами.

Ряд живописных произведений западноевропейских мастеров XIX в. были подарены великому князю близкими родственниками. Так, в 1851 г. в день своего рождения Михаил Николаевич получил от императрицы Александры Федоровны картину «Ярмарка» бельгийца К. Ваутерса (1826–1853) (ГЭ), а в 1856 г. на Рождество императрицей Марией Александровной была преподнесена картина «Запись новобранцев» Г. тен Кате (1822–1891) (ГЭ), купленная в магазине И. Негри за 10 000 рублей серебром.

Значимую часть его коллекции составляли произведения искусства, которые были переданы Михаилу Николаевичу в 1860 г. по наследству от императрицы Александры Федоровны.

В современной музеологии подобный способ поступления предметов наряду с дарами принято относить к методам пассивного коллекционирования [204, с. 223]. Несмотря на то, что появление этих предметов во дворце не было результатом целенаправленного собирательства, необходимо рассматривать их как неотъемлемую часть дворцового собрания. Эти произведения имели безусловную ценность для Михаила Николаевича, являлись напоминанием о близком человеке, вызывали глубоко личные воспоминания и ассоциации.

В «Деле о наследстве, доставшемся великому князю Михаилу Николаевичу...» [34] перечислены более 30 живописных произведений, а также

предметы мебели, скульптура и рисунки, которые перешли в его собственность после смерти императрицы. Большую их часть составляли работы современных западноевропейских мастеров, среди которых картины бельгийского живописца Х.–Ж. Дилленса (1812–1872), немецких художников Ф.Э. Майерхейма (1808–1879) и В. Амберга (1822–1899), французского мастера бельгийского происхождения Ж. Карольюса (1840–1897) и др. Произведения представляли собой идеализированные жанровые сцены, основное содержание которых — несложное занимательное повествование. Эти картины органично влились в дворцовую коллекцию и заняли место рядом с многочисленными «головками» и «нимфами», а также незамысловатыми жанровыми картинами, представленными в парадных помещениях и комнатах великой княгини Ольги Федоровны.

Среди работ русских мастеров, переданных по завещанию императрицы, преобладали имена художников, которым императорская семья симпатизировала и оказывала всяческое покровительство. Так Михаил Николаевич получил несколько пейзажей И.К. Айвазовского (1817–1900) и работы Т.А. Неффа (1804–1876), среди которых жанровые композиции «Молодая женщина, молящаяся в церкви на коленях», «Обед после жатвы», «Молодая женщина, сидящая с кувшином», а также религиозная сцена «Ангел при гробе Господнем» (1852). В этот список также входили «Итальянская девушка» Ф.А. Моллера (1812–1874), «Пейзаж» Л.Ф. Лагорио (1826–1905) и другие картины.

Наиболее важные и памятные для великого князя произведения, поступившие в его коллекцию по завещанию императрицы, разместились в главных парадных помещениях Ново-Михайловского дворца. В Белой гостиной располагалась «Купальщица» (1859, ООМИИ) кисти придворного живописца Т.А. Неффа (Рисунок 60). Сохранившаяся на ее обороте владельческая надпись «96 Маіорать отъ Императ. Александр. Федоров.» свидетельствует, что картина также была передана Михаилу Николаевичу по наследству.

Как уже отмечалось, император Николай I и его супруга испытывали особое отношение к художнику, чем породили «моду на Неффа», сложившуюся при дворе Николая I. Произведения Т.А. Нефа были широко представлены в коллекции

Николая I и Александры Федоровны. Творчество художника, в котором он стремился воплотить прекрасный идеал, импонировало императорской чете, искавшей в искусстве чувственную красоту и грацию. Николай I признавался художнику, что у него «... есть то, на что я надеюсь, чего я всегда желаю и ищу — святой дух искусства» [138, с. 22].

В 1850-е гг., после очередной поездки художника в Италию, Т.А. Нефф написал целый ряд произведений с изображением нимф и купальщиц. В 1859 г. на выставке ОПХ экспонировались «Две нимфы в гроте» (ГРМ, 1859), где картина пользовалась большим успехом со стороны зрителей и художественной критики. В этот период «“нимфы” Неффа стали символом для современного “чистого” и “бесполезного” искусства...» [138, с. 87].

«Купальщица» из омской коллекции была выполнена в 1859 г. для Александры Федоровны в качестве авторского повторения одноименной композиции 1858 г. (ГРМ). Предназначенная для императрицы картина была оформлена в пышную резную раму, благодаря которой хорошо опознается на сохранившихся фотографиях Ново-Михайловского дворца (Рисунок 93). На сегодняшний день, произведение, представляющее собой яркий образец вкуса не только членов семьи императора Николая I, но и предпочтений целого ряда представителей аристократии Николаевской эпохи, хранится в собрании ООМИИ.

С именем императрицы Александры Федоровны связаны еще четыре живописных произведения, которые в процессе исследования были выявлены в собрании омского музея и введены в научный оборот в данном контексте [232]. Среди них, «Вид Иерусалима» М.Н. Воробьева (1787–1855) (Рисунок 61), «После кораблекрушения» Г.Д. Краннера (1768–1842) (Рисунок 63), «Набережная восточного города» И.К. Айвазовского (1817–1900) (Рисунок 62) и «Пейзаж» Л. Ле Па (1846–?) (Рисунок 64).

Произведения поступили в 1927 г. из ЛО ГМФ, о предыдущем местонахождении и бытовании живописных работ сведений не было. На обороте полотен имелись сохранившиеся схожие владельческие знаки в виде номеров,

выполненных черной и синей тушью, что свидетельствовало о том, что все четыре картины происходят из одного собрания.

В «Описи картин и рисунков, находящихся в Ропшинском дворце» 1860 г. (РГИА) было обнаружено упоминание данных картин, которые именуются как «собственные Государыни Императрицы Александры Федоровны картины в золоченых рамах» [31, л. 2]. А в «Описи картинам и плафонам, состоящим в заведовании II отделения Императорского Эрмитажа» за 1859 г. [29] указано, что «Вид Иерусалима» М.Н. Воробьева, «Итальянцы, спасающие утопающих с разбитого корабля» Г.Д. Краннера, «Приморский вид. Штиль. На переднем плане турецкая кофейня» И.К. Айвазовского и «Пейзаж с водопадом» Л. Ле Па располагались в помещениях дворца в Ропше, предназначенных соответственно великому князю Михаилу Николаевичу, великой княгине Александре Иосифовне и императрице Марии Александровне [29, л. 141-141 об.]. Как следует из указанных документов, комнаты великого князя Михаила Николаевича украшала картина из знаменитой серии видов Иерусалима М.Н. Воробьева, входившего в круг наиболее почитаемых художников императора и императрицы.

На сегодняшний день императорская усадьба в Ропше полностью разрушена, однако части дворцовой коллекции, сохранились до наших дней.

Значительное место в художественной коллекции Ново-Михайловского дворца занимали мраморные композиции, приобретение которых началось во время первого заграничного путешествия великого князя.

В 1852 г. великие князья Николай и Михаил Николаевичи отправились в четырехмесячный Grand Tour, во время которого, по замыслу Николая I, они должны были быть представлены европейским монархам и влиятельным семействам, познакомиться с практикой военной деятельности, задуматься о выборе супруги. Расширение культурных горизонтов, знакомство с европейской художественной жизнью, главными достопримечательностями европейских столиц, а также приобретение произведений искусства для своих коллекций и будущих дворцов — все это также являлось важными целями путешествия великих князей.

Главным пунктом поездки стали итальянские города — Венеция, Флоренция, Рим и Неаполь, посещение которых традиционно сопровождалось осмотром достопримечательностей и многочисленных музеев, а также участием в раскопках.

Одним из ключевых пунктов поездки по Италии стало посещение мастерских находящихся здесь скульпторов и художников, список посещения которых был составлен заранее.

Как следует из материалов дела «Об уплате денег за заказанные Их Высочествами за границей статуи, картины и прочее» в 1852 г. из Италии было отправлено 23 ящика с подаренными и приобретенными здесь произведениями искусства [33]. В следующем 1853 г. из Рима в Ливорно и далее в Санкт-Петербург было вывезено еще 10 ящиков с художественными предметами, выполненными по высочайшим заказам.

Великий князь Николай Николаевич, как и его отец-император, из пластических искусств особенно выделял скульптуру и был одним из главных почитателей данного вида искусства. Значительную часть приобретенных великими князьями в Италии произведений составляла именно скульптура. В то время как великий князь Николай Николаевич целенаправленно приобретал композиции для своей художественной коллекции, для Михаила Николаевича посещение скульптурных ателье было возможностью заказать несколько классических произведений для интерьеров будущего дворца. Скульптура для него являлась скорее частью убранства, редким и дорогим сувениром.

Во Флоренции великие князья побывали в ателье флорентийского мастера А. Костоли (1803–1871), тосканского скульптора Дж. Дюпре (1817–1882), у которого Николай Николаевич приобрел композицию «Невинность», французского мастера Ф. Фово (1801–1886), а также знаменитого итальянца Э. Сантарелли (1801–1889).

Находясь в Риме Николай Николаевич и Михаил Николаевич посетили мастерские Дж. М. Бенцони (1809–1873), А. Тадолини (1788–1868), В. Луккарди (1811–1876), А. Россетти (1819–1870/1876), Р. Ринальди (1793–1873), Э. Вольфа (1802–1879), П. Тенерани (1789–1869), Л. Бьенеме (1795–1878), Ю. Трошеля

(1806–1863), Г. Крюммеля (1802–1855). Отдельно удостоили своим посещением мастерскую скульптора Дж. де Фабриса (1790–1860), директора музеев Ватикана.

Во время поездки 1852 г. в Риме великими князьями были заказаны скульптору А. Россетти «Эсмеральда» за 1500 скуди, Ю. Трошелю «Вакх в корзине» за 750 скуди, а за 800 скуди В. Лукарди выполнил «Первую грусть невинности». Также коллекции великий князей пополнили группы Д. М. Бенцони «Амур и Психея», оцененная в 4000 скуди, и «Амур с овчинной шкурой» за 1000 скуди, а также «Парис», выполненный Э. Вольфом за 2000 скуди. Во Флоренции были заказаны «Невинность» Дж. Дюпре, оцененная в 900 скуди, «Вакханка с сатиром» Э. Сантарелли за 3000 скуди, а также «Гармония супружества» («Венера с Амуром») Л. Бьенеме. В Риме великие князья посетили мастерскую Томмазо и Луиджи Саулини, где заказали две камеи со своими портретами.

Таким образом, своим посещением великие князья удостоили самых известных мастеров, игравших видную роль в европейской художественной жизни данного периода, чьи произведения составляли предмет особой гордости европейских аристократических домов и привлекали любителей и знатоков скульптуры. Работы, выполненные на жанровые, аллегорические и мифологические сюжеты, прекрасно подходили для классических интерьеров.

Большая часть приобретенных композиций предназначалась для великого князя Николая Николаевича. В частности, его коллекцию пополнила группа «Амур и Психея» Дж. М. Бенцони на специальном постаменте, украшенном барельефами со сценами, дополняющими и раскрывающими основной сюжет. Кроме того, для Николая Николаевича предназначались композиции А. Россетти, В. Лукарди и Дж. Дюпре, Л. Бьенеме.

Михаил Николаевич приобрел для своего собрания «Амура с овчинной шкурой» Дж. М. Бенцони, композиции Э. Вольфа, Ю. Трошеля, Э. Сантарелли. Судя по описям Ново-Михайловского дворца, скульптуры, заказанные Михаилом Николаевичем во время этой заграничной поездки, заложили основу будущего дворцового собрания, которое в более поздние годы пополнялось лишь

единичными скульптурными композициями. После строительства Ново-Михайловского дворца и переезда в него великокняжеской четы данные мраморные произведения украсили интерьеры жилых комнат и парадных помещений, придавая им особую изысканность и элегантность. Так, «Вакх в корзине» (Аничков дворец), созданный Ю. Трошелем, занял место в кабинете великой княгини, где находился вплоть до национализации, а «Вакханка с сатиром» Э. Сантарелли украшала Банкетный зал.

Во время своего путешествия по Италии великие князья также посетили мастерские русских и европейских художников — Ф.А. Клагеса (1812–1900), А. Риделя (1799–1883), Яна-Баптиста Маэса (1794–1856), П.Н. Орлова (1812–1865), А.И. Иванова (1818–1863), А.Д. Жамета (1821–1877), Ф.А. Моллера (1812–1874). Помимо полученных от живописцев подарков в виде акварелей и рисунков, великие князья заказали им ряд произведений.

Судя по сохранившимся документам, великий князь Михаил Николаевич заказал Антону Иванову «Вид Рима с горы Пинчо», Николай Николаевич — художнику А.Д. Жамету «Вид Тиволи» и «Вид виллы Кампаньи». Художник Я.–Б. Маэс выполнил для великих князей «Крестьянку из Албано» за 100 римских скуди.

Помимо произведений, выполненных по заказам великих князей и приобретенных в мастерских художников, в Санкт-Петербург был отправлен целый ряд предметов, представлявших собой подарки.

После посещения Ватикана сопровождавший их кардинал Дж. Антонелли преподнес в память о встрече две мраморные копии оленей, служивших украшением одного из столов в египетском зале Ватикана. В своем письме великим князьям Дж. Антонелли писал: «Мне казалось, что вы удостоили особенно любоваться группами животных... Тогда же я задумал заказать снимок в мраморе этих групп в размерах оригинала, чтобы предоставить Вашим Высочествам как доказательство моей искренней преданности...» [33, л. 211 об.]. Судя по описям Ново-Михайловского дворца, мраморная группа «Олени с собакой» хранилась в кабинете Михаила Николаевича.

Кроме того, в число произведений, полученных по итогам посещения Ватикана, входил бюст Папы Пия IX работы П. Тенерани, а также мраморный бюст кардинала Дж. Антонелли, выполненный Дж. де Фабрисом. Скульптору П. Маркези (1783–1858) был заказан бюст фельдмаршала Й. Радецкого, сопровождавшего великих князей во время их поездки.

Таким образом, заграничное путешествие 1852 г. можно считать важным событием в процессе формирования будущего дворцового собрания скульптуры. Результатом этой поездки стали многочисленные произведения искусства, которые в будущем заняли свои места в Ново-Михайловском дворце.

Коллекция скульптуры продолжала формироваться в более позднее время. В интерьере Белой гостиной Ново-Михайловского дворца находилась композиция итальянского скульптора А. Россетти (1819–1870/1876) «Эсмеральда с козочкой Джали» (ГЭ), которая также перешла Михаилу Николаевичу по наследству в числе других произведений, ранее принадлежавших императрице Александре Федоровне.

«Вакханка» немецкого скульптора П. Шепфа (1804–1875) (ООМИИ) (Рисунок 68) располагалась в Малиновой гостиной дворца вместе с композицией «Невинность». Подобное экспонирование в одном пространстве противоположных по смыслу образов было весьма распространено среди коллекционеров и свидетельствовало о следовании модным тенденциям при выборе данных произведений. До последнего времени местонахождение скульптуры, известной по дворцовым описям, считалось неизвестным.

В собрании ООМИИ хранится женский мраморный бюст с изображением неизвестной (ООМИИ) (Рисунок 67), также ранее находившийся в коллекции великого князя. Судя по сохранившимся описям, в разных помещениях хранились несколько мраморных бюстов, изображающих членов семьи и близких родственников. Из женских образов упоминаются изображения императрицы Александры Федоровны, а также великой княгини Анастасии Михайловны, дочери хозяина дворца. Можно предположить, что омский портрет запечатлел великую

княгиню Ольгу Федоровну, супругу великого князя, хотя эта версия требует дополнительного обоснования.

При заказе произведений искусства для Ново-Михайловского дворца семья великого князя также пользовалась услугами известных художественных мастерских и ателье. В частности, во дворце находились скульптуры, выполненные в мастерской братьев Ботта в Петербурге, специализировавшейся на изготовлении художественных изделий из мрамора, гранита и других камней, а также осуществляющей реставрацию и уход за парковой скульптурой. Так, в описи Ново-Михайловского дворца 1873 г. [39] у парадного подъезда упоминается мраморная скульптура «Фавн с флейтой», которая, судя по отметке, была изготовлена братьями Ботта.

В 1895 г. для Ликанского дворца, строящегося для великого князя Николая Михайловича по проекту архитектора Л.Н. Бенуа, Грациозо Ботта (1836–1898) были заказаны копии с античных статуй из белого каррарского мрамора. Четыре скульптуры — «Аполлон Бельведерский», «Венера Каллипига», «Венера Медицейская» и «Венера, выходящая из ванны», были выполнены в Италии, доставлены в Боржом и украсили собой фасад дворца, что зафиксировано в архивных документах [43] и на сохранившихся фотографиях.

В 1925 г. копия с античного оригинала «Венера Каллипига» (Рисунок 69), ранее хранящаяся в Ново-Михайловском дворце, поступила в омский музей. Вместе с ней фонды пополнили еще три мраморные скульптуры — копия с античного оригинала «Артемида» (Рисунок 71), а также две копии с произведений Б. Торвальдсена (1770–1844) «Венера с яблоком» (Рисунок 70) и «Геба» (Рисунок 72). Все они составляют единый ансамбль, и, вероятно, были выполнены в одной мастерской. Можно предположить, что появление скульптурных композиций в Ново-Михайловском дворце было связано с новой отделкой комнат великого князя Николая Михайловича в 1911 г., выполненной по проекту архитектора С.А. Данини, в частности, обустройством его Мраморной приемной и Помпейской гостиной, выполненных в стиле неоклассицизма. Новое убранство предполагало наличие мраморного фонтана и скульптур [44], а за образец были взяты скульптуры

из Ликанского дворца, выполненные ранее в мастерской братьев Ботта. Таким образом, величественный ансамбль из четырех мраморных композиций, хранящийся в омском собрании, представляет собой ценный памятник, связанный с жизнью обитателей Ново-Михайловского дворца.

Таким образом, проведенная частичная реконструкция коллекции Ново-Михайловского дворца позволила зафиксировать обширное дворцовое собрание предметов, связанных с военной историей, кавказским бытом, а также охотой, что отражало профессиональные занятия, род деятельности и личные интересы великого князя. Произведения искусства были неотъемлемой частью этих тематических коллекций.

Долгое время было принято писать о невежественности большинства представителей Романовых в понимании искусства. «По довольно распространенному мнению, они нередко покупали слабые, незначительные в художественном отношении работы» [186, с. 561]. На сегодняшний день подобные категоричные оценки уступают место изучению факторов, влияющих на выбор произведений.

В своем отношении к искусству Михаил Николаевич принадлежал к типу «любителей», руководствующихся собственным вкусом, взглядами и установками, сформированными, в большей степени, в процессе обучения и воспитания. Важную роль в формировании художественных вкусов великого князя Михаила Николаевича и требований, которые он предъявлял к произведениям искусства, в появлении конкретных произведений в коллекции играли император Николай I и императрица Александра Федоровна.

Особенности и границы пространства художественной жизни, в котором реализовывались личные художественные предпочтения великого князя, определялись спецификой Николаевской эпохи, традицией, сложившейся в среде императорского дома, и тем положением, которое великий князь Михаил Николаевич занимал в обществе и государственной иерархии. Все это способствовало формированию коллекции, в которой были представлены произведения традиционного и даже консервативного направления. Устойчивость

подобных взглядов и слабое восприятие иных художественных веяний питалось самой художественной средой, в которой находился Михаил Николаевич. Его предпочтения в искусстве были традиционными, большинство живописных и графических работ были выполнены в рамках академической традиции. При выборе произведений для своей коллекции их художественные качества не имели первостепенного значения. Произведения искусства выполняли не эстетическую, а практическую функцию, служили историческим источником и инструментом патриотического воспитания. Основным критерием при их отборе становился сюжет, а главным требованием, предъявляемым к художественным произведениям — точная фиксация изображаемых важных для владельца событий, свидетелем или участником которых он был.

Авторами картин, графических произведений и скульптурных композиций, располагавшихся в Ново-Михайловском дворце, были как знаменитые художники и придворные живописцы, так и менее известные русские и европейские мастера. Значимую часть в коллекции Ново-Михайловского дворца занимали произведения художников, входивших в окружение семьи или связанных с великим князем по долгу службы. Среди живописных работ преобладали произведения А. Гебенса, Ф.И. Байкова, К.Н. Филиппова, И.Н. Занковского, П.П. Соколова, А. фон Петерса и других мастеров, которые несли службу при великом князе. Выбор художников определялся не только предпочтениями великого князя и художественными качествами их произведений, но, в первую очередь, наличием необходимого опыта подобной службы. Михаил Николаевич часто оказывал поддержку художникам, которые еще мало зарекомендовали себя на этом поприще, в поле зрения Михаила Николаевича нередко оказывались имена начинающих и неизвестных мастеров, а также художников-любителей. В выборе произведений таких художников при отсутствии чьих-либо рекомендаций, во взаимоотношениях с ними, бесспорно, также проявлялась его индивидуальность.

В собрании великого князя находились произведения, выбор которых не был обусловлен их темой или сюжетом, а определялся другими факторами. Их приобретение не носило системный характер. Однако только рассмотрение всей

совокупности произведений позволяет сделать вывод о своеобразии и уникальности данной коллекции.

3.4. Реконструкция состава художественной коллекции великого князя Константина Константиновича

Великий князь Константин Константинович (1858–1915) по праву считается одним из наиболее ярких представителей династии Романовых.

Уже при жизни появились первые публикации, посвященные отдельным аспектам его биографии. Так, в конце XIX – начале XX в. вышли сочинения Е.М. Гаршина [129], Д.Н. Михайлова [205], Г.К. Нелюбина [131], Н.Е. Стечкина [269], К.С. Кузьминского [182] и др. Исследователей привлекала, прежде всего, его государственная и общественная деятельность, а также поэтическое творчество. После смерти Константина Константиновича появились многочисленные работы панегирического содержания [114, 152, 173].

В советский период в научной литературе личность и деятельность великого князя Константина Константиновича практически не освещалась. В 1930-е гг. в журнале «Красный архив» была осуществлена публикация выдержек из дневников Константина Константиновича, которые в силу выборки из текстов фрагментов обличительного характера на сегодняшний день не привлекаются специалистами в качестве исторического источника.

В 1990-е гг. началось активное обращение исследователей к изучению разных аспектов, связанных с личностью великого князя Константина Константиновича, что нашло отражение в появлении специальных исследований, а также активном издании его стихов, писем, дневников. Среди публикаций этого периода следует отметить первую полную биографию великого князя, составленную Л.М. Кузьминой [181], издание В.С. Соболева [259], посвященное деятельности великого князя во главе Императорской Академии наук (ИАН), а также публикацию фрагментов дневника и писем великого князя, подготовленную

Э.Е. Матониной [66]. Внимание к биографии и деятельности великого князя нашло отражение в проведении в этот период тематических конференций памяти Константина Константиновича [142, 184].

В начале XXI в. интерес исследователей к личности Константина Константиновича продолжал расти, что отразилось в появлении новых научных публикаций [51, 201, 280] и диссертационных исследований [128, 146].

Перечисленные работы составили основу для изучения биографии, личности, государственной и общественной деятельности великого князя Константина Константиновича.

Вопрос о собирательских предпочтениях Константина Константиновича также попадал в сферу внимания специалистов. Одним из первых к нему обратился А.Н. Бенуа, который в своей книге «Мои воспоминания» писал: «Понимал ли вообще что-нибудь Константин Романов в пластических художествах, на это трудно ответить. То, что он приобрел несколько превосходных вещей, в том числе прекрасное “Распятие” испанской школы, которое приписывали тогда Веласкесу, и Леготе, и Сурбарану, а также кошмарно жуткую бронзу Обера, олицетворяющую “Бедствие”, еще ничего не доказывает, ибо он приобретал и самые ординарные исторические картины... Скорее всего, те удачи в приобретениях великого князя получались благодаря советам более тонких ценителей (в том числе Липгарта), тогда как неудачи отражали личный его вкус. Вспоминаю и то, как тот же в.к. Константин, глядя на врубелевского “Демона”, воскликнул: “Будь я его отец, я бы выпорол этого художника”. Он смутился, когда я ему сообщил, что Врубель почитается за одного из самых выдающихся русских художников...» [50, с. 692-693].

Таким образом, в своем суждении А.Н. Бенуа, подчеркивая консервативный вкус великого князя и неприятие им новых течений, отразил довольно распространенное мнение, сложившееся у некоторых дореволюционных искусствоведов, а позже и советских исследователей, согласно которому представители династии Романовых имели ограниченные культурные запросы и художественный вкус.

Интерес к изучению художественной коллекции Константина Константиновича в отечественном искусствознании ярко проявился в 1990-е гг. Получение в 1992 г. Мраморным дворцом, в котором располагалась основная часть художественного собрания Константина Константиновича, анализ которого является основополагающим для выявления его художественных предпочтений, статуса филиала ГРМ и последующая за этим его музеефикация способствовали обращению специалистов к изучению разных аспектов, связанных с историей как самого памятника, так и его владельцев. В первую очередь внимание исследователей привлекала более чем 200-летняя история дворца, его архитектурное решение, жизнеописания связанных с ним исторических личностей.

Идея создания мемориальной экспозиции в помещениях, принадлежавших некогда великому князю Константину Константиновичу, способствовала обращению исследователей к изучению исторических интерьеров Мраморного дворца, размещенной в них художественной коллекции, а также работе по выявлению предметов исторического убранства, среди которых мебель, фарфоровые скульптуры и вазы, часы, бронза.

К изучению произведений искусства из Мраморного дворца, их атрибуции и истории бытования обращались, прежде всего, сотрудники ГРМ. Итоги этой работы нашли отражение в публикациях Е.Б. Кочетовой [176], В.Е. Андреева [100], М.В. Мантурова [197] и др. В частности, попытку «осветить вкусы и пристрастия великого князя на примере собрания картин из его апартаментов в Мраморном дворце» [155, с. 84] предприняла Н.В. Казанина. Обращаясь к описи имущества Мраморного дворца 1919 г., исследователь упоминает около 20 живописных произведений, которые находились в личных комнатах великого князя. Н.В. Казанина констатирует, что «коллекция живописи великого князя Константина Константиновича была подобрана исключительно с учетом вкусов и пристрастий ее владельца» [155, с. 92] и во многом повторяет суждение А.Н. Бенуа о поиске великим князем в живописных произведениях «поэтичности».

Специалистами ГРМ был собран фактологический материал по художественной коллекции Константина Константиновича, который лег в основу

созданной мемориальной экспозиции в его личных покоях в Мраморном дворце. На свои места возвращены отдельные выявленные предметы исторического убранства, а художественные предметы для интерьеров подобраны с учетом стилистического и жанрового соответствия.

К 250-летию основания Мраморного дворца была подготовлена обширная публикация Ю.В. Трубинова [274], посвященная истории этого памятника архитектуры и его обитателям. В книге подробно освещается существование дворца от его основания до наших дней, история его строительства и реконструкций, особое внимание уделено зодчим, реставраторам, а также его владельцам.

Несмотря на наличие публикаций по теме, их анализ показывает, что интересующий нас аспект, связанный с изучением коллекции произведений искусства, собранных великим князем Константином Константиновичем, и выявлением особенностей его собирательской деятельности, в научной литературе изучен недостаточно. Ярким свидетельством этого является характеристика художественной коллекции Константина Константиновича, данная в словаре российских коллекционеров, составленном А.П. Банниковым и С.А. Сапожниковым [108], в котором Константин Константинович значится собирателем «живописи старых европейских мастеров, по преимуществу нидерландцев» [108, с. 239], что не отражает реальной картины его художественных предпочтений.

После смерти Константина Константиновича в 1915 г. художественные коллекции вместе с другим имуществом Мраморного дворца перешли во владение его семьи. Распоряжением Совета Народных комиссаров от 15 ноября 1917 г. продажа и вывоз предметов художественного характера из дворца владельцам были запрещены. После национализации дворца из помещений постепенно стало изыматься имущество.

Личные апартаменты Константина Константиновича до 1920-х гг. оставались практически нетронутыми. В эти годы возникла идея о создании в Мраморном дворце мемориального отдела, посвященного великому князю. Данный проект не

был реализован, и в 1920-е гг. предметы из личных помещений великого князя начали передаваться в различные организации, прежде всего на склады ГМФ. Части единого художественного собрания Мраморного дворца оказались разрознены по центральным и региональным музейным коллекциям.

Вышеуказанные события совпали по времени с организацией в Омске в 1924 г. художественного отдела при ЗСКМ и активной деятельностью его основателя Ф.В. Мелёхина, который использовал все возможности для пополнения коллекции художественного отдела. В 1920-е гг. в омский музей поступили ценные произведения из личных покоев великого князя Константина Константиновича [86].

Получить представление о составе художественного собрания Мраморного дворца можно по архивным описям имущества, появившимся в процессе его национализации. В основу данного исследования была положена опись 1924 г. [25], составленная по случаю окончания приемки предметов в ГМФ. Опись содержит упоминания более 2000 художественных предметов, среди которых живопись, скульптура, графика, произведения ДПИ, фотографии и другие предметы, которые располагались в личных апартаментах великого князя Константина Константиновича в Мраморном дворце. Столь значительная цифра объясняется не только особым влечением Константина Константиновича окружать себя произведениями искусства, но и наличием в описи многочисленных произведений декоративно-прикладного искусств, а также большого числа тиражных предметов — фотографий, альбомов, репродукций.

Важные для исследования сведения по истории появления, бытования и приобретения этих предметов содержатся в многочисленных документах личного происхождения. Наибольшую значимость в данном контексте имеет дневник великого князя Константина Константиновича, который он, по существующей в семье традиции, вел практически на протяжении всей жизни, с 1867 г. по 11 мая 1915 г. Полный вариант документа хранится в личном фонде великого князя Константина Константиновича в ГАРФ [3], отдельные его части и выдержки были опубликованы [57-62 и др.]. Дневниковые записи содержат многочисленные

свидетельства участия великого князя в художественной жизни, информацию, связанную с историей бытования произведений искусства, сведения по их атрибуции, что делает их ценным источником при изучении художественной коллекции Константина Константиновича.

Материалы дневника дополняют сведения из переписки великого князя с видными деятелями культуры [67, 74], а также информация, содержащаяся в мемуарах членов императорской семьи, в частности, в воспоминаниях великого князя Гавриила Константиновича [53].

Важной составляющей реконструкции художественной коллекции Мраморного дворца являются фотографии его интерьеров конца XIX – начала XX в., хранящиеся в фондах НА ИИМК и ЦГА КФФД СПб.

В ходе исследования в собрании ООМИИ был выявлен раздел из нескольких десятков произведений, ведущих свое происхождение из Мраморного дворца. Среди них — произведения живописи и графики, скульптура, предметы декоративно-прикладного искусства и мебель. Живописные и графические работы и скульптура были привлечены для реконструкции коллекции и выявления художественных предпочтений великого князя Константина Константиновича. Судя по каталогам и указанным публикациям, в собрании ГРМ хранятся около трех десятков живописных произведений и скульптур, поступивших из Мраморного дворца. Часть из них, среди которых произведения Т.А. Неффа (1804–1877), И.К. Айвазовского (1817–1900), К.П. Брюллова (1799–1852), А.П. Швабе (1818–1872) и др., вероятно, относятся к приобретениям великого князя Константина Николаевича, отца Константина Константиновича. Живописные работы А.И. Куинджи (1842(?)–1910), Ф.Я. Алексеева (1753–1824), К.Е. Маковского (1839–1915), А.А. Харламова (1840–1925), М.К. Башкирцевой (1860–1884) и др., а также знаменитая скульптурная композиция «Бедствие» А.Л. Обера (1843–1917) представляют уникальные образцы, раскрывающие художественные пристрастия самого Константина Константиновича. В собрание ГЭ поступили отдельные произведения западноевропейских мастеров, наиболее ценными из которых стали работы Я. Дель Селлайо (1441/42–1493) и «Распятие» А. Кано (1601–1667).

Единичные произведения из коллекции хранятся в Новгородском музее-заповеднике, Иркутском областном художественном музее им. В.П. Сукачева, Одесском национальном художественном музее и др.

Таким образом, опираясь на сохранившиеся описи коллекции Мраморного дворца, при использовании широкого круга документов личного происхождения, а также сохранившихся фотографий интерьеров дворца, при условии привлечения выявленных произведений искусства из коллекции Мраморного дворца, возможно осуществить частичную теоретическую реконструкцию коллекции великого князя Константина Константиновича, выявить ее основные черты и особенности.

Великий князь Константин Константинович (1858–1915), второй сын великого князя Константина Николаевича и великой княгини Александры Иосифовны, как и все представители правящей династии, воспитывался в замкнутой среде императорского дома, при этом, по свидетельству многих современников, представлял собой многогранную личность.

Отношение к культуре и искусству сформировалось у Константина Константиновича в результате обретения того духовного багажа, который он получил в юности и который способствовал формированию его мировоззрения.

Важное место в процессе его образования отводилось изучению русской культуры, литературы, науки и музыки, что сыграло большую роль в становлении его личности. Понимание искусства, языка живописи, гармонии музыки, знание литературы Константину Константиновичу с детства прививали его преподаватели, среди которых были лучшие представители общества. Словесность преподавал И.А. Гончаров, историю читал С.М. Соловьев, для проведения собеседований по истории и законоведению приглашался Ф.М. Достоевский. Виолончелист И.И. Зейферт, пианист Р. Кюндингер, критик Г.А. Ларош отвечали за музыкальное воспитание, за уроки рисования — С.В. Никитин.

В семье великого князя Константина Николаевича дети воспитывались в духе православного христианства. Биограф Константина Константиновича Г.К. Нелюбин отмечал, что «одной из самых крупных черт душевного облика нашего поэта является его глубокая религиозность, вера в Бога, смелая и

безграничная» [131, с. 156]. Многочисленные свидетельства его глубокой веры и христианского смирения зафиксированы на страницах его дневника и писем.

В детстве великий князь выбрал службу во флоте, которую нес до 1884 г., после чего перешел в сухопутное ведомство, где состоял на службе в гвардейском Измайловском полку, был командующим лейб-гвардии Преображенским полком. С 1900 г. Константин Константинович был назначен главным начальником, а через несколько лет генерал–инспектором военно-учебных заведений, став «отцом всех кадет».

«Слуга царю, отец солдатам», он вместе с государственной и военной службой вел широкую общественную деятельность, был председателем или членом Русского археологического, музыкального, географического, исторического, театрального обществ, Императорское Общество поощрения художников, Православного Палестинского общества и др.

Продолжая нести военную и государственную службу, как того требовали традиции семьи, он значительную часть своей жизни посвятил искусству и культуре. По мнению великого князя Александра Михайловича, «Константин Константинович ненавидел политику и чуждался всякого соприкосновения с политическими деятелями. Он искал прежде всего уединения в обществе книг, драматических произведений, ученых, солдат, кадетов и своей счастливой семьи...» [56, с. 141].

Первостепенное значение в жизни Константина Константиновича имела литература и поэзия. Великого князя связывала дружба с И.С. Тургеневым, А.А. Фетом, Ап. Н. Майковым, Я.П. Полонским, И.А. Гончаровым, в лице которых он нашел советников и учителей. Во время службы в Измайловском полку Константин Константинович организовал знаменитый литературно-художественный кружок «Измайловские досуги», где выступали известные литераторы, ученые, музыканты, офицеры полка читали и слушали литературные произведения, музицировали, ставили пьесы.

Тяга великого князя к поэтическому творчеству переросла в его главное предназначение. Константин Константинович стал известным поэтом, создающим

произведения под криптонимом «К.Р.». При жизни вышло около десятка его поэтических сборников. Идеалом, к которому он стремился в творчестве, был А.С. Пушкин. Г.К. Нелюбин писал, что «по своему направлению он принадлежит к горячим, убежденным сторонникам пушкинской поэзии, он занимает одно из самых выдающихся мест среди той немногочисленной группы поэтов, составляющих “пушкинскую школу” и твердо хранящих заветы “чистого искусства”, завещанные великим учителем» [131, с. 212]. Свои стихи он посвящал вечным ценностям — вере, любви, совести и человеческому предназначению.

Превосходно владея несколькими иностранными языками, он использовал свой поэтический талант в качестве переводчика классических литературных произведений. Среди его трудов — перевод «Мессинской невесты» Ф. Шиллера, «Ифигении в Тавриде» И. Гёте, «Гамлета» У. Шекспира и др.

В 1889 г. Константин Константинович был назначен Президентом ИАН. На этой должности он особое внимание уделял русской истории и литературе, стоял у истоков создания Пушкинского дома, основу собрания которого составил собранный Константином Константиновичем архив документов и предметов, связанных с отечественной историей и культурой.

Великий князь был прекрасно одарен и в других областях — был музыкантом, пианистом, композитором, имел актерский талант.

Константин Константинович поддерживал отношения со многими деятелями русской культуры. Особое значение имело для него общение с П.И. Чайковским. Результатом их творческого сотрудничества стали несколько романсов, а также сохранившаяся обширная переписка, ценный эпистолярный источник эпохи.

В Мраморном дворце часто организовывались концерты русской музыки, в которых участвовали А.Г. Рубинштейн, П.И. Чайковский, великий князь тесно сотрудничал с композитором А.К. Глазуновым, написавшим музыку к нескольким его поэтическим произведениям.

Неординарная личность Константина Константиновича предстает, прежде всего, в обширном наследии, которое он оставил после себя в виде стихов,

переводов, драм, дневников. Собранные им произведения искусства, как и его тексты, являются важной и неотъемлемой частью этого наследия, в котором нашли отражение особенности его личности, его мысли и чувства.

Константин Константинович регулярно до конца жизни пополнял свою коллекцию. Художественное собрание великого князя Константина Константиновича, главная часть которого располагалась в Мраморном дворце в Санкт-Петербурге, представляет собой уникальное по своему составу и концепции явление.

Для выявления художественных предпочтений великого князя особое значение представляют произведения искусства, которые размещались в его личных апартаментах на первом этаже Мраморного дворца. Здесь в прихожей, библиотеке, приемной, гостиной, кабинете, личной уборной и опочивальне хранились только самые важные и дорогие для него вещи. Не имея возможности остановиться на характеристике всех произведений, выделим наиболее значимые из них, а также обозначим основные черты и тенденции в собирательстве Константина Константиновича, позволяющие судить о его художественных предпочтениях в искусстве.

В конце 1870-х гг. гражданский инженер В.В. Николая (1852–1901) занимался работами по ремонту помещений в Мраморном дворце, выделенных для великого князя к его совершеннолетию. Во вновь созданной столовой на одной из стен архитектор разместил крупноформатное произведение шведского живописца Г. Седерстрема (1845–1933) «Последний путь» (1878), приобретенное великим князем на Всемирной выставке в Париже в 1878 г. Историческое полотно, посвященное 160-летней годовщине гибели шведского короля Карла XII, запечатлело момент перенесения на носилках тела погибшего монарха его солдатами. Картина отличалась романтической, эмоциональной трактовкой сюжета, что выделяло ее на фоне многих академических исторических произведений этого периода.

В то время как произведение претендовало на то, чтобы стать национальным достоянием Швеции, Константин Константинович, который в этот период активно

занимался вопросами устройства собственных комнат в Мраморном дворце, приобрел его за 22000 франков. На фоне общего недовольства общественности Швеции художник создал авторское повторение, которое заняло место в Национальном музее Стокгольма. В дальнейшем с именем Константина Константиновича было связано немало на шумевших историй приобретения им ярких, знаковых произведений искусства.

Особенно активно формирование художественной коллекции Константина Константиновича происходило в 1880-е гг., когда великий князь занимался обустройством личных покоев в Мраморном дворце. Источники пополнения его собрания были весьма разнообразны — он приобретал предметы лично у художников, многие из которых работали по его «высочайшим заказам», на выставках, а также в антикварных салонах и магазинах Санкт-Петербурга. Значительное количество произведений привозилось им из зарубежных путешествий, во время которых он посещал мастерские местных и русских мастеров, а также художественные салоны.

Знаменитая «Лунная ночь на Днепре» (1880, ГРМ) А.И. Куинджи (1842 (?)—1910) была приобретена еще молодым Константином Константиновичем в 1880 г. По рекомендации И.С. Тургенева, который рассказал великому князю о еще не оконченной, но уже обсуждаемой в Санкт-Петербурге картине, великий князь посетил мастерскую художника. Впечатление, которое произвело на него живописное полотно, он отразил в своем дневнике: «Я как бы замер на месте. Я видел перед собой изображение широкой реки, полный месяц освещает ее на далекое расстояние, верст на тридцать. Я испытывал такое ощущение, выходя на возвышенный холм, откуда видна величественная река, освещенная луной. Захватывает дух, не можешь оторваться от ослепляющей, волшебной картины, душа тоскует. На картине Куинджи все это выражено, при виде ее чувствуешь то же, что перед настоящей рекой, блестящей ярким светом посреди ночной темноты. Я сказал Куинджи, что покупаю его дивное произведение; я глубоко полюбил эту картину и мог бы многим для нее пожертвовать. Весь день потом, когда я закрывал глаза, мне виделась эта картина» [3, Д. 17, л. 1, 1 об.].

Среди поклонников этого живописного произведения были И.С. Тургенев, И.Н. Крамской, Д.И. Менделеев, а также П.М. Третьяков и Д.П. Боткин, для которых были выполнены авторские повторения. Возможностью приобретения «Лунной ночи» интересовался известный коллекционер К.Т. Солдатёнков.

После завершения работы над картиной 5 сентября 1880 г. А.И. Куинджи выставил «Лунную ночь на Днепре» в залах ОПХ. Выставка имела грандиозный успех, на нее восторженными статьями откликнулись газеты и журналы. И.Е. Репин оставил воспоминания о том, как масса карет заняла всю улицу, а публика длинным хвостом стояла и на лестнице, в ожидании впуска, и с улицы, в обе стороны тротуара [211, с. 184].

Дальнейшая история бытования картины демонстрирует, какое значение в жизни Константина Константиновича могли играть произведения искусства. Как вспоминал великий князь Гавриил Константинович, его отец «картину приобрел и, уходя в плавание, решил взять с собой. Узнав об этом, Куинджи собирался возбудить процесс, считая, что эта его знаменитая картина в плавании испортится. Но отец все-таки картину взял, и никакого процесса не было» [53, с. 9].

Таким образом, приобретя картину еще до публичного показа, великий князь в своей высокой оценке этого произведения выступил в одном ряду с искусствоведческими, признанными ценителями и знатоками искусства. Он стал обладателем уникального для своего времени художественного произведения, принадлежащего кисти «новатора», который, по признанию И.Е. Репина, в этот период «не подходил ни к какому кодексу понятий» и «незыблемо установленных традиций искусства» [211, с. 184]. О художественной значимости «Лунной ночи на Днепре» свидетельствуют пять повторений картины, исполненных А.И. Куинджи, одно из которых хранится в коллекции ООМИИ (1880-е, ООМИИ) (Рисунок 76).

Как писал И.Е. Репин, «увлекала в его (А.И. Куинджи – Е.Р.) искусстве его поэзия живописи» [211, с. 184]. Вероятно, именно это свойство, присущее работам художника, и вызвало столь сильный эмоциональный отклик у Константина Константиновича. А.Н. Бенуа считал, что «августейший поэт только и искал в живописи... известную “поэтичность”» [50, с. 692]. Несмотря на категоричность и

односторонность данной характеристики художественных предпочтений великого князя, можно согласиться с мнением авторитетного эксперта в том, что наличие поэтичности действительно было важной характеристикой окружавших его произведений. Для Константина Константиновича поэзия присутствовала и за пределами литературы, он находил ее в других видах искусства. Побывав на выставке картин В.М. Васнецова в 1899 г., он записал: «какая сила и сколько поэзии!» [3, Д. 46, л. 14 об.]. И.А. Гончаров в своем письме великому князю писал, «я указал при первых шагах Вашей музыки, где в ней признаки поэзии: именно в нежных чувствах, в страстном влечении к искусству, т.е. ко всем, что есть прекрасного, изящного, великого в природе и жизни. Вы так чутко относитесь к этому изящному (во всем) и притом так искренно, что сама природа создала Вас прямо поэтом по латинской пословице: *poetae nascuntur* (поэтами рождаются)» [74, с. 196].

Уже в довольно молодом возрасте он определил свое отношение к поэзии: «В среду минуло мне 30 лет. <...> Жизнь моя и деятельность вполне определились. Для других — я военный, ретивый командир... Для себя же — я поэт. Вот мое истинное призвание» [3, Д. 35, л. 6 об.]. Видевший свое предназначение в том, чтобы «во славу матушки России священный подвиг совершить певца», великий князь все стороны своей жизни связал с поэтическим творчеством.

Интересы и увлечения хозяев дворца отражались в убранстве его интерьеров, вследствие чего в Малой гостиной Мраморного дворца по заказу Константина Константиновича в 1894 г. художник Э.К. Липгарт создал живописный плафон «Апофеоз Поэзии», иллюстрирующий основное пристрастие его владельца. Вокруг главной фигуры, олицетворяющей собой поэзию, изображались дополнительные сюжеты – «Темы для поэзии. Жизнь человека», «Темы для поэзии. Жизнь богов», «Критика и поэзия», «Жертвоприношение Аполлону».

Первой публикацией молодого поэта «К.Р.», за которым скрывалось имя великого князя Константина Константиновича, появившейся в 1882 г. в журнале «Вестник Европы», стало стихотворение «Псалмопевец Давид» [171, с. 36], которое вошло в цикл «Библейские песни».

Образ Давида нашел отражение не только в его поэтическом творчестве, но и в тематике приобретаемых им произведений. Уменьшенная копия скульптуры «Давида» (1872, ООМИИ) (Рисунок 75) французского мастера А. Мерсье (1845–1916), выполненная на бронзолитейной фабрике Ф. Барбедьена (1810–1892), была приобретена Константином Константиновичем в один из визитов в Париж в 1887 г. В эту поездку, как писал сам Константин Константинович, он «накупил у Барбедьена чудесной бронзы тысячи на четыре франков» [3, Д. 33, л. 121]. На фотографиях Мраморного дворца конца XIX в. «Давида» можно увидеть среди других, наиболее любимых великим князем произведений в интерьере его приемной (Рисунок 98), где располагался также бронзовый отлив «Давида» с работы известного французского скульптора Ф.–Р. Ларша (1860–1912).

В Готической комнате находилась деревянная скульптура Давида, выполненная скульптором А. Адамсоном (1855–1929) по заказу великого князя на сюжет его стихотворения. На свитке в руках главного героя помещена надпись: «Их человек создать не мог, не от себя пою я», которая представляла собой строчку из упомянутого стихотворения «К.Р.» «Псалмопевец Давид».

Таким образом, образ библейского героя Давида, который в лице великого князя был, прежде всего, талантливым поэтом, стал для него глубоко символичным. С этого времени темы и образы, к которым он обращался в своем творчестве, неизменно находили воплощение в произведениях искусства, которые хранились в Мраморном дворце, что стало характерной чертой его собирательства.

С юного возраста Константин Константинович воспитывался в особой художественной обстановке в окружении многочисленных произведений искусства, что способствовало формированию его эстетического вкуса. Как признавался Константин Константинович, «меня никогда не утомляет и не может наскучить рассказывать то же самое в сотый раз о разных комнатах, о фарфоре, о бронзах, о шпалерах и о старинной мебели, показывая все эти прелести гостям...» [3, Д. 15, л. 33 об.]. Природная восприимчивость и любовь к искусству великого князя подпитывались соответствующей обстановкой многочисленных резиденций Романовых. В 1879 г., осматривая дворцовую коллекцию Гатчины, великий князь

отметил, что здесь его «охватывает дух древности, не принадлежащий никаким другим загородным петербургским дворцам» [3, Д. 15, л. 58 об.]. Неотъемлемой частью образа жизни великого князя было регулярное посещение музеев, изучение коллекций произведений искусства, знакомство с памятниками архитектуры. С 12-летнего возраста у Константина Константиновича начались учебные морские путешествия, во время которых он знакомился с европейской жизнью, осматривал местную архитектуру и посещал музеи. Длительное пребывание за границей способствовало изучению классического художественного наследия. Высокие образцы античности и Возрождения способствовали формированию классического эстетического вкуса, что нашло отражение в окружавших великого князя произведениях искусства. На протяжении всей жизни он сохранил любовь к творчеству старых итальянских мастеров, которые были представлены в его коллекции в виде многочисленных оригинальных произведений и копий.

В кабинете напротив рабочего стола Константина Константиновича между портретами его отца и великой княгини Елизаветы Маврикиевны, супруги великого князя, неизменно находился образ «Богоматерь с деревцами» (1882–1883, ООМИИ), являющийся копией с произведения Дж. Беллини (ок. 1430/1433–1516) (Рисунок 78). На деревянной раме картины старославянской вязью вырезаны стихотворные строки, посвященные Богоматери, принадлежащие перу поэта «К.Р.». Стихотворение «Надпись к картине» [171, с. 106] впервые было напечатано в 1882 г. в сентябрьском номере «Вестника Европы» вместе с другими произведениями под общим названием «Венеция».

Как было установлено в процессе исследования, появление картины и стихотворных строк было связано с пребыванием великого князя в Венеции в мае 1882 г., где в одном из залов Галереи Академии художеств хранится знаменитый образ Дж. Беллини. Великий князь был очарован картиной, о чем свидетельствует запись, сделанная им в дневнике: «Я один поехал в нашей гондоле в ... *Academia della bella arti*. Успел осмотреть всего лишь три комнаты, но провел в них полтора часа. В первом зале долго любовался на идеальную картину Джанбеллино, т. е. *Giovanni Bellini La Madonna col Bambino*. Что за чудное, неземное выражение у

Богоматери... В большой комнате долго осматривал Assunta Тициана...» [3, Д. 19, л. 29].

Следующим пунктом его путешествия стал Гмунден. Именно здесь 20 мая 1882 г. и появились стихотворные строки, посвященные «Мадонне» Дж. Беллини — своеобразный духовный комментарий. Так религиозный образ, затронувший его, нашел отражение в литературном произведении, позже вошедшем в цикл стихотворений «На чужбине».

Появление самой картины было связано со следующим посещением Венеции в октябре – ноябре 1882 г., что также нашло отражение на страницах его дневника. «Поехали с Папа и доктором в Accademia della bella arti... Я опять восхищался Madonna D. Bellini, Assunta, Miracolo di S. Marco... Ходил в фотографический магазин купить фотографии Madonna D. Bellini в Академии и головы Assunta Тициана... Хотелось бы заказать копии с этих картин акварелисту Соколову» [3, Д. 20, л. 12 об.].

Константин Константинович заказал П.П. Соколову несколько копий, среди которых — «Мадонна с деревцами» Дж. Беллини [3, Д. 20, л. 21].

Здесь же в Италии для своей картины Константин Константинович заказал раму, в которую «Мадонна» обрамлена и по сей день: «Для копии Соколова с Мадонны Беллини я закажу во Флоренции рамку с надписью славянской вязью; это будет мое стихотворение «Надпись к картине», сочиненное именно на эту Мадонну... Надпись я сам сделал, ее вырежут на дереве по моему рисунку» [3, Д. 20, л. 22 об.].

Согласно записям в его дневнике, тем же художником-акварелистом П.П. Соколовым (1821–1899), был выполнен фрагмент монументального полотна Тициана Вечеллио (1488/90–1576) «Вознесение Марии» («Ассунта») (1882–1883, ООМИИ) (Рисунок 77). На этот раз картина была оформлена в пышную керамическую раму в виде венка из винограда, яблок, лимонов, гранатов, шишек пинии, выполненную в подражание флорентийской мастерской XV в. семьи делла Роббиа, заказанную им на одном из флорентийских керамических производств. Рама являлась неотъемлемой частью произведения и добавляла необходимые

оттенки смысла. Венок из плодов, которые входят в ряд христианских символов, несомненно, имел символическое значение и ставил целью прославление Мадонны и подчеркивание ее добродетели [235].

На сохранившихся фотографиях интерьеров Мраморного дворца конца XIX в. видно, что упомянутые картины располагались в Кабинете и Приемной великого князя, в тех местах во дворце, где Константин Константинович проводил большую часть своего времени, принимал самых важных гостей, вел дневник и занимался творчеством (Рисунок 97, 98).

Указанные произведения, заказанные для коллекции, носили копийный характер, что, определенно снижало их художественную ценность, однако это не имело для великого князя первостепенного значения. Константин Константинович приобретал и оригинальные произведения старых мастеров. Так, в описях дворца значились картины Я. Дель Селлайо (1441/42–1493), П. Перуджино (1446–1523), Ф. Франча (1450–1517), Б. Луини (1480–1532), А. Кано (1601–1667) и др. Атрибуция отдельных работ на сегодняшний день пересматривается, однако приобретались они под громкими именами. Одновременно с ними интерьеры его личных покоев заполняли многочисленные копии с известных образов. Так, в Готической комнате располагалась «“Мадонна” с картины С. Боттичелли во Флоренции», в будуаре рядом с кабинетом – копия «Мадонны ди Фолиньо» Рафаэля и триптих «Мадонна делла Стелла» с Фра Анджелико (около 1400–1455) и др.

Таким образом, главным фактором в выборе великого князя становился сюжет или образ, который поэт «К.Р.» увековечил в стихотворном, а художник – в живописном произведении. Константин Константинович ценил эти произведения наравне с оригиналами, все они занимали почетные места во дворце.

Характерной чертой данной коллекции было наличие в ней большого числа произведений на религиозную тематику. Православные иконы, образы Христа и Богоматери, произведения на темы из Святого Писания, копии с великих полотен Тициана, Рафаэля, Дж. Беллини и др. — все это окружало и волновало Константина Константиновича.

Вера наложила глубокий отпечаток и на литературное творчество поэта, через которое красной нитью проходит религиозная тема. Критик Д. Михайлов заметил, что: «вера в стихах нашего поэта – один из основных, часто звучащих и постоянно напоминающих о себе мотивов» [205, с. 109]. Такие стихотворения, как «Молитва» («Научи меня Боже любить»), «Не говори, что к небесам», строфы «Севастиан-мученик» и поэма «Царь Иудейский» — лучшее и наиболее значимое из того, что было создано Константином Константиновичем в поэзии, имели в своей основе религиозный сюжет.

То, что христианская основа ощущается практически во всех произведениях Константина Константиновича, сформулировал И.А. Гончаров в своем письме великому князю 3 ноября 1886 г.: «Как и что творить? Творчеству в истории Спасителя почти нет простора. Все Его действия, слова, каждый взгляд и шаг начертаны и сжаты в строгих пределах Евангелия и прибавить к этому, оставаясь в строгих границах Христианского учения, нечего <...>. Всем этим я хочу только сказать, какие трудности ожидают Ваше Высочество в исполнении предпринятого Вами высокого замысла. Но как Вы проникнуты глубокою верой, убеждением, искренность чувства дана Вам природой, то тем более славы Вам, когда Вы, силой этой веры и поэтического ясновидения дадите новые и сильные образы, чувства и картины, и только это, ибо, ни психологу, ни мыслителю-художнику тут делать нечего...» [74, с. 191].

Внутреннее содержание его произведений находило поддержку в многочисленных предметах искусства, окружавших великого князя.

В 1888 г. Е.В. Гаршин в своей книге «Три поэмы» [129] делился впечатлениями о напечатанных в «Вестнике Европы» наиболее заметных произведениях поэтов трех поколений, среди которых называл «Севастиана-Мученика» К.Р. Поэма, созданная Константином Константиновичем в 1887 г., в которой он обратился к образу раннехристианского мученика Севастиана, принявшего страдальческую смерть, стала одним из главных его произведений. Г. Нелюбин, говоря о «Севастиане-Мученике», отмечает, что «это, безусловно,

лучшее его произведение, вещь, которая сделала бы честь любому из признанных корифеев русской поэзии...» [131, с. 195].

В коллекции произведений искусства Мраморного дворца имелось несколько работ на тему жизни христианских мучеников. Одни из них передавали главные эпизоды поэмы о Святом Севастиане, другие — общие картины древнего Рима и фон этой трагической страницы из истории первых времен христианства. Известно, что Константин Константинович владел картиной П. Перуджино (1446–1524) «Святой Севастиан» (ГРМ), а в 1882 г. во Флоренции приобрел майоликовую композицию на тот же сюжет, выполненную мастерской Лука дела Роббиа, о чем была сделана соответствующая отметка в дневнике.

В произведениях искусства великий князь искал, прежде всего, поэтического вдохновения. Подобный синтез поэзии и живописи, характерный для творчества Константина Константиновича, отмечали многие окружавшие его люди. 1 сентября 1890 г. великий князь записал в дневнике: «П.П. Корф большой ценитель живописи и любитель художества дорафаэлевского периода. Он читал моего “Севастьяна–мученика” и нашел, что эта поэма напоминает по духу картины старых итальянских мастеров. Мне именно хотелось в своей работе выдержать настроение этих картин. И вот теперь одобрение Корфа усилило во мне охоту приступить к новой поэме из жизнеописания святых, например, к Алексею Человеку Божию, стараясь придерживаться простодушия и набожности, столь пленяющих нас в древних византийских фресках и мозаиках» [57, с. 173].

Тема мученичества, как крайняя форма смирения перед Богом, была близка Константину Константиновичу и созвучна его мыслям. Еще до написания поэмы, он неоднократно заказывал художникам картины на данную тему. Давая подробные комментарии относительно того, как сюжет должен быть воплощен, предлагая собственную интерпретацию библейского текста, Константин Константинович выступал не просто заказчиком, но и соавтором этих произведений: «2 декабря 1882 года, Рим. Утром, напившись кофе, отправились по мастерским русских художников. Сперва были у Бронникова, исторического живописца. Я заказал ему реплику картин, которые есть у государя и

Сергея — мученика Колизея. Только я просил его изобразить мученика моложе и безбородым. Это должно изображать кончину Святого Панкратия, как она описана в Катакомбах, книге, которую я много читал и очень любил в детстве» [3, Д. 20, л. 36]. В этот же период художник выполнил еще одну картину, изображающую христианскую мученицу в цирке, которая заняла место в Приемной великого князя.

Произведение «Мученица» (1881, ООМИИ), принадлежащая кисти академика ИАХ М.П. Клодта (1835–1914) (Рисунок 82), после экспонирования на Всероссийской выставке в Москве в 1882 г. также заняла свое место в Приемной великого князя (Рисунок 98). Картина стала первой в его коллекции в ряду произведений на данную тему. Она была исполнена по заказу самого князя в 1880 г., когда великому князю было всего 22 года. Уже в столь юном возрасте тема мученической смерти во имя Бога волновала его. В 1880 г. в своем дневнике он записал: «Я желал бы принять мученическую смерть. Но далеко мне до этого, не такую я жизнь веду, во мне не довольно “целомудренны мечты” ...» [3, Д. 17, л. 47]. В коллекции великого князя имелись и другие работы художника. Так, в библиотеке располагалась картина, «изображающая голову старого монаха схимника» [25, л. 36 об.], которую, по признанию Константина Константиновича, он «не удержался и купил за 300 рублей» [3, Д. 35, л. 131 об.].

В Малиновом будуаре находилось живописное полотно А.А. Риццони (1836–1902) «Выход Святой коллегии в зале Ватикана» (Одесский национальный художественный музей). Картина на тему из жизни прелатов была выполнена художником в Риме по заказу великого князя. В 1882 г. во время посещения мастерской А.А. Риццони в Риме, великий князь отметил, что «картина, заказанная тому два года, удалась восхитительно, хотя еще не закончена [3, Д. 20, л. 36]. Согласно документам ГМФ сама картина была передана в 1927 г. в Одессу, в омском же музее хранится подготовительный рисунок (1882, ООМИИ) (Рисунок 83). Ф. Булгаков упоминает о двух карандашных рисунках к данной картине, оба из которых находились в собрании великого князя [117, с. 119].

Несмотря на то, что произведения на религиозную тему составляли значительную часть коллекции великого князя, этими работами не исчерпывалось все ее многообразие.

За литературный талант Константина Константиновича называли «певец красоты», что можно отнести и к его художественным предпочтениям. Три картины на тему античного быта — «С голубями», «Ода» и «Дискобол» (1889, ООМИИ) (Рисунок 79–81), кисти С.В. Бакаловича (1857–1947), представляют собой еще один уникальный образец синтеза искусств — поэзии и живописи. Поступившие в собрание омского музея в 1927 г., они, судя по сохранившимся отметкам в инвентарных книгах ЛО ГМФ, в виду особой ценности должны были быть оставлены в местных хранилищах. Только активная деятельность Ф.В. Мелёхина привела к их появлению в Омске. В обрамлении произведений, объединенных в триптих, воспроизведены стихотворные строки великого князя. Три поэтических отрывка, вошедшие в цикл «Гексаметры» [171, с. 139-140], были написаны им летом 1888 г. в Петергофе и Красном Селе, а по мотивам написанных строк были созданы живописные произведения [234].

19 июня 1888 г. Константин Константинович сделал запись в своем дневнике: «Вчера мне пришло в голову написать стихи в подражание древним. Придумал взять картину, виденную в лагере, переделав ее на греческий лад. Солдата, играющего с резиновым мячом, можно превратить в отрока-грека дискобола. Но пока я только в общих чертах и мысленно, а не на бумаге наметил это онтологическое стихотворение...» [3, Д. 34, л. 237].

За несколько дней были написаны три поэтических произведения, в основу которых легли личные переживания и наблюдения великого князя: «Я начал третье подражание древним. На этот раз не картинку рисую, а передаю собственное впечатление: хочется передать то сладостное, робкое чувство, овладевающее мною, когда я в первый раз читаю Оле (великая княгиня Ольга Константиновна) новые стихи. Это подражание относится к ней. Не знаю, выйдет ли?» [3, Д. 34, л. 246].

Как далее следует из дневников, написанные стихи Константин Константинович показал своему старшему товарищу, известному поэту А.А. Фету, который внес в них небольшие правки.

Тогда же в 1888 г. после посещения академической выставки великий князь записал в дневнике: «Были на постоянной выставке картин в Академии Художеств, еще не открытой для публики. <...> Лучше всего, или, по крайней мере, наиболее бросаются в глаза картины Бакаловича...» [3, Д. 34, л. 103]. Возможно, именно посещение данной экспозиции и знакомство с творчеством С. В. Бакаловича, выставившего работы на тему античного быта, сыграло главную роль в решении великого князя заказать ему картины на тему написанных им стихотворных произведений: «На днях был у меня художник Риццони, он знаком с нашим молодым живописцем Бакаловичем. Я послал Риццони свои подражания древним; они могут дать Бакаловичу мысль новой картинки...» [3, Д. 35, л. 20].

Написанные произведения, объединенные в триптих в специальном бронзовом обрамлении со стихотворными строками поэта, заняли свое место в Приемной Мраморного дворца (Рисунок 98).

Здесь же располагались картины П.А. Сведомского (1849–1904) «Evoche Vasche» и Г.И. Семирадского (1843–1902) «Сцена из римской жизни» (обе Новгородский музей-заповедник), выполненные на сюжеты из древнеримской жизни. Константин Константинович очень ценил творчество этих художников, нередко посещал их мастерские в Риме, принимал у себя в Мраморном дворце. В январе 1889 г. в Петербурге в ИАХ состоялась персональная выставка Г.И. Семирадского, на которой в числе первых посетителей побывал великий князь, о чем оставил запись в дневнике: «Днем ходили с женой в Академию Художеств взглянуть на новые картины Семирадского, пользуясь тем, что выставка еще не открыта для публики. Огромная картина, изображающая Фрину на празднике Посейдона ... производит огромное впечатление» [3, Д. 35, л. 100 об.].

Произведения художников академического направления, провозглашавших своим девизом в творчестве культ «чистой красоты», в комнатах соседствовали с именами мастеров, олицетворяющих демократическое искусство. Так, в описях

дворца содержатся упоминания полотен И.Н. Крамского (1837–1887), И.Е. Репина (1844–1930), И.А. Пелевина (1840–1917), В.П. Верещагина (1835–1909), Н.П. Богданова–Бельского (1868–1945) и др.

Художественная жизнь Санкт-Петербурга последней четверти XIX – начала XX в. отличалась заметным разнообразием по сравнению с предыдущим периодом, характеризовалась небывалой активностью поиска новых путей, разнообразием стилевых течений и направлений, блестящими достижениями ярких мастеров и активным теоретическим осмыслением происходящих процессов. Посещение выставок способствовало знакомству с творчеством художников, новыми тенденциями в искусстве, оказывало влияние на формирование художественного вкуса и распространение знаний, что являлось для Константина Константиновича важным источником художественного просвещения. Великий князь регулярно посещал выставки ИАХ, ТПХВ, Общества акварелистов, постоянные экспозиции ОПХ, а также устраиваемые в их залах персональные выставки художников и скульпторов. Кроме того, в дневнике упоминаются его посещения Петербургского Общества художников, а также выставок, организуемых объединением «Мир искусства». Последняя четверть XIX в. в отечественной художественной жизни была ознаменована расцветом реализма, который воплощался в творчестве передвижников, одновременно на тот же период пришлась слава Г.И. Семирадского и С.В. Бакаловича, чье творчество олицетворяло собой академическое искусство. Все это способствовало формированию широких эстетических воззрений Константина Константиновича.

Развитию эстетического восприятия способствовала и художественная критика. Великий князь регулярно знакомился с теоретическими трудами и многочисленными публикациями, посвященными проблемам искусства. Чтение подобной литературы позволяло ему формировать в этой области собственные знания и представления. В конце XIX – начале XX в. важные вопросы, касающиеся искусства, поднимались на страницах европейских и отечественных журналов. Константин Константинович особенно часто читал «Русскую старину», «Русский архив», «Старые годы», «Русский вестник», «Отечественные записки», знакомился

с европейскими «L`art pour tous», «Art pratique». Так, в его дневнике можно обнаружить следующую запись, оставленную в августе 1888 г.: «В 11 поехал в город. Взял с собою “Русскую старину” в дорогу и читал воспоминания художника Репина о Крамском. Насколько мне известно, Репин принадлежит к художникам отрицательного направления, школы Стасова. У меня мысли путаются, когда я читаю их доводы: они бранят академию и не признают классиков, а стремятся к реализму. Но, по-моему, и академия права с древними идеалами; правы и реалисты; лишь бы в произведениях искусства была красота с художественной правдой...» [3, Д. 35, л. 18 об.]. Таким образом, в развернувшемся в эти годы споре между сторонниками красоты и сторонниками правды в живописи великий князь занял свою позицию, демонстрируя широту взглядов.

Его эстетический вкус был подготовлен для восприятия разных произведений, решающих как социальные, так и чисто художественные задачи. В связи с этим, упрек А.Н. Бенуа, который считал Константина Константиновича «мало понимающим» в искусстве и ставил ему в вину, в частности, непонимание творчества М.А. Врубеля, представляется необоснованным. Почти одновременно с А.Н. Бенуа «М. Горький констатировал весьма существенный факт: работы Врубеля могли быть понятны лишь очень узкому кругу людей» [265, с. 31].

Помимо исторических и жанровых работ в интерьерах дворца была широко представлена пейзажная живопись. Константин Константинович считал, что настоящий поэт не может не любить и не чувствовать природу [172, с. 224]. Пейзажная лирика занимала важное место в его творчестве. Его поэтические произведения проникнуты любовью к России с ее бесконечными равнинами и густыми лесами. Созерцание родной природы в жизни и на картинах, по его признанию, наполняло его душу: «Луга, овраги, лес да горы, простор, раздолье — благодать!».

В пейзажном жанре великий князь выделял творчество И.И. Шишкина (1832–1898), В.Д. Орловского (1842–1914), К.Я. Крыжицкого (1858–1911), Н.А. Сергеева (1855–1919) и др. Одновременно его привлекали откровенно салонные изображения Ю.Ю. Клевера (1850–1924), И.Е. Крачковского

(1854–1914), барона В.Л. Муравьева (1861–1941). Константину Константиновичу, искавшему в искусстве красоту, были близки и устремления представителей объединения «Мир искусства». А.Н. Бенуа вспоминал, что Константин Константинович на выставке ОПХ похвалил его пастораль, а, судя по описям, в Мраморном дворце хранилось несколько произведений художника.

Неотъемлемую часть жизни Константина Константиновича составляло его общение с художниками, что имело первостепенное значение для складывания его художественной коллекции. Со многими из них Константин Константинович поддерживал теплые отношения, регулярно бывал в их мастерских в России и Европе, посещал персональные выставки.

Константин Константинович с большим интересом следил за творчеством И.Е. Репина, крупнейшего по масштабу художника своего времени. Только в 1891 г. он побывал на его персональной выставке, которая стала одним из наиболее значимых событий в отечественной художественной жизни, а также посетил его мастерскую, чтобы заказать свой портрет. Здесь он «видел ... новые, еще не выставленные картины: “Хохот запорожцев, отвечающих на грамоту Султану” и “Крестный ход”» [57, с. 436]. В 1902 г. во время празднования 100-летия учреждения Комитета министров Константин Константинович, согласно дневниковым записям, «видел огромную, прекрасную картину Репина: заседание Государственного Совета под председательством Государя, в день празднования его столетия» [58, с. 213]. Великий князь с большим вниманием изучал теоретические труды И.Е. Репина, нередко лично обсуждая с ним актуальные вопросы.

Как отмечал Г.Ю. Стернин, «лучшим художником-монументалистом общепризнанно считался В.М. Васнецов. Росписи Владимирского собора и огромное панно “Каменный век” служили основой этой репутации художника» [265, с. 76]. В высокой оценке его творчества сходились представители разных художественных направлений. Константин Константинович также восхищался творчеством В.М. Васнецова. В первый раз он увидел его картины в 1889 г., посетив галерею П.М. Третьякова, о чем сделал запись в дневнике: «Я в первый раз

увидал картины Васнецова — эскизы живописи в Киевском соборе Св. Владимира. Они произвели сильнейшее впечатление; сколько в них мощи, благоговения...» [3, Д. 35, л. 94]. По прошествии нескольких лет творчество В.М. Васнецова не переставало его интересовать: «Был в мастерской Виктора Васнецова. Меня пленяет его талант, его глубокая религиозность и любовь к старинной русской поэзии. В его работах заметна преемственность преданий староитальянской школы Джотто, Фра Беато, Синьорелли, вместе с идеалами древне византийского и наконец старорусского искусства. Ко всему этому он присоединил и свои личные художественные мысли. Получается что-то новое, небывалое, великолепное и чрезвычайно привлекательное. Главная, но еще неоконченная вещь — большая картина “Богатыри. Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алексей Попович”, все трое верхом, выезжают на подвиги. Какая сила, и вместе с тем, как красиво» [3, Д. 43, 5 (2) июня 1896].

Константин Константинович поддерживал теплые отношения с К.Е. Маковским. В 1880 г. художник, который считался модным портретистом, создал портрет Константина Константиновича: «Он пишет меня сидящем на стуле, просто в сюртуке, облокотясь на руку» [3, Д. 17, л. 88 об.]. Константин Константинович неоднократно посещал мастерскую художника: «Со вторым поездом поехал в город, в мастерскую Маковского. Он держал меня два часа; у него много прекрасных вещей, картин, портретов и древностей» [3, Д. 17, л. 88 об.]. Великий князь Константин Константинович посещал персональные выставки К.Е. Маковского, в частности, в 1885 г. он участвовал в торжествах в честь 25-летия творческой деятельности художника, а в 1907 г. посетил экспозицию, организованную в залах ОПХ: «Видел выставку плафонов и декоративных панно К. Маковского, напоминает конфетные коробки» [60, с. 67]. «Офелия» (1884, ГРМ), созданная художником по заказу коллекционера, иллюстрировала собой сюжет из «Гамлета» У. Шекспира, лучший перевод которого на русский язык был выполнен самим Константином Константиновичем.

По устоявшейся внутри семьи традиции великий князь часто оказывал покровительство художникам. Знакомство Константина Константиновича с

К.Я. Крыжицким (1858–1911) переросло в теплые длительные отношения между ними. В декабре 1885 г. Константин Константинович записал в своем дневнике: «Меня очень просили покровительствовать этому художнику, говоря, что он очень даровит, беден и хороший человек» [3, Д. 27, л. 154 об.]. Великий князь не просто отправился к художнику на завтрак, но и удостоил знакомство подробной записью в дневнике: «Этот Крыжицкий мне ровесник и произвел на меня самое приятное впечатление. У него особенно ясные и какие-то честные глаза, а по его произношению слышно, что он хохол. Он мне сказал, что его родина — Киев. Квартира маленькая, но светлая, высоко, в самом верхнем этаже. В углу большой из комнат — пианино, на котором лежит раскрытые ноты, я узнал “Карнавал” Шумана. Тут стояло и висело несколько картин, которые все мне по душе — все виды Малороссии, берега Днепра, туманы, вечера и др. Я купил один “Вечер” за 300 рублей. У Крыжицкого есть жена и трехмесячный ребенок, жена то и играет на фортепиано. Картина, которую я купил, мне очень понравилась» [3, Д. 27, л. 155].

К моменту их знакомства художник окончил ИАХ с малой золотой медалью, где занимался под руководством М.К. Клодта (1832–1902). Константин Константинович на протяжении многих лет продолжал общаться с художником и приобретать его произведения, чем, безусловно, способствовал развитию его карьеры. В 1889 г. К.Я. Крыжицкий получил степень академика, а позже был избран действительным членом ИАХ. Художник регулярно экспонировал свои работы на академических и передвижных выставках, принимал участие в международных и всемирных выставках в Европе.

К.Я. Крыжицкий часто сопровождал великого князя на академических выставках, а Константин Константинович регулярно приобретал произведения художника, бывая на выставках и в его мастерской, либо получал их в подарок. Так, в июне 1908 г. он в своем кабинете в Стрельне разместил картину «Христос, шествующий по водам», подаренную ему на новогодние праздники. В результате многолетнего общения с художником в Мраморном дворце был сформирован целый раздел произведений К.Я. Крыжицкого.

Константин Константинович часто прибегал к услугам художников, еще мало известных широкой публике. Одним из таких живописцев, выполнивших целый ряд портретов семьи, стал А.М. Леонтовский (1865–1928). Сведений о самом художнике сохранилось немного. В 1894 г. он окончил ИАХ в звании классного художника третьей степени. Знакомство с великим князем способствовало тому, что А.М. Леонтовский стал получать заказы в высших кругах.

В июне 1906 г. в летней резиденции в Стрельне были написаны парные портреты великого князя Константина Константиновича и великой княгини Елизаветы Маврикиевны. 7 июня 1906 г. великий князь записал в своем дневнике: «Заказали портреты Иоанчика и Гаврилушки художнику Леонтовскому для I Московского императрицы Екатерины II Кадетского корпуса. Этот Леонтовский очень удачно написал мой портрет для Николаевского кавалерийского училища. Ему же мы с женой заказали и наши портреты для Иоанчика к его 20-летию» [3, Д. 57, л. 34].

23 июня 1906 г. портреты были готовы и преподнесены сыну: «И вот пролетело 20 лет со дня рождения нашего Иоанчика. Милый юноша, совсем еще мальчик, благочестивый, любящий, скромный и бесконечно добрый. Мы подарили ему наши портреты масляными красками работы Леонтовского, довольно удачные» [3, Д. 57, л. 48 об., 49].

Как следует из записи, Константин Константинович остался доволен портретом (1906, ИРЛИ РАН) (Рисунок 85), на котором он был запечатлен в своем кабинете в Константиновском дворце в Стрельне, где он и хранился вместе с парным «Портретом великой княгини Елизаветы Маврикиевны» (1906, ООМИИ) (Рисунок 86), на сегодняшний день хранящийся в омском музее.

А.М. Леонтовский и ранее писал членов семьи великого князя, став главным портретистом семьи Константина Константиновича. В 1901 г. он выполнил портрет Константина Константиновича в генеральском мундире, предназначавшийся для Николаевского кавалерийского училища. Ему же были заказаны портреты старших сыновей — Иоанна и Гавриила.

Мраморный дворец был местом притяжения многих деятелей русской культуры, чьими советами Константин Константинович нередко пользовался при выборе произведений искусства.

Одним из главных экспертов являлся для него художник А.А. Риццони, множество упоминаний которого можно встретить на страницах дневника великого князя. Константин Константинович нередко посещал его мастерскую в Риме, а сам художник во время своего пребывания в Петербурге регулярно навещал его в Мраморном дворце. Так, во время заграничного путешествия 1882–1883 гг. великий князь посетил мастерскую А.А. Риццони, чтобы увидеть картину «Выход Святой Коллегии в зале Ватикана», заказанную двумя годами ранее. В Риме А.А. Риццони сопровождал великого князя во время посещения им выставок и мастерских художников. В июле 1883 г. уже сам А.А. Риццони навестил Константина Константиновича в Мраморном дворце, о чем последний сделал запись: «приезжал художник Риццони, который по заказу делает картину “Выход Святой коллегии”. Картина эта на днях прибыла в Петербург» [3, Д. 22, л. 11]. Через несколько дней во дворце появились два произведения художника, которыми великий князь остался доволен. Известно, что А.А. Риццони нередко выступал посредником при заказе великим князем произведений другим художникам. В частности, уже упоминавшийся триптих, созданный по мотивам стихотворных строк Константина Константиновича из цикла «Гексаметры», был заказан в Риме С.В. Бакаловичу при участии А.А. Риццони.

А.Н. Бенуа, анализируя состав художественной коллекции великого князя, большое значение в ее формировании отводил именно знатокам и приписывал все «удачи в приобретениях великого князя ... советам более тонких ценителей», среди которых, по его мнению, главное место занимал Э.К. Липгарт (1847–1932) [50, с. 692].

Теплые отношения, сложившиеся между великим князем и Э.К. Липгартом, родились из покровительства, которое Константин Константинович традиционно оказывал художникам. В 1891 г. Константин Константинович записал: «Здесь в Павловске живет живописец Липгарт. Он, говорят, нуждается, а мне хочется

подарить в Измайловский полк свой портрет. Вот я придумал заказать его Липгарту» [3, Д. 38, 20 августа 1891].

Портрет, выполненный Э.К. Липгартом, по признанию Константина Константиновича, «совершенно не удался», что, впрочем, не отразилось на отношении великого князя к художнику. Согласно записи в дневнике, «чтобы Липгарта, который такой приятный и милый, не обидеть, мы сказали ему, что жена не захотела портрета отдавать и оставила его у себя» [57, с. 436]. Портрет был оставлен в Мраморном дворце, а сотрудничество между ними продолжилось и в дальнейшем. В 1894 г. Э.К. Липгарт, как было сказано выше, выполнил пятичастный плафон «Апофеоз Поэзии» в Малой гостиной Мраморного дворца, а в 1897 г. исполнил акварельные портреты шести детей великого князя. Кроме того, интерьеры Мраморного дворца украшали выполненные Э.К. Липгартом акварели. После получения должности главного хранителя картинной галереи Эрмитажа, Эрнст Карлович на долгие годы стал для великого князя главным знатоком живописи, услугами которого он регулярно пользовался.

С 1907 г. в течение нескольких лет великий князь занимался организацией картинной галереи в Павловске, куда должны были войти хранящиеся здесь картины, принадлежащие нескольким поколениям владельцев дворца. Для изучения произведений и создания экспозиции Константин Константинович приглашал экспертов, среди которых значились Э.К. Липгарт, М.П. Боткин, П.П. Корф, хранитель Эрмитажа С.К. Искерский и другие специалисты, которые изучали живописную коллекцию и давали свои заключения о художественной значимости произведений.

В 1908 г. Константин Константинович показывал дворец служащему в Эрмитаже и состоящему в редакции журнала «Старые годы» барону Н. Врангелю. «В залах ОПХ должна была открыться выставка картин “Старые годы” в пользу Синего Креста, устраиваемая особым комитетом. Деньги — 15000 рублей, отпустил Вейнер, издатель прелестного журнала “Старые годы”. Одним из основных организаторов — служащий в Эрмитаже молодой барон Врангель, недавно

бывший у меня в Павловске, где я ему показывал наши художественные сокровища. Он знаток искусства ...» [60, с. 335].

В сентябре 1906 г. в Павловске произошло знакомство Константина Константиновича с известным знатоком искусства П.В. Деляровым. Проживающий в Павловске рядом с Константином Константиновичем, он стал регулярно бывать в его доме, помогая с изучением семейной коллекции живописи.

Таким образом, регулярные контакты великого князя Константина Константиновича со знатоками и экспертами способствовали развитию его знаний об искусстве и формированию его художественных предпочтений.

Возвращаясь к характеристике художественного собрания Мраморного дворца, отметим, что целый раздел коллекции Константина Константиновича был связан с изображением памятных и дорогих ему мест, среди которых живописные, акварельные, гравированные и фотографические виды русских городов и европейских столиц, исторических достопримечательностей, а также семейных дворцов.

Особенно многочисленны были изображения Венеции, любимого города Константина Константиновича. В описях дворца упоминаются многочисленные живописные и акварельные виды города, часто без указания авторов, которые располагались во многих его комнатах. Как писал Константин Константинович, «я люблю тихую Венецию. Люблю, лежа в гондоле, проноситься мимо старинных, изящных дворцов и церквей, остатков прежнего величия, блаженства и роскоши предков, люблю бродить по узким переулкам ... древней, могучей республики» [3, Д. 20, л. 12 об.]. Интерьеры дворца, в частности, украшала серия из четырех видов Венеции кисти Ф.Я. Алексеева (1753–1824) (ГРМ), выполненных с живописных оригиналов Дж. А. Канале (Каналетто) (1697–1768).

В коллекции хранились акварели Е.Е. Мейера (1823–1867) с изображением видов семейных дворцов. «Павловский дворец» (1843, ООМИИ) (Рисунок 84) пробуждал в Константине Константиновиче теплые воспоминания. Его записи свидетельствуют, что к Павловску он испытывал особое отношение: «Как я был счастлив увидеть милый Павловск, который так люблю, в котором соединяется

столько лучших воспоминаний. Каждая дорожка, каждое строение, дерево — так милы, хорошо знакомы и напоминают столько хорошего...» [3, Д. 17, л. 94 об.].

В то время как акварели Е.Е. Мейера, вероятно, были приобретены еще отцом Константина Константиновича, сам он до конца жизни продолжал пополнять коллекцию видами любимых дворцов, продолжая семейную традицию. Так, в 1911 г. А.В. Средин (1872–1934) по заказу великого князя выполнил 9 акварелей с видами комнат Павловска, за которые великий князь заплатил 2 500 рублей.

К приобретениям Константина Константиновича относится и акварель «Вид Невского проспекта и Адмиралтейства» (ООМИИ) (Рисунок 88), демонстрирующая творчество К.Э. Гефтлера (1853–1918). Произведения известного акварелиста, автора многочисленных видов современного Санкт-Петербурга, были представлены в Мраморном дворце лишь единичными работами, но составляли важную часть дворцового художественного собрания.

В коллекции Константина Константиновича хранились традиционные для аристократических собраний многочисленные портреты членов императорского дома, августейших родственников, исторических деятелей. Портретную галерею дополняли изображения русских поэтов и музыкантов. В частности, в Кабинете располагался бронзовый бюст А.С. Пушкина, а также портрет У. Шекспира, в Готической комнате — бронзовое изображение П.И. Чайковского, выполненное по модели скульптора Р.Р. Баха (1859–1933), в Малой гостиной хранился живописный портрет Г.Р. Державина, приписываемый кисти В.Л. Боровиковского (1757–1825) и др.

В Библиотеке Мраморного дворца находилась картина В.И. Якоби (1834–1902) «А.П. Волынский на заседании кабинета министров» (ООМИИ) (Рисунок 87), авторское повторение живописной работы 1875 г., являющейся собственностью старшего брата Константина великого князя Николая Константиновича. После обвинения последнего в краже семейных ценностей и удаления его из Санкт-Петербурга собранная им богатая коллекция произведений искусства некоторое время продолжала храниться в Мраморном дворце. В этот период картина В.И. Якоби была востребована в выставочной деятельности, в

частности, экспонировалась на Академической выставке 1876 г. и Всероссийской промышленно-художественной выставке 1881 г. в Москве.

Вероятно, для великого князя Николая Константиновича картина имела особое значение — в его дворце в Ташкенте помимо самой картины хранились ее многочисленные копии и повторения, а также копии исторических документов по делу А. Волынского [30]. После того, как коллекция Николая Константиновича была отправлена ее владельцу в Ташкент, Константин Константинович заказал художнику авторское повторение работы, вероятно, в память о своем брате.

Другим произведением, имевшим для Константина Константиновича мемориальное значение, стала знаменитая скульптурная группа «Бедствие» А.Л. Обера (1843–1917) (ГРМ). Аллегорическая композиция, изображающая фигуру летящей смерти, поддерживаемой гиеной и драконом, была выполнена скульптором под впечатлением от смерти брата. Константин Константинович, на которого работа произвела большое впечатление, в 1893 г. заказал для Мраморного дворца бронзовый отлив, который установил в Приемном кабинете. Е.Б. Кочетова предполагает, что «поводом для этого заказа послужила смерть младшего брата Константина Константиновича — Вячеслава — в том же году» [176, с. 123]. Скульптура А.Л. Обера, воплотившая в себе черты нового искусства, вызвала неоднозначное отношение публики. Однако свойственные ей динамика и экспрессия, а также глубокий символизм, оказались близки эстетическим пристрастиям Константина Константиновича.

В комнатах великого князя наряду с глубокими по смыслу философскими композициями хранились и самые простые и понятные произведения. Так, в 1885 г. для великого князя А.Л. Обер выполнил изображение его любимого шпица, которое экспонировал на выставке ОПХ в 1886 г. Критик В. В. Стасов особо отметил эту работу в числе «чудесных портретов с натуры истинного мастера-физиономиста...» [264, стб. 176].

Бронзовая скульптура была широко представлена в собрании дворца. Наряду с работами А.Л. Обера, интерьеры его личных покоев украшали композиции Е.А. Лансере (1848–1886). Творчество мастера импонировало Константину

Константиновичу, о чем свидетельствует наличие в коллекции около десятка произведений, которые великий князь приобретал или получал в подарок. В частности, одну из скульптур в декабре 1885 г. ему подарила на Рождество супруга великая княгиня Елизавета Маврикиевна. Небольшие характерные для творчества мастера бронзовые группы с изображением казаков на лошади относились к немногочисленной группе произведений на военную тематику, которые имелись в его собрании. Картины на военную тематику практически отсутствовали, а заменой им служили хранящиеся во дворце фотографии и альбомы.

В марте 1886 г. великий князь посетил выставку Е.А. Лансере и А.Л. Обера, организованную ОПХ, которой В.В. Стасов дал высокую оценку: «Среди многочисленных выставок, бывающих у нас всякий год, выставка гг. Лансере и Обера, в Обществе поощрения художеств, занимает совершенно особенное, выдающееся место. Это выставка двух истинно талантливых людей...» [264, стб. 169].

Помимо произведений, приобретенных или заказанных Константином Константиновичем видным художникам эпохи, интерьеры Мраморного дворца наполняли многочисленные предметы, купленные в антикварных магазинах и художественных салонах Санкт-Петербурга и Европы, многие из которых тиражировали популярные образы и представляли собой откровенно сувенирную продукцию. При выборе произведения главным для него всегда оставался сюжет, при этом вопрос художественной ценности и подлинности не являлся решающим. Так, в 1882 г. в Венеции великий князь «поехал к одному антиквару на Canale Grande. Нашел у него резанную из дерева картину № 94, копию с Джанбеллино в Академии. Она не древней работы, а современная. Я купил ее за 600 лир» [3, Д. 19, л. 30]. Очередная реплика картины «Мадонна с деревцами» Дж. Беллини, которая произвела на него большое впечатление, заняла место в Будуаре великого князя. В октябре того же года во Флоренции он каждый день посещал «антиквариев», фарфоровые магазины и фабрики: «Был у продавца старых и новых картин. Там мне понравилась голова Спасителя отрока, которую выдавали за

Bernardino Luini, купил картину за 400 франков, а сперва просили тысячу. Купил прекрасную глиняную под дерево копию с S. Giovannino Donatello» [3, Д. 20, л. 3 об.]. Тогда же он «был у одного резчика по дереву... купил несколько готических стульев, кресло и шкафик», «купил статую Св. Себастьяна Luca della Robbia за 2000 франков» [3, Д. 20, л. 4]. Всем этим предметам предстояло занять свое место в его коллекции.

В Европе Константин Константинович имел антикваров, которых посещал при каждом своем путешествии. Так, в Венеции он часто бывал у Guggenheim. «Большой дом, много комнат, переполненных всякой всячиной, древностями и подражаниями старинным вещам всех родов. Он сам водил нас и показывал свой товар. Показал и древние, продающиеся у него картины. Там я набрел на Св. Себастьяна, именно в духе, как я люблю, напоминающего Корреджо или Вивари... Но это оказался Cosimo Tura» [3, Д. 20, л. 17].

В Петербурге, по его собственному признанию, в местных художественных лавках он был «как дома». Здесь он особенно часто приобретал предметы в лавке мадам Якобсон, у Беггрова, посещал заведение Гризара на Садовой улице, магазины Дациаро и Негри, в Москве заходил в магазины Мюра и Мерилиза, в лавки фарфора братьев Корниловых и др.

Многочисленные предметы, приобретаемые им в антикварных лавках, также удовлетворяли широкие потребности великого князя в самых разных предметах искусства и наполняли пространство близкими ему образами.

Таким образом, великий князь Константин Константинович сформировал значительное собрание произведений искусства, которые хранились в его личных апартаментах в Мраморном дворце. Коллекция носила глубоко индивидуальный характер и имела свои специфические особенности.

Произведения, которые входили в коллекцию великого князя Константина Константиновича, являлись отражением его личности. Значительное влияние на все стороны жизни Константина Константиновича оказывало его поэтическое творчество, что нашло выражение в произведениях искусства, окружавших его, в их тематике, сюжетах и стилистике. Приобретенные и заказанные великим князем

работы во многом служили иллюстрациями к его поэтическим произведениям, либо являлись источником творческого вдохновения. Тематика художественных произведений его коллекции соответствовала содержанию его стихотворных творений.

Будучи глубоко религиозным человеком, он избрал религиозные сюжеты в качестве главной темы своего поэтического творчества. С этим связано преобладание в коллекции живописных произведений, скульптур и гравюр на религиозную тематику.

Многие из его стихов представляли собой своеобразный духовный комментарий к художественным произведениям из его коллекции. Зачастую Константин Константинович не просто выступал в роли коллекционера или заказчика, он нередко предлагал свою личную трактовку образа, свой вариант интерпретации сюжета, в некоторых случаях и собственные стихотворные строки, тем самым становясь соавтором художественных произведений.

Таким образом, на первый план при выборе предметов для Константина Константиновича выходил сюжет и тема, а не художественные качества. Живописные копии, реплики, гравюры, фотографии, запечатлевшие значимые для него художественные образы, ценились великим князем наравне с оригинальными произведениями.

Наряду с религиозной тематикой, в коллекции были широко представлены пейзажи и жанровые композиции, включая бытовую историческую картину, что во многом отражало жанровую специфику его поэтического творчества.

Его стилистические пристрастия в искусстве были довольно обширны. Константин Константинович традиционно отдавал предпочтение академическому искусству, что соответствовало официальным вкусам русского двора. Наряду с этим в коллекции присутствовали произведения, отмеченные демократической направленностью и чертами реализма. Также его художественное собрание включало работы представителей нового поколения мастеров, в частности, художников, входивших в объединение «Мир искусства». Такое стилистическое

разнообразии отвечало интересам Константина Константиновича в искусстве, в котором для него были важны «красота и художественная правда».

Константин Константинович обладал собственным видением искусства и создал свою личную художественную коллекцию, став автором ее глубоко индивидуальной концепции.

Подводя итог главе, констатируем, что коллекционирование произведений искусства в среде русской аристократии продолжалось около двух веков и прошло долгий путь развития и эволюции. С момента зарождения самой традиции отечественного собирательства в XVIII в. и до 1917 г., ознаменовавшего прекращение функционирования частных художественных коллекций в стране, аристократические коллекции занимали лидирующее положение, как по своему числу, так и по количеству представленных в них предметов. Произведения искусства, до 1917 г. принадлежавшие русской знати, составили основу многих художественных музеев страны, что в значительной степени отразилось на составе современных музейных фондов.

Признавая неоднородность и сложность явления частного коллекционирования в России, и существование сотен различных по составу аристократических коллекций, они обладали общими характерными признаками. Они выполняли представительскую и эстетическую функции, подчеркивая высокий статус их владельцев. Большая их часть относилась к категории «любительских», а основными чертами являлись приверженность их владельцев к западноевропейскому искусству, эклектизм, неоднородность качественного уровня произведений, консерватизм, преобладание произведений, выполненных в академической традиции. В рамках существующих типологий перечисленные черты позволяют отнести коллекционирование в среде русской знати к так называемому «петербургскому собирательству», основные характеристики которого сформулировал А.М. Эфрос.

Проведенная частичная реконструкция состава четырех петербургских коллекций русской аристократии показала, что художественные коллекции являлись, прежде всего, отражением личности самого коллекционера, который

являлся автором ее концепции. Личность коллекционера формировалась в системе ценностей эпохи — социальных, политических, эстетических, художественных, которые транслировались в каждой конкретной коллекции.

Так, художественное собрание великой княгини Елены Павловны было типичным для середины XIX в., при этом личные пристрастия довольно заметно проявлялись в составе коллекции. В своем коллекционировании Елена Павловна проявляла свойственную ей широту взглядов и интересов, четкой ориентации на коллекционирование произведений определенной временной, стилистической или тематической направленности не прослеживается. В собрании находились живописные и скульптурные работы как современных популярных у коллекционеров европейских художников, так и картины старых мастеров. В выборе художников и скульпторов Елена Павловна часто отдавала предпочтение немецким авторам. При заказе или приобретении произведений большое значение играли личные отношения с художниками. В тематике созданных по ее заказам произведений находили отражение ее личные увлечения, в частности, пристрастие к музыке. Целый ряд живописных и скульптурных композиций на эту тему подчеркивали статус Михайловского дворца как центра музыкальной жизни Петербурга. В целом, ее коллекционирование носило эклектичный, «любительский» характер.

Светлейшего князя А.М. Горчакова по характеру собирательской деятельности можно отнести к типу «знатока». Коллекционирование им произведений носило целенаправленный, системный, программный характер. Состав его картинной галереи постоянно совершенствовался. А.М. Горчаков серьезно относился к проблеме атрибуции своих произведений, их происхождению, следил за изменением их стоимости на художественном рынке, все сведения относительно приобретаемых им работ фиксировал в рукописных каталогах. Главным фактором, оказавшим влияние на состав коллекции, стал европейский художественный рынок. Его галерея формировалась во время службы за границей, где он мог пользоваться близостью к европейскому художественному рынку и ведущим мастерам своего времени, что обусловило его интерес к

собиранию европейской живописи. В своей деятельности он пользовался услугами экспертов, торговцев картинами, комиссионеров, игравших заметную роль в художественной жизни. Его картинная галерея отличалась высоким уровнем произведений, широтой представленных в ней имен художников, что выделяло ее из общей картины коллекционирования в среде русской аристократии XIX в. и придавало прогрессивный характер.

Великие князья Михаил Николаевич и Константин Константинович принадлежали к разным поколениям династии Романовых, но воспитывались в замкнутой среде императорского дома, что не помешало им сформировать разные по концепции художественные коллекции.

Коллекция великого князя Михаила Николаевича служит характерным примером утилитарного подхода к формированию частных художественных собраний. Ее основной чертой является ярко выраженная военно-историческая тематика, а также преобладание произведений на тему Кавказа и охоты, что отражало профессиональные занятия и личные увлечения владельца. Центральным критерием отбора произведений — точность воспроизведения изображаемых событий, в которых сам князь выступал непосредственным участником или свидетелем, обусловлен отношением к произведениям искусства как к историческому источнику и средству военно-патриотического воспитания.

Художественное собрание, сформированное великим князем Константином Константиновичем, отражало его неординарную личность. Значительное влияние на все стороны его жизни оказывало его поэтическое творчество. Практика коллекционирования великого князя Константина Константиновича представляет собой пример синтеза поэзии и изобразительного искусства, где тематическое и стилистическое единство коллекции являлось отражением его эстетических и духовных убеждений. Коллекция Мраморного дворца представляла собой целостный художественный ансамбль, в котором литература и изобразительное искусство взаимно обогащали друг друга, воплощая духовные и художественные идеалы коллекционера и эпохи.

Рассмотренные в данной главе произведения искусства из собрания ООМИИ, с одной стороны, подтверждают существующие представления об аристократических художественных коллекциях, характеризуют их общие черты, демонстрируют жанровое и стилистическое многообразие, иллюстрируют предпочтения и интересы коллекционеров. С другой стороны, привлечение малоизвестных произведений из регионального собрания значительно расширяет и обогащает существующие представления. Многие из них представляют собой уникальные предметы, аналогов которым не встречается в других музейных собраниях. В ходе реконструкции коллекций русской аристократии были выявлены произведения, которые отражают важные аспекты и не освещенные в научной литературе страницы истории рассмотренных коллекций, демонстрируют многообразие факторов, влияющих на состав частной коллекции, свидетельствуют об участии коллекционера в создании художественных произведений и представляют примеры сотворчества коллекционеров и их авторов.

Таким образом, произведения искусства, ведущие свое происхождение из дореволюционных коллекций представителей русской аристократии, на сегодняшний день хранящиеся в региональных музеях, являются неотъемлемой частью значимых художественных собраний. Только рассмотрение всей совокупности предметов, хранящихся как в центральных, так и в региональных музеях, делает картину отечественного художественного собирательства полной и объективной.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественные собрания русских коллекционеров дореволюционного периода представляют особую составляющую музейного фонда России, обладая самостоятельной ценностью в структуре национального культурного наследия. Основное внимание исследователей уделяется изучению центральных музейных коллекций, центром таких изысканий традиционно выступают крупнейшие столичные музеи. Однако без детального изучения и интеграции в общую картину истории отечественного коллекционирования той части культурного наследия, которая после событий 1917 г. оказалась сосредоточена в провинциальных и региональных музеях, исследования в этой области останутся фрагментарными и неполными. Невключение в научный оборот представленных в региональных музеях памятников ведет к утрате целостности восприятия истории частного коллекционирования в России, а также препятствует выявлению состава и особенностей отдельных значимых собраний прошлого.

Проведенное исследование позволило прийти к ряду выводов, углубляющих представления о природе и специфике художественных коллекций русской аристократии конца XVIII — начала XX в. В центре внимания оказались недостаточно изученные собрания, либо оставшиеся за пределами привычного научного дискурса, несмотря на их исключительную историческую и художественную ценность.

Обращение к изучению государственной политики 1917–1920-х гг., направленной на национализацию и музеефикацию дореволюционных художественных коллекций, показывает, что данный исторический период сыграл решающую роль в формировании современного музейного фонда нашей страны. Именно в эти годы произошли кардинальные изменения юридического статуса частных художественных собраний, в результате которых произведения из частных дореволюционных коллекций вошли в фонды центральных и региональных музеев, став основой для создания музейного фонда страны. В этом контексте изучение частного коллекционирования в России приобретает особую актуальность и

открывается как перспективная область исследований, имеющая большое значение для дальнейшего развития гуманитарных наук.

Основные этапы и принципы государственной политики в области музеефикации в первые годы советской власти четко прослеживаются на примере истории Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. Ядро художественного собрания музея было сформировано в 1920-е гг., когда основным источником пополнения стали произведения, поступившие из Государственного музейного фонда и центральных музеев страны. Его основу составили произведения из коллекций представителей широких социальных слоев. Передачи предметов в 1920-е гг. сформировали основу фондов русской и зарубежной живописи и графики, скульптуры, а также декоративно-прикладного искусства, которые в последующие годы пополнялись преимущественно произведениями современных мастеров.

При поступлении предметов в музей информация об их предыдущем местонахождении отсутствовала или носила неполный характер. В ходе исследования была создана и применена оригинальная методика выявления прежнего местонахождения произведений из числа первых музейных поступлений. Методика базировалась на изучении сохранившихся на объектах владельческих отметок, подписей, клейм и иных признаков, а также на дополнительном привлечении документальных источников. Реализованный алгоритм работы с музейной коллекцией позволил выявить или уточнить информацию о 144 произведениях живописи, графики и скульптуры, принадлежавших ранее известным русским аристократическим коллекциям конца XVIII — начала XX в., а ныне находящимся в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. Все полученные сведения введены в научный оборот с использованием инструментов базы данных.

Изучение и анализ выявленных в Омском областном музее изобразительных искусств имени М.А. Врубеля произведений, принадлежавших аристократическим коллекциям, позволили выявить и сформулировать характерные черты, присущие практике коллекционирования русской знати.

Значительная часть аристократических художественных собраний представляла собой коллекции изящного личного вкуса и относилась к категории «любительских». Лишь немногие коллекционеры формировали свои собрания целенаправленно, имея четкую концепцию, исходя из развитого чувства прекрасного и глубоких познаний в области искусства, что позволяет отнести их к категории коллекционеров — «знатоков».

Художественные пристрастия русской аристократии были близки официальному имперскому вкусу. Коллекции произведений искусства, помимо эстетической функции, выполняли представительскую роль, подчеркивая высокий социальный статус владельцев и украшая парадные залы и гостиные дворцов.

Город Санкт-Петербург, где было сконцентрировано большинство аристократических коллекций, оставался средоточием работ западноевропейских мастеров. Представители русской знати активно пополняли свои собрания произведениями западноевропейской живописи и скульптуры, что сыграло весомую роль в формировании современных музейных коллекций западноевропейского искусства в России.

Западноевропейская живопись в аристократических коллекциях была представлена в многообразии хронологических периодов, национальных школ, жанров, имен художников. Наличие в художественных аристократических коллекциях произведений старых мастеров и современных авторов, представителей разных национальных европейских школ, присутствие работ крупных и малоизвестных художников, придавало коллекциям эклектический характер, а сами коллекции представляли собой некий «совокупный опыт».

Отметим, что основные черты коллекционирования русской аристократии нашли отражение в определении «петербургского собирательства», сформулированного А.М. Эфросом.

Европейское искусство XIX в. в аристократических коллекциях было представлено во всей полноте, что объясняет присутствие в наших современных музейных собраниях большого количества произведений ведущих европейских мастеров этого времени. Следует отметить, что вкус коллекционеров носил

традиционный, порой даже консервативный характер. Покупка ими произведений представителей прогрессивных европейских течений была практически исключена, вследствие чего в современных музейных фондах такие произведения представлены значительно скромнее. Даже самые прогрессивные коллекционеры из среды русской знати в своем новаторстве не могли сравниться с московскими собирателями этого времени.

В то время как богатейшие коллекции русского искусства во II половине XIX – начале XX в. были аккумулированы в частных коллекциях русских промышленников и предпринимателей, именно аристократическим собраниям современные музеи обязаны наличием произведений академического направления русской живописи.

Во дворцах русской аристократии хранилась мраморная и бронзовая скульптура, представляющая собой в основном работы современных популярных европейских, а также русских мастеров. Анализ современных отечественных музейных коллекций мраморной скульптуры позволяет сделать вывод о том, что главная роль в их формировании принадлежит крупнейшим аристократическим династиям России.

Изучение и атрибуция произведений искусства, основанная на стилистическом анализе и результатах технико-технологических исследований, позволили установить, что качественный состав аристократических художественных коллекций был неоднороден. В разделе произведений старых мастеров имелись как работы высокого художественного уровня, так и тиражная, подражательная продукция. Важное место в собраниях занимали копии с классических произведений, которые транслировали популярные у коллекционеров образы. Наличие в аристократических коллекциях целого ряда произведений, выполненных в подражание известным мастерам или имитирующих их манеру, а также копий, что можно сформулировать как одну их черт коллекционирования в среде русской знати, ярко прослеживается именно на примере произведений, на сегодняшний день хранящихся в региональных музеях. Таким образом, реальное понимание состава дореволюционных частных

коллекций возможно только при рассмотрении всей совокупности предметов, выявленных в центральных и региональных музейных фондах.

Все многообразие и сложность явления художественного коллекционирования в среде русской аристократии можно раскрыть лишь в процессе изучения отдельных коллекций. Выбор для реконструкции коллекций великой княгини Елены Павловны, хранившейся в Михайловском дворце, светлейшего князя А.М. Горчакова и его потомков, великого князя Михаила Николаевича и великого князя Константина Константиновича, собранных в Ново-Михайловском и Мраморном дворцах соответственно, обусловлен их недостаточной изученностью, масштабом личности собирателей, а также уникальной структурой и характером коллекций, их богатым составом и особыми концептуальными подходами.

На основе изучения выявленного изобразительного ряда и привлечения архивных материалов была выполнена реконструкция состава четырех значимых аристократических коллекций, воссозданы страницы истории их формирования и бытования, проведены искусствоведческие исследования количественного, качественного, тематического и жанрового состава коллекций, выявлены их характерные особенности и специфика, рассмотрены особенности коллекций в контексте биографий и личностей их владельцев. Особое значение для реконструкции приобрело всестороннее изучение 60 малоизвестных произведений, хранящихся в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля.

Исследование показало, что коллекция великой княгини Елены Павловны, сформированная в Михайловском дворце Санкт-Петербурга, носила характер «любительской» и являлась типичной для середины XIX в. Ее состав отличался эклектичностью, качество произведений варьировалось в широком диапазоне. Наряду с произведениями старых и современных европейских мастеров, в нее входили работы русских художников. Большое значение при формировании коллекции играло личное знакомство с живописцами и скульпторами. Значительное место в собрании занимали семейные портреты, а также

художественные предметы, отвечавшие ее пристрастию к музыке, созданные по ее заказам, которые в значительной степени отражали личные художественные предпочтения и интересы великой княгини Елены Павловны.

Коллекционирование светлейшего князя А.М. Горчакова, напротив, носило целенаправленный, системный, программный, прогрессивный характер, что позволяет отнести его к категории «знатоков». Его картинная галерея, в которой были представлены имена практически всех ведущих европейских художников XIX в., определявших художественную жизнь эпохи, а также работы старых мастеров, отличалась высоким уровнем произведений, и выделялась из общей картины коллекционирования в среде русской аристократии XIX в.

Художественная коллекция великого князя Михаила Николаевича, собранная в Ново-Михайловском дворце, включала тематические разделы, связанные с военной историей, кавказским бытом и охотой, что отражало профессиональные занятия и личные интересы владельца. Произведения искусства выполняли практическую функцию и служили историческим источником и инструментом патриотического воспитания, что соответствовало особенностям эпохи правления императора Николая I. Основным критерием при их отборе становился сюжет, значение которого превалировало над художественно-эстетическими характеристиками произведений.

Собирательская деятельность великого князя Константина Константиновича была тесно связана с его поэтическим творчеством, а его художественное собрание отличалось наибольшей самобытностью из всех изученных в рамках диссертации коллекций.

Будучи глубоко религиозным человеком, он избрал религиозные сюжеты в качестве главной темы своего поэтического творчества, что нашло отражение в тематике и стилистике художественных произведений из его коллекции. Наряду с произведениями на религиозную тему, в коллекции Константина Константиновича были широко представлены пейзажи и жанровые композиции, включая бытовую историческую картину, что отражало жанровую специфику его поэтического творчества. Великий князь заказывал и приобретал работы, которые являлись для

него источником творческого вдохновения или служили иллюстрациями к его поэтическим произведениям, он нередко предлагал свою личную трактовку художественного образа, свой вариант интерпретации сюжета, тем самым становясь соавтором художественных произведений. Его художественная коллекция демонстрировала уникальные примеры синтеза поэтического творчества и изобразительного искусства.

Изучение состава коллекций произведений искусства, принадлежащих великому князю Михаилу Николаевичу и великому князю Константину Константиновичу, позволило установить, что даже в рамках замкнутой среды императорского дома и присущей ей устойчивой традиции собирательства, могли формироваться принципиально разные художественные коллекции.

Привлечение малоизвестных произведений из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля для реконструкции аристократических коллекций значительно расширяет современные представления о составе изученных собраний. Многие из хранящихся в Омске произведений обладают не только художественной, но и научной ценностью, представляя собой уникальные экспонаты, не имеющие аналогов по своему информационному потенциалу для изучения данного феномена. Отдельные произведения, учитывая их особую ценность, должны были поступить в распоряжение центральных музеев в 1920-е гг., однако благодаря инициативе сотрудников Омского музея сохранились в региональном собрании, став важным компонентом современного музейного фонда России.

Среди наиболее значимых произведений, выявленных в ходе исследования, — живописные работы из собрания Мраморного дворца, представляющие собой редкие примеры синтеза поэтического творчества и изобразительного искусства. Также обращают на себя внимание гравюры из семейных коллекций потомков светлейшего князя А.М. Горчакова, снабженные редкими владельческими надписями, позволяющими уточнить факторы, влияющие на формирование частных коллекций. Помимо этого, живописные произведения из Михайловского

дворца привлекают внимание примерами фальсификаций и имитаций, характерных для художественной практики своего времени.

Кроме того, обращение к омским произведениям открывает возможности для изучения тем, практически не освещенных в научной литературе, примером которых может являться изучение художественного собрания Ропшинского дворца или коллекционирование произведений искусства потомками светлейшего князя А.М. Горчакова.

Изучение выявленных произведений в контексте теоретической реконструкции состава значимых отечественных дореволюционных художественных коллекций позволяет определить значение произведений, хранящихся в региональном музее, в деле изучения отечественного коллекционирования. Произведения искусства, хранящиеся в региональных музеях, являются неотъемлемой частью частных дореволюционных художественных коллекций, без учета которых наши представления о составе значимых коллекций и истории отечественного коллекционирования не являются полными и адекватными. Отдельные произведения и части коллекций несут информацию о специфике той или иной коллекции, которая не отражена в других произведениях или источниках.

В процессе исследования в научный оборот был введен обширный изобразительный и фактологический материал. В отношении изученных коллекций были освещены неизвестные ранее страницы их формирования и бытования, получены сведения о предыдущем местонахождении произведений, ныне хранящихся в Омском областном музее изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, истории их бытования, обнаружены неизвестные факты биографии коллекционеров и художников, проведены технико-технологические исследования и атрибуционные уточнения. Также в ходе исследования были выявлены и введены в научный оборот ценные архивные документы, освещающие важные аспекты данной темы.

Подводя итог, следует отметить, что проведенное исследование вносит значительный вклад в изучение феномена дореволюционного художественного

коллекционирования в России. Полученные результаты выходят далеко за рамки истории Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля и приобретают особую актуальность в контексте изучения отечественного коллекционирования в целом. Теоретические положения, сформулированные в ходе работы, расширяют представления о процессах формирования художественных коллекций и развитии музейного дела в России, что придает им значение для последующей научно-исследовательской, учебной, музейной и выставочной деятельности. Выводы, полученные в результате реконструкции частных коллекций, могут оказаться полезны при музеефикации дворцов, рассмотренных в исследовании, а также при создании мемориальных экспозиций, организации тематических юбилейных выставок и реализации других музейно-выставочных проектов.

Данное научное исследование не претендует на исчерпывающий характер. Изучение аристократических коллекций в составе Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля может быть продолжено в случае выявления нового изобразительного ряда. Как отмечалось выше, в фондах хранится большое количество произведений, поступивших из собраний №№ 665 и 1184. Данные собрания представляют собой национализированные в первые годы советской власти произведения из разных коллекций, история бытования и имена предыдущих владельцев которых на сегодняшний день не известны. Определение их предыдущего местонахождения представляет собой отдельную задачу и диктует необходимость разработки особой методики работы.

Дальнейшие перспективы исследования состоят в продолжении работы по выявлению и введению в научный оборот произведений из коллекций представителей других социальных слоев дореволюционной России — торгово-промышленной элиты, чиновников, военных и интеллигенции, хранящихся в Омском музее. Эти произведения могут быть использованы для реконструкции значимых дореволюционных художественных коллекций.

Методика, разработанная в ходе исследования для работы с музейной коллекцией и определения прежнего местонахождения произведений, может быть

применима и полезна для изучения собраний других региональных музеев, формировавшихся в 1920-е гг., и введения в научный оборот частей частных коллекций, хранящихся в их фондах. Результатом дальнейшего исследования может стать создание единой базы произведений из дореволюционных коллекций, находящихся в составе региональных музеев, и встраивание их в общую картину отечественного коллекционирования. Все вышеперечисленное указывает на широкую перспективу продолжения и развития данного научного проекта.

Список сокращений

АГУ – Алтайский государственный университет

ВИМАИВиВС – Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, Санкт-Петербург

ВОХМ – Воронежский областной художественный музей имени И.Н. Крамского

ГАРФ – Государственный архив Российской Федерации

ГИАОО – Государственный исторический архив Омской области

ГК – Государственный комплекс

ГМЗ – Государственный музей-заповедник

ГМИИ им. А.С. Пушкина – Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина

ГМУА – Государственный музей-усадьба «Архангельское»

ГМФ – Государственный музейный фонд

ГосНИИР – Государственный научно-исследовательский институт реставрации

ГРМ – Государственный Русский музей

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея

ГЭ – Государственный Эрмитаж

ЗСКМ – Западно-Сибирский Краевой музей

ЗСОРГО - Западно-Сибирский отдел Русского Географического общества

ИАХ (АХ) – Императорская Академия художеств

ИАН – Императорская Академия наук

ИРЛИ РАН – Институт русской литературы Российской Академии наук

ЛО ГМФ – Ленинградское отделение Государственного музейного фонда

НА ИИМК – Научный архив Института истории материальной культуры, Санкт-Петербург

НАРиДФ ГЭ – Научный архив рукописей и документального фонда Государственного Эрмитажа

НХМ – Новокузнецкий художественный музей

ОГИКМ – Омский государственный историко-краеведческий музей

ООМИИ им. М.А. Врубеля (ООМИИ) – Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

ОПХ (ИОПХ) – Общество поощрения художников (с 1882 г. – Императорское Общество поощрения художеств)

ОРА – Общество русских акварелистов

РГИА – Российский государственный исторический архив

СССР – Союз Советских Социалистических Республик

СПб – Санкт-Петербург

СПбГХПА им. А.Л. Штиглица – Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица

ТПХВ – Товарищество передвижных художественных выставок

ЦГА КФФД СПб – Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга

Список источников и литературы

Источники:

Архивные документы:

1. ГАРФ. Ф. 649. Оп. 1. Д. 10–30, 696–699. Дневник великого князя Михаила Николаевича.
2. ГАРФ. Ф. 649. Оп. 1. Д. 31–70. Памятная книжка с записями великого князя Михаила Николаевича.
3. ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 1–65. Дневник великого князя Константина Константиновича.
4. ГАРФ. Ф. 828. Оп. 1. Д. 35. Дневник кн. Горчакова Александра Михайловича с 10 марта 1834 г. по 31 декабря 1836 г.
5. ГАРФ. Ф. 828. Оп. 1. Д. 47. Записные книжки кн. Горчакова Александра Михайловича со списками приобретенных картин различных художников. 1832–1837.
6. ГАРФ. Ф. 828. Оп. 1. Д. 48. Тетрадь со списками картин, собранных князем А.М. Горчаковым. 1832–1859.
7. ГАРФ. Ф. 828. Оп. 1. Д. 508. Письма кн. А.М. Горчакову Б.К. Куккука, пейзажиста. 1846–1847.
8. ГАРФ. Ф. 828. Оп. 1. Д. 597. Письма кн. А.М. Горчакову Негри (Negri), продавца картин. 1857–1858.
9. ГАРФ. Ф. 828. Оп. 1. Д. 840. Письмо Т. Гюдена, художника, к Годешарлю Жозефу, маршану и живописцу. 1846.
10. ГАРФ. Ф. 828. Оп. 1. Д. 859. Письма маршану Жозефу Годешарлю А. Калама, художника. 1849 (?).
11. ГАРФ. Ф. 828. Оп. 1. Д. 1205. Письмо князю К.А. Горчакову художника Н.П. Богданова-Бельского. 1904.
12. ГАРФ. Ф. 828. Оп. 1. Д. 1230. Письма кн. Горчакову Константину Александровичу кн. Горчакова М.К. 1902–1916.

13. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 7. Штатное расписание и сметы расходов музея. Годовые отчеты о деятельности музея. 1923–1931.

14. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 12. Циркуляры, постановления ВЦИКа, Совета Народных Комиссаров РСФСР, Омского губисполкома, инструкции Народного комиссариата просвещения об учете, регистрации и сохранении памятников искусства и старины. 1924.

15. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 29. Документы (акты, списки, переписка) о передаче экспонатов в Омский краеведческий музей. 1924–1927.

16. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 57. Документы (циркуляры, инструкции Наркомпроса РСФСР, отчеты, договоры, акты) о деятельности музея. 1927.

17. ГМУА. Galerie du palais de Moscou. 1801–1827. Инв. 1017-гф.

18. ГМУА. Galerie d'Archangelski. 1801–1827. Т. 1. Инв. 1013-гф.

19. НАРиДФ ГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 112. Акты выдачи музейных предметов в Западно - Сибирский музей.

20. НАРиДФ ГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 128. Инвентарная книга «Живопись и скульптура» (ЛО ГМФ). Кн. 1.

21. НАРиДФ ГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 129. Инвентарная книга «Живопись и скульптура» (ЛО ГМФ). Кн. 2.

22. НАРиДФ ГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 133. Инвентарная книга «Мебель и бронза» (ЛО ГМФ). Кн. 1.

23. НАРиДФ ГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 372. Акты, описи и переписка о поступлении художественных предметов, принадлежавших Е.А. Воронцовой-Дашковой в отдел охраны, учета и регистрации памятников искусства и старины. 1919–1927.

24. НАРиДФ ГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 405. Акты, описи и переписка о поступлении художественных предметов, принадлежавших бывшему князю Горчакову К.А., в отдел охраны, учета и регистрации предметов искусств и старины, и распределении их по музеям. 1918–1927.

25. НАРиДФ ГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 612. Описи художественных предметов, поступивших в Музейный фонд из Мраморного дворца.

26. НАРиДФ ГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 653. Описи художественных предметов, поступивших в Музейный фонд из Ново-Михайловского дворца.
27. НАРиДФ ГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 654. Описи художественных предметов, поступивших в Музейный фонд из Ново-Михайловского дворца.
28. НАРиДФ ГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 1728. Список дел Ленинградского отделения Государственного музейного фонда.
29. НАРиДФ ГЭ. Опись картинам и плафонам, состоящим в заведовании II отделения Императорского Эрмитажа. СПб., 1859. Т. VII.
30. РГИА. Ф. 435. Оп. 1. Д. 83. Опись движимого имущества, хранящегося в г. Ташкенте в доме, принадлежащем Его Императорскому Высочеству великому князю Николаю Константиновичу.
31. РГИА. Ф. 515. Оп. 8. Д. 2069. Опись картин и рисунков, находящихся в Ропшинском дворце. 1860.
32. РГИА. Ф. 533. Оп. 2. Д. 492. Опись имущества Михайловского дворца. 1889.
33. РГИА. Ф. 547. Оп. 1. Д. 162. Об уплате денег за заказанные их высочеством за границей статуи, картины и прочее. 1852.
34. РГИА. Ф. 547. Оп. 1. Д. 484. О наследстве, доставшемся великому князю Михаилу Николаевичу от императрицы. 1860.
35. РГИА. Ф. 547. Оп. 1. Д. 489. О приобретении картин и других художественных предметов в 1861.
36. РГИА. Ф. 547. Оп. 1. Д. 536. Описи по дворцовому зданию в Санкт-Петербурге. 1862.
37. РГИА. Ф. 547. Оп. 1. Д. 692. О командировке профессора ИАХ Лагорио на Кавказ.
38. РГИА. Ф. 547. Оп. 3. Д. 4347 а, б. Инвентарь движимого имущества Ново-Михайловского дворца.
39. РГИА. Ф. 547. Оп. 3. Д. 4357. Инвентарь вещей, хранящихся во дворце в Петербурге. 1873.

40. РГИА. Ф. 547. Оп. 3. Д. 4358. Инвентарь вещей, хранящихся во дворце Его Императорского Высочества Государя Великого Князя Михаила Николаевича в Санкт-Петербурге. 1892.
41. РГИА. Ф. 547. Оп. 3. Д. 4359. Инвентарь вещей, хранящихся во дворце в Петербурге.
42. РГИА. Ф. 547. Оп. 4. Д. 75. Опись имущества Ново-Михайловского дворца. 1895.
43. РГИА. Ф. 549. Оп. 1. Д. 1044. Счета и переписка о постройке виллы в Ликанах. 1893–1906.
44. РГИА. Ф. 549. Оп. 1. Д. 1045. Счета и переписка на производство строительно-ремонтных работ. 1911.
45. РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Д. 6. Переписка о продаже Михайловского дворца в казну. 1894–1898.
46. РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Д. 429. Описи вещей Михайловского дворца.
47. РГИА. Ф. 928. Оп. 1. Д. 5. Письма Александра Константиновича Горчакова. 1906–1916.
48. РГИА. Ф. 928. Оп. 1. Д. 88 б. Семейные фотографии князей Горчаковых.
Опубликованные дневники, воспоминания, письма, документы:
49. Базаров, Н.И. Светлейший князь А.М. Горчаков. Из воспоминаний о нем его духовника / Н.И. Базаров // Русский архив. – 1896. – Кн. 1. – С. 328-351.
50. Бенуа, А.Н. Мои воспоминания: в 5 книгах / А.Н. Бенуа. – Т. I. – Кн. 1–3. – М.: Наука, 1993. – 711 с.
51. Бумаги великого князя Константина Константиновича и членов его семьи: семейная и литературная переписка, отрывки из дневника, завещания, 1874–1918 гг. / Сост., авт. предисл., коммент., биографического справ. Т.А. Лобашкова. – М.: [б. и.], 2013. – 955 с.
52. Валентин Серов в переписке, документах и интервью: в 2 т. / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. – Т. 1. – Л.: Художник РСФСР, 1985 – 487 с.

53. Великий князь Гавриил Константинович. В Мраморном дворце. Из хроники нашей семьи / Великий князь Гавриил Константинович. – СПб.: Логос; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. – 288 с.
54. Витте, С.Ю. Воспоминания / Граф С.Ю. Витте. – Т. 3. – Л.: Государственное изд-во, 1924. – 395 с.
55. Витте, С.Ю. Воспоминания: в 3 т. / С.Ю. Витте. – Т. 1. 1849–1894. Детство. Царствования Александра II и Александра III. – Берлин: Слово, 1923. – 441 с.
56. Воспоминания великого князя Александра Михайловича Романова / Пред. Н. Старикова. – М. [и др.]: Питер, 2015. – 316 с.
57. Дневник великого князя Константина Константиновича. 1890–1891 гг. / Сост., авт. пред., комм., биогр. спр. Т.А. Лобашкова. – М.: ООО «Буки Веди», 2015. – 560 с.
58. Дневник великого князя Константина Константиновича. 1902–1903 гг. / Сост., авт. пред., комм., биогр. спр. Т.А. Лобашкова. – М.: ООО «Буки Веди», 2015. – 560 с.
59. Дневник великого князя Константина Константиновича. 1906–1907 гг. / Сост., авт. пред., комм., биогр. спр. Т.А. Лобашкова. – М.: ООО «Буки Веди», 2015. – 560 с.
60. Дневник великого князя Константина Константиновича. 1907–1909 гг. / Сост., авт. пред., комм., биогр. спр. Т.А. Лобашкова. – М.: ООО «Буки Веди», 2015. – 560 с.
61. Дневник великого князя Константина Константиновича. 1909–1910 гг. / Сост., авт. пред., комм., биогр. спр. Т.А. Лобашкова. – М.: ООО «Буки Веди», 2015. – 560 с.
62. Дневник великого князя Константина Константиновича. 1911–1915 гг. / Отв. ред., сост., автор вступ. ст. В.М. Хрусталева. – М.: ПРОЗАиК, 2013. – 624 с.
63. Дневник П.А. Валюева министра внутренних дел: в 2 т. / П.А. Валюев. – М.: Изд-во АН СССР, 1961.

64. Живое прошлое. История Омского музея изобразительных искусств, 1923–1960 годы: сборник документов / ООМИИ им. М.А. Врубеля; сост. О.Н. Крепкая. – Омск: Изд. дом «Наука», 2006. – 271 с.

65. Из записной книжки архивиста. Лицейские письма Горчакова А.М. 1814–1818 // Красный архив. – 1936. – Т. 6 (79). – С. 175-207.

66. К.Р. Дневники. Воспоминания. Стихи. Письма / Вступ. ст., коммент. Э.В. Матониной. – М.: Искусство, 1998. – 492 с.

67. К.Р. Избранная переписка / Сост. Л.И. Кузьмина; Институт русской литературы (Пушкинский дом). – СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. – 528 с.

68. Корф, М.А. Записки / Барон Модест Корф. – М.: Захаров, 2003 (Екатеринбург: ГИПП Урал. рабочий). – 719 с.

69. Мещерский, В.П. Мои воспоминания: в 2 ч. / В.П. Мещерский. – СПб.: Тип. кн. В. П. Мещерского, 1897–1912.

70. Милютин, Д.А. Воспоминания генерал-фельдмаршала графа Д.А. Милютина. 1860–1862 / Д.А. Милютин. – М.: Рос. фонд культуры: Студия «Тритэ» Никиты Михалкова, 1999. – 558 с.

71. Назимова, М.Г. Двор великой княгини Елены Павловны (1865–1867) / М.Г. Назимова // Русский архив. – 1899. – № 10. – С. 311-318.

72. Оболенский, Д.А. Мои воспоминания о великой княгине Елене Павловне / Д.А. Оболенский // Русская старина. – 1909. – № 3 (137). – С. 503-528.

73. Пассек, Т.П. Из дальних лет. Воспоминания: в 2 т. / Т.П. Пассек. – Т. 2. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1963. – 792 с.

74. Переписка И.А. Гончарова с великим князем Константином Константиновичем // Российский архив. История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. – Т. V. – М.: Студия «ТРИТЭ», «Российский архив», 1994. – С. 176-248.

Каталоги произведений искусства:

75. Асвариц, Б.И. Бельгийская и голландская живопись XIX–XX веков: каталог коллекции / Б.И. Асвариц; ГЭ. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2012. – 190 с.

76. Асварищ, Б.И. Картинная галерея А.М. Горчакова: каталог выставки к 200-летию со дня рождения светлейшего князя, государственного канцлера А.М. Горчакова, 1798–1883 / Б.И. Асварищ; ГЭ. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1998. – 94 с.
77. Братья Морозовы. Великие русские коллекционеры: каталог выставки / К.Г. Костеневич; ГЭ; ГМИИ им. А.С. Пушкина. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2019. – 364 с.
78. Гудыменко, Ю.Ю. Русская живопись XIX века: каталог коллекции / Ю.Ю. Гудыменко; ГЭ. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2017. – 422 с.
79. Живопись XVIII – начала XX века: каталог / ГРМ; сост. Д.М. Мигдал [и др.]. – Л.: Аврора, Искусство, 1980. – 446 с.
80. Живопись первой половины XIX века (А-И): каталог / ГРМ; науч. ред. Е. Петрова [и др.]. – СПб.: Palace Edition, 2002. – 256 с.
81. Забытый русский меценат. Собрание графа Павла Сергеевича Строганова: каталог выставки / С.О. Андросов, Ф.С. Светлаков, Е.Е. Абрамова и др.; ГЭ. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2019. – 233 с.
82. Краснобаева, М.Д. Французская живопись в Архангельском / М.Д. Краснобаева, Е.Б. Шарнова. – М.: Три Квадрата, 2011. – 496 с.
83. Маркова, В.Э. Италия XVII–XX веков. Собрание живописи. В 2 т. / В.Э. Маркова. – Т. II. – М.: Галарт, 2002. – 471 с.
84. Маркова, В.Э. Картины итальянских мастеров XIV–XVIII веков из музеев СССР: альбом-каталог / В.Э. Маркова. – М.: Советский художник, 1986. – 264 с.
85. Мир русского дворянства. Французское искусство XVIII–XIX вв. из собрания князей Юсуповых в Эрмитаже: каталог выставки / ГЭ. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2016. – 91 с.
86. Неизвестные сокровища Романовых. 400-летию венценосной династии посвящается: каталог коллекции / МК ОО; ООМИИ им. М.А. Врубеля. – Омск: Омскбланкиздат, 2013. – 48 с.

87. Никулин, Н.Н. Якоб Филипп Хаккерт: каталог выставки / Н.Н. Никулин. – СПб.: Славия, 1998. – 111 с.
88. Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Русская живопись XVIII – начала XX века (до 1917 года): каталог / М-во культуры Омской обл., Омский обл. музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля; авт. ст. и сост. кат. И.Г. Девятьярова. – Омск: Омскбланкиздат, 2012. – 204 с.
89. Омский областной музей изобразительных искусств. Русское дореволюционное искусство. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. Скульптура. Каталог / Сост. А.Н. Гонтаренко, авт. вст. ст. И.Г. Девятьярова. – Л.: Художник РСФСР, 1986. – 146 с.
90. Семенова, Н. Щукин. Биография коллекции / МК РФ; ГМИИ им. А.С. Пушкина; ГЭ. – М.: Слово, 2019. – 527 с.
91. «Создания руки, резцом вооруженной...». Скульптура в убранстве петербургских дворцов века: каталог выставки / ГЭ. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2016. – 208 с.
92. Соколова, И.А. Вкус коллекционера. Голландская и фламандская живопись XVI–XVII веков из собрания П.П. Семенова-Тян-Шанского: каталог выставки / И.А. Соколова; ГЭ. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2006. – 280 с.
93. «Ученая прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова: каталог выставки: в 2 т. / Под общ. ред. В.А. Мишина. – М.: Художник и книга, 2001.
94. Французская живопись и скульптура XVII – начала XX века из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля / Авт. ст. и кат. А.Е. Чернявская; науч. ред. Ф.М. Буреева; ред. Л.К. Богомолова, И.Г. Девятьярова, Л.В. Чуйко. – Омск: Издательско-полиграфический комплекс «Омскбланкиздат», 2010. – 128 с.
95. Юмангулов, В.Я. Скульптура Ораниенбаума: каталог коллекции / В.Я. Юмангулов, Н.Ю. Хадеев. – СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2019. – 184 с.

96. Waagen, Gustav Friedrich. Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen / G. F. Waagen. – München: Friedrich Bruckmann's Verlag, 1864. – 448 с.

Литература:

97. Авакян, Ю.Я. Деятельность великого князя Михаила Николаевича на Кавказе (1862–1882) / Ю.Я. Авакян // Кубанские исторические чтения: материалы VII Международной научно-практической конференции. – Краснодар: Краснодарский центр научно-технической информации, 2016. – С. 66-70.

98. Агапова, М.Ю. Сводный каталог как метод реконструкции частной коллекции (на примере коллекции Н. Л. Шабельской): автореф. дис. ... канд. ист. наук: 24.00.03 / Агапова Мария Юрьевна. – СПб., 2011. – 23 с.

99. Алексеев-Борецкий, А.А. Музыкальный салон при дворе великой княгини Елены Павловны / А.А. Алексеев-Борецкий // 300 лет Петергофской дороге. 300 лет Ораниенбауму. История. Реставрация. Музеефикация: сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф». – СПб.: Европейский дом, 2012. – С. 57-171.

100. Андреев, В.Е. Картина А.И. Куинджи «Лунная ночь на Днепре» в коллекции великого князя Константина Константиновича / В.Е. Андреев // Коллекции и коллекционеры: сборник статей по материалам научной конференции. – Вып. XVI. – СПб.: ГРМ, 2008. – С. 105-114.

101. Андреева, В.И. Ново-Михайловский дворец. От великокняжеской резиденции к государственным музеям / В.И. Андреева, В.В. Герасимов // Дворцы, особняки, усадьбы. Музейный формат: материалы XXIV Царскосельской научной конференции. – СПб.: Серебряный век, 2018. – С. 14-35.

102. Анощенко, И. Музейное дело в СССР: цифры и факты / И. Анощенко // Декоративное искусство СССР. – № 9. – 1976. – С. 11-12.

103. Артемьева, И.С. Венецианская живопись в художественных собраниях Петербурга в XVIII веке: проблемы происхождения, идентификации и атрибуции:

автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 5.10.3 / Артемьева Ирина Сергеевна. – СПб., 2024. – 58 с.

104. Артемьева, И.С. О картинах Грегорио Ладзарини в собрании П.Б. Шереметева и других российских коллекциях / И.С. Артемьева, И.С. Сягаева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 4. – Ч. 2. – С. 65-78.

105. Архип Куинджи / И.Н. Шувалова; ГРМ. – СПб.: Palace Editions, 2015. – 180 с.

106. Асварищ, Б.И. Немецкие художники и их работы в России в XIX веке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.08 / Асварищ Борис Иосифович. – СПб., 1995. – 35 с.

107. Ахмедьянова, В.В. Историческая реконструкция и историческая достоверность / В.В. Ахмедьянова // Материалы 72-й международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. – СПб.: Изд-во СПбГАВМ, 2018. – С. 16-18.

108. Банников, А.П. Собиратели и хранители прекрасного: энциклопедический словарь российских коллекционеров от Петра I до Николая II, 1700–1918 гг. / А.П. Банников, С.А. Сапожников. – М.: Центрполиграф, 2007. – 606 с.

109. Бахрушин, А.П. Из записной книжки А.П. Бахрушина / А.П. Бахрушин. – М.: Л.Э. Бухгейм, 1916. – 170 с.

110. Бахрушин, С. Великая княгиня Елена Павловна / С. Бахрушин // Освобождение крестьян. Деятели реформы. – М.: Научное слово, 1911. – С. 115-172.

111. Белогубцева, Н.И. Портреты чинов Гвардейской артиллерии из Музея великого князя Михаила Николаевича (проблемы атрибуции) / Н.И. Белогубцева, И.Н. Кулешова // Консервация, реставрация и экспонирование памятников военной истории: материалы секции «Актуальные вопросы современного музейного дела» девятой международной научно-практической конференции «Война и оружие. Новые исследования и материалы». – СПб.: ВИМАИВиВС, 2019. – С. 56-74.

112. Бенуа, А.Н. Юсуповская галерея / А.Н. Бенуа // Мир искусства. – 1900. – Кн. 4. – № 13–14. – С. 123-152.
113. Бернсон, Б. Основы художественного распознавания / Б. Бернсон // София. – 1914. – № 1. – С. 40-69.
114. Бернштейн, Н. Памяти великого князя Константина Константиновича / Н. Бернштейн // Ежегодник императорских театров. – Пг., 1915. – С. I-XII.
115. Боровская, Е.Я. Живописец Б.П. Виллевалде (1818–1903) и его полотна военно-бытового жанра / Е.Я. Боровская // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – № 1. – 2013. – С. 122-126.
116. Бортникова, Е.А. Западноевропейская живопись в коллекции императора Петра III в Картинном доме в Ораниенбауме: проблемы формирования, атрибуции и реконструкции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Бортникова Елена Анатольевна. – СПб., 2025. – 33 с.
117. Булгаков, Ф.И. Наши художники: в 2 т. / Ф.И. Булгаков. – Т. 2. – СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1890. – 298 с.
118. Бух, К.А. Великая княгиня Елена Павловна. Заметки к биографии / К.А. Бух // Русская старина. – 1888. – № 3 (57). – С. 805-810.
119. Бушуев, С.К. А.М. Горчаков: дипломат. 1798–1883 / С.К. Бушуев. – М.: Изд-во ИМО, 1961. – 109 с.
120. Веденский, Г.Э. Армейских будней летописец: художник А.И. Гебенс (1819–1888) / Г.Э. Веденский. – СПб.: Атлант, 2006. – 181 с.
121. Великая княгиня Елена Павловна // Русская старина. – 1882. – № 3 (33). – С. 781-802.
122. Великая княгиня Елена Павловна // Русский архив. – 1881. – № 5-6. – С. 300-311.
123. Виппер, Б.Р. К проблеме атрибуции / Б.Р. Виппер // Виппер, Б.Р. Статьи об искусстве. – М.: Искусство, 1970. – С. 541-560.
124. Воронович, Н.В. Генерал-фельдмаршал, генерал-фельдцейхмейстер великий князь Михаил Николаевич / Н.В. Воронович. – СПб.: тип. Д. Семенюкова, 1914. – 16 с.

125. Врангель, Н. Дворец великого князя Николая Михайловича в Петрограде / Н. Врангель // Столица и усадьба. – 1915. – № 36-36. – С. 3-10.
126. Врангель, Н. Искусство и государь Николай Павлович / Н. Врангель. – Старые годы. – Июль–сентябрь. – 1913. – С. 53-64.
127. Выскочков, Л.В. «Изящные искусства достойны монаршего покровительства...»: император Николай и русские художники / Л.В. Выскочков, А.А. Шелаева // Ярославский педагогический вестник. – № 3. – 2016. – С. 285-295.
128. Газиянц, А.В. Великий князь К.К. Романов – деятель русской культуры конца XIX – начала XX веков: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Газиянц Анна Владимировна. – СПб., 2001. – 220 с.
129. Гаршин, Е.М. Три поэмы: (А.Н. Майкова, А.А. Голенищева-Кутузова и К.Р.): Критический этюд / Е.М. Гаршин. – СПб.: тип. и лит. В.В. Комарова, 1889. – 26 с.
130. Гафифуллин, Р.Р. Ленинградский Государственный музейный фонд. 1917 – 1929 гг. Структура и основные направления деятельности / Р.Р. Гафифуллин // Судьбы музейных коллекций. Материалы VI Царскосельской научной конференции. – СПб., 2000. – С. 314-326.
131. Гегер-Нелюбин, Г.К. К.Р. Критико-биографический этюд / Г.К. Гегер-Нелюбин. – СПб.: Изд-е Г.Я. Кестнер, 1902. – 247 с.
132. Герц, К. Иностранные художники на постоянной выставке Общества любителей художеств / К. Герц. – М.: тип. Грачева и К°, 1861. – 10 с.
133. Глазов, И.А. Атрибуция двух гравюр бельгийских художников из коллекций князей Горчаковых в собрании ООМИИ имени М.А. Врубеля / И.А. Глазов // Декабрьские диалоги: материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции памяти Ф.В. Мелехина, 19-20 декабря 2019 г. – Вып. 23. – Омск: Изд. С.Б. Загурский, 2020. – С. 137-142.
134. Глазов, И.А. Произведения камнерезного искусства из Мраморного дворца в собрании ООМИИ имени М.А. Врубеля / И.А. Глазов // Декабрьские диалоги: материалы Всероссийской научной конференции памяти Ф.В. Мелехина, 12-13 декабря 2017 г. – Вып. 21. – Омск: ООО ПКФ «Абсолют», 2018. – С. 118-121.

135. Горелова, С.И. Музейный фонд в первые годы Советской власти / С.И. Горелова // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. – М.: Всероссийский научно-исследовательский институт реставрации, 1990. – Вып. 13. – С. 203-216.

136. Грабарь, И.Э. Для чего нужно охранять и собирать сокровища искусства и старины / И.Э. Грабарь. – М.: Типо-лит. Т-ва И.Н. Кушнерева и К°, 1919. – 32 с.

137. Гудыменко, Ю.Ю. «Портрет молодой женщины» из собрания Горчаковых / Ю.Ю. Гудыменко // Атрибуция предмета: интуиция, опыт, документ: сборник научных статей XXVII Царскосельской конференции. – СПб.: Русская коллекция, 2021. – С. 277-283.

138. Гудыменко, Ю.Ю. Придворный живописец Тимолеон Нефф / Ю.Ю. Гудыменко. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2016. – 320 с.

139. Гудыменко, Ю.Ю. Художник Т.А. Нефф и его великосветские покровители: Георгий Георгиевич и Екатерина Михайловна Мекленбург-Стрелицкие / Ю.Ю. Гудыменко; ГМЗ «Ораниенбаум» // Ораниенбаум. Век XIX ... По материалам выставки «Осколки зеркала». К 150-летию Мекленбург-Стрелицкого дома в России. – СПб., 2006. – С. 71-82.

140. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – Т. 2. – М.: Русский язык, 1981–1982. – 779 с.

141. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – Т. 4. – М.: Русский язык, 1982. – 683 с.

142. Дубровский, А.В. Чтения памяти К.Р. / А.В. Дубровский // Русская литература. – СПб., 1996. – № 1. – С. 266-267.

143. Дьячков, А.Н. Коллекционирование // Большая советская энциклопедия: в 30 т. / Гл. ред. А.М. Прохоров. – Т. 12. – М.: Сов. энцикл., 1973. – С. 435.

144. Жерихина, Е.И. Три коллекции Ново-Михайловского дворца / Е.И. Жерихина // Дворцы, особняки, усадьбы. Музейный формат: материалы XXIV Царскосельской научной конференции. – СПб.: Серебряный век, 2018. – С. 179-192.

145. «За веру и Отечество». Династия Романовых и армия. – СПб.: ВИМАИВиВС, 2013. – 32 с.
146. Завьялова, Е.Е. Творчество К.Р.: Эстетика и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Завьялова Елена Евгеньевна. – Волгоград, 2000. – 17 с.
147. Знаточество, коллекционирование, меценатство: сборник статей / Сост. и науч. ред. Н.С. Кутейникова. – СПб.: Ин-т им. И.Е. Репина, 1992. – 86 с.
148. Игнатьева, О.В. История изучения частного коллекционирования в России: теоретический обзор / О.В. Игнатьева // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – Вып. 8. – С. 1530-1537.
149. Игнатьева, О.В. Коллекционирование в среде русской аристократии в XVIII – XIX вв. / О.В. Игнатьева // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2018. – № 1. – С. 54-62.
150. Игнатьева, О.В. Частное коллекционирование в процессе европеизации России в XVIII – начале XX века / О.В. Игнатьева // Вестник Пермского университета. История. – 2014. – Выпуск 2 (25). – С. 22-27.
151. Ильина, Т.Н. На пользу нашей главной артиллерии: материалы к биографии Великого Князя Михаила Николаевича / Т.Н. Ильина. – СПб.: ВИМАИВиВС, 2012. – 70 с.
152. Ильинский, Л.К. Памяти великого князя Константина Константиновича / Л.К. Ильинский. – Казань: Центр. тип., 1915. – 16 с.
153. Ионова, О.В. Музейное строительство в годы довоенных пятилеток (1928-1941 гг.) // Очерки истории музейного дела в СССР. – М., 1963. – Вып. 5. – С. 84-85.
154. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века / Б.Р. Вишпер; Т.Н. Ливанова. – М.: Изд-во АН СССР, 1966. – 331 с.
155. Казанина, Н.В. Коллекция живописи из личных апартаментов великого князя Константина Константиновича Романова / Н.В. Казанина // Страницы истории отечественного искусства. – Вып. XXIX. – СПб.: Palace Editions, 2017. – С. 84-93.

156. Калиничева, И.Б. Частное коллекционирование западноевропейской живописи в Санкт-Петербурге в середине XVIII – начале XX в.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.12 / Калиничева Илга Борисовна. – СПб., 1997. – 22 с.

157. Карпова, Е.В. О некоторых произведениях скульптуры из петербургских дворцов герцогов Мекленбург-Стрелицких / Е.В. Карпова // Русская ветвь Мекленбург-Стрелицкого Дома: сборник трудов международной научной конференции. – СПб.: Лики России, 2005. – С. 206-213.

158. Карпова, Е.В. Скульптура XIX века из интерьеров Михайловского дворца / Е.В. Карпова // Страницы истории отечественного искусства XVI–XXI века. – Вып. XI. – СПб.: ГРМ, 2005. – С. 116-124.

159. Карчева, Е.И. Произведения Антонио Россетти и Томмазо Солари на сюжет романа Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» в собрании Эрмитажа / Е.И. Карчева // Новое искусствознание. – 2020. – № 2. – С. 102-109.

160. Карчева, Е.И. Скульптура в убранстве петербургских дворцов XIX века // «Создания руки, резцом вооруженной...». Скульптура в убранстве петербургских дворцов XIX века: каталог выставки / ГЭ. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2016. – С. 8-23.

161. Каулен, М.Е. Коллекция // Российская музейная энциклопедия: в 2 т. – Т. 1. – М.: Прогресс, Рипол классик, 2001. – С. 278.

162. Кимеева, Т.И. Методика атрибуции музейных предметов и возможности внутримузеейной трансляции ее результатов / Т.И. Кимеева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 48. – С. 134-142.

163. Кириченко, Е.И. Искусство и Государь Николай Павлович / Е.И. Кириченко; ВНИИТАГ // Архитектура мира: материалы конференции «Запад-Восток: личность в истории архитектуры». – Вып. 4. – М.: Архитектура, 1995. – С. 68-74.

164. Клейн, Л.С. «Человек дождя»: коллекционирование или природа человека / Л.С. Клейн // Музей в современной культуре: сборник научных трудов. – СПб.: СПбГАК, 1997. – С. 10-21.
165. Клюканова, Л.Г. Частное коллекционирование как явление современной культуры / Л.Г. Клюканова // Обсерватория культуры. – 2015. – № 2. – С. 73-77.
166. Князь Александр Михайлович Горчаков в его рассказах из прошлого // Русская старина. – 1883. – Т. 40. – С. 159-180.
167. Князь Горчаков // Иллюстрация. – 4 февраля, 1860. – № 105. – С. 71.
168. Коллекционеры. Меценаты. Благотворители (Россия, XVIII–XX вв.): сборник статей / Сост. и науч. ред. Н.С. Кутейникова. – СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 1996. – 64 с.
169. Кони, А.Ф. Великая княгиня Елена Павловна / А.Ф. Кони. – [Б. м.], [б. и.]. – 34 с.
170. Коноплева, М.С. Дом-музей б. Шуваловой. Путеводитель, составленный хранителем музея М.С. Коноплевой. СПб.: Издательство Брокгауз-Ефрон, 1923. 51 с.
171. Константин Романов. Избранное. Стихотворения, переводы, драма / Сост. и автор пред. Е. И. Осетров. – М.: Советская Россия, 1991. – 334 с.
172. Константин Романов. Критические отзывы: (литературно-критические статьи за 1905-1913 гг.). – Пг.: Тип. «Сельского вестника», 1915. – 449 с.
173. Котляревский, Н.А. Памяти К.Р. / Н.А. Котляревский // Отчет о деятельности Отделения русского языка и словесности за 1915 год. – Пг., 1915. – С. 33-44.
174. Кочерова, Е.И. Коллекции Ораниенбаумских дворцов в 1827–1918 годах / Е.И. Кочерова; ГМЗ «Ораниенбаум» // Ораниенбаум. Век XIX ... По материалам выставки «Осколки зеркала». К 150-летию Мекленбург-Стрелицкого дома в России. – СПб., 2006. – С. 94-103.

175. Кочерова, Е.И. Судьба коллекций Каменноостровского дворца / Е.И. Кочерова // Русская ветвь Мекленбург-Стрелицкого Дома: сборник трудов международной научной конференции. – СПб.: Лики России, 2005. – С. 218-223.

176. Кочетова, Е.Б. История создания экспозиции в личных покоях великого князя Константина Константиновича в Мраморном дворце. К 20-летию со дня открытия / Е.Б. Кочетова // Атрибуция, история и судьба предметов из музейных коллекций: сборник докладов научной конференции Кучумовские чтения, 20–21 декабря 2018. – СПб.: ГМЗ «Павловск», 2018. – С. 113-124.

177. Красилин, М.М. Экспертиза произведений искусства и ее методы / М.М. Красилин, В.А. Иванов, Ю.А. Халтурин // Экспертиза произведений искусства. Материалы I научной конференции, 31 мая – 2 июня 1995 г., г. Москва. – М.: Объединение «Магнум Арс», 1996. – С.183-189.

178. Крейдун, Ю.А. Владельческие знаки на произведениях живописи в контексте их истории бытования / Ю.А. Крейдун, Е.М. Реутова // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2023. – Т. 23, № 1. – С. 39-47.

179. Крылова, А.В. Великая княгиня Елена Павловна / А.В. Крылова. – СПб.: ЦНИИТС, 2001. – 121 с.

180. Кузина, Г.А. Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг. / Г.А. Кузина // Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII—XX вв.) / Отв. ред. С.А. Каспаринская. – Часть I. – М.: НИИК, 1991. – С. 96-173.

181. Кузьмина, Л.М. Августейший поэт / Л.М. Кузьмина. – СПб.: Лики России, 1995. – 256 с.

182. Кузьминский, К.С. К.Р. Поэт любви и красоты (1882–1907) / К.С. Кузьминский. – М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1907. – 16 с.

183. Куклинова, И.А. Музеи Франции XIV–XIX веков: учебное пособие / И.А. Куклинова. – Ч. I. – СПб.: СПбГУКИ, 2001. – 148 с.

184. Лаврова, Н.Н. К 140-летию со дня рождения К.Р. / Н.Н. Лаврова // Русская литература. – 1999. – № 1. – С. 286-287.

185. Лазарев, В.Н. О знаточестве и методике атрибуции / В.Н. Лазарев // Искусствознание. – 1998. – № 1. – С. 43-59.
186. Лапшин, В.П. Последний император России и отечественная художественная жизнь конца XIX – начала XX века. Опыт историко-культурного анализа / В.П. Лапшин // Искусствознание. – № 1. – 2004. – С. 539-578.
187. Лапшин, В.П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году / В.П. Лапшин. – М.: Советский художник, 1983. – 496 с.
188. Лапшин, В.П. Художественный рынок в России кон. XIX – нач. XX вв. / В.П. Лапшин // Вопросы искусствознания. – Вып. VIII (1). – 1996. – С. 593.
189. Ларина, Т.М. Методологические проблемы исторической реконструкции: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01 / Ларина Татьяна Михайловна. – Куйбышев, 1984. – 19 с.
190. Левинсон-Лессинг, В.Ф. История Картинной галереи Эрмитажа (1764–1917) / В.Ф. Левинсон-Лессинг. – Л.: Искусство, 1985. – 407 с.
191. Линник, И.В. Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин / И.В. Линник. – Л.: Искусство, 1980. – 247 с.
192. Лиховцева, А.В. Частные коллекции произведений искусства как объект культурного наследия: художественная целостность, методология формирования и международный контекст феномена: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Лиховцева Анастасия Владимировна. – Москва, 2019. – 31 с.
193. Лицейские лекции (По записям А.М. Горчакова) // Красный архив. – 1937. – Т. 1 (80). – С. 75-206.
194. Любимцев, С.В. Типология частного коллекционирования в России XVIII века и художественные коллекции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Любимцев Сергей Владимирович. – СПб., 2006. – 25 с.
195. Малинкин, А.Н. Коллекционер. Опыт исследования по социологии культуры / А.Н. Малинкин. – М.: Изд. дом Гос. ун-та – Высшей школы экономики, 2011. – 190 с.

196. Малицкий, Г.Л. Музейное строительство в России к моменту Октябрьской революции / Г.Л. Малицкий // Научный работник. – 1926. – № 2. – С. 46.
197. Мантуров, М.Н. Музейная политика 1917–1935 годов: на примере коллекций Мраморного дворца / М.Н. Мантуров // Музей – Памятник – Наследие. – 2018. – № 2 (4). – С. 96-102.
198. Маркова, В.Э. Итальянский натюрморт: от Караваджо до Моранди / В.Э. Маркова. – М.: Арт Волхонка, 2024. – 440 с.
199. Маркова, В.Э. Караваджо и другие. Проблемы итальянской живописи эпохи барокко / В.Э. Маркова. – М.: Искусство – XXI век, 2023. – 376 с.
200. Маркова, В.Э. Н.Б. Юсупов и его живописная коллекция // «Ученая прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова: каталог выставки: в 2 т. / Под общ. ред. В.А. Мишина. – М.: Художник и книга, 2001. – Т. 1. – С. 68-85.
201. Матонина, Э.Е. К.Р. / Э.Е. Матонина, Э.Л. Говорушко. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 671 с.
202. Машковцев, Н.Г. Принципы музейного строительства // Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков: сб. документов и материалов / Отв. ред. Э.А. Шулепова. – М.: Этерна, 2010. – С. 481-498.
203. Мелехин, Ф.В. 1923–1928 гг. Пять лет работы музея. Краткий отчет // Государственный Западно - Сибирский музей. Известия. – № 1. – Омск, 1928. – С. 119-150.
204. Менш, П.В. Коллекционирование / П.В. Менш // Вопросы музеологии. – № 1 (9). – 2014. – С. 222-228.
205. Михайлов, Д.Н. Лирика К.Р. в связи с историей русской поэзии во вторую половину XIX века / Д.Н. Михайлов. – СПб.: П.П. Сойкин, 1901. – 167 с.
206. Михайлова, Т.Б. Экспертиза культурных ценностей: учебно-методическое пособие / Т.Б. Михайлова; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2020. – 156 с.

207. Михайловский дворец в Петербурге // Нива. – 1875. – № 29. – С. 456.
208. Модзалевский, Б.Л. К биографии канцлера князя А.М. Горчакова / Б.Л. Модзалевский. – М.: Ист.-родослов. о-во в Москве, 1907. – 36 с.
209. Мюллер, А.П. Иностранные живописцы и скульпторы в России / А.П. Мюллер. – М.: Государственное изд-во, 1925. – 96 с.
210. Назаревская, Н.О. Антикварный рынок в России XVIII–XX веков / Н.О. Назаревская. – М.: Любимая книга, 2006. – 160 с.
211. Неведомский, М.П. А.И. Куинджи / М.П. Неведомский, И.Е. Репин. – СПб.: О-во имени А.И. Куинджи, 1913. – 189 с.
212. Неверов, О.Я. Частные коллекции Российской империи / О.Я. Неверов; ГЭ. – М.: Слово, 2004. – 256 с.
213. Неизданный автограф А.С. Пушкина // Красный архив. – 1936. – Т. 6 (79). – С. 207-209.
214. Новосельская, И.Н. Картины Ж.-Б. Греза в музеях Советского Союза / И.Н. Новосельская // Труды Государственного Эрмитажа. – XXV. – Л.: Искусство, 1985. – С. 92-104.
215. Овсянникова, С.А. Частное коллекционирование в России в пореформенную эпоху (1861–1917) / С.А. Овсянникова // Очерки истории музейного дела в России. – М.: Советская Россия, 1960. – Вып. 2. – С. 66-144.
216. Овсянникова, С.А. Частное собирательство в России в XVIII – первой половине XIX века / С.А. Овсянникова // Очерки истории музейного дела в России. – М.: Советская Россия, 1961. – Вып. 3. – С. 269-300.
217. Онегин, Н.С. Формирование и музеефикация частных историко-бытовых собраний в Санкт-Петербурге конца XIX – начала XX вв.: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.03 / Онегин Николай Сергеевич. – СПб., 2020. – 23 с.
218. Ораниенбаум. Век XIX ... По материалам выставки «Осколки зеркала». К 150-летию Мекленбург-Стрелицкого дома в России / ГМЗ «Ораниенбаум». – СПб., 2006. – 167 с.

219. Особняк св. князя К.А. Горчакова // Столица и усадьба. – 1916. – № 62-63. – С. 5-14.
220. Павлова, М.А. Частное коллекционирование в России XVIII – начала XX века (историко-культурный аспект) / М.А. Павлова // Вестник КГУ. – 2017. – № 4. – С. 31-35.
221. Пиотровский, М.Б. Философия музейного дела / М.Б. Пиотровский // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. – СПб., 2006. – Вып. 1. – С. 7-10.
222. Пиотровский, М.Б. Частные коллекции – прародительницы музеев // Неверов, О.Я. Частные коллекции Российской империи / О.Я. Неверов; ГЭ. – М.: Слово, 2004. – С. 7-9.
223. Полунина, Н.М. Коллекционеры старой Москвы: иллюстрированный биографический словарь / Н.М. Полунина, А.И. Фролов. – М.: Независимая газета, 1997. – 526 с.
224. Полунина, Н.М. Кто есть кто в коллекционировании старой России: Новый библиографический словарь / Н.М. Полунина. – М.: Рипол классик, 2003. – 554 с.
225. «Поощряйте искусства...». Произведения из картинной галереи светлейшего князя, государственного канцлера А.М. Горчакова и коллекций его потомков в Омском областном музее изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. К 225-летию со дня рождения / Авт. вст. ст., сост. Е. М. Реутова. – Омск: Издательско-полиграфический комплекс «Омскбланкиздат», 2023. – 52 с.
226. Равикович, Д.А. Формирование государственной музейной сети (1917 – I пол. 60-х гг.) / Д.А. Равикович. – М.: б/и, 1988. – 151 с.
227. Резникова, Е.Е. Великая княгиня Елена Павловна в политической и культурной жизни России 1824–1873 гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Резникова Екатерина Евгеньевна. – М., 1998. – 23 с.
228. Реутова, Е.М. Из опыта атрибуции произведений западноевропейской живописи XVIII–XIX вв. из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля / Е.М. Реутова // Искусство Евразии. – 2024. – № 4

(35). – С. 168-181. – Режим доступа:
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.011>.

229. Реутова, Е.М. К вопросу изучения картины Карла Фридриха Дейкера «Охота на кабана» из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля / Е.М. Реутова // Декабрьские диалоги: материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции памяти Ф.В. Мелехина, 16-17 декабря 2010 г. – Вып. 14. – Омск: Изд. дом «Наука», 2012. – С. 133-135.

230. Реутова, Е.М. Натюрморт «Цветы» неизвестного художника из собрания ООМИИ им. М.А. Врубеля. Технологические приемы и живописный метод художника как основа для идентификации школы / Е.М. Реутова // Сохранение культурного наследия. Научное исследование и реставрация произведений голландской и фламандской живописи XVII-XIX вв. – Омск: Тип. «Компаньон», 2015. – С. 256-261.

231. Реутова, Е.М. Определение провенанса картины как инструмент атрибуции / Е.М. Реутова // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – № 67. – СПб., 2022. – С. 163-170.

232. Реутова, Е.М. Проблемы идентификации и атрибуции итальянской живописи XVI-XVIII веков на примере произведений из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля / Е.М. Реутова // Человек и культура. – 2025. – № 2. – С. 1-15. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73442.

233. Реутова, Е.М. Произведения из коллекции Ропшинского дворца в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля / Е.М. Реутова // Декабрьские диалоги: материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции памяти Ф.В. Мелехина, 20-21 декабря 2011 г. – Вып. 15. – Омск: Изд. дом «Наука», 2012. – С. 133-134.

234. Реутова, Е.М. Произведения искусства из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля на страницах

дневников великого князя Константина Константиновича / Е.М. Реутова // Декабрьские диалоги: материалы Всероссийской научной конференции памяти Ф.В. Мелехина, 2-3 декабря 2015 г. – Вып. 19. – Омск: ООО «-Полиграфист», 2016. – С. 154-157.

235. Реутова, Е.М. Произведения искусства из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля на страницах дневников великого князя Константина Константиновича. Продолжение публикации архивных материалов / Е.М. Реутова // Декабрьские диалоги: материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции памяти Ф.В. Мелехина, 6-7 декабря 2016 г. – Вып. 20. – Омск: ООО «Топ-Принт», 2017. – С. 124-128.

236. Реутова, Е.М. Произведения искусства из частных дореволюционных художественных коллекций представителей русской аристократии в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля: база данных / Е.М. Реутова. – № 2024620389. – заяв. 12.01.2024. – опубл. 24.01.2024.

237. Реутова, Е.М. Светлейший князь Александр Константинович Горчаков. Штрихи к портрету / Е.М. Реутова // Декабрьские диалоги: материалы Всероссийской научной конференции памяти Ф.В. Мелехина, 4-5 декабря 2018 г. – Вып. 22. – Омск: «Омский научный вестник», 2019. – С. 96-99.

238. Реутова, Е.М. Три гравюры из собрания князей Горчаковых. К истории произведений через личность коллекционера / Е.М. Реутова // Декабрьские диалоги: материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции памяти Ф.В. Мелехина, 19-20 декабря 2019 г. – Вып. 23. – Омск: Изд. С.Б. Загурский, 2020. – С. 143-147.

239. Романов, Н.И. Местные музеи и как их устраивать / Н.И. Романов. – М.: Тип. Н. Желудковой, 1919. – 110 с.

240. Российские предприниматели: благотворители, коллекционеры, меценаты (вторая половина XIX – начало XX века) / Сост. А.Б. Плотников и др. – М.: ГПИБ, 1993. – 114 с.

241. Руденская, М.П. Они учились с Пушкиным / М.П. Руденская, С.Д. Руденская. – Л.: Лениздат, 1976. – 293 с.
242. Рябчикова, Ф.Д. Государственный музейный фонд: возникновение и осмысление понятия (1918–1991 гг.) / Ф.Д. Рябчикова // Вопросы музеологии. – 2018. – 9 (1). – 39-54.
243. Рязанцев, Н.П. Сохранение культурного наследия в Советской России (1917–1930-й годы) / Н.П. Рязанцев. – Ярославль: Аверс-Плюс, 2011. – 248 с.
244. Саверкина, И.В. История частного коллекционирования в России: учебное пособие / И.В. Саверкина. – СПб.: СПбГУКИ, 2006. – 207 с.
245. Савинская, Л.Ю. Коллекция живописи князей Юсуповых – феномен художественной культуры России второй половины XVIII – начала XX века: пополнение и функционирование / Л.Ю. Савинская // Искусствознание. – 2013. – № 1-2. – С. 220-269.
246. Савинская, Л.Ю. Коллекция живописи князей Юсуповых / Л.Ю. Савинская. – М.: б/и, 2017. – 970 с.
247. Садков В. Новые атрибуции / В. Садков // Художник. – 1984. – № 11. – С. 57-59.
248. Сальникова, И.И. «Мы были...» (Из истории государственного и частного собирательства произведений искусства XVIII-XIX вв.) / И.И. Сальникова. – СПб.: Блиц, 2003. – 278 с.
249. Санкт-Петербургская выставка в Императорской Академии художеств: Живопись портретная // Художественная газета. – 1836. – № 11-12. – С. 169-192.
250. Северюхин, Д.Я. Художественный рынок Санкт-Петербурга – Петрограда – Ленинграда, его роль и значение в истории развития отечественного изобразительного искусства: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.04 / Северюхин Дмитрий Яковлевич. – М., 2010. – 52 с.
251. Севостьянова, Г.А. К вопросу о презентации выставочных проектов русской и зарубежной графики из коллекции Омского областного музея

изобразительных искусств имени М.А. Врубеля / Г.А. Севостьянова // Декабрьские диалоги: материалы XXV Всероссийской научной конференции памяти Ф.В. Мелехина, 14-15 декабря 2021 г. – Вып. 25. – Омск: Омскбланкиздат, 2022. – С. 98-103.

252. Селезнев, И.Я. Исторический очерк Императорского бывшего Царскосельского ныне Александровского Лицея за первое его десятилетие, с 1811 по 1861 год / И.Я. Селезнев. – СПб.: Тип-я В. Безобразова и К°, 1861. – 524 с.

253. Семанов, С.Н. А.М. Горчаков – русский дипломат XIX в. / С.Н. Семанов. – М.: Соцэкгиз, 1962. – 115 с.

254. Серебрякова, Н.Ю. Частное коллекционирование в художественной жизни России 1900 – 1910-х годов: петербургские коллекции Н.Д. Ермакова и С.П. Крачковского: опыт реконструкции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Серебрякова Наталья Юрьевна. – СПб., 2007. – 22 с.

255. Сидорова, А.Н. Воспитание великих князей в семьях императоров Николая I и Александра II: подготовка к государственной деятельности: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Сидорова Анна Николаевна. – М., 2016. – 31 с.

256. Скульптор Гальбиг. Вакханка (Мраморная группа Гальбига, в Михайловском дворце) // Всемирная иллюстрация. – 1870. – № 65. – С. 235-237.

257. Словарь Академии Российской: в 6 ч. – СПб.: Императорская Академия наук, 1789-1794. – Ч. III. – СПб., 1792. – 1388 стлб.

258. Собиратель Аркадий Вениаминович Руманов (1878–1960). Выставка. Омск 16 мая – 16 июня 2011: буклет. – Омск, 2001.

259. Соболев, В.С. Августейший президент: Великий Князь Константин Константинович во главе Императорской Академии наук, 1889–1919 / В.С. Соболев. – СПб.: Искусство, 1993. – 180 с.

260. Советская историческая энциклопедия: в 16 т. / Гл. ред. Е.М. Жуков. – М.: Государственное научное издательство «Советская энциклопедия», 1961-1976. – Т. 1. – М., 1961. – 1024 с.

261. Соколова, И.А. Картинная галерея П.П. Семенова-Тян-Шанского и антикварный рынок Петербурга: 1860–1910: автореферат дис. ... доктора культурологи: 24.00.01 / Соколова Ирина Алексеевна. – СПб., 2006. – 39 с.
262. Спирина, И.В. История создания музея изобразительных искусств в Омске (1870–1930-е годы) / И.В. Спирина; науч. ред. Б.А. Конилов. – Омск: Изд. дом «Наука», 2004. – 352 с.
263. Спирина, И.В. Частные коллекции декоративно-прикладного искусства в Омском музее изобразительных искусств / И.В. Спирина // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея. – Омск: Изд-во ОГИКМ, 1994. – С. 71-78.
264. Стасов, В.В. Выставка гг. Лансере и А.Л. Обера в Императорской Академии художеств / В.В. Стасов // Художественные новости. – 1886.
265. Стернин, Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века / Г.Ю. Стернин. – М.: Сов. художник, 1984. – 296 с.
266. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX века, 70-80-е годы / Г.Ю. Стернин. – М.: Наука, 1997. – 221 с.
267. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков / Г.Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1970. – 293 с.
268. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века / Г.Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1976. – 221 с.
269. Стечкин, Н.Я. К.Р. (25 лет поэтического творчества) / Н.Я. Стечкин. – СПб.: Типо-литография В.В. Комарова, 1904. – 31 с.
270. Струков, Д.Н. Августейший генерал-фельдцейхмейстер великий князь Михаил Николаевич: очерк жизнеописания его императорского высочества / Д.Н. Струков. – СПб.: Тип. П.П. Сойкина, 1906. – 769 с.
271. Струков, Д.П. Музей имени великого князя Михаила Николаевича / Д.П. Струков. – СПб.: Тип. Гл. упр. уделов, 1911. – 18 с.
272. Татаренкова, Н.А. Судьбы культурно-исторических ценностей России на сломе эпох (1917–1927 годы) / Н.А. Татаренкова // Самарский научный вестник. – 2019. – Т. 8, № 1 (26). – С. 182-186.

273. Толмацкий, В.А. Антикварно-художественный рынок Петербурга / В.А. Толмацкий, В.В. Скурлов, А.Н. Иванов. – СПб.: Лики России, 2008. – 512 с.
274. Трубинов, Ю.В. Мраморный дворец и Служебный дом: Очерки истории архитектуры зданий и судеб обитателей / Ю.В. Трубинов. – СПб.: Нестор–История, 2018. – 863 с.
275. Уколова, Е. Пушкин глазами князя А.М. Горчакова (Неизвестные воспоминания) / Е. Уколова, В. Уколов // Вопросы литературы. – 1989. – № 12. – С. 225-232.
276. Фридлиндер, М. Об искусстве и знаточестве / М. Фридлиндер. – СПб.: Андрей Наследников, 2013. – 248 с.
277. Фролов, А.И. Русские коллекционеры и формирование музейного фонда России / А.И. Фролов // Шахматовский вестник. – 1993. – № 3. – С. 9-16.
278. Харламов, И.Н. Дома князей Горчаковых / И.Н. Харламов. – СПб.: ООО «Алмаз», 1997. – 126 с.
279. Хрипко, М.Л. Роль частного собирательства в формировании дореволюционной коллекции исторического музея (третья четверть XIX – 1918 г.): автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Хрипко Марина Леонидовна. – М., 1991. – 20 с.
280. Чадаева, А.Я. Августейший поэт. Великий князь Константин Константинович / А.Я. Чадаева. – М.: Вече, 2013. – 496 с.
281. Частное коллекционирование в России: материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1994» / Под общ. ред. И.Е. Даниловой. – М.: ГМИИ, 1995. – 256 с.
282. Чернявская, А.Е. К вопросу изучения коллекций, переданных из Государственного музейного фонда. Собрание Е.Г. Саксен-Альтенбургской в ООМИИ им. М.А. Врубеля / А.Е. Чернявская // Декабрьские диалоги: материалы Международной научной конференции памяти Ф.В. Мелехина, 19-21 декабря 2001 г. – Вып. 5. – Омск: Тип. «То, что надо», 2003. – С. 249-258.
283. Чернявская, А.Е. Личность коллекционера: социальная функция коллекционера-хранителя (на примере собрания принцессы Е.Г. Саксен-

Альтенбургской) / А.Е. Чернявская // Декабрьские диалоги: материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции памяти Ф.В. Мелехина, 19-20 декабря 2007 г. – Вып. 11. – Омск: Изд. дом «Наука», 2008. – С. 177-183.

284. Чернявская, А.Е. Натюрморт «Ванитас» Мишеля Буйона / А.Е. Чернявская // Музей 8: Художественные собрания СССР. – М.: Советский художник, 1987. – С. 155-157.

285. Чернявская, А.Е. Современные тенденции в осуществлении социально-значимых музейных проектов на примере выставки «В былое распахнуть окно...» (Коллекция князя Н.Б. Юсупова в Омском областном музее изобразительных искусств им. М. А. Врубеля) / А.Е. Чернявская // Вестник Омского университета. – Омск, 2003. – № 2 (28). – С. 77-80.

286. Шапиро, Б.Л. Николай I и великие князья Николаевичи: увлечения и коллекции (личные фонды Романовых в ГА РФ) / Б.Л. Шапиро // Чертковский исторический сборник. Российская империя во времени и пространстве. – М.: Государственная публичная историческая библиотека России, 2019. – С. 114-124.

287. Шарнова, Е.Б. Жан-Батист Грез. Взгляд из России / Е.Б. Шарнова // Искусствознание. – 2018. – № 3. – С. 74-97.

288. Шестопалов, А.П. Великая княгиня Елена Павловна / А.П. Шестопалов // Вопросы истории. – 2001. – № 5. – С. 73-94.

289. Шлаева, И.В. Частное коллекционирование предметов русской старины как фактор сохранения культурного наследия: Конец XIX – начало XX вв.: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Шлаева Ирина Вячеславовна. – М., 2000. – 26 с.

290. Шмидт, Д. Собрание графа Павла Петровича Шувалова / Д. Шмидт // Художественные сокровища России. – 1902. – № 11. – С. 269-284.

291. Шмит, Ф.И. Музеи Союза Советских Социалистических Республик / Ф.И. Шмит // Вопросы музеологии. – 2012. – № 2 (6). – С. 194-201.

292. Щедрин, С. Письма из Италии / Вст. статья, ред. и прим. А. Эфрос. – М.-Л.: Academia, 1932. – 408 с.

293. Эфрос, А. Петербургское и московское собирательство (Параллели) / А. Эфрос // Среди коллекционеров. – 1921. – № 3. – С. 13-20.
294. Эфрос, А.М. Музейное дело в Советской республике // Музейное дело. Музееведение России в первой трети XX в. Сборник научных трудов. – М., 1997. – Вып. 24. – С. 178-179.
295. Юденкова, Т.В. Братья Павел Михайлович и Сергей Михайлович Третьяковы. Мировоззренческие аспекты коллекционирования / Т.В. Юденкова. – М.: БуксМарт, 2015. – 528 с.
296. Юденкова, Т.В. Другой Третьяков: судьба и коллекция одного из основателей Третьяковской галереи / Т.В. Юденкова. – М.: Арт-Волхонка, 2012. – 390 с.
297. Юсупов, Ф.Ф. Перед изгнанием. 1887–1919 / Князь Феликс Юсупов; вступ., примеч., публ. писем Н. Стрижовой. – М.: АО «Моск. центр искусств», 1993. – 252 с.
298. Яковлева, Е.П. А.В. Руманов и его художественное собрание (К истории частного коллекционирования в России) / Е.П. Яковлева // Культурное наследие Российского государства: сборник статей / Под ред. А.Н. Кирпичникова. – СПб.: Вести, 2003. – С. 313-328.
299. Яковлева, Е.П. Частное художественное коллекционирование в свете научных исследований / Е.П. Яковлева // Рериховское наследие. Т. VII: сборник статей / Отв. ред. А.А. Бондаренко и В.Л. Мельников. – СПб.: Изд. СПбГМИСР, 2011. – С. 55-67.
300. 12 стульев из дворца, или В поисках сокровищ русской аристократии: путеводитель / МК ОО; авт. ст. И. Глазов, И. Гольский, И. Девятьярова, Е. Реутова, А. Чернявская; Ред. И. Симонова. – Омск: Омскбланкиздат, 2017. – 146 с.
301. Brookner A. Greuze: The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Phenomenon / A. Brookner. – New-York: Graphic Society, 1972. – 176 s.
302. Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Science, des arts et des métiers / D. Diderot, D'Alambert. – Vol. 1-17. – Paris, 1751-1772.

303. Galerie de M. le prince Gortchacoff // Journal des Arts. Bruxelles. – 26.11.1848.

304. Grünewaldt, M. von. Skizzen und Bilder aus dem Leben Carl Timoleon von Neff / M. von Grünewaldt. – Darmstadt, 1887. – 254 s.

305. Reau, L. Greuze et la Russia / L. Reau // L'Art et les Artistes. – Paris, 1920. – V. 1. – Pp. 273-286.

306. Thieme, U., Becker, F. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. – Vol. VIII. – Leipzig, 1913. – 616 s.

Иллюстрации



1. Пример владельческой маркировки живописи из коллекций кн. Юсуповых



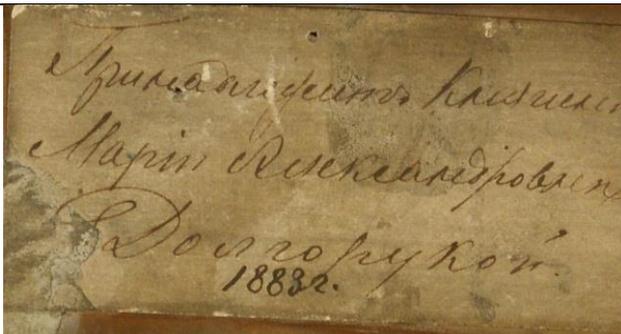
2. Пример владельческой маркировки живописи из коллекции гр. Е.А. Воронцовой-Дашковой



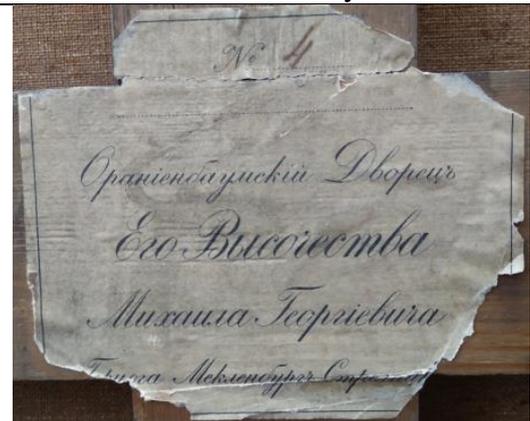
3. Пример владельческой маркировки живописи сургучной печатью с гербом из коллекций св. кн. Горчаковых



4. Пример владельческой маркировки живописи сургучной печатью с гербом из коллекций кн. Юсуповых



5. Пример владельческой маркировки живописи



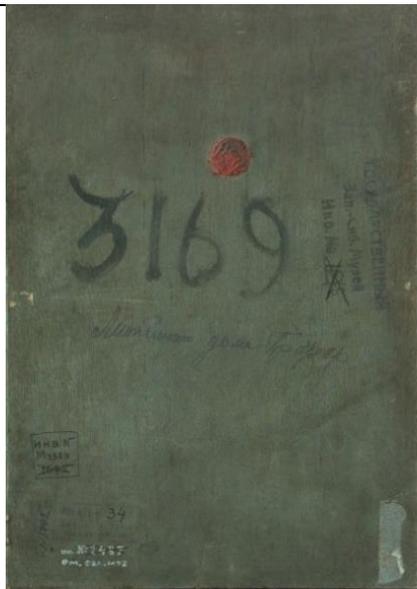
6. Пример владельческой маркировки живописи



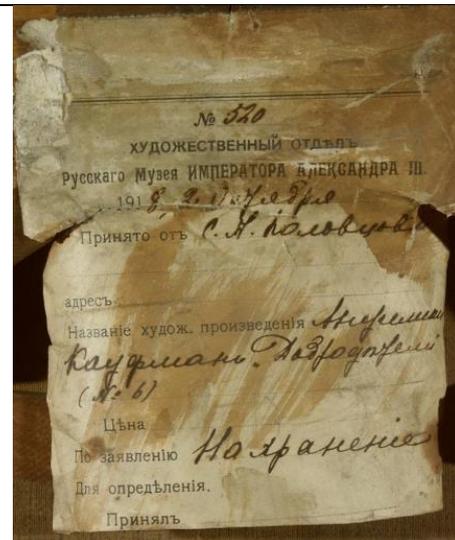
7. Выставочный ярлык на картине О. Пильца «Омлет» (1873, ООМНИ) из коллекции кн. Юсуповых



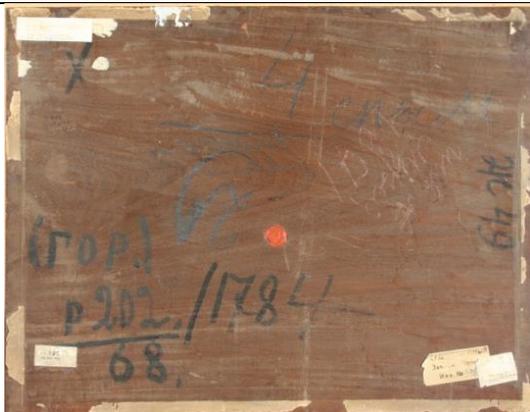
8. Пример маркировки произведений живописи из национализированных коллекций в ГРМ



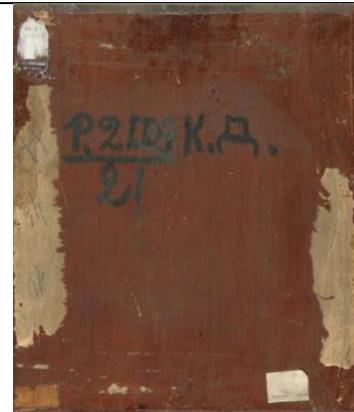
9. Обрат картины из коллекций кн. Юсуповых с владельческой маркировкой и надписями ГМФ



10. Этикетка Русского музея на обороте картины А. Кауфман «Аллегория Добродетели» (ООМНИ), ранее в коллекции С.А. Половцевой



11. Обрат картины А. Схелфхаута «Вид Дордрехта в четырех лье от Роттердама» (1843, ООМНИ) с владельческими знаками и надписями ГЭ



12. Обрат картины Ж.-Б. Роби «Цветы и книга» (ООМНИ) с надписями ГЭ



13. Тиарини Алессандро (1577–1668)
Италия
Послы царя Абгара перед Христом
Холст, масло. 95 × 122
ООМИИ; ранее в коллекции
гр. Е.В. Шуваловой



14. Грез Жан-Батист (1725–1805)
Франция
Мечтательница. 1780-е
Холст, масло. 39 × 31,5
ООМИИ; ранее в коллекции кн. Юсуповых



15. Хаккерт Якоб Филипп (1737–1807)
Германия
Биржа и корабли (Порт Мессины)
Холст, масло. 35 × 52
ООМИИ; ранее в коллекции кн. Юсуповых



16. Кальварт (Кальверт) Денис
(ок. 1540–1619). Италия
Святая Агнесса. Святая Цецилия
Дерево, масло. 89 × 85
ООМИИ; ранее в коллекции
кн. М.А. Долгоруковой



17. Вуэ Симон (1590–1649). Франция
Мадонна с младенцем
Холст, масло. 75 × 64
ООМИИ



18. Ладзарини Грегорио (1657–1730)
Италия. Венеция
Аллегория Веры
Холст, масло. 184 × 114.
ООМИИ



19. Станки, семья (?)
Италия. Рим
Букет цветов в вазе. XVII
Холст, масло. 86 × 49
ООМИИ; ранее в коллекции гр.
Н.П. Ферзена



20. Дюклер Теодоро (1816–1869)
Италия
Вид набережной Амальфи. 1841
Холст, масло. 52 × 76,5
ООМИИ; ранее в коллекции гр.
Н.П. Ферзена



21. Неизвестный художник XVII в.
(?)
Группа пьющих в корчме крестьян
(имитация И. ван Остаде)
Дерево, масло. 31 × 38,5
ООМИИ; ранее в коллекции кн. Юсуповых



22. Венецианский художник третьей
четверти XVIII в.
Большой канал в Венеции
Холст, масло. 73 × 111
ООМИИ; ранее в коллекции гр.
Е.А. Воронцовой-Дашковой



23. Венецианский художник третьей
четверти XVIII в.
Палаццо Дукале в Венеции
Холст, масло. 60,5 × 98
ООМИИ; ранее в коллекции гр.
Е.А. Воронцовой-Дашковой



24. Венецианский художник третьей
четверти XVIII в.
Вид церкви Санта-Мария делла Салюте в
Венеции
Холст, масло. 52,5 × 72,5
ООМИИ; ранее в коллекции гр.
Е.А. Воронцовой-Дашковой



25. Грез Жан-Батист (1725–1805)
Франция
Ребенок с яблоком
Дерево, масло. 40 × 32
ООМИИ; ранее в коллекции великой княгини Елены Павловны, Михайловский дворец



26. Де Марн Жан-Луи (1752–1829)
Франция
Бытовая сцена
Дерево, масло. 25 × 35
ООМИИ; ранее в коллекции великой княгини Елены Павловны, Михайловский дворец



27. Вербукховен Эжен-Жозеф (1799–1881)
Бельгия
Стадо. 1847
Дерево, масло. 35,5 × 45
ООМИИ; ранее в коллекции великой княгини Елены Павловны, Михайловский дворец



28. Роби Жан-Батист (1821–1910)
Бельгия
Цветы и книга
Дерево, масло. 43,5 × 51
ООМИИ; ранее в коллекции великой княгини Елены Павловны, Михайловский дворец



29. Греббер Питер де (1600–1653)
Голландия
Женская головка
Дерево, масло. 29 × 23
ООМИИ; ранее в коллекции великой княгини Елены Павловны, Михайловский дворец



30. Ахенбах Андреас (1815–1910)
Германия
Ночь на взморье. 1850
Холст, масло. 36 × 32
ООМИИ; ранее в коллекции великой княгини Елены Павловны, Михайловский дворец



31. Неизвестный художник XVII в.
(имитация Тенирса Давида Мл.)
Игра в шары
Холст, масло. 28 × 37
ООМИИ; ранее в коллекции великой княгини Елены Павловны, Михайловский дворец



32. Премацци Луиджи (1814–1891)
Большая гостиная
(Большой Красный кабинет)
в Михайловском дворце. 1848
Бумага, акварель
ГЭ



33. Неизвестный художник XVII в.
Пейзаж с косогором и путником
(имитация Я. Вейнантса)
Дерево, масло. 31,5 × 39
ООМИИ; ранее в коллекции великой княгини Елены Павловны, Михайловский дворец



34. Неизвестный художник XVII в.
Пейзаж с всадником
(имитация Я. Вейнантса)
Дерево, масло. 31 × 36
ООМИИ; ранее в коллекции великой княгини Елены Павловны, Михайловский дворец



35. Толстой Федор Петрович (1783–1873)
Освобождение Москвы в 1812 году.
Медальон, посвященный Отечественной войне 1812 года
Гипс, литье, тонировка, монтировка
20,2 × 20,2
ООМИИ; ранее в коллекции пр. Е.Г. Саксен-Альтенбургской



36. Толстой Федор Петрович (1783–1873)
Бой при Малом Ярославце. 1812
Медальон, посвященный Отечественной войне 1812 года
Гипс, литье, тонировка, монтировка
20,2 × 20,2
ООМИИ; ранее в коллекции пр. Е.Г. Саксен-Альтенбургской



37. Толстой Федор Петрович (1783–1873)
Сражение при Березине
Медальон, посвященный Отечественной
войне 1812 года
Гипс, литье, тонировка, монтировка
20,2 × 20,2
ООМИИ; ранее в коллекции
пр. Е.Г. Саксен-Альтенбургской



38. Неизвестный художник II половины
XIX в.
Портрет старушки
Копия с картины Рембрандта Харменса ван
Рейна (1606–1669) 1654 г.
Холст, масло. 107,5 × 82,5
ООМИИ; ранее в коллекции герцога М.Г.
Мекленбург-Стрелицкого, Большой дворец,
Ораниенбаум



39. Схелфхаут Андреас (1787–1870)
Голландия
Вид Дордрехта в четырех лье от
Роттердама. 1843
Дерево, масло. 55 × 70
ООМИИ; ранее в коллекции светлейшего
князя А.М. Горчакова



40. Куккук Баренд Корнелис (1803–1862)
Голландия
Лесной пейзаж. 1847
Холст, масло. 68,5 × 89
ООМИИ; ранее в коллекции светлейшего
князя А.М. Горчакова



41. Гюден Теодор Жан Антуан (1802–1880)
Франция
Морской берег в Схевенингене. 1846
Дерево, масло. 27,5 × 37
ООМИИ; ранее в коллекции светлейшего
князя А.М. Горчакова



42. Калам Александр (1810–1864)
Швейцария
Горный ручей. 1847
Холст, масло. 63,5 × 73
ООМИИ; ранее в коллекции светлейшего
князя А.М. Горчакова



43. Буйон Мишель де. XVII в. (период творческой активности 1638–1674)
Франция
Натюрморт «Vanitas». 1660-е
Холст, масло. 127 × 102
ООМИИ; ранее в коллекции светлейшего князя А.М. Горчакова



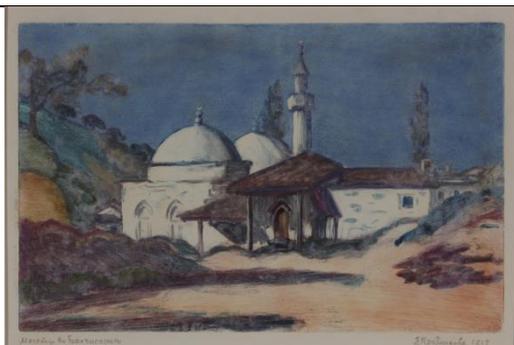
44. Венецианский художник I половины XVII в.
Мария Магдалина
Холст, масло. 97 × 97
ООМИИ; ранее в коллекции светлейшего князя А.М. Горчакова



45. Неизвестный фламандский художник XVII в. круга Франкена Франса II (1581–1642)
Идолослужение Соломона
Дерево, масло. 31,8 × 50,5
ООМИИ; ранее в коллекции светлейшего князя А.М. Горчакова



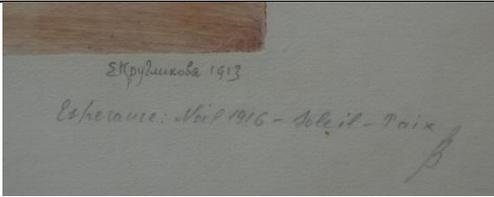
46. Неизвестный итальянский художник конца XVII – XVIII в.
Святой Франциск Ассизский
Холст, масло. 65 × 49
ООМИИ; ранее в коллекции светлейшего князя А.М. Горчакова



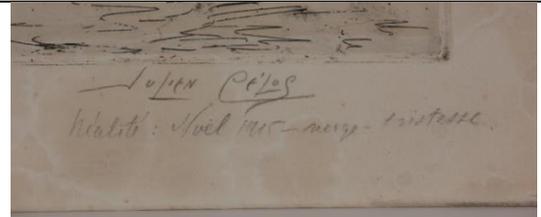
47. Кругликова Елизавета Сергеевна (1865–1941)
Мечеть в Бахчисарае. 1913
Бумага, цветная монотипия
17,8 × 27,7; 30,3 × 44,2
ООМИИ; ранее в коллекции светлейшего князя К.А. Горчакова



48. Село Жюльен (1884–1953)
Бельгия
Эзелпорт (Ослиные ворота) в Брюгге. 1913
Бумага, цветной офорт
53 × 66,8; 62,3 × 80,5
ООМИИ; ранее в коллекции светлейшего князя К.А. Горчакова



49. Владельческая надпись на работе
Е.С. Кругликовой «Мечеть в Бахчисарае»



50. Владельческая надпись на работе
Ж. Село «Городской пейзаж»



51. Шарле Франц (1862–1928)
Бельгия
Бытовая сцена. 1911
Бумага на картоне, цветной офорт
62 × 51; 82 × 64
ООМИИ; ранее в коллекции светлейшего
князя К.А. Горчакова



52. Богданов-Бельский Николай Петрович
(1868–1945)
Портрет светлейшего князя А.К. Горчакова
Около 1910–1911
Холст, масло. 169 × 90,5
ООМИИ; ранее в коллекции светлейшего
князя К.А. Горчакова



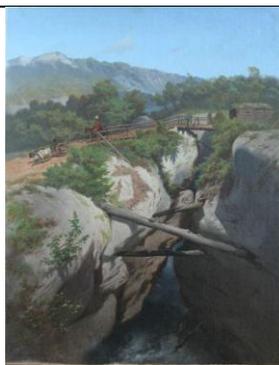
53. Буше Альфред (1850–1934)
Франция
Бегуны (К цели). Модель 1886
Бронза патинированная, литье, мрамор
52 × 32 × 67
ООМИИ; ранее в коллекции светлейшего
князя К.А. Горчакова



54. Сверчков Николай Егорович
(1817–1898)
Тройка зимой. 1848
Холст, масло. 68 × 104,5
ООМИИ; ранее в коллекции великого князя
Михаила Николаевича, Ново-
Михайловский дворец



55. Байков Федор Ильич (1818–1890)
Солдаты в деревне. 1844
Холст, масло. 53,5 × 72
ООМИИ; ранее в коллекции великого князя
Михаила Николаевича, Ново-
Михайловский дворец



56. Филиппов Константин Николаевич
(1830–1878)
Мостик в горах
Холст, масло. 54 × 41
ООМИИ; ранее в коллекции великого князя
Михаила Николаевича, Ново-
Михайловский дворец



57. Занковский Илья Николаевич
(1832–1919)
Кавказ
Холст, масло. 65 × 134,5
ООМИИ; ранее в коллекции великого князя
Михаила Николаевича (?), Ново-
Михайловский дворец



58. Соколов Петр Петрович (1821–1899)
Черкес, скачущий на лошади. 1870
Бумага, акварель. 71 × 49
ООМИИ; ранее в коллекции великого князя
Михаила Николаевича, Ново-
Михайловский дворец



59. Дейкер Карл Фридрих (1836–1892)
Германия
Охота на кабана. 1861
Холст, масло. 147,5 × 208
ООМИИ; ранее в коллекции великого князя
Михаила Николаевича, Ново-
Михайловский дворец



60. Нефф Тимофей Андреевич
(1805–1876)
Купальщица. 1859
Холст, масло. Д. 160
ООМИИ; ранее в коллекции императрицы
Александры Федоровны; великого князя
Михаила Николаевича, Ново-
Михайловский дворец



61. Воробьев Максим Никифорович
(1787–1855)
Вид Иерусалима. 1836
Холст, масло. 110,5 × 183
ООМИИ; ранее в коллекции императрицы
Александры Федоровны, Ропшинский
дворец



62. Айвазовский Иван Константинович
(1817–1900)
Набережная восточного города. 1852
Холст, масло. 94 × 141
ООМИИ; ранее в коллекции императрицы
Александры Федоровны, Ропшинский
дворец



63. Краннер Давид Геркулес (1768-1842)
Германия
После кораблекрушения. 1837
Холст, масло. 120 × 181
ООМИИ; ранее в коллекции императрицы
Александры Федоровны, Ропшинский
дворец



64. Ле Па Леон. XIX
Франция
Пейзаж
Холст, масло. 57,5 × 66
ООМИИ; ранее в коллекции императрицы
Александры Федоровны, Ропшинский
дворец



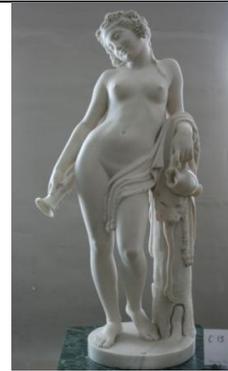
65. Мен (Мэн) Пьер-Жюль (1810–1879)
Франция
Олень, настигнутый собаками
Бронза, литье. 38 × 63 × 31
ООМИИ; ранее в коллекции великого князя
Михаила Николаевича, Ново-
Михайловский дворец



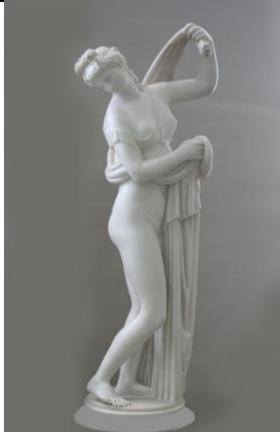
66. Обер Артемий Лаврентьевич
(1843–1917)
Борзая с лисицей. 1881
Бронза, литье. 46 × 78 × 26
ООМИИ; ранее в коллекции великого князя
Михаила Николаевича, Ново-
Михайловский дворец



67. Неизвестный скульптор XIX в.
 Портрет неизвестной
 Мрамор. 30 × 25 × 15
 ООМИИ; ранее в коллекции великого князя
 Михаила Николаевича, Ново-
 Михайловский дворец



68. Шепф Петер (1804–1875). Германия
 Вакханка
 Мрамор. 112 × 42,5 × 54,5
 ООМИИ; ранее в коллекции великого князя
 Михаила Николаевича, Ново-
 Михайловский дворец



69. Неизвестный скульптор
 конца XIX – нач. XX в.
 Венера Каллипига. Копия с античного
 оригинала. Мрамор. 111 × 34 × 34
 ООМИИ; ранее в коллекции великого князя
 Николая Михайловича, Ново-
 Михайловский дворец



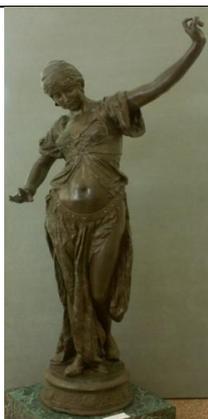
70. Неизвестный скульптор
 конца XIX – нач. XX в.
 Венера с яблоком. Копия с оригинала
 Б. Торвальдсена. Мрамор. 103 × 34 × 34
 ООМИИ; ранее в коллекции великого князя
 Николая Михайловича, Ново-
 Михайловский дворец



71. Неизвестный скульптор
 конца XIX – нач. XX в.
 Артемида. Копия с античного оригинала
 Мрамор. 103 × 34 × 34
 ООМИИ; ранее в коллекции великого князя
 Николая Михайловича, Ново-
 Михайловский дворец



72. Неизвестный скульптор
 конца XIX – нач. XX в.
 Геба. Копия с оригинала
 Б. Торвальдсена. Мрамор. 103 × 34 × 34
 ООМИИ; ранее в коллекции великого князя
 Николая Михайловича, Ново-
 Михайловский дворец



73. Штайнер Клемент Леопольд
(1853–1899). Франция
Танцовщица. I половина 1890-х
Сплав, литье. 192 × 98 × 51
ООМИИ; ранее в коллекции Ново-
Михайловского дворца



74. Либерих Николай Иванович
(1828–1883)
Самоед на оленях
Вторая половина XIX в. по модели 1863 г.
Бронза, литье
ОГИКМ; ранее в коллекции великого князя
Михаила Николаевича, Ново-
Михайловский дворец



75. Мерсье Мариус Жан Антонин
(1845–1916). Франция
Давид. 1872 (отлив с оригинала)
Бронза, литье. 113 × 52 × 38
ООМИИ; ранее в коллекции великого князя
Константина Константиновича,
Мраморный дворец



76. Куинджи Архип Иванович
(1842–1910)
Лунная ночь на Днепре. 1880-е
(авторское повторение картины 1880 г.)
Бумага на холсте, масло. 52 x 72
ООМИИ; ранее в собрании
Румянцевского музея



77. Соколов Петр Петрович (?) (1821–1899)
Вознесение Марии (Ассунта). 1882–1883
Холст, масло. Д. 46,5
Копия (фрагмент) с картины Вечеллио
Тициано (1488/1490–1576) 1516–1518 гг.
ООМИИ; ранее в коллекции великого князя
Константина Константиновича, Мраморный
дворец



78. Соколов Петр Петрович (?)
(1821–1899)
Мадонна с деревьями. 1882–1883
Холст, масло. 74,5 × 57,2
Копия с картины Дж. Беллини (1430–1516)
1487 г. ООМИИ; ранее в коллекции
великого князя Константина
Константиновича, Мраморный дворец



79. Бакалович Степан Владиславович
(1857–1947)
Триптих. 1889. Дискобол. Левая часть
Дерево, масло. 37 × 21,5
ООММИИ; ранее в коллекции великого князя
Константина Константиновича, Мраморный
дворец



80. Бакалович Степан Владиславович
(1857–1947)
Триптих. 1889
С голубями. Центральная часть
Дерево, масло. 37 × 21,5
ООММИИ; ранее в коллекции великого князя
Константина Константиновича, Мраморный
дворец



81. Бакалович Степан Владиславович
(1857–1947)
Триптих. 1889. Ода. Правая часть
Дерево, масло. 37 × 21,5
ООММИИ; ранее в коллекции великого князя
Константина Константиновича, Мраморный
дворец



82. Клодт фон Юргенсбург Михаил
Петрович (1835–1914)
Тело христианской мученицы. 1880
Холст, масло. 106,5 × 156,5
ООММИИ; ранее в коллекции великого князя
Константина Константиновича, Мраморный
дворец



83. Риццони Александр Антонович
(1836–1902)
Группа кардиналов. 1882
Рисунок к картине «Выход Святой коллегии
в зале Ватикана»
Бумага, карандаш. 24 × 34,5 ООММИИ; ранее
в коллекции великого князя Константина
Константиновича, Мраморный дворец



84. Мейер Егор Егорович
(1822–1867)
Павловский дворец. 1843
Бумага, акварель. 42 × 52
ООММИИ; ранее в коллекции великого князя
Константина Константиновича, Мраморный
дворец



85. Леонтовский Александр Михайлович (1865–1928)

Портрет великой княгини Елизаветы Маврикиевны. 1906

Холст, масло. 96,5 × 105

ООМИИ; ранее в коллекции великого князя Константина Константиновича



86. Леонтовский Александр Михайлович (1865–1928)

Портрет великого князя Константина Константиновича, президента Императорской Академии наук. 1906

Холст, масло. 96,5 × 105

ИРЛИ РАН; ранее в коллекции великого князя Константина Константиновича



87. Якоби Валерий Иванович (1834–1902)
А. П. Волынский на заседании кабинета министров

Холст, масло. 45 × 68

ООМИИ; ранее в коллекции великого князя Константина Константиновича, Мраморный дворец



88. Гефтлер Карл Эдуардович (1853–1918)
Вид Невского проспекта и Адмиралтейства

Бумага, акварель. 35,5 × 26

ООМИИ; ранее в коллекции великого князя Константина Константиновича, Мраморный дворец



89. Интерьер кабинета в особняке св. кн. К.А. Горчакова в Петербурге
Фото из журнала «Столица и усадьба», 1916



90. Интерьер кабинета в особняке св. кн. К.А. Горчакова в Петербурге
Фото из журнала «Столица и усадьба», 1916



91. Интерьер спальни в особняке св. кн.
К.А. Горчакова в Петербурге
Фото из журнала «Столица и усадьба», 1916



92. Интерьер спальни в особняке св. кн.
К.А. Горчакова в Петербурге
Фото из журнала «Столица и усадьба», 1916



93. Белая гостиная в Ново-Михайловском
дворце
Фото конца XIX века
ЦГА КФФД СПб



94. Кабинет великого князя Михаила
Николаевича в Ново-Михайловском дворце
Фото конца XIX века
НА ИИМК



95. Кабинет великого князя Александра
Михайловича в Ново-Михайловском дворце
Фото конца XIX века
НА ИИМК



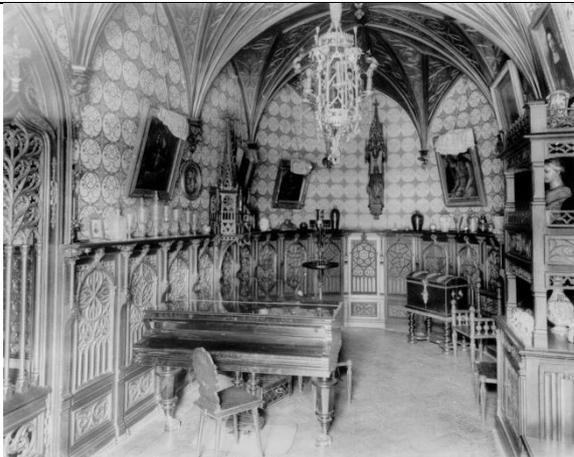
96. Кабинет великого князя Михаила
Николаевича в Ново-Михайловском дворце
Фото конца XIX века
НА ИИМК



97. Кабинет великого князя Константина Константиновича в Мраморном дворце
Фото конца XIX века
ЦГА КФФД СПб



98. Приемная великого князя Константина Константиновича в Мраморном дворце
Фото конца XIX века
ЦГА КФФД СПб



99. Готическая гостиная великого князя Константина Константиновича в Мраморном дворце
Фото конца XIX века
ЦГА КФФД СПб



100. Лансере Евгений Евгеньевич (1875–1946). Россия
Саракамыш. Этюд. 1915
Бумага, акварель. 32 × 48
ООМИИ; ранее в коллекции великого князя Николая Михайловича, Ново-Михайловский дворец

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Произведения искусства из художественных коллекций великой княгини Елены Павловны, светлейшего князя А.М. Горчакова и его потомков, великого князя Михаила Николаевича и его семьи, великого князя Константина Константиновича в собрании ООМПИ им. М.А. Врубеля*

*№ 35 – из собрания ОГИКМ

№	Аристократический род	Предыдущее местонахождение (до 1917 года)	Автор, школа, название, датировка, материал, техника, размер	Источник сведений
1	Горчаковы	Коллекция светлейшего князя А.М. Горчакова (1798–1883), светлейшего князя К.А. Горчакова (1841–1926), Санкт-Петербург	Буйон, Мишель де. XVII в. (период творческой активности 1638–1674) Франция Натюрморт «Vanitas» 1660-е Холст, масло. 127 x 102	6, л. 31 об.; 15, л. 217 об. (собр. 202); 24, л. 82; рис. 89
2	Горчаковы	Коллекция светлейшего князя А.М. Горчакова (1798–1883), светлейшего князя К.А. Горчакова (1841–1926), Санкт-Петербург	Гюден, Теодор Жан Антуан (1802–1880). Франция Морской берег в Схевенингене. 1846 Дерево, масло. 27,5 x 37	6, л. 24; 15, л. 217 об. (собр. 202); рис. 91; сургучная печать
3	Горчаковы	Коллекция светлейшего князя А.М. Горчакова (1798–1883), светлейшего князя К.А. Горчакова (1841–1926), Санкт-Петербург	Калам, Александр (1810–1864). Швейцария Горный ручей. 1847 Холст, масло. 63, 5 x 73	6, л. 28; 15, л. 217 об. (собр. 202); 24, л. 69; сургучная печать
4	Горчаковы	Коллекция светлейшего князя А.М. Горчакова (1798–1883), светлейшего князя К.А. Горчакова (1841–1926), Санкт-Петербург	Куккук, Баренд Корнелис (1803–1862). Голландия Лесной пейзаж. 1847 Холст, масло. 68, 5 x 89	6, л. 25; 15, л. 217 об. (собр. 202); 24, л. 69
5	Горчаковы	Коллекция светлейшего князя А.М. Горчакова (1798–1883), светлейшего князя К.А. Горчакова (1841–1926), Санкт-Петербург	Неизвестный итальянский художник конца XVII – XVIII в. Святой Франциск Ассизский Холст, масло. 65 x 49	15, л. 217 об. (собр. 202); 24, л. 67; надписи на обороте
6	Горчаковы	Коллекция светлейшего князя А.М. Горчакова (1798–1883), светлейшего князя К.А. Горчакова (1841–1926), Санкт-Петербург	Неизвестный фламандский художник XVII в. круга Франкена, Франса II (1581–1642) Идолослужение Соломона Дерево, масло. 31,8 x 50,5	20, л. 58 (собр. 233); 24, л. 9, 66

7	Горчаковы	Коллекция светлейшего князя А.М. Горчакова (1798–1883), светлейшего князя К.А. Горчакова (1841–1926), Санкт-Петербург	Венецианский художник I половины XVII в. Мария Магдалина Холст, масло. 97 x 97	20, л. 59 (собр. 233); 24, л. 7, 62 об.; надписи на обороте
8	Горчаковы	Коллекция светлейшего князя А.М. Горчакова (1798–1883), светлейшего князя К.А. Горчакова (1841–1926), Санкт-Петербург	Схелфхаут, Андреас (1787–1870). Голландия Вид Дордрехта в четырех лье от Роттердама. 1843 Дерево, масло. 55 x 70	6, л. 49 об.; 15, л. 217 об. (собр. 202)
9	Горчаковы	Коллекция светлейшего князя К.А. Горчакова (1841–1926), Санкт-Петербург	Богданов–Бельский, Николай Петрович (1868–1945). Россия. Портрет светлейшего князя А.К. Горчакова. Около 1910–1911 Холст, масло. 169 x 90,5	24, л. 3
10	Горчаковы	Коллекция светлейшего князя К.А. Горчакова (1841–1926), Санкт-Петербург	Кругликова, Елизавета Сергеевна (1865–1941) Россия Мечеть в Бахчисарае. 1913 Бумага, цветная монотипия 17,8 x 27,7; 30,3 x 44,2	21, л. 12 (собр. 233); 24, л. 3, 57 об.
11	Горчаковы	Коллекция светлейшего князя К.А. Горчакова (1841–1926), Санкт-Петербург	Село, Жюльен (1884–1953) Бельгия Эзелпорт (Ослиные ворота) в Брюгге. 1913 Бумага, цветной офорт 53 x 66,8; 62,3 x 80,5	20, л. 56 (собр. 233); 24, л. 10, 63 об.
12	Горчаковы	Коллекция светлейшего князя К.А. Горчакова (1841–1926), Санкт-Петербург	Шарле, Франц (1862–1928) Бельгия Жанровая сцена. 1911 Бумага на картоне, цветной офорт. 62 x 51; 82 x 64	20, л. 55 (собр. 233); 24, л. 10
13	Горчаковы	Коллекция светлейшего князя К.А. Горчакова (1841–1926), Санкт-Петербург	Буше, Альфред (1850–1934). Франция К цели (Бегуны) Модель 1886 Бронза патинированная, литье, мрамор. 52 x 32 x 67	24, л. 64
14	Мекленбург-Стрелицкие	Коллекция герцога М.Г. Мекленбург-Стрелицкого (1863–1934), Большой дворец, Ораниенбаум	Неизвестный художник II половины XIX в. Портрет старушки (копия с картины Рембрандта, Харменса ван Рейна (1606–1669) 1654 г.) Холст, масло. 107,5 x 82,5	21, л. 134; владелец. этикетка на обороте
15	Романовы	Коллекция императрицы Александры Федоровны	Айвазовский, Иван Константинович (1817–1900). Россия	21, л. 113 (собр. 329);

		(1798–1860), Ропшинский дворец	Набережная восточного города. 1852 Холст, масло. 94 x 141	29, л. 141-141 об; 31, л. 5
16	Романовы	Коллекция императрицы Александры Федоровны (1798–1860), Ропшинский дворец	Воробьев, Максим Никифорович (1787–1855). Россия Вид Иерусалима. 1836 Холст, масло. 110,5 x 183	21, л. 113 (собр. 329); 29, л. 141-141 об; 31, л. 2
17	Романовы	Коллекция императрицы Александры Федоровны (1798–1860), Ропшинский дворец	Краннер, Давид Геркулес (1768–1842). Германия После кораблекрушения 1837 Холст, масло. 120 x 181	21, л. 113 (собр. 329); 29, л. 141-141 об; 31, л. 23
18	Романовы	Коллекция императрицы Александры Федоровны (1798–1860), Ропшинский дворец	Ле Па, Леон. 1846 (1867) –? Франция Пейзаж Холст, масло. 57,5 x 66	21, л. 112 (собр. 329); 29, л. 104 об; 31, л. 32
19	Романовы	Коллекция императрицы Александры Федоровны (1798–1860); великого князя Михаила Николаевича (1832–1909), великого князя Николая Михайловича (1859–1919), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург	Нефф, Тимофей Андреевич (1805–1876). Россия Купальщица. 1859 Холст, масло. Д. 160 (круг)	19, л. 30 (собр. 71); 20, л. 163 (собр. 71); 40, л. 136; Рис. 93; надпись на обороте
20	Романовы	Коллекция великого князя Михаила Николаевича (1832–1909), великого князя Николая Михайловича (1859–1919), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург	Байков, Федор Ильич (1818–1890). Россия Солдаты в деревне. 1844 Холст, масло. 53,5 x 72	19, л. 56 (собр. 71); 20, л. 162 (собр. 71); 40, л. 141; владелец. надпись на обороте
21	Романовы	Коллекция великого князя Михаила Николаевича (1832–1909), великого князя Николая Михайловича (1859–1919), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург	Дейкер, Карл Фридрих (1836–1892). Германия Охота на кабана. 1861 Холст, масло. 147,5 x 208	19, л. 98 (собр. 71); 20, л. 162 (собр. 71); 40, л. 140
22	Романовы	Коллекция великого князя Михаила Николаевича (1832–1909), великого князя Николая Михайловича (1859–1919), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург (?)	Занковский, Илья Николаевич (1832–1919) Россия Кавказ Холст, масло. 65 x 134,5	40, л. 151

23	Романовы	Коллекция великого князя Михаила Николаевича (1832–1909), великого князя Николая Михайловича (1859–1919), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург	Сверчков, Николай Егорович (1817–1898) Россия Тройка зимой. 1848 Холст, масло. 68 x 104,5	40, л. 146
24	Романовы	Коллекция великого князя Михаила Николаевича (1832–1909), великого князя Николая Михайловича (1859–1919), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург	Соколов, Петр Петрович (1821–1899). Россия Черкес, скачущий на лошади. 1870 Бумага, акварель. 71 x 49	20, л. 158 (собр. 71); 27, л. 133
25	Романовы	Коллекция великого князя Михаила Николаевича (1832–1909), великого князя Николая Михайловича (1859–1919), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург	Филиппов, Константин Николаевич (1830–1878) Россия Мостик в горах Холст, масло. 54 x 41	19, л. 133 (собр. 71); 20, л. 164 (собр. 71); 40, л. 152; владелец. надпись на обороте
26	Романовы	Коллекция великого князя Михаила Николаевича (1832–1909), великого князя Николая Михайловича (1859–1919), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург	Мен (Мэн), Пьер-Жюль (1810–1879). Франция Олень, настигнутый собаками Бронза, литье. 38 x 63 x 31	22, л. 38 (собр. 71)
27	Романовы	Коллекция великого князя Михаила Николаевича (1832–1909), великого князя Николая Михайловича (1859–1919), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург	Неизвестный скульптор XIX века Портрет неизвестной Мрамор. 30 x 25 x 15	20, л. 167 (собр. 71); 27, л. 105
28	Романовы	Коллекция великого князя Михаила Николаевича (1832–1909), великого князя Николая Михайловича (1859–1919), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург	Обер, Артемий Лаврентьевич (1843–1917) Россия Борзая с лисицей. 1881 Бронза, литье. 46 x 78 x 26	22, л. 38 (собр. 71)
29	Романовы	Коллекция великого князя Михаила Николаевича (1832–1909), великого князя Николая Михайловича (1859–1919), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург	Шепф, Петер (1804–1875) Германия Вакханка Мрамор. 112 x 42,5 x 54,5	19, л. 30 (собр. 71); 20, л. 169 (собр. 71); 40, л. 82
30	Романовы	Коллекция великого князя Николая Михайловича	Лансере, Евгений Евгеньевич (1875–1946)	20, л. 166; 27, л. 133

		(1859–1919), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург	Россия. Саракамыш. Этюд 1915 Бумага, акварель. 32 x 48	
31	Романовы	Коллекция великого князя Николая Михайловича (1859–1919), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург	Неизвестный скульптор конца XIX – нач. XX в. Артемида Копия с античного оригинала Мрамор. 103 x 34 x 34	19, л. 30 (собр. 71); 20, л. 169-170 (собр. 71); 27, л. 104-105
32	Романовы	Коллекция великого князя Николая Михайловича (1859–1919), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург	Неизвестный скульптор конца XIX – нач. XX в. Венера Каллипига Копия с античного оригинала Мрамор. 111 x 34 x 34	19, л. 30 (собр. 71); 20, л. 169-170 (собр. 71); 27, л. 104-105
33	Романовы	Коллекция великого князя Николая Михайловича (1859–1919), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург	Неизвестный скульптор конца XIX – нач. XX в. Венера с яблоком Копия с оригинала Б. Торвальдсена Мрамор. 103 x 34 x 34	19, л. 30 (собр. 71); 20, л. 169-170 (собр. 71); 27, л. 104-105
34	Романовы	Коллекция великого князя Николая Михайловича (1859–1919), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург	Неизвестный скульптор конца XIX – нач. XX в. Геба Копия с оригинала Б. Торвальдсена Мрамор. 103 x 34 x 34	19, л. 30 (собр. 71); 20, л. 169-170 (собр. 71); 27, л. 104-105
35	Романовы	Коллекция великого князя Михаила Николаевича (1832–1909), великого князя Николая Михайловича (1859–1919), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург	Либерих Николай Иванович (1828–1883) Самоед на оленях Вторая половина XIX в. по модели 1863 г. Бронза, литье	19, л. 30 (собр. 71); 40, л. 14
36	Романовы	Коллекция великого князя Александра Михайловича (1866–1933), Ново-Михайловский дворец, Санкт-Петербург	Штайнер, Клемент Леопольд (1853–1899) Франция Танцовщица. I пол. 1890-х Сплав, литье. 192 x 98 x 51	Рис. 95
37	Романовы	Коллекция великой княгини Елены Павловны (1806–1873), великой княгини Екатерины Михайловны, герцогини Мекленбург-Стрелицкой (1827–1894), Михайловский дворец, Санкт-Петербург; принцессы Е.Г. Саксен-	Ахенбах, Андреас (1815–1910) Германия Ночь на взморье. 1850 Холст, масло. 36 x 32	15, л. 217 об. (собр. 209); надписи на обороте

		Альтенбургской (1857–1936), Каменноостровский дворец, Санкт-Петербург		
38	Романовы	Коллекция великой княгини Елены Павловны (1806–1873), великой княгини Екатерины Михайловны, герцогини Мекленбург-Стрелицкой (1827–1894), Михайловский дворец, Санкт-Петербург; принцессы Е.Г. Саксен-Альтенбургской (1857–1936), Каменноостровский дворец, Санкт-Петербург	Неизвестный художник XVII в. (имитация Я. Вейнантса) Пейзаж с косогором и путником Дерево, масло. 31,5 x 39	15, л. 217 об. (собр. 209); 32, л. 168 об; надписи на обороте
39	Романовы	Коллекция великой княгини Елены Павловны (1806–1873), великой княгини Екатерины Михайловны, герцогини Мекленбург-Стрелицкой (1827–1894), Михайловский дворец, Санкт-Петербург; принцессы Е.Г. Саксен-Альтенбургской (1857–1936), Каменноостровский дворец, Санкт-Петербург	Вербукховен, Эжен Жозеф (1799–1881). Бельгия Стадо. 1847 Дерево, масло. 35,5 x 45	15, л. 217 об. (собр. 209); 32, л. 137 об; надписи на обороте; рис. 32
40	Романовы	Коллекция великой княгини Елены Павловны (1806–1873), великой княгини Екатерины Михайловны, герцогини Мекленбург-Стрелицкой (1827–1894), Михайловский дворец, Санкт-Петербург; принцессы Е.Г. Саксен-Альтенбургской (1857–1936), Каменноостровский дворец, Санкт-Петербург	Греббер, Питер де (1600–1653) Голландия Женская головка Дерево, масло. 29 x 23	15, л. 217 об. (собр. 209); надписи на обороте, сургучная печать на обороте
41	Романовы	Коллекция великой княгини Елены Павловны (1806–1873), великой княгини Екатерины Михайловны, герцогини Мекленбург-Стрелицкой (1827–1894), Михайловский дворец, Санкт-Петербург; принцессы Е.Г. Саксен-	Грез, Жан-Батист (1725–1805) Франция Ребенок с яблоком. 1760-е Дерево, масло. 40 x 32	15, л. 217 об. (собр. 209); 32, л. 174; надписи на обороте

		Альтенбургской (1857–1936), Каменноостровский дворец, Санкт-Петербург		
42	Романовы	Коллекция великой княгини Елены Павловны (1806–1873), великой княгини Екатерины Михайловны, герцогини Мекленбург-Стрелицкой (1827–1894), Михайловский дворец, Санкт-Петербург; принцессы Е.Г. Саксен-Альтенбургской (1857–1936), Каменноостровский дворец, Санкт-Петербург	Де Марн, Жан-Луи (1752–1829) Франция Бытовая сцена Дерево, масло. 25 x 35	15, л. 217 об. (собр. 209); 32, л. 174; надписи на обороте
43	Романовы	Коллекция великой княгини Елены Павловны (1806–1873), великой княгини Екатерины Михайловны, герцогини Мекленбург-Стрелицкой (1827–1894), Михайловский дворец, Санкт-Петербург; принцессы Е.Г. Саксен-Альтенбургской (1857–1936), Каменноостровский дворец, Санкт-Петербург	Неизвестный художник XVII в. (имитация Давида Тенирса Мл.) Игра в шары Холст, масло. 28 x 37	15, л. 217 об. (собр. 209); 32, л. 137 об; надписи на обороте
44	Романовы	Коллекция великой княгини Елены Павловны (1806–1873), великой княгини Екатерины Михайловны, герцогини Мекленбург-Стрелицкой (1827–1894), Михайловский дворец, Санкт-Петербург; принцессы Е.Г. Саксен-Альтенбургской (1857–1936), Каменноостровский дворец, Санкт-Петербург	Неизвестный художник XVII в. Пейзаж с всадником (имитация Я. Вейнантса) Дерево, масло. 31 x 36	15, л. 217 об. (собр. 209); 32, л. 168 об; надписи на обороте
45	Романовы	Коллекция великой княгини Елены Павловны (1806–1873), великой княгини Екатерины Михайловны, герцогини Мекленбург-Стрелицкой (1827–1894), Михайловский дворец, Санкт-Петербург; принцессы Е.Г. Саксен-	Роби, Жан-Батист (1821–1910) Бельгия. Цветы и книга Дерево, масло. 43,5 x 51	15, л. 217 об. (собр. 209); 32, л. 174; надписи на обороте

		Альтенбургской (1857–1936), Каменноостровский дворец, Санкт-Петербург		
46	Романовы	Коллекция великого князя Константина Константиновича (1858–1915), Мраморный дворец, Санкт-Петербург	Бакалович, Степан Владиславович (1857–1947) Россия. Триптих. 1889 Дискбол. Левая часть Дерево, масло. 37 x 21,5	20, л. 2 (собр. 181); 25, № 4648; рис. 98
47	Романовы	Коллекция великого князя Константина Константиновича (1858–1915), Мраморный дворец, Санкт-Петербург	Бакалович, Степан Владиславович (1857–1947) Россия. Триптих. 1889 Ода. Правая часть Дерево, масло. 37 x 21,5	20, л. 2 (собр. 181); 25, № 4648; рис. 98
48	Романовы	Коллекция великого князя Константина Константиновича (1858–1915), Мраморный дворец, Санкт-Петербург	Бакалович, Степан Владиславович (1857–1947) Россия. Триптих. 1889 С голубями. Центральная часть Дерево, масло. 37 x 21,5	20, л. 2 (собр. 181); 25, № 4648; рис. 98
49	Романовы	Коллекция великого князя Константина Константиновича (1858–1915), Мраморный дворец, Санкт-Петербург	Гефтлер, Карл Эдуардович (1853–1918). Россия Вид Невского проспекта и Адмиралтейства Бумага, акварель. 35,5 x 26	19, л. 56; 20, л. 8 (собр. 181)
50	Романовы	Коллекция великого князя Константина Константиновича (1858–1915), Мраморный дворец, Санкт-Петербург	Клодт фон Юргенсбург, Михаил Петрович (1835–1914). Россия Тело христианской мученицы. 1880 Холст, масло. 106,5 x 156,5	20, л. 2 (собр. 181); 25, № 4647; рис. 98
51	Романовы	Коллекция великого князя Константина Константиновича (1858–1915), Мраморный дворец, Санкт-Петербург	Леонтовский, Александр Михайлович (1865–1928) Россия. Портрет великой княгини Елизаветы Маврикиевны. 1906 Холст, масло. 96,5 x 105	20, л. 12 (собр. 181)
52	Романовы	Коллекция великого князя Константина Константиновича (1858–1915), Мраморный дворец, Санкт-Петербург	Мейер, Егор Егорович (1822–1867). Россия Павловский дворец. 1843 Бумага, акварель. 42 x 52	20, л. 6 (собр. 181); 25, № 51
53	Романовы	Коллекция великого князя Константина Константиновича (1858–1915), Мраморный дворец, Санкт-Петербург	Риццони, Александр Антонович (1836–1902) Группа кардиналов. 1882 Рисунок к картине «Выход Святой коллегии в зале Ватикана» Бумага, карандаш. 24 x 34,5	20, л. 10 (собр. 181); 25, № 5203

54	Романовы	Коллекция великого князя Константина Константиновича (1858–1915), Мраморный дворец, Санкт-Петербург	Соколов, Петр Петрович (?) (1821–1899). Россия Вознесение Марии (Ассунта). 1882–1883 Копия (фрагмент) с картины Вечеллио Тициано (1488/1490–1576) 1516–1518 Холст, масло. Д. 46,5	25, № 4652; рис. 98
55	Романовы	Коллекция великого князя Константина Константиновича (1858–1915), Мраморный дворец, Санкт-Петербург	Соколов, Петр Петрович (?) (1821–1899). Россия Мадонна с деревцами 1882–1883. Копия с картины Джованни Беллини (1430–1516) 1487 г. Холст, масло. 74,5 x 57,2	21, л. 12 (собр. 181); 25, № 4320; рис. 97
56	Романовы	Коллекция великого князя Константина Константиновича (1858–1915), Мраморный дворец, Санкт-Петербург	Якоби, Валерий Иванович (1834–1902). Россия А.П. Волынский на заседании кабинета министров Холст, масло. 45 x 68	20, л. 1 (собр. 181); 25, № 4589
57	Романовы	Коллекция великого князя Константина Константиновича (1858–1915), Мраморный дворец, Санкт-Петербург	Мерсье, Мариус Жан Антонин (1845–1916). Франция. Давид. 1872. (отлив с оригинала) Бронза, литье. 113 x 52 x 38	22, л. 2 (собр. 181); 25, № 4657; рис. 98
58	Саксен-Альтенбургские	Коллекция принцессы Е.Г. Саксен-Альтенбургской (1857–1936), Санкт-Петербург	Толстой, Федор Петрович (1783–1873). Россия Бой при Малом Ярославце 1812. Медальон, посвященный Отечественной войне 1812 г Гипс, литье, тонировка, монтировка. 20,2 x 20,2	20, л. 76-77 (собр. 1049)
59	Саксен-Альтенбургские	Коллекция принцессы Е.Г. Саксен-Альтенбургской (1857–1936), Санкт-Петербург	Толстой Федор Петрович (1783–1873). Россия Освобождение Москвы в 1812 году //-// Гипс, литье, тонировка, монтировка. 20,2 x 20,2	20, л. 76-77 (собр. 1049)
60	Саксен-Альтенбургские	Коллекция принцессы Е.Г. Саксен-Альтенбургской (1857–1936), Санкт-Петербург	Толстой Федор Петрович (1783–1873). Россия Сражение при Березине //-// Гипс, литье, тонировка, монтировка. 20,2 x 20,2	20, л. 76-77 (собр. 1049)

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Описание имущества Михайловского дворца. 1889

РГИА. Ф. 533. Оп. 2. Д. 492

Документ публикуется с извлечениями, орфография сохранена.

Ведомость описей Комнатному убранству в залах и запасных помещениях Михайловского Дворца, а также запасным вещам в кладовых, перешедшим ко Двору Государыни Великой Княгини Екатерины Михайловны после упразднения Двора Великой Княгини Елены Павловны.

Красная Галерея

Бюст грудной, беломраморный Императора Александра II, работы Гальбиха, ок. 16 вершков выш., на круглой колонне из черного с желтыми жилами мрамора.

Бюст грудной, беломраморный, мальчика (негра), вставка из зеленого мрамора, на круглой колонне из серого мрамора.

Бюсты грудные Петра I и Екатерины II из бисквитного фарфора, ок. 15 вершков выш., на постаменте из того же фарфора, в виде обрезных каннелированных колонн, с вензелями П I и Е II, пара.

На стенах:

Портрет в Бозе почившей Великой княгини Елены Павловны (масляными красками) работы Неффа, в золочёной с резьбою раме, квадратной с обрезными углами, ок. 16 x 16 вершков.

Картины, писанные масляными красками, в золочёных рамах:

Божья Матерь с младенцем Спасителем, пис. Нефф, ок. 16 x 12 вершков.

Портрет мужской, писано на дереве, Holbein, 9 x 6 вершков.

Божья Матерь с младенцем у груди, неизвестного художника, рамка сверху округлённая, ок. 12 x 9 вершков.

Четыре амура в воздухе вокруг корзины с цветами, рамка черная с позолотой, ок. 2 аршин в квадрате, над буфетом.

Большой кабинет нижнего этажа

Бюст грудной, беломраморный, в Бозе почившей Государыни Великой Княгини Елены Павловны, ок. 12 вершков высоты.

Группа, Вакханки на львице мраморная, работы Гальбиха, на большом поворотном постаменте черного мрамора с желтыми жилами.

Бюст грудной, беломраморный, Великого Князя Михаила Павловича (работы Кауфмана 1849 г.), ок. 16 верш., на сером фальшивого мрамора квадратном пьедестале.

Бюст мраморный такой же Императора Александра I (под венком) на серой мраморной колонне, ок. 18 верш.

Бюст мраморный такой же Аполлона Бельведерского на пьедестале старого мрамора, ок. 20 вершков.

Портретов, писанных масляными красками, в овальных деревянных вызолоченных рамах:

Государыни Великой Княгини Екатерины Михайловны, ок. 12 x 10 вершков.

Принцессы Паулины Мекленбург-Стрелицкой, 16 x 14 вершков.

Портрет Герцога Мекленбург-Стрелицкого (без эполет), в золоченой овальной раме, на треножнике, 16 x 12 вершков.

Спальня (адъютантская около Кувшинной комнаты)

Картины, писанные масляными красками, в золоченых рамах (все рамы повреждены):

Водопад в лесу и горы, J. Zelger, Luzerne, 22 x 31 вершков.

Голова женщины в белой чалме (рыжая), неизвестного художника, 14 x 11 ½ вершков.

Голова женщины, неизвестного художника. 6 x 5 вершков

Серый кабинет (Адъютантский)

Портрет Великой Княгини Елены Павловны, пис. масляными красками, Curt 1842 (в белом кружевном платье, локоны), 40 x 32 вершков, в золоченой резной раме.

Картины, писанные масляными красками в золоченых рамах:

Вербовка рекрутов в средние века (семь мужских фигур) неизвестного художника, ок. 38 x 36 вершков.

Мария Антуанетта, прощающаяся с дочерью (три женские фигуры), шк. Henry Bource, 1857, 32 x 25 вершков.

Девочка с виноградом, L. Мартенсъ, 1857, 18 x 13 ½ вершков.

Крестьянка-малороссиянка со спящим ребёнком у фонтана, пис. Бронников, 18 ½ x 15 вершков.

Король Лир (три фигуры), пис. Rottermuhl (Rottermulz ?), 18 x 13 ½.

Замок Кюбах близ Бадена (Боцена ?), пис. Maubach, 11 x 16 вершков.

Das Erzgebirg met a heilig-drei-Kreuzberg und dem Hirschensprung, пис. Maubach, 9 x 12 ½ вершков.

Der Yimilanergletscher mitd Catharinenberg in Pohnalzerthal, Tirol, пис. Maubach, 8 x 11.

Вид замка с башнями и стеною, впереди деревья и ручеек, пис. по дереву Er. Bayor, 10 x 7 вершков.

Охотники в развалине (из средних веков), Jan Miel, 14 x 17 вершков.

Вид города с церковью, впереди река и мост, с которого сходят четыре коровы, неизвестного художника. 10 ½ x 14 вершков.

Вид ... с памятником и луга, на дороге скамья (bei Carlsad, hinterdem Hirschensprung, Helenbank), писал Maubach, 1868 (без рамки, на малом треножнике из красного дерева, стоит на угловой этажерке), 5 x 7 вершков.

Спальня Гросс-герцога

Портрет Е.В. Герцога Георга, овал. рамка (ок. 12 x 16 верш.).

Гобеленный кабинет

Картина мозаичная, изображающая голову Спасителя в деревянной, резной, орехового дерева раме на пьедестале такого же дерева 11 ½ x 8 ½ верш.

Портрет принца Августа Вюртембергского, в Кирасирской форме, писанный водяными красками Соколовым, овальный, 4 x 3 верш., под стеклом в бронзовом ободке и в раме из карельской березы.

Бюст белого мрамора (голова женщины в платке с венком на голове), на круглой зеленой искусственного мрамора колонне.

Зеленая гостиная

Портретов, писанных масляными красками в золоченых резных рамках:

Государыни Великой Княгини Екатерины Михайловны, в полроста, в гранатно-бархатном далмане (?), работы Неффа.

Великих Княжен: Марии и Елизаветы Михайловны, овальные, 18 x 14 вершков, неизвестных художников.

Императрицы Марии Федоровны (невестой), овальный, неизвестного художника, 14 x 12 вершков.

Картин, в золоченых рамах, писанных масляными красками:

Голова турчанки, 16 x 13 вершков, работы Гверчино.

Портрет женщины в локонах, неизвестного художника, 11 x 9 вершков.

Головка мальчика работы Гельста, 16 x 5 вершков.

Ландшафт нидерландский (на дереве) работы Де Марна, 11 x 15 вершков.

Спящий нагой мальчик, работы Корреджо, 12 x 17 вершков.

Голова Спасителя, писанная на камне, в черной деревянной овальной раме, неизвестного художника, 10 x 9 вершков.

Гранатная комната

Портретов русских царей, императоров, императриц и членов Августейшего дома, акварельных, овальных, под стеклом, в квадратных бронзированных рамках (4 x 4 ½ верш.), навешанные на квадратной доске, затянутой малиновым сукном

Портретов, писанных масляными красками (семь):

Великой Княгини Елены Павловны (во весь рост) с Великой Княжной Екатериной Михайловной ребенком, работы Брюллова, 3 ¾ аршин x 2 аршина 10 вершков.

Императора Николая I, грудной, серебряные эполеты 22 x 16 вершков.

Императрицы Марии Федоровны, во весь рост (страусиные перья на голове), 21 x 14 верш.

Императора Петра I, грудной, 17 x 14 верш.

Великого Князя Константина Павловича (верхом), 17 x 14 верш.

Великой княгини Александры Павловны, грудной (в соломенной шляпке), 20 x 16 верш.

Графини Ливен, грудной (старушка), 21 x 16 верш.

Комитетская

Бюсты гипсовые во весь рост, выш. ок. 15 верш.

Императоров Николая I, в сюртуке, без каски

Александра II, в мундире и в каске

Картины акварельные, виды зданий в парке

Картина, писан. масляными красками, изображающая Полтавскую битву, неизвестного художника, ок. 44 x 22 верш., в черной рамке.

Портрет масл. краской, Великой Княгини Елены Павловны, неизвестного художника, 20 x 24 вершка.

Бюсты: Императора Александра II, грудной, в натуральную величину, гипсовый, работы Гальбиха, под ним кубик из фальшивого мрамора.

Великой Княгини Елены Павловны, мраморный, грудной, в натуральную величину, на тумбе из фальшивого мрамора.

Великой Княгини Елизаветы Михайловны, такой же, как предыдущий, на кубике из фальшивого мрамора.

Императора Николая I, гипсовый, во весь рост, в солдатской шинели и каске, около 13 вершков, под ним кубик из фальшивого мрамора.

Малиновая передняя

Верхний этаж дворца

Картин, писанных масляными красками:

Альпийские ландшафты, Zelger, около 17 x 24 вершков - 2 ед.

То же, неизвестного художника. 15 ½ x 20 вершков.

Вид из Греции, писал Brascassar, около 16 x 22 вершков.

Малая красная концертная

Консоль мраморная, в стене между окон, группа три женщины.

Бюст Бетховена, мраморный на консоли.

Картин, больших, писанных масляными красками, в золоченых резных рамах:

Монахи певчие, писал Michael, около 17 x 22 вершков.

Петух и куры, писал Jas. Victor, около 19 x 24 вершков.

Играющий на мандолине, группа 4 человека, писал g. v. Eechout, около 19 x 21 вершков.

Дичь, заяц и собака, пис. Jean Weenix, около 19 x 23 верш.

Картина меньше (корзинка с цветами) в раме прямой, резной насквозь, писал J. Vakhuyzen. 11 x 14 верш.

Картины малых размеров, рамы резные сквозные:

Ландшафт, две избы, писал D. Teniers, около 6 ½ x 8 вершков.

Пасущиеся коровы и бараны, писал Verbockhoven, около 8 x 10 вершков.

Белая гостиная

Картин, писанных масляными красками, в резных сквозных рамах.

Дерево и горы. Salame, ок. 2 ½ x 2 арш.

Дерево во ржи. Salame, ок. 2 ½ x 2 арш.

Портрет Великой Княгини Елены Павловны, масл. краск., пис. Винтерхальтер, 28 x 20 верш.

Портретов акварельных под стеклами четыре

Большой красный кабинет

Бюстов беломраморных, грудных:

Императора Николая и Императрицы Александры Федоровны на мраморных колонках круглых, ок. 16 верш. выш.

Бюст мальчика, во весь рост 23 верш., читающего Евангелие, на четырехугольной мраморной тумбе, подарок Короля Фридриха Вильгельма IV.

Бюст большой, мраморный, группа: женщина с венком и собака, ок. 2 арш., на пьедестале широком, круглом, работы Vienaise, Roma, 1837 г.

Портретов и картин, пис. маслом в золоченых резных сквозных рамах:

Больших: Герцога Нассаутского, 30 x 22 вершка, Адольфа.

Великой княжны Марии Михайловны, 32 x 25 вершков.

Великой княжны Елизаветы Михайловны, 30 x 25 вершков.

Тонущая Св. Цецилия, Деларош.

Божия Матерь с младенцем, 19 x 14 вершков.

Меньших: Ландшафтов, оба пис. J. Wynants, 7 x 8 ½ вершков.

Мальчик, скачущий на муле, пис. Hosemann, 7 x 8 вершков.

Дон-Кихот и лев в клетке, пис. Biara, 5 x 6 ½ вершков.

Картины, писанные масляными красками, в золоченых резных рамах Неффа:

Божия Матерь с младенцем, около 12 x 24 вершка.

Две женские головы, 9 x 12 вершков.

Голубой кабинет

Картины масляные, на стенах, в золоченых рамах:

Ландшафт, пис. С. Коеккоек, ок. 20 x 26 верш.

Стадо коров у воды и утки, Fr. Voltz, ок. 22 x 10 верш.

Провизионная лавка, пис. Leys, ок. 15 x 11 верш.

Сапожный мальчик с грудным ребенком, пис. Knaus.

Крестьяне музыканты в шинке, пис. Anton Seitz, ок. 8 ½ x 7 верш.

Рыцарь с семейством в замке, пис. De Marne, ок. 8 x 6 верш.

Женская головка (в венгерке), пис. Greuze.

Головка девочки с яблоками, пис. Greuze (перемещены в красную концертную комнату великой княгиней Екатериной Михайловной).

Фрукты и висячая дичь, Huygens, ок. 13 x 10 вершков.

Цветы, книга, ягоды, пис. Robie, ок. 9 ½ x 11 ½ вершков.

Портретов акварельных, разной величины, девять.

Серый кабинет

Бюст, грудной, темной бронзы, небольшой, Императора Александра II.

Бюст такой же, малый, Великого Князя Михаила Павловича.

Картин на стенах:

В два отделения, с четырьмя акварельными сюжетами из Св. Истории, неизвестных художников.

Группа, 5 крестьян музыкантов, пис. Anton Seitz, 5 x 4 вершка.

Акварели. Один сюжет мифологический, другой из Св. Писания, в резных крытых лаком рамах.

Портрет Великой Княгини Елены Павловны, пис. масляными краск., ок. 4 ½ x 6 ½ верш. (невестой).

Портрет Великого Князя Михаила Павловича в молодости, пис. маслян. краск., ок. 6 x 5 верш.

Библиотека около Новой концертной

Бюст малый, модель, Великой Княгини Елены Павловны, на постаменте, во весь рост, выс. ок. 8 верш.

Бюст малый, модель, гипсовый, Государя Императора Александра II, в гусарской форме, во весь рост, выс. ок. 7 верш.

Бюстов грудных, темной бронзы, 6 верш.:

Жуковского, Карамзина, Крылова, Ломоносова, Державина

Статуй белого мрамора, во весь рост, около $\frac{3}{4}$ арш. выш. (мифологические), три

Новая концертная

Бюстов мраморных, больших, грудных:

Палестрины, Бетховена, Глюка и Моцарта в больших мраморных консолях, вделанных в стену.

Бюст белый, мраморный А. Рубинштейна, на пьедестале белого мрамора

Петровский зал

Бюст мраморный, в Бозе почившей Государыни Великой Княгини Елены Павловны, 16 верш., на черном мраморном пьедестале, работы Гальбиха, грудной

Портретов в рост в золоченых рамах, на коих короны:

Императора Павла Петровича, 3 $\frac{1}{2}$ аршина x 2 $\frac{1}{4}$ аршина.

Александра I, работы Dawe, 3 аршина 6 вершков x 2 аршина 2 вершка.

Портретов половинных, в золоченых рамах:

Петра I, 2 аршина x 1 $\frac{1}{2}$ аршина.

Елизаветы Петровны, 30 x 21 вершок.

Зеленая комната, перед церковью

Картин, писанных масляными красками в золоченых рамах:

Нищая с детьми, пис. Z(L?)ehmann, диаметр 18 вершков.

Мать со спящим ребенком перед лампадой, пис. Maes, ок. 22 x 16 вершков

Головы в натуральную величину, старца и юноши, пис. Neff, диаметр 12 верш.

Комната перед большим театром

Старец и ангел, работы Ribera, 2 $\frac{1}{2}$ аршина x 3 аршина, в золоченой раме с порезками.

Кожаная комната

Портреты русских генералов, пис. масл. крас, в белых крашенных рамах, работы Dawe, 1821–22 гг., 16 x 14 вершков

Всего 14: Остен-Сакен, Уваров, Храповицкий, Паскевич, Волконский, Курупа, Коновницын и др.

**ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Тетрадь со списками картин, собранных князем
А.М. Горчаковым. 1832–1859**

ГАРФ. Ф. 828. Оп. 1. Д. 48

Документ публикуется с извлечениями. Приводятся сведения о годе и месте приобретения картины, имя и годы жизни автора, название на момент приобретения. Остальные сведения каталога приведены в параграфе 3.2.

1. 1832, Флоренция. Л. ван Лейденский (1489/94–1533). Мадонна с младенцем
2. 1836, Вена. Р. ван Вриз (1631–1681/1701). Пейзаж (1657)
3. 1836, Вена. Л. де Моралес (1520/1525–1586) (?). Се человек
4. 1836, Вена. А. Ван Дейк (1599–1641). Мученик Святой Себастьян
5. 1836, Вена. Г. ван Экхаут (1621–1674). Сцена с девушкой с цветами (1646)
6. 1836, Вена. С. Вранкс (?) (1573–1647); О. Вениус (?) (1556–1629). Библиейский сюжет
7. 1836, Вена. Б. Бремберг (1598–1667). Прачки в гроте
8. 1837, Вена. Д. Тенирс Младший (1610–1690). Возвращение рыбаков
9. 1837, Вена. Н. Пуссен (1594–1665). Авраам и Агарь
10. 1837, Вена. Пармиджанино (1503–1540) (?). Отдых по пути в Египет
11. 1838, Вена. А. де Грейф (ок. 1665–1715). Охотничьи трофеи и собака
12. 1838, Вена. А. де Грейф (ок. 1665–1715). Охотничьи трофеи и собака
13. 1838, Вена. Д. Тенирс Младший (1610–1690). Крестьяне, играющие в кегли 13 bis. 1842, Штутгарт. П.П. Рубенс (1577–1640) (?). Персей и Андромеда
14. 1842, Штутгарт. Й. Дрехслер (1756–1811). Цветы (1809/1811)
15. 1843, Штутгарт. Паоло Кальяри (Веронезе) (1528–1588). Голова Эсфири
16. 1843, Штутгарт. Немецкая школа. Святая Дева Мария с младенцем Иисусом
17. 1843, Штутгарт. А. Тенирс (1629–1670) (?), Я. ван Лейкен (1649–1712) (?). Игра в шашки с обезьяной
18. 1843, Штутгарт. К. ван Пуленбург (1594–1667). Трапеза нимф после купания
19. 1843, Штутгарт. Немецкая школа. Архиепископ Николай
20. 1843, Штутгарт. А. Кейп (1620–1691). Пирушка
21. 1844, Штутгарт. А. Броувер (1605/1606–1638). Пьяница
22. 1844, Штутгарт. А. Кейп (1620–1691). Охотник с собакой
23. 1844, Штутгарт. Ян ван Эйк (?). Женский портрет
24. 1845, Штутгарт. П. Поттер (1625–1654) (?). Бык
25. 1845, Штутгарт. К. де Моор (1655–1738). Автопортрет
26. 1845, Штутгарт. Х. Лейс (1815–1869). Всадник
27. 1845, Штутгарт. А. ван Остаде (1610–1685). Интерьер кухни
28. 1845, Штутгарт. К. Дюжарден (1622–1678). Итальянский пейзаж
29. 1845, Штутгарт. А. ван де Велде (1636–1672). Пейзаж со стадом
30. 1846, Штутгарт. К. Лоррен (1600–1682). Морской пейзаж
31. 1846, Штутгарт. Й. Босбоом (1817–1891). Интерьер часовни
32. 1846, Штутгарт. К. ван Пуленбург (1594–1667). Купание нимф
33. 1846, Баден. Э.-Ж. Вербукховен (1799–1881). Пейзаж с белой лошастью
34. 1846, Баден. Х.П. Вильямль (1807–1854). Интерьер готической церкви в Испании
35. 1846, Баден. Ф. Виллемс (1823–1905). Фигура настоятеля
36. 1846, Баден. Куккук (семья). Спокойное море
37. 1846, Штутгарт. Х. Лейс (1815–1869). Девушка, работающая перед домом
38. 1846, Штутгарт. Э.Ф. де Блок (1812–1893). Мать с двумя детьми
39. 1846, Штутгарт. Н. де Кейзер (1813–1887). Сальватор Роза рисует жену разбойника
40. 1846, Штутгарт. Э.-Ж. Вербукховен (1799–1881). Овцы и ягненок (1846)
41. 1846, Штутгарт. А. Схелфхаут (1787–1870). Зима (1845)
42. 1846, Штутгарт. Т. Гюден (1802–1880). Морской берег в Схевенингене (1846)

43. 1846, Штутгарт. П. ван Шендель (1806–1870). Площадь в Гааге при лунном свете
44. 1847, Штутгарт. Б.К. Куккук (1803–1862). Лесной пейзаж (1847)
45. 1847, Штутгарт. Ван Толь. Торговка птицей
46. 1847, Штутгарт. Ф. Виллемс (1823–1905). Арест (1847)
47. 1847, Штутгарт. И.К. Схотел (1787–1838). Штиль (1830)
48. 1847, Штутгарт. Ж.-Б. Грез (1724–1805). Женская головка
49. 1847, Штутгарт. Ф. Виллемс (1823–1905), Э.-Ж. Вербукховен (1799–1881). Скотный двор
50. 1847, Штутгарт. Ж. Стевенс (1816–1892). Собака, несущая ужин своему хозяину (1846)
51. 1847, Штутгарт. Ж.-Б. Маду (1796–1877). Солдат, играющий с ребенком (1846)
52. 1847, Штутгарт. Ж.Р. Браскасса (1804–1867). Коза с козленком
53. 1847, Остенде. Ж.-Б. Маду (1796–1877). Эскиз (1845)
54. 1847, Брюссель. Д.Ж. Блес (1821–1899). Зима жизни (1847)
55. 1847, Брюссель. А. Схелфхаут (1787–1870). Морской берег в Схевенингене (1845)
56. 1847, Брюссель. Э.-Ж. Вербукховен (1799–1881). Бык, корова и утки
57. 1847, Штутгарт. А. Вальдорп (1803–1866). Канал в Голландии (1845)
58. 1847, Штутгарт. А. Калам (1810–1864). Пейзаж с водопадом (1847)
59. 1847, Штутгарт. Х. Лейс (1815–1869). Старик, играющий на скрипке (1846)
60. 1848, Штутгарт. Ф. Франча (1447–1517). Святое Семейство
61. 1848, Штутгарт. Й. Холландерс (1821–1892). Урок рисования (1847)
62. 1848, Штутгарт. Т. Гюден (1802–1880). Буря на морском побережье Схевенингена (1847)
63. 1848, Штутгарт. Э.-Ж. Вербукховен (1799–1881), Б.К. Куккук (1803–1862). Заяц и мертвая дичь (1844)
64. 1848, Штутгарт. Ж. Леду (1767–1840). Головка
65. 1848, Штутгарт. Н. де Кейзер (1813–1887). Портрет М. и К. Горчаковых (1848)
66. 1848, Штутгарт. Н. де Кейзер. Портрет великой княгини Ольги Николаевны (1848)
67. 1848, Штутгарт. Л. Галле (1810–1887). Семья рыбака (1848)
68. 1848, Штутгарт. А.-М. Гийемен (1817–1880). Любитель картин (1848)
69. 1848, Штутгарт. Й. Босбоом (1817–1891). Проповедь в церкви (1848)
70. 1849, Санкт-Петербург. П.П. Рубенс (1577–1640) (?). Портрет Изабеллы Брандт
71. 1849, Санкт-Петербург. Ж.-Б. Грез (1724–1805). Две девушки
72. 1849, Санкт-Петербург. Я. ван Хейсум (1682–1749). Цветы и фрукты
73. 1849, Санкт-Петербург. Х. де Рибера (1591–1652). Святой Петр
74. 1849, Санкт-Петербург. К. Дюжарден (1622–1678). Лесной пейзаж
75. 1849, Санкт-Петербург. К. Дюжарден (1622–1678). Пейзаж с всадником
76. 1850, Франкфурт. О. Верне (1789–1863) (?). Пейзаж с охотниками. Лес Фонтенбло
77. 1850, Франкфурт. А.-Г. Декан (1803–1860). Драка собак
78. 1850, Штутгарт. А. Схелфхаут (1787–1870). Восход солнца на побережье в Схевенингене
79. 1850, Штутгарт. В. Нуйен (1813–1839). Пейзаж
80. 1850, Штутгарт. Э. Мейссонье (1815–1891). Лютнист (1850)
81. 1850, Баден. А. де Байер (1803–1875). Смерть Святого Бруно
82. 1850, Штутгарт. Рембрандт (1606–1669) (?). Христос, исцеляющий парализованных
83. 1850, Баден. Х. Лейс (1815–1869). Антиквар (1849)
84. 1850, Баден. Э.Ф. де Блок (1812–1893). Брошенная мать (1849)
85. 1850, Баден. А. Г. Декан (1803–1860). Нищая (1845)
86. 1850, Баден. Я. Вейнантс (1632–1684). Пейзаж (1665)
87. 1850, Штутгарт. Ж.-Б. Грез (1724–1805). Женская головка
88. 1850, Штутгарт. Ж.-О. Фрагонар (1732–1806). Любовь в суде у Венеры и граций
89. 1851, Штутгарт. Ж.-Б. Грез (1724–1805). Девушка с нотами
90. 1851, Штутгарт. И.К. Мерц (1819–1891). Мать у колыбели (1845)
91. 1851, Штутгарт. Э.-Ж. Вербукховен (1799–1881). Вид Антверпена (1846)
92. 1851, Штутгарт. Ж. Робер-Флери (1797–1890). Портрет старой женщины (1848)
93. 1851, Штутгарт. Ж. Стевенс (1816–1892). Две собаки (1850)
94. 1851, Штутгарт. К. Рокплан (1802–1855). Пейзаж (1850)

95. 1851, Штутгарт. К. Рокплан (1802–1855). Сидящая девушка (1850)
96. 1851, Баден. А. де Байер (1803–1875). Органист
97. 1851, Франкфурт. Ж.-Б. Грез (1724–1805). Двое детей с собакой
98. 1851, Франкфурт. Х. Лейс (1815–1869). Рисующий художник (1851)
99. 1851, Франкфурт. Н. Мас (1634–1693). Кружевница
100. 1851, Франкфурт. П. Марилья (1811–1847). Улица Эзбекия в Каире (1833)
101. 1851, Баден. Э. Беранже (1814–1883). Любопытная (1848)
102. 1851, Баден. Ж. Леду (1767–1840). Голова юноши
103. 1851, Франкфурт. Б. Луини (1480–1532). Святой Иероним
104. 1851, Франкфурт. Я. ван Рейсдал (1628–1682) (?). Пейзаж
105. 1851, Франкфурт. К. Лоррен (1600–1682). Пейзаж
106. 1851, Штутгарт. Ж.-Б. Грез (1724–1805). Женская головка
107. 1851, Штутгарт. Л. Галле (1810–1887). Последние часы графа Эгмонта (1848)
108. 1851, Штутгарт. К. Рокплан (1802–1855). Садовница (1851)
109. 1851, Штутгарт. Ж.-Б. Фовле (1819–1883). Любопытные (1851)
110. 1852, Франкфурт. К. Дюжарден (1622–1678). Пейзаж с лодками
111. 1852, Франкфурт. Ж. Леду (1767–1840). Девочка с кошкой
112. 1852, Франкфурт. Ж. Леду (1767–1840). La liseuse (Читающая)
113. 1852, Баден. Т. Жерико (1791–1824). Лошади
114. 1852, Франкфурт. Г. Рени (1575–1642). Голова старика
115. 1852, Франкфурт. Т. Фурмуа (1814–1871). Пейзаж с мельницей
116. 1852, Франкфурт. К. Тройон (1810–1865). Корова на пастбище (1852)
117. 1852, Баден. И. Грунд (1808–1887). Портрет Михаила Горчакова
118. 1852, Баден. И. Грунд (1808–1887). Портрет Константина Горчакова
119. 1852, Штутгарт. Т. Руссо (1812–1867). Пейзаж
120. 1853, Штутгарт. А. ван де Велде (1636–1672). Стадо на фоне пейзажа
121. 1853, Штутгарт. А. Кейп (1620–1691). Лошадь и собака
122. 1853, Штутгарт. Скьявоне (1803–1881). Головки ангелов (с Тициана)
123. 1853, Штутгарт. Vermeersch. Вид на Рейне (1847)
124. 1853, Штутгарт. Р. Книп (1821–1909). Два бульдога (1853)
125. 1854, Штутгарт. Р. Книп (1821–1909). Собака (1853)
126. 1855, Штутгарт. Ф. Гаурман (1807–1862). Лисица (1848)
127. 1855, Вена. А. Петтенкофен (1822–1889). Цыганские дети (1855)
128. 1855, Вена. И.Б. Лампи (1751–1830). Портрет императрицы Екатерины II
129. 1855, Вена. М. Альбертинелли (1474–1515). Святое Семейство
130. 1855, Вена. Ф. де Бракелер (1792–1883). Скрипачка
131. 1855, Вена. А. Схелфхаут (1787–1870). Берег моря в Схевенингене
132. 1856, Вена. К. Марко (1791–1860). Пейзаж
133. 1857, Санкт-Петербург. Ж.-Б. Грез (1724–1805). Мужской портрет
134. 1857, Санкт-Петербург. А. Схелфхаут (1787–1870). Зима (1843)
135. 1857, Санкт-Петербург. А. ван де Велде (1636–1672). Пейзаж со стадом
136. 1857, Санкт-Петербург. Б.П. Омеганк (1755–1826). Пейзаж со стадом
137. 1857, Санкт-Петербург. П.П. Прюдон (1758–1823). Двое детей и кролик
138. 1857, Санкт-Петербург. Ж.-Б. Грез (1724–1805). Голова мальчика
139. 1857, Санкт-Петербург. Ж.-Б. Грез (1724–1805). Голова мальчика
140. 1858, Санкт-Петербург. Н. Диаз де ла Пенья (1807–1876). Венера и Амур
141. 1858, Санкт-Петербург. В. Рулофс (1822–1897). Пейзаж
142. 1858, Санкт-Петербург. Х. ван Хове (1814–1865). Раздача милостыни (1857)
143. 1858, Санкт-Петербург. Ф.К. Винтерхальтер (1805–1873). Портрет императрицы Марии Александровны
144. 1859, Санкт-Петербург. О. Верне (1789–1863). Благословение Папы
145. 1859, Санкт-Петербург. С.Л. Вервеер (1813–1876). Пейзаж

**ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Инвентарь вещей, хранящихся во дворце
Его Императорского Высочества Государя Великого Князя Михаила
Николаевича в Санкт-Петербурге. 1892**

РГИА. Ф. 547. Оп. 3. Д. 4358

Документ публикуется с извлечениями, орфография сохранена.

Главный подъезд. Парадные сени

Образ в ризе накладного серебра
Стальная пушка на лафете завода Круппа
Чучело зубра
Статуя белого мрамора «Мальчик с флейтой»
Чучело медведя

Подъезд со двора. Первый этаж (с Невы)

Половина Его Высочества

Приемная

Образ в ризе накладного серебра
Подставок каминных чугунных «Львы» - 2
Бюсты гипсовые на таких же пьедесталах:
Великой княгини Александры Николаевны
Великой княгини Ольги Николаевны
Мраморный белый бюст императора Александра I на черном мраморном пьедестале
Бюст из белого мрамора императора Александра II с собакой
Серебряная фигура улана 13 Уланского Казанского Его Императорского Высочества Господина
Великого Князя Михаила Николаевича полка, верхом, со штандартом, на черном пьедестале, под
стеклянным колпаком
Рельефная карта Севастополя
Рельефная карта Гуниб-Дага
Рельефная карта Красноводска
Фигур под стеклянными колпаками нижних чинов: конных – 6, пеших – 9
Модель легкой пушки, лафета и передка, сделанные в мастерской 3 легкой батареи 24
артиллерийской бригады
Пушек медных на 2 колесах – 2
Стальная горная пушка на деревянном пьедестале с надписью «Артиллерийская техническая
школа. СПб., 1841» - 1
Медная пушка на 4 колесах
Стальная мортира на деревянном пьедестале
Картин, писан. маслом, в золоченых рамах – 20:
№ 2. Портрет императора Александра II (Тюрин – Е.Р.)
№ 7. Занковский. Карсь
№ 8. Lebens. Прием штандартов Л. Гв. Конно-Гренадерским полком
№ 9. Lebens.
№ 10. Прибытие императора Александра II в селение Ботлих (Дагестан) 13 сентября 1871 г.
(Филиппов – Е.Р.)
№ 11. Въезд в Тифлис императора Александра II 20 сентября 1871 г.
№ 14. Lebens. Батарея Его Императорского высочества Великого Князя Михаила Павловича
№ 16. Конная артиллерия. Виллевалде
№ 20. Присяга Его императорского Высочества Великого Князя Михаила Николаевича 26 ноября
1852 г. (П. Тидеман – Е.Р.).

Гостиная

Образ в ризе накладного серебра

Подсвечников темной бронзы «Медведи»

Часы в черном мраморе с бронзовой собачкой и 2 собачьими головками

Бюстов гипсовых на таких же пьедесталах:

Императора Николая I

Императрицы Александры Федоровны

Памятник Франко-прусской войне 1870 г.

Картин, пис. маслом, в золоченых рамах – 20:

1. Собака
2. На берегу моря
3. Куккук. Пейзаж
4. Мальчик верхом на лошади
5. Лагерь. Игра в карты
6. На берегу моря
7. Зимний вид в горах
8. Гильдербрандт. Depart pour b marche
9. Ten-Kate. Genre
10. Через Неву зимой
11. Ten-Kate. Genre
12. Кавалеристы
13. На берегу моря
14. Спуск Императора Александра II с Гуниба в Карадахскую щель 12 сентября 1871 г.
15. Гусары
16. Ten-Kate. Игра в кости
17. Телята
18. Palizzi. Ослы
19. Соколов. Охотник на зайцев
20. Соколов. Охотник у костра

Кабинет Его Высочества

Образ серебряный с киотом

2 турецких дивана, обитые ковром, 8 валиков

Гипсовая статуя императора Николая I под стеклянным колпаком

Ширмочка трехстворчатая, обитая малиновым плюшем с видами Кавказских и Крымских имений
Его Высочества

Виолончель

Чаша серого мрамора на 3 ножках

1 полка: старинной бронзы пушка на мраморной подставке; бронзовая фигуры рыцаря; бронзовая фигура «Дианы»; бронзовая фигура «Поселянина»; бронзовая старинная пушка на мраморном пьедестале; бронзовый кувшин с 2 мальчиками

Над полкой: кольчуга, щит, шлем

2 полка: 2 мраморные чаши с бронзой, фарфоровый амур на хрустальных подставках

Над полкой: голова Серны, щит, два меча, два пистолета, булава

3 полка: Обелиск красного мрамора, два мраморных льва, два бронзовых и 1 гипсовый бюст, портрет Великой Княгини Ольги Федоровны

На шкафу № 1: бронзовая фигура Императора Александра I на мраморной подставке, пюпитр для книг в виде орла

На камине: бронзовый бюст Павла I

4 полка: 2 мраморных льва, мраморная ваза, гипсовая фигура великого князя Михаила Николаевича, терракота группа «Сатир и Вакханка»

Бронзовая фигура «Ратник»

Бронзовый бюст императора Александра II

Бронзовая фигура «Лезгин»

Бронзовая фигура императора Николая I на лошади

Бронзовый бюст великого князя Николая Павловича

Бронзовая модель памятника императору Петру I

Над полкой: портрет императора Александра II (рисунок), пейзаж Айвазовского

Портрет императора Николая I (рисунок)

На шкафу № 2: мраморный бюст Великой княгини Анастасии Михайловны; бронзовая группа «Наполеон I с собаками»

5 полка: 2 вазочки черного мрамора с крапинками на пьедестале; 7 бронзовых собак, 2 вазы черной бронзы; 2 вазы темной бронзы (с оленями внизу); 2 большие вазы с драконами темной бронзы; 2 бронзовых канделябра с драконами; ваза серого мрамора с 7 мраморными яйцами.

Над полкой:

Портреты в золоченых рамах:

Императора Николая I

Императрицы Александры Федоровны

Великого князя Михаила Павловича

В углу - серебряная группа, поднесенная Его Высочеству Конно-Гренадерами в 1857 г. 13 октября под стеклянным колпаком

6 полка: 2 бронзовых бюста, бронзовый трубач, бронзовый французский солдат, бронзовая фигура «Колумба»

7 полка: бронзовая статуя женщины; бронзовая статуя «Вакх»; кувшин серой глины с головами; бронзовая группа «Самоед»; в углу - бронзовая группа «Охотники на волка», азиатское седло с полным прибором

Над 7 полкой: 26 предметов оружия

Под 7 полкой: 36 фотокарточек в рамках и портрет великого князя Михаила Павловича в золоченой раме

8 полка: 2 глиняных кувшина, 2 кувшина темной бронзы; бронзовая золоченая чаша с цепочками

Над 8 полкой: 53 предмета оружия; кольчуга, шлем, щит, стальная порох.

Под 8 полкой: 20 портретов (старинных, маленьких) в бронзовых и плюшевых рамках; группа молодых великих князей; портрет Великой княгини Елизаветы Федоровны, Ольги Федоровны, Анастасии Михайловны; группа Великая княгиня Анастасия Михайловна с супругом и молодые великие князья (в деревянных рамах)

Над дверью - 12 предметов оружия

9 полка: Деревянная модель пушки на лафете; глиняный кувшин с пейзажем; кукуруза и банка с семенами кукурузы.

Над 9 полкой: 13 предметов оружия

Под 9 полкой: картина «Кабинет Его Высочества в Государственном Совете».

Колонна 1

На полке: часы бронзовые, 3 бронзовые фигуры лошадей, бронзовая группа охоты, бронзовая группа «Скачки»; шлем, гипсовая собака; фигура девушки (басня «Стрекоза и муравей» из терракоты); «Сатво»

Над полкой: 18 предметов оружия

Под полкой: портрет Александра II в черной раме; портрет Александра II в овальной ореховой раме

Картина «Детская голова»

Картина - акварель «Всадник»

Колонна 2

Бронзовые группы «2 мальчика с петухом», «2 мальчика с гнездом птиц», «3 мальчика с рожком», «2 мальчика с корзинкой», два «оленя», 2 гранаты, бронзовый аист, бронзовая группа «2 амура с аистом»; из белого металла вазочка с сатиром, бронзовая группа «Борьба двух всадников»

Под полкой: Портрет императрицы Марии Федоровны, великой княгини Ольги Федоровны; 3 фото великой княгини Ольги Федоровны; фото императора Николая I, играющего в карты
 Над полкой: 16 предметов оружия
 На чертежном столе: статуя императора Петра I, бронзовая группа «Малороссы с волами», мраморная фигура лежащей женщины, 3 ядра и коническая бомба
 По стенам: 75 пар кабаньих клыков в серебряных оправках; 8 пар рогов;
 Чучела медведей, один держит лампу, другой - пепельницу (2 ед.), медведей коврами - 1, барс ковром.

Коридор вдоль комнат Ее Высочества

Картины - 8

Литографии - 6

1. Две собаки
2. Бульдог
3. Удаляя Швюбе
4. Бульдог и пудель
5. Мопс с перчаткой
6. Сот и Лэди (Н. И. Сверчков - Е.Р.)
7. Терасъ (Швабе - Е.Р.)
8. Залет и Чернушка
9. Наездница Каролина
10. Наездница Розалия
11. Наездница Clara
12. Наездница Hartense
13. Наездница Julie
14. Наездница Flavia

Коридор около комнат Его Высочества (нижний стеклянный коридор)

1. Пароход на реке
2. Кавказский вид
3. Морской вид
4. Дорога в горах Кавказа при луне
5. Собака
6. Кавказский вид
7. Пейзаж
8. Лошади под навесом
9. Филиппов. На Кавказе. Их императорские высочества Великий князь Михаил Николаевич и великая княгиня Ольга Федоровна
10. Кавказ
11. Кавказ. Терек. Занковский
12. Кавказ
13. Филиппов. На Кавказе. Вброд
14. Филиппов. Кавказский вид
15. Кавказ. Арба с волами. Занковский
16. Пейзаж. Филиппов
17. Горный вид
18. Нищий мальчик
19. Вброд на волах
20. Водопой. Филиппов
21. Кавказ
22. Горный мостик. Филиппов
23. Кавказ. Привал. Занковский

24. На тройке
25. Горный мостик. Филиппов
26. Кавказ. Повозка в снегах
27. Рынок
28. Пейзаж
29. Развалины
30. 21 артиллерийская Ее императорского высочества Великой княгини Ольги Федоровны бригада 1865 г.
31. Кавказская Гренадерская Артиллерийская Его Императорского Высочества Великого Князя Михаила Николаевича бригада. 1865 г.
32. 13-й Л. Гренадерский Эриванский Его Величества полк. 1865 г.
- 33.
34. Горцы с лошадьми под навесом

Коридор и лестница у подъемной машины

Половина Ее Высочества

Приемная

Картины - 6

Дежурная камердинерская или Приемная

1. Девочка у зеркала
2. Chez. Madame
3. Виды городов
4. Вид г. Карсруэ
5. Женщина под деревом
6. Chez. Monsieur

Кабинет Ее Высочества

Мраморная статуя «Мальчик в корзине»

Картины маслом - 28 в золоченых рамах

Картин, писанных акварелью в плюшевых рамах - 2

Портрет императрицы Марии Федоровны (Александровны)

Картина с изображением Лика Спасителя

Ф. Крюгер. Портрет великих князей Николая Николаевича и Михаила Николаевича

1. Дом
2. Старик, закурывающий трубку
3. Айвазовский. Морской вид при луне (наследство - Е. Р.)
4. Девушка перед зеркалом
5. Rendez-vous
6. Спящий Амур
7. Письмо
8. Крестины
9. Genre
10. Харламов. Головка девочки
11. Читающая женщина
12. Свадьба
13. Rose a sa toilette
14. Качающаяся нимфа
15. Сверчков. У почтовой станции
16. Une petite fille, mange ant des pommes
- 17.
18. Горящие письма

19. Кавказ. Повозка на волах
20. Пейзаж
21. Сверчков. Тройка зимой
22. Patrois. Sa fille indiscrete (нескромная дочь)
23. Две женщины
24. A. Marr. Ze jeune ménage (молодое домашнее хозяйство)
25. Zanfant. Deux jeunes filles et une aveugle (две молодые девушки и слепой)
26. Скрипачь
27. Девушка с попугаем
28. Жердочка с птицами (акварель)
29. Жердочка с белыми мышами (акварель)
30. Женщина у окна
31. Корреджо. Голова Спасителя
32. Ф. Крюгер. Их Императорские Высочества великие князья Александр и Михаил Николаевичи
33. Портрет императрицы Марии Александровны

Опочивальня

1. Божья Матерь
2. Терраса
3. Мещерский «Вид Петропавловской крепости»
4. Ангелы несут тело умершей
5. Ангел
6. Монастырь

Уборная Ее Высочества

1. Портрет Великого князя Михаила Николаевича
2. 13-15 Пейзаж

Буфет

Коридор у главного буфета:

1. Дейкер. Охота на кабана
2. Камнетёс на набережной Невы
3. Старик, собирающий на церковь

Бельэтаж

Парадная лестница

Чучела медведя – 2

Парадная приемная

Мраморные статуи, изображающие фавнов – 2

Бюсты мраморные мужской и женский на гипсовых пьедесталах

Белая гостиная

Статуя мраморная «Эсмеральда с козой» на мраморном пьедестале

Портрет Анастасии Михайловны маслом

Картины: 11 ед.

1. Farpe-mouches (мухобойка)
2. Cuisinier dans l'embarrass (повар (кухарка) в смущении (в беде)) Грез (?)
3. H. Dillens. Le retour de pose (возвращение свадьбы)
4. Vauters
5. Herman-ten-Kate
- 6.

- 7.
8. Mouffolet. La visit de l'oncle (визит дяди)
9. Нефф. Купающаяся женщина
11. Кавказский вид

Желтая гостиная

1. Фон-Петерс. Казбек
- Статуя белая мраморная «Вакханка»
Картина, писаная генералом Фон Петерс «Горный пейзаж»

Малиновая гостиная

3. Ch. Charlin. La femme et les perruches (Женщина и попугай)
 4. Вид Инженерного замка
 - 5.
 6. Patrais
 7. Калам. Пейзаж
 8. Головка Амура
 9. Dill. Морской вид
 10. Волков. Осень. Березовая аллея
 11. Боткин. Пейзаж
 12. Ахенбах. Пейзаж
 13. Девочка с собакой
 14. Кондратенко. Вид Кавказа
 15. Айвазовский
 17. Vauters
 18. Музыкант
 19. Verdicht. Дама перед зеркалом
- Мраморный бюст Александры Федоровны
Мраморные статуи «Вакханка» и «Невинность»

Столовая

- 2 мраморные собаки у камина
- Картина над камином вделанная, изображающая «Охоту»

Проходная комната у танцевального зала

22 картины в золоченых рамах:

1. Поясной портрет молящейся крестьянки
2. Стадо у водопоя
3. Два солдата у костра
4. Буря на море
5. Godin. Пустыня
6. Dillens. Игра в туфлю
7. Verbockhoven. Marine
8. Поясной портрет девушки
9. Закат солнца
10. Айвазовский. Севастополь
11. Гондола с дамами
12. Горный вид
13. Девушка с книгой
14. Женская головка
15. Корабль во льду
16. Восточный город

17. A. Lion
18. Голова старухи
19. Бунин Михайловка
20. Айвазовский. Морской вид
21. Пейзаж
22. Айвазовский Морской вид

Комната для дежурных (у парадной лестницы)

Картин в золоченых рамах – 31:

1. Казаки у избы
2. Казаки у корчмы
3. Лошади у водооя
4. Три всадника нападают на пехотинца
5. Горный водопад (большая)
6. Foëche. Пейзаж
7. Избушка у горной речки
8. В степи у юрты
9. Казаки у избушки
10. Сельский священник на двухколеске
11. Виллевальде. Казаки
12. Dillens. Mystification
13. Dilay. Vue de Helmerholm
14. Дорога у берега моря
15. Dilay. Vue de gracier de Blockenstock
16. Находится у Генерала Петерса
17. На носилках с лошадьми
18. Старик и ребенок на дороге
19. Черногорец с обнаженной саблей (Петуль?)
20. Домик на берегу пруда
21. Van Eysken. Jour de fete de la grand mere (День бабушки)
22. Beaume. Мальчик, девочка и коза
23. Стадо коров с пастушкой
24. Всадник, мальчик верхом и сзади лошадь
25. Аллея на берегу моря
26. На коньках
27. Francia. Rotterdam
28. Чтец, две женщины и старик
29. Decoëne. Lettre de recommandation (рекомендательное письмо)
30. Meyerheim. Казаки верхом
31. Байков. Казак и пехотинец

Галерея стеклянная Бельэтажа

Чаша мраморная на мраморной колонне

Мраморная группа «Олень с собакой»

Бассейн белого мрамора вделан в пол

Гимнастическая комната

1. Hagen. Femme. Romaine
2. Bechlin. Un petit verre en passant
3. Venneman. Les bons-vivants
4. Айвазовский. Южный берег Крыма
5. Собачья дружба. Noterman
6. Дама у стола

7. Айвазовский. Морской вид
8. Айвазовский. Морской вид

Верхний стеклянный коридор Бельэтажа

1. Прием у кардинала
2. Водопад
3. Собаки и крыса
4. Лагорио. Кавказ
5. Виллевалде. Вот наша судьба
6. Иванов. Рим
7. Volpe. Naples
8. Солдат на белой лошади
9. Байков. У избы ужинают. Встреча казака и кавалериста
10. Дорога в деревню
11. Спящий амур
12. Аллея. Девушка едет на осле, а мужчина идет рядом
13. Постоялый двор на Кавказе
14. Кавказский вид
15. Кавказский вид
16. Кавказский вид
17. Плачущие мальчик и девочка

На подъемной лестнице

1. Возвращение в аул
2. Две собаки. Френц
3. Куккук. Вид Амстердама

Комната рядом с церковной лестницей (внизу у парадной лестницы)

1. Две головы охотничьих лошадей
2. Две головы охотничьих лошадей

Запасная половина

1. Девушка у источника
2. Нефф. Девушка с кувшином
3. Нефф. Молящаяся девушка
4. Тендер на якоре

Половина Его Императорского Высочества Алексея Михайловича

Опочивальня

1. Крюгер. Пейзаж
2. Лесная дорога
3. Макаров. На Волге
4. Швюбе. Конно-Гренадеры
5. Казаки у избушки
6. Шварц. Окончательный корпусный маневр 12 июля 1843 года у Красного Села

Кабинет

1. Григорьев. La petite prosession
2. На кухне
3. Гитарист
4. Старуха с овощами
5. Маес. Les femmes, passant le ruisseau (женщины, пересекающие ручей)
6. Айвазовский. Naples

7. Деревенский скрипач
8. Берег у моря
9. Parret. Нева у Адмиралтейства
10. Parret. Нева у Петропавловской крепости
11. Плахов. Кузнец

Учебная комната

1. P. Vernet. Л-Гв. 2 Легкая Конная батарея
2. Bruson. Деревенский вид
3. Шульц. Конно-гренадеры
4. Виллевалде. Зима 1812 г.
7. Шукаев. Севастопольская батарея
8. Elsholtz, Ludwig Ambulance
9. Elsholtz, Ludwig Гусар на белой лошади
10. Средневековая битва
11. Экгорсть. Зимний вид
12. Eckhaut. La belle chatelaine

Квартира бывшая генерала Гильмерсена

1. Dillens. Le depart
2. Головка девочки
3. Wesnievski. В церкви
4. Scholtz. Départ d'un regiment
5. Scholtz. Rendez-vous armes

Запасные половины. 3 Этаж

1. Преображенский полк
2. Байков. Битва
3. Мейер. Долина Алать с горами Оола
4. Водопой
5. Коновницын. Под Люцерном. 1813 г.
6. Карпентеро. Возвращение с охоты
7. Horgnier. Le nouvelliste
8. Швабе. Казачий аванпост
9. Редьковский. Казачья артиллерия
10. Шульц. Казак с копьем.
11. Beaume. Assaut en Algerie
12. Horgnier. L`oiseleus
13. Боговалов. Стадо в горах
15. Muuden. Жатва
16. Robe. Мальчик и девочка
17. Foesche. Горный замок
18. Раев. Горец
19. Vechlin.
20. Гусарский постой
21. Сон во время жатвы