

Коллекция живописи князей Юсуповых – феномен художественной культуры России второй половины XVIII – начала XX века: пополнение и функционирование

Любовь Савинская

Статья является частью обобщающего исследования собрания живописи князей Юсуповых и продолжением работы, опубликованной в одном из предыдущих номеров журнала «Искусствознание» (1-2/2012). В статье реконструируются основные этапы формирования коллекций, анализируется выбор коллекционера и состав собраний Зинаиды Ивановны Юсуповой (1809–1893), Николая Борисовича Юсупова-младшего (1827–1891), Зинаиды Николаевны Юсуповой (1861–1939). Рассматривается также ряд проблем, связанных с функционированием коллекций, прежде всего участие произведений в отечественных и зарубежных выставках.

Ключевые слова: западноевропейская живопись, русская живопись XIX века, коллекционирование, Зинаида Ивановна Юсупова (1809–1893), Николай Борисович Юсупов-младший (1827–1891), Зинаида Николаевна Юсупова (1861–1939).

Борис Николаевич Юсупов (1794–1849), получивший в наследство коллекцию живописи своего отца, Н.Б. Юсупова (1850–1831), насчитывавшую более 550 картин (в альбомах-каталогах 1827 года зарисовано 542 картины)¹, вернул ее большую и лучшую часть в столицу, в Петербург, во дворец на Мойке. Коллекция не только получила новое пространство для экспонирования, но также первый изданный на французском языке тиражный каталог², что позволило представить ее широкой публике в России и за рубежом. Впервые опубликованное авторство картин показало высокий художественный уровень произведений, повысило престиж коллекции. Следует отметить, что и в настоящее время многие зарубежные исследователи имеют представление о собрании Юсуповых, основываясь на каталоге 1839 года.

Интерес к собиранию произведений живописи проявляла и вторая жена князя Б.Н. Юсупова **Зинаида Ивановна** (1809–1893) – фрейлина высочайшего двора, дочь Ивана Дмитриевича Нарышкина (1776–1848), камергера, предводителя дворянства Сычëвского уезда Смоленской губернии (1829–1831) и его первой жены, Варвары Николаевны

Ладомирской (1785–1840)³. Одна из самых красивых дам Петербурга, Зинаида Ивановна постоянно была в центре внимания современников: «Княгиня Юсупова – высокая, тонкая, с очаровательным станом, совершенно изящной головой, у нее красивые черные глаза, очень живое лицо с веселым выражением, которое ее так красит»⁴. Вращаясь в высшем обществе, имея дружеские отношения с императорской семьей, Зинаида Ивановна умело использовала их для знакомства с самыми модными художниками, появившимися при русском дворе. Она чутко улавливала изменения моды и стремилась им следовать во всем. Петербургский дворец Юсуповых на Мойке поражал современников богатством художественного убранства и роскошью устраиваемых приемов.

В 1840 году в Петербург приехала известная английская художница Кристина Робертсон (1796–1854). Представленный в 1839 году на выставке в петербургской Академии художеств написанный ею «Портрет дамы, играющей на органе» («Портрет М.И. Кочубей, урожденной Барятинской», ГТГ) вызвал восторженный отзыв рецензента «Библиотеки для чтения», увидевшего «бойкую и мощную» кисть: «Сколько чувства, мысли, натуры! Какой превосходный колорит! и кто бы подумал? Все это – произведение слабой женской руки!»⁵. Робертсон признали и полюбили при русском дворе. В 1841 году художницу за портрет императрицы Александры Фёдоровны и ее дочерей⁶ избрали почетным членом Петербургской Академии художеств, что прекрасно характеризует вкусы высшего общества николаевской эпохи. Ей позировал цвет русской аристократии: Барятинские, Орловы-Давыдовы. Робертсон писала первых красавиц Петербурга: графиню Потоцкую, графиню Завадовскую, княгиню Белосельскую. Художница сразу обратила внимание на блиставшую в свете княгиню Юсупову. Уже в 1840 году она начала серию портретов Юсуповых. Написала портрет 13-летнего Николая – аристократически утонченного юноши с грустным взглядом и скрипкой в руках (1840, ГЭ). На следующий год завершила портрет Татьяны Васильевны Юсуповой (1841, ГРМ), в котором сумела польстить княгине, изобразив ее привлекательной женщиной среднего возраста, когда ей на самом деле было 74 года, и это был последний год ее жизни. Позднее, в 1850 году, Робертсон написала посмертный портрет Б.Н. Юсупова (ГРМ). Тогда же, во время первого приезда в Петербург (1840–1841), художница исполнила парадные портреты Зинаиды Ивановны и Татьяны Васильевны Юсуповых в рост, в натуральную величину. Обе модели изображены в интерьере: Татьяна Васильевна на фоне стены с драпировкой и колоннами в зеленом бархатном платье (ГЭ), Зинаида Ивановна – на фоне открытой колоннады, украшенной драпировками и цветами, в белом атласном платье (ГМИИ), этот портрет выдержан в холодном колорите с преобладанием белого и голубого. (Ил. 1.) Портретам, вероятно, предшествовали эскизы небольшого размера (92x62 см; Зинаида Ивановна – ГТГ, вариант – ГЭ; Татьяна



Ил. 1. К. Робертсон. Портрет Зинаиды Ивановны Юсуповой. 1840–1841. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Москва

Васильевна – ГМУА). С выполнением этого заказа связан также поясной «Портрет З.И. Юсуповой», хранящийся в ГМУ «Архангельское». Большого размера портреты Юсуповых в рост эффектны и красивы. Они представляют первоклассные образцы изящной салонной живописи середины столетия. Робертсон тонко и тщательно выписала лица, придав им миловидность; быстро, свободно, умело передавая фактуру, написала бархат и атлас платьев, кружева, украшения. Кристина

Робертсон была одной из самых высокооплачиваемых портретисток Петербурга. Княгиня Юсупова в мае 1841 года за свой портрет в белом платье заплатила художнице 5 500 рублей ассигнациями⁷.

В 1849 году скончался Б.Н. Юсупов, и в 1851-м в наследство вступил его сын Николай Борисович Юсупов-младший (1827–1891). О его роли в истории фамильного собрания будет сказано ниже. Здесь же отметим, что после женитьбы Н.Б. Юсупова-младшего на Татьяне Александровне Рибопьер (1828–1879) в 1856 году Зинаида Ивановна вскоре оставила дворец на Мойке молодым и стала жить в собственном новом доме на Литейном проспекте. В создании особняка (Литейный проспект, 42) ярко проявился художественный вкус Зинаиды Ивановны. Здание возводилось в 1852–1858 годах по проекту архитектора Людвига Людвиговича Боншtedта (1822–1885)⁸. Особняк княгини, занимая значительную территорию, включал комплекс парадных и служебных помещений, был рассчитан как для комфортной повседневной жизни, так и для пышных светских приемов. В его архитектуре и оформлении интерьеров воплотилась характерная стилистика середины века, сочетающая заимствования из разных исторических стилей. Фасад, облицованный бременским песчаником, навеян воспоминаниями о дворцах стиля барокко. В интерьерах величественность в духе барокко и изящная роскошь неорококо сочетались с уютом мебели Гамбса и обилием цветов. Во дворце были устроены зимний сад, концертный зал, бильярдная, столовая и ряд гостиных, включая портретную, картинную галерею и библиотеку. Даже в начале XX века, когда владевший им Ф.Ф. Юсупов стал сдавать здание в наем, убранство интерьеров производило сильное впечатление. Как писал А.Н. Бенуа: «Он был отделан по изысканной моде Второй империи, иначе говоря, – с вызывающей роскошью»⁹. Для оформления своего дворца Зинаида Ивановна активно покупала живописные произведения. Свидетельство тому – хранящаяся в отделе рукописей Российской Национальной библиотеки (далее – РНБ) книга в кожаном переплете с инициалами «ЗЮ» и гербом княгини¹⁰. В книгу записаны приобретенные в 1845–1866 годах картины. Подавляющее большинство из них куплено между 1852 и 1858 годами, когда строился особняк на Литейном проспекте.

В 1840-е годы Зинаида Ивановна покупала картин немного. В 1845 году у антиквара И. Родионова она приобрела входившие в моду морские пейзажи И.К. Айвазовского и Т.Ж.А. Гюдена¹¹. В 1847-м в Париже купила картину Никола Туссена Шарле (1792–1845), «представляющую солдата Наполеоновской гвардии» – «Ночной дозор» (ГМИИ). В 1851 году дополнила уже имевшееся в семье собрание работ Жана Батиста Грёза (1725–1805) купленными в Париже «Девочкой в саду» и «Головкой с собачкой»¹² и приобретенной в Лондоне ранней жанровой картиной мастера «Обманутый слепец» (ГМИИ), происходившей из известной парижской коллекции Лалива де Жюлли. В Англию кар-

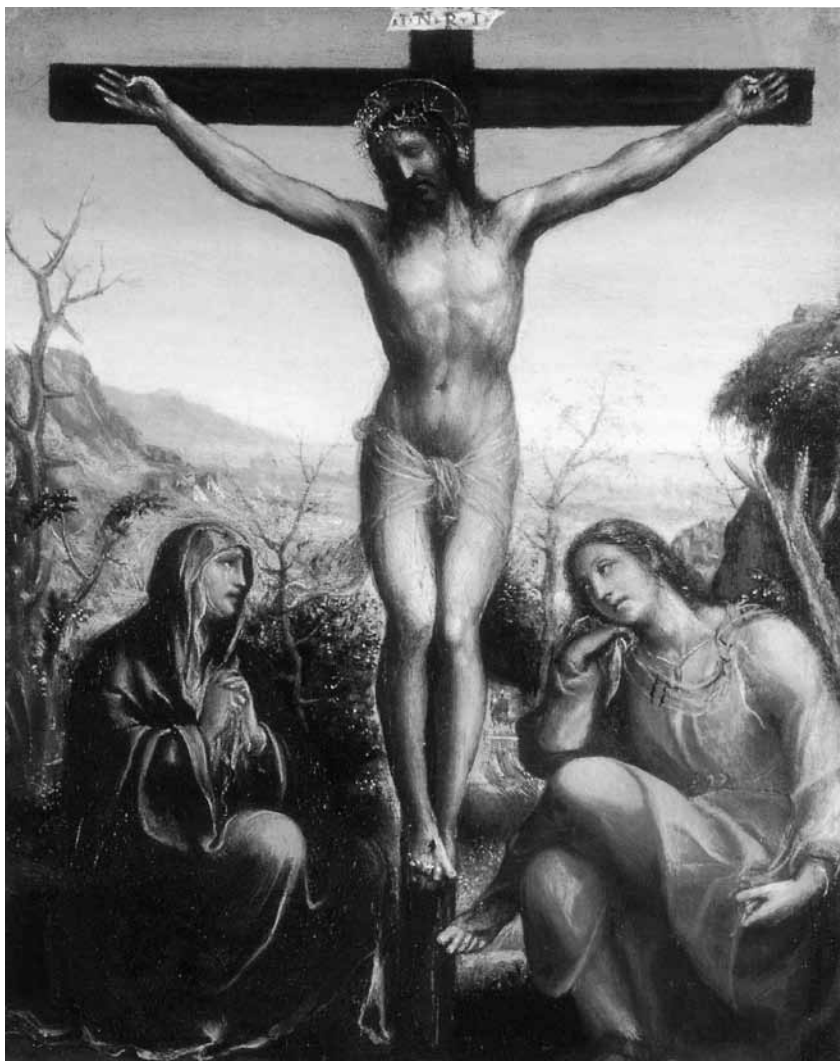
тина попала в XIX веке, где сменила несколько собраний, пока не была продана вдовой антиквара Эммануэля княгине Юсуповой¹³. В начале 1850-х годов в собрание Зинаиды Ивановны поступили два больших пейзажа с фигурами итальянского художника Франческо Казановы (1727–1802) «Пейзаж с развалинами (Ловля рыбы сетями)» (ГЭ) и «Пейзаж с фигурами (Отдых после охоты)» (ГМИИ)¹⁴. Картины большого горизонтального размера связаны с работой Казановы над серией шпалер «Сельские развлечения» для мануфактуры в Обюссоне.

Сын Зинаиды Ивановны, Николай Борисович, путешествовавший по Европе в 1854 году, а затем находившийся на дипломатической службе (1855–1858), по заказу матери иногда покупал картины и отправлял их в Петербург. Например, из Парижа для княгини была доставлена партия картин, где в списке перечислены имена Грёза, Ланкре, Леду, Тенирса, Терборха, Кейпа, Рейсдаля, Дроллинга, Схалькена¹⁵ – художников-жанристов и пейзажистов французской, голландской и фламандской школ XVII–XVIII веков. Из современных живописцев длительные отношения связывали Зинаиду Ивановну и ее сына с французским пейзажистом Теодором Гюденом (1802–1890). Княгиня могла познакомиться с художником в 1841 году, когда он по приглашению Николая I приезжал в Петербург, чтобы написать 12 главных портов России¹⁶. Тогда княгиня блистала в свете, ей покровительствовал император. Ввиду отсутствия документальных свидетельств, можно предположить, что знакомство с Гюденом могло произойти и в одну из поездок княгини в Париж. Важно то, что Гюден в середине столетия пользовался широкой известностью в разных странах, его работы высоко ценились коллекционерами, «почти шестьдесят лет его имя не сходило с арены художественной жизни Парижа. Лучшее из всего созданного им – это небольшие пейзажные этюды и акварели»¹⁷. В юсуповском собрании хранился «Морской пейзаж» на небольшой деревянной доске с дарственной надписью художника на обороте: «Offertoire la princesse Zénaïde Youssouff par son admirateur sincère Gudin. 7 jan. 1851 du chateau Rêmajog» (Дар княгине Зинаиде Юсуповой от ее искреннего поклонника Гюдена. 7 янв. 1851 замок Ремажор)¹⁸.

Однако все основные приобретения для своего собрания Зинаида Ивановна сделала на российском рынке. Она сохраняла и продолжала поддерживать отношения с известными московскими антикварами Гаврилой Волковым и Иваном Родионовым. Покупки у них сопровождались выдачей сертификатов, в которых указывалось авторство и происхождение картин. У Родионова за три года (1853–1855) Юсупова купила 54 картины европейских художников разных школ, в том числе пейзажи Ван де Велде, Брейгеля, Ф. Ваувермана, Н. Берхема, С. Розы, Ш. Лакруа, Ж. Верне, Ф. Свебаха, Х.Г. Шютца; натюрморты Хейсума, а также «Портрет женщины, пишущей письмо» А. Дюрера, «Распятие» А. Карраччи, «Женский портрет» Тициана, «Св. Вероника»

Сассоферрато, «Женский портрет» А. Бронзино, «Св. Себастьян» Э. Лесюэра, «Жертвоприношение Марсу» И.Г. Платцера. Среди картин с громкими именами действительно могли находиться подлинные шедевры выдающихся мастеров, например, в описи под № 83 записана картина: «Микеланджело. Распятие Спасителя, и при кресте Божия Матерь и Мария Магдалина. Выш. 8 ½, ш. 6 1/2»¹⁹. В 1920 году она была определена как работа мастера сиенской школы Содомы (прозвище Джованни Антонио Бацци, 1477–1549)²⁰. (Ил. 2.) Эта работа, пополнившая немногочисленную юсуповскую коллекцию подлинных произведений итальянского Возрождения, связана с поздним творчеством Содомы и создана под влиянием произведений Микеланджело; в настоящее время уточнена иконография ее сюжета – «Распятие с предстоящими Марией и Иоанном Евангелистом» (ГМИИ)²¹. В 1854 году Родионов продал княгине картину Ж.Б. Грёза «Девушка с письмом» (ГМИИ)²², принадлежавшую племяннику скульптора Ф.П. Толстого, а прежде находившуюся в Слободском дворце близ Яузы в Москве, как сообщалось в сертификате, выданном на картину²³.

Зинаида Ивановна с вниманием отнеслась к двум крупнейшим аукционам 1850-х годов, где распродавались известные собрания западноевропейской живописи Фёдора Васильевича Ростопчина (1763–1826) и Фёдора Семёновича Мосолова (1769–1840). Оба собрания принадлежали наследникам и до распродажи были снабжены каталогами²⁴. Ростопчинская галерея пользовалась в начале XIX века широкой известностью. Знаменит был ее создатель – Ф.В. Ростопчин, московский генерал-губернатор, потерявший в пожаре Москвы 1812 года свое первое собрание. В 1817 году он уехал в Париж и там за несколько лет, до 1823 года, собрал значительную коллекцию картин, в основном старых мастеров. После его смерти собрание перешло к сыну, Андрею Фёдоровичу, который в 1836 году вывез коллекцию в Петербург, а в 1849-м, дополнив собственными приобретениями, вернул в Москву, где в 1850–1852 годах она размещалась в доме на Садовой улице и была открыта для осмотра всем желающим. В собрании преобладали произведения портретного жанра, также большим числом работ были представлены пейзажи работы художников XVII–XVIII веков. Примерно треть картин относилась к французской школе. В 1852 году граф А.Ф. Ростопчин закрыл свою галерею в Москве и вывез ее для продажи в Петербург. З.И. Юсупова купила у него 29 картин. Среди них семь пейзажей Юбера Робера (1733–1808), в том числе серию из трех вертикальных картин большого размера, созданную художником между 1789–1791 годами, – «Пейзаж с обелиском», «Странствующие музыканты» (обе – ГМИИ) и «Пейзаж с аркой в скале» (ГЭ)²⁵. Видимо, к творчеству Робера Зинаида Ивановна проявляла особый интерес. Ранее, в 1852 году, в Париже она приобрела два небольших пейзажа художника (8 верш. х 5 ¾ верш., 35,6х25,5 см)²⁶. Общее число работ



Ил. 2. Содома (Дж.А. Бацци). Распятие с предстоящими Марией и Иоанном Евангелистом. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Москва

Робера в ее собрании почти сравнялось с покупками Н.Б. Юсупова-старшего, у которого было 10 полотен этого живописца. Из собрания Ростопчина тогда же поступили другие картины французской школы: две батальные сцены Ж. Куртуа, портреты канцлера Сежье и архитектора Перроля работы И. Риго, один из которых с атрибуцией «фран-

цузский мастер начала XVIII века» – «Портрет мужчины в красном» – хранится сейчас в ГМИИ, а также два полотна другого известного портретиста XVII столетия, П. Миньяра – «Портрет мадам де Севиньи» и «Изображающий французскую Дофину». К Юсуповой попали от Ростопчина восемь голландских картин: пейзажи А. Берстратена, Рейсдаля, Я. ван Гойена, Б.П. Оммеганка. Княгиню привлекли произведения испанской школы, мало представленные в русских коллекциях, вокруг которых в середине века разгорались настоящие страсти. Из коллекции Ростопчина ей достались «Мужской портрет» Д. Веласкеса и «Цыганка с тамбурином» Б.Э. Мурильо.

На аукционе собрания, принадлежавшего Фёдору Фёдоровичу Мосолову, проходившем в Москве в 1856 году, Зинаида Ивановна приобрела 10 картин, на которые был выдан сертификат²⁷. В нем значатся: из итальянской школы – «Рождество» Я. Бассано, происходившее из коллекции А.С. Власова; «Св. Иоанн Евангелист» Доменикино из галереи А.И. Корсакова; из фламандской школы – «Сусанна и старцы» П.П. Рубенса (Ростовский художественный музей, г. Ростов-на-Дону), гравированная Л. Востерманом²⁸, происходившая из галереи герцогини Кингстон и привезенная в 1790 году в Россию антикваром, шотландцем Тиоре (или Тиорес, Теорез /Theores/). Из произведений французской школы было куплено две картины: жанровая композиция Шампенуа «Мать, выговаривающая ребенку» и морской пейзаж К.Ж. Верне. На последней картине изображена рыбная ловля на берегу моря туманным утром. В сертификате указано, что картина, прежде чем попасть к Мосолову, сменила нескольких владельцев. Во время революции ее купил на аукционе в Париже торговец Тиоре и привез в Россию. Картина попала к Екатерине II и была подарена ею Е.Р. Дашковой, от которой перешла к ее дочери А.М. Щербининой. Она была продана антиквару Волкову, у которого работу и купил Мосолов²⁹. По описанию и размерам этот пейзаж может быть идентифицирован с «Рассветом на Капри (Туман)» К.Ж. Верне, хранящимся в настоящее время в ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Половину приобретенного З.И. Юсуповой на аукционе Мосолова составляли работы голландских пейзажистов: «Кермесса» И. ван Остаде, два сельских пейзажа Я. Гриффира – «Пастух и пастушка, гонящие стадо овец» Я. Вейнанса, фигуры в которой написаны Адрианом ван де Велде, и «Пейзаж» Соломона Рейсдаля. За исключением картины Вейнанса, привезенной в Россию Тиоре и принадлежавшей А.П. Бибикову, все работы происходили из галереи Голицынской больницы, распроданной в Москве с аукционов в 1817–1818 годах. В сертификате на картину «Кермесса, или Фламандский праздник» сообщалось, что «эта великолепная картина, известная всем любителям, происходит из Королевской галереи Дюссельдорфа, Королем Баварии была подарена обер-камергеру князю Голицыну, который ее завещал

со всей своей Галереей основанной им больнице, после его смерти она была продана с публичного аукциона». Картина в сертификате приписывалась Исаку ван Остаде³⁰. В настоящее время это полотно под названием «Деревенский праздник», подаренное вице-канцлеру А.М. Голицыну (1723–1807), необычно большого для произведений Остаде размера, с атрибуцией Адриану ван Остаде, старшему брату и учителю Исака, хранится в ГМИИ.

З.И. Юсупова покупала картины также в Петербурге у антиквара Палацци и на аукционе голландца Л.К. Эндговена (Энтховена). Луи Палацци имел магазин на Большой Морской улице, 16³¹. В течение 1856–1857 годов княгиня приобрела у него картины Н. Ланкре, О. Фрагонара, А. Ван дер Верфа, Ж.Л. Демарна, «Сенокос» Яна ван Гойена (ГМИИ) и два морских пейзажа Т. Гюдена. На аукционе Л.К. Эндговена, состоявшемся 15 марта 1856 года, где распродавалось 250 картин, в том числе работы (81) популярных современных голландских и бельгийских художников³², княгиня покупала только произведения старых мастеров: «Похищение сабинянок» Х. ван Балена, «Натюрморт с фруктами» Д. де Хема, «Пирушка» Я.И. Хореманса, «Портрет госпожи де Мен-тено» Н. Ларжильера, две галантные сцены Ф.Л.Ж. Ватто де Лиля и ряд других. Произведения, приобретенные Юсуповой, размещались в особняке на Литейном проспекте. Дворец и его интерьеры запечатлены в серии акварелей, выполненных по заказу княгини в 1859–1861 годах В.С. Садовниковым (1800–1879)³³. Среди художников, писавших в то время интерьеры (Э. Гау, К. Ухтомский, Л. Премацци), современники ценили Садовникова так же, как пейзажиста, мастера видовых акварелей с панорамами Петербурга, Москвы, Вильно, Новгорода. В 1850-е годы он был приглашен для создания серии акварелей с видами интерьеров Зимнего дворца и Эрмитажа. Тогда, видимо, Зинаида Ивановна и обратила на него внимание. Именно в 1850-е годы Садовников зарисовал многие интерьеры юсуповских дворцов на Мойке (1852–1856) и на Литейном (1859–1861, все – ГРМ). Созданные им акварели стали бесценными документами, запечатлевшими архитектуру зданий, размещение в интерьерах разнообразных по составу коллекций произведений искусства, а также явились свидетельством официальной стороны жизни владельцев. В дальнейшем Юсуповы традиционно фиксировали все изменения, происходившие в парадных апартаментах своих дворцов. Акварели Садовникова позволяют увидеть, каким образом демонстрировались произведения искусства, находившиеся в юсуповских дворцах, в том числе те, которые приобретались З.И. Юсуповой. На акварели В.С. Садовникова «Зал библиотеки» (ГРМ) из серии, посвященной дворцу на Литейном, изображены три больших пейзажа Юбера Робера: на торцовой стене слева – «Пейзаж с аркой в скале» (ГЭ), на главной стене: слева – «Странствующие музыканты», справа – «Пейзаж с обелиском» (оба – ГМИИ). Портреты Татьяны Васильевны (ГЭ)

и Зинаиды Ивановны (ГМИИ) Юсуповых работы Кристины Робертсон находились в Зеленой гостиной дворца на Мойке, где их и зарисовал в 1852 году В.С. Садовников (ГРМ).

Завершив строительство собственного особняка, Зинаида Ивановна недолго оставалась в Петербурге. Как вспоминает ее правнук, «два или три года спустя, поссорившись с императором, она отправилась за границу и обосновалась в Париже, в купленном ею особняке в Парк де Принс. У нее побывал весь Париж Второй империи. <...> На балу в Тюильри ей представили молодого французского офицера с приятным лицом, но небольшим состоянием, по имени Шово. Этот красивый офицер ей понравился, и она вышла за него замуж... снабдила его титулом графа, тогда как себе добилась пожалования титула маркизы де Серр»³⁴. Свадебный контракт был заключен в 1860 году³⁵. С этого времени княгиня постоянно жила во Франции. После ее смерти все дома, которыми она владела, остались правнукам, Николаю и Феликсу.

Собрание живописи, созданное З.И. Юсуповой примерно за десятилетие, только по описи в книге, сохранившейся в РНБ, насчитывает около 170 произведений. В настоящее время местонахождение многих картин остается еще неизвестным. Однако, опираясь на архивные документы, можно отметить, что состав собрания княгини типичен для своего времени и отражает процессы, связанные со сменой вкусов и стилей, происходившие в художественной жизни Европы и России в середине XIX столетия. Ее интересовала живопись европейских художников от Ренессанса до современных мастеров, снискавших славу при царствующих дворах, таких как К. Робертсон и Т. Гюден. Картины представляли разные исторические стили и направления, что соответствовало вкусу периода историзма. Сохранив приверженность юсуповского собрания старым европейским школам, она способствовала его расширению как хронологически, так и в жанровом составе, дополнив портретами французских художников рубежа XVII–XVIII веков, произведениями мастеров эпохи Возрождения, работами живописцев первой половины XIX столетия. Необходимо отметить, что, имея возможность купить собрание живописи целиком, Зинаида Ивановна сознательно делала выбор, покупая отдельные произведения или группы, то есть формируя собрание по собственному вкусу, что характерно для юсуповской коллекции в целом. В семейное собрание никогда не включалось чье-либо личное, постороннее собрание полностью. В то же время нельзя отрицать узко практической направленности собирательства княгини, выбиравшей для декоративного убранства своего «сказочного» особняка живописные произведения высокого художественного качества. Это типично личная коллекция, отражающая личный вкус собирательницы. Созданная как модная собственность, коллекция не предусматривала будущего развития, и такая ее модель отличается от коллекций, созданных представителями мужской линии рода.



Ил. 3. В. Петрочелли. Портрет Николая Борисовича Юсупова-младшего. Государственный музей-усадьба «Архангельское»

В дальнейшем юсуповская галерея перешла к единственному сыну и наследнику Зинаиды Ивановны, князю **Николаю Борисовичу Юсупову-младшему** (1827–1891). Сохраняя собранное его предками, он создал свою собственную коллекцию произведений живописи, которая, хотя и остается в настоящее время малоизвестной, выдерживает самое строгое сравнение со знаменитыми собраниями его современников – А.М. Горчакова, Н.А. Кушелева-Безбородко, А.П. Боголюбова,

Д.П. Боткина, С.М. Третьякова. Николай Борисович-младший принадлежал к поколению людей середины XIX столетия. (Ил. 3.) В XX веке о нем несправедливо забыли, он оказался в тени своих более знаменитых предков и потомков. Его внук Ф.Ф. Юсупов вспоминал о нем как о человеке «значительном и с оригинальным характером»³⁶.

В детстве Николая учили музыке и рисованию, в чем он достиг несомненных успехов. Человек художественно одаренный, он все же не связал свою карьеру с искусством. В 1850 году Николай Борисович окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета со степенью кандидата права. Еще студентом учредил, в память об умершем отце, две стипендии по русской словесности и русской истории для беднейших студентов Петербургского университета³⁷. Поступив на государственную службу, был причислен к Собственной Его Величества канцелярии в чине коллежского секретаря. Основные этапы своей служебной карьеры Николай Юсупов изложил в записке – «Краткое описание моей службы и мои впечатления»³⁸. В начале 1852 года начался роман князя Юсупова с Татьяной Александровной Рибопьер (1828–1879), дочерью Александра Ивановича Рибопьера (1783–1865), видного дипломата, члена Государственного совета и Екатерины Потемкиной (дочерью Татьяны Васильевны Энгельгардт от ее первого брака с Михаилом Потемкиным, вторым супругом которой был Николай Борисович Юсупов-старший). Таким образом, молодые люди состояли в близком родстве. Отец Николая и мать Татьяны приходились друг другу единоутробными братом и сестрой. Брак этот, по законам православной церкви, не мог быть дозволен. В 1854 году Николай Борисович провел несколько месяцев за границей, посетил Австрию, Германию, Францию, Италию, Голландию и Бельгию. Он занимался музыкой, посещал картинные галереи и мастерские художников. «Устав от бродячей жизни», как писал он, поступил на дипломатическую службу, в 1855 году был причислен к русской миссии в Баварии, где провел полтора года.

В 1855 году скончался Николай I. В июне 1856 года князь Юсупов вернулся в Россию и в том же году тайно обвенчался с графиней Татьяной Рибопьер. После этого события, вызвавшего осуждение высшего общества, он с радостью принял предложение продолжить дипломатическую службу в посольстве в Париже. В Париже молодая чета Юсуповых занимала красивый особняк, устраивала приемы, имевшие широкую славу, их посещала элита общества: официальные лица, французский двор и сам император Наполеон III. Такой образ жизни стал причиной появления недоброжелателей, прежде всего среди служащих посольства. В 1858 году Юсупову пришлось оставить дипломатическую службу и вернуться в Петербург. Годы, проведенных в Европе, оказались решающими в формировании у князя интереса к коллекционированию произведений живописи. Интерес к собирательству появился

у Николая не без влияния матери, княгини Зинаиды Ивановны. Она передала сыну уже сложившиеся в семье традиции и налаженные десятилетиями связи с антикварами, познакомила с самыми модными пейзажистами середины столетия – Иваном Константиновичем Айвазовским и Теодором Гюденом. Судя по сохранившимся в архиве письмам, Николай Борисович неоднократно встречался с И.К. Айвазовским. В 1851 году в Москве он приобрел две его марины – «Утро. Вид моря» и «Вечер. Вид моря»³⁹.

Находясь за границей, Николай Борисович приобретал небольшие, «кабинетные» картины старых мастеров. Среди кратких записей о доставленных в 1853–1857 годах в Петербург картинах удалось идентифицировать две работы: «В школе» голландца Адриана ван Остаде и «Писец, чинящий перо», копия с Браувера неизвестного голландского художника XVII века, которая приписывалась у Юсуповых Исаку ван Остаде. В настоящее время обе картины хранятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина⁴⁰. Те произведения старых мастеров, которыми пополнял Николай Борисович семейное собрание, не могли конкурировать ни по качеству, ни тем более по количеству с приобретениями его деда. В определенной степени это не могло не повлиять на формирование все большего интереса князя к современному искусству. Николай Борисович-младший был человеком своей эпохи – середины XIX столетия, и для него был свойственен определенный взгляд на мир. Середина XIX века – это «период осознания... каждого этапа истории культуры в его неповторимости (невозвратности) и своеобразии и одновременно – период настойчивых попыток проникнуть в закономерности исторического процесса, логику его развития»⁴¹. Тогда возникло неизвестное ранее чувство своего времени, острое осознание его отличия от других эпох. В этом же ряду стоит «представление не только о непрерывности процесса мировой культуры, но и... качественном своеобразии культур, их индивидуальной неповторимости»⁴². Публику 1850-х годов интересовали мэтры исторической живописи и бытописатели, светские портретисты и барбизонцы, которые заново учились видеть натуру в ее сиюминутном настроении. Основываясь на достижениях великих мастеров прошлого, художники стремились превзойти своих предшественников. Законодателями моды в европейской живописи считались Поль Деларош, Ари Шеффер, Эрнест Мейссонье, Хендрик Лейс, Александр Калам, Луи Галле – художники, находившиеся на вершине славы. Традиционно высоким жанром оставалась историческая живопись, но все большее внимание молодых художников привлекали сюжеты из повседневной жизни, приносявшие коммерческий успех. В живописи рядом с последними отзвуками романтизма и противостоящей ему академической традицией все уверенней набирала силу новое реалистическое направление. Высоко ценились работы голландских и бельгийских жанристов и пейзажистов, французских портретистов и

исторических живописцев, произведения которых сочетали реалистическую достоверность, тщательное письмо и определенную историческую архаичность – стилизацию под мастеров XVII столетия. Реализм произведений этого периода включал элемент идеализации, что позволяло украшать такими картинами респектабельные жилые покои и аристократические салоны.

Русские любители искусства середины XIX века были хорошо осведомлены о творчестве современных европейских живописцев. Посетивший на рубеже 1850–60-х годов Петербург Теофиль Готье нашел картины современных европейских художников во многих домах любителей искусства⁴³. Знакомству с современной европейской живописью способствовали не только зарубежные путешествия, но и регулярные выставки, проводившиеся прежде всего, в Петербурге, а также публикации критических статей в периодических изданиях. Европейские художники присылали картины на ежегодные выставки в Академию художеств, сохранявшие в XIX столетии значение главного официального смотра искусств. Широко известные мастера удостоивались почетных званий Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств: Поль Деларош, Луи Мейер, Эжен Вербукховен, Анри Греведон, Давид Блес, Александр Калам. Несомненно, общая атмосфера столичной художественной жизни подогревала интерес Н.Б. Юсупова к современному искусству. Насколько регулярно пополнялось собрание князя работами современных художников, можно видеть, обратившись к описи картин, принадлежавших Юсупову в конце 1850-х годов, с пометками о времени их приобретения. Уже в 1851 году Николай Борисович владел двумя пейзажами швейцарца Александра Калама: «Ландшафт. Вид Женевского озера» и «Ландшафт. Вид Лаутербургской долины»⁴⁴. Картины Калама высоко ценились современниками за «изумительную верность природе» (К. Варнек). В следующем, 1852 году, как записано в описи, «в чужих краях», приобретены работы бельгийца Эжена Вербукховена «Ландшафт с изображением барашков и осла» и голландца Баренда Корнелиса Куккука «Ландшафт, изображающий солнце с ветром» (1844, ГМИИ)⁴⁵. В 1854 году также за границей куплены два пейзажа француза Теодора Гюдена: «Морской вид. Утро» и «Морской вид. Вечер». Вероятно, это те парные пейзажи, имеющие подпись художника и дату – 1833, один из которых в настоящее время хранится в петербургском Эрмитаже – «Морской отлив», а другой – «Неаполитанское побережье с Везувием»⁴⁶ – в Риге, в Музее зарубежного искусства. В собрании находилось несколько произведений немецких художников, заинтересовавших собирателя, вероятно, прежде всего именем их автора. Например, картина Фридриха Эдуарда Мейерхейма (1808–1879) «Брауншвейгское семейство, идущее в церковь» – авторское повторение широко известного полотна 1850 года, имевшего большой успех на Всемирной выставке в Париже в 1855 году (ГЭ).

Вероятно, по такому же принципу выбирались полотна знаменитого пейзажиста баварского двора Карла Ротмана: «Пейзаж Авлиды» (ГЭ) и «Пейзаж на Корфу» (Карл Ротман (?), ГЭ). Таким образом, в 1850-е годы собрание регулярно пополнялось отдельными работами современных художников.

Выйдя в отставку с дипломатической службы, Н.Б. Юсупов вернулся в Петербург. К этому времени, 1859–1861 годам, относятся письма Винсента Ван Гога (1820–1888), дяди знаменитого живописца, князю Юсупову. Их тексты раскрывают различные аспекты взаимоотношений и живую практику общения между профессиональным комиссионером и коллекционером, любителем живописи. С торговцем картинами Винсентом Ван Гогом Николай Борисович, судя по тексту первого из сохранившихся писем, познакомился еще во время пребывания во Франции, и это знакомство имело принципиальное значение для формирования его коллекции современной живописи. Винсент Ван Гог (дядя Винсент) работал в торговой компании Гупиля. К началу 1860-х годов фирма Гупиля стала одной из ведущих фирм, специализировавшихся на продаже произведений современных художников⁴⁷. Благодаря деятельности агента фирмы «Гупиль и К^о» Винсента Ван Гога в Гааге успешно продвигались на художественный рынок произведения голландских пейзажистов и анималистов XIX века. В письмах встречается много имен мастеров голландской и фламандской школ. Это очень известные в то время художники: главная фигура жанровой живописи в Бельгии Жан Батист Маду (1796–1877), самый значительный мастер голландского городского пейзажа Корнелис Спрингер (1817–1891); автор романтических пейзажей с бурями и штормами Барент Корнелис Куккук (1803–1862); виртуозный мастер голландских зимних пейзажей Андреас Схелфхаут (1787–1870); один из величайших анималистов XIX века Эжен Вербукховен (1798–1887); первый по мастерству и единственный живописец, писавший на все популярные темы при свете луны и свечи, Петрус ван Схендел (1805–1870). Сейчас имена этих художников, бывших кумирами любителей живописи, не столь широко известны, но понимание их творчества, их места в истории европейской живописи позволяет увидеть реальную ситуацию в искусстве середины XIX века и понять смысл революционных изменений, произошедших в результате новаторских открытий импрессионистов, затронувших, прежде всего, технику воспроизведения природы.

Первое из писем Ван Гога было отправлено из Гааги 30 октября 1859 года, последнее – 1 марта 1861 года из Парижа. За это время (примерно за полтора года) Юсупову было предложено для покупки более 70 картин. Письма содержат сведения об отправке двух партий картин: восьми работ – 6 мая 1860 года и шести – 10 июля 1860 года из Амстердама в Петербург парохомом «Рембрандт». В письмах содержатся также три списка картин, которые предлагались для по-

купки 1 и 10 июля 1860 года и 2 мая 1861 года. Это работы, приобретенные Ван Гогом на аукционах, прошедших в 1860 году, и из его личного собрания. Большое место в письмах Ван Гог отводит информации о распродажах коллекций. Он обратил внимание князя на аукционы, проходившие в Брюсселе и Париже в 1860 году. Это три наиболее громкие распродажи года: коллекций лорда Анри Сеймура и Луи Франсуа Дюбуа в Париже и Жана Фердинанда Ван Бекелера в Брюсселе. Юсупову были отправлены экземпляры каталогов этих аукционов⁴⁸. Собрание Луи Франсуа Дюбуа (1773–1855), литератора, писателя, историка литературы и библиографа, насчитывавшее 136 картин, распродалось 12 января и 16 февраля 1860 года, основная распродажа – февральская – 107 картин. Ван Гог предлагал Юсупову обратить внимание и приобрести на этом аукционе картины Декана, Диаза де ла Пеньи и Галле⁴⁹. В том же году, 9 и 10 апреля, в Брюсселе распродалась коллекция Жана Фердинанда Ван Бекелера (1787–1859) – бельгийского аристократа, одного из немногих, кто с особым вниманием собирал произведения современных бельгийских и голландских мастеров, оказывая содействие развитию национальной школы. В коллекции, состоявшей из 202 картин, были представлены работы современных художников Бельгии, Голландии, Франции и Германии⁵⁰. Как следует из текста письма, Юсупов выслал обратно Ван Гогу экземпляр каталога аукциона Бекелера с отмеченными для покупки одиннадцатью картинами⁵¹. 13 апреля 1860 года Ван Гог смог приобрести шесть из них. 6 мая 1860 года они были отправлены из Амстердама в Петербург. Список этих работ открывает «Бегство в Египет» П. Делароша (ил. 4), затем следуют «Медора» А. Шеффера, «Любитель картин» Ж.Б. Фовле, «Римлянка» Л. Робера, «Эффект света» П. ван Схенделя, «Кермеса» Х. Лейса⁵². Чтобы компенсировать не приобретенную пару картин Фишеля, Ван Гог отправлял князю другую пару его работ: «Приятели» и «Партия в шахматы» (происхождение их не указано) по той же цене, что и на аукционе Бекелера, за 1700 франков. При этом оговаривалось, что если картины не понравятся Юсупову, то он может их вернуть обратно. Все работы, выбранные Юсуповым, небольшого размера и вполне соответствуют тому типу произведений, который определяли как «кабинетные» картины. Подробные описания позволяют опознать и идентифицировать их по описи 1924 года, созданной перед расформированием музея во дворце Юсуповых на Мойке. Кроме «Бегства в Египет» Делароша (ГМИИ), из других работ в описи 1924 года находятся: Леопольд Робер «Итальянка с ребенком» (Нижегородский государственный художественный музей), Ван Схендел «У ларька ночью» (передана в Государственный музейный фонд, далее – ГМФ), а также Эжен Фишель (1826–1895) «Игроки в шахматы» и «Курильщики» (обе с датой 1859; дерево, масло; 22х16,5; переданы в Государственный Эрмитаж).



Ил. 4. Поль (Ипполит) Деларош. Бегство в Египет. 1853. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Москва

10 июля 1860 года из Амстердама Ван Гог отправил Юсупову еще 6 картин. Среди них: «Мужчина, читающий у окна» Л. Мейссонье, «Мастерская художника» В.Ж. Шаве, «Музицирование» Д. Блеса, «Обоз раненых» А. Петтенкоффена. Из этой партии картин представляется возможным идентифицировать картину Мейссонье «Юноша у открытого окна», переданную в 1924 году в ГМФ. Ван Гог рекомен-

давал князю работы барбизонцев, К. Тройона и В.Н. Диаза де ла Пеньи. Влияние, оказываемое умелым комиссионером, приносило свои плоды. Юсупов приобрел, вероятно, именно у Ван Гога единственную в семейном собрании картину Констана Тройона (1810–1865) «Коровы на лугу». В списке Ван Гога она имеет название: «Тройон. Корова стоящая и другая лежащая в поле на опушке леса, великолепный колорит, размер – 37x44 – 3000 фр.»⁵³ (Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева). Описание находящейся в этом же списке картины Розы Бонёр «Стадо коров и овец на красивом лугу близ темного леса, 62x50 см, 12 000 франков» напоминает картину «Стадо на поляне», хранящуюся в ГМИИ, также происходящую из юсуповского собрания. Однако «Стадо на поляне» (ГМИИ), несколько меньшего размера, к этому времени уже находилась в собрании князя, так как 1 июня 1860 года датировано письмо художницы к Юсупову, где она подтверждает, что этот пейзаж написан ею, а также отмечает, что картина исполнена в 1840 году и продана за 300-400 франков, при этом картина имела только подпись, а дата – 1849 год – была поставлена уже после продажи ее первым владельцем⁵⁴. Среди предложенных Ван Гогом картин много жанровых произведений и пейзажей небольшого размера с невысокой стоимостью, в основном от 1 до 5 тысяч франков. В том числе шесть пейзажей французенки Р. Бонёр, четыре жанровые картины австрийца А. Петтенкоффена, две работы французского анималиста Ш.Э. Жака. Однако, как видно в случае с картиной Розы Бонёр, Ван Гог не был единственным комиссионером, у кого Юсупов покупал картины.

В юсуповской галерее сложилась своеобразная традиция: многие художники в ней были представлены не одной, а несколькими работами. К началу XX века в собрании во дворце на Мойке находилось 10 работ Эрнеста Мейссонье (1815–1891): «Читающий юноша» (№ 74, здесь и далее по описи 1924 года), «Юноша у открытого окна» (№ 75), «Дама в розовом с розами» (1865; № 90), «Мужчина с трубкой у окна» (№ 166), «Мужчина в красном» (1860; № 171), «Письмо» (1860; № 338), «Мужчина, сидящий на скамейке с книгой в руках» (№ 605; ГЭ), «Курильщик у окна» (№ 893), «Кавалер в светло-желтом кафтане» (1855; № 894; ГМИИ), «Чтение письма» (1852; № 895; ГЭ). «В галерее Н.А. Кушелева-Безбородко было три Мейссонье»⁵⁵. Картины этого автора не просто свидетельствовали о вкусе собирателя, но являлись и показателем его финансовых возможностей. В середине XIX столетия маленькие картины Мейссонье, написанные обычно на деревянных досках или медных пластинах, стилизованные под жанровые сцены XVII–XVIII веков, необычайно высоко ценились. «Хотя размер картин и очень мал, – писал Теофиль Готье, – но место, занимаемое им в ряду знаменитейших современных жанристов, очень значительно... произведениями Мейссонье дорожат до такой степени,

что они покупаются чуть ли не на вес золота»⁵⁶. Художник-самоучка, Мейссонье формировался как живописец и совершенствовал мастерство, изучая произведения малых голландцев. Его традиционно относят к историческим живописцам, он автор виртуозно написанных, интимных, камерных произведений с одним или двумя персонажами. К его творчеству относились и относятся далеко не однозначно. Вот что писал о нем художник Винсент Ван Гог в 1889 году в письме к брату: «...для каждого, кто может в течение года видеть вещь Мейссонье (так в тексте. – Л.С.), для него и на следующий год найдется в ней кое-что посмотреть, не считаясь даже с тем, что Мейссонье был человеком, создававшим в свои счастливейшие дни совершенные вещи. Я отлично знаю, что у Домье, Милле, Делакруа другой рисунок, но в кисти Мейссонье есть нечто совершенно французское, чего никогда не могли бы добиться голландцы; кроме того, он современен»⁵⁷.

Состоявшаяся в 1861 году в Академии художеств выставка картин, принадлежащих членам императорского дома и частным лицам, показала, насколько широко была представлена современная европейская живопись в коллекциях русской аристократии. Посетивший выставку признанный знаток, директор Картинной галереи Берлинского музея Густав Фридрих Ваген отмечал: «Высоко оценивается, как по цене, так и по вкусу, собрание картин излюбленных современных мастеров французской, бельгийской и швейцарской школ. Едва ли видел я так много произведений Поля Делароша, Ари Шеффера, Мейссонье, Галле, Лейса, Калама, и др., собранных в одном месте, как здесь»⁵⁸. На выставке было 30 работ из собрания Николая Александровича Кушелева-Безбородко. Он собирал свою галерею в те же годы, что и Юсупов. Несомненно, оба следовали общепринятым вкусам, выбирая произведения настоящих законодателей моды в европейской живописи середины века. В Кушелевской галерее встречаются те же имена художников, о которых шла речь выше. Однако следует отметить, что у Кушелева-Безбородко были представлены не только значительные произведения художников французской и бельгийской школ, такие как «Кромвель перед гробом Карла I» П. Делароша, «Дуэль после маскарада» Ж.Л. Жерома, «Возвращение стада» К. Тройона, «Возвращение с прогулки», «Караульня» Х. Лейса (все – ГЭ), но и произведения ведущих мастеров немецкой школы: «Приближение грозы», «Вечерний пейзаж» А. Ахенбаха, «Выговор» Э. Мейерхейма, «Пожар на ферме» Л. Кнауца, «Школа рукоделия» Б. Вотье. Юсуповские картины тогда вполне могли составить конкуренцию Кушелевской галерее. Однако следует отметить, что на выставке в Академии художеств в 1861 году юсуповское собрание было представлено лишь тремя живописными произведениями. Это «Марс и Венера» с традиционной атрибуцией Антониусу Ван Дейку (ГМУА), портрет Т.А. Юсуповой работы Ф.К. Винтерхальтера (1858, ГЭ) – от Н.Б. Юсупова-младшего и «Портрет

З.И. Юсуповой» ученика П. Делароша Эдуарда Дюбюфа (1820–1883) (1858, ГМЗ «Павловск») – от самой княгини-матери⁵⁹.

В 1860 году Кушелев-Безбородко завещал свое собрание петербургской Академии художеств и в 1861-м был избран ее почетным членом. В августе 1862 года его картины поступили в Академию для создания галереи, постоянно открытой для художников и публики⁶⁰. Представленные в ней произведения сыграли важную роль в развитии эстетических вкусов общества и в воспитании художников. Коллекция Кушелева-Безбородко не просто по количеству и качеству произведений современных школ превосходила другие русские собрания; владелец сумел распорядиться ею как настоящий коллекционер и истинный патриот. Совершенно по-иному относился к своему собранию Юсупов. Реконструкция коллекции на основе письменных источников позволяет говорить, что к началу 1860-х годов он имел значительное собрание современной живописи (около 150 картин), однако оно оставалось совершенно неизвестным, и владелец не стремился сделать его доступным художникам и любителям живописи. Не известно, существовали ли отдельный каталог или опись этого собрания. Коллекция Н.Б. Юсупова-младшего размещалась в залах дворца на Мойке и по характеру бытования напоминала собственные, закрытые аристократические или императорские собрания, такие, как собрание императрицы Александры Фёдоровны или Александра III, которое он называл «Мой музей». Доступная лишь узкому кругу, коллекция имела статус домашнего собрания, что и предопределило ее дальнейшую судьбу – коллекция оставалась практически неизвестной.

Продолжая и развивая традиции коллекционирования, заложенные Н.Б. Юсуповым-старшим, его внук сохранил основную тенденцию – не исключать интереса к живописи прошлых эпох, но формировать собрание современного искусства, раскрывая возможность коллекции развиваться в будущем. Произведения современных художников, входившие в собрание Н.Б. Юсупова-младшего, отражают также определенный поворот, происходивший во вкусах русских коллекционеров из высшего аристократического общества. Князь собирал картины признанных зарубежных мастеров, однако рядом с работами европейских художников появлялись произведения современных авторов русской школы. Рядом с пейзажами Гюдена и Ротмана – марины Айвазовского, рядом с «Купальщицами» А. Риделя – «Купальщица» Т. Нефа⁶¹. Такой выбор в целом отражал новые тенденции в художественной жизни русского общества. Как человек близкий двору, Юсупов в выборе произведений во многом следовал официальному вкусу. В царствование Николая I в государственной художественной политике произошел важный поворот к русскому национальному искусству. Собрание Эрмитажа активно пополнялось произведениями русских художников. Тем самым признание получала национальная художественная школа,

ставшая в один ряд с европейскими. Изменения, наметившиеся в коллекции Н.Б. Юсупова, впоследствии во многом определили состав собрания его дочери Зинаиды Николаевны, значительное место в котором заняли работы художников русской школы.

Князь Николай Борисович Юсупов-младший был последним представителем рода по мужской линии, и с его смертью ветвь рода, к которой он принадлежал, пресекалась, фамилии грозило исчезновение. У Николая Борисовича и его супруги Татьяны Александровны было трое детей: сын Борис, умерший в младенчестве в 1863 году, и дочери – княжны Татьяна (1866–1888), скончавшаяся молодой и незамужней, и Зинаида (1861–1939), крестница Александра II, единственная наследница семейного состояния. В 1882 году княжна Зинаида Юсупова вступила в брак с корнетом Кавалергардского полка графом Феликсом Феликсовичем Сумароковым-Эльстон (1856–1928). Позднее, в октябре 1884 года, Николай Борисович обратился с прошением о дозволении передать свою фамилию, титул и герб графу Феликсу Сумарокову-Эльстону как мужу старшей его дочери. 15 октября 1884 года Департамент Герольдии Правительствующего Сената удовлетворил эту просьбу⁶². Однако, как гласило приложение, граф Сумароков-Эльстон мог именоваться князем Юсуповым лишь после кончины тестя. Князь Николай Борисович Юсупов-младший скончался 19 июля 1891 года от разрыва сердца в Баден-Бадене.

Зинаида Николаевна Юсупова (1861–1939) стала последней, повлиявшей на судьбу родового собрания на рубеже XIX–XX веков. Красивая и любимая императорской семьей, в воспоминаниях сына Феликса она рисуется личностью светлой и доброй: «Моя мать была очаровательна. <...> Она была не только умна, образована и артистична, но исполнена самой обаятельной, сердечной доброты. Ничто не могло сопротивляться ее очарованию. Далекая от того, чтобы тщеславиться своей необычайной одаренностью, она была сама скромность и простота»⁶³. В отличие от своих предков, Зинаида Николаевна не была наделена страстью коллекционирования. Она любила блистать в свете на балах и приемах, вращаться в художественных кругах среди знаменитых людей, модных и известных художников, имела природную склонность к танцу и артистические наклонности. Несомненно, ей нравилось общение с артистами, художниками. Именно на рубеже XIX–XX веков юсуповское собрание пополняется многими портретами членов семьи, написанными современными русскими и европейскими художниками. Зинаида Николаевна была одной из самых привлекательных моделей той эпохи. Принадлежа к высшему аристократическому обществу, близкому ко двору, Юсуповы заказывали портреты художникам, представлявшим официальное академическое искусство, собственно то искусство, которое и было предназначено для обслуживания придворной аристократии. При Зинаиде Николаевне редко писался только один

ее портрет, традиционно это были либо парные портреты с супругом, либо серии портретов всего семейства, включая двух сыновей, Николая (1883–1908) и Феликса (1887–1967). Княжескую семью писали В.К. Штембер, Ф. Фламенг, К.Е. Маковский, В.А. Серов, Н.П. Богданов-Бельский, К.П. Степанов, Н.Н. Беккер. Юсуповская портретная галерея заслуживает отдельного исследования, здесь же отметим несколько ключевых моментов, повлиявших на состав собрания живописи в целом.

О том, каковы были эстетические пристрастия Зинаиды Николаевны, можно судить по сохранившимся фотографиям, где княгиня запечатлена в гостиных и собственных дворцовых кабинетах среди художественных произведений, окружавших ее в повседневной жизни, несомненно, специально подобранных для украшения интерьера. Показательна фотография (ГМУА), где Зинаида Николаевна находится в кабинете, интерьер которого украшен цветами и заполнен множеством настольных предметов, фотографий в рамках. Она сидит на фоне установленной на мольберте значительно увеличенной в размере копии с картины Ж.Б. Грёза «Сладострастие», оригинал которой находился в петербургском дворце на Мойке (ГМИИ), и другой, вероятно, оригинальной, работы Грёза «Голова ребенка, держащего левую руку у груди»⁶⁴, висящей на стене. Княгиня проявляла особую любовь к портретному жанру, и произведениям Грёза в частности. Его работы украшали ее комнаты, как в оригиналах, так и в копиях. Так, на одной из фотографий (ГМУА) можно видеть выполненные как парные головки девушек – это фрагменты с картин «Девушка в лиловом платье, с розовой лентой в волосах и белым платком на плечах»⁶⁵ и «Девушка в чепчике» (ГМИИ). Насколько можно судить по фотографии, это, вероятно, фототипии или фотографии с оригиналов под стеклами, оформленные в специально сделанные рамки. Княгиня в равной степени ценила оригинальные произведения и копии.

Несмотря на то, что семья Юсуповых регулярно и много фотографировалась у лучших фотографов России и Европы, они постоянно заказывали свои портреты признанным, широко известным живописцам. Зинаида Николаевна заказывала также живописные копии портретов – не только с оригинальных картин, но и с фотографий, исполняли их нередко известные художники. В качестве примера показателен такой факт. 1 июня 1896 года Юсуповы устраивали в усадьбе Архангельское праздник по случаю коронации Николая II. Тогда в Архангельское впервые приехал Валентин Серов. Он привез заказанный владельцами портрет Александра III, вероятно, повторение с картины «Александр III с семьей» (1892–1895). «Портрет понравился, – писал в письме 2 июня 1896 года Серов. – Княгиня пришла, славная княгиня, ее все хвалят очень, да и правда, в ней есть что-то тонкое, хорошее. Она заявила, что мой портрет покойного царя вообще лучший из всех его портретов, я

говорю, ну это потому, что остальные уж очень плохи, – смеется, кажется, она вообще понимающая. Просила как-нибудь зимой (приятное поручение) с фотографии написать ее папашу»⁶⁶.

Обычно Юсуповы проводили летние месяцы в Архангельском, к ним наезжали многочисленные друзья и гости, устраивались праздники, балы, представления в старинном театре. Зинаиды Николаевна, приглашая в усадьбу известных художников и артистов, делала все, чтобы вдохнуть новую жизнь в свою подмосковную усадьбу. Находясь в зените славы, Россию посетил французский живописец Франсуа Фламенг (1856–1923). Он был не только известным портретистом, но писал исторические сцены из времен Французской революции и Первой империи. В 1894 году он исполнил камерный портрет княгини Зинаиды Николаевны, сидящей в кресле (ГЭ), – элегантный, написанный в теплой гамме изысканных золотисто-красных тонов, оттеняющих чистоту белых жемчужин фамильных драгоценностей, украшающих княгиню. По приглашению княжеской семьи в июне того же года он посетил усадьбу Архангельское. Для Ф. Фламенга дворцово-парковый ансамбль усадьбы и образ жизни ее владельцев представляли несомненный интерес. Архангельское виделось ему местом, где еще «живет царственный дух “золотого века” французской монархии, какое-то отражение короля-солнца»⁶⁷. В подмосковной он написал портрет З.Н. Юсуповой с сыновьями (ГЭ). Это был тот редкий случай, когда условная, но обязательно притягательно-красивая окружающая среда, в которой изображены модели, столь типичная для академической салонной живописи, обнаруживала счастливое совпадение с реальностью – максимально сближалась с действительностью – беззаботным времяпрепровождением знатных людей в красивой старинной усадьбе. Художник создал образ любящей матери и гостеприимной хозяйки прекрасной усадьбы, классический ансамбль которой, ярко освещенный солнцем, использован в качестве пейзажного фона.

Представляется, что московская жизнь Юсуповых вдохновила Константина Егоровича Маковского (1839–1915) на создание портрета Зинаиды Николаевны (ГИМ). В 1895 году он написал также портреты ее сыновей⁶⁸ и Феликса Феликсовича с сыновьями⁶⁹. В Москве Юсуповы владели каменным домом в Большом Харитоньевском переулке (ныне дом 21), возведенном в XVII веке и подаренным князю Г.Д. Юсупову Петром II. В 1880–90-е годы они занимались «возобновлением» ансамбля старинного дома, работами руководили архитекторы В.Д. Померанцев (1860–1899) и Н.В. Султанов (1850–1908). Реставрировался и реконструировался внешний облик здания, сохранявший черты архитектуры второй половины XVII – начала XVIII века, заново создавались интерьеры в модном русском стиле⁷⁰. Работы были завершены в 1894 году, и в феврале 1895 года, когда в Москве проходил съезд русских зодчих, Султанов показывал депутатам дом Юсуповых. В своем



Ил. 5. К.Е. Маковский. Портрет З.Н. Юсуповой в русском costume. Около 1895. Государственный исторический музей. Москва

дневнике он тогда писал: «Вечером показывал съезду дом Юсуповых, было человек 100. Очень всем нравится, называют “волшебным”. <...> Великий князь Владимир Александрович... громко всем хвалил юсуповский дом»⁷¹.

Юсуповы пригласили московского художника-акварелиста Леонида Михайловича Браилловского (1867–1937) написать виды интерьеров, получивших высокую оценку президента Академии художеств, великого князя Владимира Александровича и широкое признание творческой общественности. В 1898–1899 годах Браилловский выполнил

12 акварелей (все – НИМ РАХ). На одной из них («Кабинет князя Ф.Ф. Юсупова-Сумарокова-Эльстона») в центре композиции на стене, обитой красной тканью, между полками с серебряными кубками и блюдами в лепной золоченой раме находится «Портрет З.Н. Юсуповой в русском костюме» работы К.Е. Маковского. (Ил. 5.) На портрете Зинаида Николаевна изображена в красном сарафане, шитом золотом, и в расшитой золотом рубахе, в жемчужном кокошнике и ожерельях. Маковского мало интересует психологическое состояние модели, ему важен сам образ русской красавицы, как его понимал живописец. «Русский стиль» возвращал в допетровские времена. Картина становилась важным, но все-таки одним из элементов синтеза искусств в интерьере Кабинета, выдержанного в едином «русском стиле». Приведенные выше факты также позволяют уточнить датировку портрета Зинаиды Николаевны: он написан К.Е. Маковским около 1895 года. Традиционно этот портрет датируют 1900-ми годами.

Известно, что Зинаида Николаевна любила посещать балы и великолепно танцевала русский танец. «Исторические» балы в «русском стиле» выражали одну из основных тенденций искусства второй половины XIX – начала XX века – возрождающийся интерес к русской национальной истории. В русском костюме Зинаида Николаевна участвовала в придворном бале, устроенном 25 января 1883 года во дворце великого князя Владимира Александровича на Дворцовой набережной. Подготовкой костюмов к нему руководили художники Г.Г. Гагарин, К.Е. Маковский и А.И. Шарлемань⁷². Танцы в русских костюмах устраивались Юсуповыми в Архангельском в 1884 году⁷³, их давали при дворе в царствование Николая II. В боярских костюмах XVII века Юсуповы участвовали в костюмированном бале в Зимнем дворце в феврале 1903 года (ГЭ, две фотографии из «Album of the Costumed Ball in the Winter Palace in February 1903»). Русские костюмы, в которых запечатлены Юсуповы, поражали современников роскошью. Костюм в портрете играет важную роль: рассказывает о вкусах и моде эпохи, раскрывает социальное положение модели и ее государственные функции. Костюмы на портретах Юсуповых заслуживают отдельного описания, здесь лишь отметим, что они шились в лучших мастерских Европы и России, многие из них бережно сохранялись и уже как музейные экспонаты поступили в собрание Эрмитажа.

Художники, к которым обращались с заказами Юсуповы, представляли официальное, академическое искусство, владели отточенными приемами живописного мастерства, умением создать внешне красивую, эстетизированную форму картины и эффектные, привлекательные образы моделей. Это другая сторона искусства, противоположная передвижническому реализму с его психологизмом и этикой внутренней красоты. Элегантной моделью, эталоном стиля предстанет З.Н. Юсупова на портрете работы Клавдия Петровича Степанова

(1854–1910) (1903, ГЭ ОИРК). «Пышная и кричащая роскошь русской жизни достигала здесь своей кульминации и переходила в самую чистую французскую элегантность»⁷⁴. Это впечатление испанской принцессы о княгине Юсуповой наиболее точно соответствует образу княгини, созданному в картине Степанова.

Самый знаменитый «Юсуповский цикл» принадлежит Валентину Александровичу Серову (1865–1911)⁷⁵. О нем немало написано, но следует отметить ряд фактов, дополняющих историю возникновения этих портретов. Первым Серов написал портрет З.Н. Юсуповой (ГРМ), он создавался в 1900–1902 годах в петербургском дворце на Мойке. На нем художник изобразил дивной красоты аристократку с любимой собачкой в гостинной модного дома, наполненной произведениями живописи. Портрет считается наиболее сложным по замыслу и совершенным по исполнению в данной серии работ. На картине фигура княгини включена в общую композицию и является неотъемлемой частью окружающего ее пространства интерьера. Она подчинена общему мягкому ритму волнистых линий контуров, узорочью орнаментов тканей. Изящен высветленный, светоносный колорит полотна, подкупающий свободой, виртуозным артистизмом вибрирующей живописной поверхности. В нем отчетливо проявились поиски новых выразительных средств, отвечающих современным тенденциям в искусстве и открывающих новые образные решения. Центр композиции – лицо модели, к которому постоянно, подчиняясь изысканным лабиринтам композиции, возвращается зритель. Взгляд милой, обаятельно дамы с легкой светской улыбкой, кажется, скрывает грусть и беспокойство. В 1900 году З.Н. и Ф.Ф. Юсуповы, словно предчувствуя грядущие события и испытания, которые предстоит пережить семье, составили завещание на случай «внезапного прекращения рода», согласно которому все коллекции произведений искусства, редкостей и драгоценностей, хранящиеся в петербургском и московском дворцах и в имении Архангельское переходили в собственность государства «в видах сохранения сих коллекций в пределах Империи для удовлетворения эстетических и научных потребностей Отечества»⁷⁶. Портрет создавался в то время, когда модель одолевала раздумья о будущем рода и обширных владений, в том числе и огромного художественного наследия.

Слишком независимый и бескорыстный человек, Серов не соглашался на заказы, если ему не нравилась модель. «Скучающие дамы» и «пустые аристократы» не интересовали его. Княгиню Юсупову он писал неоднократно. Летом 1903 года, приехав в Архангельское, он опять берется за ее новый портрет. «Она очень не хочет позировать (она права, это скучно и надоело, я порядком ее мучил)»⁷⁷. В 1903 году в «Книге для гостей Архангельского» художник записал: «С первого августа по четвертое сентября прожил. Живописец В. Серов»⁷⁸. На самом деле он бывал в усадьбе наездами из Москвы уже с начала июля. Основная его

работа – три мужских портрета. В письме 12 августа 1903 года художник сообщал супруге: «Меньшего написал или, вернее, взял хорошо. Вчера начал князя по его желанию на коне (отличный араб бывшего султана). Князь скромн, хочет, чтобы портрет был скорее лошади, чем его самого, – вполне понимаю. Тоже неплохо, кажется. А вот старший сын не дался, то есть просто его сегодня же начну иначе. Оказывается, я совсем не могу писать казенных портретов – скучно. Впрочем, сам виноват, надо было пообожать и присмотреться»⁷⁹.

Портрет князя Ф.Ф. Юсупова-Сумарокова-Эльстона (1903, ГРМ) на белом коне написан легко, энергично. Мало интересовавшая художника личность князя сопоставлена по контрасту с выразительным, горячим, косящим глазом скакуном. Важную роль в картине играет пейзаж. Пластика белого коня органично вписана в пространство усадебного парка с беломраморными статуями и балюстрадой верхней террасы. Фигура всадника в белом кителе скоординирована с его окружением, за счет чего образ приобрел монументальность и пластическую выразительность. Отношения Серова с Юсуповыми сделались постоянными. 3 июня 1909 года художник вновь приезжал в Архангельское. А несколько позднее, в конце июля 1909 года, он взялся писать еще один портрет Ф.Ф. Юсупова. Находясь в Царском Селе, Феликс Феликсович отметил в своей записной книжке: «29 июля, среда / Царское / Хор. Утро. / Серов начал мой портрет для полка»⁸⁰. На фотографии из фондов музея «Архангельское» Юсупов-Сумароков-Эльстон позирует художнику, держа под уздцы коня темной масти (ГМУА). Из приведенной выше записи ясно, что происходило это не в Архангельском, как считают некоторые авторы⁸¹, а в Царском Селе. Именно этот портрет увез с собой за границу Феликс Феликсович-младший⁸².

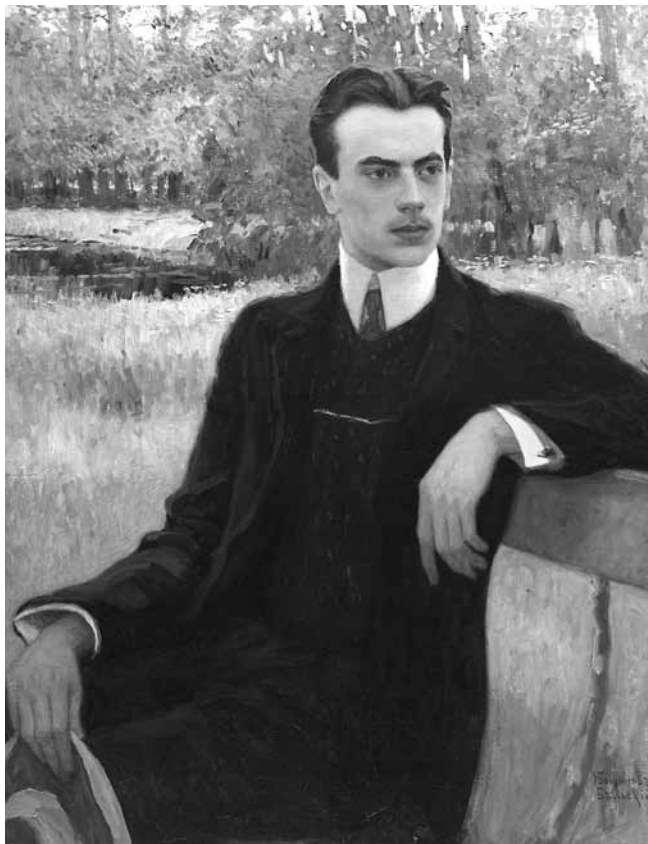
Феликс Юсупов-младший тепло вспоминал о работе Серова над его портретом. «Из всех великих художников, каких я встречал в России и за рубежом, он оставил самое яркое и живое воспоминание. С первого посещения я отнесся к нему дружески. <...> В перерывах между сеансами я уводил его в парк. Сидя в боскете, на одной из моих любимых скамеек, мы откровенно беседовали»⁸³. Портрет младшего Феликса (1903, ГРМ) писался легко. Юный аристократ, «одаренный живым умом и эстетическими наклонностями»⁸⁴, изображен в темно-серой куртке с приглушенным сиреневым оттенком рядом с мраморной скульптурой собаки в вестибюле дворца в Архангельском, где сам интерьер выдержан в оттенках серого. Мраморная собака, кажется, ревниво взирает на юношу, держащего за лапу своего любимца, бульдога Гюгюса, который был «лучшей моделью» Серова.

Портрет старшего сына не давался художнику. Николай был на пять лет старше Феликса, его характер напоминал отцовский, от матери он унаследовал склонность к музыке и театру. «Став, взрослея, властным и надменным, он оставлял без внимания все мнения, кроме

своего, и следовал лишь своим прихотям», – вспоминал о брате Феликс⁸⁵. Серов пытался к концу августа писать Николая заново. «Сегодня [27 августа 1903] приезжает старший – вот с ним трудно – тем более что он очень неохотно позирует»⁸⁶. Одновременно Серов набрасывает пастелью портреты княгини и князя, заказанные Зинаидой Николаевной. «Здесь работаем, – пишет Серов из Архангельского 23–26 августа 1903 года. – Старший не выходит – бросил, а те два ничего! Сегодня попробую вечером набросать княгиню пастелью и углем»⁸⁷. Окончательный вариант портрета Николая Юсупова (1903, ГРМ) написан широко, обобщенно, композиция портрета простая, лаконичная. Скучающий молодой человек изображен в привычной позе на нейтральном сером фоне. Колорит картины решен в изысканной голубовато-серой и охристо-рыжей цветовой гамме. В серии работ это произведение оказывается наиболее близко эстетике модерна.

В августе 1903 года в соседнем имении Ильинское Николай Петрович Богданов-Бельский (1868–1945) писал портрет великого князя Сергея Александровича, адъютантом которого был Ф.Ф. Юсупов-старший. «Кто лучше, значит», – заметил Серов. Ставший в 1903 году академиком, Богданов-Бельский много и активно работал, его картины регулярно появлялись на выставках различных художественных объединений, в том числе Товарищества передвижных художественных выставок. В Музее личных коллекций ГМИИ хранится портрет Николая Феликсовича Юсупова работы Богданова-Бельского (ГМИИ, МЛК, ранее в собрании С.В. Соловьёва), на котором он изображен сидящим на скамье в парке с таким же отсутствующим видом, как и у Серова. (Ил. 6.) Изысканная холодность исходит от образа молодого аристократа, отстраненно устремившего взгляд вдаль. Ряд фактов позволяет уточнить датировку портрета. Николай был убит на дуэли 22 июня 1908 года. Портрет, вероятно, писался по фотографии. Скорее всего, именно о нем идет речь в письме Зинаиды Николаевны к сыну Феликсу от 17 января 1910 года: «Богданов-Бельский привез такой чудный портрет нашего Николая... Недаром Богданов-Бельский хотел его написать и чувствовал, что он сумеет передать его черты, выражение, благородство, спокойствие! Я так счастлива иметь этот портрет...»⁸⁸. Таким образом, портрет может быть датирован 1909 годом.

Постепенно у княжеской семьи сложился круг живописцев, которым оказывалось особое внимание и покровительство. Кроме Богданова-Бельского в него входил и известный пейзажист рубежа XIX–XX веков Иосиф Евстафиевич Крачковский (1854–1914). С 1884 года, получив звание академика Санкт-Петербургской Академии художеств, он работал в столице. В его творчестве органично соединялись академические традиции и реалистические черты; привлекательной стороной его работ было умение создавать пейзажные виды, дающие отдых для глаза и души, будь то яркое южное побережье, не лишённые ро-



Ил. 6. Н.П. Богданов-Бельский. Портрет Николая Феликсовича Юсупова. 1909. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Москва

мантики зимние горы или задушевные, с налетом легкой грусти деревенские проселки. Юсуповы познакомились с художником, вероятно, в 1895 году, когда он только начал приобретать известность. С этого времени Крачковский регулярно встречался с Юсуповыми⁸⁹. В 1896 году во время торжеств по случаю коронации Николая II в Архангельском давали бал во дворце, спектакль в театре, завершал праздник фейерверк. Программу представления «Архангельское 1 июня 1896 года» (ГМУА), включавшего концерт и оперу «Лалла-Рук» в исполнении артистов итальянской оперы при участии солистов А. Мазини и С. Арнольдсон, оформил И.Е. Крачковский, изобразивший фасад театра и вензель императора «Н А II». На представлении присутствовали много-

численные гости. Тогда же Серов познакомился с И.Е. Крачковским, жившим рядом на даче. Юсуповы, оказывая покровительство Крачковскому, ввели его в придворные круги, что обеспечило художнику многочисленные заказы, прежде всего на входившие в моду южные пейзажи, с видами Крыма, Кавказа, юга Франции, создавшие ему славу. В 1902 году состоялась первая персональная выставка Крачковского, которую посетили члены императорской семьи; Николай II приобрел несколько работ мастера. Затем с успехом прошли выставки художника в Париже (1908) и Ницце (1908, 1909). В «Биржевых ведомостях» (1914) сообщалось: «Крачковский зарабатывает тридцать и больше тысяч в год, – рекорд, лишь в последнее время побитый Жуковским. Нет дворца, нет особняка и нет простой богатой гостиной, где б не видели картины Крачковского. Успех, – мало сказать, – большой. Успех головокружительный»⁹⁰. Сами Юсуповы имели несколько его крымских пейзажей. Они напоминали о любимых имениях Кореиз и Коккоз, где семья обычно проводила осенние месяцы. Только в описи картин дворца-музея на Мойке 1924 года перечислено пять картин Крачковского: «Кореиз», «Вид в Кореизе» (1896), «Горы на южном берегу Крыма», «Горный пейзаж зимою» (1897), «Крым. Горный пейзаж» (1898)⁹¹.

В 1890-е годы сложился круг русских художников, с которыми Юсуповы регулярно общались, в него входили И.К. Айвазовский, М.М. Антакольский, И.Е. Крачковский, Э.К. Липгарт, К.Г. Маковский, А.В. Жуковский, Н.П. Богданов-Бельский. Все они были академиками, успешными представителями академической живописи. Покровительство княжеской семьи распространялось и на других мастеров, которым они помогали сделать карьеру, устроить заказы. Например, сохранилось письмо Н.П. Богданова-Бельского к князю Ф.Ф. Юсупову, в котором он просит помочь художнику Литвинову. «Зная Ваше желание привлечь побольше художников в Крым и дать возможность им поработать, я взял на себя смелость направить к Вам одного молодого начинающего художника Литвинова. Серов к нему очень хорошо относился и находил его очень талантливым, а Вы знаете, что Серов был очень скуп на похвалы. Этот молодой художник, уроженец Симферополя, желает поехать летом на родину и там вообще в Крыму поработать, но он совершенно не имеет средств, я ему дам на дорогу и краски и вот теперь обращаюсь к Вам с просьбой: не найдете ли Вы возможным представить ему в Коккозе самое скромное помещение и самое скромное питание. <...> Между прочим он может сделать Вам копии портретов (княгиня просила кого-нибудь рекомендовать)»⁹². О каком живописце по фамилии Литвинов идет речь в письме, неизвестно.

В начале XX века Юсуповы часто бывали в Крыму, где имели несколько владений. Кореиз – любимое южное имение Юсуповых. Ежегодно надолго приезжая в Крым, они приглашали к себе родных, дру-

зей, художников. Недалеко от имения Юсуповых находились императорские владения, и такое соседство сблизило две семьи. Племянница последнего русского императора Николая II, княжна императорской крови Ирина (1895–1970), дочь великого князя Александра Михайловича и великой княжны Ксении Александровны, сестры Николая II, стала супругой Феликса Феликсовича-младшего. Их бракосочетание состоялось в 1914 году в Аничковом дворце.

Самые поздние портреты Юсуповых, находившиеся во дворце на Мойке, относятся к 1914 году. Они писались в Кореизе, куда семья обычно уезжала к концу октября. Именно там Николай Николаевич Беккер (1877 – не ранее 1925) создал камерные, поясные портреты княжеской четы. Зинаида Николаевна (ГЭ) в белом платье с красной розой у пояса, пережившая тяжелые испытания, поседевшая, с уставшим взглядом, но безусловно элегантная, сохраняла красоту, которая завораживала художников. Портреты З.Н. Юсуповой стали частью истории – «символом эпохи»⁹³. Они образуют ряд произведений, отражающих развитие вкуса и стиля, запечатлевших смену тенденций в живописи и саму жизнь русской аристократии в конце XIX – начале XX века. Феликс Феликсович на портрете Беккера показан постаревшим, но не растерявшим еще энергии и сил, с пристальным взглядом, устремленным на зрителя (ГЭ). В обоих портретах удачно найдено единство формально-пластических и духовно-содержательных моментов. Князь Феликс Феликсович Юсупов граф Сумароков-Эльстон, генерал-майор Свиты Его Величества, «с 1912 года, продолжая числиться по гвардейской кавалерии и в списках Кавалергардского полка, возглавил Совет Императорского Строгановского художественно-просмышленного училища. После начала Первой мировой войны, осенью 1914 года... был назначен командующим Московским военным округом»⁹⁴. Его личность еще не в полной мере оценена; более известны факты, связанные с военной карьерой, увлечением охотой. Гораздо менее известна другая, глубоко личная сторона его жизни. Князь поддерживал дружеские, доверительные отношения с известным историком Петром Ивановичем Бартеневым (1829–1912), был внимательным и взыскательным читателем издававшегося Бартеневым журнала «Русский архив». Приезжая в Москву, Юсупов обязательно встречался с Бартеневым. «Хотя приходится Вас редко видеть, – писал ему Юсупов, – но всякая встреча с Вами оставляет глубокий и неизгладимый след – чего-то теплого, приветливого и незадающегося»⁹⁵.

В Кореизе в 1914 году Николай Петрович Богданов-Бельский (1868–1945) написал портрет Ирины Александровны Юсуповой (Омск, Областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля)⁹⁶. Молодая дама в белом платье с золотой вышивкой в стиле неоклассики сидит в старинном кресле на террасе дворца с видом на берег моря. Здесь тема столь любимого на протяжении нескольких веков портрета на

фоне южного пейзажа возвращается в новых стилистических формах. Яркий, пронизанный светом, избыточно декоративный, с интенсивным сочетанием красных и синих тонов, образ молодой княгини воплощал новую современную стилистику живописи модерна.

Портреты Юсуповых занимали важное место в собрании по количеству и качеству представленных произведений. Их писали художники, которых заказчики знали лично, были хорошо осведомлены о занимаемом ими положении в мире искусства. Портреты сохранили образы нескольких поколений княжеского рода, оставивших заметный след в истории и художественной жизни России. В произведениях, воплощающих историю одной семьи, «общество оказывается как бы впаянным в рамки личности»⁹⁷, в портретных образах воплотилась жизнь аристократического общества на протяжении почти двух столетий. С другой стороны, портретная галерея княжеского рода Юсуповых отразила развитие портретного жанра на протяжении почти двух столетий в разных европейских школах, включая русскую.

В конце XIX века у владельцев собрания появляется не известное ранее желание распродать некоторые произведения. Подобного рода распродажи, аукционы, когда коллекционер расстается, в силу разных причин, с частью собрания, – явление обычное. После нескольких реконструкций интерьеров дворца на Мойке и сдачи в аренду дворца на Литейном проспекте, в подвалах дворца на Мойке скопилось немало оказавшихся ненужными произведений искусства. «Подвалы Мойки, – читаем у Ф.Ф. Юсупова, – были лабиринтом бронированных комнат, герметически закрывавшихся, специальное устройство позволяло заливать их водой в случае пожара. В этих подвалах хранились не только бесчисленные бутылки вина лучших марок, но и столовое серебро и фарфоровые сервизы для больших приемов, а также многочисленные произведения искусства, которым не нашлось места в галереях или салонах. Из них можно было бы создать музей, и я возмущался, видя их заброшенными в пыли и забвении»⁹⁸. В 1882 году архитектор М.М. Николенко перестроил находившийся на территории дворцового комплекса на Мойке садовый павильон, выходящий на Офицерскую улицу (ныне ул. Декабристов). В павильоне выставлялись скульптуры, живопись, предметы прикладного искусства, устраивались распродажи, в которых участвовали и сами владельцы, продавая «ненужные» произведения искусства. Можно предположить, что среди проданных Юсуповыми картин могла оказаться «Наяда» Э. Виже-Лебрен (современное местонахождение неизвестно), демонстрировавшаяся на Таврической выставке 1905 года как собственность К. Ключковой. Именно эта владелица указана на открытке с картины, изданной Общиной Св. Евгений⁹⁹. Возможно, что тогда же была продана и картина «Утренний туман» К.Ж. Верне (ГМИИ), до 1918 года входившая в собрание И.П. Балашова.

С другой стороны, мысли о том, что частная коллекция рано или поздно должна стать общедоступной и превратиться в общественный музей, на рубеже веков активно овладевали сознанием русского общества. Событием огромной важности явилась передача в дар городу Москве в 1892 году галереи Павла и Сергея Третьяковых, открытой для всеобщего бесплатного посещения 15 августа 1893 года. Из частных пожертвований с осени 1907 года началось формирование Музея Старого Петербурга, у истоков которого стояли А.Н. Бенуа, П.Ю. Сюзор, князь В.Н. Аргутинский-Долгоруков, П.П. Вейнер.

С 1894 года неустанно работал над созданием Музея классического искусства в Москве профессор Московского университета И.В. Цветаев. 18 лет колоссального труда потребовалось ему, чтобы открыть музей. Цветаев сумел придать делу создания Музея всероссийский размах, привлек лучших специалистов музейного дела Европы – директора берлинских музеев В. Боде, директора Лувра Т. Омолье, основателя Альбертинума Г.Т. Трейя, а также России – известных ученых: Н.П. Кондакова, Д.В. Айналова, В.С. Голенищева, В.К. Мальмберга. В конкурсе проектов на строительство здания музея выиграл Р.И. Клейн, чей замысел получил золотую медаль и был принят к исполнению. Все необходимые средства для создания музея собирались в виде пожертвований. Среди многих жертвователей, горячо поддержавших идею Цветаева, главным являлся Ю.С. Нечаев-Мальцов, владелец заводов в Гусь-Хрустальном, почетный член Академии художеств, вице-президент Общества поощрения художников. Многие из тех, кто занимался устройством музея, были хорошо знакомы Юсуповым, связаны с ними деловыми или дружескими отношениями: великий князь Сергей Александрович, возглавлявший Комитет по устройству музея, и его супруга великая княгиня Елизавета Федоровна, Р.И. Клейн, А.В. Прахов, В. Боде. Юсуповы были среди тех, кто вносил пожертвования на создание Музея изящных искусств; с 1902 по 1906 год ими была выплачена Комитету 41 тысяча рублей¹⁰⁰. На их средства сооружался Римский зал – зал слепков с римских скульптурных портретов. В его полном названии семья увековечила память о своем знаменитом предке-коллекционере. При открытии музея в 1912 году он назывался Римский зал имени Н.Б. Юсупова¹⁰¹.

В такой атмосфере будущий наследник родового собрания, молодой князь Ф.Ф. Юсупов, мечтал о будущем и строил планы по поводу того, как могут художественные сокровища и архитектурные памятники, которыми владеет семья, приносить благо всему обществу, служить делу образования и просвещения. Феликс Феликсович «мечтал сделать из Архангельского художественный центр, построив в окрестностях целую серию жилищ, в том же стиле, для художников, музыкантов, писателей, артистов. Там была бы академия, консерватория и театр. Сам дворец я сделал бы музеем, оставив несколько комнат для

будущих выставок. <...> Дома на Мойке и в Москве были бы превращены в музеи, собирающие лучшие картины»¹⁰². В начале XX века мысли о реализации идеи музея, открытия накопленных художественных сокровищ для широкого круга специалистов и публики, об общественной миссии собрания неоднократно высказывались владельцами.

Активная коллекционерская деятельность Н.Б. Юсупова-старшего, служила примером для его наследников, в семье коллекционирование стало традиционным увлечением, однако на протяжении XIX века его интенсивность постепенно снижалась. В целом наследники количественно приобрели примерно столько же картин, сколько и основатель собрания Н.Б. Юсупов-старший. Собрание пополнялось как произведениями старых европейских мастеров, так и работами современных живописцев, среди которых все более значительное место к началу XX века стали занимать работы русских художников. В составе собрания, сохранявшем на протяжении почти полутора веков тесную связь с развитием художественной культуры, нашли отражение основные процессы, происходившие в отечественном и европейском искусстве. По оценке А. Бенуа, «главной гордостью галереи» являлось собрание французской живописи: «Действительно, нигде в частной собственности нельзя ее найти в такой полноте, как здесь; да и из публичных галерей лишь Эрмитаж, Лувр и Потсдам могут в этом отношении соперничать с юсуповским собранием»¹⁰³. Несомненный интерес имеет раздел коллекции, представляющий венецианскую живопись XVIII века, а также круг произведений нидерландских (голландских и фламандских, бельгийских) художников XVII–XIX веков. В свете исследований последних лет выявилась безусловная ценность существовавшего собрания картин немецких художников XVIII столетия. Эстетические вкусы, идеи последних владельцев коллекции более всего сближали их с художниками, историками искусства и критиками, группировавшимися вокруг журналов «Мир искусства» (1898–1904), «Художественные сокровища России», с С.П. Дягилевым, великим князем Николаем Михайловичем, то есть теми, кого объединял принцип «мирискусников» – «искусство для искусства». Эстеты и идеалисты, они находили гармонию жизни в прошлом, где конфликты и страсти растворялись в атмосфере старинных парков и усадебных дворцов, скрывались за костюмами и масками балов и маскарадов. Их завораживала магия XVIII века, ожившие призраки минувшего. Не случайно Юсуповы с большой заинтересованностью отнеслись к Таврической выставке русского портрета 1905 года, о которой речь пойдет ниже.

Консерватизм и аристократизм вкуса повлиял на то, что Юсуповы не «заметили» импрессионистов и постимпрессионистов, древнерусской живописи (икон как произведений искусства), ранних европейских примитивов и оставались в рамках академической традиции (реформированной Академии художеств, принявшей реалистов и пере-

движников). Художественные вкусы З.Н. и Ф.Ф. Юсуповых оказываются близки официальному имперскому вкусу, отличному от более прогрессивного вкуса московской буржуазии. Близость императорскому дому, тесное общение с его представителями влияли и на выбор художников. В круг их общения входят реставраторы и историки искусства, служившие в Эрмитаже, например, художник, историк искусства, знаток и эксперт Э.К. Липгарт, оформивший в 1899 году домашний театр Юсуповых во дворце на Мойке.

Когда рассматриваешь коллекцию как исторически развивающееся явление в контексте его возникновения и развития, опираясь на конкретные обстоятельства времени и места, возникает круг вопросов, требующих особого осмысления. Коллекция на протяжении своего существования выполняла несколько функций. Прежде всего перед коллекционером, собирающим произведения искусства, стоял вопрос об их показе, экспонировании, то есть создании определенной системы размещения произведений в архитектурном пространстве. Экспозиция картинной галереи выполняет несколько функций: представительскую, эстетическую (украшение интерьера), демонстрирует вкус и знаточеские качества коллекционера, его художественные предпочтения и связи со знаменитыми художниками. С экспонированием самым непосредственным образом связана другая задача, постоянно находящаяся в поле внимания владельца коллекции, – создание определенных условий хранения и реставрация. На примере юсуповской коллекции видно, что владельцы для выполнения реставрационных работ обращались как к профессиональным реставраторам, так и к собственным крепостным художникам. Наиболее ценные произведения во второй половине XIX – начале XX века реставрировались специалистами Эрмитажа.

От желания владельцев во многом зависят общественные функции, которые исполняет частное собрание: насколько оно доступно ученым, любителям искусств, профессиональным художникам и более широкой публике. Известность собрания не только прославляет владельцев, но влияет и на представление о художественных достоинствах произведений благодаря включению их в научный оборот. Каждая из означенных функций коллекции требует отдельного исследования. Рассмотрим подробнее те общественные функции, которые исполняло юсуповское собрание во второй половине XIX – начале XX века. Идея публичности коллекции, ее научной, просветительской и образовательной направленности отвечала общему процессу демократизации культуры в XIX столетии. Юсуповы, владевшие одним из самых больших художественных собраний России, не могли оставаться в стороне от процессов, происходивших в художественной жизни страны. Важную роль в формировании общественного мнения о художественном собрании имели публикации зарубежных и русских историков искус-

ства. Популяризации коллекции способствовали также публичные выставки, в которых принимали участие отдельные произведения. Юсуповы были постоянными участников выставок, устраиваемых членами императорской семьи с благотворительными целями.

В 1861 и 1862 годах Петербург дважды посетил директор Картинной галереи Берлинского музея Густав Фридрих Ваген, один из выдающихся знатоков старой живописи¹⁰⁴. Он был прекрасно знаком с европейскими музеями и частными коллекциями, куда его постоянно приглашали для консультаций. Итогом его поездок в Петербург стала выпущенная в Мюнхене в 1864 году книга, содержащая критический каталог живописного собрания императорского Эрмитажа, заметки о картинах Академии художеств и ряда частных собраний. Ваген посетил дворец на Мойке и поместил в своей книге описание Юсуповской картинной галереи¹⁰⁵. Его интересовали старые мастера, среди которых основное внимание он уделит художникам голландской и фламандской школ. Опубликованные заметки Вагена о картинах из русских собраний – один из значительных трудов, отражающий уровень развития искусствоведения как науки. Эти заметки имели большое значение и служили основным источником сведений о русских коллекциях европейской живописи для иностранных специалистов. Благодаря публикации знаменитого ученого юсуповская галерея получила европейскую известность. Вильгельм Боде, крупнейший историк искусства и музейный деятель, включил четыре произведения Рембрандта и «Общество за карточной игрой» И. Кика из юсуповского собрания в свое фундаментальное исследование «Этюды по истории голландской живописи»¹⁰⁶. Эта публикация укрепила авторитет коллекции не только среди российских, но и среди европейских собраний.

Сами владельцы также многое делали для того, чтобы систематизировать и опубликовать хранящиеся в семье исторические документы. Бесценным вкладом в историю рода стал выход в свет в 1866–1867 годах двухтомника «О роде князей Юсуповых», подготовленного историографом Юсуповых, членом Российской Академии наук Б.М. Федоровым по инициативе Николая Борисовича-младшего. Там впервые был собран и обнародован значительный пласт исторических документов XVI – первой половины XIX века: письма царей, фамильные бумаги, жизнеописания предков. Из опубликованных писем Екатерины II и Павла I к Н.Б. Юсупову начинала вырисовываться та роль, которую играл князь в контактах русского двора с европейскими художниками, в пополнении императорского собрания.

Юсуповские дворцы и собранные в них произведения привлекли художника Александра Николаевича Бенуа сохранявшимся духом старины, атмосферой XVIII века. Как художественный критик и редактор журнала «Художественные сокровища России» (1900–1902) он прекрасно понимал ценность и значение юсуповской коллекции для

истории искусства. Редактирование журнала свело его с крупнейшими петербургскими коллекционерами. «Главнейшими нашими собирателями» Бенуа считал М.П. Боткина, Е.Г. Шварца, И.И. Ваулина, П.Я. Дашкова, С.С. Боткина и князя В.Н. Аргутинского. С ними он часто встречался, а два последних стали его близкими друзьями. Неоценимую услугу ему оказал С.С. Боткин, известный врач и коллекционер, познакомивший с графами Шуваловыми, князьями Орловыми. Боткин ввел Бенуа и к Юсуповым. Знакомство с Бенуа послужило началом активной пропаганды юсуповского собрания: издания статей и показа картин на выставках в России и за рубежом. Статья А.Н. Бенуа «Юсуповская галерея» в журнале «Мир искусства» стала первым подробным исследованием собрания, которое соответствовало современному уровню науки об искусстве¹⁰⁷. Увеличившаяся к началу XX века почти вдвое коллекция живописи привлекала прежде всего работами старых мастеров. Юсуповские портреты Рембрандта «Портрет мужчины в высокой шляпе и перчатках», «Портрет дамы со страусовым веером в руке» (обе – 1658–1660. Национальная галерея, Вашингтон, США) первыми из картин собрания были показаны в Европе на проходившей в сентябре – октябре 1898 года в Амстердаме Юбилейной выставке великого художника, приуроченной к инаугурации королевы Нидерландов Вильгельмины¹⁰⁸. Среди организаторов выставки был В. Боде, не без участия которого, видимо, портреты попали на выставку. В ней принимали участие крупнейшие европейские музеи и коллекционеры: королева Английская, великий герцог Саксонский, К. Хофстеде де Гроот из Амстердама, А. Бредиус из Гааги, Жакмар-Андре и Л. Бонна из Парижа и другие. Юсуповы впервые оказались в такой представительной компании коллекционеров. Когда на выставке портреты встали в ряд с другими произведениями Рембрандта, «всем стало ясно, что оба эти “Юсуповские” Рембрандта относятся к высшим словам мастера, что они по глубине и значению превосходят даже эффектную “Ronde de Nuit” («Ночной дозор». – Л.С.) и все остальное беззаботное, веселое и блестящее творчество великого художника во дни, так называемого, “его расцвета”»¹⁰⁹. История с показом картин Рембрандта в Амстердаме имела свое продолжение. Одним из непосредственных организаторов выставки тогда был директор Амстердамского королевского музея Корнелис Хофстеде де Гроот. Приехав в июне 1902 года в Петербург, он счел необходимым осмотреть картинную галерею Юсуповых во дворце на Мойке¹¹⁰.

В марте 1902 года в залах Академии наук в Петербурге с успехом прошла выставка «Русская портретная живопись за 150 лет (1700–1850)», организованная бароном Н.Н. Врангелем при участии А.Н. Бенуа. Для нее Юсуповы предоставили портреты работы французской художницы Э. Виже-Лебрен – Т.В. Юсуповой (1797, Музей Фуджи, Токио) и ее сестры, графини Е.В. Литты (1796, Лувр)¹¹¹. Дягилев,

усмотрев во Врангеле опасного конкурента, всячески придирался к составу выставки и сразу же по ее закрытии принялся за осуществление своего замысла – грандиозной выставки русского портрета. Вокруг этой идеи он сплотил художников общества «Мир искусства», добился того, что возглавил это начинание великий князь Николай Михайлович, и через него получил высочайшее «покровительство». Ближайшими сотрудниками Дягилева по отбору портретов на выставку стали А.Н. Бенуа и Н.Н. Врангель. Бенуа взялся за отбор портретов из петербургских коллекций и некоторых московских. Не позднее 1904 года Бенуа в поисках портретов для готовящейся выставки объезжал подмосковные усадьбы, о чем писал в своих воспоминаниях: «Из других подмосковных усадеб, посещенных мной тогда в виду выставки, я должен еще назвать грандиозное юсуповское Архангельское и две прелестных усадьбы Голицыных...»¹¹². В 1904 году в журнале «Мир искусства» Бенуа (под псевдонимом Б. Вениаминов) опубликовал очерк «Архангельское». Заставка М. Добужинского и 35 фотографий – панорам и перспектив парка, фасадов и интерьеров дворца, картин и скульптур – не просто дают представление об усадьбе, но и передают ее особую художественную среду, атмосферу, предворяя текст восторженного очерка-эссе. «Это Италия, это какая-нибудь римская вилла, пожалуй, еще какой-нибудь французский замок...»¹¹³. Автора разочаровывает отсутствие былых диковинок, лежащих свернутыми в кладовой декорации Гонзага. Он отмечает, что в имении больше нет картинной галереи, «но все же и до сих пор оно содержит в себе немало первоклассных художественных произведений»¹¹⁴. В подборе картин-иллюстраций к очерку он, правда, ограничивается портретами, исполненными П. Ротари, и пейзажами Ю. Робера, возможно, как самыми типичными, способными выразить определенные этапы в развитии искусства и раскрыть исторические представления. Бенуа воспринимает усадьбную коллекцию во многом романтически, рассматривает ее как нечто целостное, как своеобразное «хранилище видимой истории», пространство общения с искусством прошлого.

В Архангельском Бенуа удается высмотреть и отобрать для выставки два интереснейших портрета императрицы Елизаветы Петровны работы Г.Х. Гроота (1743, ГТГ) и И.П. Аргунова (1760). Всего из юсуповской коллекции на Исторической выставке русского портрета было представлено 16 произведений, включая работы Э. Виже-Лебрен, Г. Фюгера, И.Б. Лампи, Ф.К. Винтерхальтера и Ф. Фламенга. Сама выставка, проходившая в 1905 году в Таврическом дворце, стала крупнейшим художественным событием начала века. На ней демонстрировалось более 2200 произведений из музеев, дворцов, государственных учреждений и частных домов¹¹⁵. Работы русских художников соседствовали с произведениями иностранных мастеров, а выстроенная Л. Бакстом, Н. Лансере, А. Тамановым, А. Бенуа экспозиция охватыва-

ла два столетия, от эпохи Петра I до Николая II. Она привлекла внимание специалистов, сведущих и заинтересованных любителей, широкого круга коллекционеров.

Фамильные портреты, собрание которых с особым почтением хранили и пополняли несколько поколений Юсуповых, оказались наиболее популярной и востребованной в начале XX века частью коллекции. Некоторые из них благодаря участию в Таврической выставке в том же 1905 году были изданы в виде открыток, то есть послужили иллюстрациями для открытых писем в пользу Общины Св. Евгении: «Портрет Т.А. Юсуповой» Ф.К. Винтерхальтера¹¹⁶, «Портрет З.Н. Юсуповой» Ф. Фламенга¹¹⁷, там же в 1914 году напечатан «Портрет княгини З.Н. Юсуповой» В.А. Серова¹¹⁸. Публикация картин в самой доступной для широкой публики форме делала произведения известными, узнаваемыми.

Юсуповские портреты Серова быстро снискали известность и заслуженный успех. Владельцы давали согласие на их демонстрацию на выставках. В 1902 году «Портрет З.Н. Юсуповой» привлек внимание на выставках «Мира искусства» в Петербурге и Москве, а в следующем (1903) был показан на VII Международной выставке Сецессиона в Берлине. В 1906 году С.П. Дягилев организовал в Париже выставку «Русское искусство» при «Осеннем Салоне» в Гран Пале. На ней впервые русское искусство широко показывалось на Западе. Выставка имела большой успех и была откровением для французов. Она занимала 12 залов и насчитывала свыше 700 произведений – от древнерусских икон из собрания Н.П. Лихачева, полотен Рокотова, Левицкого, Брюллова, Щедрина, Левитана до картин современных художников. Среди 19 произведений Валентина Серова на этой выставке демонстрировался «Портрет Ф.Ф. Юсупова-младшего»¹¹⁹.

Становилась все более открытой для широкой публики и коллекция старой европейской живописи. Здесь большую роль сыграла публикация ее французской части и самых ценных раритетов, предпринятая в 1906 году Адрианом Викторовичем Праховым¹²⁰. В 1903 году, сменив А. Бенуа, он стал редактором журнала «Художественные сокровища России». Историк искусства, археолог, коллекционер, Прахов был хорошо знаком Юсуповым – в 1902 году он сопровождал Феликса-младшего в путешествии по Италии. Готовя публикацию коллекции, он тщательно изучал документы семейного архива, материалы, касающиеся основателя коллекции, исследовал произведения во дворцах на Мойке, в Москве и в Архангельском. Им были подготовлены списки московских произведений (более 150 картин, несколько десятков раскрашенных акварелью гравюр XVIII века и более 20 скульптур), которые «ввиду издания в ближайшем будущем Иллюстрированного каталога картин французской школы желательно иметь в Петербурге»¹²¹. Тогда были сфотографированы многие десятки картин и скульптур,

составившие бесценный фонд для исследователей истории искусства и истории коллекционирования. Большая часть их вошла в публикацию Прахова, занявшую несколько номеров журнала «Художественные сокровища России» за 1906–1907 годы, но пользовались ими и позднее, в 1920-е годы, для издания каталогов юсуповской коллекции. Многие клише репродукций сохранились в Архангельском. Изготавливала их петербургская фирма «Голике и Вильборг», работавшая для «Сокровищ» со времени основания журнала. «Душой и мозгом сложного целого» (изготовления хромолитографий и гелиографюр, печатания автотипий), по отзыву Бенуа, был главный техник «Бруно (или Александр) Георгиевич Скамони – один из самых толковых и дельных людей... на этом поприще»¹²². Публикация Прахова дала мощный стимул для приглашения произведений юсуповской коллекции на самые представительные выставки. Современники воспринимали и оценивали коллекцию Юсуповых прежде всего как живописное собрание – картинную галерею. Только на одной выставке, устроенной великой княгиней Марией Павловной в 1897 году в Строгановском дворце, Юсуповы, кроме картин Рембрандта и Грёза, показали произведения прикладного искусства: гобелены, изделия из камня и бронзы эпохи Людовика XVI и Первой империи¹²³. Эта благотворительная выставка, устроенная супругой президента Академии художеств великого князя Владимира Александровича, собрала коллекционеров-аристократов во главе с государем императором. Выставка поражала колоссальным количеством самых разных произведений, роскошью и эклектичностью экспозиции.

Скандальным событием петербургской жизни 1908 года стала выставка старинных картин, организованная журналом «Старые годы». Журнал, созданный коллекционерами и рассчитанный, прежде всего, на любителей и собирателей произведений старого искусства, возглавляли В.А. Верещагин, П.П. Вейнер, С.К. Маковский, И.В. Ратьков-Рожнов, барон Н.Н. Врангель, И.И. и Н.К. Леманы. Выставку субсидировал П.П. Вейнер. Из-за технических неполадок экспозицию так и не открыли для широкой публики, хотя ее осмотрела императорская семья и был издан каталог. Экспонаты выставки, включавшей 466 картин, были тщательно подобраны, со вкусом и со знанием предмета. Они представляли частные собрания Петербурга и Москвы: графа П.С. Строганова, князя Л.М. Кочубея, Л.Н. Бенуа, Н.Н. Врангеля, И.С. Остроухова и других. От Юсуповых участницей выступала Зинаида Николаевна. 15 картин юсуповской коллекции – бесспорно, лучшие произведения разных школ – известные уже парные портреты Рембрандта, «Больной ребенок» и «Материнские заботы» («Госпожа и служанка») Питера де Хоха (обе – ГМИИ), «Пастушок» Д. Тенирса-младшего (ГЭ), «Похищение Европы» и «Битва на мосту» Клода Лоррена, «Геркулес и Омфала» Ф. Буше (все – ГМИИ), «Терраса» Ю. Робера, «Бильярд» Л.Л. Буальи (обе – ГЭ), «Богоматерь с мла-

денцем» Доменико Тьеполо (ГМИИ) и «Женский портрет» Корреджо (тогда с атрибуцией Лоренцо Лото, ГЭ)¹²⁴. Все картины, за исключением работы Робера, происходят из собрания Н.Б. Юсупова-старшего. Картины юсуповской коллекции были отмечены в статье П.П. Вейнера, опубликованной в парижском издании Армана Дайо «Искусство и художники (L'Art et les Artistes)»¹²⁵. Из трех пейзажей Клода Лоррена, представленных на выставке, два лучших принадлежали Юсуповым. «Это значительные полотна, датированные 1655 годом, прекрасной сохранности и наилучшей манеры мастера. Представленные княгиней Юсуповой, они уже довольно известны, и их изображения уже воспроизводились»¹²⁶. Среди многих работ французских живописцев XVIII века почетное место занимала картина Ф. Буше «Геркулес и Омфала». «Великолепный по силе и точности рисунок, еще во фламандской традиции, не типичной для манеры мастера; краски слишком роскошны и горячи, чем в привычных работах»¹²⁷. Отмеченные А.Н. Бенуа¹²⁸ и Вейнером характерные особенности живописи этой картины будут многократно повторены при ее описании историками искусства XX века.

Столь представительные показы коллекции все более утверждали ее важную роль в художественной жизни Петербурга. В 1912 году Ф.Ф. Юсупов-младший предоставил свой особняк на Литейном проспекте для выставки «Сто лет французской живописи (1812–1912)», которая проходила под покровительством великого князя Николая Михайловича и была устроена журналом «Аполлон» и Французским институтом в Петербурге. Выставка должна была стать «подлинным отражением художественных переживаний» XIX столетия, от Давида до Сезанна. Лучшие ее произведения предоставили парижские коллекционеры и музеи Франции. Всего демонстрировалось 979 произведений. Из юсуповского собрания экспонировалось 16 картин, в основном работы жанристов первой половины XIX века¹²⁹.

До 1900 года у широкой публики, торговцев и собирателей пользовались известностью и любовью Эннер, Руабе, Рибо, Шаплен – академические французские живописцы. О произведениях Сезанна, Гогена, Ван Гога, Сёра знали скорее понаслышке, видели их немногие, собирали единицы. Выставка, показывавшая французское искусство на протяжении целого столетия, стала «событием огромного значения». Самой широкой публике предоставлялась возможность, по словам Бенуа, «увидеть живое творчество, полное вдохновенного горения и даже самого подвижнического искания»¹³⁰. Хотя экспозиция не претендовала на полноту истории французской живописи, она была достаточно представительной, из Франции привезли картины Энгра, Делакруа, Коро, Эд. Мане, Ренуара, Сезанна, Дени. На Литейном висел знаменитый «Бар в Фоли-Бержер» Эдуарда Мане (1882, Лондон, Институт Курто), предложенный тогда его владельцем Бернгеймом на продажу за

300 тысяч франков. Шедевр Мане не купил никто. «Какой позор, – писал Бенуа, – что на весь Петербург, который так кичится своим европеизмом, не находится ни одного последователя прекрасному московскому герою – патриоту!»¹³¹ Этим героем был С.И. Шукин.

Ни один из Юсуповых на рубеже XIX–XX столетий не имел того художественного чутья, не откликался на живое истинное искусство, как основатель коллекции – Н.Б. Юсупов. К началу XX века коллекция, разрастаясь количественно, превращалась в собрание вещей, имевших успех в момент своего создания, превращалась в «коллекцию изящного личного вкуса». Вне интересов последних владельцев остались как произведения импрессионистов и постимпрессионистов, мастеров югендштиля, так и работы ведущих русских мастеров национального пейзажа и жанровой живописи. Связь с новыми, прогрессивными явлениями в современном искусстве, еще не утраченная в середине XIX столетия, к концу века была утеряна. С другой стороны, произведения коллекции все более вовлекались в процесс осмысления и анализа развития искусства Нового времени. Они вошли в основной ряд имен и произведений, основываясь на которых исследователи начала XX века стремились показать изменение художественных форм. Юсуповские произведения становились неотъемлемой частью научного материала, постоянно находившегося в системе изучения. К началу XX века в России еще только формировалась научная культура исследования художественных произведений Нового времени. «“Дилетантизм” как специфическая особенность художественного сознания, точно выявленная А.Н. Бенуа, была характерной чертой этого времени. <...> Поколение Бенуа и Врангеля должно было самостоятельно и в одиночку постигать азы того, что в результате их усилий станет наукой»¹³².

Реконструкция живописного собрания князей Юсуповых, существовавшего на протяжении длительного исторического периода, позволяет шаг за шагом проследить процесс формирования каждой персональной коллекции, входящей в собрание, показать индивидуальный вкус и вклад каждого собирателя в общую семейную коллекцию. Рассмотрение проблемы на персональном уровне позволяет приблизиться к пониманию эволюции личных вкусов коллекционеров из российской элиты, проследить изменения этих вкусов в меняющихся исторических условиях, в процессе развития и смены художественных стилей и направлений в искусстве. Углубленное описание коллекции, раскрывающее историю ее создания и состав, имеет практическое значение для идентификации произведений, хранящихся в настоящее время в разных музеях, и для уточнения их происхождения. В то же время реконструкция открывает и другое направление изучения собрания, связанное с функционированием коллекции. Это направление охватывает сферу бытования: экспонирования и научного исследования произведений, деятельность по сохранению художественного наследия, участие в по-

пуляризации коллекции. К началу XX века собрание Юсуповых выполняло все функции, свойственные музею как особому институту общества: произведения не только собирали, их сохраняли, экспонировали, изучали и популяризировали. Коллекция могла бы стать частным художественным музеем, однако история не терпит сослагательного наклонения, и судьба собрания сложилась в действительности иначе. Тем не менее коллекция князей Юсуповых по своему количественному масштабу (картинная галерея насчитывает не менее 1500 работ), высокому качеству представленных произведений, несомненно, является одним из феноменов русской художественной культуры. Несмотря на то что собрание не существует как единое целое, оно продолжает сохранять важное значение для истории коллекционирования и для истории отечественного и зарубежного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Galerie d'Archangelski. Т. 1–2. Galerie du palais de Moscou. 1827. ГМУА, инв. 1013-ГФ, 1014-ГФ, 1017-ГФ.
- 2 Musée du prince Youssouppoff, contenant: les tableaux, marbres, ivoires et porcelaines qui se trouvent dans l'hôtel de Son Excellence, à Saint Petersburg. St. Petersburg, 1839.
- 3 Сахаров И.В. Из истории рода Юсуповых // «Ученая прихоть». Коллекция живописи князя Николая Борисовича Юсупова. М.: Художник и книга, 2001. Т. 1. С. 22.
- 4 Долли Фикельмон. Дневник. 1829–1837. Весь пушкинский Петербург // Перевод с французского М. Чакыровой и С. Мрочковской-Балашовой. Публ., сост., подготовка текста, вст. и зак. ст., комментарии и примечания: С. Мрочковская-Балашова. М.: Минувшее, 2009. С. 67.
- 5 Цит. по: Рене У. Британские художники в России в первой половине XIX века // С берегов Темзы на берега Невы. Каталог выставки. СПб., 1997. С. 112.
- 6 Christina Robertson. A Scottish Portraitist at the Russian Court. [Exhibition Catalogue]/ Edinburgh, 1996. P. 20, 21, 30, 31; cft. nr. 39, 40, 43, 44.
- 7 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 9. Ед. хр. 23. Л. 105–105 об.
- 8 Соловьёва Т.А. Особняки Юсуповых. СПб., 1995. С. 162–166.
- 9 Бенуа А. Мои воспоминания. В 5 кн. Кн. 4–5. М., 1980. С. 481.
- 10 ОР РНБ. Ф.890. Ед. хр. 78. Л. 59–62, 148–149.
- 11 Там же. Л. 59 об., № 14–17.
- 12 Обе картины упоминаются в книге: Эрнст С. Юсуповская галерея. Французская школа. Л., 1924. С. 90, 91 ил., 110, 111 ил.
- 13 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Ед. хр. 1365. Л. 4–7.

- 14 ОР РНБ. Ф. 890. Ед. хр. 78. Л. 60. № 23; Немилова И. Определение картины Ф. Казановы «Рыбная ловля» // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. 33. Л., 1971. С. 31–33; Кузнецова И.А., Шарнова Е.Б. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Франция XVI – первой половины XIX века. Собрание живописи. М., 2001. С. 437–438. Кат. № 449; Маркова В.Э. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Италия XVII–XX веков. Собрание живописи. М., 2002. С. 138–139. Кат. № 114.
- 15 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Ед. хр. 1378.
- 16 Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart / Hrsg. von U. Thieme, F. Becker. Leipzig, 1922. Bd. XV. S. 194.
- 17 Березина В.Н. Государственный Эрмитаж. Собрание живописи. Французская живопись XIX века. М., 1987. С. 29.
- 18 ЦГАЛИ СПб. Ф. 253. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 8. № 179.
- 19 ОР РНБ. Ф. 890. Ед. хр. 78. Л. 62. № 83.
- 20 Государственный музейный фонд. Каталог художественных произведений бывшей Юсуповской галереи. Пг., 1920. С. 13. № 259.
- 21 Маркова В.Э. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Италия VIII–XVI веков. Собрание живописи. М., 2002. С. 220–222. Кат. № 129.
- 22 ОР РНБ. Ф. 890. Ед. хр. 78. Л. 61 об. № 77.
- 23 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Ед. хр. 1365. Л. 1–3.
- 24 Catalogue des portraits, tableaux, marbres et objets d'arts, de la Galerie du Comte Rastapchine. Moscou, 1850. Description sommaire des tableaux de la galerie de feu Mr. Théodore de Mossoloff. Moscou, 1856.
- 25 ОР РНБ. Ф. 890. Ед. хр. 78. Л. 60 об., № 42.
- 26 Там же. Л. 59 об., № 18.
- 27 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Ед. хр. 1368.
- 28 Подробнее о картине «Сусанна и старцы» см.: Никогосян М.Н. «Сусанна и старцы» мастерской Рубенса из Ростовского музея изобразительных искусств. Результаты предварительного исследования // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. X научная конференция. Материалы. М., 2006. С. 42–50; Nikogosyan M. “Susanna and the Elders” from the Rostov Regional Museum of Fine Arts – the lost Painting of Rubens’ Studio? // VDR Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut. 2005. Heft 2. S. 28–37.
- 29 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Ед. хр. 1368. Л. 6.
- 30 Там же. Л. 6 об. – 7. Catalogue des tableaux, statues, vases et autres objets, appartenent à l'Hôpital de Galitzin. Moscou, de l'imprimerie N.S. Vsévolojyky, 1817. P. 8. Эти же сведения о картине приводит П.П. Свиныин, см.: Отечественные записки. 1820. № 2. С. 206–207.
- 31 Северюхин Д. Старый художественный Петербург. Рынок и самоорганизация художников от начала XVIII века до 1932 года. СПб., 2008. С. 435.
- 32 Каталог картинам и эстампам и эмали из Лиможа, принадлежащих Л.К. Эндговену и предназначенных им к продаже 15 марта сего 1856 года. СПб., 1856.

- 33 Акварели хранятся в ГРМ, о них см.: Василий Семёнович Садовников. 1800–1879 / Автор текста О.А. Капарулина. СПб., Palace Editions, 2000. С. 42, 45–46.
- 34 Юсупов Ф.Ф. Перед изгнанием. 1887–1919. М., 1993. С. 24.
- 35 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Ед. хр. 735.
- 36 Юсупов Ф.Ф. Указ. соч. С. 25.
- 37 Москвитянин. М., 1850. Кн. 1–2. № 11–12. С. 77.
- 38 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Ед. хр. 1629 (оригинал на французском языке).
- 39 Современное местонахождение обеих картин неизвестно. РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2294. Л. 23, 37, 38.
- 40 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 4. Ед. хр. 513. Л. 39 об. –40, 64. Адриан Ван Остаде (1610–1685) «В школе», ГМИИ им. А.С. Пушкина, инв. № 1681. Голландский (?) мастер XVII века, копия с Адриана Браувера «Писец, чинящий перо», ГМИИ им. А.С. Пушкина, инв. № 1707.
- 41 Кириченко Е.Н. Историзм мышления и тип музейного здания в русской архитектуре середины и второй половины XIX в. // Взаимосвязи искусств в художественном развитии России второй половины XIX в. М., 1982. С. 51.
- 42 Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2008. С. 89.
- 43 Готье Т. Путешествие в Россию. М., 1988. С. 106.
- 44 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2294. Л. 23. № 34, 35. Обе картины до 1924 года находились во дворце на Мойке, откуда были переданы в Государственный музейный фонд: Александр Калам (1810–1864) «Пейзаж с озером» (холст, масло, 99x139), «Пейзаж с водопадом» (холст, масло, 99x139) – см.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 253. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 23. № 1039, 1035. В 1924 году поступили в ГМФ, современное местонахождение неизвестно.
- 45 Там же. Л. 23. № 39, 40. № 40 – Баренд Корнелис Куккук (1803–1862) «Пейзаж с развалинами замка», 1844, инв. № 2124.
- 46 Там же. Л. 23 об. № 46, 47. Обе картины до 1924 года находились во дворце на Мойке, в настоящее время: Теодор Гюден (1802–1880) «Морской отлив», 1833, Петербург, Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ 8200, «Неаполитанское побережье с Везувием». 1833, Рига, Музей зарубежного искусства.
- 47 Rewald J. Theo Van Gogh, Goupil, and the Impressionists // Gazette des Beaux-Arts. 1973. Janvier. P. 1–2.
- 48 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 9. Ед. хр. 44а. Л. 9.
- 49 Там же. Л. 9 об.
- 50 Catalogue de la riche et précieuse collection de tableaux modernes, des Écoles Flamande, Hollandaise, Allemande et Française, composant la galerie de feu M. Jean-Ferdinand Van Becelaere [...]. Bruxelles, 1860. P. 6–8.
- 51 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 9. Ед. хр. 44а. Л. 23 об.
- 52 Там же. Л. 14.
- 53 Там же. Л. 8.
- 54 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 8. Ед. хр. 347. Л. 2–2 об.
- 55 Асвариц Б.И. Кушелевская галерея. Западноевропейская живопись XIX века.

- Каталог выставки. СПб., 1993. С. 13.
- 56 «Век». 1861. С. 654.
- 57 Ван Гог, Винсент. Письма / Пер., ст. и коммент. Н.М. Щекотова. Предисл. и ред. А. Эфроса. М.-Л., 1937. Т. 2. С. 226–227.
- 58 Waagen G.F. Die Gemälde Sammlung in der kaiserlichen Ermitage zu St.Petersburg, nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen. München, 1864. S. 398.
- 59 Указатель собранию картин и редких произведений художества, принадлежащих членам императорского дома и частным лицам Петербурга. СПб., 1861. С. 15. № 64. С. 39. № 216. С. 58. № 369.
- 60 Каталог галереи графа Н.А. Кушелева-Безбородко. Сост. Б.К. Веселовский под наблюдением А.И. Сомова / Картинная галерея императорской Академии художеств. Вып. III. СПб., 1886. В каталоге 466 картин и 30 скульптур. См. также: Асвариш Б.И. Указ. соч.
- 81 ЦГАЛИ СПб. Ф. 253. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 410. № 410 – А. Ридель. Купальщицы. 1859. Частное собрание; Там же. Л. 21. № 482 – Т. Нефф. Купальщица. ГРМ, инв. № Ж-1060.
- 62 Сахаров И.В. Указ. соч. С. 26.
- 63 Князь Феликс Юсупов. Указ. соч. С. 29.
- 64 Эрнст С. Юсуповская галерея. Французская школа. Л., 1924. С. 108, 109 ил.
- 65 Там же. С. 104, 105 ил. Современное местонахождение неизвестно.
- 66 Валентин Серов в переписке, документах и интервью. Л., 1985. Т. 1. С. 224.
- 67 Вениаминов Б. Архангельское // Мир искусства. 1904. Кн. 11. № 2. С. 34.
- 68 ЦГАЛИ СПб. Ф. 253. Оп. 1. Ед. хр. 7. № 504. Портрет находился в Грозненском музее изобразительных искусств. Пропал во время боевых действий. См.: Внимание: возможно, подделка. Часть вторая / «Нет» криминалу на антикварном рынке. Каталог произведений с подлинными подписями. М., 2007. С. 156. № 90.
- 69 ЦГАЛИ СПб. Ф. 253. Оп. 1. Ед. хр. 7. № 969.
- 70 Савельев Ю.Р. Николай Владимирович Султанов. Портрет архитектора эпохи историзма. СПб., 2009. С. 147.
- 71 Цит. по: Савельев Ю.Р. Указ. соч. С. 155.
- 72 Подробнее см.: Величенко М.Н., Миролубова Г.А. Дворец великого князя Владимира Александровича. СПб., 1997. С. 109.
- 73 Книга для гостей Архангельского. Запись 18 июля 1884 года: «Танцевали в русских костюмах». Архив ГМУА, инв. № 230-ФА. Л. 1.
- 74 Из мемуаров испанской инфанты Элалии. Цит. по: Юсупов Ф.Ф. Указ. соч. С. 29.
- 75 Ляняшин В.А. Юсуповский цикл («Как взять человека») // Ляняшин В.А. Портретная живопись В.А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. 2-е изд. Л., 1983. С. 73–105.
- 76 Цит. по: Долгова С.Р. Короткие рассказы о Москве. М., 1977. С. 100.
- 77 Валентин Серов в переписке, документах и интервью. Л., 1985. Т. 1. С. 428.
- 78 Книга для гостей Архангельского. Архив ГМУА, инв. № 230-ФА. Л. 56.

- 79 Валентин Серов в переписке... Т. 1. С. 428.
- 80 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Ед. хр. 4557. Записная книга 1909 г. С. 258.
- 81 Рапорт В.Л. Художник Валентин Серов в Архангельском // Красногорье. Историко-краеведческий альманах. Красногорск, 1997. № 1. С. 47–48.
- 82 В 1990 г. портрет «Ф.Ф. Юсупова-Сумарокова-Эльстон» работы В. Серова приобрели М. Ростропович и Г. Вишневецкая, коллекция которых теперь хранится в Константиновском дворце в Стрельне. См.: The Rostropovich – Vishnevskaya collection. Sotheby's. London. 18 & 19 September 2007. Lot 255. P. 322–326, ill.
- 83 Юсупов Ф.Ф. Указ. соч. С. 60.
- 84 М. Палеолог о Ф.Ф. Юсупове. Цит. по: Юсупов Ф.Ф. Указ. соч. С. 5.
- 85 Юсупов Ф.Ф. Указ. соч. С. 31.
- 86 Валентин Серов в переписке... Т. 1. С. 431.
- 87 Там же. С. 430.
- 88 Красных Е. Князь Феликс Юсупов: «За все благодарю...»: Биография. М., 2003. С. 187, со ссылкой на ГИМ ОПИ, № 37. 17.01.1910.
- 89 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Ед. хр. 4530 – Книга для записи визитов к Юсуповым. 1893–1898. Там же. Ед. хр. 4531 – Книга для записи визитов. 1899–1901. Там же. Ед. хр. 4532 – Книга для записи визитов. 1911–1915.
- 90 Валентин Серов в переписке... Т. 1. С. 226.
- 91 ЦГАЛИ СПб. Ф. 253. Оп. 1. Ед. хр. 7. № 86 – Крачковский. Вид в Кореизе. Х. 43х32. Справа в углу подпись: Крачковский 1896. № 130 – Крачковский. Кореиз. Дер. 35х22. Слева в углу подпись. № 133 – Крачковский. Горы на южном берегу Крыма. Дер. 33х23,5. Подписи нет. № 419 – Крачковский. Крым. Горный пейзаж. Х. 53х71. Справа внизу подпись: J. Крачковский. 1898. № 426 – Крачковский. Горный пейзаж зимою. Х. 168х95. Справа внизу подпись: И. Крачковский – Крым 1897. Современное местонахождение картин неизвестно.
- 92 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Ед. хр. 4006. Л. 1 об. – 2 об.
- 93 Юсупов Ф.Ф. Указ. соч. С. 29.
- 94 Сахаров И.В. Указ. соч. С. 27.
- 95 Письмо Ф.Ф. Юсупова к П.И. Бартеневу из Царского Села от 8 августа 1911 года. РГАЛИ. Ф. 46. Оп. 1. Ед. хр. 535. Л. 9–9 об.
- 96 В настоящее время иконография портрета исследуется сотрудниками Омского музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Определение модели как И.А. Юсупова вызывает сомнения.
- 97 Сарабьянов Д.В. Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX века. М., 2003. С. 150.
- 98 Юсупов Ф.Ф. Указ. соч. С. 52.
- 99 Вульфсон Ю.Н. Иллюстрированный каталог открытых писем в пользу Общины Св. Евгении. М., 2005. Т. 1. С. 263, 440, № 1376.
- 100 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 5. Ед. хр. 531. Л. 21. «1906 Октября 7 – Комитету по устройству Музея изящных искусств при Московском Университете на устр. Римского Зала в память Князя Николая Борисовича Юсупова в счет недоста-

- ющих 8650 р. для уплаты расходов по переводу СПб Конторы Госуд. Б-ка за № 777612 – 5000 (Уплочено: в 1902 г. 10000 р., в 1903 г. 10000 р., в 1904 г. 13000 р. и 19 апреля 1906 г. = 5000 р.)».
- 101 ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. 1. Ед. хр. 125/1-20. Листовки (буклеты) с видами зал Музея изящных искусств и именами лиц, на средства которых он был сооружен, и перечислением главных памятников. [1913]. – XV – Юсуповы. Римский зал. Почтовая карточка – Музей изящных искусств. Худож. Фотот. К. Фишер, Москва. 32, 33 / XV, XVa – Римский зал – имени Кн. Н.Б. Юсупова.
- 102 Юсупов Ф.Ф. Указ. соч. С. 95–96.
- 103 Бенуа А. Юсуповская галерея. Мир искусства. 1900. Кн. 4. № 13–24. С. 129.
- 104 Aswarischtsch B. Gustav Friedrich Waagen in Russland // Jahrbuch der Berliner Museen. Berlin, 1995. S. 61–73.
- 105 Waagen G.F. Die Gemäldesammlung in der kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlung. München, 1864. S. 413–417.
- 106 Bode W. Studien zur Geschichte der Holländischen Malerei. Braunschweig, 1883. S. 639.
- 107 Бенуа А. Юсуповская галерея. С. 129–152.
- 108 Rembrandt. Collection des Oeuvres du Maître réunies, a l'occasion de l'inauguration de S.M. la Reine Wilhelmine au Musée de la ville a Amsterdam. Amsterdam, 1898.
- 109 Бенуа А. Юсуповская галерея. С. 146.
- 110 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 9. Ед. хр. 300. Л. 118 об.
- 111 Подробный иллюстрированный каталог выставки русской портретной живописи за 150 лет (1700–1850). СПб., 1902. С. 30, 32.
- 112 Бенуа А. Мои воспоминания. С. 408.
- 113 Вениаминов Б. Указ. соч. С. 31.
- 114 Там же. С. 34.
- 115 Каталог [...] историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце [...] СПб., 1905. Ч. I–VIII. См. также: Огуренкова Н. Екатерининские залы Таврической выставки // Пинакотека. 1997. № 2. С. 4–6; Врангель Н.Н. Портретная выставка в Таврическом дворце // Там же. С. 7–21.
- 116 Вульфсон Ю.Н. Иллюстрированный каталог открытых писем в пользу Община Св. Евгении. М., 2005. Т. 1. С. 264, 440. № 1380 (вариант ГЭ). На открытке и в публикации модель названа ошибочно. На портрете изображена Татьяна Александровна Юсупова.
- 117 Там же. С. 350, 457, № 1888.
- 118 Вульфсон Ю.Н. Иллюстрированный каталог открытых писем в пользу Община Св. Евгении. М., 2006. Т. 3. С. 238, 421. № 5593.
- 119 Бенуа А. Мои воспоминания. С. 452–454. Salon d'Automne. Exposition de l'Art Russe. Paris, 1906. P. 84. № 510 ill. P. 128.
- 120 Прахов А.В. Происхождение художественных сокровищ князей Юсуповых // Художественные сокровища России. 1906. № 8–12; 1907. № 10.
- 121 РГАДА. Ф. 1290. Оп. 5. Ед. хр. 2974. Л. 1–7 об.

- 122 Бенуа А. Мои воспоминания. С. 319.
- 123 Указатель выставки старинных художественных предметов и картин в пользу учреждений, состоящих под покровительством Ея Имп. Выс. Великой княгини Марии Павловны. СПб., 1897.
- 124 Старые годы. Каталог выставки картин. Ноябрь-декабрь 1908. СПб., 1908.
- 125 Weiner P.P. Exposition de portraits anciens à Saint-Petersbourg // *L'Art et les Artistes*. Directeur Armand Dayot. Paris, 1909. Т. VIII. P. 243–256. Вариант текста статьи: Weiner P.P. *L'Esposizione di quadric antichi promossa a Pietroburgo della rivista "Starije Gody" / L'Arte*. Diretta da Adolfo Venturi. Roma, 1909. № 12. P. 216–231.
- 126 Weiner P.P. *L'Art et les Artistes*. 1909. Т. VIII. P. 245. Перевод автора.
- 127 Ibid. P. 250.
- 128 Бенуа А. Живопись эпохи барокко и рококо // *Старые годы*. 1908. № 11–12. С. 731.
- 129 Выставка «Сто лет французской живописи (1812–1912)», устроенная журналом «Аполлон» и *Institute Français de St. Petersburg*. Каталог. СПб., 1912.
- 130 Бенуа А. Выставка-музей // Выставка «Сто лет французской живописи (1812–1912)». СПб., 1912. С. 48.
- 131 Там же. С. 50.
- 132 Лаврухина И.А. Введение // Врангель Н.Н., барон. Свойства века: Статьи по истории русского искусства / Сост., комментарии и подготовка текста И.А. Лаврухиной. СПб., 2000. С. V.